



Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

L'écriture émue de l'écoute musicale : le dire en mue du poème chez Christian Prigent et Dominique Fourcade

Caroline Andriot-Saillant

Per citare l'articolo:

Caroline Andriot-Saillant, *L'écriture émue de l'écoute musicale : le dire en mue du poème chez Christian Prigent et Dominique Fourcade*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 47-64.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1962>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1962>

ISSN: 1824-7482

Résumé

Dans *Point d'appui* (P.O.L., 2019), Christian Prigent est amené à dire ce que la chanson lui fait, et ce que la chanson fait au poème. Le poète se range parmi les écrivains qui, depuis la fin du XIXe siècle et jusqu'à Valère Novarina, voient dans la chanson la « dégonflette de l'ego », et le moyen d'un sevrage émotionnel, anti- « pathos pâteux ». Cette opération de démontage de la « mécanique lyrique » exclut-elle aujourd'hui la recherche du poème dans l'écoute émue de la chanson, « matière-émotion » première ? Christian Prigent dit la chanson vouée à des « émotions familières, codifiées », et s'il en admire parfois la ligne claire, il se dirige, au-delà, vers l'espace infigurable du réel poétique, où passerait cependant « le continu d'émotion musicalisée (d'énergie) qui fait écrire (et chanter). » Dominique Fourcade, un autre poète « P.O.L. », livre un essai en poème voué à l'écoute du son dans la chanson. S'y joue sur trois plans entrecroisés l'action de l'émotion musicale dans l'écriture : un processus d'individuation dans l'affectivité et de désindividuation heureuse dans la communauté (l'émotion est l'émoi, mouvement et sortie de soi du sujet). Un travail dans la langue qui, sans mimer exactement son objet musical, se dérègle pour s'ouvrir à l'exploration du son (l'émotion est commotion, impulsion créatrice bouleversée). Enfin, la con-naissance et la conscience du poème dans tout objet artistique dont l'émotion déplace les dénominations établies vers l'inconnu (l'émotion se traduit dans la mue vocale du dire poétique destabilisé).

Abstract

In *Point d'appui* (P.O.L., 2019), Christian Prigent is led to say what song does to him, and what song does to the poem. The poet ranks among the writers who, from the end of the 19th century until Valère Novarina, see in song the "deflation of the ego", and the means of emotional weaning, anti-"pasty pathos". Does this operation of dismantling the "lyrical mechanism" exclude today the search for the poem in the emotional listening of the song, the primary "material-emotion"? Christian Prigent says that song is dedicated to "familiar, codified emotions", and if he sometimes admires its clear line, he moves beyond it towards the untouchable space of poetic reality, where "the continuous musicalised emotion (energy) that makes people write (and sing) passes through". Dominique Fourcade, another "P.O.L." poet, delivers an essay in poem dedicated to listening to sound in song. The action of musical emotion in writing is played out on three intertwined levels: a process of individuation in affectivity and of happy de-individuation in the community (emotion is emotion, movement and exit from the subject). A work in language which, without exactly mimicking its musical object, is disrupted to open itself up to the exploration of sound (emotion is commotion, a creative impulse turned upside down). Finally, the knowledge and awareness of

the poem in any artistic object whose emotion displaces the established denominations towards the unknown (the emotion is translated into the vocal mutation of the destabilised poetic word).

La revue *Europe* a fait paraître en mars 2020 un dossier « Poésie et chanson » dirigé par Sylvain Dournel. Les deux premières contributions sont celles de Christian Prigent (« La lyre et la flûte ») et de Dominique Fourcade (« fredon »). Ces deux écrivains déjouent la question d'une hiérarchie entre un art supposé mineur, ou populaire (la chanson) et d'autres formes d'arts supposés majeurs, ou savants (la musique savante et la poésie)¹. Christian Prigent fait jouer la poésie tout à la fois contre la chanson et contre une poésie lyrique emphatique. Dominique Fourcade ignore la question hiérarchique au nom d'un « métier du lyrisme » qui englobe poésie et chanson. Au-delà de ces différentes approches, la chanson accompagne continuellement les deux poètes, et leurs écritures la pratiquent poétiquement. Il s'agit donc d'analyser comment l'écoute musicale engage la question de la valeur dans une logique réinventée par l'expérience émotionnelle. Dans ces deux articles, qui se situent entre la note, l'essai et le poème, les écrivains se mettent à l'écoute de leur propre écoute et la retranscrivent, analysant l'action de l'émotion dans leur écriture, hier et aujourd'hui. L'écriture de ces textes elle-même réfléchit leur écoute émue et met en œuvre son action poétique. L'enjeu est alors de cerner, dans leurs différences et leur confrontation, deux poétiques contemporaines de l'écriture comme écoute sonorisée par l'émotion, - à laquelle prend part la chanson.

1. « La lyre et la flûte » de Christian Prigent

Toute chanson n'émeut pas : Christian Prigent évoque son pouvoir de stabilisation des émotions, de leur simplification, voire leur épuration. Il cite Rimbaud qui trouve dans les « refrains niais » et « rythmes naïfs » de quoi « fixer » ses propres « vertiges ». La chanson serait plutôt l'éteignoir des émotions que leur combustible, le moment où le flux s'interrompt. Chez Novarina, les chansons « trouent » sa « logogonie » (DOURNEL, 2020 : 8).

Les témoignages de poètes convoqués par Prigent forment l'assise liminaire d'un discours évaluatif ambigu. Que la chanson n'exalte pas les émotions est une vertu, continuellement métaphorisée dans un lexique médical ou hygiéniste : « C'est une que-

stion de santé » (DOURNEL, 2020 : 9). Elle forme ainsi le remède nécessaire à l'emphase rhétorique et lyrique ainsi qu'à la poésie de l'ontologie, contre lesquelles les avant-gardes des années 60 et 70 ont lutté. Mais l'ambiguïté évaluative tient à la description même de cette action efficace : c'est par son infériorité esthétique que le remède agit contre la hiérarchisation des discours poétiques (« trivialité », « mauvais goût »), ce qui ne serait rien encore dans une œuvre largement carnavalesque. Le point d'achoppement, c'est que la chanson a le mauvais goût d'être de la mauvaise poésie. Prigent procède à un double refus : « rien à garder qui végète faux noble entre le sabot roturier des chansonniers et l'aristocratique fumée qui sort parfois (rarement) du crâne des poétiques exaltées ! » Si la chanson émeut, c'est négativement : elle accouche d'un « vide », terme dont l'antépiphore marque une transformation de l'action (le verbe) en substantif (sans contenu) : « Vide les outres poétiques boursoufflées. Pour rien mettre à la place que ce dégel et ce vide. » (DOURNEL, 2020 : 9).

Pourtant l'activité de l'écrivain doit se poursuivre, sous la forme d'un infinitif qui peut servir de programme ou d'hypothèse herméneutique du travail des autres : « Aller de l'un à l'autre, sans cesse, en vitesse. » A partir d'émotions négatives (un refus fécond, sans doute nécessaire à sa définition de la poésie), Christian Prigent réintègre alors la chanson aux procédures possibles de l'écriture, par son efficace. Elle vaut comme outil à l'intérieur d'un processus de fabrication qui en passe par l'« égarement » esthétique et l'« arrangement » formel qui expulse tout pathos mimétique. Et dans ce double refus (du trop et du trop peu), Prigent définit la chanson comme borne extérieure de la poésie : « Plutôt qu'opposer banalement poésie (savante, profonde, artiste : Hugo) et chanson (populaire, superficielle, artisanale : Béranger) essayer de penser cet entre-deux que dessine Rimbaud, ce qui s'y articule, pourquoi, comment, poussé par quoi, allant vers où. » (DOURNEL, 2020 : 10). Pour Prigent, la question n'est pas celle de la chanson mais bien celle de la poésie. Toutefois elle est frangée par la question de la chanson et soulevée par les émotions négatives qui poussent (« par quoi ? ») à écrire et à chercher à écrire.

Tout l'article de Prigent travaille sur ces marges : il se découpe de manière apparemment aléatoire en blocs de textes titrés qui, par leurs revirements, jeux de nuances, mettent en œuvre la poétique de la polysémie, du suspens du sens, du creusement d'un entre-deux au risque du vertige auxquels aspire sa poésie. Cette inten-

tionnalité ne marche pas droit : elle a besoin des relances sur la touche, impulsions négatives d'un rappel de la médiocrité chansonnière. Ainsi la partie intitulée « Pharmakon » (DOURNEL, 2020 : 9) se clôt-elle sur un « bémol » qui accumule les griefs à l'encontre de « la chansonnette *mainstream* ». Mais de manière inattendue, la proposition suivante (« Faire danser les ours », p. 10) reconduit la définition de la poésie vers la chanson, retour épuré du suffixe diminutif : « Mais se donner la chance qu'au bout du compte ça, qu'on écrit sans y penser (aux chansons), en fasse, quand même (des chansons) : qu'à travers les découpes non prédécoupées en strophes et refrains passe, non voulu, imprévu, le continu d'émotion musicalisée (d'énergie) qui fait écrire (et chanter). » (DOURNEL, 2020 : 11). La phrase appellerait en elle-même une analyse prosodique de sa performativité. La reprise inversée des phonèmes de « ça » dans « fasse » et « passe », accentuée par les virgules, suffit à dire l'effectuation, dans un mouvement renversant, involontaire et conducteur. La chanson offrirait à la poésie la chance de sa facilité et de son effet d'entraînement. Une telle utopie émeut-elle dans l'écoute de la chanson ?

A deux reprises, Prigent parle d'« amour » de la chanson. Dans la partie « Tête en l'air », il se dit « [a]moureux de tout ça », allusion aux refrains qui l'entêtent, et dans la dernière partie, évoquant Joyce, Desnos et Hölderlin, il généralise cet amour, ou du moins ce goût : « Tous ont aimé ça, plus ou moins en douce. » (DOURNEL, 2020 : 14) L'écho « Tous » et « douce » joint en une communauté secrète les « amoureux » de la chanson, dont fait partie Prigent : la communauté est secrète, car cet amour pour moins que le poétique serait inavouable, mais peut-être aussi parce que le désir de poésie aurait pour horizon enfoui certains traits d'une chanson poétiquement réussie. Prigent ne dit pas précisément pourquoi les chansons l'obsèdent et se garde de se dire spécifiquement touché par telle ou telle chanson. S'il se dit « amoureux de tout ça », cela ne signifie pas qu'une chanson puisse l'émouvoir en tant qu'artiste. La chanson demeure à l'état de paradigme général, tenu à distance du corps à corps circonstanciel et particulier, qui susciterait l'effusion de l'auteur. Dans ce paradigme, chaque exemple réalise une potentialité particulière du tout de la chanson. La chanson tendrait vers la poésie par la réunion (utopique et désirable) de traits discursifs objectivables (énonciatifs, mimétiques, structurels) que Prigent énumère.

Mais le plus réjouissant est que la réussite se produise là où on ne l'attendait pas : dans le « moins que poétique » (« On attend souvent moins dans les ballades populaires », DOURNEL, 2020 : 12). Le schéma chiasmatique du poétique noble mais décevant et de la chanson ignoble mais réussie opère une torsion qui a une valeur esthétique (et éthique) en elle-même, et configure un horizon valable en tant que moteur du désir, à distance. L'énumération se clôt sur l'expression de la jubilation de l'auteur: « Quelle vivacité ! quelle tension, dense d'humanité ! ». Ce n'est donc pas l'écoute d'une chanson particulière qui suscite l'expression de l'admiration et du plaisir : ces émotions esthétiques prennent un tour général dans l'écoute d'un effet global, qu'il s'agirait de transférer vers un projet poétique, en conservant l'utopie de l'inattendu, du non-voulu. Et cette écriture émue ne dit pas la beauté des chansons, qui ne formerait pas un critère suffisant de poéticité. Elle se tourne immédiatement vers son expression par la négative et la mise à distance ironique, au moyen des guillemets : « combien de poèmes « savants », à côté, sont balourds, coquets, rengorgés, faussement « profonds » : dégoûtants ! » L'émotion négative demeure la matière et le moteur privilégiés de l'écriture, qui se forme dans la grimace, dans la torsion de celui qui se détourne.

La confrontation a une fonction heuristique et aboutit à l'expression émue de ses résultats. Elle est relancée dans un dernier déplacement vers la question centrale : celle de l'esthétique et de l'éthique de la chanson face à la vraie poésie cette fois, et non la poésie décriée. Le constat est sans appel : en poésie, « [ça] tambourine et trompette un peu. Pourtant : Hölderlin, Rimbaud, Artaud. L'intuition, le tremblement, à les lire, acquiesce : « c'est cela. » » (DOURNEL, 2020 : 14). L'émotion se représente en troisième personne comme un effet quasi sublime. La fonction de la chanson en est réduite à la détente, elle ne défait pas les représentations existantes, elle repose dans le déjà-formé et le déjà-su, tandis que le poète déforme son visage à souffler dans la flûte de Marsyas.

La construction argumentée de Prigent a esquissé ce qui pouvait soutenir, dans la chanson, « le pouvoir émotif du son » (DOURNEL, 2020 : 13), expression qu'il emprunte à Nietzsche pour désigner la vocation de la poésie. Mais il écarte largement ce « pouvoir émotif » de la chanson au bénéfice de la poésie. Le parcours dessine pourtant des événements figuraux : il fait jouer les forces de déconstruction réciproque

de la chanson et d'une poésie fausse, il ouvre l'espace d'un attachement persistant et partagé aux airs chantés, attachement sous-tendu par le rêve (inavouable ?) d'une poésie chansonnière réussie, pour, *in fine*, faire grimacer cette affectivité sans émotion significative, au regard de la sublime déformation qu'opère la poésie, ciblant le réel qui excède les codes institués. La chanson a valu comme pierre de touche d'une vie émotive plus haute qui s'accomplit pourtant dans son souvenir parfois grotesque, parfois exemplairement simple et dépersonnalisé.

2. *Chansons de Christian Prigent : Point d'appui et Demain je meurs.*

L'organisation et le contenu de l'article proviennent des notes du journal publié sous le titre *Point d'appui* chez P.O.L en 2019. Ces notes préparatoires sont datées du 30/09 au 2/11 de l'année 2018 (p. 381 à 309). Elles ont été légèrement remaniées pour la version de l'article. L'un des changements frappants est une réécriture de la phrase exprimant l'émotion devant la poésie de Hölderlin, Rimbaud et Artaud. Dans ses notes, Prigent avait écrit : « « L'émotion sidérée, à les lire, acquiesce : c'est cela. » (p. 404). L'expression d' « émotion sidérée » est remplacée par un double substantif sujet « L'intuition, le tremblement ». Les termes finalement choisis déplacent vers une intelligence intériorisée et vers le symptôme physique la catégorie de « l'émotion », dont l'épithète « sidérée » pourrait renvoyer, par hypallage, à l'auteur et sa mise en spectacle. Les articles définis devant « intuition » et « tremblement » écartent eux aussi cette figure personnelle. Ce n'est pas la voix de l'auteur qui assure la validation « c'est ça », termes désormais encadrés de guillemets dans une propopée des sources et signes de l'émotion elle-même, qui n'aurait rien à voir avec le sujet. Il ne s'agit pas ici de pudeur, mais de projet poétique, où la physiologie évacue les formes connues du pathos personnel.

Dans son article sur les émotions esthétiques, Carole Tagon-Hugon articule la pratique d'un art anti-esthétique dans les avant-gardes des années 1960-1970 et le refus des émotions esthétiques jugées régressives. Ici, l'expression émue se dissocie de la notion explicite d'émotion au profit d'un désordre du corps, et elle écarte la notion de beauté. Pourtant la question de la valeur, qui doit toujours être posée², ne peut pas toujours s'en passer, et Prigent peut y avoir recours pour saluer l'oeuvre de Jude Stéfan, par exemple (au sujet du premier poème d'*Elégiades*) : « Ce genre d'assertion

n'est sans doute pas de mise mais il faut que je dise d'abord que je trouve cela *beau*. C'est-à-dire insolent et élégant, dense et délié, rapide et concentré, limpide et obscur, animé *de l'intérieur* par la vitesse de succession des images, les écholalies sonores et les variantes métriques. » (PRIGENT, 2014 : 252-253).

Parce que la chanson n'émeut pas comme la poésie, et parce que la poésie n'a pas son lieu dans la représentation immédiate des émotions, la chanson peut être déformée en direction de la poésie. Ce sont les qualités stylistiques de la chanson qui retiennent, sans toutefois accéder à la beauté puisqu'elle n'entre pas dans le système de qualifications antithétiques qui suscitent le jugement et l'émotion esthétique de Prigent devant le poème de Jude Stéfan. Pourtant la procédure est double et quelque peu contradictoire : « il ne faut pas écrire de chanson *dans les formes*. » (DOURNEL, 2020 : 11). Or, c'est la chanson qui permet de « garder la forme » (précisément de s'alléger du poids de densité et de risque de l'informe). L'écriture de la chanson sera dès lors « é-mue », c'est-à-dire tirée hors d'elle-même, de son éventuelle expression subjective, de son immanquable monotonie formelle, vers le « pouvoir émotif du son » (p. 13). Dans *Point d'appui*, la série des notes pour l'article de la revue *Europe* est interrompue par les réflexions consignées à la date du 22/10, portant sur *La Femme à la cafetière* de Cézanne. Prigent note que l'art du peintre met « en mouvement la matière traitée (sons, mots, lignes, couleurs) et que du vivant, du coup, sensiblement s'y partage. » Et il ajoute : « Le mouvement (dans le temps) est donné à la musique. Concédé seulement à la poésie (qui doit toujours refonder les raisons qui la font s'y attacher et relancer les procédures qui du coup lui incombent : rythmiques, sonorisées, espacées – emportées contre la stase des images et l'articulation des significations). » (PRIGENT, 2019 : 398). L'analyse concomitante de la peinture et de la poésie et de leur vocation au mouvement éclaire aussi la rythmique générale de ces notes ponctuées d'interludes et de chansons.

D'abord, la scansion générale du livre est assurée par la discontinuité de la forme diariste, mais cette forme institue aussi la relative continuité temporelle des dates et du propos. L'interlude survient de manière impromptue dans cette chaîne et opère plusieurs changements de régime : il est lié à une circonstance anecdotique consignée dans le journal et il est écrit en vers. La vie de l'esprit se retrempe dans une réalité physique, qui est à la fois celle de l'expérience corporelle du monde et celle du

rythme poétique. Au fil des pages sur les rapports entre poésie et chanson survient ainsi, à la date du 6 octobre, un « interlude : trempette pascalienne » (p. 386). L'occasion est celle d'une baignade, où les touches olfactives et tactiles dominent : « Beau temps revenu : bain (dernier de la saison ?) Eau 15°, petit vent, soleil cou-pant. » Un poème transpose alors le contenu de quelques lignes descriptives, déjà fortement scandées. Un appel à la vocalité sourd à cet endroit du livre, comme pour souffler, se délasser et se reprendre. Le poème-interlude déjoue la composition régulière de la chanson mais elle en exploite aussi les possibles irrégularités. Les trois premières strophes sont des quatrains, mais la dernière est un sizain, et les trois dernières strophes sont suturées par des mots brefs qui commencent en amont d'elles-mêmes, en anacrouse :

« Aux d'
Éplis impurs aux bulles
Expirées des sul
Fures trempe ton di
Méthylé derme » (p. 387)

Les rimes suivies forment le dessin linéaire d'une chanson. Le mètre varie majoritairement entre l'hexasyllabe et l'heptasyllabe, mais les vers présentent des signes mathématiques qui, s'ils étaient prononcés, feraient exploser le mètre : « $L^\infty = \text{anis} + \text{topi} / \text{Nambour} + \text{céleri}$ ». La chanson devient-elle inchantable ? Le cluster des notations sensorielles condense ce que la chanson ne peut exposer dans sa transparence, c'est bien là que l'infini poétique du réel la déporte et la quitte. La leçon (pascalienne) en volume est infligée aux chansons plates décriées dans la note qui précède, double attaque passée sous silence dans l'article d'*Europe* : « Moins encore la mode, répandue il y a peu, de l'objectalité feutrée façon Vincent Delerm. Pas si loin, quoique en plus rusé, pseudo-modeste, saucé au jus de (ras des) pâquerettes et édulcoré de sentimentalisme *mezza voce*, de ce qui a eu lieu il y a trente ans dans la « grande » poésie : prosaïsme aplati, a-lyrique, sous influence de l'objectivisme américain (George Oppen, etc.). » (p. 386). Dans l'interlude de la « trempette pascalienne », la proposition se dépersonnalise en deuxième personne sans s'objectiver de manière a-lyrique. L'adresse lyrique invite à l'expérience métaphysique au plus près de la disproportion éprouvée à même le corps. Le « petit baigneur » de la prose qui précède

devient ainsi le « petit cul », traduction parodique d'un infiniment petit pascalien auto-centré :

« (Si
Seulement au macro
Bassin des phyto
Planctons microbe tu
Pouvais de ton petit cul
Noyer le rance du centre
Et la moche circonférence ! »

L'impulsion d'écriture est liée au double refus des chansons médiocres et du ratage poétique d'un côté, à l'émotion immédiate de l'expérience sensorielle de l'autre. Dans la contemporanéité des deux notes se noue un appel à la vocalité chantante, qui se déporte, émotion comme mouvement, au-delà des formes instituées vers l'inaccessible ouverture métaphysique, réellement désirée.

Mais la dérision en déjoue toujours le sérieux : la chanson est le registre du « petit », « petit baigneur », « petit cul », enfin « petit short » dans la chanson qui lui est dédiée en interlude en date du 12/10. L'amoindrissement rhétorique accompagne une éthique du partage rieur, émotion moins commune que circulatoire et mouvementée. Dans la note datée du 29/09 qui précède le début du travail préparatoire sur l'article « La lyre et la flûte », Christian Prigent évoque la mise en musique de certains de ses poèmes dans le récital *Tra la la !* de Vanda Benes à la Scène nationale de Saint-Brieuc. La musique est de Jean-Christophe Marti. L'écoute de la chanson par rebond dans l'écoute du public, écoute du partage sensible de la langue chantée, révèle la force motrice qui est aux sources du processus de création tout entier, force bouleversante, rappelée par l'expérience bouleversante de son écho général : « Vive émotion, pour l'auteur, à éprouver la concentration, autour, de l'écoute : tendue (par la volonté inquiète de ne rien perdre : du sens, du son), décontenancée parfois, soulagée souvent (rires, soupirs) de se sentir concernée, cernée, surprise, touchée (coulée?). Que par un public peu accoutumé à l'étrangeté de ces fantaisies bouffonnes et mélancoliques (voire méfiant de leur difficulté supposée) soit ainsi partagé quelque chose du sentiment violent qui les força à apparaître, quel mélange d'apaisement, de fierté et de gratitude pour la présence, la grâce, la rigueur de la comédienne et du pianiste ! » (PRIGENT, 2019 : 381).

Ce partage rejoue-t-il un processus collectif cathartique ? William Marx rappelle que « c'est bien au sujet de la musique qu'Aristote parle pour la première fois de catharsis, au livre VIII de la *Politique*. » (MARX, 2015 : 64), et que la catharsis résulte dans un apaisement. La catharsis aurait lieu ici en raison même d'une violence en action, de ce qui résiste à la reprise en chœur de ces chansons, de leur caractère inchantable qui fait dérailler la voix. De même, Prigent écrit au sujet de la musique de Jean-Christophe Marti, dans la note du 20-22 08 2016 : « [Elle] est complexe. Elle n'est pas a priori *donnée*. Elle n'est pas affectueuse. Elle affirme une *forme* : élaborée, savante. Résiste au mélodique (la « joliesse » tramée de pathos). Refuse le rythme réflexe, la rengaine (ne peut guère être fredonnée). Ne s'abolit jamais dans un écho « naturaliste » (les affects qu'elles serait censée exprimer). » (PRIGENT, 2019 : 121). Le plan de la représentation n'est donc pas exclusif dans le processus, ni même dans le texte des chansons, art plus figuratif que la musique, mais où domine l'étrangeté. Le plaisir du spectacle a trait à sa composition et ses « assaisonnements », suivant la traduction d'Aristote, c'est-à-dire à son style. C'est bien le « dessin stylistique » qu'il s'agit de faire éprouver, comme dans une autre expérience vocale, celle de la lecture oralisée, qui ne joue pas l'émotion mimétiquement mais produit tout de même un *agôn*. Christian Prigent écrit à ce sujet : « Si le public d'une performance assiste à quelque chose, c'est à un combat d'intensités dans les mots liés, déliés et re-liés par des articulations dynamisées. Il doit entendre ses éclats faire apparaître et disparaître, vite, des scènes. Rien ne lui est dit, confié, expliqué, raconté. » (PRIGENT, 2019 : 118). Pour vérifier l'hypothèse cathartique, il resterait à analyser le type d'émotions suscitées par le spectacle en chansons, ou par leur lecture. Mais William Marx évoque aussi le processus physiologique à l'œuvre, à la fois dépense, purification par évacuation, et rééquilibrage des excès par l'action simultanée des contraires. Le « bouffon » et le « mélancolique » qualifient sous la plume de Prigent ses propres textes. Et la chanson, dans l'économie de ses livres, parce qu'elle s'entonne sans réfléchir, et parce qu'elle exerce un pouvoir d'entraînement à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre, soulage à la façon du « comic relief » des tragédies shakespeariennes : « une fonction de soupir amusé », écrit Prigent (p. 120), ou encore au sujet des « Sonnets les mâtines » en annexe à *Point d'appui* : « Ça ne mène pas à grand-chose. A ceci

quand même : un peu de respiration déliée, un soupir rieur qui défait la fascination. »³

La chanson dans le livre entraîne sur une pente qui n'est pas celle de l'enchantement: la fascination défaite par elle, sa langue recomposée à partir d'images déconstruites, peut-elle dès lors apaiser ? L'opération cathartique demeure douteuse. Ou du moins, qui viserait-elle ? Au sujet de son roman *Demain je meurs* (2007), composé autour de la figure de son père, Christian Prigent a déclaré dans un entretien donné au journal *Le Penthièvre* : « la fiction d'un roman défait (croient-ils [les proches]) la piété des imageries familiales. » L'écriture n'a pas vocation à les apaiser collectivement, ni personne d'autre, sans doute. Ainsi, la « Chanson de la Chienne » (« la Chienne du Monde, la Bête des Misères », p. 89) entre dans l'orchestre des voix qui dépeignent une misère rurale ancestrale en Bretagne, autour de Saint-Brieuc où a vécu le père de l'auteur. Cette chanson ponctue le chapitre 8 intitulé « Géographie pathétique » où survient à l'esprit du narrateur la photographie de son père enfant. Ce surgissement émeut, déplace les représentations intérieures qui ne cessent d'affluer dans le couloir d'hôpital : « Pourquoi ça flasha en moi, ce portrait craché du loin des temps vaches qu'évoqua Tata, aussi, il y a peu ? Pour que ça vacille dans ma comprenette [...] » (p. 88). La vie qui se manifeste dans la figure de l'enfant et qui demeure dans l'adulte affronte aussitôt une guerre générale, avec la mort, la misère, et ses propres maux. Le dispositif cathartique comme mimésis agonistique est immédiatement contemporain du surgissement de l'image. Mais le pathos de l'inextricable *agôn* dépeint par le narrateur cesse d'être porté par une *persona* individuelle, il est relayé par la voix allégorique de la Chienne puis de sa chanson, comme un point d'orgue : les sept quatrains de pentasyllabes ritualisent, sous la forme d'une ballade, la circulation des substances vitales (nourricières, sexuelles, fécales) dans un état du monde dégradé. La chanson dépersonnalisée se clôt sur un équilibre apparent des forces vitales et néfastes, où l'emporte toutefois un inquiétant grondement. Les quatrains sont suivis d'un double envoi hétérométrique, qui joue sur le double tableau de la prière traditionnelle et de la menace révolutionnaire :

« Prince des Cieux
 (Qui vous montrez peu)
 Pitié pour eux !

Princes de la Terre,
(Qui pompez leur air) :
Gare à leurs colères ! » (PRIGENT, 2007 : 93)

Le narrateur écoute la chanson terrifiante, mais la déporte en un paysage verbal et référentiel qui poursuit sa course de pentasyllabes : « Reprends la parole. Commente le propos de la bête méchante (mais c'est pas sa faute : c'est dû à l'instinct). Ces chairs-là vaquaient dans du périmètre de peu d'hectomètres entre haut et bas pareils, en arcoat. » Polyphonie et polyglossie agencent ainsi des excursions effarées. La chanson en constitue l'une des stases, qui rééquilibre l'émotion du narrateur par l'archétypal, allège la page, fait danser, invite enfin au cri dans le déchant⁴. Le scribe prend sa force, comme dans l'appel astrologique d'Artaud :

« Avec moi dieu-le-chien, et sa langue
qui comme un trait perce la croûte
de la double calotte en voûte
de la terre qui le démange. » (ARTAUD, 1963 : 55)

A la fois violente et désenchantée, la parole peut alors dire avec mélancolie, compassion et ironie, le chœur de ceux qui chantaient, fondue en lui et distanciée par le discours indirect libre qui clôt le chapitre : « Quoi demander plus que droit de pousser sans qu'on vous emmerde plaintes et comptines, siffler chansonnettes, souffler la bombarde, au Jour du Seigneur ? [...] Devant son fumier se fait li chiens fiers. » (PRIGENT, 2007 : 97)

3. Chansons et systèmes pour Saskia et « fredon » de Dominique Fourcade.

« Les syllabes contiennent les chiens. », écrit Dominique Fourcade à la fin du « Post-scriptum » qui ouvre le livre *Citizen Do* en 2008 (p. 28). Les contenir, c'est calmer leur colère et leur angoisse, et c'est aussi les comprendre : dans les syllabes, les aboiements terrifiants et terrifiés sont audibles, pour peu qu'on écoute le son des paroles. En ce point se nouent les poétiques d'une écoute-écriture émue de la chanson, chez Christian Prigent et Dominique Fourcade. Pour en définir les singularités, nous évoquerons le livre *Citizen Do*, contemporain de *Demain je meurs*, où l'écriture prend la forme de chansons, avant de retracer les contours de l'essai en poème publié dans la revue *Europe* sous le titre « fredon ».

L'émotion du livre de Prigent autour de la figure du père agonisant et transportée en chansons est double dans le livre *Citizen Do* de Dominique Fourcade : elle est celle d'un deuil et d'une naissance⁵. Cette dynamique, qui fait système, est définie dans le texte « Post-scriptum » qui ouvre *Citizen Do*. Dominique Fourcade écrit au sujet des paysages de Poussin : « La dynamique de ces paysages repose sur un système où toute surface récupère l'énergie de la surface voisine, chaque couleur celle dépensée par une autre du concert des couleurs, tandis que le proche absorbe l'énergie du lointain, ou inversement. » (FOURCADE, 2008 : 23-24). Il en va ici d'une conduite de vie : la perte n'est pas compensée, la dépense est réintégré dans un réseau circulatoire architecturé suivant un principe latéral, spatialisé, où le temps se trouve comme suspendu. Le poète s'abandonne au mouvement semi-circulaire, à double sens, de la berceuse, forme intérieure et rythmique d'une condition de faiblesse, mais aussi de récupération, du poète.

Sur la chaîne syntagmatique et ses découpes, le souffle qui s'effondre se récupère plus loin, dans la sifflante « s », phonème séminal d'une série de quarante-cinq « Chansons et systèmes pour Saskia » dans *Citizen Do* :

« song :
 les s adorables de Saskia, de mousse et de systèmes
 dos à dos de cymbales
 jouées douces
 et sous la jupe du soleil le sexe du soleil » (p. 54)

La « mousse », conjuguant les qualités sensibles de son ouverture sonore finale, de la douceur et de la légèreté, apparaît comme l'emblème des « Chansons et systèmes pour Saskia »⁶. Le proverbe « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » est travaillé avec malice. Evoquant les formules figées des comptines enfantines, le proverbe scandé 4-4 par l'assonance dit à la fois l'écho vital et le mouvement sans signe d'ancrage, le système de récupération latéral d'énergie dans la déperdition même. Les poèmes 2 et 3 jouent cette double partition en regard :

« système pour Saskia :
 dans l'année à mousse s'embarquent
 en berceuse, là, au pied des troncs de la forêt, gravité, fellation de néon base, les chênes
 les jeunes seins en mousse à morsure
 et toute la mousse sur les boulevards extérieurs » (p. 52)

A cette première strophe répond le poème 3 :

« pierre qui roule que fait-elle
gathers no m

et mousse en mi
d'une sonate de Beethoven

sans oublier la mousse du gouffre
sur les boulevards intérieurs » (p. 53)

A l'écoute érotisée d'un monde en expansion naturelle du poème 2, répond l'inscription spectrale du poème 3. Tout se passe comme si la berceuse et son rythme binaire s'entendaient à l'endroit, puis à l'envers, en majeur puis en mineur. La mousse du monde qui donnait matière légère aux chansons, devient voix émoussée. Ce déchant⁷ n'a pourtant rien d'un désenchantement, il accomplit un amuïssement exemplaire sur le plan éthique et poétique qui répond au double destin des êtres émus par la naissance et la mort.

Dans « fredon », Dominique Fourcade retrace l'apprentissage ému de cette condition d'existence poétique. L'admiration, le plaisir, l'enchantement à l'écoute des chansons portent l'écrivain à l'« extase », là où Christian Prigent analysait la chanson en terme de « stase » des formes. Dominique Fourcade écrit : « Alain Bashung a sauvé ma vie d'écrivain en plein désarroi, le Bashung d'alors, celui de *Vertige de l'amour* et de *Gaby oh Gaby*, qui m'éraillaient me reraillaient m'émerveillaient, me resonorisaient, a guidé mes premiers pas dans *Rose dé clic* quelques semaines plus tard, et dans un tout autre registre, celle de Christophe était déjà très bien, mais la version Bashung des *Mots bleus* c'est l'extase. » (FOURCADE, 2020 : 27). La joie de l'écoute est formulée en termes de plaisir esthétique et de désir amoureux, de l'érotisme à la jouissance. Christian Prigent écrivait déjà, au terme d'une énumération qui va des « ballades anciennes » à la « variété pour ascenseurs » : « Amoureux de tout ça. » (PRIGENT, 2020 : 11). Le pronom indéfini masque et rabaisse quelque peu l'objet. Dominique Fourcade l'identifie comme féminin. Dès l'enfance, il était « très amoureux d'elle, la chanson. » (FOURCADE, 2020 : 16).

Les sommets d'intensité émotionnelle se dessinent dans les moments versifiés de « fredon », moments d'explosion érotique. Ces vers ou groupes de vers isolés n'allègent pas ou ne déplacent pas la tension de la prise avec le réel comme chez Prigent, ils jouent moins le rôle d'interludes ou de moments de décharges, qu'ils

n'émettent un cri avant la reprise du cours analytique ou narratif du discours. Le dialogue avec Aretha Franklin se noue ainsi :

« la chose sérieuse est le travail du son je prends des leçons d'explosivité intériorité ça la fait sourire. au prix de me faire lyncher est-ce que je pourrai te baiser lyncher par toi, représailles que je mérite » (p. 26)

L'expression érotique est ici l'équivalent du « rapport déviant et défiant avec la chanson », qui faisait « brailler » l'enfant (p. 16). La chanson qui échappait aux codes culturels et moraux du milieu familial d'origine ouvre la voie (la voix) à l'expression transgressive et inconvenante, affranchie d'une esthétique policée, non « braillarde ». Chez Christian Prigent, la chanson n'a pas cette valeur transgressive originelle. C'est la poésie débarrassée de tout lyrisme emphatique qui franchit les limites du dire convenu, et moins directement le son venu de la chanson. Toutefois le travail du rythme et la dépersonnalisation dans la chanson peuvent l'ouvrir à la parole poétique d'un mal dire.

Ainsi, l'émotion d'une écoute qui découvre le potentiel poétique de la chanson agit chez les deux écrivains comme un horizon d'expansion du poème. Dominique Fourcade en pose le principe : « assez vite j'ai compris que mon identité consistait à épouser le poémique de toute chanson en même temps que le chansonique du poème. de ce travail dans la paroi du son les adultes ne sauront rien non plus » (p. 18). La dynamique de récupération des propriétés voisines, « bord à bord », redistribuant la valeur en dehors de toute hiérarchie, est dans « fredon » la forme artistique d'une émotion érotique vitale. Elle travaille ici les syllabes du lexique par le néologisme. L'apprentissage d'une vie de poète ouvre cet espace séparé de la circulation des voix, « grande chambre intérieure » du fredonnement où se forme l'identité, partageable pourtant et partagée plus tard, par la grâce d'une autre écriture révélée au creux de l'oreille ou dans la clameur générale qui précède le match de rugby :

« la paroi Proust dans le diverticule axial à Lascaux, toute l'argenterie des merles
émotion seule
m'indique Odette
mais mes lèvres syllabent encore autre chose, que je ne déchiffre pas, et qui doit être
propre au
moderne
je suis sur le motif » (p. 24)

L'identification de soi dans l'écoute émue se poursuit ainsi, mais comme mouvement dans l'inconnaissance : le texte de « fredon » en découvre la profondeur, en creuse les diverses chambres d'échos, tout en cartographiant. Chez Prigent, la chanson retravaillée, déportée d'elle-même, explore l'inconnaissable du réel à partir d'une émotion trop connue, pour en défaire le pouvoir de fascination ou le mensonge facile. L'inconnaissance chez Fourcade allie la naissance dans l'inconnu de soi et du réel, à l'autre, au son de voix chantante de l'autre, pour un départ continu de cette inconnaissance vers une poésie comme connaissance : le processus opère sous l'action émotive d'un travail du son, écoute tout autant qu'écriture.

Bibliographie

ARTAUD A., *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, « Poésie », 1963.

FOURCADE D., « fredon », in DOURNEL S., (éds.), *Europe* n. 1091, pp. 15-28, mars 2020.

FOURCADE D., *Citizen Do*, P.O.L, Paris, 2008.

GARNIER T., *Le Grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs*, 2012, disponible en ligne, consulté le 7-04-2021.

MARX W., « Catharsis », in BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C., *Arts et émotions*, Armand Colin, Paris, 2015, pp. 63-69.

PRIGENT C., « La lyre et la flûte », in DOURNEL S., (éds.), *Europe* n. 1091, pp. 8-14, mars 2020.

PRIGENT C., *Demain je meurs*, P.O.L, Paris, 2007.

PRIGENT C., entretien donné au journal *Le Penthièvre*, 2006, disponible en ligne, consulté le 6-04-2021.

PRIGENT C., *La langue et ses monstres*, P.O.L, Paris, 2014.

PRIGENT C., *Point d'appui*, P.O.L, Paris, 2019.

STEFAN J., *Elégiades*, Gallimard, Paris, 1993.

TALON-HUGON C., « Esthétiques (émotions) », in BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C., *Arts et émotions*, Armand Colin, Paris, 2015, pp. 153-158.

¹ D'autres articles passent outre cette question. Celui, en particulier, de la poète Ariane Dreyfus, « Des paroles qui respirent » (Dournel, 2020 : 55-65).

² Voir *Point d'appui*, p. 185 et la disqualification des « chansonnettes de Céline Dion ».

³ Prigent, 2019 : 202. « Sonnets les mâtines » a été composé à partir de « spams » à caractère pornographique reçus dans la boîte mail de l'auteur.

⁴ Le mot est employé ici au sens d'une parole poétique qui ne tend plus vers le chant lyrique. Sur la question d'une émotion diluée dans *Demain je meurs*, voir le mémoire de Master de Typhaine Garnier, *Le*

grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs, pp. 241-243.

⁵ Par là, nous n'entendons pas seulement la naissance de la petite-fille de l'auteur, prénommée Saskia, qui est déjà une enfant au moment de l'écriture des « chansons » qui lui sont dédiées.

⁶ La couleur de la couverture pour l'édition des vingt-sept « Chansons pour Saskia » dans l'édition Chandeigne est un vert prairie très lumineux.

⁷ Dominique Fourcade écrit au sujet de Ronsard, dans le poème 44 : « je découpe sa rhétorique, la fais déchanter », (Fourcade, 2008 : 95).