

Au-delà de la musique

Son nom secret d'une musique de Philippe Delaveau.
Gallimard, 134 p.

Antoine P. Boisclair

Number 230, January–February 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61797ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Boisclair, A. P. (2010). Review of [Au-delà de la musique / *Son nom secret d'une musique* de Philippe Delaveau. Gallimard, 134 p.] *Spirale*, (230), 57–59.

qu'il sait poser sur les choses un regard pénétrant et inspiré, apte à renouveler nos perceptions sans pour autant défigurer le réel : « *J'ai fixé le ciel le blanc de ses yeux sa coiffure funèbre déposait du givre sur les corniches l'hiver* ».

Le retour vers la matérialité des mots et le type d'architecture sonore figuré par leur agencement (martèlement, saccade, insistance) tire cette poésie du côté de la performance, car elle doit absolument résonner pour développer sa pleine puis-

sance — il s'agit d'une réussite du recueil, car sur ce plan, Plourde a conféré à ses poèmes une force qui commande au lecteur d'incarner la voix qu'ils suggèrent. De manière générale, la poésie répond à cette exigence de l'énonciation, en ce sens qu'elle doit faire entendre l'univers que les mots déploient préalablement dans l'espace silencieux de la page. Or c'est justement l'étape initiale de la lecture qui devient à l'occasion rébarbative chez Plourde, tant l'immédiateté du propos, ses formules brutes et

crues, n'exercent pas toujours le charme escompté. Lire une telle poésie équivaut peut-être à lire du théâtre, puisqu'on sent qu'il manque un élément : l'interprétation, le spectacle. Or n'est-ce pas vers cela que tend la poésie de Plourde, le spectaculaire ? Et ce, dans la mesure où son œuvre, jusqu'à maintenant, en impose à la vue par son amplitude, son audace et son souffle, par son désir d'occuper l'espace public aussi, mais également parce qu'elle fait parfois un tapage qui tombe à plat.

Au-delà de la musique

PAR ANTOINE P. BOISCLAIR

SON NOM SECRET D'UNE MUSIQUE de Philippe Delaveau
Gallimard, 134 p.

« **C**orps spirituel du monde », selon une formule d'Aleksandr Blok citée en exergue au dernier recueil de Philippe Delaveau, la musique a longtemps agi auprès des écrivains comme un horizon inatteignable, comme un modèle de présence et de perfection vers lequel l'écriture, par mimétisme ou suggestion, devait tendre au risque parfois de perdre sa fonction communicative. Nous connaissons à ce sujet le fameux passage de *Crise de vers*, dans lequel Mallarmé prononce le mot « fleur » pour que « *musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets* ». Si, pour plusieurs symbolistes, la « Musique a rejoint le Vers », c'est parce que la poésie devait, elle aussi, s'élever spirituellement au-delà du sens commun. Contrairement aux arts plastiques, traditionnellement associés au monde sensible, la musique a été pour les poètes — et continue de l'être

aujourd'hui — un point de fuite intelligible, un idéal que peine à reproduire le clavier limité des voyelles et des consonnes. « *Visible pour Dieu* », écrit Ossip Mandelstam que Delaveau cite également en introduction à son recueil, la musique est « *au-dessus de nous* ».

À plusieurs égards, cette spiritualité de la musique a été mise à mal au cours du xx^e siècle, tout d'abord par l'abandon de l'instrument que fut la rime et par le désir de briser le rythme du vers traditionnel, ensuite (ou simultanément) par l'intrusion d'un prosaïsme difficilement conciliable avec cette mélodie des sphères dont parlait Dante en traversant les cercles du Paradis. Or c'est en partie dans cette perspective que Delaveau s'intéresse à la musique, c'est-à-dire dans la perspective d'une perte de transcendance, d'une époque qui a substitué la



rumeur incessante du bruit à la mélodie des sphères. Comment réentendre « *les sous-bois emplis de murmures, de harpes et de cascades* », demande-t-il en ce sens, alors que les gens « *préfèrent les écouteurs à leurs oreilles comme l'œillère des chevaux* » ? Comment distinguer, dans le chaos des « *rues encombrées de bruits* », cette « *mélodie des choses* » dont parlait Rilke ? Contrairement à ce que pourrait

laisser envisager de telles questions, fondées sur le désir de reconquérir une certaine spiritualité, les poèmes qui composent *Son nom secret d'une musique* n'ont rien d'abstrait ou de vaporeux. Dans la continuité de ses recueils publiés au cours des dernières années chez Gallimard (*Instants d'éternité faillibles*, 2004 ; *Infinités brefs avec leurs ombres*, 2001 ; *Petites gloires ordinaires*, 1999), le poète français développe en effet son questionnement spirituel dans le contexte du quotidien, de la réalité concrète et commune. « *Tout est musique* », dit le titre d'un poème : le son des marteaux-pilons et les klaxons, « *la pluie et ses marteaux sur le xylophone des saisons* », « *les arbres frères du violoncelle* ». L'idée de la musique, sa promesse jamais réalisée, devient alors tangible pour peu qu'on veuille l'entendre : « *Homme quelconque et silencieux dans ses pensées, je regarde la rue. / Ma main soulève le rideau : dehors le siècle avec son bruit. / Cœur à l'étroit parfois sous la chemise. Forgeant sur une enclume / un signe empli de feu. Frappant, vibrant. Et il écoute. // Le monde épouse le destin de ses feuilles : arbres et livres. / Pourtant c'est le matin. Une voix accompagne un chiffon qu'on agite par la fenêtre. / C'est l'heure du ménage : on astique les meubles, les femmes parlent. / [...] / Tour à tour je regarde la vie aux mots incertains. / Et l'autre vie lointaine où se devine une musique.* »

Si nous considérons les tendances reliées à la poésie orale, au *slam* ou aux performances scéniques, la poésie francophone contemporaine, par un détour curieux de l'histoire littéraire, semble avoir renoué avec une certaine musicalité du langage, dans la mesure bien entendu où il est possible de parler de « musicalité » au sujet des mots. Il est fréquent en revanche que cette sonorité, parce que sa mise en valeur s'effectue souvent au détriment du sens, masque un certain vide. Il y a dans la poésie orientée strictement vers l'oralité, vers la rime, l'assonance ou l'allitération, un risque de laisser imprudemment l'initiative aux mots, de négliger le sens au profit du son. Dans le dernier recueil de Delaveau, les poèmes ont au contraire un propos : ils évoquent des événements, des moments, des rencontres. Ainsi dans un poème intitulé « *Schubert SW7* », c'est par hasard, au détour d'une rue, que revient l'idée

d'une présence au monde et à soi : « *Dans la petite rue, je m'arrête. La nuit tombe. On entend un piano. / Partout l'ombre se recueille dans sa propre unité, les réverbères / sont immobiles. Leurs ailes repliées, papillons sur les murs. // Le jour d'une fenêtre ondule au-dessus de ma tête comme la mélodie. / C'est de là que tombe l'eau de la source invisible. Je reconnais Schubert : / double invisible, nom d'éternité. / [...]* » Constitué de trois parties (« *Instables voix du monde* », « *Son nom secret d'une musique* », « *Verbe haut* »), ce recueil trouve son unité dans ce vaste thème qu'est la musique, mais aussi dans ce vers long et souple qui s'adapte aux soubresauts de la conscience. Le style de Delaveau, qui s'affirme davantage ici comparativement aux recueils antérieurs, est également reconnaissable à l'emploi des phrases nominales, des personifications et des métaphores constituées à l'aide de deux points (« *l'herbe : une foule avec ses périscopes. Les fleurs : oreilles avec la perle d'une abeille* », « *Les oiseaux sur les peupliers de la plaine : des notes dispersées, liquides, vagabondes* », etc.). Il en résulte une écriture à la fois « poétique » (avec tout ce que ce mot comporte de mélioratif et de péjoratif) et prosaïque, une écriture dont le souci d'intelligibilité et le questionnement spirituel contrastent avec une certaine poésie française contemporaine. Il est étonnant à cet égard de retrouver, dans la seconde partie du recueil, un tel attrait pour le mythe. Consacrés aux grandes figures de la musique classique (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, etc.), les poèmes de cette section accordent en effet une importance particulière, sans que le résultat soit nécessairement heureux, aux légendes et anecdotes entourant les grands musiciens. Ainsi à propos de Mozart : « *Toi qu'on nommait divin par mégarde ou par sottise. Toi méconnu. / Jeté dans l'ombre de la terre anonyme tu le savais : la beauté / est nudité du vrai. Son visage, miroir fugace, vibre derrière / le souvenir comme l'ombre de la mer* ».

Dans les poèmes mieux réussis, c'est cependant quelque chose d'autre qui retient l'attention de Delaveau. C'est la possibilité qu'offre la musique d'incarner des souvenirs, des images ou des pensées : « *Rythme, silence pur où se détache un air : la mélodie. Beethoven parle d'idées pour confondre les doctes. Ceux comme nous qui croient / seule-*

ment fait de mots le poème. » Plusieurs vers évoquent dans cet esprit une tension entre la matérialité et l'immatérialité de la musique, tension que reproduit jusqu'à un certain point le signe linguistique, divisé entre signifiant et signifié, entre son et sens. Si la musique comporte une part spirituelle — si elle mène à une « *vie lointaine* », dit un poème —, elle est surtout le « corps » de cette spiritualité, pour reprendre à nouveau les mots de Block. À l'instar de la poésie, la musique donne corps à la pensée. Elle n'élève l'esprit spirituellement qu'à condition de faire résonner le corps : « *J'entends retentir Chopin. La mélodie arpente le piano. Je ne suis plus que les marteaux qui frappent, / Les triples cordes qui subissent, le frémissement en dessous de la terre / Et de mon corps ensemble dans le navire. [...] / Mon main dure maintenant m'a frappé au thorax. La musique est presque tangible.* » Les musiciens auxquels s'intéresse Delaveau n'appartiennent pas à l'avant-garde du *xx^e* siècle. Ceux qui retiennent son attention ont plutôt opté pour la mélodie — un mot qui revient d'ailleurs souvent dans ce recueil — et par le fait même, encore une fois, pour un souci d'intelligibilité. La mélodie serait alors à la musique ce qu'est le sens à la poésie : une manière de rendre « tangible » l'immatériel ou l'intelligible.

Son nom secret d'une musique est écrit en partie sous le signe du voyage, un thème cher à Delaveau depuis plusieurs recueils et qui comporte lui aussi une dimension spirituelle. Le voyage devient en effet quête ou pèlerinage quand l'écrivain se rend à Vienne sur les traces de Mozart. S'il y découvre une ville touristique où « *biscuits, cafés [et] gâteaux aux lourdes crèmes* » portent le nom de Wolfgang Amadeus, il s'imprègne des lieux et les observe de manière à mieux les habiter. L'observation, l'annotation, la description : ce sont là, par ailleurs, d'autres traits caractéristiques de cette écriture qui, en plus de s'intéresser à la musique, comporte un aspect pictural. Mais puisque « *tout est musique* », les paysages formant des tableaux acquièrent eux aussi un aspect mélodieux : « *La montagne fermée sur ses propres raisons. Seulement blocs de pierre / et neige. Brahms ou Bruckner. Quand se déchirent brume ou vapeurs : / une vallée douce. Chant de hautbois et les cors. Puis les violons / s'em-*

parent de la mélodie, l'étirent. De grandes pensées naissent, s'esquivent. / Puis d'autres, tumultueuses. Le jour ausculte mon obscurité. / Un langage m'habite et me comprend. [...]

La poésie française contemporaine peut être difficile à suivre. Celle que nous offre à lire des maisons d'édition comme P.O.L ou Al Dante, maisons qui s'inscrivent en partie dans l'esprit d'avant-garde des années 1960, considère volontiers la « poésie inadmissible », selon la formule de Denis Roche, et semble plus proche parfois de l'art contemporain ou de la performance que de la littérature. La lecture d'une anthologie comme celle de Jean-Michel Espittallier laisse croire en ce

sens que les jeux formels, textuels ou sonores ont remplacé la « vieillie poétique »¹. Bien entendu, la poésie demeure un travail sur la langue et sur la forme : elle doit explorer de nouvelles avenues et repousser toujours un peu plus loin les limites du possible. Peu de poètes, cependant, parviennent à effectuer ce travail sans négliger l'expérience sensible à laquelle l'écriture doit répondre, sous peine trop souvent de s'enfermer derrière une clôture textuelle. Toute proportion gardée, Philippe Delaveau s'inscrit dans la lignée de ces auteurs français qui, depuis Bonnefoy, Jaccottet, Réda et quelques autres, tentent de réconcilier ces deux exigences. Refusant d'orienter de manière univoque sa poésie vers la

part acoustique du signe, vers sa forme et sa sonorité — autrement dit : refusant de confondre poésie et musique —, Delaveau fait le pari du sens sans perdre de vue son au-delà, sans oublier l'horizon musical de la parole vers lequel l'écrivain tend parfois encore obstinément.

1. « La dernière décennie du siècle », écrit Espittallier au sujet des années 1990, « a vu la poésie française se renouveler en profondeur, ouvrir des voies inexplorées, reposer en termes neufs les questions de son statut, de ses limites, de ses formes. C'était inespéré. Dans un contexte un peu morose qui n'en finissait pas de proclamer la fin des avant-gardes sans proposer beaucoup mieux qu'un vague lifting de la vieillie poétique, on aurait dit que la machine, enfin, se remettait en marche ». Jean-Michel Espittallier, *Pièces détachées. La poésie française aujourd'hui*, Paris Pocket, p. 9.

La bande à Merlin ou Graal, le signifiant souverain

ROMAN 

PAR NORMAND DE BELLEFEUILLE

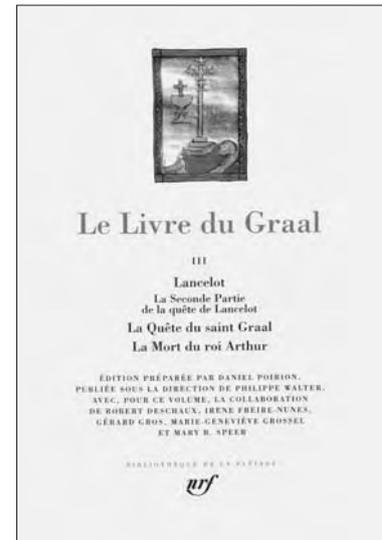
LE LIVRE DU GRAAL. TOME III. Anonyme

Édition préparée par Daniel Poirion et publiée sous la direction de Philippe Walter, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1707 p.

Il y a de ces œuvres que plusieurs prétendent connaître, mais que bien peu ont véritablement lues. Combien de lecteurs parlent « en fausse connaissance de cause » d'*À la recherche du temps perdu*, de *L'homme sans qualités* ou d'*Ulysse* en n'en ayant pourtant parcouru que quelques belles pages choisies ? *Le Livre du Graal* demeure sans aucun doute le plus éloquent exemple de cet étrange phénomène de faux « déjà lu ». Qui ne croit pas connaître le roi Arthur, Lancelot ou Merlin l'enchanteur ? Aucun texte cependant n'est si peu fréquenté sous son jour véritable, puisque nous n'avons généralement été sensibilisés à cet uni-

vers que par le truchement d'œuvres simplifiées, édulcorées, habituellement nommées *Romans de la Table ronde*.

Mais depuis 2001, la collection de la Pléiade, dans une entreprise éditoriale colossale, nous permet enfin de prendre connaissance du texte en prose complet jusque-là inédit, sous cette forme, de cette œuvre monumentale et splendide. Trois tomes, près de 6 000 pages, texte bilingue (français moderne et français du XIII^e siècle), cette œuvre capitale s'avère certes le plus grand roman en prose du Moyen Âge et l'une des œuvres fondatrices du roman d'aventure moderne.



Pour bien saisir l'ampleur et le mérite d'une telle épopée éditoriale, il n'est sans doute pas inutile de rappeler dès maintenant qu'il s'agit, avec cette œuvre, de littérature médiévale et, qui dit « littérature