

Gustav Mahler par Yves Bonnefoy : mise en poèmes du silence

Benoît LOIRET (Édimbourg)¹

Summary

Among the poems by Yves Bonnefoy (1923-2016) which refer to music, three refer to Gustav Mahler's (1860-1911) work *The Song of the Earth*. However, the poems are striking in their use of the word "silence" and seem to depict moments which precede or follow music but never music itself. It appears that silence does play an important role in the part of Mahler's work that Bonnefoy particularly appreciates. A reading of Bonnefoy's criticism reveals that silence is also a pivotal element of what he calls the "music of words". Mahler's work thus appears to be a metaphor for this type of silence, which the poems illustrate.

« Le cycle Mahler dans l'œuvre de Bonnefoy »

Les références musicales sont nombreuses dans l'œuvre du poète, critique et traducteur Yves Bonnefoy (1923-2016).² Si ces références ne constituent le plus souvent que de courts passages, on peut noter quelques textes où la réflexion sur la musique prend une place plus importante. Ainsi, la conférence de 1991 « Mozart en son point du monde » (Bonnefoy 1999, 339-365), dédiée au compositeur autrichien, ou l'entretien accordé à Stéphane Barsacq et publié de manière posthume sur la relation que Bonnefoy entretenait avec la musique (Bonnefoy 2021, 76-121). Les textes « Le surréalisme et la musique » (Bonnefoy 1990, 157-167) et « Mallarmé et le musicien » (Bonnefoy 1995) témoignent d'une réflexion poussée sur les liens possibles entre poésie et musique, que poursuivra plus tard la publication de *L'alliance de la poésie et de la musique* (Bonnefoy 2007a). Même la critique d'œuvres visuelles donne lieu à des références musicales. Le nuage rouge qui donne son titre au tableau (1907) de Piet Mondrian (et par la suite à un recueil de textes critiques de Bonnefoy) est ainsi comparé à « la note très pure dans la gamme » (Bonnefoy 1992a, 131). À propos des toiles de Miklos Bokor, Bonnefoy demande : « est-ce là peinture ou musique ? » (Bonnefoy 1989, 71). Cette thématique musicale apparaît aussi dans l'œuvre poétique de Bonnefoy : par exemple, le sous-titre du poème « « Andiam, compagne belle... » » indique la provenance de cette expression mise entre guillemets : « *Don Giovanni*, I, 3 » (Bonnefoy 2023, 143).

Nous nous intéresserons ici à trois poèmes en lien non pas avec Mozart, mais avec Gustav Mahler. Dans la conclusion de son ouvrage *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, Michèle Finck établit le lien entre trois poèmes de Bonnefoy et *Le chant de la terre* (1909) de Mahler (Finck 2014, 321-334). Cette œuvre de Mahler, notamment sa dernière section, « L'adieu », est désignée par Finck comme « une basse continue de l'œuvre de Bonnefoy lui-même » (2014, 322). En effet, Bonnefoy écrit du *Nuage rouge* de Mondrian qu'« il [lui] fait penser à l'Adieu final du *Chant de la terre*, que Mahler a écrit à la même époque » (1992a, 131). Finck réunit ces trois poèmes, « ce qu'on peut appeler désormais le cycle Mahler dans l'œuvre de Bonnefoy » (Finck 2014, 322), écrits à différentes époques de l'œuvre de Bonnefoy, « À la voix de Kathleen Ferrier » (1958), « Mahler, le chant de la terre » (2008) et « Il descend de cheval » (2011), pour en faire une lecture que le présent article se propose de prolonger.³

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,
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'éternel.
(Bonnefoy 2023, 108-109)

Mahler, le chant de la terre

Elle sort, mais la nuit n'est pas tombée,
Ou bien c'est que la lune emplit le ciel,
Elle va, mais aussi elle se dissipe,
Plus rien de son visage, rien que son chant.

Désir d'être, sache te renoncer,
Les choses de la terre te le demandent,
Si assurées sont-elles, chacune en soi
Dans cette paix où miroite du rêve.

Qu'elle, qui va, et toi, qui vieillis, poursuivez
Votre avancée sous le couvert des arbres,
À des moments vous vous apercevrez.

Ô parole du son, musique des mots,
Tournez alors vos pas l'une vers l'autre
En signe de connivence, encore, et de regret.
(Bonnefoy 2023, 798)

Le titre du poème « Mahler, le chant de la terre » annonce on ne peut plus clairement la référence à l'œuvre musicale de Mahler. Cette référence est moins évidente dans le cas des deux autres poèmes. Kathleen Ferrier est le nom d'une contralto britannique dont l'interprétation du *Chant de la terre* a grandement marqué Bonnefoy. Lors d'un entretien avec François Lallier, Bonnefoy écrit qu'il doit au poète Pierre Jean Jouve « ce qui tout de suite compta pour [lui], la révélation du *Chant de la terre*, de Mahler, dans l'interprétation de Kathleen Ferrier et Julius Patzak, sous la direction de Bruno Walter, un des sommets de la musique, mais aussi de la poésie » (Bonnefoy 2010a, 138). Il précise que, sans Jouve, il n'aurait pas écrit le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » (Bonnefoy 2010a, 138). L'importance de l'œuvre et de l'interprétation qu'en fait Kathleen Ferrier est réitérée dans l'entretien entre Bonnefoy et Barsacq (Bonnefoy 2021, 81-82). Le terme « adieu » qui revient dans les poèmes (KF, 2 ; C, 2, 13) est une référence au dernier morceau du *Chant de la terre*, « L'adieu » (« Der Abschied »), interprété par la soliste contralto et l'orchestre. Quant à « Il descend de cheval », il s'agit de la reprise d'une traduction par Bonnefoy d'un poème du poète chinois Wang Wei dont Mahler s'est inspiré pour écrire le livret de « L'Adieu » (note 42 dans Bonnefoy 2023, 1597 ; Finck 2014, 325).

Le silence dans les poèmes

La musique est présente dans ces poèmes à travers le vocabulaire utilisé par Bonnefoy. Il est bien question de « chant » (KF, 6, 8 ; M, 4) et d'une « musique » (M, 12) à laquelle il nous faudra revenir. Cependant, il peut paraître surprenant de trouver, dans ces poèmes que l'on peut lire comme un témoignage du rapport de Bonnefoy à l'œuvre de Mahler, le signifiant « silence » (KF, 3 ; C, 7). Il ne s'agit pourtant pas d'utilisations isolées de ce signifiant : l'importance du silence comme thématique récurrente dans l'œuvre poétique de Bonnefoy a été relevée par plusieurs critiques. Finck (2010, 169) parle même de « la consubstantialité de la poésie et du silence ». Dès 1975, Mary Ann Caws et Sarah Lawall proposent une lecture croisée d'un usage du silence dans l'œuvre de Bonnefoy. Lawall voit dans les premiers extraits alors publiés de *Dans le leurre du seuil* (le recueil entier est publié plus tard la même année) une place plus grande accordée au silence dans la forme même des vers : « il a tenté d'incorporer le silence dans les formes de son texte » (Caws/Lawall 1975, 205)⁴. Caws s'intéresse au silence en tant qu'il participe à une progression à l'œuvre dans certains poèmes. C'est une telle progression, qui se déploie entre silence et musique dans un sens encore à déterminer, que nous tenterons de mettre en évidence dans les trois poèmes du « cycle Mahler ».

Dans le cas de « Il descend de cheval », le rapport entre silence et musique est a priori le plus évident. Il ne s'agit pas ici d'une mise en texte de la musique de Mahler, mais d'une adaptation du poème qui a inspiré à Mahler le livret de « L'adieu ». Ce lien au texte est explicité dans le poème même : « Je lis ce poème d'un autre, / Je le réécrits, le transforme » (C, 3-4). « L'adieu » du *Chant de la terre* n'est donc présent qu'en tant qu'œuvre potentielle, qui dériverait du poème que le poète lit. Ce poème de Bonnefoy se situe donc, pour ainsi dire, avant ou en amont du *Chant de la terre*. La musique n'y est pas encore advenue. La transformation dont ces vers attestent, cependant, pourrait aussi être comprise comme celle effectuée par Mahler lui-même, découvrant le poème de Wang Wei, puis le traduisant en allemand et le mettant en musique. Le « Je » de ces vers peut donc renvoyer à Mahler aussi bien qu'à Bonnefoy. Ce sont eux deux qui « li[sent] ce poème d'un autre, / [...] le réécri[vent], le transform[ent] ». Dans les deux cas, l'œuvre, poétique ou musicale, est encore à venir. Compris ainsi, « Il descend de cheval » témoigne donc d'un rapport à un texte poétique antérieur, un texte silencieux (Bonnefoy (1990, 255) parle du « silence du livre »), dont le produit est double : du côté de Bonnefoy, un autre poème ; du côté de Mahler, un morceau de musique.

Si « Il descend de cheval » peut être compris comme un amont de « L'Adieu » de Mahler, « À la voix de Kathleen Ferrier » se constitue comme un aval du morceau de musique. Dans ce poème, le chant a eu lieu et se trouve dorénavant achevé. Comme le note Caws (1984, 46), les verbes de la première strophe sont conjugués au passé : à l'imparfait (« se rassemblaient » (KF, 1), « faisaient » (KF, 3)), voire au plus-que-parfait, temps qui marque le caractère accompli d'une action (« s'était voilée » (KF, 4)). Dès la première strophe, le poème est donc placé dans un après. C'est dans la deuxième strophe qu'apparaît la voix annoncée

par le titre du poème. Cette voix que le poète « célèbre » (KF, 5) est associée à un « chant qui s'est perdu » (KF, 6). Là encore, l'événement est considéré depuis sa postérité, après son accomplissement, « l'accent est mis sur le caractère passé de l'être et de l'action » (Caws 1984, 46). Un « adieu » (KF, 2) qui fait bien sûr écho à celui de Mahler a eu lieu.⁵ Comme souvent dans l'œuvre de Bonnefoy, le poème atteste d'une perte originelle dont il cherche à réveiller le souvenir. Pour des raisons propres à « L'adieu » de Mahler, dans sa forme et son histoire, le chant de Kathleen Ferrier peut être considéré comme l'une de ces grandes réalités perdues qui travaillent l'œuvre de Bonnefoy.

Entre « Il descend de cheval » et « À la voix de Kathleen Ferrier », Bonnefoy donne donc à lire un avant et un après la musique de Mahler.⁶ Si les deux poèmes encadrent de la sorte l'œuvre de Mahler, on doit considérer que cette dernière reste absente des poèmes, sinon sur le mode de l'anticipation ou du souvenir. Le silence présent dans ces deux poèmes n'est donc pas un silence en soi ; il précède ou succède à la musique. Ce silence prend donc part à une progression où la musique occupe une place nécessaire. On pourrait trouver dans l'« autre chant » (KF, 8) de « À la voix de Kathleen Ferrier » une explication de cette progression, de même que dans la « musique des mots » (M, 12) de « Mahler, le chant de la terre », poème que nous avons jusqu'ici laissé de côté. Il faudra revenir à cette autre musique, après un détour par l'œuvre de Mahler et la réflexion de Bonnefoy sur la nature de la « musique des mots ».

Le silence dans *Le chant de la terre*

Si Bonnefoy exprime son admiration pour *Le chant de la terre* en tant qu'œuvre, il se concentre tout particulièrement sur « L'adieu », le dernier morceau du cycle. C'est même la toute fin du morceau qui occupe son attention. À la fin de sa conférence « Poésie, peinture, musique », en opposition au pôle négatif que représente le « Corbeau » d'Edgar Allan Poe, Bonnefoy cite les paroles chantées par la soliste dans « L'adieu » : « elle ? [l'œuvre qui répond au « nevermore » de Poe], ce qu'elle dit [...] c'est le « ewig, ewig », c'est le « for ever and ever », d'une confiance dans l'être. Je pense évidemment au *Chant de la terre* » (Bonnefoy 2005, 340). Le mot « ewig » (« pour toujours », « éternellement ») est chanté à sept reprises par la contralto à la fin du morceau et conclut ainsi l'œuvre entière. C'est un écho de ce « ewig » que l'on retrouve dans les poèmes de Bonnefoy sous la forme de « l'éternel » (KF, 16) et du « à jamais, / À jamais » (C, 13-14) dont la répétition reprend celle du motif « ewig, ewig » du livret de Mahler (Finck 2014, 327). Ce passage de « L'adieu » représente les soixante-quatre dernières mesures de l'œuvre, ou encore ses deux dernières minutes de l'enregistrement que Bonnefoy mentionne, dirigé par Bruno Walter avec Kathleen Ferrier et Julius Patzak comme solistes (2010a, 138). Ce serait un truisme que d'énoncer que la fin d'un morceau est une préparation du silence qui lui succède. Pourtant, la fin du *Chant de la terre* constitue une véritable mise en scène du retrait de la voix soliste dans le silence, grâce aux répétitions de « ewig ». Les premières répétitions de cette séquence fonctionnent comme un appel et une

réponse : à un premier « ewig » (mi-ré) répond un autre « ewig » (ré-do). À la première écoute, alors que la progression harmonique de l'orchestre accompagne la voix vers un accord de do majeur⁷, ce schéma d'appel et de réponse semble signaler la fin du morceau. Ce qui pourrait être entendu comme une cadence finale devient cependant un motif. Ce motif, « ewig, ewig », est répété suivant la même mélodie, après six mesures de silence pour la soliste. Les trois répétitions suivantes du mot ne reprennent que la première moitié du motif mélodique (mi-ré), laissant en suspens la réponse alors que l'orchestre poursuit sa progression jusqu'à l'accord de do majeur. Cette absence de réponse laisse un silence là où l'on attendrait le reste du motif et le second « ewig » (ré-do). Ce silence de la voix soliste est accentué par le prolongement du temps entre les itérations du « ewig » (mi-ré) : quatre mesures de silence séparent le premier du deuxième, onze le deuxième du troisième et dernier. L'orchestre continue de jouer l'accord final, le même que celui qui accompagne la fin du motif « ewig, ewig » (mi-ré, ré-do) à sa première itération, jusqu'à la fin du morceau, six mesures après la dernière note de la contralto. Par cette répétition du motif « ewig, ewig », d'abord entier puis dans une version tronquée dont l'orchestre accentue l'incomplétude, la conclusion de « L'adieu » dramatise une dissipation de la voix dans le silence. Le sens du mot répété semble s'appliquer à cette fin qui n'en finit pas, alors que le long decrescendo des soixante-quatre dernières mesures de l'œuvre tend aussi vers le silence.

Au-delà de la forme de la fin de « L'adieu », le silence entoure aussi l'histoire du *Chant de la terre*. Mahler lui-même n'entendit jamais l'œuvre jouée, car elle ne le fut que quelques mois après sa mort, sous la direction de Bruno Walter, en novembre 1911. Kathleen Ferrier, elle-même, mourut en 1953, quelques années seulement après sa première représentation du *Chant de la terre* au Festival d'Édimbourg de 1947. Le « cygne » (KF, 11) du poème de Bonnefoy peut être lu comme une évocation du chant de l'oiseau dont il est dit qu'il annonce sa disparition. Pour Walter lui-même, cette mort prématurée contribue au mystère qui entoure l'existence des grands artistes, et celle de Ferrier en particulier (Walter 1958, 12-13). L'importance accordée à la mort de Kathleen Ferrier dans les écrits qui lui sont consacrés a pu faire écho, chez Bonnefoy, à la notion de finitude, affirmée dès le recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Publié l'année de la mort de Ferrier, ce recueil met en scène la mort de la figure de Douve. Son interprétation du *Chant de la terre* aura également contribué au succès posthume de la cantatrice. Là encore, c'est le mot « ewig » qui concentre toute l'attention. Ferrier aurait été inquiète de ne pas pouvoir terminer « L'adieu » après que sa trop forte émotion au moment des dernières paroles eut contraint Walter à interrompre les répétitions, avant la première représentation au Festival (Leonard 1988, 100). Cette inquiétude semble avoir été fondée, à en croire l'anecdote narrée par Neville Cardus, qui rencontra Ferrier dans les loges après cette représentation :

Pendant la représentation, elle put à peine terminer les deux dernières répétitions du mot « ewig ». Elle était en larmes. Je l'ai rencontrée plus tard, dans les loges, et elle m'a dit, comme si nous nous connaissions depuis toujours : « Comme je me suis ridiculisée ! Que va penser Dr Walter ? » Je lui répondis qu'elle ne devait pas s'inquiéter,

car j'étais certain que Bruno Walter, lui répondrait, en lui prenant les mains : « Ma chère enfant, eussions-nous été d'aussi grands artistes que vous, nous aurions tous dû pleurer. Moi-même, l'orchestre, le public, tout le monde... » (Cardus 1954, 32)

Cette anecdote est reprise par d'autres biographes de Ferrier (Rigby 1955, 92-93 ; Leonard 1988, 100) et plus récemment dans une histoire des festivals d'Édimbourg (Pollock 2023, 27). Dans son chapitre sur le passage de sa sœur à Édimbourg, Winifred Ferrier ne mentionne pas cette difficulté à terminer la représentation, mais évoque bien les répétitions interrompues (1955, 84). Ainsi, l'histoire des premières représentations du *Chant de la terre* par Kathleen Ferrier entoure les « ewig » de la fin de « L'adieu » d'une ambiguïté qui associe ce mot à un silence possible. Il semble nécessaire de rappeler que la version citée par Bonnefoy (2010a, 138) n'est pas celle du premier Festival d'Édimbourg en 1947, mais un enregistrement ultérieur. Cependant, l'omniprésence de cette anecdote dans les écrits consacrés à la chanteuse anglaise dès l'année qui suit sa mort suggère que Bonnefoy peut en avoir été conscient, bien qu'il ne la mentionne pas lui-même. L'allusion, dans le poème (KF, 6), à la voix « [q]ui hésite » peut être comprise comme une référence à cet épisode.

Plus qu'un simple élément de contraste avec l'idée de musique que l'on pourrait attendre de poèmes faisant écho à une œuvre musicale, la notion de silence qui parcourt les poèmes du « cycle Mahler » se fait donc l'écho du silence présent dans « L'adieu » du *Chant de la terre*, tant au niveau de sa forme qu'à celui de l'histoire de son interprétation par Kathleen Ferrier. Si les poèmes peuvent sembler trop éloignés de l'œuvre de Mahler pour parler d'adaptation, l'idée de silence que l'on y trouve ne travaille donc pas à en exclure celle de musique, mais bien plutôt à refléter un des enjeux de la conclusion de « L'adieu ».

Composition restreinte, silence, musique des mots

Si nous considérons le silence comme un élément déterminant de la compréhension des trois poèmes du « cycle Mahler » (Finck 2014, 322) dans leur rapport au silence annoncé par « L'adieu » du *Chant de la terre* de Mahler, c'est aussi parce qu'il met en lumière un aspect fondamental chez Bonnefoy de l'alliance de la poésie et de la musique⁸ qui permet d'arriver à la « musique des mots » (M, 12). Cette dernière expression n'est pas limitée au corpus proprement poétique de Bonnefoy mais apparaît aussi dans son œuvre critique. Par exemple, dans la conférence de 2001 « La parole poétique » (2010b, 203) et dans l'essai « La septième face du bruit » (2011, 123). Cet essai offre une perspective éclairante sur la manière dont Bonnefoy considère l'usage des sons du poème et le rôle du silence pour atteindre la « musique des mots ».

Comme ailleurs dans les textes critiques de Bonnefoy (par exemple, 1995 ; 2013, 39-41, 53-76), la réflexion sur les sons du poème passe par une interrogation de l'influence de Poe dans ce domaine : le poète de Baltimore est, selon Bonnefoy, le pionnier d'un usage renouvelé des sons du poème, entraînant à sa suite Baudelaire et Mallarmé. Reprenant un

terme de Poe, Bonnefoy nomme cet usage du son « composition ».⁹ Cependant, il considère que Poe a échoué à faire un bon usage de la composition : « Poe n'a formulé le principe de composition que pour en perdre, en pratique, le bénéfice à proprement parler poétique » (2011, 121). Dans « Le corbeau », c'est justement au niveau de la mise en poème du son que Poe produit, au lieu d'une « musique des mots » (2011, 123), « une envahissante et vite obsédante musique » (2011, 124) qu'« on ne peut que remarquer » (1995, 10). « Ces répétitions et ces allitérations, furtives mais insistantes, remusicalisent, mais à outrance, l'étonnement » initial produit par le son des coups de l'oiseau à la porte (2011, 124-125). Ce que Bonnefoy semble décrire ici est un trop plein de jeux sur les sonorités dans le poème. Ces jeux ne constituent qu'une « composition restreinte » (2011, 125) qui manque le potentiel poétique de la « composition du vers, au grand sens que nous avons entrevu » (2011, 125)¹⁰.

Cette composition réellement poétique, Baudelaire y est parvenu, selon Bonnefoy, bien qu'il se soit, lui aussi, fourvoyé « dans la masse des faux-semblants de la poursuite esthétique » qui a perdu Poe (2011, 129). L'attention du poète français aux bruits est remarquée par Bonnefoy, qui cite un vers du « Cygne » où l'on ne sera pas surpris de voir figurer l'idée de silence : les bruits du matin sont un « sombre ouragan dans l'air silencieux » (2011, 130).¹¹ Baudelaire semble donc accorder au silence une place que Poe ne reconnaît pas, lui qui recouvre d'une musique envahissante l'étonnement produit par le corbeau, dont « on peut penser qu'un instant au moins il avait été du silence » (2011, 125). Les sons mêmes qui constituent les poèmes de Baudelaire sont décrits par Bonnefoy d'une manière qui laisse subsister un doute quant à leur nature : ils « rép[ètent] ce que le bruit de la bûche a de sourd et d'impénétrable » (2011, 132). Les sons du poème baudelairien ne reprennent ou n'imitent donc pas directement ceux qui inspirent le poème. Bonnefoy est d'ailleurs clairement opposé à un usage mimétique des sonorités du poème : il disqualifie les consonances qui cherchent à reproduire le sifflement de serpents chez Racine (Bonnefoy 2010b, 200) ou d'un oiseau chez Lamartine (Bonnefoy 2013, 34). Dans ce que Bonnefoy nomme la « musique des mots », on est donc bien loin d'une simple imitation de sons entendus hors du poème ou de l'inflation musicale pratiquée par Poe. Les sons de la « musique des mots » sont d'une nature plus ambiguë, qui ne répond pas à des définitions d'ordre purement acoustique : un silence semble les habiter. Poe et Baudelaire ont, selon Bonnefoy, une attitude divergente face au silence. Dans la première version publiée de « La septième face du bruit », Bonnefoy articule plus clairement la place du silence dans la maturation du poète qui délaisse la « composition restreinte » pour atteindre la « musique des mots » : « Entendre ce qui est comme bruit pour qu'une musique cesse, beauté facile ; pour qu'une autre commence, dans ce silence » (Bonnefoy 1992b, 16). Une musique, celle que pratique Poe avec la « composition restreinte », « beauté facile », construction esthétique close sur elle-même, doit donc cesser pour laisser place à une autre, la « musique des mots », qui est véritablement poétique et en cela une ouverture éthique sur le monde. Reprenant des catégories de Kierkegaard, Bonnefoy évoque en effet le besoin de « s'élev[er] de l'esthétique à l'éthique » (2011, 133).¹² C'est dans le silence de la première musique que l'autre peut naître. Si Finck (2010, 179) propose d'appeler la musique poétique de Bonnefoy « arrière-musique » en référence à « l'arrière-pays », motif

important de l'œuvre du poète depuis la publication en 1972 d'un livre portant ce titre, on pourrait aussi l'appeler musique seconde car elle constitue la deuxième étape de cette « reprise » kierkegaardienne : la musique audible, objet d'une composition « restreinte » correspond au stade esthétique, tandis que la musique véritablement poétique, celle qui succède au silence, représente le stade éthique. Bonnefoy donne à l'un de ses essais le titre « Terre seconde » et décrit ailleurs la poésie comme un « savoir second, ou plutôt originel » (2007b, 64)¹³.

Cette musique poétique, ou musique seconde, qui naît du silence, déjoue donc la réduction aux sonorités audibles. Ainsi, pour l'exemple de Mallarmé, autre poète français influencé par Poe :

La musique mallarméenne est une gamme encore, disons, mais telle que la gamme des sons n'en est qu'une composante, parmi d'autres ; et cette gamme absolue est délivrée, du fait de sa complétude, des emplois temporels qui grèvent dans ses emplois ordinaires la simple échelle des sons. (Bonnefoy 1995, 16)

Cette musique n'est donc décidément pas à comprendre comme le nom d'un phénomène sonore, comme on pourrait le croire spontanément. Numa Vittoz (2020) rappelle avec justesse l'usage de guillemets autour de l'adjectif « musical » dans « L'alliance de la poésie et de la musique » (Bonnefoy 2007a, 16). De même, dans le « Prière d'insérer » de l'ouvrage, rédigé par Bonnefoy, il est question d'un « besoin de « musique » dans la parole ». Le terme de musique ne s'applique donc plus seulement à « la musique des instruments, des instrumentistes, des compositeurs » (2007a, 12), mais devient un signe de l'assentiment de Bonnefoy pour une œuvre, quelle que soit sa forme. Ainsi, les poèmes peuvent atteindre à cette musique seconde bien que n'étant que de simples textes silencieux, et la peinture de Denise Esteban peut être perçue comme les « douze tons » qui constituent une gamme chromatique pourvu « qu'on sache les écouter par le fond de silence » de la toile (Bonnefoy 1989, 130).

Quelle place pour « la musique des instruments, des instrumentistes, des compositeurs » ?

Si le terme « musique » est parfois utilisé par Bonnefoy pour signifier son approbation face à une œuvre, qu'elle soit poétique, visuelle, voire architecturale, comment communiquer cette approbation lorsque l'œuvre est musicale ? On trouve chez Bonnefoy trois manières, imbriquées les unes aux autres, de répondre à ce problème qui nous permettront de revenir aux poèmes du « cycle Mahler » et au *Chant de la terre*. La première de ces manières est de ne pas décrire les œuvres musicales en tant que telles. En effet, rien ne peut être dit de la musique en tant que phénomène sonore sans courir le risque de la réduire, précisément, à un phénomène sonore. Par exemple, la conférence « Mozart en son point du monde »

propose une interprétation des opéras du compositeur autrichien qui se concentre sur les livrets plutôt que sur la musique (Vittoz 2020). De même, lorsqu'il dit l'importance qu'a pour lui le *Chant de la terre* et l'interprétation qu'en fait Kathleen Ferrier, Bonnefoy ne décrit jamais l'œuvre en soi. L'œuvre musicale est toujours hors de portée de toute explication qui passerait par une description formelle de la musique. De plus, lorsqu'il évoque la musique, Bonnefoy mentionne souvent son absence de formation musicale (2007a, 12 ; 2021, 82). Ceci étant, la place consacrée à la musique dans la conférence pourtant intitulée « Poésie, peinture, musique » est édifiante. Bonnefoy ne mentionne Mahler qu'à la toute fin de son intervention et accuse le manque de temps : « il est trop tard maintenant pour parler davantage de cette musique augurale » (2005, 340). Toute référence à l'œuvre est donc accompagnée d'un vocabulaire laudatif, mais jamais d'une description formelle.¹⁴ Une autre de ces manières est d'associer la musique au silence. Par exemple, on comprend que la musique du pianiste Sviatoslav Richter est d'un ordre qui dépasse les seules sonorités pour Bonnefoy : « on sent bien que Richter est là dans l'intimité d'un silence » (2007a, 40). Bien sûr, ce dépassement de la musique dans le silence est à rapprocher du silence qui cède la place à la musique seconde. Enfin, alors que les textes poétiques sont décrits en termes musicaux pour faire comprendre leur importance particulière, les musiciens que Bonnefoy affectionne sont présentés comme des poètes. Rappelons ici que Bonnefoy parle du *Chant de la terre* comme d'« un des sommets de la musique, mais aussi de la poésie » (2010a, 138), et ailleurs comme de « ce sommet de la poésie » (2005, 340). Réunissant Mozart et Mahler en une formule, il écrit : « Comme si Mozart écrivant *vorrei e non vorrei* ou Mahler *Le chant de la terre* n'étaient pas ce qu'instinctivement nous appellerions des poètes ! » (2007a, 39)

Silence au sujet de la musique, silence de la musique et assimilation de la musique à la poésie : telles sont les approches de Bonnefoy pour signaler les œuvres musicales qui comptent pour lui¹⁵. C'est aussi par ces moyens que les poèmes du « cycle Mahler » font écho à « L'adieu » du *Chant de la terre*. Corroborant l'idée d'une musique qui ne se limite pas à sa seule forme, Vittoz (2020) montre que, dans les poèmes de Bonnefoy, la musique « ne s'accomplit pas dans le vers », mais qu'elle est plutôt devenue « simple objet de la poésie ». Nous pouvons donc ajouter que, si la musique à laquelle le poème fait référence est une pièce composée et jouée (ou jouable), comme c'est le cas pour *Le chant de la terre*, alors cette pièce en tant que phénomène acoustique doit être évacuée des poèmes, quitte à être remplacée par le silence, afin de donner lieu à une musique poétique qui n'atteint pas nos oreilles. L'œuvre de Mahler est bien absente des poèmes, mise à l'extérieur des textes comme événement passé et accompli ou non encore advenu. Il est fait allusion au silence, mais ce silence est à considérer comme une étape dans un processus menant à une musique seconde qui est proprement poétique. C'est ainsi qu'apparaît maintenant cet « autre chant et le seul absolu » (KF, 8) qui succède à la voix du « chant qui s'est perdu » (KF, 6). Cette musique seconde est aussi à rapprocher de la « parole du son, musique des mots » (M, 12) qui semble être l'aboutissement du poème « Mahler, le chant de la terre », mais aussi l'aboutissement de la poésie plus largement.

Malgré cela, les poèmes sont loin de simplement exclure l'œuvre de Mahler. En effet, *Le chant de la terre*, et plus particulièrement la fin de « L'adieu » représente un moment fondamental du processus poétique tel qu'il est décrit par Bonnefoy dans ses écrits critiques. Dans son histoire et dans sa forme, *Le chant de la terre* offre à Bonnefoy une illustration du rôle positif du silence dans l'avènement de la « musique des mots ». ¹⁶ C'est ce silence générateur de poésie que Bonnefoy, nous le supposons, trouve dans « L'adieu » de Mahler, et c'est lui qui est mis en poèmes dans le « cycle Mahler ».

Notes

- 1 Benoît Loiret est doctorant à l'Université d'Édimbourg. Sa thèse porte sur la place de la musique dans les écrits critiques d'Yves Bonnefoy.
- 2 Les travaux critiques dédiés à l'œuvre de Bonnefoy rendent compte de l'importance de cette thématique. Notons, entre autres, Michèle Finck (2002 ; 2014), Jean-Jacques Nattiez (2003), Béatrice Didier (2005), Patrick Labarthe (2011), Stéphane Barsacq (2017), Numa Vittoz (2020).
- 3 Afin d'éviter des références trop encombrantes, les citations de ces trois poèmes seront suivies d'un titre abrégé (KF pour « À la voix de Kathleen Ferrier », M pour « Mahler, le chant de la terre », C pour « Il descend de cheval ») et du numéro de vers.
- 4 Les traductions depuis l'anglais sont les nôtres.
- 5 Pour les lecteurs de Bonnefoy, on retrouve ici une autre référence importante dans l'œuvre poétique comme critique : l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* de Rimbaud.
- 6 Pour une analyse plus détaillée de ces poèmes, notamment de leurs liens intertextuels, nous renvoyons les lecteurs et lectrices aux travaux de Finck (1989, 362-372 ; 2014, 321-334).
- 7 Il faut cependant noter que cet accord est modifié par un la qui lui octroie une qualité ambiguë, entre accord de la mineur et de do majeur. L'espace et les connaissances nous manquent pour développer ici une analyse satisfaisante de la complexité harmonique déployée par Mahler.
- 8 Nous reprenons ici le titre de l'essai (et du recueil dans lequel il est publié) de Bonnefoy.
- 9 Bonnefoy consacre quelques paragraphes de « La traduction au sens large » (2013, 66-67) à une critique d'un texte de Poe, « The Philosophy of Composition » (Poe 2012, 138-150), où ce dernier propose une explication des techniques utilisées pour l'écriture, ou, si l'on veut, la composition, de son célèbre poème « Le Corbeau » (Poe 2012, 1-5).
- 10 Cette apposition décrit chez Bonnefoy une pratique réellement poétique à distinguer d'une autre qui en a seulement l'apparence. On retrouve des précisions similaires sur le sens des termes employés, avec ou sans apposition, dans d'autres textes critiques : ainsi, « la poésie – au grand sens de ce dernier mot – » (2007a, 47), ou encore « ce que j'ai nommé la traduction au sens large » (2013, 26).
- 11 On peut encore voir dans le cygne de « À la voix de Kathleen Ferrier » (KF, 11) une allusion au poème de Baudelaire, par ailleurs souvent cité par Bonnefoy, à l'instar d'autres poèmes des « Tableaux parisiens ».

- 12 Sur l'importance de Kierkegaard dans l'œuvre de Bonnefoy, voir, notamment, Dominique Combe (2023) et Daniel Acke (1999).
- 13 On retrouve ici également le motif d'une origine perdue dont la poésie pourrait ranimer le souvenir. Patrick Werly souligne l'usage de l'adjectif « second » chez Bonnefoy dans son ouvrage, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*. Voir, surtout, le chapitre « L'importance du moment « second » dans l'œuvre » (Werly 2017, 291-307).
- 14 C'est la raison pour laquelle, dans le présent article, nous avons proposé une lecture de « L'adieu » qui ne peut être qu'une suggestion de lecture, Bonnefoy n'analysant pas lui-même ce morceau. Finck (2002 ; 2014) s'appuie sur l'analyse de Theodor Adorno.
- 15 Bonnefoy a écrit sur « Quelques livres qui ont compté » (1990, 339-346).
- 16 Finck (2010) propose une autre lecture du rôle du silence dans les poèmes de Bonnefoy, mais souligne aussi la possibilité d'un silence positif, par opposition à un silence « maléfique », signe d'un « renoncement » (2010, 174).

Bibliographie

- Acke, Daniel : *Yves Bonnefoy essayiste : modernité et présence*. Amsterdam /Atlanta : Rodopi, 1999.
- Barsacq, Stéphane : *En présence d'Yves Bonnefoy*. Clichy : Éditions de Corlevour, 2017.
- Bonnefoy, Yves : *Sur un sculpteur et des peintres*. Paris : Plon, 1989.
- Bonnefoy, Yves : *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris : Mercure de France, 1990.
- Bonnefoy, Yves : *Le nuage rouge*. Paris : Mercure de France, 1992a.
- Bonnefoy, Yves : « La septième face du bruit ». In : *Europe* 760 (1992b), 5-19.
- Bonnefoy, Yves : « Mallarmé et le musicien ». In : Finck, Michèle (éd) : *Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, 7-21.
- Bonnefoy, Yves : *Le nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*. Paris : Gallimard, 1999.
- Bonnefoy, Yves : « Poésie, peinture, musique ». In : Gagnebin, Murielle (éd.) : *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images* suivi de *Ut pictura poesis* et autres remarques par Yves Bonnefoy. Seyssel : Champ Vallon, 2005, 313-340.
- Bonnefoy, Yves : *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée, 2007a.
- Bonnefoy, Yves : « Shakespeare et la poésie ». In : Lançon, Daniel / Romer, Stephen (éds) : *Yves Bonnefoy. L'amitié et la réflexion*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2007b, 61-75.
- Bonnefoy, Yves : *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*. Paris : Albin Michel, 2010a.
- Bonnefoy, Yves : *Le siècle où la parole a été victime*. Paris : Mercure de France, 2010b.
- Bonnefoy, Yves : *Sous le signe de Baudelaire*. Paris : Gallimard, 2011.
- Bonnefoy, Yves : *L'autre langue à portée de voix*. Paris : Seuil, 2013.
- Bonnefoy, Yves : *L'inachevé. Entretiens sur la poésie 2003-2016*. Paris : Albin Michel, 2021.
- Bonnefoy, Yves : *Œuvres poétiques*. Éditées par Odile Bombarde, Patrick Labarthe, Daniel Lançon, Patrick Née et Jérôme Thélot. Paris : Gallimard, 2023.
- Cardus, Neville : « The Girl from Blackburn ». In : Cardus, Neville (éd.) : *Kathleen Ferrier: A Memoir*. Londres : Hamish Hamilton, 1954, 13-35.

- Caws, Mary Ann / Lawall, Sarah : « A Style of Silence : Two Readings of Yves Bonnefoy's Poetry ». In : *Contemporary Literature* 16,2 (1975), 193-217.
- Caws, Mary Ann : *Yves Bonnefoy*. Boston : Twayne Publishers, 1984.
- Combe, Dominique : « Yves Bonnefoy et les « philosophes de l'existence », Wahl, Chestov, Kierkegaard ». In : Thélot, Jérôme (éd.) : *Bonnefoy et la philosophie*. Paris : Manucius, 2023, 53-61.
- Didier, Béatrice : « Yves Bonnefoy : le rêve de la musique et Mozart ». In : Gagnebin, Murielle (éd.) : *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*. Seyssel : Champ Vallon, 2005, 172-179.
- Ferrier, Winifred : *The Life of Kathleen Ferrier*. Londres : Hamish Hamilton, 1955.
- Finck, Michèle : *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*. Paris : José Corti, 1989.
- Finck, Michèle : « Yves Bonnefoy et Mozart : de *Don Giovanni* à *Così fan tutte* ». In : *Dalhousie French Studies*, 60 (2002), 17-27.
- Finck, Michèle : « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy ». In : Finck, Michèle / Ergal, Yves-Michel (éds) : *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, 169-182.
- Finck, Michèle : *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*. Paris : Honoré Champion, 2014.
- Labarthe, Patrick : « L'offre du son : Yves Bonnefoy et la musique ». In : Labarthe, Patrick / Bombarde, Odile / Avice, Jean-Paul (éds) : *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*. Genève : Slatkine Érudition, 2011, 195-212.
- Leonard, Maurice : *Kathleen : The Life of Kathleen Ferrier 1912-1953*. Londres : Hutchinson, 1988.
- Nattiez, Jean-Jacques : « L'Arrière-pays de la musique (moderne) ». In : Finck, Michèle / Lançon, Daniel / Staiber, Maryse (éds) : *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, 365-376.
- Poe, Edgar Allan : *The Raven. Poems and Essays on Poetry*. Éd. Charles Hubert Sisson. Manchester : Carcanet, 2012.
- Pollock, David : *The Edinburgh Festivals. A Biography*. Édimbourg : Luath Press, 2023.
- Rigby, Charles : *Kathleen Ferrier*. Londres : Robert Hale, 1955.
- Vittoz, Numa : « Une réaffirmation de l'élément « musical » de l'écriture – Yves Bonnefoy, une musique entre guillemets ». In : *ATeM* 5,2 (2020), https://doi.org/10.15203/ATeM_2020_2.11 (consultation 27.08.2024).
- Walter, Bruno : *Gustav Mahler*. Trad. Lotte Walter Lindt. Londres : Hamish Hamilton, 1958.
- Werly, Patrick : *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*. Paris : Hermann, 2017.

Discographie

- Walter, Bruno / Ferrier, Kathleen / Patzak, Julius / Wiener Philharmoniker : *Das Lied von der Erde*. Decca LXT 2721-2722, 1952 (LP).