

MUS(IQU)E CRITIQUE (La mélodie française, tombeau du poète)

La mélodie française porte dans sa poétique les germes d'une radicalité paradoxale puisqu'elle est un art bourgeois, de salon, advenant au moment même du déclin de la culture bourgeoise dont le salon était le saint lieu. L'art bourgeois en elle pouvait ainsi construire une sacralisation de l'art, présentant toutes les formes de l'intransitivité face au monde, sur un mode de « célébration de la langue française cultivée¹ » dont l'aristocratie réalisait parfaitement l'expression antibourgeoise de la bourgeoisie par laquelle cette dernière tentait de réinvestir la sphère de l'universel social auquel elle avait tant voulu s'identifier. De ce point de vue, la valeur esthétique et historique de la mélodie française tient dans le tombeau qu'elle s'évertue à être sur le plan de la liquidation de la reproductibilité bourgeoise (formulisme, retour de l'affect *bovaryste*², écriture pléthorique, ductilité générique pénétrant dans les niches éditoriales en sous-genres répondant à des publics consommateurs divers...). La mélodie française est ainsi un art du tombeau au carré : elle chante la mort d'un type d'expressivité esthétique – bourgeoise, romantique – fondé sur la rentabilité du sentiment, et elle le fait en réalisant des *tombeaux* dédiés à des poètes dont la poétique elle-même se détourne de cette expressivité. C'est dans cette présence mortuaire et crépusculaire qu'elle célèbre, que la mélodie puise sa puissance critique qui la maintient légèrement hors du statut d'*aboli bibelot*, et qui fait d'elle cet objet hésitant dans son apparence (beaucoup peuvent s'y tromper encore ou adhérer aux effets de superficie mondaine qu'elle assume) où la posture Ancien Régime – de celle qui se construit dans l'esthétique même des *Fêtes galantes* de Paul Verlaine inspirant Gabriel Fauré et Claude Debussy – s'allie à un art de concentration formelle érigeant sa valeur dans l'enjeu métapoétique. De fait cet art, émergeant dans la seconde moitié du XIX^e siècle où le capitalisme bourgeois est théorisé par Karl Marx en opposition au modèle féodal, s'identifie sur le plan de la monstration sociale aux jeux d'une ancienne société dans laquelle le luxe et la dilapidation sont les révélateurs d'un esprit et d'un rang aristocratiques s'exposant à travers les pratiques esthétiques qui revendiquent la gratuité du jeu, la sphère valorisée et valorisante de l'inutile. Cet art de tradition savante prend ses racines mêmes dans la négation des déterminations sociales contingentes (refus de monstration de la *productionnalité* : amateurisme, professionnalisation masquée par le mécénat, goût élitiste se refusant au grand public...) qui le mènent, dans le dessaisissement qu'elles produisent contre les pratiques des arts populaires, à abandonner la sphère du sentiment et plus généralement de la représentation (narration, sèmes psychologisant, thèmes historisants, ritournelles

¹ « Il serait facile, en raison de cette origine [le salon bourgeois], de rejeter aujourd'hui la mélodie française, ou tout au moins de s'en désintéresser. Mais l'Histoire est complexe, dialectique, surtout si l'on passe au plan des valeurs : ce qu'avait bien vu Marx en détachant le 'miracle grec' de l'archaïsme social de la Grèce, ou le réalisme balzacien des convictions théocratiques de Balzac. Il nous faut faire la même chose avec la mélodie française : chercher en quoi elle peut nous intéresser, en dépit de son origine. Voici, pour ma part, comment je définirai la mélodie française : c'est le champ (ou le chant) de célébration de la langue française cultivée. », Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, éditions du Seuil, 1983, p. 248-249.

² « Elle n'aimait la mer qu'à cause des tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était parsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur [...]. À la classe de musique, dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l'attrayante fantasmagorie des réalités sentimentales. », Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, éd. Jacques Neefs, Livre de poche classique, 1999, p. 99-101.

*territorialisantes*³...) au profit de la mise en valeur d'un attachement à la littérarité du poème et à la littéralité du musical. En ce renversement du *Lied* romantique et plus encore de la romance dans le berceau de laquelle Jean-Jacques Rousseau (cf. son recueil posthume *Les Consolations des misères de ma vie* et l'article « Romance » du *Dictionnaire de musique*⁴) avait placé une transparence, une simplicité, une dénudation du matériel esthétique, la mélodie choisit de porter le masque de l'artificialité : son loup aristocratique cache la nudité d'un art qui par l'abstraction universalisante que lui offre la posture Ancien Régime (a-topie et u-topie dans lesquelles tout et rien peuvent être projetés, comme dans le précieux « Placet futile » de Mallarmé) lui permet de se concentrer sur des enjeux purement esthétiques. Ainsi la mélodie française se réalise au terme d'un double *criticisme* : dans la révocation des édits du monde de la capitalisation des œuvres comme de l'accumulation et de la rentabilisation des sentiments, mais encore dans l'exploration des moyens par lesquels l'art se constitue, intransitivement. De ce point de vue, la présence de l'écrivain, du poète exposé dans la mélodie en tant que signature critique, dès le titre, est une des signatures les plus marquantes du genre.

La romance territorialise et territorialise encore le sentiment. Les titres qu'elle adopte, enrichis d'un appareil péritextuel, organisent un programme esthétique fondé sur le sentiment : légende chrétienne chevaleresque, idylle, genre troubadour, *planctus* amoureux, mélancolie, Angleterre ou Écosse scottiennes, paysages lakistes, forêts germaniques, pittoresque espagnol ou oriental, amours de reines, de fées, d'anges, de grisettes... Ambiance gothique, ou révolutionnaire encore. La romance veut plaire à tous, et produit des récits pour tous les goûts. Elle peut se brancher sur toutes les sources de plaisir : les titres fonctionnent autant depuis des modalités thématiques (« En partance pour la Syrie ») que rhématiques (« Romance »), ou encore rhématico-thématiques (« Romance du saule⁵»). Ces branchements sur les affects (les différentes *Stimmungen* que reconnaît le romantisme) produisent encore une mobilité extrême sur le plan de l'instrumentation : l'organologie de la romance épouse tous les organes susceptibles de séduire : *piano-forte*, harpe, flûte, guitare⁶... Si la romance connaît une certaine fixation avec le piano, objet fétiche de la bourgeoisie, il n'en demeure pas moins que d'autres instruments sont substituables à ce dernier selon les circonstances sociales, sentimentales : la romance, chantant l'idéal, est pragmatique dans sa poétique. À

³ Cf. les pages que Deleuze et Guattari, dans *Mille plateaux* (Éditions de Minuit, 1980, « 11. 1837 – De la ritournelle), consacrent au *Lied* germanique.

⁴ « ROMANCE. *s. f.* – Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement », « Romance », *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, *Fac similé* de l'édition de 1768, Actes Sud/Thesaurus, Arles, 2008, p. 420. *Consolations des misères de ma vie, Recueil d'airs nouveaux sur d'anciennes paroles par J. J. Rousseau*, édition posthume, chez « De Roullède de la Chevardièrre, rue de Roulle » et « Esprit, au Palais Royal », Paris, 1781.

⁵ Ajoutons que la romance se dote très tôt d'un appareil péritextuel important, dont la fonction est la saturation du pathos : gravure, didascalies généralement initiales mais aussi internes résumant un drame, un état d'esprit, une *Stimmung*...

⁶ Il faut rappeler que Jean-Jacques Rousseau avait envisagé, dans une forme de projet idéal et fantasmatique, non atteint dans ses propres compositions, la transparence musicale de la romance réalisée par l'absence même d'accompagnement.

cette mobilité pratique répondent les hésitations que la romance présente, dans ses titres, et qui passent un léger dissolvant sur la valeur et la présence du poète comme du compositeur. À l'assignation auctoriale, hésitante dans l'histoire du genre⁷, liée aux pratiques financières des publications romancesques sous la Restauration (où d'ailleurs apparaît généralement le nom ou du poète ou du musicien en fonction de leur valeur marchande, publicitaire) se superpose une fluctuation déterminée quant à elle par des motifs esthétiques : là encore, une romance peut porter le nom d'un poète ou d'un musicien, ou bien n'en comprendre aucun : c'est que la romance intègre la fragilité du sentiment qui l'a fait naître. La musique pourra servir à plusieurs poèmes (comme dans la pratique du timbre, si courante aux XVIII^e et XIX^e siècles), le même poème peut devenir un *standard* pour diverses musiques... En ce sens, l'intitulation « Florian » ne renvoie pas tant à la figure auctoriale qu'à une géographie de l'âme... La démultiplication des contextualisations isotopiques données par les titres de la romance programment la ductilité du genre, ductilité elle-même au service de l'extrême richesse et mobilité de l'affect (le « sentiment » romantique bourgeois), redoublée dans et par les pratiques. La mobilité romancesque s'allie à un opportunisme affectif et organologique adaptable aux diverses situations sociales et sentimentales. L'histoire de la romance est ainsi régie par la dégradation esthétique depuis Jean-Jacques Rousseau, qui construit en elle un outil de démocratisation égalitarisme, jusqu'au consumérisme des années 1840 qui en font, malgré quelques réussites submergées par les flots de publication, un objet dégradé, auquel la mélodie va s'opposer en s'en émancipant progressivement⁸.

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé (Claude Debussy, Maurice Ravel⁹), *Deux poèmes de W. Shakespeare* (Henri Sauguet), *Quatre Poèmes de Max Jacob*, *Cinq Poèmes de Pierre de Ronsard* (Francis Poulenc)... La présence de l'écrivain, en l'occurrence ici, du poète, dans la mélodie française, se fait dès le titre en soulignant là ce qui est à l'œuvre, à savoir la mise en musique d'une poétique. Le resserrement de l'intérêt esthétique sur l'objet esthétique et lui seul, boucle apparemment narcissique, n'est pas nouveau. Le romantisme, et avec lui ce mouvement issu de l'idéalisme germanique passé sous les fourches caudines françaises du cousinisme, *l'art pour l'art*, avait déjà présenté sous une forme intransitive une esthétique que Théophile Gautier ou encore Charles Baudelaire portaient haut dans leur écrits théoriques et leur pratique littéraire, de *Mademoiselle de Maupin* et sa fameuse préface à « La Beauté » des

⁷ Cette hésitation a de multiples raisons : la pratique trans-sociale que le genre investit, qui fait de lui un art de tradition soit apparemment non-savante, soit réellement populaire, n'exige pas la mise en valeur auctoriale, d'autant plus que les pratiques de réécriture, transposition (le timbre, entre autres), mais encore l'anonymat concret des auteurs, font partie de la réalité pratique de la romance. Cependant, l'anonymat peut aussi se révéler un *effet de réel* qui tend à mettre en scène un archaïsme supposé des sources, une origine lointaine et perdue, venue d'un souffle collectif, comme dans les récits légendaires et épiques.

⁸ La mélodie française conserve, malgré la rupture avec la romance, un lien avec cette dernière. Détermination d'un reste de l'Histoire en grande partie, mais encore nécessité du maintien d'un arrière-plan immédiatement sentimental auquel le *criticisme* esthétique s'oppose. Cette proposition de Gilles Deleuze et Félix Guattari pourrait mener à interroger cette question, qui dépasse le cadre de la présente réflexion : « C'est curieux comme la musique n'élimine pas la ritournelle médiocre ou mauvaise, ou le mauvais usage de la ritournelle, mais l'entraîne au contraire, ou s'en sert comme d'un tremplin [...]. Ritournelle d'enfance ou d'oiseau, chant folklorique, chanson à boire, valse de Vienne, clochette à vache, la musique se sert de tout et emporte tout. Ce n'est pas qu'un air d'enfant, d'oiseau ou de folklore, se réduise à la formule associative et fermée dont nous parlions tout à l'heure. Il faudrait plutôt montrer comment un musicien a besoin d'un *premier type* de ritournelle, ritournelle territoriale ou d'agencement, pour la ritournelle du *second type*, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons. », *Mille plateaux*, éditions de Minuit, 1980, p. 431.

⁹ Il y aurait une histoire de l'intitulation dans la mélodie française. La présence du poète dans le titre se révèle de fait assez tardive. La mélodie des années 1870-1890 construit la déterritorialisation romantique progressivement, passant en un premier temps par la constitution d'un espace esthétique dédramatisant les œuvres dans l'abandon progressif des constructions de cycles (à orientation narrative) au profit des séries (ainsi les *Cinq poèmes de Venise* que Gabriel Fauré compose sur des poèmes de Paul Verlaine).

Fleurs du Mal. Gautier et Baudelaire, deux monstres littéraires, l'aîné signifiant dans son *Histoire du romantisme* sa sortie d'un mouvement dont il fut un acteur en son jeune temps, le cadet, toujours dans les marges dénudant les idoles ainsi révérees tout autant qu'abîmées. Mais tous deux conservant une ambivalence principielle quant à l'absoluité de la réflexivité esthétique qu'ils engagent. Romantiques sur ce point : en maintenant une ironie qui permet de penser l'un et son contraire. Mais avec eux s'esquisse un glissement de valeur sous un paradigme inchangé. L'absoluité, vécue sur le mode relativiste qu'est l'ironie, maintient la sphère romantique dans la perspective d'une transcendance qui emplit le monde. L'absoluité qu'on nommera, après Sartre, post-romantique, se construit soit sur une transcendance vide absolument, sans retour possible, sans réserve, soit sur une récusation agressive (par exemple, chez Lautréamont). Chez les romantiques, même le rien se maintient dans une tension avec le Tout, comme le moi avec le monde, le dedans avec le dehors, le caillou avec Dieu, le néant avec l'Être. Pour la génération qui commence à écrire après la crise de 1851, toutes les formes de totalités se résolvent ou se dissolvent dans le rien. Un rien ambivalent qui, d'auteur en auteur, et même au sein d'une même œuvre, fait vaciller le point de compréhension de ce concept même : la définition de ce « rien » oscille entre le néant de la chose ou la chose en elle-même, *Res*, sans rien de plus. Leconte de Lisle, par l'inspiration de qui, à travers Gabriel Fauré (« Lydia », « La Rose, Ode anacréontique », « Les Roses d'Ispahan »), la mélodie s'impose comme un genre nouveau (Camille Saint-Saëns évoque à l'audition de la première des pièces être devant quelque chose de nouveau) est de ce point de vue, avec le voile de la Mâyâ empruntée à Arthur Schopenhauer, la figure majeure d'un tel retournement¹⁰. On notera sur ce point, hasard ou non, la coïncidence entre un genre émergeant, la mélodie française, qui se définit comme *tombeau* poétique, et l'affirmation d'une poésie « impersonnelle », du moins objective, qui se déploie depuis l'œuvre de Leconte de Lisle dont la signature (sans le prénom Charles-Marie) met en scène la soustraction de l'individuation.

La présence du poète dans la mélodie française doit être interrogée dans la constellation des diverses déterminations qui conduisent à l'élaboration d'une poétique. Parmi celles-ci se trouve le statut que la culture française donne à sa langue et à sa littérature. L'hypothèse que Julia Kristeva déploie dans *Révolution du langage poétique* concernant la langue française comme matrice révolutionnaire peut aisément s'infléchir vers la mélodie *française* :

... le romantisme, le symbolisme et les avant-gardes qui vont suivre en France, ne peuvent être des revendications nationales, encore moins nationalistes : leur fonctionnement même déroge à la logométrie en même temps qu'il déroge aux contraintes, considérées ailleurs comme ultimes, de la langue nationale en tant que message communicatif. Ce qui apparaissait être un défaut (la monotonie de l'accent syllabique français), s'avère être un moyen qui a épargné à l'expérience

¹⁰ Jean-Paul Sartre décrit parfaitement cette ambivalence : « La source de ce 'brahmanisme' est, naturellement, ce *Bhagavad-Gita* que Flaubert, quelques années plus tôt, lisait ou prétendait lire pour corser l'« orientalisme » de son conte oriental – et particulièrement le *Bhagavata-Pûrana*. Mais Leconte de Lisle interprète ses lectures comme il veut : la *Maya*, pour lui, recouvre de son voile tantôt le vide absolu et tantôt l'immobile plénitude d'une éternité sans qualité qui s'absorbe à se contempler elle-même. C'est dire que Charles fait passer à son gré le positif dans le négatif et inversement. « L'éternité ment » ou bien c'est l'absolue pureté de l'Être. Nous sommes à ce niveau élémentaire où, comme le montre Hegel, l'Être et le Néant, notions fort instables, se transforment à tout instant l'un dans l'autre. Pour notre mystagogue, la mystification consiste à ne point donner ce passage ininterrompu pour un mouvement mais, tout au contraire, d'y substituer une immobile ambiguïté, c'est-à-dire le concept métastable – mais *en repos* – de ce qu'on pourrait appeler l'Être-Néant. Ou, pour nous rapprocher de nos descriptions antérieures, d'affirmer, derrière le flux inconsistant des apparences, l'équivalence rigoureuse du Néant de l'Être (il n'y a *rien*) et de l'Être du Néant (le Rien est ; conscient de soi – Rien redoublé –, il est Dieu). On aura remarqué, au passage, l'habile utilisation de l'Inertie : non seulement nos actions sont des rêves, dissimulant notre passivité parfaite mais – Flaubert n'a point été jusque-là – c'est l'Inertie même qui en est la condition. Pour rêver qu'on agit, il est nécessaire et suffisant de s'abandonner au caractère fondamental de l'Être, qui est l'absolu repos. » Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome III, NRF Gallimard, 1988, p. 371-372.

poétique de leurre consistant à s'identifier avec la langue nationale comme système de communication ou avec sa mélodie 'propre'. Cette particularité a contribué à conduire l'avant-garde française à explorer directement est explicitement un rythme inconscient, pulsionnel, trans-linguistique, inscrit dans la langue nationale mais visant, à travers elle, une *autre scène*¹¹.

La mélodie française en effet, centrée sur la qualité d'une langue soutenue, chantant la jouissance d'une littérature qui reste assez indifférente à la communication d'un sens (s'éloignant des modes d'expression valorisant la narration, comme la romance, ou la monstration du sentiment et du sens de l'Histoire, comme l'opéra), ne pose pas la question de la langue comme idiome gorgé idéologiquement. La romance de Rousseau ne cessait de rédimmer la faiblesse affectuelle et affective du français (au regard de l'italien). Le *Lied* germanique avait été défini, de Goethe à Schopenhauer, comme le cœur de la civilisation germanique. La mélodie quant à elle ne peut s'identifier à la nation. Elle investit une langue qu'elle absolutise dans le littéralisme, ce qui lui est d'autant plus facile que la langue française, sur le plan politique, s'est pensée depuis longtemps en tant que langue de l'universalisme. Ce que la poésie française et la mélodie française dévoilent, c'est (à côté d'une *autre scène* qui, loin d'être l'exposition d'un travail inconscient individué, fait entendre un régime général, structurel, du sémiotique) la concentration de ce régime dans l'ordonnement, ordonné et/ou chaotique, d'une valeur valant avant tout pour une jouissance de neutralisation. Cette neutralisation pourrait se comprendre depuis la proposition que Roland Barthes fait dans un article consacré précisément à la mélodie française :

c'est peut-être que son art¹², expressif, dramatique, *sentimentalement clair*, porté par une voix sans 'grain', sans poids signifiant, correspond bien à la demande d'une culture *moyenne* ; cette culture, définie par l'extension de l'écoute et la disparition de la pratique (plus d'amateurs), veut bien de l'art, de la musique, pourvu que cet art, cette musique soient clairs, qu'ils 'traduisent' une émotion et représentent un signifié (le 'sens' du poème) : art qui vaccine la jouissance (en la réduisant à une émotion connue, codée) et réconcilie le sujet avec ce qui, dans la musique, *peut être dit*¹³.

La présence absente du poète (une *mort de l'auteur* assurément) que la mélodie chante dans son art du tombeau est une concentration de la question esthétique par effet de dénudation : le poète n'est présent qu'à travers une poétique, qui elle-même se construit et se déploie dans l'absence de nécessité à dire qu'est ce nouveau dire poétique. La signature du poète est donc partout dans la mélodie, mais ne se maintient que comme signature, comme régime spécifique de signes mais nulle part ailleurs que dans ces mêmes signes. Le recourbement de ces derniers est certain : ils explorent leur propre potentiel, *ongles très haut dédiant leur onyx*, excluant les régimes d'attraction qui les remettraient dans l'attention et la soumission aux déterminations mondaines : la narration, le commentaire, l'explicitation du sentiment, la démonstration de l'affect... De fait, dans *Cinq Poèmes de Paul Éluard* (Poulenc), l'organisation rhématique-auctoriale du titre fait bien entendre l'absence du thème, ce lieu du sens qui ne cesse de s'attribuer des droits à la référencialité, qui elle-même ne cesse de construire des liens d'échanges – de rentabilité informative – entre l'œuvre d'art et le monde. Le tombeau se professe dans l'oubli de ce qui devrait être communicable et qui précisément est ce qui n'intéresse pas le poète (pas plus que le compositeur). Ainsi en témoigne ce poème que Paul Éluard écrit en 1946 à Poulenc, où le poète dit s'entendre dans une « étendue » sans frontière ni forme, dans une *autre scène* indistincte :

Francis je ne m'écoutais pas
Francis je te dois de m'entendre

¹¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, éditions du Seuil, 1974, p. 212.

¹² Roland Barthes parle ici de l'art vocal du baryton allemand Dieter Fischer-Dieskau.

¹³ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 241.

Sur une route toute blanche
Dans un immense paysage
Où la lumière se retrempe
La nuit n'y a plus de racines
L'ombre est derrière les miroirs
Francis nous rêvons d'étendue
Comme un enfant de jeux sans fin
Dans un paysage étoilé
Qui ne reflète que jeunesse¹⁴.

L'art du tombeau est bien cette présence dialectique où le poète absenté par une mort réelle, fictionnelle, ou posée depuis une poétique qui le libère de son être-au-monde et de son être-à-la-détermination, revient sur un mode neutralisé (quant à la question de l'individuation, de la subjectivité, de la sentimentalité...) et neutralisant (quant à l'efficace mondaine, référencialisante, donnant assise et sens de l'extérieur de l'œuvre). Radical épiphénomène de la métaphysique de la présence dont parle Jacques Derrida au début de son essai *De la grammatologie*, le littéralisme ainsi éprouvé construit une présence de soi à soi de l'écriture dans l'absence de ce qui la limiterait. Force du neutre, dont parle Jacques Rancière lorsqu'il dit, dans *Le spectateur émancipé*, que « L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation¹⁵ ». Cette neutralisation, à bien des égards, a été dévoilée par Adorno dans sa *Théorie esthétique*, lorsqu'il parle de la gémellité de l'art de Verlaine et de Debussy, qui s'expose dans la mélodie française :

Le sens d'un poème comme *Clair de lune* de Verlaine ne peut être tenu pour signifié ; il dépasse cependant l'incomparable musicalité des vers. Ici, la sensualité est également intention : le bonheur et la tristesse qui accompagnent la sexualité dès qu'elle s'abîme en elle-même et nie l'esprit en tant qu'ascèse constituent le contenu philosophique ; représentation immaculée de l'idée d'une sensualité éloignée du sens : voilà le sens. Cette caractéristique, centrale pour l'ensemble de l'art français de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, même pour celui de Debussy, recèle un potentiel de l'art moderne radical¹⁶.

La sensualité s'abstrait et fuse vers l'abstraction d'une représentation diffuse, quintessenciée dans une synthèse déréalisante qui assume la jouissance d'un affect non distribué selon les circuits de consommation auxquels le plus généralement il est soumis (hormis des cas esthétiques, ou considérés comme pathologiques, délirants) ; le concept universalisant se sensualise, ancré dans une expérience, une présence où l'affect et le concepts se travaillent l'un l'autre, échappant ainsi pour celui-ci à l'impérialisme d'un triomphal positivisme, pour celui-là à l'aveuglement consumériste qui ne cesse de le guetter.

Voilà sans doute ce que signifie la présence absentée du poète dans le genre de la mélodie française, devenue témoin de la fonction critique de la poésie comme muse de la musique – devenue porte-voix mutique de la fonction de la musique comme lecture critique de la poésie. Dans ce tombeau qui est, en tous titres, le sien, la conciliation critique de l'art de

¹⁴ Paul Éluard, « À Francis Poulenc », *Œuvres complètes, tome II, 1945-1952*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968, p. 875.

¹⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, p. 62. Et encore un peu plus loin, lumineux : « Dans le régime esthétique de l'art, cela veut dire la constitution d'espaces neutralisés, la perte de la destination des œuvres et leur disponibilité indifférente, le chevauchement des temporalités hétérogènes, l'égalité des sujets représentés et l'anonymat de ceux auxquels les œuvres s'adressent. », p. 71.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, 1970 (posthume), traduction Marc Jimenez & Éliane Kaufholz, éditions Klincksieck, 1995, p. 214

la mélodie française coïncide avec un profond refus, dans l'irréconciliation avec le monde.
Entente contre. Mus(iqu)e critique.

Vincent VIVES
Université Polytechnique Hauts-de-France
Laboratoire LARSH/DeScripto