

Fêter le défunt en entonnant le *planctus* : « Planto » de Clara Janés

Samantha CHRIST

Univ. Bordeaux Montaigne-UR3656 AMERIBER

Résumé :

Clara Janés souhaite composer un *planctus* pour rendre hommage à son père le jour du vingtième anniversaire de son décès, ce qui donnera lieu au poème « Planto » dont l'analyse fera l'objet de cet article. La dimension cathartique de cette composition élégiaque lui permet non seulement d'exprimer sa douleur face à cette perte, mais aussi d'achever son processus de deuil. En ce sens, le dialogue de « Planto » avec le poème de Josep Janés « Damunt de tu només les flors », mis en musique par Frederic Mompou en 1962, est fondamental dans la mesure où c'est bien grâce à cette chanson que la dimension festive qu'implique le poème prend tout son sens.

Mots-clés : Poétique du silence ; Musique ; Mystique ; Clara Janés ; Josep Janés ; Frédéric Mompou.

Resumen:

Clara Janés desea componer un *planctus* con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de su padre, lo que dará lugar al poema «Planto» cuyo análisis será el objeto de este artículo. La dimensión catártica de esta composición elegíaca no solo le permite expresar su dolor ante esta pérdida, sino que también favorece el proceso de duelo. En este sentido, es fundamental el diálogo de «Planto» con el poema de Josep Janés «Damunt de tu només les flors», puesto en música por Federico Mompou en 1962. En efecto, gracias a esta canción cobra sentido la dimensión festiva que implica el poema.

Palabras clave: Poética del silencio; Música; Mística; Clara Janés; Josep Janés; Federico Mompou.

Abstract:

Clara Janés wants to compose a *planctus* to honor her father on the day of his twentieth anniversary of death, that's why she creates the poem «Planto», the analysis of which will be the subject of this article. The cathartic dimension of this elegiac composition allows her not only to express her pain for this loss, but also to complete the process of mourning. The dialog of «Planto» with Josep Janés' poem «Damunt de tu només les flors», set to music by Frederic Mompou in 1962, is fundamental. Indeed, the festive dimension that implies the poem becomes all the more meaningful thanks to this song.

Keywords: Poetics of silence; Music; Mysticism; Clara Janés; Josep Janés; Frederic Mompou.

À l'occasion du colloque d'équipe du laboratoire AMERIBER, consacré à la thématique de la fête, nous avons choisi d'aborder cette notion à partir de son sens étymologique premier, le *dies festus*, le jour de fête. Comme le rappelle le *Dictionnaire de l'Académie française*, la fête désigne à la fois le « jour consacré à une célébration » et « cette célébration elle-même » (Entrée « fête »), la célébration étant comprise comme une « action de louer, d'honorer quelqu'un » (Entrée « célébration », *CNRTL*). Si la fête est traditionnellement associée à la joie, en opposition au deuil, nous nous proposons ici d'explorer comment la poésie peut transformer ce dernier en une célébration, et ce de nos jours encore.

Dès l'Antiquité, de Mimnerme de Colophon à Ovide, l'élégie se déploie dans la tension entre douleur et célébration. Depuis les *planhs* des troubadours jusqu'aux *Cants de mort* d'Ausiàs March (1454?), les *Coplas por la muerte de su padre* (1476?) de Jorge Manrique ou encore les *Élégies* de Pierre de Ronsard (1552), la poésie élégiaque a toujours fait du deuil une célébration où les larmes deviennent un chant. C'est dans ce sillage que s'inscrit Clara Janés lorsqu'elle transforme l'anniversaire de la mort de son père en un poème qui relève autant de la plainte que de la fête. Par le biais de la poésie, elle accomplit le « geste d'ensevelir » qui, selon Paul Ricœur, « est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu » (2000 : 476).

L'objet de notre étude est le poème « *Planto* » que Clara Janés, née à Barcelone en 1940, publie en 1983 au sein du recueil *Vivir* (2006 : 76-90). Ce poème est issu d'un jour de commémoration destiné à honorer son père, Josep Janés, à l'occasion du vingtième anniversaire de son décès. Josep Janés i Olivé, illustre éditeur barcelonais et poète, non moins brillant, mais presque oublié de l'histoire littéraire catalane, est décédé d'un accident de voiture en 1959, à l'âge de 46 ans, un événement qui a profondément marqué Clara Janés. La question qui structure cette réflexion est la suivante : pourquoi et comment Clara Janés inscrit-elle l'hommage à son père dans la longue tradition élégiaque ?

Dans un premier temps, nous analyserons le poème afin de démontrer qu'il s'agit d'une composition élégiaque destinée à pleurer le décès du père. Ensuite, nous nous intéresserons à la dimension cathartique de ce chant que la voix poétique transforme en une véritable célébration, favorisant ainsi le processus de deuil et, comme nous le verrons dans une troisième partie, l'accès à la plénitude. Finalement, nous mentionnerons le contexte de création et l'histoire symbolique de ce poème, fondamentaux pour comprendre sa portée festive.

Une composition élégiaque destinée à pleurer le décès du père

Tout d'abord, le titre du poème, « *Planto* », annonce déjà qu'il s'agit d'un *planctus*, c'est-à-dire une lamentation, une composition élégiaque destinée à pleurer un défunt. Ce chant funèbre se construit autour du *topos* du regret et du deuil à l'occasion d'un drame public ou, le plus souvent, d'un décès. Il s'agit par conséquent d'une poésie de circonstance, particulièrement en vogue au Moyen-Âge, du XI^e au XIII^e siècle. Profitons-en pour souligner que Josep Janés affectionnait particulièrement la poésie de circonstances. En effet, il faisait l'éloge de cette poésie, malheureusement souvent

méprisée, et suivait l'exhortation de Baudelaire « Faites de la poésie de circonstances » (Janés i Olivé, 1979 : 17).

La lamentation, explicitée non seulement par le titre, mais aussi par le sous-titre « *Donde la hija se lamenta al padre de la ausencia del amor y a la vez se duele de su muerte* », est manifeste par l'accumulation d'interjections tout au long du poème : « Ah ! Ah ! Ah ! Ay ! » dans la 3^e partie, « Eh ah » dans la 4^e, « Ah » dans la 5^e, « Ah ! Ay ! » dans la 6^e, « oh » dans la 7^e, « Ah ! » dans la 11^e et finalement « Uh ! Uh ! Uh ! » dans la dernière. Ces interjections mettent en évidence la douleur de la voix poétique face au décès de son père, une douleur matérialisée sur la page par le déchirement visuel du substantif « la / mento » aux vers 3 et 4 :

Dejadme en la noche
y el viento
y el la
mento
que crece en
la voz

La voix poétique exprime son besoin de solitude dès le premier vers par le biais de l'impératif « *Dejadme* », puis fait part de son chagrin : « *la pena* » v. 9, « *lágrimas* » v. 14 et v. 18, en convoquant un riche champ lexical de la mort : « *cuerpo* », « *vacío* », « *ausente* », « *muerte* » (x2), « *nadie* », « *mortaja* », « *alma* » (x2), « *olvido* », « *nada* » (x2), « *sombra* » et « *carne* ». Sa tristesse se manifeste également de manière symbolique par le biais des couleurs. En effet, le noir, très présent dans ce poème avec « *noche* », répété à 4 reprises (v. 1, 7, 50 et 51), « *negro* » v. 10, « *bajo tierra* » v. 12 et « *el vacío* » v. 25, est une couleur qui évoque, pour Clara Janés comme dans l'inconscient collectif, la mort, l'absence de possibilités (Janés, 1999 : 52). Par ailleurs, ce mal-être de la voix poétique, que l'on peut d'ailleurs ressentir d'un point de vue formel par l'absence complète de ponctuation, à l'exception des nombreux points d'exclamation, s'exprime même d'un point de vue corporel :

Ah!
Ah!
Dónde está mi cuerpo
cuerpo de amor
cuerpo en dos

No tengo piernas ni brazos
el vacío yo aposento

No tengo ojos ni labios
sino lugares extraños

La quête du corps exprimée au v. 21 est mise en évidence par l'anadiplose « *Dónde está mi cuerpo / cuerpo de amor* », comme si la première mention de « *cuerpo* » au v. 21 se scindait en deux afin d'illustrer le dédoublement du corps par l'anaphore « *cuerpo* » v. 22-23, « *cuerpo de amor / cuerpo en dos* », une scission qui accentue cette sensation d'un corps qui concentre la douleur et échappe à la voix poétique. Soulignons d'ailleurs que le rythme binaire de cette partie met en exergue cette scission, non seulement en

raison de l'anaphore « Ah » qui l'initie, mais aussi en raison de la présence de deux distiques, tous deux débutant par l'anaphore « No tengo » suivie de deux substantifs : « No tengo piernas ni brazos », « No tengo ojos ni labios ». Ce rythme binaire est fondamental dans la mesure où il peut être interprété comme le rythme de l'élegie. Comme le dit le philosophe Gilles Deleuze, « l'élegie c'est quoi ? C'est l'art de la plainte. L'élegie c'est le chant du deuil. [...] Pour ceux qui se rappellent les traités de versification, [...] le diptyque est un rythme typiquement élégiaque » (1980 : s.p.).

Par ailleurs, les deux distiques soulignent le fait que sa douleur est telle qu'elle finit par donner lieu à une étrangeté vis-à-vis de son propre corps, à une sensation de dépossession, de perte absolue, mise en exergue d'un point de vue spatial par les vers 25, « el vacío yo aposento », et 27, « sino lugares extraños ». L'impression qu'un vide entoure la voix poétique est accentuée d'un point de vue sonore par la répétition du son /o/, en partie due à la répétition du son /os/, car, comme le rappelle la poète et critique Amparo Amorós, la circularité qu'évoque le son /o/ provoque une sensation de vide et d'infini (1990 : 341). Ce son est d'ailleurs allongé par l'allitération en /s/ qui le rend encore plus présent.

Qui plus est, la dépossession de son propre corps et ce sentiment d'abandon, de n'être plus que rattachée à des « lugares extraños » donne l'impression qu'elle est condamnée à l'exil, qu'elle est « proscrite », pour reprendre le terme qu'emploie Gilles Deleuze quand il dit

Qui est-ce qui se plaint dans l'histoire ? c'est l'esclave affranchi. Le poète élégiaque se vit comme proscrit, comme exclu. [...] Le poète élégiaque pousse sa plainte, sa plainte grandiose, lyrique et rythmique en fonction de toute une constellation de situations où tour à tour il se pose comme étant éconduit par l'aimé, c'est-à-dire proscrit. (1980 : s.p.)

En réalité, Clara Janés semble se sentir véritablement « proscrite » suite au décès de son père. En effet, la mère de Clara Janés vend leurs voitures, vend la maison d'édition, ils quittent Pedralbes, où le jardin symbolisait pour Clara Janés « *la plenitud de lo ausente y la inmensidad cósmica, sentía como imposible alejar de él* » (1990 : 142), pour aller s'installer à Muntaner, ce qu'elle vit comme un véritable déchirement. Elle écrit : « *Del pasado sólo quedó mi padre en forma de la ausencia irrevocable, el no ser que amenaza*¹ » (*ibid.* : 53).

Une lamentation cathartique favorisant le processus de deuil

Néanmoins ce « *planto* », cette lamentation, n'a pas pour seul objectif l'expression de la douleur. En effet, il est important de signaler la dimension cathartique de ce poème qui favorise le processus de deuil et l'accès à la plénitude. Marc Escola commente dans *Le tragique* la référence à la catharsis dans la *Poétique* d'Aristote en indiquant qu'« Il faut donc supposer que la catharsis réside dans cette faculté paradoxale, propre au spectacle tragique, de transformer des sentiments désagréables en plaisir » (2002). C'est justement ce à quoi semble parvenir Clara Janés grâce à cette composition élégiaque

¹ Janés, 53.

qu'elle transforme en une authentique célébration dans l'acceptation la plus positive du terme. En ce sens, un aspect fondamental du poème est qu'il s'agit d'une composition destinée à être chantée collectivement.

Par cette composition chantée, Clara Janés retourne aux origines de la poésie lorsqu'elle était encore musique, ce qui lui assure une certaine authenticité car, comme l'exprime María Zambrano,

[...]a música es, desde un principio, lo que se oye, lo que se ha de oír, y sin ella, la palabra sola, decae adensándose, camino de hacerse piedra, o asciende volatilizándose, defraudando. Gracias a la música la palabra no defrauda; privada de ella, aun siendo palabra de verdad, y más si lo es, se desdice. (1977 : 96)

À l'origine, la poésie aurait été bien plus expressive car parole et silence y étaient complémentaires, tandis que de nos jours, comme l'écrit le philosophe suisse Max Picard, « la poésie a perdu sa relation avec le silence. L'on exige même aujourd'hui de la poésie qu'elle représente le monde du bruit » (1964 : 158). Cela expliquerait également la « lucidité » de la musique à laquelle faisait déjà référence Nietzsche lorsqu'il la caractérisait d'art « qui dit, bien mieux que ne sauraient le faire des mots, l'horreur universelle » (1991 : 16), en l'occurrence, l'horreur de la mort.

En outre, par le biais de la lamentation, Clara Janés renoue avec les origines du langage. Comme elle l'explique dans son essai *La palabra y el secreto*, la lamentation est un moyen d'expression primitif avant la formation du langage verbal (1999 : 9). Elle serait plus expressive que ce dernier qui aurait été corrompu avec le temps par, entre autres, les régimes politiques. Par ailleurs, le langage verbal étant un langage rationnel, il ne permettrait pas, comme le soulignent les poètes du silence et, avant eux, Carl Gustav Jung, l'expression des réalités sensibles. En effet, d'après Jung, seule la pensée dirigée (*das gelenkte Denken*) peut s'exprimer par le biais du langage rationnel, tandis que la pensée fantasmatique ou onirique (*dasträumerische beziehungsweise fantasiehafte Denken*), liée à tout ce qui échappe à la rationalité, serait supra-linguistique. Elle nécessiterait donc le recours à des images, des symboles ou des métaphores pour se manifester (1956 : 43). Contrairement à la parole, le chant n'aurait pas rompu son lien avec le silence, il serait par conséquent plus apte à exprimer les émotions. Pour reprendre les mots de Clara Janés, « *al cantar se vincula la voz con los chakras, las zonas en que el hombre conecta con su emoción* » (1999 : 10).

Par ailleurs, le chant favorise le souvenir du défunt car chant et mémoire sont intimement liés. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les trois Muses de l'Hélicon, Mélété, « l'application, le soin », Mnémé, la mémoire, et Aédé, le chant, trois entités féminines complémentaires et indissociables, font résonner leur voix harmonieuse dans la nuit (van Groningen, 1948 : 287-296). Un des objectifs incontestables de ce poème est de se souvenir de son père, de rendre plus présente son absence. Comme l'explique Clara Janés, « [...]a escritura [...] sería trabajar con una ausencia, hacer presente, dar cuerpo a lo que no está ahí » (1999 : 19) ou, comme le disait le sociologue et essayiste Jules Monnerot, « *la poesía es oración a la ausencia* » (Monnerot cité par Janés, 1999 : 72). Cette volonté d'entrer en contact avec l'absence, malgré la mort, est manifeste dans la 4^e partie de ce poème, construite à partir de l'antithèse « ausente présente », au sein de

laquelle résonne la terminaison de « muerte », terme répété par l'épiphore et qui clôt cette partie :

Ausente **presente**
lleno el cuerpo
de muerte
Eh ah
presente
el cuerpo
de muerte

Josep Janés exprimait déjà cette préoccupation pour la présence malgré l'absence, par exemple dans le neuvième sonnet de *Combat del somni* (1937), recueil de poèmes qu'il dédie à Maria Victòria, la bien-aimée décédée dans son sommeil :

El món ja no m'és inseguir,
talment com m'ho fou. Si mirava

en tu com un somni llunyà
tornat enyorança i **absència**,
avui et pressento la mà
i els ulls vora meu. La **presència**

de tu se m'ha fet tan vivent
que dintre del meu pensament
no hi ha llum ni altra glòria². (1979 : 63)

Cette antithèse présence/absence est un *topos* fondamental de la poésie élégiaque, que l'on retrouve déjà chez Ovide. Certes, le contexte diffère car les êtres chers qu'il évoque ne sont pas décédés, mais éloignés par l'exil. Quoi qu'il en soit, leur absence physique est également compensée par une présence à son esprit : « sachez bien que, quelque distance qui me sépare de vous, je vous ai toujours présents à ma pensée » (Ovide, 1869 : 698). Plus proche de notre cas, Ausiàs March, dans les *Cants de mort* composés suite au décès de son épouse, insiste également sur l'absence irrévocable du corps aimé, tout en affirmant la persistance d'une présence intérieure. Cela rejoint la réflexion de Jacques Derrida sur le deuil lorsqu'il explique que suite à la mort de l'autre, celui-ci n'est plus rien en tant que tel, par conséquent nous tendons à l'intérioriser, à l'accueillir en nous comme une partie de nous-même. Bien que Derrida reste critique vis-à-vis de cette intériorisation, il reconnaît qu'elle a longtemps constitué le modèle dominant du travail du deuil (1989 : 31-35).

Mais revenons-en à la 4^e partie de « Planto » dans laquelle la répétition du son /te/ accentue d'autant plus l'omniprésence de la mort dans cette strophe qu'il rappelle un poème antérieur de Clara Janés, la deuxième partie de « Kampa », où amour et mort finissent par s'unir :

² « Le monde ne m'est plus incertain, / comme il le fut jadis. Quand je te regardais // comme un rêve lointain / devenu nostalgie et absence, / aujourd'hui je pressens ta main / et tes yeux tout près de moi. La présence // de toi m'est devenue si vivante / que dans mon esprit / il n'est nulle lumière ni autre gloire. » Notre traduction.

a mor
a mor va
mora va
mormora va
mormuraba
murmuraba

a mor
a mor va
mori va
amor
amor mor
moriva
moria

amor ia
amor iba
amor iba ti
amoria

amor mur
muri
muri me
mori me me mor
memor
muer ti
te (Janés, 2022 : 181-182)

Ce chant d'amour dédié au poète tchécoslovaque Vladimír Holan déploie des permutations caractéristiques de la poésie de Juan Eduardo Cirlot, telles qu'on les retrouve notamment dans *Bronwyn permutaciones* (1970) et *Inger permutaciones* (1971). Cette pratique permutatoire, nourrie par les avant-gardes, le symbolisme phonétique et diverses traditions mystiques (en particulier la Cabale) vise à faire surgir un sens nouveau par la déconstruction des mots et les variations phonétiques. Elle cherche ainsi à dépasser le contenu lexical pour figurer l'irreprésentable, comme cela est le cas dans « Kampa ». La répétition dans la 1^{ère} strophe, « mormora va mormuraba murmuraba » rappelle la 9^e partie de « Planto » dans laquelle l'anaphore « murmurada », puis le polyptote avec « murmuradas », donne l'impression d'entendre l'écho d'une voix provenant de l'au-delà. La répétition serait également un moyen de lutter contre l'effacement dans la mesure où elle impose une présence perpétuelle. Le poème se clôt d'ailleurs sur deux répétitions anaphoriques :

Uh!
Uh!
Damunt de **tu** la pols
damunt de **tu** la cals
damunt de **tu** el silenci
damunt de **tu** el meu plany
Uh!

En ce sens, chanter est aussi une manière de suspendre le temps, de lutter contre sa fuite et contre la désintégration due à son écoulement. L'éternel retour créé par les

répétitions permet de faire éternellement revenir la présence de l'absence de son père, réduisant ainsi symboliquement la distance qui les sépare. En effet, comme l'indique Clara Janés, « *[e]l poeta, pues, canta, para apartar la muerte. [...] La música, el don de Orfeo, es eterno retorno* » (1999 : 67). La présence de son père résonne profondément en cette fin de poème qui entre en dialogue direct avec « *Damunt de tu només les flors* » de Josep Janés. Ce désir de rendre perpétuelle la présence de son père, de le rendre en quelque sorte immortel, nous amène à la troisième partie dans laquelle nous observerons que le chant favorise l'entrée en transe, le contact avec l'au-delà, permettant ainsi à la voix poétique d'atteindre un état de plénitude et de faire, définitivement, son deuil.

Le chant et la musique : des voies d'accès à la plénitude

La deuxième partie du poème « *Kampa* » rappelle certes la poésie sonore qui se développe avec les avant-gardes du début du XX^e siècle, en faisant notamment penser à *Inger permutaciones* (1971) de Juan Eduardo Cirlot. Néanmoins, ces variations répétitives caractérisaient déjà les mantras bouddhiques, destinés à permettre d'entrer en transe, ce que rappelle Clara Janés dans *La palabra y el secreto* : « *Los mantras hindúes, compuestos acústicos que, en general, carecen de significado concreto, se encaminan a hacer que cristalice una energía determinada [...] y su repetición meditativa lleva al trance* » (1999 : 69). Elle ajoute que la musique est « *un puente entre dos esferas, [...] entre lo finito y lo infinito, lo perecedero y lo inmortal* » (*ibid.* : 70). Les symboles de l'absolu sont nombreux : la nuit, qui rend possible l'aube où a lieu la révélation de l'ineffable, « *alba* » étant répété à deux reprises dans le poème, la couleur « *blanche* », également répétée à deux reprises et qui, comme l'indique Clara Janés, « *actúa como un silencio fértil, y es transfiguración, celebración, despertar del día* » (*ibid.* : 52) ou encore le vent, « *una compleja fuerza que se confunde con Brahman, lo Absoluto innombrable que se mueve y no se mueve, está lejos y está cerca* » (*ibid.* : 40). Tout comme le vent, son père est à la fois loin et proche. Qui plus est, le vent est souvent lié au caractère éphémère des souvenirs, à ce qui est et à la fois n'est plus, à l'image de la maison de vent de Louis Guillaume :

Longtemps je l'ai construite, ô maison !
 À chaque souvenir je transportais des pierres
 Du rivage au sommet de tes murs
 Et je voyais, chaume couvé par les saisons
 Ton toit changeant comme la mer
 Danser sur le fond des nuages
 Auxquels il mêlait ses fumées
 Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait. (1949 : 60)

Ainsi, le vent accompagnerait Josep Janés dans son passage vers l'au-delà. Le feu en ferait de même : « *seguir el fuego es entrar en el vértigo, el vértigo del cambio, de la precipitación en el tiempo, del fin de la vida, del más allá* » (*id.*). Comme le rappelle Mircea Eliade, « *la muerte no es definitiva [...], va siempre seguida de un nuevo nacimiento* » (1981 : 97). C'est cette résurrection qu'évoquerait le feu, comme si son père pouvait ressusciter dans les flammes, tel un phénix : « *ardiente* », « *fuego* », « *la pols* »

(poussière, en catalan). Par ailleurs, la notion de « nada » n'est pas employée depuis une perspective nihiliste, mais en tant qu'absolu, que négation antérieure à la création.

Les symboles de la pérennité peuplent également ce poème. Le lierre est un symbole de la vie éternelle qui, dans l'Égypte ancienne, était dédié à Osiris, symbole de l'immortalité. Quant à la couronne funéraire, elle représente la vie éternelle, le cercle étant un signe d'infini, d'éternité (Amorós, 1990 : 341). Notons d'ailleurs la circularité de la dernière partie du poème qui s'ouvre et se ferme sur l'interjection anaphorique « Uh ! ». Par ailleurs, l'assonance en /u/ est omniprésente dans cette strophe et, comme l'explique Clara Janés dans son essai sur la symbolique des sons, la u « *es interior, mística* » (1999 : 9).

Il convient maintenant de revenir sur le processus de création de ce poème car il permet de mettre en évidence cet accès à la plénitude qu'il permet. Le 11 mars 1959 Josep Janés décède dans un accident de la route. Pendant des années, Clara Janés souffre de cette absence, mais lors d'une visite à Prague en avril 1975, elle rencontre le poète tchécoslovaque Vladimír Holan. Il prend place à son piano et se met à chanter. Clara Janés raconte que, de retour chez elle, elle s'est mise à chantonner et a finalement composé un poème d'amour, « *Kampa* ». Lorsque Vladimír Holan décède en 1980, cela marque un tournant dans sa vie. Elle ressent alors la nécessité de rendre hommage à son père et de faire, enfin, son deuil. Dans *La voz de Ofelia*, elle écrit :

acaso sucedía que aquella muerte no estaba concluida, se rezagaba... [...] Pero ante la nueva ausencia, la del poeta encerrado que presentía agonizante, la ausencia perenne se avivaba. Y toda yo, como la arena que duranta la resaca se ve privada del mar, iba siendo desalojada de la vida. (2005 : 97) [Cf. proscripte]

Cela l'amène à composer un *planctus* : « *me propuse luego recordar a mi padre en el vigésimo aniversario de su muerte. Pensé hacer un planto, un largo poema cantado al modo de los de los siglos XII o XIII* » (Janés, 1990 : 129). Finalement, sa sœur lui offre un enregistrement du chant grégorien *Judaea et Jérusalem*, un chant sacré qui épouse le rythme verbal du texte latin. Clara Janés écrit à ce sujet : « *Aquello era mi planto. [...] Allí la música era total, libre, superaba las voces que la soportaban, superaba sus propios apoyos, su cuerpo, melodía y compás. Era la plenitud de algo autocreándose* » (*ibid.* : 128). Le *planctus*, à l'origine non liturgique, se charge tout de même d'une dimension mystique dans « *Planto* ».

Clara Janés partagerait l'avis du philosophe et musicologue roumain George Bălan lorsqu'il affirme que « [l]a musique nous est donnée pour voir l'invisible et entendre l'inaudible » (Bălan cité par Gagim, 2012 : 89). Il a d'ailleurs été prouvé qu'un certain type de musique favorise l'entrée en transe. En effet, l'Université Paris VIII a débuté en 2021 des recherches sur la transe cognitive auto-induite, c'est-à-dire un état de conscience modifiée volontairement, sans rituels et sans la consommation de substances chimiques, une transe qui survient exclusivement à partir de l'écoute de rythmes de percussions (Grégoire et al., 2021 : 192-201). Ces chercheurs ont pu démontrer que les instruments particulièrement propices à l'entrée en transe sont, entre autres, les instruments cordophones, parmi lesquels nous trouvons le piano, de la famille des cordes frappées. Quoi de mieux en ce sens que la musique silencieuse

mystique du pianiste catalan Frederic Mompou afin d'atteindre une forme de plénitude ? C'est ce sur quoi nous souhaiterions maintenant insister, sur la musique de Frederic Mompou qui se trouve à l'origine de la dimension festive de ce poème.

Un contexte de création à l'origine de la dimension festive : de « Damunt de tu només les flors » de Josep Janés, en passant par *Damunt de tu només les flors* de Frederic Mompou, à « Planto » de Clara Janés

D'une part cet état de plénitude, atteint grâce à la musique, et, d'autre part, la forte symbolique du poème transforment cet anniversaire de décès, que l'on aurait pu supposer être un jour de tristesse, en un moment de partage véritablement festif. C'est maintenant à la dimension symbolique du poème que nous aimerions nous intéresser. Les quatre derniers vers du poème, en catalan, sont un hommage à Josep Janés, certes en tant que père, mais aussi en tant que poète. En effet, Clara Janés fait résonner la poésie de son père en s'inspirant nettement du poème « Damunt de tu només les flors » que publie Josep Janés en 1937. Ce poème, dans lequel il exprime, avec une grande sérénité, sa douleur face à la mort, est mis en musique par le compositeur catalan Frederic Mompou et devient, au sein de ce cercle d'artistes, une chanson destinée à accompagner la personne au bord de la mort dans son voyage vers l'au-delà et permettant à ses proches d'aborder le décès avec davantage de sérénité. Ce poème a donc déjà une forte symbolique lorsque Clara Janés s'en inspire au début des années 80. En effet, il était devenu une tradition de se réunir autour de la personne mourante pour chanter afin de célébrer sa vie, d'organiser une petite fête pour lui dire au revoir.

Pour ne citer qu'un exemple, en 1975, la veille du décès de la soprano et pianiste barcelonaise Conxita Badia, ses amis vinrent de partout dans le monde afin de se réunir et de chanter. Dans sa biographie *Conxita Badia, una vida d'artista*, Joan Alavedra (1975 : 223-224) raconte que ce jour-là arrivèrent en avion plus de dix personnes dont le ténor catalan Hèleni Barjau, du Mexique, la soprano Montserrat Caballé, de Paris, la pianiste Alicia de Larrocha, de Munich ou encore la chanteuse Eulàlia Benoso, de Casablanca. Tous se réunirent autour de Conxita Badia et chantèrent « Damunt de tu només les flors ». Joan Alavedra y voit un parallèle avec la fête de l'Assomption, d'autant plus que le fait que tant de personnes prennent l'avion pour venir lui rappelle l'ancienne tradition chrétienne mentionnée dans le sermon de saint Jean Damascène, *Discours sur la Dormition de la Mère de Dieu* :

D'après une antique tradition, au temps où la bienheureuse Vierge devait glorieusement s'endormir dans le Seigneur, tous les saints Apôtres, qui parcouraient l'univers entier pour le salut des nations, furent emportés en un instant, à travers l'espace et se trouvèrent réunis à Jérusalem. Là, des anges leur apparurent et ils entendirent les chants harmonieux des Puissances célestes. C'est alors que la Vierge environnée d'une gloire divine rendit sa sainte âme à Dieu. [...] Les hymnes angéliques continuèrent à se faire entendre en ce lieu, pendant trois jours entiers (Jean Damascène, 2014 : 73).

Joan Alavedra conclut donc que toutes ces chanteuses et ces pianistes se réunissent, tels des puissances célestes à la voix angélique, afin de célébrer une fête, non plus en

l'honneur de la Vierge Marie, mais d'un proche, étrangement assimilé à cette dernière (1975 : 223-224).

Rappelons par ailleurs que Josep Janés décède le lendemain de l'anniversaire de la mère de Clara Janés lorsque toute la famille était encore réunie dans leur maison de Pedralbes à faire la fête en écoutant des chansons de Gabriel Fauré quand ils reçurent l'appel de l'hôpital (Clara Janés, 1990 : 33). Le décès de Josep Janés est donc intrinsèquement lié à la fête. Clara Janés écrit : « *Yo lo he olvidado casi todo, pero no aquella conciencia [...] de que mi padre había dejado el mundo en un momento de plenitud* » (*ibid.* : 33). Ainsi, la fête ne serait-elle finalement pas le meilleur moyen d'honorer la mémoire de son père ?

Conclusion

Pour conclure, l'analyse du poème « **Planto** » de Clara Janés met en évidence la manière dont elle inscrit son hommage à son père dans la longue tradition élégiaque tout en lui conférant une portée singulière. En reprenant les codes de la lamentation, elle exprime avec force la douleur liée à la perte, mais elle dépasse la plainte pour en faire une expérience cathartique. Le chant transforme la peine en une véritable célébration. La répétition, la musicalité et la dimension rituelle du poème inscrivent l'absence dans une présence renouvelée, permettant ainsi le travail de deuil. Enfin, replacé dans son contexte biographique et culturel, « **Planto** » révèle une dimension festive héritée à la fois de la tradition musicale catalane et de la mémoire de Josep Janés. En célébrant le défunt par la poésie et le chant, Clara Janés fait de l'élégie non seulement un lieu de douleur, mais aussi un espace de plénitude et de communion, où la fête s'impose comme le mode le plus juste pour honorer la mémoire de son père. En ce sens, le dialogue de « **Planto** » avec le poème de Josep Janés « *Damunt de tu només les flors* », mis en musique par Frederic Mompou en 1962, est fondamental dans la mesure où c'est bien grâce à cette chanson que la dimension festive qu'implique le poème prend tout son sens. Par ailleurs, Clara Janés n'adopte pas simplement une démarche individuelle, ni se limite à inscrire son poème dans la tradition élégiaque occidentale, mais elle rejoint une dynamique universelle qui consiste à transformer la douleur de la perte en un moment de communion festive. Des jeux funéraires des Étrusques au *Día de los Muertos* mexicain, en passant par les chants funèbres africains, les cultures ont toujours inscrit le deuil dans un cadre rituel et festif afin d'accompagner le défunt vers l'au-delà.

BIBLIOGRAFÍA

ALAVEDRA Joan (1975), *Conxita Badia: una vida d'artista*. Editorial Pòrtic.

AMORÓS MOLTÓ Amparo (1990), *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Universidad Complutense de Madrid.

« célébration », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/c%C3%A9l%C3%A9bration>.

- Damunt de tu només les flors.*, Réalisé par Frederic Mompou et Victoria Dels Àngels, 1962. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=HssmocPWtBY>.
- DELEUZE Gilles (1980), *Appareils d'État et machines de guerre*. Cours Vincennes - St Denis - Séance 5 Cours du 15/01/1980, 18 avril 2020, <https://www.webdeleuze.com/textes/239>.
- DERRIDA Jacques (1989), *Mémoires : For Paul de Man*. Columbia University Press, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/memoiresforpauld0000derr>.
- ELIADE Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano*. Traduit par Luis Gil, Guadarrama/Punto Omega.
- ESCOLA Marc (2002), *Le Tragique*. Flammarion.
- « fête », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0578>.
- GAGIM Ion (2012), « Le vécu spirituel de la musique comme expérience métaphysique ». *Agathos. An International Review of the Humanities and Social Sciences*, vol. 3, n° 2, 2012, <https://www.agathos-international-review.com/issues/2012/5/Agathos5.pdf>.
- GRÉGOIRE Charlotte, et al. (2021), « La transe cognitive auto-induite : caractéristiques et applications thérapeutiques potentielles ». *Hegel*, vol. 2, n° 2, juin 2021, p. 192-201. shs-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr, doi:10.3917/heg.112.0192.
- GUILLAUME Louis (1949), *Noir comme la mer*. Les lettres.
- JANÉS Clara (1990), *Jardín y laberinto*. Editorial Debate, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/jardinylaberinto0000jane>.
- (1999), *La palabra y el secreto*. Huerga&Fierro editores.
- (2005). *La voz de Ofelia*. Ediciones Siruela, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/lavozdeofelia0000jane>.
- (2006), *Vivir*. Huerga&Fierro editores.
- (2022), *Resonancias. Antología poética, 1964-2022*. Jenaro Talens, Ediciones Cátedra Letras Hispánicas.
- JANÉS i OLIVÉ Josep (1979), *Poesia 1934-1959*. Plaza&Janés.
- JUNG Carl Gustav (1956), « Symbols of transformation ». *The Collected Works of C.G. Jung*, traduit par R.F.C. Hull, Gerhard Adler, vol. 5, Princeton University Press, <http://rapeutation.com/symbolstransformationjung.pdf>.
- Kampa (2009), Réalisé par Clara Janés, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=irOy7RPndE4>.
- NIETZSCHE Friedrich Wilhelm (1991), *Naissance de la tragédie*. Christian Bourgeois Éditeur, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/naissancedelatra0000niet>.

- OVIDE (1869), *Ovide : oeuvres complètes : avec la traduction en français*. Firmin Didot frères, fils et Cie, *gallica.bnffr*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282076j>.
- PICARD Max (1964), *The World of silence*. Henry Regnery Company, <https://herbertbaioco.files.wordpress.com/2017/02/the-world-of-silence-max-picard.pdf>.
- RICŒUR Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/lamemoirelhistroi0000ricu>.
- SAINT JEAN DAMASCÈNE (2014), « Sermon de saint Jean Damascène. Discours sur la Dormition de la Mère de Dieu ». *Le bréviaire romain. Propre des Saints. Fascicule 9*, La Bergerie.
- VAN GRONINGEN B. A. (1948), « Les trois muses de l'Hélicon ». *L'Antiquité Classique*, vol. 17, p. 287-96.
- ZAMBRANO María (1977), *Claros del bosque*. Seix Barral, *Internet Archive*, <http://archive.org/details/clarosdelbosque0000zamb>.