



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

DE PROUST À COLETTE, ÉCRIRE LA VOIX QUI CHANTE : GRÂCE OU IRONIE D'UNE ÉPHÉMÈRE BELLE ÉPOQUE

Stéphane Hirschi
Université Polytechnique Hauts-de-France,
Laboratoire LARSH-De Scripto

« Mon panache ! »

Et, sur cet ultime et dramatique défi, s'éteint la voix de l'illustre acteur Coquelin, lorsque tombe le rideau du *Cyrano* de Rostand, ce triomphe théâtral de 1897 qui clôt presque le XIX^e siècle. Un panache : bannière d'une aspiration aux plus hautes ambitions, mais aussi fragilité d'une fumée qu'un souffle peut effacer et dissiper. Fulgurance d'un éphémère éclat, soumis aux fluctuations de simples courants d'air.

Mais, concomitamment, vient d'émerger la technique propre à conjurer cette fugacité et à pouvoir éterniser l'éphémère. En effet, lorsqu'au début des années 1890, l'horloger Henri Lioret, dans le sillage des inventions d'Edison et Bell en matière de phonographie, parvient à capturer des voix dans des cylindres en celluloïd, il devient le premier diffuseur en France d'enregistrements sonores dont la voix chantante est l'objet¹. Saisie technologiquement pérennisée du fugace. Les morceaux sont alors très brefs, d'abord de moins d'une minute, et déjà de plus de 2 minutes en 1895. Mais surtout, ces traces sonores ont enregistré et fixé ce qui jusqu'alors relevait de manifestations éphémères. Or ce rapport technique nouveau au volatile vient redoubler l'enjeu d'une saisie de la *tonalité fin de siècle* qui traverse les productions écrites à la même période. Le *Cyrano* de Rostand en a consigné théâtralement la sublime amertume d'un effacement en cours. Mais

¹ Voir en particulier mon article, Stéphane Hirschi, « Enregistrements fin-de-siècle : ce que fixent les cylindres Lioret », *Romantisme*, 2023/2, n° 200, Évolutions et situations de la chanson au XIX^e siècle, Romain Bénini et Marine Wisniewski éd., p. 81-94.

l'interrogation est généralisée sur ce qui disparaît et ce qui en demeure, avec la voix comme champ opératoire. Si l'époque sera justement dite « Belle », l'œuvre de Proust par exemple en ausculte l'agonie. La question des *traces de la voix* permet ainsi d'aborder un des enjeux pivots de cette période – qui vient justement d'apprendre à la fixer. En miroir littéraire de ce possible enregistrement, se déploie en effet d'un côté la stratégie de *distanciation*, chère à Proust, pour mieux fixer et caractériser l'essence de ce qui tendrait à l'évanescence ; et de l'autre se joue le pari d'une grâce, dont il faudrait suivre *l'essor* jusque dans la prose de sa contemporaine Colette.

Indice de cette double polarité d'une écriture de la voix chantante à la Belle Époque, l'évocation ironique par Proust des goûts musicaux de Madame de Cambremer contraste avec le portrait d'une femme qui, chez Colette, apporte la *grâce* par son chant.

Chez Proust, le goût de la mélomane de province pour un prélude de Chopin suggère au narrateur amusé un portrait aux couleurs d'Emma Bovary, avec ses rêveries de « jeune homme à la voix un peu chantante, étrangère et fausse » :

Vivant dans une famille provinciale qui avait peu de relations, n'allant guère au bal, elle s'était grisée dans la solitude de son manoir, à ralentir, à précipiter la danse de tous ces couples imaginaires, à les égrener comme des fleurs, à quitter un moment le bal pour entendre le vent souffler dans les sapins, au bord du lac, et à y voir tout d'un coup s'avancer, plus différent de tout ce qu'on a jamais rêvé que ne sont les amants de la terre, un mince jeune homme à la voix un peu chantante, étrangère et fausse, en gants blancs. Mais aujourd'hui la beauté démodée de cette musique semblait défraîchie. Privée depuis quelques années de l'estime des connaisseurs, elle avait perdu son honneur et son charme, et ceux mêmes dont le goût est mauvais n'y trouvaient plus qu'un plaisir inavoué et médiocre².

² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, « GF », 1987, p. 464. On désignera désormais cette édition sous l'abréviation S.

La voix chantante est récusée comme fausse et indice d'un goût daté et médiocre – sans compter la référence ironique et en creux au monde de Flaubert.

Au contraire, on le verra plus loin, Colette n'hésite pas, par exemple dans *Les Vrilles de la vigne*, à célébrer la magie et même le pouvoir érotique d'une voix qui se révèle, par son chant, « plus émouvante que la plus secrète caresse³ ».

IRONIE MAGIQUE DE PROUST

Distanciation

Si la voix écrite de Colette cherche donc, en *capillarité*, les échos du charme d'une voix qui chante, on observe en revanche une structure de *dissociation* entre ce qu'on voit et ce que dit la voix chez Proust.

Cette dissociation ironique se manifeste dès la première production écrite que le narrateur s'attribue, lorsqu'il décrit l'alignement, au détour d'une promenade des clochers de Martinville :

quand [...] j'eus fini de l'écrire, je me trouvais si heureux [...] que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête⁴.

Chant de jeune coq pour un premier œuf de poule, l'autodérision du narrateur est patente vis-à-vis de sa première prose, ou plutôt de son accomplissement. Celui qui, plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, va assumer son ambition d'écrivain et de romancier s'égalant aux bâtisseurs de cathédrales, s'amuse manifestement à évoquer son premier écrit d'enfant – au travers de cette transposition de sa production textuelle en émission d'un chant, sans aucune retenue ni maîtrise, selon ce lâcher prise qu'indique « à tue-tête ».

Cette comparaison distanciée avec le chant – version comme dépréciée de la production de paroles –, trouve un écho presque à

³ Colette, « La dame qui chante », *Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*, *Les vrilles de la vigne*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 667.

⁴ *S*, p. 296.

l'autre bout de la *Recherche*, à l'écoute du septuor de Vinteuil dans *La Prisonnière* :

Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin⁵.

Proust éclaire un chant à nouveau métaphorique, en fait une ligne mélodique de sept notes, qu'il désigne en recourant cette fois au gallinacé mâle – dont les notes suraiguës décontenançant l'auditeur. Ce surgissement manifeste une perception du chant comme signe d'un décalage, d'un recul, et non d'une effusion sentimentale, qui émanerait d'un principe de continuité entre la sensation et son expression vocale. Là où Colette, on le verra, s'ingénie à viser un mimétisme entre son écriture et des modulations chantées, Proust agence en revanche un système d'*autonomie* entre la voix et les significations que l'on peut lui rattacher. Ce phénomène est particulièrement pur (au sens chimique d'une expérience) lors de la scène que j'intitulerais volontiers « l'ami phonographe », qui se déroule lors du « Bal des têtes », à la fin du *Temps retrouvé*. La déconnexion matérielle s'y double d'une expérience de la perte irrémédiable :

Je retrouvai là un de mes anciens camarades [...] et il me dit d'une voix que je reconnus très bien : « C'est une bien grande joie pour moi après tant d'années. » Mais quelle surprise pour moi ! Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas, et dès lors il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de

⁵ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 250.

mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque⁶.

Présentée avec humour face à une manifestation déconcertante, la *déconnexion* s'énonce en termes techniques, elle est concrète et dépasse ainsi la seule impression du narrateur, par-delà toutes ses modulations en « il me semble ».

Mais la distanciation induite par la description d'une voix n'est pas simplement ironique, et Proust lui fait aussi jouer une expérience de la perte irrémédiable, analogue à celle de sa mère pour Ulysse lors de sa visite aux Enfers – voix et fantôme ont donc bien parenté, on le sait depuis Eurydice et Orphée :

Le rire cessa, j'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais, comme dans *L'Odyssée* Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même spontanément émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami⁷.

La scène est donc à la fois comique, magique et tragique, en tant qu'expérience de la dépossession radicale opérée par le passage du temps. La référence à Homère et à la mythologie grecque permet un déplacement vers une situation universalisée : le détachement ici figuré permet, comme un levier, un autre détachement. Par-delà la simple diégèse (la matinée du narrateur chez la nouvelle Princesse de Guermantes qu'est devenue Madame Verdurin), l'expression devient partage d'une expérience de la voix comme assumption au tragique – alors que la scène avait été lancée sur un mode amusé. Tragique de la dépossession, du deuil, de ce qui irrémédiablement nous échappe et nous déchire, et pourtant nous sidère. Cette référence à la mère morte renvoie aussi, intratextuellement, au récit de la mort de la grand-mère du narrateur, qui d'ailleurs était également préfigurée par un double recours à la technique de transmission des voix (téléphonique) et à

⁶ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1990, p. 250. On désignera désormais cette édition sous l'abréviation TR.

⁷ TR, p. 251.

une référence mythologique, lors de la scène, à Doncières, du coup de téléphone interrompu du *Côté de Guermantes*⁸. La distanciation, on le constate, s'avère ainsi la modalité protectrice, voire conjuratoire, pour signifier la distance en tant que perte, souvent irrémédiable.

Dissociation

Il s'agissait là de distinguer des images (apparitions, souvenirs) et la réalité d'un être. Mais le phénomène opère aussi grâce au sens de l'ouïe : entre la voix et sa source. Ainsi lorsque le narrateur évoque sa déception après avoir assisté à la représentation de la Berma jouant *Phèdre* : « À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre⁹ ».

À l'espoir qu'il éprouvait d'« ensoleillement de la voix dorée¹⁰ », la tragédienne répond par une « monotonie voulue ». « Elle passa au rabot d'une mélopée uniforme toute la tirade [à Hippolyte] où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions

⁸ « Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent [...] il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir), murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière. [...] »

Je criais : « Grand-mère, grand-mère », et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme, aussi impalpable peut-être que celui qui viendrait me visiter quand ma grand-mère serait morte. « Parle-moi » ; mais alors il arriva que me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. Ma grand-mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avions cessé [...] d'être l'un pour l'autre audibles [...] Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain « Grand-mère, grand-mère », comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte. », Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes 1*, « GF », Paris, Flammarion, 1987, p. 209 ; 211-212.

⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1988, p. 21 ; on désignera désormais cette édition sous l'abréviation JF.

¹⁰ JF, p. 13.

pourtant si tranchées¹¹ », selon un débit volontairement rapide. D'où un décalage avec l'attente scolaire des mises en valeur du sens qu'espérait le jeune homme. Mais justement, au travers de ce débit frustrant pour lui, en mettant à distance les intonations sémiologiquement convenues, la tragédienne offre la *représentation* scénique d'une *évanescence*, précisément pour jouer un rendez-vous manqué entre Phèdre et son inaccessible beau-fils... Dissocier la voix et le sens des mots pour configurer une autre réalité, voilà bien sûr ce que Proust lui-même va ensuite théoriser avec son art des métaphores qui reconfigurent les sens dissociés, dans *Le Temps retrouvé*.

De même, et justement cette fois à la fin de *La Recherche*, observe-t-on une déconnexion, en miroir de celle de la Berma (miroir temporel d'un monde à l'autre, de part et d'autre de la Guerre), entre la *voix* et la gestuelle cette fois de Rachel, lorsqu'elle dit La Fontaine. Selon les avis, s'y manifestent : modernité, et étrangeté, intelligence (aux yeux du narrateur), ou folie (selon Gilberte) :

la voix de l'actrice [...] venait de s'élever. Le jeu de celle-ci était intelligent, car il présupposait que la poésie que l'actrice était en train de dire comme un tout avant cette récitation et dont nous n'entendions qu'un fragment¹²...

Mais quand on vit l'actrice, avant de commencer, chercher partout des yeux d'un air égaré, lever les mains d'un air suppliant et pousser comme un gémissement chaque mot, chacun se sentit gêné [...] Personne ne s'était dit que réciter des vers pouvait être quelque chose comme cela. [...] Car on se figure que c'est grotesque, mais après tout c'est peut-être magnifique¹³.

Un quart est de l'invention de l'interprète, un quart de la folie, un quart n'a aucun sens, le reste est de La Fontaine [selon Gilberte, toujours jalouse de

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *TR*, p. 304-305.

¹³ *Ibid.*, p. 305.

Rachel, autrefois sa rivale auprès de son mari,
Saint-Loup]¹⁴.

Dissociation donc entre ce qu'on voit et ce que dit la voix. Mais que l'on se range à tel ou tel avis, le fait que l'interprétation soit ouverte marque bien *l'autonomie* entre la voix ici décrite et les significations que l'on peut lui rattacher.

Résurrection

C'est en effet cette autonomisation, entre la perception d'une voix et sa signification, que permet le double mouvement de distanciation et de dissociation qu'on vient de voir à l'œuvre. Mais *La Recherche* est un processus initiatique. De cette autonomie conquise, Proust peut dès lors tirer la liberté d'une *reconfiguration* du sens, le plus souvent inversé¹⁵, par rapport à la perception commune.

Dégagée des habitudes et des lieux communs, c'est la pureté de la sensation, pureté édénique et donc sacrée, que Proust, après distanciation, vise à ressusciter selon un effet de *court-circuit* logique. La sensation ressuscitée se manifeste avec autant de fulgurance qu'une décharge électrique, qu'une onde, lumineuse ou sonore, et se propage dans son élément privilégié, *l'air* :

Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, [...] il nous fait tout à coup respirer un *air* nouveau, précisément parce que c'est un *air* qu'on a respiré autrefois, cet *air* plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de *renouvellement* que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 307-308.

¹⁵ Voir à ce sujet le brillant article de Roland Barthes, « Une idée de recherche », dans *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, « Points », 1980, p. 34-39.

¹⁶ *TR*, p. 177 (je souligne).

Sur fond d'intertexte baudelairien¹⁷, l'air s'avère donc vecteur de paradis. Sa polysémie participe de la rédemption en tant que *connexion illogique* entre la musique qui transfigure, et l'oxygène qui fait vivre. L'onde est magique, elle relie, lors de la révélation du *Temps retrouvé*, les *Mille et Une nuits*, le bruit d'une cuiller, celui d'un marteau ou une phrase mélodique, aux représentations de l'amour et de la création artistique. Les ondes, ce merveilleux moderne, récemment maîtrisé, qui conjugue les voix et les lumières, revivifient. De fait, bien avant *Le Temps retrouvé*, c'est déjà à une *résurrection des voix* qu'une métaphore de lumière a donné, miraculeusement, à voir autant qu'à entendre, jusqu'à susciter le miracle de « tramways chanteurs ». Le narrateur imagine en effet l'expérience de se boucher les oreilles puis de retirer les cotons obturateurs :

si on retire pour un instant au malade les cotons superposés à son tympan et soudain la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, *renaît* dans l'univers [...] on assiste, comme si elles étaient psalmodiées par des anges musiciens, à la *résurrection* des voix. Les rues vides sont remplies pour un instant par les ailes rapides et successives des tramways chanteurs¹⁸.

Proust conjugue ainsi son principe magique de métamorphose avec le merveilleux d'un véritable son et lumière : les références eschatologiques sont assumées. Son lexique, en recourant aussi bien au paradis, à la résurrection, à renaître ou aux anges, dessine une Apocalypse en filigrane : au sens étymologique, la *révélation* de ce pouvoir du chant, des voix, des ondes ou de l'air.

S'il procède donc massivement à une distanciation dans sa façon d'évoquer les voix chantantes, c'est *in fine* pour mieux faire partager, après la décantation purifiante d'un processus ironique, le potentiel de merveilleux susceptible de nous enchanter, dès lors qu'on dégage la voix chantante de sa gangue de perceptions préfabriquées par des lieux communs. À la mécanisation contemporaine des enregistrements sonores, anticipant sur les

¹⁷ Charles Baudelaire, « Mais le vert paradis des amours enfantines » dans « Moesta et errabunda », *Les Fleurs du mal*.

¹⁸ TR, p. 143-144 (je souligne).

questionnements de Walter Benjamin, Proust oppose la magie de l'unicité : lorsque, par un court-circuit, artistiquement élaboré, du déjà connu, resurgit l'extraordinaire émotion éphémère de la voix.

GRÂCE SENSUELLE DE COLETTE

Saisie d'un essor

Colette, pour sa part, adopte d'emblée le parti d'une prise en charge de la magie par sa plume. Elle l'affiche clairement dès la nouvelle liminaire et éponyme des *Vrilles de la vigne*. Le rossignol y joue en effet le rôle métaphorique et spéculaire d'un autoportrait de l'autrice, tentant de libérer sa propre voix de l'emprise de Willy. Colette-chrysalide choisit de s'identifier à son comparé pour affirmer paradoxalement sa propre originalité de papillon-rossignol ! Assumant le mode du merveilleux, elle recourt à la fable pour amorcer l'entrée dans un monde de créations enchantées : « Autrefois le rossignol ne chantait pas la nuit [...] J'ai vu chanter un rossignol sous la lune, un rossignol libre et qui ne se savait pas épié¹⁹ ». Ce rossignol est caractérisé, comme attendu, par sa voix qui chante : « Il varia son thème, l'enguirlanda de vocalises, s'éprit de sa voix, devint ce chanteur éperdu et haletant, qu'on écoute avec le désir insupportable de le voir chanter²⁰ ».

Magie d'un virtuose, mais aussi accès amorcé vers un mystère. La nuit on ne voit pas. Un chant nocturne a donc une source invisible. Le paradoxe ouvrant à l'extraordinaire consiste donc à *voir l'invisible* : « J'ai vu chanter un rossignol sous la lune ». À cette enseigne féerique, la plume de Colette, en osmose avec celles de l'oiseau libéré, aux ailes jadis impuissantes, suit l'envol du chant comme une trajectoire corporelle, visuellement exprimée : « Il s'interrompt parfois, le col penché, comme pour écouter en lui le prolongement d'une note éteinte²¹ ».

Colette donne ainsi à voir la voix chantante. Cette voix du chanteur se traduit en corps, encore et encore, jusque dans ses silences et dans leur écho. Un mot polysémique cristallise ce qui se

¹⁹ Colette, « Les vrilles de la vigne », *Les Vrilles de la vigne, op. cit.*, p. 617.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

joue ici et que cherche à faire partager la prose de Colette, « un air » : « [le rossignol] reprend de toute sa force, gonflé, la gorge renversée, avec *un air* d'amoureux désespoir²² ».

La magie verbale transpose celle du chant : avec « air » en syllepse, le sens est aussi insaisissable que l'enchantement vocal. Cet air désigne à la fois une apparence et la ligne mélodique dont la phrase elle-même transpose les vocalises, en allitérations miroitantes : en « r », bien sûr, surtout, mais avec des variations en « g » (gonflé, gorge), en « f » (force, gonflé), en « v » (renversé, avec), et des échos vocaliques en « or », en « our », en « oir », syllabes ourlées de cet air amoureux²³.

Au travers de cet autoportrait en rossignol, on constate que Colette aborde la voix comme une onde (elle file même parfois la métaphore avec l'eau). C'est à la fois un vecteur de *sens* (en même temps significations et sensations) et une *énergie* dont l'écrivaine enregistre la force de propagation.

Ainsi, la vrille qui fait triller les vocalises du rossignol *diffuse* non seulement un timbre mais une énergie. Onde propagée, elle s'affirme comme *vectrice* sonore d'émotions, lorsque Colette, à la fin de cette fable, fait basculer son portrait à la première personne :

j'ai jeté tout haut une plainte qui m'a révélé ma
voix.
[...]

²² *Ibid.* (je souligne en gras les allitérations en « r »).

²³ On peut d'ailleurs noter comment Proust aime lui aussi à jouer de cette polysémie de l'air, comme lors de cette première apparition dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, du baron Charlus en personnage bizarre comparé à un aliéné qui fixe le jeune narrateur sans que celui-ci comprenne le sens de ces œillades, et qui finalement, théâtralisant sa fuite, se réfugie dans un air fredonné : « Il lança sur moi une suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde, comme un dernier coup que l'on tire au moment de prendre la fuite, et après avoir regardé tout autour de lui, prenant soudain un *air* distrait et hautain, par un brusque revirement de toute sa personne il se tourna vers une affiche dans la lecture de laquelle il s'absorba, en fredonnant un *air* et en arrangeant la rose mousseuse qui pendait à sa boutonnière. » (je souligne les « air »), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Folio classique », Gallimard, 1988, p. 319. Notons aussi que le baron *Charlus* a reçu, fruit de l'ironie proustienne, le nom d'un chanteur de l'époque, surnommé « le forçat du gramophone » pour le nombre considérable de ses enregistrements chantés, jusqu'en 1914.

Parfois je crie fiévreusement ce qu'on a coutume
de taire, ce qui se chuchote très bas – puis ma voix
languit jusqu'au murmure²⁴

Et c'est cet élan libérateur ou simplement vital que résumant les paroles du chant que Colette prête à son rossignol : « Tant que la vigne pousse, pousse, pousse ». Le rythme ternaire attribue ainsi métonymiquement à la vigne l'énergie de propulsion qui précisément anime le chant dont les paroles transposent simplement le pur essor – cet *air* de libération précédemment énoncé.

On retrouve cette même énergie du chant dans les premières notes qui jaillissent soudain de la « dame qui allait chanter » devant un narrateur manifestement narquois et désenchanté, avec son « ricanement d'une diabolique joie » prêt à entendre ses oreilles siffler. Mais soudain : « une note aiguë, un cri vibrant troua ma cervelle, hérissa la peau de mon échine : la dame chantait²⁵ ».

Or si le chant est une force active et magique, Colette n'oublie pas qu'il a une source. Rossignol ou dame, il conserve trace de cette source et y renvoie. Là où Proust dissocie, Colette maintient le lien. Dès lors, le chant, onde propagée vers ses récepteurs, leur dit quelque chose de l'émetteur, de son essence.

Caractérisation

À plusieurs reprises, Colette caractérise certains personnages chanteurs au travers d'une description où la voix sert d'indice. Ainsi, la petite Jadin (inspirée par Pervenche, la future Fréhel, que Colette a côtoyée), dans *la Vagabonde* :

Jadin est une petite chanteuse [...] Elle a dix-huit ans. [...] ses coudes défensifs, toute sa personne penchée en gargouille, semblent parer les coups d'un destin fumiste et brutal.
Elle chante en cousette et en goualeuse des rues, sans penser qu'on peut chanter autrement. Elle force ingénument son contralto râpeux et prenant,

²⁴ « Les vrilles de la vigne », *op. cit.*, p. 618.

²⁵ « La dame qui chante », *op. cit.*, p. 666.

qui va si bien à sa figure jeune d'apache rose et boudeuse²⁶.

Ce contralto râpeux et chaud, voilé déjà par la noce et peut-être un commencement de phtisie, gagne le cœur, par les chemins les plus bas et les plus sûrs. Qu'un directeur « avisé et artiste » [...] entende Jadin... [...] Une ratée orgueilleuse et aigrie, voilà ce qu'il en fera²⁷...

On voit ainsi comment à la fois tout un caractère, une physionomie de jeune goualeuse et son triste destin déjà tracé, se cristallisent dans une simple caractérisation vocale : « contralto râpeux ».

On trouve dans *L'Envers du music-hall* d'autres figures caractérisées par leur voix. Ainsi une dame brune se voit réduite à la seule identité de ses attributs scéniques, « phénomène vocal » :

Mon camarade [...] prête une oreille amusée au « phénomène vocal », une dame brune qui file des contre-*mi* presque insaisissables : – [...] Elle me fait comme si je l'écoutais chanter par le gros bout de la lorgnette²⁸.

Cependant qu'un de ses collègues est réduit à son simple statut de « ténor à voix » – sorte d'anti-rossignol, avec son « air de vieil oiseau méchant », difficile à suivre, et à fredonner :

il ouvre les bras pour interrompre l'orchestre. [...] il a l'air d'un vieil oiseau méchant qui se berce sur la tempête. Il chante, il pousse de longs cris métalliques et malveillants, il exhume un répertoire désuet où, tour à tour, il incarne Pedro le bandit [...], le fou qui ricane sinistrement, la nuit sur la lande... Il me fait peur²⁹...

Le chanteur est cette fois du côté de la dysharmonie, des dissonances, et cela se traduit dans une perception où dominent des sentiments moralement (et non simplement esthétiquement) négatifs : méchant, peur.

²⁶ *La Vagabonde*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 821.

²⁷ *Ibid.*, p. 842.

²⁸ *L'Envers du music-hall*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 954.

²⁹ *Ibid.*, p. 953.

Plus surprenante enfin, la comparaison de Renée Vivien – qui elle n'est pas chanteuse et dont la scène n'est pas les planches –, au moment où Colette pointe justement son désordre psychique : « en moi-même je comparais Renée à une douce mélodie, un peu plate en dépit de ses harmonies laborieuses³⁰ ». Douce *mélodie* d'une *maladie* sous-jacente, à entendre dans l'écho des mots en maux, entre anorexie et alcoolisme... Un caractère se transcrit donc en modalités sonores, et le chant peut servir d'intercesseur. Mais il revêt surtout chez Colette une fonction ultime : l'onde du chant ouvre sur les espaces de la sensualité, en miroir donc, comme le rossignol des « Vrilles de la vigne », des voluptés de lecture que l'autrice elle-même veut faire partager grâce à sa plume.

Sensualité

Cette propension à mettre en avant la sensualité d'un chant se manifeste dès la description de ses variations sonores dans « Les vrilles de la vigne » : « les notes d'or, les sons de flûte grave, les trilles tremblés et cristallins, les cris purs et vigoureux, j'entends encore le premier chant naïf et effrayé du rossignol pris aux vrilles de la vigne³¹ ». Mais à ce premier chant répond celui d'une voix humaine, sans l'alibi d'une fable animalière, dans *la Dame qui chante*, où l'essor fait place à un alentissement sensuel : « À ce premier cri, jailli du plus profond de sa poitrine, succéda la langueur d'une phrase, nuancée par le mezzo le plus velouté, le plus plein, le plus tangible que j'eusse entendu jamais³²... » Les adjectifs choisis par Colette caractérisent la voix dans la veine des synesthésies baudelairiennes : velouté, tangible... Et la description se poursuit, donnant une fois encore à *voir* la voix qui chante : « Sa grande bouche généreuse s'ouvrait et j'en voyais s'envoler les notes brûlantes, les unes pareilles à des bulles d'or, les autres comme de rondes roses pures³³... ».

³⁰ Colette, *Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018, *Le Pur et l'impur*, p. 916.

³¹ « Les vrilles de la vigne », *op. cit.*, p. 618.

³² « La dame qui chante », *op. cit.*, p. 666.

³³ *Ibid.*

Alchimie non du Verbe mais du Verbe chantant, enchanté par les mots-miroirs de Colette : bulles d'or, roses pures, où s'entend l'ineffable *Éros* de ces roses d'or... Cette sensualité, sciemment érotisée par les allitérations où « or » et « ro » dansent langoureusement leurs caresses sonores, se traduit ensuite par une vision explicitement frémissante et même sexualisée : « Des trilles brillaient comme un ruisseau frémissant, comme une couleuvre fine ; de lentes vocalises me caressaient comme une main traînante et fraîche. Ô voix inoubliable !³⁴ ».

De fait, tous ces jeux sonores où les syllabes se métamorphosent, par une sorte de capillarité, en miroirs les uns des autres, ne se bornent pas à évoquer (le terme doit être entendu au sens plein) des phénomènes vocaux : il s'agit en même temps d'une forme de mise en abyme stylistique, selon laquelle Colette désigne ses propres phrases, son style enchanteur et chatoyant, dont les voix chantantes seraient la source ou le modèle.

Il suffit à cet égard d'évoquer les allitérations nées des « v » des « Vrilles de la vigne », devenues « vocalises » dans le chant du rossignol.

Ce système de variations permet d'évoquer bien des combinaisons de sens, comme avec ces manifestations sonores changeantes que Colette transpose, dans l'obscurité d'une fumerie d'opium :

Au même instant, une voix féminine, cotonneuse, rêche et douce comme sont les pêches dures à gros velours, se mit à chanter, et nous fut à tous si agréable que nous nous gardâmes bien d'applaudir, même par un murmure. — C'est vous, Charlotte ? Interrogea, au bout d'un moment, un de mes voisins étendu et immobile. — Bien sûr, c'est moi. — Chantez encore un peu, Charlotte... — Non, cria furieusement une voix d'homme. Elle n'est pas ici pour ça. J'entendis le rire enroué et brumeux de « Charlotte », puis le même garçon irrité chuchota dans le lointain rougeâtre³⁵.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Le Pur et l'impur*, op. cit., p. 879.

On retrouve ici la verve kaléidoscopique de Colette, cette fantaisie d'un style « music-hallisé³⁶ » : enchaînement de numéros sonores, voix douce, pêche dure, chant, murmure, cri, rire enroué, chuchotis... La palette est virtuose, elle glisse de « rêche et douce » à « pêches dures », alliant la paronomase entre « rêche » et « pêches » à l'oxymore entre « douce » et « dures », avant de reprendre dans « velours » le sème de « douce » et la synthèse sonore du « ou » de « douce » et du « ur » de « dures »... Inspirée, la plume se montre allègre, comme une cascade de registres, où sensualité et humour ne se contredisent pas.

Mais le point ultime, à mon sens, de cette sensualité arborée, au cœur d'une écriture inspirée par le chant, se manifeste au travers du désir que suscite la « dame qui chante » :

La voix merveilleuse avait tremblé, comme étouffée d'un flot de sang, et les cils épais de la dame qui chantait battirent, une seule fois... Oh ! Boire cette voix à la source, la sentir jaillir entre les bijoux polis de cette luisante denture, l'endiguer une minute contre mes propres lèvres, l'entendre, la regarder bondir, torrent libre, et s'épanouir en longue nappe harmonieuse que je fêlerais d'une caresse... Être l'amant de cette femme que sa voix transfigure – et de cette voix ! Séquestrer pour moi – pour moi seul ! – cette voix plus émouvante que la plus secrète caresse³⁷...

La voix, sous la plume de Colette, se déploie ici clairement en tant qu'onde érotisée à l'envi, au fil de ses transpositions synesthésiques et sensuelles : à la fois vecteur et miroir de liberté.

Un air amoureux – à plume de rossignol en pays vigneron.

À l'ère des premiers enregistrements, et en miroir d'une Belle Époque scintillant de ses ultimes miroitements, on constate donc deux stratégies opposées : chez Proust, écrire le chant appelle d'abord une distance, mais à fonction finalement existentielle : du principe ironique surgit la possibilité de reconfiguration démiurgique. Chez Colette, au contraire, la fonction miroir est

³⁶ Je dois l'expression à la communication d'Amélie Goutaudier, « Esthétique et poétique du Music-Hall dans *Les Vrilles de la vigne* » lors du colloque « Voix de Colette : entre plume et scène », Valenciennes, 21-23 novembre 2024.

³⁷ « La dame qui chante », *op. cit.*, p. 667.

d'emblée revendiquée, lorsque sa plume se frotte à la sensualité des voix chantantes. Là encore, mais sans détour comme chez Proust, c'est bien une attention à l'enjeu démiurgique qu'ouvre l'évocation d'un chant en essor, cette fois suscité par les miroitements chatoyants d'une splendeur autoréflexive.

Écrire le chant, dans les deux cas, malgré une approche *a priori* opposée, s'avère en définitive une façon de célébrer leur propre écriture en tant qu'art, sur fond de cette nouvelle concurrence à l'écrit que constitue la phonographie naissante.

De fait, le recours à la voix chantante, enregistrée non par phonographe, mais par l'écriture, permet donc, avec des polarités contraires, aussi bien à Colette qu'à Proust de figurer la visée de leur prose : atteindre à la grâce du chant par identification chez Colette ; atteindre au dépassement des dissociations chez Proust, comme salut par l'œuvre d'art. Et, pour l'un et l'autre, capturer l'absolu d'un éphémère non seulement éternisé, mais *sublimé*.