

Le chant: une notion littéraire?

Antonio RODRIGUEZ*

Depuis une quinzaine d'années, la question du lyrique est passée au premier plan de la critique de la poésie. Il semblait en effet nécessaire de sortir de certaines visions anhistoriques qui évoquaient un «langage poétique» pensé selon une perspective structuraliste. Cette question du discours lyrique a notamment trouvé une dynamique forte lors du colloque de Bordeaux en 1995 consacré au «sujet lyrique»¹. La notion de «sujet lyrique» a permis à la critique de traiter de l'énonciation et de la complexifier par rapport à certaines simplifications qui opposaient la poésie au roman. Ces recherches ont eu un élan critique qui s'est manifesté par de nombreuses thèses, essais, manuels, ainsi que par des colloques en France, au Canada² ou en Irlande³.

Le présent ouvrage collectif s'inscrit dans cet élan critique, tout en engageant de nouvelles perspectives sur le chant. Il est en effet le fruit d'un colloque international organisé en juin 2006 par la filière de français moderne de l'université de Lausanne. La rencontre de deux horizons de recherche importants pour cet institut (la chanson et la poésie) a donné la possibilité d'interroger la question du chant face aux écritures lyriques de manière approfondie et inédite. La principale spécificité de ce colloque tenait en effet à fonder le chant en tant que notion littéraire, dans les imaginaires comme dans les performances, avec un souci historique permanent. C'est pourquoi la réunion de spécialistes des poésies romantiques, modernes et contemporaines aboutit à des résultats particulièrement intéressants pour se défaire des

* Au nom des organisateurs.

- 1 RABATÉ Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: PUF, 1996; *Modernités*, n° 8, «Le sujet lyrique en question», Bordeaux: PUB, 1996.
- 2 WATTEYNE Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux: Nota Bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.
- 3 BROPHY Michael, GALLAGHER Mary (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La Poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

fausses évidences ou d'une sorte de gêne dans l'association du chant au discours lyrique. Que ce soit à travers les œuvres de Hugo, de Claudel ou de Roubaud, il est marquant de voir combien cette analogie engage des problématiques fondamentales pour penser la poésie.

La question du chant, lorsqu'elle sort d'une évidence pré-critique, articule la voix énonciative, le rythme, la prosodie, le rapport au lecteur ainsi qu'un statut spécifique de l'oralité face à l'écriture. Mais évoquer le chant en poésie lyrique est particulièrement problématique pour les universitaires, contrairement à l'usage commun où cette association abonde, non sans parfois poser de sérieux problèmes critiques. Si cette question est évitée dans le domaine littéraire, c'est parce qu'elle est d'emblée ambivalente: il existe en effet des pratiques effectives de chant des écritures lyriques, et il y a en parallèle un usage figuré (métaphorique et métonymique) de ce terme. Ce problème tient notamment au lien étymologique, toujours rappelé, entre «lyre» et «lyrique». Peut-on adopter cette analogie par l'étymologie sans s'interroger en profondeur sur ces liens? N'est-il pas artificiel d'assimiler une pratique vocale et une tradition écrite? Ce sont bien ces enjeux critiques qui sont au centre de ce volume.

Le point de départ du questionnement est la tradition poétique française du XIX^e siècle à nos jours. Mais, nous n'avons pas voulu réduire la question à ces seuls siècles, car il nous paraissait important de considérer son horizon historique. En effet, si la tradition littéraire française a engagé ce type de productions au moyen âge, le chant semble avoir quasiment disparu depuis de la poésie lyrique. Toutefois, l'imaginaire de la «lyre», ou du «luth» plus tardivement, semble avoir perduré sous diverses formes, jusqu'au regain depuis quelques décennies d'une poésie sonore qui associe la production à des performances corporelles spécifiques.

Le croisement des problématiques du chant et du lyrique offre justement la possibilité d'une nouvelle approche dans la conception des genres en lien avec leurs communications et leurs réceptions. Ainsi, cette question incite à sortir de l'unique problématique énonciative pour comprendre comment les textes sont susceptibles de produire certains effets singuliers dans leur réception. Le travail sur la diversité des pratiques et des théorisations ainsi que sur les textes eux-mêmes est une nécessité qui permet de dépasser ce qui apparaît trop souvent comme une évidence ou comme un tabou, mais rarement comme un outil critique exploitable. C'est pourquoi, par-delà les

clivages, qui se retrouvent dans le champ poétique comme dans le domaine universitaire, il nous a paru utile de mener une telle contribution collective. Pour ce faire, nous sommes partis de quatre tensions théoriques et pratiques qui se retrouvent de manière récurrente dans les différentes périodes: entre actes de production et formes de réception, entre textualité et oralité, entre imaginaires esthétiques et réalisations effectives, entre poétiques et pragmatiques des genres.

Ce volume regroupe les interventions de spécialistes importants et reconnus de ces questions qui, toujours motivés par les enjeux de cette thématique, ont donné à leurs travaux un caractère accessible et approfondi.

Les avancées du débat en dix points

Il arrive souvent qu'un volume collectif issu d'un colloque soit avant tout une addition de points de vue. C'est un écueil que tente de dépasser le présent volume. Chaque contributeur a en effet élargi les propos monographiques en considérations plus générales, se liant ainsi à un débat de fond sur cette notion. C'est pourquoi nous soulignons les points de convergences théoriques qui apparaissent au long de ce volume, même si les corpus et certains fondements épistémologiques maintiennent des divergences. L'issue de ces rencontres a ainsi fait émerger dix points majeurs pour le débat, qui peuvent se révéler fructueux pour la critique littéraire.

1. La notion de chant est suffisamment riche, lorsqu'elle est rigoureusement employée, pour ne pas être un interdit dans la critique. Elle est particulièrement pertinente pour interroger les imaginaires d'une époque, les dimensions de l'énonciation, les thématiques de la voix dans les textes ou les formes de réception de la poésie lyrique.
2. Le souci d'historicité montre que c'est une notion à la fois constante et variable. Si elle se maintient au long des siècles, c'est au prix de compréhensions particulièrement hétérogènes dans leurs critères, qu'il convient de relever. Chaque période historique offre des pluralités de

- points de vue où les liens entre chant et écriture lyrique sont loin d'apparaître comme univoques.
3. Trois formes de chant sont distinguées d'un point de vue critique, même si elles s'articulent ensemble: le chant de l'auteur (qu'il soit empirique, de l'ordre d'un *éthos* ou dans l'énonciation), le chant dans le texte et le chant pour le lecteur dans les phénomènes de réception.
 4. Il convient de ne pas confondre la voix d'un auteur ou d'un comédien et la «voix» dans les textes. L'une est la réalisation empirique de l'autre qui est une virtualité particulièrement ouverte aux possibles. Dès lors, la lecture à haute voix ou une performance sonore ne sont pas plus «chantantes» que la lecture intérieure.
 5. Le chant dans le texte est décrit comme une alliance de la voix et d'une dimension sensible du discours lyrique, avant tout perceptible par la dynamique du rythme, de la prosodie et, quand elle est présente, de la métrique. Aussi, l'aspect chantant du texte engage une participation affective physiologique et intersubjective.
 6. Le chant dans les textes est rarement un acte individuel monologique, mais il engage une polyphonie énonciative. Les voix sont multiples et s'unissent parfois dans des effets de chœurs, de dissonances ou d'harmonies.
 7. Une transitivity est ouverte par le chant, qui invite à dépasser l'individuel pour composer une communauté ou un lien participatif au monde. Chez les auteurs modernes, ce lien reste possible, même s'il est considéré avec une résistance et une opacité plus grandes.
 8. Le chant est souvent associé à un mythe sur le langage, avec une origine perdue et une remémoration, que ce mythe soit figuré par Orphée, l'homme primitif, le cri articulé, le chant des oiseaux ou des anges. Il y a un chant antérieur éloigné, presque oublié dans l'espace commun, mais dont la trace est profonde, et son actualisation inédite se fait dans *l'ici et maintenant* par le texte lyrique. Dans les textes modernes, ce mythe est mis à mal et la mort d'Orphée devient une figuration récurrente de l'acte poétique qui se détache de l'expression directe de soi.
 9. Chaque période offre une tension face au continuum du chant, qui défait son statut d'univocité et de pouvoir: le dialogue tragique dans l'Antiquité, le *dit* au moyen âge, le lyrisme graphique dans la modernité ou encore le déchant contemporain.

10. Dans la tradition française, le XIV^e siècle offre un moment-charnière dans la distinction entre les principes chantés empiriques et la construction d'un texte aux effets chantants pour la récitation, voire ensuite pour la lecture. Dès lors, les différences entre poésie lyrique, chanson et composition musicale sont marquées, même si la musique «rêve» encore de parler et la parole de chanter. Le chant dans la poésie lyrique entre davantage dans l'ordre d'une potentialité.

Ces dix points qui sont ici dégagés ne sont pas forcément totalement et unanimement reconnus par les contributeurs, mais ils donnent une synthèse des éléments critiques les plus dominants qui émergent de l'ensemble du volume. Aussi, les nuances données par chaque étude dans les pages qui suivent permettent de mieux saisir la portée effective et certaines limites de ces dix points.

Présentation des différentes études

Les études du présent volume s'organisent en trois étapes majeures. Tout d'abord, la question du chant est traitée sous forme de théorie littéraire à travers des articles sur les liens au monde, à la voix et à la réception. Ensuite, des analyses sur des auteurs modernes particulièrement importants pour cette question se déploient. Ces études sur les auteurs permettent d'ancrer le débat sur des esthétiques et des pratiques particulières, tout en débouchant sur une mise en contexte qui élargit le propos à des considérations plus générales. Enfin, la dernière partie du volume est consacrée aux variations historiques de la tradition française, notamment à travers le mouvement romantique (entre poésie et musique), la Renaissance (entre poésies néo-latines et françaises, chrétiennes et humanistes), le moyen âge (entre le grand chant courtois et le *dit*), tout en montrant que certaines tensions apparaissent dès l'Antiquité (avec le chant des chœurs tragiques).

Les approches générales

La partie de théorie débute par une étude de Michel Collot sur «le chant du monde». Partant du constat que la notion de «chant» est un tabou dans le débat poétique français contemporain, qui lui préfère la crise et le désenchantement, il montre la nécessité et la persistance de cette notion. Il ne s'agit pas pour lui de renouer avec une conception identitaire du chant, mais de traiter d'un lien entre monde, langage et sujet. S'il n'est plus possible depuis le XVIII^e siècle d'évoquer le modèle d'une «harmonie du monde» à reproduire, Michel Collot propose en revanche d'explorer la recherche d'une «relation vitale» par le chant dans l'histoire poétique moderne. Partant de la «*Stimmung*», il souligne combien celle-ci se compose de dissonances dans la modernité. En se référant à Rimbaud et aux variations d'Apollinaire, Michel Collot en vient progressivement à traiter des œuvres plus contemporaines comme celles d'André Velter ou de Jacques Darras pour illustrer le constat fait jadis par Alain: «Quand le chant n'est plus là / l'espace est sans passion».

Christian Doumet mène une réflexion transversale sur la voix, en s'appuyant d'abord sur Rousseau et Segalen pour désigner une «parenté fictionnelle» qui crée un «mythe» en deux temps: il y a un état fusionnel de la parole et une séparation qui entraîne une chute. Ce mythe se retrouve notamment dans l'idée pré-romantique de la «remémoration» en poésie, que cela soit à travers le cas de la rime ou d'une source divine. Avec le romantisme de Lamartine ou de Hugo, cette recherche de la voix passe de l'extase au labeur, avec des sources naturelles ou historiques. Ainsi, il s'agit pour le poète de «convertir en parole la rumeur événementielle qui résonne en lui». C'est avec Baudelaire que se transforme une telle possibilité en pure émanation du moi, comme une parole immanente liée à une source intrasubjective. Mettant ensuite en parallèle Mallarmé et Breton, Christian Doumet montre que la condition moderne de la voix poétique est sans doute une «parole sans lieu», où il convient moins de traduire que de chercher à entendre. Son propos démontre combien la voix dans le texte, à la différence de la voix de l'auteur ou de la voix dans la performance, engage une «hospitalité» de l'écrit, qui incite le lecteur à la construction d'une «auralité» qui passerait par l'œil.

André Wyss s'interroge sur les différences entre voix empirique et voix de l'énonciation, en cherchant à déterminer ce qui fonde leur rapport méta-

phorique ou métonymique. La polysémie du mot montre que la voix, en tant que medium, exerce une fascination par sa position centrale dans la complexité de ce qui nous constitue: notre imaginaire de la voix se situe dans la langue même. En actualisant le texte, la voix empirique, du comédien par exemple, éloigne toujours le poème de son vrai lieu et de son vrai temps, qui sont, selon André Wyss, ubiquité, ou «non-lieu», et a-temporalité. Toutefois, la voix reste le medium indispensable du poème: la lecture muette ne la fait pas taire. Pour lui, elle reste même *alors* une instance essentielle, entre présence et absence; la seule vraie promesse d'un retour du poème à sa source, qu'on postule la plupart du temps musicale. Au sens des poéticiens, la voix (de l'énonciation) est dans le texte *absence* par le fait que ce n'est qu'une représentation, un «tenir-lieu», de façon toujours ambiguë, toujours diffuse et indirecte, mais *présence* pourtant par le fait que si la voix – une voix – n'était pas à chercher, rien ne serait pareil, et notre relation à l'objet serait plus indifférente.

La dernière étude générale, qui est la mienne, se concentre sur la réception. Je propose d'interroger le chant à partir de l'interaction de la lecture lyrique. L'étude vise à montrer que de nombreux enjeux intuitifs et pré-critiques liés à la métaphore du chant en poésie correspondent à ce que peut dégager la théorie littéraire face à la discursivité lyrique et à la lecture empathique impliquée. Je commence par spécifier combien la figure de l'auteur dans la modernité lyrique n'est plus celle qui détient le pouvoir du chant, mais que ce dernier provient d'une lyre autonome, propre au texte. Aussi s'agit-il d'examiner ensuite le mythe de la mort d'Orphée pour souligner un imaginaire qui se retrouve chez de nombreux auteurs. Distinguant le «chant» dans l'*éthos* du lyrisme, «le chantant» du texte et le «chant» reconstruit par le lecteur, je détaille les moyens pour créer cet espace du chant dans la structuration lyrique. Enfin, l'étude en vient à l'opposition contemporaine entre «chant» et «déchant», pour souligner combien ces métaphores permettent de caractériser les dominantes lyriques ou critiques de la poésie. Ainsi, plutôt que de réduire la portée des métaphores du chant dans la critique, il s'agit de souligner leur pertinence intuitive avec la théorie littéraire, ce qui expliquerait leur persistance historique en poésie.

Le chant dans la perspective moderne

La première étude monographique est consacrée à Paul Claudel qui a particulièrement utilisé la notion de chant, mais surtout à partir des années vingt. Didier Alexandre traite des enjeux de cette notion, qui regroupe l'ode, la cantate ou le cantique, tout d'abord en la situant par rapport à la liturgie. Car le chant chez Claudel trouve son origine dans une *mimèsis* liturgique, qui souligne «sa capacité à mimer un événement primordial et à le faire vivre par la communauté des auditeurs». Constitué de «transparence» et de «transitivité», il implique néanmoins une certaine dramaturgie et sa propre mise en scène. En repartant de l'opposition première entre poésie et prose, Didier Alexandre souligne combien chez Claudel le chant s'oppose au «discours rationnel», mais en gardant une dimension transgénérique qui ne le restreint pas à la seule poésie. En effet, le chant marque le passage de la métrique à la rythmique, en engageant une participation physiologique et psychologique. En cela, dans son débat avec l'abbé Bremond, Claudel maintient une position non-signifiante, psychosomatique et incarnée du chant plutôt qu'un absolu impensable de la poésie toujours repoussé vers l'inconnu.

En prenant *Calligrammes* d'Apollinaire, Laurent Jenny oppose les fondements graphiques et phono-rythmiques du lyrisme. Il se concentre sur un «lyrisme visuel» qui permet de dépasser le «lyrisme chanté» associé au symbolisme. La spatialisation proposée par Apollinaire provoque un «amuïssement de la voix lyrique», entraînant avec elle un art silencieux, associé au cubisme, qui contrecarre les aspirations à la «langue onomatopoeïque» des futuristes. La figure d'Orphée dans *Calligrammes* illustre parfaitement la dimension désormais lointaine et exténuée du chant, dans la mesure où ses pouvoirs sont épuisés. L'analyse de certains textes comme «Il pleut» permet ensuite d'observer comment les poèmes mettent en scène stylistiquement la perte du chant. Le «lyrisme visuel» devient ainsi une «idérialisation de la poésie vers-libriste», en ceci qu'elle en assure selon Laurent Jenny l'essence graphique et linéaire. C'est notamment en maintenant une fragmentation radicale des lignes, avec diverses vectorisations, que l'acte de lecture est fondamentalement transformé: lire les calligrammes à haute voix leur ferait aussitôt perdre une de leurs dimensions cruciales. Par ce «lyrisme spatial», Apollinaire redéfinit selon Laurent Jenny les rapport à la voix dans la poésie moderne, en organisant un «intime détimbrage».

Pour Serge Bourjea, c'est la «Voix» plus que le chant qui est au centre de la démarche de Paul Valéry. A l'encontre de l'héritage mallarméen, le «lyrique» persiste chez cet auteur comme une «expression des moi(s)». Serge Bourjea commence son étude par le commentaire de trois textes marquants de 1939. Les dimensions de la continuité et du souvenir «comme invention» entrent alors dans la constitution d'une «pneumatologie» qui fonderait le poème sur une voix qui lui serait antérieure. C'est en distinguant deux types principaux de voix que Serge Bourjea poursuit son étude: celle de la *Lexis* et celle de la *Phônè*. Or, la «Voix» lyrique ne serait chez Valéry ni la première ni la seconde, mais une force et une tension qui leur serait sous-jacente. C'est pourquoi, en poursuivant la perspective d'un Jacques Derrida sur la «gramo-phonie», Serge Bourjea évoque la production de la voix par le texte. La figure d'Orphée décapité devient dès lors de nouveau emblématique de l'approche de Valéry, en ceci qu'elle lie le propre et la trahison de ce propre par la voix.

Nous savons de Jacques Roubaud combien il est un poète à la fois formaliste et lyrique qui érige, à l'encontre des préceptes avant-gardistes, un modèle avec les troubadours du XII^e siècle. Jean-François Puff recompose la démarche théorique de Roubaud pour mettre en évidence la force de ce modèle qui permet de penser l'histoire de la poésie et surtout l'inscription imaginaire de cette poésie dans le champ contemporain. La poésie chantée de la Provence du XII^e siècle fonctionne dès lors comme un âge d'or de la littérature française, et il n'en reste plus aujourd'hui, après sa disparition définitive, qu'une «trace chantante». Celle-ci n'est pas une reprise telle quelle de cette tradition mais une reformulation autour d'une unité en trois temps: «l'amour le chant la poésie». A partir de cette devise, Jean-François Puff montre comment cet idéal peut se retrouver dans la production poétique de Roubaud. Toutefois, loin d'être un modèle constant, le *trobar* et le chant sont finalement relativement rares dans l'œuvre de cet auteur. D'après Jean-François Puff, ils peuvent avant tout être identifiés dans certains textes de *Trente et un au cube*, davantage que dans d'autres recueils. C'est ainsi que les enjeux du chant ont la possibilité d'être perçus textuellement comme une articulation d'une dimension formelle-rythmique, de l'énonciation à la première personne du singulier et d'une thématique amoureuse. Dès lors, le chant des troubadours apparaît comme un paradoxe: il est posé comme un modèle théorique pour la poésie contemporaine, mais il se trouve relativement peu pratiqué par l'auteur lui-même.

Après ces parcours monographiques sur des œuvres marquantes et différentes du *xx^e* siècle, le volume prend une perspective plus historique en remontant le temps: du romantisme aux pratiques de la Renaissance et du Moyen Âge, pour aller enfin vers l'Antiquité grecque.

Les variations historiques

Claude Millet livre une importante synthèse du chant durant la période romantique française. Il s'agit d'une période faste pour cette notion dans la mesure où tout est susceptible de chanter en poésie, au sein même des textes et non seulement comme une figuration de l'énonciation. Ainsi, le chant traverse les distinctions entre espèces, entre genres et entre rangs sociaux. Il ouvre une unité du *Tout vivant*, qui intègre la dissonance et la discontinuité. Un «grand lyrisme universel» dépasse l'isolement des individus, en les faisant participer à une transfiguration de leurs particularités. Pour les romantiques, le chant est souvent en même temps «chant de» quelque chose, en célébrant le multiple dans l'universel: «chant du sacre», «chant des cèdres du Liban»... Claude Millet distingue ensuite la «chanson monodramatique», qui engage une hétérogénéité entre lyrique et narratif, du «chant monologique du lyrisme pur», homogène discursivement. Dans le premier, nous trouvons des formes qui se rapprochent de l'opéra, avec des émotions insérées dans des intrigues, tandis que dans le second, les émotions sont épurées de toute histoire. Dès lors, le chant lyrique permet de dire «l'appartenance de l'Homme à une communauté de chanteurs qui, de la bête à l'ange, le déborde». Il est une harmonisation du cri qui fonctionne comme un premier pas vers la symbolisation. Le chant dépasse ainsi la *mimésis* pour exercer une «expressivité généralisée».

L'autre approche sur le romantisme se tourne du côté des liens entre musique et poésie à partir de l'idéal du lied. C'est en musicologue que Georges Starobinski nous rappelle combien les œuvres qui associent l'écrit, le chant et la composition sont sujettes à une multiplicité de possibilités qui sont autant d'éloignements de l'idéal du «poète-musicien». Georges Starobinski commence par souligner combien le lied désigne aussi bien le

poème destiné au chant que l'œuvre musicale elle-même. Toutefois, malgré ce partage lexical, il est habituel qu'il n'y ait aucune collaboration entre le poète et le compositeur. Les textes apparaissent alors comme des «bouteilles jetées dans l'océan des virtualités musicales». Mais, c'est plus largement le cas des traductions, des «parodies» (dans un sens musicologique), très en vogue à certaines époques qui retiennent l'attention, dans la mesure où cette pratique contraste avec notre souci actuel d'authenticité et de rapport à l'œuvre originale. Georges Starobinski montre combien des lieder brillants naissent de traductions de fausses sources, comme le cas radical de la vogue européenne pour les poèmes d'Ossian livrés par James MacPherson. Le cas de la «mélodie française» fondée par Hector Berlioz et l'arrivée en France du lied schubertien marquent ensuite le passage des frontières franco-allemandes, jusqu'à l'événement assez étrange provoqué par un lied de Schubert chanté dans sa traduction française à Vienne. Georges Starobinski termine son étude par un élargissement historique sur les compositeurs qui écrivent pour deux langues différentes, comme Schubert face à Scott ou Berg face à Baudelaire. Mais c'est plus particulièrement Stravinsky qui engage le commentaire dans son travail avec Charles Ferdinand Ramuz et aussi dans ses *Poésies de la lyrique japonaise* (dont la traduction russe est fondée sur une autre traduction, allemande, des originaux japonais). Cette «babélisation», par la pratique de la «parodie» ou des traductions, contre-carre l'idéal du «poète-compositeur» et la cohérence prônée par Goethe pour faire apparaître le rôle primordial dans ces situations du compositeur, prêt à utiliser des matériaux d'écriture radicalement différents pour bâtir son œuvre selon des critères avant tout pragmatiques.

Pour approcher la Renaissance, il nous a paru important de mettre en évidence la porosité entre les traditions en langue française et en langue latine. John Nassichuk prend appui sur l'œuvre peu étudiée de l'humaniste chrétien Nicolas Denisot du Mans (1515-1559) pour la resituer face aux pratiques de Clément Marot, Marguerite de Navarre, Marc Antoine Flaminio ou encore Ronsard. Son étude compare la vogue des psaumes au milieu du *xvi^e* siècle, notamment la traduction française de Marot et les textes de Flaminio, avec les *Cantiques* (1553) de Nicolas Denisot du Mans. Il apparaît dès lors que les positionnements de la voix et les fonctions du chant dans ces textes sont radicalement différents. Les psaumes engagent en effet une tonalité plaintive issue d'une voix solitaire qui recherche l'écoute et la consolation de Dieu. Tel n'est pas le cas des *Cantiques* de Nicolas Denisot qui

ouvrent une importante polyphonie. La voix dans les *Cantiques*, émanant de l'autorité divine, lie tous les éléments de la création. L'inspiration du chant dépasse les circonstances. Si la temporalité des cantiques se compose thématiquement sur le passé, le présent et l'avenir, en conjuguant la Promesse et la Nativité, le chant dans ces textes est avant tout ancré dans un *ici et maintenant* qui rassemble l'origine et l'éloge, plutôt que la plainte et les regrets. John Nassichuk observe combien les diverses voix se conjuguent dans ces textes pour ne former qu'une seule harmonie. Ainsi, la voix de la nuit, le chant des anges et le chant du poète concordent avec le cri de l'Enfant-Dieu de la Nativité. Ce nouveau chant marque un «continuum hiérarchique» entre les pasteurs et les anges, rassemblés dans la formule «noz voix», qui entre en écho avec le monde naturel. Les seules voix dissonantes sont celles des anciens dieux païens, de l'oracle delphique ou des voix sataniques, qui sont renversées ensuite par ce nouveau chant chrétien. Ainsi, ces dissonances ne sont qu'une épreuve qui disparaît pour se fondre dans l'unité. Toutefois, il convient de souligner combien cette unité est composée d'une variété de modalités vocales, éloignée de la dimension plus monologique des psaumes.

Il existe, au XX^e siècle et de nos jours, un «mythe» sur le grand chant courtois comme absolue fusion entre le chant et l'écrit lyrique. De manière un peu schématique, on attribue trop directement la fin de cette pratique au XIV^e siècle à Eustache Deschamps qui sépare radicalement dans son *Art de dictier* musique et poésie. C'est à partir de ces deux positions trop figées qu'Alain Corbellari livre une riche synthèse historique sur la «crise de la lyrique médiévale» dans les rapports entre chant et écriture. Loin du mythe du grand chant courtois, il commence par rappeler qu'à l'origine deux autres types de poésies chantées existaient déjà au XI^e siècle, dont il reste peu de traces: la mélodie des chansons de geste, à dominante narrative, et la chanson populaire, «de mai», qui est surtout connue par ses stylisations courtoises plus tardives. Si, au long du XII^e siècle, poésie et chant s'entrelacent, la fin de ce siècle réserve déjà une désolidarisation des deux modes. En effet, tandis que le roman s'élargit à la même période, le poème se développe pour la récitation avec le *dit*. Celui-ci accorde une densité de figures (notamment l'*annominatio*) qui le rend peu compatible avec la poésie chantée. Tel est le cas d'Helinand de Froidmont, à la poésie cléricale et morale, mais surtout de Rutebeuf. Cette tension dès la fin du XII^e siècle pourrait expliquer, selon Alain Corbellari, pourquoi les trouvères (plus tardifs) donnent moins de raffinements à leur poésie chantée que les troubadours.

Au XIII^e siècle, les traditions du *dit* et de la poésie chantée sont ainsi établies, mais il existe plusieurs auteurs qui ont les deux pratiques. Ainsi d'Adam de la Halle. Dans le *Jeu de la Feuillée*, il met justement en conflit ce type de questions esthétiques par le personnage d'Adam qui ne sait plus s'il préfère Arras, ville d'origine où l'amour s'accorde à la poésie chantée, ou Paris, ville du savoir et de l'Université où le *dit* l'emporte. Ces deux villes deviennent emblématiques du conflit esthétique sous-jacent. Adam de la Halle préfigure en outre, écrit Alain Corbellari, la révélation musicale de Guillaume de Machaut, au XIV^e siècle, qui est un des plus grands écrivains français et des plus importants compositeurs européens de cette période. Chez Machaut, nul conflit de conscience, les deux modes sont nettement séparés: Alain Corbellari compare alors le *Voir dit* et la *Messe Notre-Dame*. Cette traversée historique montre bien que l'âge d'or mythique du «grand chant courtois» et la rupture liée à Eustache Deschamps sont à comprendre dans une démarche critique à la fois plus complexe et plus passionnante.

Les études critiques s'achèvent sur la Grèce antique avec la question du *stasimon* du chœur dans la tragédie. Sophie Klimis cherche dans la poésie tragique, par-delà la situation d'énonciation culturelle propre à la poésie «mélodique», à spécifier combien «quelque chose du <lyrique> [se tisse] malgré tout au <mélodique>». L'étude commence par synthétiser les conceptions antiques de Platon ou d'Aristote et les approches contemporaines de l'anthropologie ou de l'herméneutique. Chez Platon, les dimensions pathiques et chantées de la tragédie sont posées comme dominantes, et cette pratique en vient dès lors à pervertir l'âme du spectateur, en s'adressant à sa partie irascible. Cette radicalisation vise à affaiblir le «dialogue tragique» pour favoriser le «logos» philosophique. Pour Aristote, le *logos* philosophique est également mis en avant par rapport à la tragédie, mais la radicalisation se fait dans un autre sens: l'importance du chant est réduite le plus possible, en déconsidérant l'alternance des parties chantées et dialoguées, afin de favoriser la cohésion du *muthos*. Comme le chant crée un péril pour l'unité de l'intrigue, il passe à la trappe de la poétique. Cette occultation du chant dans la tragédie chez Aristote a orienté depuis des siècles la description des tragédies en tant que pur *muthos*. Or, Sophie Klimis cherche justement à montrer le rapport entre le chant, les dialogues et l'intrigue dans une logique affective globale. Le chant du chœur relève en effet selon elle typiquement de l'«aporie tragique», en se modulant tant en plainte qu'en réflexion théorique. Son étude se fonde sur des analyses de l'*Antigone* de Sophocle. Elle

en vient ainsi à souligner une «mobilisation tragique des affects» qui constitue une visée d'éducation citoyenne avec une fonction politique. Cette mobilisation s'opère par une dialectique de «l'affection pensée» et du «penser affecté». Le «*pathei mathos*» du chant tragique permet ainsi une participation affective distanciée, avec des possibilités de délibérer, dans l'ouverture infinie d'interprétations offertes par l'aporie tragique.

Enfin, le volume se termine par une coda: un texte théorique de Jacques Roubaud. Le propos de ce poète allie les approches formalistes et lyriques. Ces vingt-six propositions créent des liens transversaux avec les réflexions de ce volume, par le fait que cet auteur rattache la période médiévale au plus contemporain, qu'il traite de la mise en musique de la poésie, de la fonction du rythme par rapport à la métrique et au «vers libre international». Ainsi, l'imaginaire personnel de ce poète entre en dialectique avec l'histoire littéraire et la réorganise avec une singularité et des traits de pertinence qui donnent à penser. Sans doute cette réflexion conduit-elle à maintenir une dynamique ouverte face à l'étude des œuvres, dans l'entrelacement des imaginaires et des performances.

*

Avant le passage aux articles eux-mêmes, je tiens à remercier avec André Wyss les diverses institutions qui ont soutenu le colloque «chant et écritures lyriques» en 2006. Nous pensons principalement à la Faculté des lettres et au Fonds du 450^e anniversaire de l'université de Lausanne, tout comme nous remercions ceux qui ont, par leur financement, rendu cette publication possible.

Puisse donc cet ouvrage servir de fondement pour dépasser les conflits ou les adhésions trop directes que suscite l'association du chant à l'écriture lyrique, en maintenant une vigilance face à la complexité de cette question et à sa récurrence dans la tradition poétique occidentale.

Perspectives générales