

MICHÈLE FINCK
De l'écoute musicale
à la « poésie critique »
Le Chant de la terre de Mahler
lu par Jouve et Bonnefoy

Voici la question que je voudrais poser aujourd'hui et qui engage le devenir de la relation entre la poésie et la musique: la musique peut-elle exacerber l'aptitude de la poésie à la conscience critique? Peut-elle être le creuset d'une intensification d'un lyrisme à la fois davantage orienté vers l'autoréflexion et davantage soucieux d'un dépassement de soi, d'un dialogue avec les autres œuvres littéraires et artistiques? Comment l'écoute de la musique – et tout particulièrement de la musique vocale – contribue-t-elle à identifier exigence poétique et « poésie critique »? Encore faut-il, au préalable, définir brièvement les quelques pierres angulaires autour desquelles s'articule cette question: les notions d'écoute, de musique, de musique vocale.

« Je deviens [...] meilleur musicien et meilleur auditeur. Peut-on écouter encore mieux? », demande Nietzsche dans *Le Cas Wagner*¹. Qu'est-ce qu'être « meilleur auditeur » sinon substituer à une écoute passive et ensorcelée, fondée sur l'identification, une participation à la genèse de l'œuvre, dont Boris de Schloezer donne la formule: « Comprendre la musique, c'est reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur. Comprendre une forme musicale c'est la faire [...]. L'auditeur est un co-exécutant². » La notion d'écoute musicale, dans cette étude, prend appui sur l'identification proposée par Boris de Schloezer d'une éthique de la compréhension de la musique à une poétique de l'amour, qui exige de l'auditeur un total don de soi pour s'ouvrir à l'altérité de l'œuvre³.

Indissociable de cette approche de l'écoute, la notion de musique, telle qu'elle est engagée ici, puise aux sources d'une triple définition à approfondir: la première identifie la musique à une incarnation physique et spirituelle du sens, sous le signe de Boris de Schloezer selon qui « la musique n'a pas de sens mais *est* un sens⁴ »; la seconde, sous l'égide de Jankélévitch qui définit la

1. Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Gallimard, « Idées », 1980, p. 17.

2. Boris de Schloezer, *Problèmes de la musique moderne*, Minuit, 1977, p. 62.

3. Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, « Idées », 1979, p. 74-75.

4. *Ibid.*, p. 31.

musique comme un « *espressivo* inexpressif⁵ », comprend la musique comme un art du sens qui ne cherche pas à communiquer des significations; la troisième, acte d'allégeance à Adorno qui réfléchit à la conjonction dans l'œuvre musicale de l'acte de « dire » et de « voiler », met l'accent sur la consubstantialité de la musique et de la religion, et identifie la musique à « la tentation, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même⁶ ». Ainsi définie, la musique apparaît comme la limite à laquelle les autres arts (et surtout la poésie) viennent se mesurer, et peut être la matrice d'un lyrisme critique.

Reste à préciser qu'il y va dans cette étude tout particulièrement de voix, de musique vocale, plus apte que toute autre à exiger de la poésie cette conscience critique soumise ici à la question. La voix est convoquée dans son aptitude à effacer l'écart entre le mot et la chose, la médiation verbale et l'immédiateté du monde, selon l'approche proposée par Mallarmé: « Mon sens, dit Mallarmé, regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix⁷. » La voix est aussi interpellée dans sa capacité à avoir directement rapport au corps, mise en relief par Roland Barthes (« Le grain c'est le corps dans la voix qui chante⁸ ») ou Paul Zumthor (« la voix gîte dans le silence du corps, comme fit le corps dans sa matrice⁹ »). La voix est enfin prise en compte dans sa faculté à avoir trait à l'origine, au commencement, selon l'assertion de Paul Zumthor: « Dans la voix, la parole s'énonce comme rappel, mémoire-en-acte d'un contact initial [...]. Ce qu'elle nous livre, antérieurement et intérieurement à la parole qu'elle véhicule, c'est une question sur les commencements¹⁰. » Proche de l'immédiat, inscrite dans le corps, dispensatrice de l'origine, la voix est en avant de la poésie: le poète veut se faire voix, « voix de chair et de sens¹¹ » selon l'expression de Guy Rosolato. À cet égard, la musique vocale renvoie sans cesse la poésie à son propre désir de sortir de l'écriture, de devenir voix – à sa propre essence indissociable d'une urgence de la vocalité, d'un repliement de l'écrit sur l'élémentaire vocal.

Si je choisis de placer au centre de cette étude la comparaison entre le poème « Chant de la terre » de Jouve, extrait de *Moires* (1962-64), et le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » de Bonnefoy, placé au cœur du recueil *Hier régnant désert* (1958), c'est pour trois raisons au moins: ces deux poèmes engagent en profondeur les définitions de l'écoute, de la musique et de la voix, telles qu'elles ont été avancées ici; ils proposent chacun une lec-

5. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983, p. 25-97.

6. Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Gallimard, 1982, p. 9.

7. Cité par Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 582.

8. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 24.

9. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 11.

10. *Ibid.*, p. 13.

11. Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, Gallimard, 1978, p. 51.

ture du *Chant de la terre* de Mahler (1907) et plus particulièrement de la dernière partie de cette œuvre, « L'adieu » (le mot « adieu » est mis en relief dès le second vers du poème de Bonnefoy); à ce titre, ces deux poèmes sont un exemple intense de « poésie critique » qui, mesurant son exigence à l'aune de la musique, met en jeu non seulement la relation entre Bonnefoy et Jouve, mais aussi la filiation Baudelaire-Mahler-Jouve-Bonnefoy élargie aux dimensions d'un dialogue avec Mallarmé, Nerval et Shakespeare. Auditrice exemplaire de la musique, la « poésie critique » de Jouve et de Bonnefoy, par delà les affinités et les contrastes de la lecture proposée de l'œuvre de Mahler, prend en charge l'interrogation de George Steiner: « Sans les vérités de la musique, quel serait notre déficit à la tombée du jour¹²? »

CHANT DE LA TERRE

Ce contrepoint des douleurs et des chairs
Des timbres des soubassements noirceur profonde
Des féroces et lourds chevauchements des cors
Aux trombones – la voix alors voix déchirante!

Ce contrepoint du malheur de la terre
Des douleurs isolées des exaltations
De la beauté commune et de l'ivresse mère,
J'aurais voulu l'avoir en ma création;

J'aurais voulu... mais l'éternité même
Meurt dans l'opium divin de douleur elle-même¹³.

Pierre Jean Jouve

À LA VOIX DE KATHLEEN FERRIER

Toute douceur toute ironie se rassemblaient
Pour un adieu de cristal et de brume,
Les coups profonds du fer faisaient presque silence,
La lumière du glaive s'était voilée.

Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu.

Ô lumière et néant de la lumière, ô larmes
Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir,

12. George Steiner, *Réelles présences*, Gallimard, 1991, p. 89.

13. Pierre Jean Jouve, « Chant de la terre », *Moires*, dans *Œuvres 1*, Mercure de France, 1987, p. 1062. Nous ne reproduisons pas la portée de notes mahlériennes placées par Jouve immédiatement sous le titre.

Ô cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre,
Ô source, quand ce fut profondément le soir!

Il semble que tu connaisses les deux rives,
L'extrême joie et l'extrême douleur.
Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière,
Il semble que tu puises de l'éternel¹⁴.

Yves Bonnefoy

La musique, centre du dialogue entre Bonnefoy et Jouve

Le duo des poètes autour de l'œuvre de Mahler exige d'abord que mesure soit brièvement prise des différences entre Jouve et Bonnefoy. Bonnefoy lui-même, dans son essai du *Nuage rouge* consacré à Jouve, fait état de la « distance¹⁵ » qui le sépare du poète. Aussi à Jouve, le croyant, faut-il opposer Bonnefoy, « l'athée », « sans religion », selon les termes mêmes du *Nuage rouge*¹⁶. Profondément étrangère à Bonnefoy est la pensée jouvienne de la mort et de la sexualité entachée des notions chrétiennes de « faute », de « nature souillée¹⁷ », auxquelles le poète de *Douve* ne peut adhérer. Si « faute » il y a, selon Bonnefoy, celle-ci n'est certes pas dans la « nature », mais dans les « mots », comme le rappelle le même essai du *Nuage rouge*¹⁸.

Ce texte, qui met l'accent sur l'écart entre les deux poétiques et propose une lecture de la poésie de Jouve à partir de la question de l'autre, désigne aussi la pierre d'angle commune aux deux œuvres – la musique: « Délivrant l'éros de l'esprit de possession, la mort de sa qualité négative, étant l'art délivré de soi, elle [la musique] rejoint quelquefois plus qu'aucun poème la présence – et Jouve l'a compris, qui s'est laissé conduire par elle¹⁹. » Particulièrement intéressante est la façon dont Bonnefoy s'empare d'une citation d'*En miroir* et la modifie en y introduisant une parenthèse de son cru, qui a valeur de commentaire et d'art poétique personnel: « "Obtenir une langue de poésie qui se justifîât (je puis gloser: qui fit son salut) comme chant"²⁰. » Cette parenthèse signale le point central du dialogue entre Bonnefoy et Jouve: la musique et la musique verbale définies en termes de « salut ».

La paternité spirituelle de Jouve, rencontré en 1953 à l'époque de la parution de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* au Mercure de

14. Yves Bonnefoy, « À la voix de Kathleen Ferrier », *Hier régnant désert, Poèmes*, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 159.

15. Yves Bonnefoy, « Pierre Jean Jouve », *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 243.

16. *Ibid.*, p. 237-238.

17. *Ibid.*, p. 241.

18. *Ibid.*, p. 251.

19. *Ibid.*, p. 264.

20. *Ibid.*

France, est en effet déterminante dans la quête de Bonnefoy d'une poésie dont la dimension réflexive est intensifiée par l'écoute musicale. Encore faut-il être attentif d'emblée à ce qui sépare les approches que les deux poètes ont eu, enfants, de la musique.

En effet, le rapport du jeune Jouve à la musique a été indissociable d'une pratique quotidienne du piano. La passion pour la musique a longtemps été plus forte que l'intérêt pour les mots. L'univers de l'enfance et de l'adolescence de Jouve était un univers exclusivement sonore. Les mots étaient sans substance pour lui. Seuls lui parlaient les sons, en osmose avec la figure maternelle tutélaire. L'appel des sons et non des mots a posé ici les prémisses de la vocation artistique: « De l'âge de douze ans à l'âge de vingt-cinq, j'improvisai sur le piano pendant plusieurs heures par jour [...]. La précoce capacité d'inventer en imitant, et le développement de la mémoire, ceci seulement dans la Musique, m'apparaissent aujourd'hui comme les signes, non seulement du lien profond à ma mère, mais aussi du démon artiste²¹. »

Si la passion de Jouve pour la musique est celle d'un pianiste et d'un mélomane averti, capable de déchiffrer une partition comme un livre, l'adhésion musicale de Bonnefoy n'est au contraire accompagnée d'aucun savoir *a priori*. Alors que l'origine de la fascination de Jouve est à chercher dans la pratique instrumentale, l'attraction exercée par la musique sur Bonnefoy remonte sans doute davantage à une expérience, vécue dans l'enfance, de la musicalité du monde. La qualité mélodique des choses et des êtres, qui ont peuplé le « vrai lieu » de l'enfance à Toirac, ont initié Bonnefoy à la musique, sans que la médiation d'aucun instrument ou d'aucune culture ait été nécessaire.

Kathleen Ferrier et le modèle du contralto

Il faudrait écrire une histoire du contralto et de ses rapports avec la poésie. Frappante est en effet la fascination qu'exerce le contralto, plus que toute autre tessiture vocale, sur les poètes. C'est ainsi, par exemple, que Nerval célèbre, dans *Les Filles du feu*, « ce "parler" si charmant des pays de brouillard, qui donne aux plus jeunes filles des intonations de "contralto"²² ». De même, Valéry suggère que sa poésie n'a pas de plus haute ambition que celle d'être à la mesure d'une voix de « contralto », qui, placée sous le signe de l'adverbe « peut-être », relève à la fois de la mémoire et de l'imagination: « À un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contralto profondément émouvant... Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donné l'idée [...]. Et je l'ai pris sans

21. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, Mercure de France, 1954, p. 18-19.

22. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, Le Livre de Poche, 1961, p. 108-109.

le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi – l'état correspondant à ce chant de hasard²³. »

Dans la lignée de Nerval et de Valéry, voire dans celle du poème « Contralto » de Gautier²⁴, Bonnefoy confère à son tour au timbre de contralto le rôle d'initiateur et de modèle pour la poésie en quête de sa propre voix. Si la fascination exercée par le contralto peut s'expliquer par l'osmose entre ce timbre et la figure maternelle (comme le confirme, par exemple, « Sur les ailes de la musique »), l'interprétation de la tessiture de Kathleen Ferrier proposée par Bonnefoy, sans contredire cette hypothèse, la nuance: le contralto de Kathleen Ferrier touche le poète parce qu'il l'associe à « une voix de femme mûre qui a intériorisé la durée²⁵ ». Le contralto, grâce auquel coïncident forme et matière, a le pouvoir de renforcer l'expérience du temps toujours affleurante dans la voix: il est le lieu spirituel d'une initiation à la dimension temporelle.

Parmi les voix de contralto, celle de Kathleen Ferrier connaît une fortune littéraire particulière. Bruno Walter souligne la force émotionnelle de cette voix, qui atteint son maximum d'intensité dans *Le Chant de la terre* de Mahler, dont la cantatrice a été l'interprète privilégiée dès le premier festival d'Edimbourg en 1947:

Ma rencontre avec Kathleen Ferrier fut décisive. Son interprétation du *Chant de la terre* [...] demeure l'une des plus profondes et des plus heureuses expériences de ma vie d'artiste. Lorsque je l'entendis pour la première fois, le timbre prenant de sa voix m'émut comme aucun son ou presque ne m'avait ému jusque-là. Or, elle possédait non seulement une voix, mais une âme qui faisait revivre l'âme même de l'œuvre de Mahler [...]. Il y avait chez cette femme qui semblait si limpide, si gaie, si simple, si directe, quelque chose de mystérieux. Son art baignait dans ce mystère [...]. Peut-être sa mort prématurée relève-t-elle du mystère qui planait sur sa vie²⁶.

Même Thomas Bernhard, qui n'a de cesse d'exercer sa férocité contre les figures trop célèbres du monde musical, exprime son adhésion à cette voix de contralto: « La mode Mahler, pendant toutes ces années, je l'ai trouvée épouvantable [...]. *Le Chant de la terre*, avec Kathleen Ferrier, peut-être, a dit Reger, tout le reste mahlérien, je le refuse²⁷ ». Christian Hubin fait lui aussi l'éloge de cette voix, indissociable, dans son interprétation, de la présence immaculée de la neige et de la pureté lumineuse des banquises²⁸.

23. Paul Valéry, *Cahiers*, t. II, Gallimard, « La Pléiade », 1983, p. 1094.

24. Pierre Brunel rapproche, en effet, « À la voix de Kathleen Ferrier » du poème « Contralto » de Gautier dans *Émaux et camées*. (Cf. « Yves Bonnefoy, l'évocation d'une voix », dans *Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*, textes réunis par Michèle Finck, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 26.)

25. Entretien personnel avec Yves Bonnefoy, mars 1983.

26. Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Le Livre de Poche, 1983, p. 41.

27. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Folio / Gallimard, 1991, p. 148.

28. Christian Hubin, *La Forêt en fragments*, José Corti, 1987, p. 11.

Ce qui touche particulièrement Jouve, c'est le moment où la voix de Kathleen Ferrier fait son apparition et trouve la lourde gangue sonore orchestrale mahlérienne, comme le suggère le vocable « déchirante », mis en relief à la fin de la première strophe. L'association de la voix et de la « déchirure » est encore soulignée par le tiret, qui introduit dans le vers de Jouve une coupure analogue à celle prodiguée, dans l'œuvre de Mahler, par la voix de la cantatrice. La répétition du mot « voix » rend perceptible l'ébranlement intérieur du poète, que traduit aussi le point d'exclamation terminal, baromètre spirituel : « Ce contrepoint des douleurs et des chairs / Des timbres des soubassements noirceur profonde / Des féroces et lourds chevauchements des cors / Aux trombones – la voix alors voix déchirante ! » Dans cette strophe initiale, l'alliance des voyelles nasales et de la chuintante sourde « ch » (« contrepoint », « chair », « timbre », « soubassement », « profonde », « chevauchement », « trombone », « déchirante ») donne à entendre la tessiture sourde du contralto de Kathleen Ferrier.

On peut opposer à la poétique jouvienne de la « voix déchirante » la poétique de la mise en sourdine de la « déchirure » qui semble le propre de Kathleen Ferrier selon Bonnefoy. Dans *Hier régnant désert*, la voix de la cantatrice est certes associée, comme chez Jouve, à la virtualité d'une « déchirure » : l'image du « glaive » suffit à le suggérer. Mais le tranchant de ce « glaive » (qui renvoie à l'épée arthurienne, métaphore, dans tout le recueil, du sens qu'il faut dégager de la gangue du non-sens, comme Galaad dégage l'épée de la pierre²⁹) est, pour ainsi dire, adouci par la lumière vocale : « La lumière du glaive s'était voilée ». Il semble que, pour Bonnefoy, la voix de Kathleen Ferrier fasse don du « glaive » salvateur de la légende arthurienne, mais qu'elle en « voile » la lame effilée, afin que nul ne se blesse à son contact³⁰. Aussi est-ce bien la composante maternelle de la voix de contralto qui semble s'exprimer ici et qui a pour fonction de tamiser la violence du monde.

Avec la mort de Kathleen Ferrier le 8 octobre 1953, c'est pour Bonnefoy un « absolu » qui s'est « perdu », comme le suggère la correspondance de ces deux vocables à la rime. Cette problématique du « perdu », mise en relief par Bonnefoy, est en accord avec la musique du *Chant de la terre* de Mahler, telle que la comprend Adorno : la musique de Mahler « trouve sa véritable consolation dans la force de regarder en face ce qui est irrévocablement perdu, et d'aimer la terre quand il n'y a plus d'espoir. Ce caractère est celui des mouvements d'adieu du *Chant de la terre*³¹ ».

29. À cet égard, le poème dédié à Kathleen Ferrier s'inscrit dans la lignée du poème qui le précède : « Ici dans l'herbe ancienne tu verras / Briller le glaive nu qu'il te faut saisir » (Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, op. cit., p. 158).

30. Pierre Brunel propose une autre interprétation intéressante de ce « voile » du « glaive » : « Bonnefoy cherche à éloigner le masculin [...], à voiler la "lumière du glaive" » (op. cit., p. 26).

31. Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 109.

Surtout, entre le projet poétique de *Hier régnant désert* et l'essence de la voix de Kathleen Ferrier, il y a une convergence profonde qui donne tout son sens à la place, centrale dans le recueil, du poème dédié à la cantatrice. Le lien entre *Hier régnant désert* et la voix de Kathleen Ferrier apparaît dans toute sa force de nécessité, lorsqu'on interroge le nom propre « Ferrier ». C'est un des mystères de cette rencontre entre le poète et la cantatrice que le nom « Ferrier » porte justement en lui la substance ferreuse qui définit la texture de *Hier régnant désert*, ce recueil du « fer ». Le nom propre « Ferrier » renvoie, dans le soubassement de la langue de *Hier régnant désert*, au « fer » de la charrue agraire et au « fer » salvateur de l'épée de Galaad. Le nom « Ferrier » s'inscrit ainsi de lui-même dans le tissu thématique et phonique du recueil. Le nom « Ferrier » est comme appelé par l'univers verbal de *Hier régnant désert* qui gravite autour du mot « fer ». Aussi le nom propre de la cantatrice peut-il se lire comme l'un des centres générateurs du poème qui lui est dédié. Et c'est une grâce que cette coïncidence du nom de la cantatrice et de la tessiture de sa propre voix : voix de contralto, voix à proprement parler ferreuse. Aussi Bonnefoy attestant par là-même le lien entre « Ferrier » et « fer », peut-il écrire, fidèle à la fois à la destinée ferreuse de son propre recueil et au « grain » de la voix aimée : « Les coups profonds du fer faisaient presque silence ».

Le poème de Bonnefoy épouse ici ce que Barthes, après Julia Kristeva, nomme le « géno-chant » : « Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante ou disante, l'espace où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même" ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation, à l'expression. C'est cette pointe de la production où la mélodie travaille vraiment la langue³². » Pour retrouver le « grain » de la voix de contralto, « voix » « voilée », la langue de Bonnefoy découvre, comme celle de Jouve dans « Chant de la terre », le clair-obscur des sonorités nasales : « an » (« rassemblaient », « silence », « chant », « néant », « souriantes », « angoisse », « tremblât », « profondément », « il semble »), « on » (« profond », « sombre », « profondément ») et « ain » (« lointain »). Les sonorités feutrées, étouffées, des consonnes nasales soulignent encore la tessiture sourde, « grise », de la voix basse de contralto : « m » (« brume », « lumière », « mêlés », « forme », « larme ») et « n » (« ironie », « néant », « connais », « éternel »).

Le modèle de Mahler : « Ewig, ewig »

Le rejet et l'enthousiasme provoqués par la musique de Mahler ont souvent la même origine : la dimension titanesque des œuvres. C'est elle qui a suscité autrefois l'effroi de Debussy qui, comme l'écrit Adorno, « lors de la première parisienne de la "seconde symphonie", [...] quitta la salle en protestant, effrayé par le côté monstrueux d'une œuvre dont les dimen-

32. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 239.

sions [...] étaient extravagantes³³ ; et c'est elle qui provoque maintenant l'admiration de Jaccottet, que le contraste entre la masse mahlérienne et la parcimonie de sa propre création semble aussi cependant quelque peu inquiéter : « La fin du *Lied von der Erde*. On repense à ces immenses symphonies dont Mahler se sentait lourd. On envie ces dimensions, quand soi-même on est à peine capable de quelques notes en marge³⁴. »

L'origine de l'attachement de Bonnefoy à Mahler n'a à voir avec la question de la dimension que pour autant que celle-ci engage le rapport du compositeur au temps. C'est une réflexion sur le temps qui explique pour une part importante, me semble-t-il, que Bonnefoy se tourne, dans *Hier régnant désert*, non seulement vers Kathleen Ferrier, mais aussi vers Mahler. Un des enjeux de *Hier régnant désert*, c'est en effet d'arracher la poésie au temps abstrait, spasmodique, insoumis à la dimension de durée du recueil *Douve*. Le « gris », évoqué dans « À la voix de Kathleen Ferrier », suggère certes la tessiture de la cantatrice mais il est aussi, comme dans tout le recueil, la couleur du temps. Or en musique, celui qui a mené le combat contre le divorce entre le temps musical et le temps de l'existence – qui est le combat même de Bonnefoy dans *Hier régnant désert* – c'est Mahler : « La symphonie dramatique classique, écrit Adorno, raccourcit le temps par la spiritualisation, comme si elle avait intériorisé et érigé en loi esthétique le désir de tuer le temps. La symphonie épique de Mahler, elle, savoure le temps, s'abandonne à lui ; elle cherche à concrétiser le temps mesurable de la physique en durée vivante. Elle voit dans la durée même l'image du sens³⁵. »

La seconde origine de l'adhésion de Bonnefoy au modèle mahlérien pourrait bien être une conception commune de la beauté et de la forme. L'esthétique de Mahler dans « L'adieu » du *Chant de la terre* et celle de Bonnefoy dans *Hier régnant désert* reposent sur le même brisement de la perfection formelle : « Celle qui ruine l'être, la beauté, / Sera suppliciée », écrit Bonnefoy³⁶. « Über alle Schönheit ich wandeln muss » (« Je dois aller au-delà de toute beauté »), écrit Mahler en décembre 1884. Si Mahler n'a de cesse qu'il ne « troue » « le bel édifice de la forme³⁷ », Bonnefoy définit pour sa part la poésie comme un combat de la forme et du non formel. En choisissant de rendre hommage à « L'adieu » du *Chant de la terre*, Bonnefoy élit justement l'une des œuvres du compositeur où la contestation de la forme est la plus exigeante : « Nulle part peut-être la musique de Mahler ne pousse plus loin sa propre dissociation, écrit Adorno. Plus d'une fois la musique se lasse d'elle-même et laisse apparaître des béances³⁸. »

33. Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 99.

34. Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p. 168.

35. Theodor Adorno, *Mahler, Une physionomie musicale*, Éd. de Minuit, 1978, p. 112.

36. Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, op. cit., p. 136.

37. Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 98-99.

38. Theodor Adorno, *Mahler, Une physionomie musicale*, op. cit., p. 124.

Ce ne sont pas les catégories mahlériennes du temps et de la mise en crise de la forme qui retiennent l'attention de Jouve dans son « Chant de la terre ». Le Mahler de Jouve n'est pas celui de Bonnefoy. Jouve, le mélomane averti, évoque, dans les troisième et quatrième vers, les passages de solos concertants que Mahler confie aux premiers hautbois, flûtes, cors et trombones, qui dialoguent avec les solos de la voix (« Des féroces et lourds chevauchements des cors / Aux trombones – la voix alors voix déchirante! »). Mais le Mahler de Jouve est avant tout le maître du contrepoint, c'est-à-dire de l'art de composer de la musique en superposant les dessins mélodiques: « Ce contrepoint du malheur de la terre / Des douleurs isolées des exaltations / De la beauté commune et de l'ivresse mère ». La force de Mahler, selon Jouve, est d'avoir exalté l'aptitude de la musique à superposer les différentes lignes mélodiques. Si la poésie doit se contenter d'énumérer successivement les motifs (« malheur », « douleur », « exaltation », « beauté », « ivresse »), le contrepoint mahlérien est capable de les rassembler simultanément en une géologie sonore d'une densité extrême. L'art du contrepoint selon Mahler travaille à un « climat de transfiguration », auquel est sensible Bruno Walter: « Pour reprendre la formule de Spinoza, Mahler écrit *Le Chant de la terre* "sub specie mortis". La terre disparaît, le compositeur respire un autre air, une lumière nouvelle brille sur lui – et c'est donc une œuvre totalement neuve qu'il compose [...]. Le mouvement baigne dans un climat de transfiguration créé par la singulière transition qui s'opère entre la douleur de l'adieu et la vision du rayonnement céleste³⁹. » C'est ce même sens de la transfiguration qui sous-tend, dans le poème de Jouve, le jeu d'écho entre la ligne mélodique de la « douleur » (triple répétition du mot « douleur » soulignée par le vocable « malheur ») et la ligne mélodique de l'extase (« exaltation », « ivresse-mère », « opium divin »).

Si de l'œuvre mahlérienne Bonnefoy retient surtout le traitement du temps et de la forme et Jouve l'art du contrepoint, les deux poètes se rejoignent dans une commune ferveur inspirée par les notes terminales du *Chant de la terre*: « ewig, ewig ». Rappelons que ces derniers mots du *Chant de la terre*, retenus par les deux poètes, ne se trouvent pas dans le recueil *La Flûte chinoise*, qui a servi de livret, et sont écrits de la main de Mahler lui-même: « Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig, ewig » (« Partout, et éternellement, l'horizon sera bleu! Éternellement, éternellement »).

Le poème de Jouve ne commence pas par des mots, mais par une portée de notes: la lente descente en tenue de notes – mi ré / ré do – « ewig, ewig », inscrites sous le titre. C'est seulement après ces notes initiales (au sens propre du mot qui désigne à la fois le commencement et l'initiation) qu'adviennent les premiers mots du poème, mis au monde par la substance sonore de l'« ewig » mahlérien: métaphore, s'il en est, de la genèse de la poésie de Jouve, née de la musique. Alors que Jouve commence son poème

39. Bruno Walter, *Gustav Mahler, op. cit.*, p. 148-149.

par une commémoration de l'« ewig » mahlérien, Bonnefoy referme son hommage à Kathleen Ferrier en rendant grâce au même « ewig » de « L'adieu » : « Il semble que tu puises de l'éternel ».

Si la place de l'« ewig » dans les poèmes est exactement inverse (initiale chez Jouve, terminale chez Bonnefoy), les poètes restituent tous deux le tremblement qui est le propre de ces notes mahlériennes, selon Adorno : « le balbutiant “ewig” (éternellement) de la fin, plusieurs fois réitéré, comme si le compositeur avait abdiqué tout pouvoir⁴⁰ ». Jouve rend compte de ce « balbutiement » du « ewig » grâce à un tremblement du vers, insufflé par la répétition du vocable « même » : « J'aurais voulu... mais l'éternité même / Meurt dans l'opium divin de douleur elle-même. » Le « balbutiement », créé autour du mot « éternité », est encore souligné, par le trébuchement des « m » et des « d » dans le dernier vers, où la répétition du son « d » par quatre fois est encadrée par la reprise à l'initiale et à la finale du son « m » (« Meurt dans l'opium divin de douleur elle-même »). Pour Bonnefoy, c'est « l'alexandrin boiteux » (onze syllabes) qui est capable d'incarner le « balbutiement » du « ewig » : « Il semble que tu puises de l'éternel. » Par le travail sur les onze syllabes, qui inscrit le manque dans le vers, Bonnefoy fait apparaître le même tarissement de la forme que Mahler. La communauté d'enjeu entre l'œuvre poétique et l'œuvre musicale éclaire le choix du *Chant de la terre* tant dans le poème de Jouve que dans celui de Bonnefoy dont il faut désormais approfondir les contrastes.

La musique vocale, expérience d'une rivalité (Jouve) et expérience d'une unité (Bonnefoy)

Quelles que soient la force spirituelle et l'énergie régénérante que Jouve puise aux sources de la musique vocale du *Chant de la terre*, l'expérience exprimée dans ce poème reste avant tout celle d'une rivalité entre la musique mahlérienne et la poésie jouvienne. « C'est donc au total une énigme du sphinx que pose la Musique⁴¹ », écrit Jouve dans *En miroir*. Quelle est « l'énigme du sphinx » que pose ici l'« ewig » mahlérien à la poésie de Jouve ? L'« ewig » mahlérien commémore « l'énigme » (sous-jacente à toute la poésie de Jouve) du pouvoir de la musique supérieur à celui des mots. On sait que Webern écrivit à Berg à propos du *Chant de la terre* : « C'est incroyablement beau. C'en est indicible. » Tout se passe comme si les quelques notes terminales de Mahler atteignaient d'emblée une perfection à laquelle ne peut se hausser la poésie, même entendue dans son acception la plus forte définie dans *En miroir* : « Je proposai à la Poésie une catharsis de l'âme par son chant⁴². » Antécédence et préséance de la

40. Theodor Adorno, *Mahler, Une physiologie musicale*, op. cit., p. 124.

41. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 183.

42. *Ibid.*, p. 42.

musique indissociables, dans ce poème « Chant de la terre », d'une « jalousie » à l'égard du musicien, selon les mots de Jean Starobinski, dans la préface qu'il écrivit pour *Œuvre*⁴³.

La double et insistante répétition du conditionnel passé, au centre du poème, est l'incarnation de cette douleur du poète devant la suprématie de la musique: « Ce contrepoint du malheur de la terre / [...] / J'aurais voulu l'avoir en ma création; / J'aurais voulu... » Ces points de suspension qui suivent le conditionnel passé « j'aurais voulu » et qui déchirent le vers en son milieu (coupure du tissu phonique, entaille acoustique, comme si violence avait été faite au poème par les griffes du « sphinx »), soulignent encore l'intensité de la rivalité entre poésie et musique chez Jouve. La présence cachée et insidieuse du nom propre « Mahler », dans les soubassements du signifiant du vers (« malheur de la terre », « Mahler »), exacerbe encore « l'énigme » du « sphinx » mahlérien. Dira-t-on que Jouve, aux prises avec Mahler, tend à reproduire ce que le poète nomme, à propos de l'affrontement de Don Juan et du Commandeur dans *Don Giovanni*, « la brusque vision du Père et du Fils éternels⁴⁴ » et rivaux?

Pour comprendre le sens de cette clé de voûte du poème qu'est l'expression « j'aurais voulu », il faut revenir brièvement aux origines de la poésie de Jouve dans son rapport à la musique. La lecture d'*En miroir* révèle que le poète a d'abord vécu l'héritage musical sous le signe d'une admiration sans borne et par là même excessive, qui ne se dissocie pas d'un mépris pour la littérature: « Tout ce qui était littérature, textes classiques, roman ou poésie – poésie surtout – ne relevait que de mon mépris⁴⁵. » Sans doute faut-il ici se porter au-delà de l'apparent manichéisme par lequel Jouve tend à identifier la musique à un bienfait et la poésie à une vacuité. Il se peut que le soi-disant « mépris » qu'il affiche ne soit qu'un « masque » (ou du moins ne corresponde qu'à une couche superficielle de l'expérience). Sous le couvert du « mépris », il s'agit peut-être davantage d'une « anxiété de l'influence », au sens défini par Harold Bloom⁴⁶. Dès lors la question musicale chez Jouve apparaît dans toute sa complexité. La musique est ici à ce point génératrice de l'extase qu'elle provoque à la fois une dangereuse dépréciation des autres arts et une paralysie de tout autre pouvoir de création. L'improvisation au piano ne parvient pas à délivrer Jouve de cette « anxiété de l'influence ». Tout au plus l'improvisation est-elle pour lui une « berceuse de douleur », selon ses propres mots dédiés à un air de Donna Anna dans *Don Giovanni*: « Ah il padre mio dov'è⁴⁷? »

43. Jean Starobinski, « Préface » à Pierre Jean Jouve, *Œuvre I*, op. cit., p. XIX.

44. Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1977, p. 174.

45. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 19.

46. Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973.

47. Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, op. cit., p. 51.

Il est révélateur que cet air de Mozart, privilégié par Jouve dans son interprétation, pose la question de la paternité. Quelle figure paternelle est capable de permettre à Jouve de vaincre « l'anxiété de l'influence » à l'égard de la musique? Il revient à Baudelaire de délivrer Jouve de sa fascination excessive envers la musique. Le texte d'*En miroir* le dévoile sans ambiguïté: « J'arrivai à Baudelaire. Il est certain qu'alors, un voile se déchira. La Poésie m'apparut, la Poésie fut visible, quand jusque-là seule la Musique était visible. Un changement de proportion dans les choses. Une signification neuve des choses [...]. Il y avait un pas à faire, une porte à ouvrir, ou à fracturer. Pouvais-je l'ouvrir? [...] Pourquoi pas moi⁴⁸? » Baudelaire permet de dépasser la rivalité entre la poésie et la musique, qui aurait pu tuer le poète en Jouve. Il lui prouve que la poésie peut elle aussi créer une musique qui n'est pas inférieure à la musique instrumentale: une musique du sens, où les mots sont à la fois signe et substance. Sans Baudelaire, Jouve n'aurait-il pas risqué d'être lui-même le personnage de Mozart qu'il met tant d'obstination à détester: Ottavio, « portrait de l'impuissant⁴⁹ »?

Aussi le poème « Chant de la terre » dévoile-t-il le centre bifocal de l'œuvre de Jouve: la commémoration du rapport d'émulation avec la musique (« j'aurais voulu »); et le dépassement de la rivalité par le modèle baudelairien, qui sert dès lors de clé de lecture pour les partitions musicales elles-mêmes. Ce que Jouve recherche dans le jeu de « contrepoint » entre l'héritage mahlérien et l'héritage baudelairien, c'est un dépassement du rapport de rivalité. Il poursuit là une quête qu'il a déjà commencée dans l'écoute de Mozart et formulée dans son ouvrage consacré à *Don Giovanni*: « la division déchirante [...] puis la divine unité⁵⁰ ». Au contact de l'accord entre les émotions sonores mahlériennes et baudelairiennes, il cherche, dans son propre « Chant de la terre », « l'émerveillement⁵¹ » devant l'Un. L'unité ne se conquiert chez Jouve qu'au prix d'un dépassement difficile de la rivalité avec le compositeur, qui est toujours présente en sous-œuvre.

Aucune rivalité à l'égard de la musique et du chant n'est perceptible dans « À la voix de Kathleen Ferrier ». C'est sans doute là une des différences majeures qui séparent Jouve de Bonnefoy. Que l'accent du poème de Jouve soit sur le masculin (Mahler, le rival tant admiré) et que celui de Bonnefoy

48. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 21-22.

49. Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, op. cit., p. 125-126. Nous renvoyons ici au violent et partial parti pris de Jouve contre le personnage d'Ottavio dans *Don Giovanni* qui, méconnaissant par exemple la beauté mélodique de l'air « *Dalla sua pace* », en dit plus long sur Jouve que sur Mozart: « Le personnage d'Ottavio a certainement gêné Mozart. S'est-il vengé en le dénonçant? Ottavio est sans définition au départ et sans développement dans l'action [...]. Ottavio est toujours fidèle, toujours vertueux, et noble de façon continue; cependant il n'occupe qu'un très petit état d'âme. Si ce qu'il chante doit fournir un portrait strict, ce sera le portrait de l'impuissant. »

50. *Ibid.*, p. 18-19.

51. Cf. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 167: « Les saints et les grands artistes ont vécu dans l'émerveillement. »

soit sur le féminin (Kathleen Ferrier, la médiatrice) est déjà révélateur. La « jalousie » vis-à-vis de l'art musical est totalement étrangère à Bonnefoy, qui trouve d'instinct la voie, non vers une expérience de l'émulation, mais vers celle d'une fusion.

Ce qu'accomplit pour Bonnefoy la voix de Kathleen Ferrier, c'est le dépassement des antinomies, qui ouvre un espace de plénitude et d'unité. Là où le « je » de Jouve s'érige en rival (« j'aurais voulu »), le « je » de Bonnefoy n'apparaît qu'une seule fois, pour célébrer (« Je célèbre la voix mêlée de couleur grise »), puis s'efface dans l'expérience de l'unité des contraires. « Il y a bien une "logique" de la musique, mais cette logique ignore le principe de contradiction », écrit Jankélévitch⁵². La voix de Kathleen Ferrier réalise cette « concordia discors » dont la musique seule est capable⁵³. Elle laisse advenir, dans les contraires mêmes, une identité par le fond: « Ô lumière et néant de la lumière, ô larmes / Souriantes plus haut que l'angoisse ou l'espoir, / Ô cygne, lieu réel dans l'irréelle eau sombre, / Ô source, quand ce fut profondément le soir! ». Cette strophe est bâtie sur la fusion sonore des mots qui commencent et terminent chaque vers: le groupe « ô larmes » retrouve les sonorités dominantes du groupe « ô lumière »; la séquence « eau sombre » se confond avec la séquence « ô cygne »; les mots « source » et « soir » convergent l'un vers l'autre. La voix de Kathleen Ferrier transmue en dialogue le dualisme gnostique qui sous-tend la section inaugurale de *Hier régnant désert*. Grâce à cette voix, l'être fait l'apprentissage de ce que Bonnefoy nomme, dans *Le Nuage rouge*, « la non-dualité des valeurs »⁵⁴. La voix de Kathleen Ferrier est la voix de l'Un. Baudelaire écrit dans *Richard Wagner et Tannhäuser*: « La véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents »⁵⁵. C'est la même idée d'« unité » que suggère la voix de Kathleen Ferrier à Yves Bonnefoy et à Bruno Walter: « Son secret, c'était l'unité »⁵⁶.

Dans la matérialité phonique du texte de Bonnefoy s'accomplit l'unité créée par la voix de la cantatrice. Le mot aspire ici à égaler le pouvoir du son chanté. Par l'unité sonore du poème, Bonnefoy revit l'union des contraires dans la voix. Ici les mots glissent imperceptiblement les uns dans les autres. Les vocables « douceur », « douleur » et « couleur », « voix » et « voilée », « rassemblaient » et « semble » effacent leur frontière dans une sorte d'unisson des signifiants. L'unité musicale est encore soulignée par l'infime changement d'aperture des voyelles à l'intérieur des vers. Après une longue pédale de « ê » ouvert, la ligne mélodique se module pour épouser le timbre à peine dissemblable du « é » fermé: « la lumière du glaive s'était voilée ».

52. Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Folio / Gallimard, 1987, p. 248.

53. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, op. cit., p. 28.

54. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 325.

55. Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser*, dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, « La Pléiade », 1985, p. 784.

56. Bruno Walter, *Gustav Mahler*, op. cit., p. 41.

Parfois les deux sons se répondent dans un jeu de chiasme: « Je célèbre la voix mêlée » (é è / è é). Et dans la musique silencieuse des « e » muets, n'est-ce pas la respiration de la voix baignée d'unité, le souffle même du corps, que l'on entend: « Il semble que tu connaisses les deux rives, / L'extrême joie et l'extrême douleur ». Pour Bonnefoy, le « e muet [est] comme la lumière qui vient de l'Un⁵⁷ ».

Une filiation musicale: Baudelaire, Mahler, Jouve

La force des poèmes de Jouve et de Bonnefoy est de ne pas en rester à une écoute musicale de « L'adieu » de Mahler qui n'engagerait que leurs propres arts poétiques, mais de hausser l'œuvre mahlérienne au rang de matrice d'un dialogue avec d'autres œuvres littéraires et artistiques: l'exigence d'une « poésie critique », sous-tendue à la fois par une dimension autoréflexive et par une dimension dialogique, trouve ainsi une recrudescence de force au contact de l'exigence musicale.

Si c'est le propre de toute grande pensée de proposer une lecture qui est d'abord une lecture de soi-même, si Mahler est celui grâce à qui Jouve parvient à se dire, le poème « Chant de la terre » est aussi un espace dialogique qui, au-delà de la seule poétique de Jouve, engage une filiation musicale que l'on peut gloser ainsi: Baudelaire-Mahler-Jouve. Pour cerner dans quelle mesure le poème « Chant de la terre » ouvre un espace dialogique entre Jouve et Baudelaire, il faut faire halte un instant et questionner l'importance de la filiation spirituelle qui unit Jouve à Baudelaire dans l'ensemble des écrits joviens consacrés à la musique.

C'est en effet en termes baudelairiens qu'il faut comprendre, selon Bonnefoy, le rapport de Jouve aux musiciens qu'il aime et qui sont pour lui des « intercesseurs »: « Que [...] Mozart, Berg, soient pour lui, à l'évidence, des "intercesseurs", au sens où Baudelaire le veut de son père, de Poe ou de Mariette [...], cela replace l'idée de l'art au principe d'une fraternité⁵⁸. » La présence de Baudelaire est sans cesse perceptible tant dans les textes de Jouve consacrés à Mozart que dans les écrits sur Berg.

La poésie de Jouve se place en priorité sous le signe de Mozart, comme le suggèrent de nombreux poèmes (« Mozart » dans *Les Noces*, « Tempo di Mozart » dans *Matière céleste*, etc.) et l'essai paru en 1942 sous le titre *Le Don Juan de Mozart*. Dans ce livre, Jouve veut substituer à l'image du « joli Mozart », « apprêtée et réussie comme d'un Watteau sentimental », la vision qui lui est propre d'un génie mozartien fondé sur la mort et la douleur: « Il est profondément certain que le génie de Mozart est sous le signe de la mort. » « Je vois dans Mozart une modernité de la musique ancienne. Par la

57. Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Marcure de France, 1959, p. 261.

58. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 246.

douleur et la dureté⁵⁹. » Il s'agit là d'une interprétation de Mozart tributaire des catégories baudelairiennes. La comparaison entre ces pages et certains passages du *Tombeau de Baudelaire* (1958), déterminés par les mêmes notions de « mort » et de « douleur », suffit à le prouver: « L'intrusion de la mort fondamentale, Baudelaire l'aperçoit par une prodigieuse introspection... » « L'on doit enfanter dans la douleur⁶⁰. » La tonalité baudelairienne du Mozart de Jouve, sculpté dans la « douleur » et la « mort », apparaît d'autant plus si on le compare, par exemple, au Mozart de Claude Vigée, qui désigne la voie salvatrice vers l'origine (« Surgi de quelle enfance / L'oiseau de l'origine⁶¹? ») ou au Mozart de Jaccottet dont la musique est consubstantielle à la lumière (« comme si Mozart faisait courir, à la cime des airs, une aigrette de feu, annonçant on ne sait quelle aube inouïe⁶² »).

Lorsque Jouve assume le legs de Berg, c'est encore dans une perspective baudelairienne. Preuves, les nombreux poèmes de *Mélodrame* (1956-58) consacrés à la musique de Berg et surtout le cycle intitulé *Tombeau de Berg* (dont le titre même rappelle le *Tombeau de Baudelaire*). L'essai de Jouve, *Wozzeck d'Alban Berg* (écrit en collaboration avec Michel Fano), résume quelques-uns des éléments majeurs autour desquels s'articule l'œuvre du poète: la notion de « tension » (« la tension est toujours maxima »); la perception d'une unité accessible seulement dans le déchirement; la création d'une dissonance qui ne soit pas une disharmonie⁶³.

La réflexion sur Berg s'inscrit elle aussi, comme les textes sur Mozart, dans la lignée de la poétique baudelairienne de la mort, comme le confirme le poème inspiré par le concerto pour violon dit « À la mémoire d'un ange », dédié à la fille morte d'Alma Mahler⁶⁴, dernière œuvre de Berg où, comme l'écrit Pierre Boulez, le compositeur a hésité « entre le monde tonal » et le « monde sériel ». Ce poème est placé sous le signe d'une double paternité: celle de Bach et de Baudelaire. L'intrusion du choral de Bach (*Es ist genug*) dans la partition de Berg et dans le texte de Jouve (« Seigneur c'est assez »), élargit la mémoire musicale du poème et resserre les liens entre la musique et la prière qui sont les fondements de l'œuvre de Jouve (« L'agenouillement de sons entiers déclare Seigneur c'est assez »). C'est à la poétique de Baudelaire que renvoie, dans ce poème, l'échange de substance entre la musique et la mort (« la forme du son par la mort »).

Mais c'est dans le poème « Chant de la terre », consacré à Mahler, que la paternité de Baudelaire est la plus féconde. Une musique verbale baudelai-

59. Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, op. cit., p. 15, 16 et 21.

60. Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Seuil, 1958, p. 25 et 61.

61. Claude Vigée, « Le phénix de Mozart », *L'Été indien*, Gallimard, 1957, p. 49.

62. Philippe Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, Le temps qu'il fait, 1994, p. 124.

63. Pierre Jean Jouve, *Wozzeck d'Alban Berg*, Christian Bourgois, 1985, p. 60 et 63.

64. Pierre Jean Jouve, « Mémoire d'un ange », *Mélodrame*, dans *Œuvre 1*, op. cit., p. 918. Sur ce concerto pour violon, voir Pierre Boulez, « Alban Berg », *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966, p. 323-324.

rienne s'impose aussitôt à l'oreille de qui écoute « Chant de la terre ». Si « la poésie des *Fleurs du mal* donne le sentiment d'une matière souterraine, lourde et voilée⁶⁵ », c'est une impression analogue qu'éprouve le lecteur dès les premiers vers du « Chant de la terre » : « Ce contrepoint des douleurs et des chairs / Des timbres des soubassements noirceur profonde / Des féroces et lourds chevauchements des cors / Aux trombones ». Plus précisément, la correspondance des vocables « douleur » et « beauté » renvoie à la poétique baudelairienne définie dans *Tombeau de Baudelaire* : « Voici donc la vérité centrale : [...] une Douleur essentielle existe, à dénuder et à connaître; une Douleur dont il faut extraire la Beauté⁶⁶. »

La description par Jouve de la « rhétorique profonde » baudelairienne vaut pour la musique du vers de « Chant de la terre » : « Les formes sont strictes : [...] aucune fantaisie rhapsodique. C'est *intérieurement au vers* qu'éclate la puissance nouvelle [...]. Les rapports syllabiques, les sonorités, la *tension* entre les termes, la tension dans la succession des vers, voilà la "rhétorique profonde" dont il a eu la volonté⁶⁷. » Exemple, dans le « Chant de la terre », de cette « tension entre les termes » dont parle Jouve : le déséquilibre rythmique créé par l'accouplement d'un mot très long et de monosyllabes, selon un mouvement de dilatation et de contraction sonores (vers 3 : « et lourds chevauchements des cors »; vers 4 : « la voix alors voix déchirante! »).

De même, c'est l'esthétique baudelairienne de la « tension dans la succession des vers » qui est à l'œuvre à travers le phrasé musical du « Chant de la terre ». Preuves : le travail sur les articulations syntaxiques (enjambement du vers 3 au vers 4 : « chevauchements des cors / Aux trombones »); et surtout les ambiguïtés grammaticales et rythmiques, nées de la multiplication des appositions et des juxtapositions dans des phrases exclusivement nominales et à peine ponctuées, qui dictent la primauté de l'unité musicale sur l'unité syntaxique (première strophe). Le besoin de Jouve de répéter les mots et les séquences verbales, dans une langue proche d'une litanie aux résonances de cathédrale, s'inscrit dans la lignée de la musicalité baudelairienne telle que la définit Julien Gracq : « Baudelaire, sensualité liturgique, âme aux échos caverneux, à la sonorité native d'église⁶⁸. »

C'est alors bien l'art du « contrepoint », pour lequel Jouve admire Mahler, qui triomphe dans « Chant de la terre ». La spécificité de la musique verbale du poème « Chant de la terre » trouve en effet son origine dans un « contrepoint » entre l'univers sonore mahlérien et l'univers sonore baudelairien. Mais encore faut-il ajouter qu'il existe entre la musique mahlérienne et la musique baudelairienne une consanguinité originelle, aux sources de laquelle puise la poésie de Jouve. Aussi Adorno, lorsqu'il parle du *Chant de la terre* de Mahler, cite-t-il d'instinct Baudelaire : « La musique rejoint chez

65. Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, op. cit., p. 15.

66. *Ibid.*, p. 21.

67. *Ibid.*, p. 59.

68. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, José Corti, 1992, p. 264.

Mahler le frisson de Poe ou de Baudelaire, le "goût du néant", comme si le sujet était maintenant devenu étranger à son propre corps: *Le Chant de la terre* provient de la région de cette folie dont tremblent les interjections du manuscrit de la "Dixième symphonie"⁶⁹.» Le génie de Jouve est alors d'approfondir l'osmose native de deux musicalités (Mahler, Baudelaire), de tirer de cette alliance des accords suprêmes et ce qu'il appelle « l'articulation nouvelle d'un monde sonore⁷⁰ ».

Yves Bonnefoy:
élargissement du triangle Baudelaire-Mahler-Jouve
à un dialogue avec Mallarmé, Nerval et Shakespeare

La dimension dialogique, déjà perceptible dans le poème « Chant de la terre » de Jouve, est encore accrue par le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » de Bonnefoy, *exemplum* d'une « poésie critique » dont l'exigence est intensifiée par la musique.

Le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » est l'héritier de la filiation Baudelaire-Mahler-Jouve. De Baudelaire et de Jouve, Bonnefoy retient ici d'emblée une poétique attentive à la consubstantialité de la musique et de la « douleur » (quoique ce mot soit tamisé par la présence du vocable presque homophone, « douceur »: « toute douceur », « extrême douleur »). L'héritage de Baudelaire et de Jouve est aussi perceptible dans le recours à la même « rhétorique profonde », fondée sur la « tension entre les termes ». L'acte d'allégeance à Baudelaire et à Jouve prend enfin la forme d'une adhésion à une poétique musicale commune de la « matière céleste » et du poids. La postulation jouvienne vers la « matière céleste » (titre d'un recueil de 1936-37) est reconnaissable, à travers le poème « À la voix de Kathleen Ferrier », dans l'accès du contralto à la fois à une matière (le « fer ») et à une dimension qui la dépasse (« lumière »). À l'image de la musicalité de Baudelaire et de Jouve, la musique verbale de Bonnefoy repose ici sur la notion de poids, soulignée par l'usage de vers longs, très accentués et chargés d'énergie sonore résonnante.

Par delà ce dialogue aisément identifiable avec le triangle Baudelaire-Mahler-Jouve, il semble que Bonnefoy « parle » aussi ici à Mallarmé (au sens où le poète a pu donner pour titre à un article de 1967: « Baudelaire parlant à Mallarmé »). Voici en effet les alliances de termes par lesquelles Bonnefoy suggère à la fois l'essence de « L'adieu » du *Chant de la terre* de Mahler et celle du contralto de Kathleen Ferrier: « un adieu de cristal et de brume ». Or le « cristal » renvoie souvent, dans les essais poétiques de Bonnefoy, à l'œuvre de Mallarmé: « Lui, pourtant, Mallarmé, ce n'est pas l'instant qu'il

69. Theodor Adorno, *Malher, Une physiologie musicale*, op. cit., p. 223.

70. Pierre Jean Jouve, *Wozzeck d'Alban Berg*, op. cit., p. 59.

voulait, qui dépense d'un coup la forme, mais l'intemporel des cristaux introublés⁷¹.» L'interprétation proposée par Bonnefoy du « cristal » qui résume la quintessence de la poésie de Mallarmé, est en accord avec l'approche de Mallarmé proposée par Valéry: « L'éclat de ces systèmes cristallins, si purs et comme terminés de toute part, me fascinait⁷². » Ce que désigne l'image mallarméenne du « cristal », c'est une poétique fondée sur la primauté de la pureté formelle, sur l'achèvement délicat du vers, sur le culte de la perfection. Aussi, selon Bonnefoy, le contralto de Kathleen Ferrier porte-t-il, pour une part, « L'adieu » mahlérien du côté de la poétique mallarméenne (voire valéryenne).

Mais l'image de la « brume » vient altérer cette poétique et introduire, me semble-t-il, dans le dialogue entre Bonnefoy et Mallarmé, la voix de Nerval. N'y a-t-il pas en effet, dans l'association du contralto de Kathleen Ferrier et de la « brume », un souvenir de Nerval pour qui, dans *Les Filles du feu*, le « brouillard » et la tessiture de contralto sont indissociables⁷³? Qui plus est on découvre, sous le signe commun de la « brume », le même couplage des mots « voix » et « voilée » pour désigner le timbre de contralto, dans *Les Filles du feu* et dans le poème dédié à Kathleen Ferrier. Nerval écrit: « D'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta⁷⁴. » Et Bonnefoy: « Pour un adieu de cristal et de brume / [...] / La lumière du glaive s'était voilée. / Je célèbre la voix mêlée de couleur grise ».

Aussi le contralto de Kathleen Ferrier, pour accordé qu'il soit, selon Bonnefoy, au « cristal » mallarméen, est-il aussi simultanément infléchi vers l'univers nervalien. Plus exactement, le contralto de Kathleen Ferrier (métaphore ici de la poétique de Bonnefoy lui-même) se situe à l'intersection de la poétique mallarméenne (« cristal ») et de la poétique nervalienne (« brume »). L'art vocal pose les bases de l'art poétique précisé dans *Le Nuage rouge*, où le poète définit son vers comme « la vérité d'existence sous la vérité d'écriture, le trouble dans le cristal⁷⁵ ». Au point de rencontre du « cristal » et de la « brume », la voix de Kathleen Ferrier et la voix poétique de Bonnefoy allient la perfection et la faille.

La lecture comparée de la dernière strophe du poème « À la voix de Kathleen Ferrier » et d'un passage de la section « Les nuées » de *Dans le leurre du seuil* révèle enfin la présence, en sourdine, de Shakespeare dans ce poème consacré au *Chant de la terre*. Voici le texte de Shakespeare qui célèbre les retrouvailles, après seize ans de séparation, de Leontes et de Perdita: « The wisest beholder, that knew no more but seeing, could not say if

71. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 204.

72. Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Variété II*, op. cit., p. 225.

73. Cf. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, op. cit., p. 108-109: « Et ce "parler" si charmant des pays de brouillard qui donne aux plus jeunes filles des intonations de "contralto" ».

74. *Ibid.*, p. 125.

75. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 122-123.

the importance were joy or sorrow; but in the extremity of the one it must needs be». Pour l'édition de Shakespeare au Club Français du Livre (1957), Bonnefoy traduit: « Bien qu'à coup sûr cela ne pût être que le comble de l'une d'elles⁷⁶ ». Dans le recueil *Dans le leurre du seuil*, au moment de la référence au *Conte d'hiver*, le poète réécrit sa traduction: « Bien qu'à coup sûr l'extrême de l'une ou l'autre⁷⁷ ». Bonnefoy retravaille certes son texte dans le sens d'une simplification (conversion d'une phrase verbale en une phrase nominale, refus de l'imparfait du subjonctif). On remarque surtout que cette nouvelle traduction (« Parole en cet instant / Leur silence; et silence leurs quelques mots / On ne sait si de joie ou de douleur / Bien qu'à coup sûr l'extrême de l'une ou l'autre ») se tient au plus près de la strophe terminale du poème dédié à Kathleen Ferrier: « Il semble que tu connaisses les deux rives, / L'extrême joie et l'extrême douleur ».

Tout se passe comme si Bonnefoy ouvrait ici un espace de dialogue entre Kathleen Ferrier et Shakespeare, qui confirme à quel point ses poèmes sont des lieux de rencontre entre les figures des « intercesseurs ». Baudelaire, Mahler et Jouve, mais aussi Mallarmé, Nerval et Shakespeare sont discrètement convoqués dans l'arrière-musique du poème « À la voix de Kathleen Ferrier », qui désigne à l'avenir de la poésie la nécessité d'un lyrisme critique mesurant son exigence à sa capacité de dialoguer avec les œuvres antérieures fondatrices.

Reste à insister, pour conclure, sur le fait que la « poésie critique », régénérée aux sources de la musique vocale, est toujours en devenir, toujours à approfondir, comme est « inachevable » selon Bonnefoy la tâche poétique elle-même: « Que de tâches inachevables nous tentions⁷⁸ ». La « poésie critique » porte en elle cette marque de la modernité: l'écart entre l'intention poétique et le poème. Le poème est ici toujours en défaut par rapport à l'exigence dialogique qui le porte. La part d'« inachevable » dans le poème est la chance de la critique qui s'installe, comme le suggère Blanchot, entre l'œuvre et l'exigence de l'œuvre.

C'est cette dimension ouverte de la « poésie critique », toujours en avant du poète, qui explique que Jouve et surtout Bonnefoy n'en finissent pas de revenir au *Chant de la terre* de Mahler. Aussi Bonnefoy, dans le catalogue consacré à la récente exposition de Vevey, fait-il, quarante ans plus tard, un retour à l'« ewig » terminal de Mahler chanté par Kathleen Ferrier, pour l'opposer au « nevermore » de Poe et en approfondir le sens: « Une œuvre existe bien, qui a connu la poétique de Poe, et s'y oppose même de façon qu'on peut estimer consciente, puisque l'auteur du “Corbeau” a résumé sa pensée dans le “nevermore” lugubre qui montre l'être humain submergé

76. William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, acte V, scène II, Club Français du Livre, 1957, p. 215.

77. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 301.

78. *Ibid.*, p. 322.

d'emblée de ténèbres, tandis qu'elle, c'est le "ewig, ewig", c'est le "for ever and ever", d'une conscience de l'être. Je pense évidemment au *Chant de la terre*⁷⁹. »

C'est aussi cette dimension ouverte de la « poésie critique » qui est à l'origine de la poursuite du questionnement consacré au *Chant de la terre* dans d'autres textes poétiques postérieurs et inspirés par les poèmes de Jouve et Bonnefoy. Aussi Philippe Jaccottet célèbre-t-il à son tour, dans *L'Entretien des muses*, le « très beau poème à la mémoire de Kathleen Ferrier⁸⁰ ». Qui plus est, dans un fragment d'*Ostinato*, le lecteur a la surprise de découvrir un vers du « Chant de la terre » de Jouve, librement retranscrit par des Forêts : « Au milieu des ruines où une voix l'appelle, l'appelle et le rappelle. La voix encore, voix déchirante⁸¹. » Conformément à l'usage qui lui est propre de la citation sans guillemets, des Forêts réécrit (de mémoire sans doute, en substituant « encore » à « alors ») le vers terminal de la première strophe de Jouve : « la voix alors, voix déchirante ! » À cet égard, la question de la voix dans *Ostinato*, déterminante dès l'*incipit* (« cette musique des violons et des voix venues de si haut qu'on oublie qu'elles ne sont pas éternelles⁸² »), peut se lire, pour une part, comme une forme de réponse de des Forêts au poème « Chant de la terre » de Jouve.

Inaugurée par Jouve et Bonnefoy, la « poésie critique » qui a pour matrice *Le Chant de la terre* de Mahler, est une poésie dont l'exigence en métamorphoses est sans cesse relancée, comme le prouvent les textes de Jaccottet et des Forêts. À cet égard, la « poésie critique », dont le possible est revivifié par la musique, est indissociable de la pratique d'une « littérature qui est, selon l'expression de Borges, tissée d'amitié⁸³ ». Ce que le mot poétique apporte à la musique, c'est un approfondissement du sens et du silence, comme le suggère Roberto Juarroz : « La musique dissout la pesanteur de l'homme, éclaire la maison des signes, accélère les corrélations du cœur, perfore les rêves et soude les morceaux détachés de l'éternité [...]. Les mots sont une partie mystérieuse de cette musique, à laquelle ils rattachent les subtiles métamorphoses harmonieuses du sens jumelées au silence [...]. La poésie multiplie la musique⁸⁴. »

Michèle Finck

79. Yves Bonnefoy, « Poésie, peinture, musique », *Trois conférences*, Arts et Lettres, Vevey, 1997, p. 38.

80. Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968.

81. Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Mercure de France, 1997, p. 149.

82. *Ibid.*, p. 12.

83. Jorge Luis Borges, « La Divine Comédie », *Conférences*, Folio / Gallimard, 1983, p. 21.

84. Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, José Corti, 1994, p. 56.