

Langoureux vertige

Ainsi c'était donc vrai : le rossignol est bien musicien ! Et de même le loup, le gibbon ou le crapaud accoucheur. Il y a de nombreuses identités entre la syntaxe sonore de certains signaux animaux et ce que l'homme appelle musique (). Mais l'antique légende selon laquelle le chant des oiseaux est un langage contient elle-même une part de vrai, à condition de la lire à l'envers : certes aucun devin ne traduira jamais ce que semblent dire ces messagers célestes, mais si leur chant n'est pas un vrai langage, notre langage peut ressembler à leur chant, et, dans certains emplois marginaux, se rapprocher de cette syntaxe sonore libérée de toute sémantique. Par exemple le discours de Lucky, dans *En attendant Godot*, de S. Beckett, est structuré comme un chant d'alouette avec son débit constant, ses coupures syllabiques arbitraires, ses doublets et ses triplets purement sonores, et ses permutations. Un spécialiste de sanskrit à l'Université de Berkeley, le Professeur Frits Staal, fait référence à mon livre cité en note pour appuyer sa propre théorie selon laquelle il ne faut pas chercher de significations aux mantras, mais bien plutôt y voir une forme innée de jeu sonore antérieur au langage signifiant, et se satisfaisant de son propre exercice, sans qu'il faille, pas plus qu'à beaucoup de rituels, lui attribuer de valeur signifiante.

Les temps changent. La surprise, la réserve, l'ironie qui accueillaient ce genre de rapprochements lorsque je les proposais il y a dix ou quinze ans commencent à faire place à des « reprises en écho », pour parler comme les musiciens, ou des convergences, pour parler comme les zoologistes. Et pourtant il y a déjà longtemps que Tzara, je crois, a lancé : « la pensée se fait dans la bouche ». Voici que se rassemblent une quantité d'observations et d'intuitions qui tendent toutes à dégager le langage de son utilitarisme sémantique, au risque même de l'absurde le cas échéant. De Dada à Beckett et des mantras aux comptines, on voit affluer les témoins : le galimatias du Moyen-Âge et de la Renaissance, les papyrus magiques de la Gnose, les techniques de récitation védique désarticulant les syllabes, Joyce, Cummings... Tout cet apparent délire s'organise, prend une cohérence, dès qu'on peut montrer par une commune analyse distributionnelle qu'au-delà du sens perturbé ou absent, la syntaxe suit des règles, et que ces règles sont celles mêmes du chant des oiseaux et des musiques humaines. Il y a donc non seulement des universaux sous-jacents à tous les mystères linguistiques humains, comme Chomsky le montre, mais aussi des universaux de toute articulation sonore ludique, puisque telle semble être la commune définition de la zone où se recoupent les domaines de la poésie, de la musique et de la bioacoustique. Il faudrait un livre entier pour le montrer convenablement, et je

dois ici renvoyer aux chapitres Langage et musique et Zoomusicologie de l'ouvrage précédemment cité. J'ajouterai toutefois un seul exemple, celui auquel le titre de cet article fait allusion, tiré du célèbre pantoum de Baudelaire Harmonie du soir. Il constitue un cas exemplaire de « mise en abîme », comme disent les héraldistes et les structuralistes, c'est-à-dire l'analogie entre une micro-forme et la macro-forme où elle est incluse. Les compositeurs connaissent bien ce travail qui consiste à développer les potentialités d'une cellule rythmique ou mélodique, ou d'un enchaînement harmonique, jusqu'à en faire l'architecture même de l'œuvre où ils s'insèrent et qu'ils ont engendrée, parfois à l'image d'une croissance cristalline ou organique.

Le vers : « Valse mélancolique et langoureux vertige » pourrait en quelque sorte avoir avec tout le poème le même rapport que ce genre de cellule avec une composition musicale. Sur le plan sonore, il offre la même proportion de récurrences et de nouveautés que le pantoum (où les vers pairs d'un quatrain deviennent les vers impairs du quatrain suivant). De la sorte, ce qui se passe au niveau des vers s'y retrouve au niveau phonétique :

Trois fois se répondent les liquides l et r, et trois fois les occlusives palatales k et g. Les seules syllabes fermées de l'alexandrin, val - et ver -, sont analogues par la succession : v, voyelle ouverte, liquide, et leur subtile variation sonore présente le même taux de ressemblances et de différences que, par exemple, la succession : - lancoli -, - langoureux -, tandis que le i de vertige fait écho à celui de mélancolique. Sur les 28 phénomènes, seuls 4 (s, m, t et z) restent isolés, alors que tous les autres se correspondent tels quels ou variés.

Enfin le mouvement même de la valse, postulé par le sens, est inscrit dans l'accentuation et le rythme du vers, jusque dans le rubato viennois impliqué, au début, par le léger prolongement de la vibration du l avant le glissement du s :

L'étonnante réussite est évidemment d'avoir obtenu que la sémantique, la syntaxe et la phonétique unissent totalement leurs suggestions, comme si le matériau n'offrait aucune résistance, était de tout temps prédisposé à cet accord ; comme si par ailleurs cuir n'était pas aussi dur que leather est souple, et libellule aussi fluide que le sont peu le vol brusque et l'éclat minéral de cet insecte. Seules quelques rares réussites de ce genre paraissent donner raison à la vieille théorie du Cratyle où Platon cherchait dans la phonétique la base de la sémantique. Mais la poésie, après Verlaine, et surtout par la faute des Surréalistes qui ont été de grands voyants, mais sourds, a presque perdu en France cette dimension essentielle. Je ne nous vois pas d'équivalent de la grande voix exaltée de

Voznessenski cassant peu à peu le mot russe qui signifie « glace » pour en faire émerger celui qui désigne l'enfer, ou extrayant par le même procédé l'ombre de la mer. L'image visuelle, le concept, leurs entrecroisements, ont longtemps pris toute la place. C'est sans doute un signe d'évolution très poussée, mais en éliminant tout ce qui la rattache à cette strate archaïque du psychisme que la musique, pour sa part, continue à assumer conjointement avec d'autres plus récentes, la poésie s'est privée d'un point d'appui essentiel. Parallèlement la musique a pu aussi se couper complètement des archétypes sonores sans lesquels il semble que la liberté de créer des codes reste impuissante à se traduire en messages. Là aussi, les choses changent, et le lieu commun cesse d'être confondu avec le cliché ou le poncif pour rejouer le rôle essentiel des topoï : ancrage de l'imagination et de l'originalité sur les images qui s'organisent spontanément dans le psychisme, pour produire selon les cas des mythes, des refrains, des mantras, des symphonies, ou le chant du rossignol.

Refusons l'alternative entre langage et nature. Les lieux sonores communs à la parole et au chant, communs aussi à tous les êtres animés, ne sont pas notre prison. Nécessaires comme l'air et la pesanteur, ils apportent la nourriture et l'équilibre dont l'énergie de la vie imaginative se servira pour se déployer. Jusqu'au langoureux vertige, si possible.

Phrématique n° 30-31, hiver 1984, p. 42-44.