



HAL
open science

Scènes musico-théâtrales et ébauches de ‘Mystères’ dans les ‘récits en rêve’ d’Yves Bonnefoy

Michele Finck

► **To cite this version:**

Michele Finck. Scènes musico-théâtrales et ébauches de ‘Mystères’ dans les ‘récits en rêve’ d’Yves Bonnefoy. ‘La double séance’: la musique sur la scène théâtrale et littéraire, la musica sulla scena teatrale e letteraria (colloque de novembre 2015, université de Florence), 2015, Florence, Italie. pp.327-341. hal-02975752

HAL Id: hal-02975752

<https://hal.science/hal-02975752>

Submitted on 28 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Scènes musico-théâtrales et ébauches de « Mystères »

dans les « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy

par Michèle Finck

Si j'ai déjà pu étudier, dans mes travaux antérieurs¹, le lien insécable entre les « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy et la musique, il reste à mettre en relief la place séminale de la théâtralité, selon une triade à vocation heuristique que l'on peut gloser ainsi : « récits en rêve » / musique / théâtralité. Il y va, dans les « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy, d'une consubstantialité entre la musique et le théâtre, qui permet d'interroger la dimension musico-théâtrale des « récits en rêve », placés sous le signe d'un fondamental *ut musica poesis*. Les approches de l'oreille proposées par Peter Szendi, dans *Écoute, une histoire de nos oreilles*, sont ici précieuses. Si selon Peter Szendi, « l'écoute est un théâtre »², les scènes musicales des « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy le confirment et permettent d'approfondir cette dimension théâtrale de l'écoute.

Dès le premier livre majeur d'Yves Bonnefoy, *Douve*, la poésie se risque au plus près du théâtre³, comme le suggère le titre de la première section : « Théâtre ». Mais si dans *Douve*, le théâtre est indissociable de la vue (comme le suggère l'*incipit* repris à la manière d'un leitmotiv : « Je te voyais »⁴) et du modèle de Shakespeare et d'Artaud, dans les *Récits en rêve*, le théâtre se déploie davantage à la faveur de l'écoute et il s'agit de comprendre quel modèle théâtral est présent en sous-œuvre. Voici mon hypothèse qui devrait permettre une interprétation neuve des « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy : Les scènes musico-théâtrales dans les « récits en rêve » de Bonnefoy prennent la forme d'une ébauche de « Mystère » (mot issu du grec « *mustès* », « initiés »), au sens antique (« cultes religieux, secrets, auxquels n'étaient admis que des initiés ») et surtout au sens littéraire (« au Moyen-Âge, genre théâtral qui mettait en scène des sujets religieux ») que le dictionnaire Le Robert confère à ce terme. Pour un approfondissement du genre du « Mystère », on se reportera au livre collectif dirigé par Anne Ducrey et Tatiana Victoroff : *Renaissance du Mystère en Europe, fin XIX^e – début XXI^e siècle*⁵. Si l'hypothèse d'une lecture des scènes musico-théâtrales dans les « récits en rêve » en termes de « Mystères » renouvelle l'approche des « récits en rêves » tentée jusqu'ici, y aurait-il un possible modèle (peut-être inconscient) pour ces « Mystères » inventés par Bonnefoy ? Dans cette perspective, je risquerai une seconde hypothèse qui vient compléter la première : Les scènes musico-théâtrales dans les « récits en rêve » de Bonnefoy ne commémorent-elles pas pour une part, avec certes des variations, le deuxième chapitre intitulé « Adrienne » dans *Sylvie* de Nerval⁶ ? Encore faut-il lire comme un « Mystère », bâti sur une scène musico-théâtrale, le deuxième chapitre de Nerval, comme je vais tenter de le faire très brièvement ici. La dimension musicale est incarnée par la voix de contralto d'Adrienne : « D'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta ». La dimension théâtrale est soulignée par une poétique du lieu

¹ Voir Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei » / Essai de poétique du son*, Champion, 2004 et *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur*, Champion, 2014.

² Peter Szendi, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001. Voir aussi Peter Szendi dans l'émission de Laure Adler, « Hors champs », France-Culture, le 27.4. 2015.

³ La titrologie des œuvres de Bonnefoy confirme par la suite cette tension incessante de la poésie vers le théâtre. Par exemple *Le Théâtre des enfants* (2001), *Deux scènes* (2009).

⁴ Yves Bonnefoy, *Douve, Poèmes*, 1982, p. 45 : « Je te voyais (...) / Je te voyais (...) / et je t'ai vue ».

⁵ Livre publié aux Presses Universitaires de Strasbourg en 2015.

⁶ Gérard de Nerval, *Sylvie, Les Filles du feu / Les Chimères*, Folio classique, Gallimard, 2005, p. 147-150.

à vocation de scène à ciel ouvert (« je me représentais un château du temps de Henri IV [...] une grande place verte ») éclairée par le « clair de lune naissant » comme par un projecteur. La dimension sacrée, qui permet la lecture de cette scène musico-théâtrale en termes de « Mystère », est encore mise en relief par la comparaison du narrateur avec Dante et d'Adrienne la chrétienne avec Béatrice, sous le signe de l'adjectif « saintes » : « Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisère des saintes demeures ». Dans cette perspective, je propose de lire ce deuxième chapitre de Nerval comme une forme de *scène primitive* qui serait l'un des noyaux générateurs des esquisses de « Mystères » dans les « récits en rêve » d'Yves Bonnefoy.

Cette étude se concentrera d'abord sur le deuxième récit⁷ composant « Sept Feux », première esquisse de « Mystère » musico-théâtral dans l'œuvre de Bonnefoy. Ce récit condense déjà les quatre dimensions perceptibles par la suite dans les autres « Mystères » des « récits en rêve » suivants (« Voix rauques »⁸ et « Sur les ailes de la musique »⁹) : théâtralité, musicalité, sacralité (attestant la dimension religieuse du « Mystère ») et, marque de la modernité de Bonnefoy, issue déceptive (signe d'un désenchantement après le chant), qui suggère qu'il n'y a plus aujourd'hui que des restes de « Mystère », celui-ci n'existant désormais que sous forme d'ébauche. Encore faut-il se risquer à dire que le « Mystère » est peut-être d'autant plus intense qu'il relève d'une poétique de l'ébauche.

I. « SEPT FEUX »

Même si le deuxième texte de « Sept feux » ne porte pas encore le titre générique « récits en rêve », inventé par Bonnefoy vers 1987, on peut se risquer à le qualifier déjà de « récit en rêve ». Sous-tendu par l'impératif d'une transgression des virtualités conceptuelles du langage et par celui d'une émancipation libre de son dynamisme onirique, le « récit en rêve »¹⁰ s'apparente aux « récits de rêve » surréalistes tout en s'en séparant nettement, comme l'indique la substitution du *en* au *de*, qui le rapproche davantage des « poèmes en prose » issus de Baudelaire et qui marque une distance par rapport à la relation surréaliste à l'inconscient. Voici ce deuxième texte de « Sept feux », premier « Mystère » musico-théâtral de la longue lignée des « récits en rêve » :

Par le vouloir du rêve je suis dans une église assez petite et très blanche, et sans autel, désaffectée sans doute, mais sans apprêts de musée non plus. Et j'écoute une musique qui vient de la sacristie adjacente. Auprès de moi, peu visibles, plusieurs personnes en proie à une exaltation extraordinaire, encore que contenue. « Écoutez », me dit-on à voix chuchotante, « écoutez ! Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu ».

De fait dans cette sorte de cantate à quatre voix, on en distingue une cinquième, de femme et certes très belle, qui s'entrelace aux autres et, de l'intérieur, les domine. Il n'y a pas de place pour elle dans la structure de l'œuvre. Un carré a quatre côtés, *et il est impossible qu'elle soit là*. Et pourtant la musique dure, forme moins détruite que révélée. Si elle s'interrompt, à des moments, c'est pour reprendre toujours la même dans sa

⁷ Yves Bonnefoy, « Sept feux », n° 2, *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, p. 329-330.

⁸ Yves Bonnefoy, « Voix rauques », in *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie / Gallimard, 1992, p. 129.

⁹ Yves Bonnefoy, « Sur les ailes de la musique », in *Récits en rêve*, Mercure de France, 1987, p. 189-193.

¹⁰ Sur le « récit en rêve », voir John-E. Jackson, *À la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Mercure de France, 1993 ; et Dominique Combe « 'Une écriture unique', Yves Bonnefoy et la genèse des genres » in *Nu(e)*, numéro spécial « Bonnefoy, Nice 2000 », p. 171-174 ; et également Marie-Claire Dumas, « Le récit en rêve ou l'autre chemin », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, sous la direction de M. Finck, D. Lançon et M. Staiber, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 186-187.

différence absolue, l'insituable voix s'élançant avec jubilation et enfance du pré comme vert et bleu des quatre autres, couleur nouvelle, agneau de la couleur claire, « la voix de Dieu ».

Je revois l'électrophone, sur cette table, et le disque enfin arrêté, que quelqu'un a pris en main, examine. Mais le rêve change et soudain c'est ma sombre ville natale.

Théâtralité d'abord. Dans « Sept feux », le lieu qui accueille l'épiphanie efface la dissemblance" entre la scène et « l'église ». Mais « l'église » est « désaffectée » et a perdu les signes extérieurs du sacré (« sans autel »). Il y va d'emblée d'une redéfinition des catégories chrétiennes, d'une recréation du sacré, qui est la tâche même de la poésie¹¹. Pour Bonnefoy, le poème et le chant assument le legs du lieu religieux comme scène, mais pour le réinvestir d'un sens nouveau, averti de la « désaffectation » des catégories chrétiennes. Dans le second mouvement du récit, la scène se métamorphose puisque l'église s'ouvre soudain sur un paysage, sur un « pré »¹² qui peut rappeler la « place verte » dans le deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval. Signe que l'expérience théâtrale ne saurait selon Bonnefoy s'en tenir à un espace préalablement défini par le christianisme et se cherche aussi à ciel ouvert.

On ne saurait, dans « Sept feux », distinguer la théâtralité de la musicalité. L'incursion au style direct a pour fonction d'intimer le silence et d'inviter à l'écoute, ce qui confirme l'approche de Peter Szendi de « l'écoute » comme « théâtre » : « Écoutez, me dit-on à voix chuchotante, écoutez ! » Comme souvent chez Bonnefoy, l'épiphanie musicale est soulignée par une poétique de *pianissimo* (« à voix chuchotante »), qui suggère que le lien entre la poésie et la musique dans cette œuvre se cherche toujours à la limite du silence. « Qu'est-ce que cela veut dire : être saisi ? Reportez-vous à vos propres expériences, de la musique par exemple, puisque c'est peut-être ce qui, le plus immédiatement nous fait entendre ce dont il s'agit », écrit Pierre Emmanuel¹³. Le « saisissement » est inséparable ici d'une « excitation extraordinaire ». Une voix féminine se détache soudain des autres voix qui chantent et son surgissement, inouï, bouleverse tout. Le signe de l'épiphanie musicale chez Bonnefoy est le chant des « e » muets, tout au bord du silence : « Dans cette sorte de cantate à quatre voix, on en distingue une cinquième, de femme, et certes très belle, qui s'entrelace aux autres et de l'intérieur les domine ». Dans « Sept feux », l'illumination musicale est saisissement, lumière, élévation et révélation.

La profonde sacralité de cette scène musico-théâtrale permet de lire ce récit, dans la lignée du deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval qui lui est proche, comme une forme de « Mystère », certes tout à fait libre et réinventée. La transmutation de la sensation sonore en émotion spirituelle et en approche du sacré est suggérée par le fait qu'une voix excède tout à coup la structure de l'œuvre : Mystérieuse et « impossible » cinquième voix d'une « cantate à quatre voix », qui peut se lire comme la formule même d'une expérience du miracle. La présence par deux fois du mot « Dieu » vient encore confirmer l'interprétation de cette scène musico-théâtrale en terme de « Mystère ». Le mot « Dieu » fait saillie à la fin de la première et de la seconde séquence : « 'Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu' », « 'la voix de Dieu' ». Pour Bonnefoy, le chant est l'acte qui permet à l'idée de « Dieu » de s'incarner. À la question « qui est Dieu ? », Bonnefoy (qui se définit ailleurs comme « athée »¹⁴) répond ici par une métaphore musicale : « Dieu » est la cinquième voix d'une « cantate à quatre voix ». Le centre de gravité du texte est souligné par le recours à l'italique : « *Il est impossible qu'elle soit là* ». L'épiphanie musicale, dans ce récit à vocation de « Mystère », est indissociable d'un

¹¹ Sur ce point voir Yves Bonnefoy, *L'Improbable, opacité*, p. 103 et 119.

¹² Lieu de prédilection de l'épiphanie dans l'œuvre de Bonnefoy.

¹³ Pierre Emmanuel, *La poésie comme forme de la connaissance*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1984, p. 12.

¹⁴ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 237.

« pourtant » (« et pourtant la musique dure, forme moins détruite que révélée ») qui brise « *l'impossible* ».

Il est essentiel cependant, pour la compréhension du « Mystère » réinventé par Bonnefoy ici, que le poète introduise aussitôt une distance par rapport au mot « Dieu ». La première marque d'une réticence est perceptible par le travail des « guillemets. Si la présence des guillemets dans le groupe « 'Voici enfin la preuve de l'existence de Dieu' » s'explique aisément par le recours au style direct, elle suggère néanmoins que « l'excitation extraordinaire » est le propre de ceux qui entourent le poète (les figurants de la scène) et non de la conscience poétique elle-même. Cette mise à distance s'accroît à la fin de la deuxième séquence, où Bonnefoy met entre guillemets le groupe « 'la voix de Dieu' », sans cette fois que ce signe typographique puisse être rapporté à un discours direct aisément identifiable. Le recours aux guillemets suggère que la langue lucide de Bonnefoy, cette langue qui est « moderne » en cela qu'elle vient « après les dieux »¹⁵, ne parvient pas à intérioriser le groupe « 'voix de Dieu' ». L'expression « 'la voix de Dieu' » n'est plus qu'une citation. Tout se passe comme si le poète avouait, par les guillemets, que cette formule – et avec elle le « Mystère » célébré ici – appartient à « un autre temps »¹⁶ et n'ont plus cours qu'en « rêve ».

Et c'est bien ici que l'interprétation de ce texte comme « récit en rêve » (et même comme un premier « récit en rêve » de l'œuvre, qui anticipe sur l'apparition plus tardive de cette terminologie) prend tout son sens. Preuve, s'il en est : ce texte est encadré par le mot « rêve » qui ouvre le récit (« Par le vouloir du rêve ») et le referme (« Mais le rêve change et soudain c'est ma sombre ville natale »). Le propre de Bonnefoy est que le « Mystère » n'est plus qu'un « récit en rêve » et que l'issue de la scène musico-théâtrale est déceptive, réduite à l'état d'ébauche. En effet l'issue déceptive du paragraphe terminal remet en cause à la fois le chant de la cinquième voix et le chant du texte, encadrés par la présence, au début et à la fin, du vocable « rêve » : ce qu'on avait pris pour la « 'voix de Dieu' » n'est qu'un « disque enfin arrêté » ; le chant, « agneau de la couleur claire », n'est qu'un « rêve » auquel la « sombre ville natale », c'est à dire l'ici du monde, oppose un cruel démenti. La lézarde introduite par les guillemets « 'la voix de Dieu' » est perceptible aussi dans la matière sonore traversée de discrets « faux accords » (Baudelaire) : choc des « k » (« encore que contenue », « et le disque enfin arrêté par quelqu'un ») ; mais aussi heurt des homophones « voix » et « revois » (« 'la voix de Dieu' ». // Je revois ») qui suggère que le rapport de la poésie et du divin, le « Mystère » musico-théâtral, sont en péril dès que l'œil (« je revois ») supplante brusquement l'oreille, mettant fin à l'audition illuminatrice. Le « Mystère » ne subsiste à l'époque moderne que sous forme de restes, d'ébauches dont ce « récit en rêve » se veut un réceptacle.

On peut donc repérer, dans « Sept feux », les quatre temps qui scandent aussi tous les autres « récits en rêve » hantés par la musique : théâtralité, musicalité, sacralité et issue déceptive. Par souci de concision, je ne proposerai des deux autres récits qu'une lecture brève visant simplement à mettre en relief ces quatre temps à vocation structurante.

II. « VOIX RAUQUES »

Le récit « Voix rauques » est cette fois-ci clairement désigné par Bonnefoy comme un « récit en rêve » puisqu'il est inclus dans le livre intitulé *Récits en rêve* (1987) puis plus tard dans *Rue Traversière et autres récits en rêve* (1992) :

¹⁵ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, op. cit., p. 107

¹⁶ Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, 1987, p. 76 : « En d'autres temps, mes amis, / (...) / Nous aurions cru ».

Voix rauques

Je trouve un peu à tâtons ma place dans une loge. La représentation est commencée. Des hommes et des femmes chantent dans quelque chose de rouge, on dirait un feu, et c'est une musique intense d'opéra italien écouté en mer, quand la radio du bord capte pour quelques heures les émissions d'un rivage. « C'est beau », ai-je le temps de penser en m'asseyant avec précaution (tout le monde écoute si bien !), mais je suis distrait aussitôt de cette velléité de juger par l'étrangeté des mots qui montent du fond de l'œuvre. Incompréhensibles comme souvent, ils le sont d'une autre manière, ils ont quelque chose de plus véhément, de plus rauque qu'en aucune langue que j'ai jamais entendue, et au milieu il y a des fissures, dirait-on, des rebords de précipices d'où monteraient des grondements, des échos, et plus loin encore c'est le silence des pentes que parsèment de grandes pierres. Je murmure : « On dirait la langue des dieux ».

Quelqu'un alors, à côté de moi, avec un mouvement de surprise, et se tournant à demi : « Mais ce *sont* les dieux ».

Comment ne l'avais-je pas compris ? Je reporte en hâte les yeux vers la scène.

Mais une vapeur très épaisse l'enveloppe, maintenant, et je n'y distingue plus rien bien que la musique n'ait pas cessé et que l'on entende les voix encore - mais faiblement, comme quand la radio se perd, comme quand on quitte une côte.

La théâtralité est ici d'emblée fortement marquée par les expressions « ma place dans une loge », « la représentation est commencée » et « je porte en hâte les yeux vers la scène ». Comme dans le texte suivant, « Une représentation de Phèdre », « récit en rêve » et théâtralité sont profondément liés. Mais comme dans « Sept feux », par un bouleversement des catégories spatiales, la scène théâtrale close se dissipe au profit d'une théâtralité à ciel ouvert, sur un bateau (on reconnaît ici le bateau archétypal des *Récits en rêve*, double du navire de « l'Égypte » et du « Navire pourpre » de « Deux ou d'autres couleurs »).

Théâtralité et musicalité effacent tout de suite leur dissemblance, comme le suggèrent le verbe « chanter » (« des hommes et des femmes chantent dans quelque chose de rouge ») et la mise en relief de l'expression « une musique intense d'opéra » par le gallicisme « c'est ». Pourquoi l'insistance sur la « radio » de bord ? Sans doute est-ce pour souligner que la musique est écoutée seulement sous forme de fragments, à la merci des intermittences du poste d'émission, qui sont une métaphore des intermittences du sens dans la modernité. L'épiphanie musicale est indissociable d'une épiphanie du son « rauque », clé de la poétique de Bonnefoy¹⁷, qui sur ce point majeur se sépare de Nerval. La voix « rauque » bouleverse Bonnefoy parce que la raucité fait don de la matière à laquelle le poète, dès *Douve*, entend rendre la parole poétique¹⁸. Les « voix rauques », « filles du feu » (« dans quelque chose de rouge, on dirait un feu »), accomplissent « l'œuvre au rouge » sous-jacente au projet poétique de Bonnefoy. Elles sont de la même substance que la « pierre » (« grandes pierres »), confirmant par là la primauté de la matière dans l'art poétique du « rauque ». Ce que Bonnefoy aime dans le chant « rauque », c'est la vibration pierreuse et matérielle de la voix, par laquelle les mots sont arrachés au concept et accordés au timbre du « réel ». Le signifiant « rauque » offre la promesse du vocable, presque homophone, « roc », comme le suggère le couple « roc / rauque » qui structure la première apparition du vocable « rauque » dans l'œuvre, au début de *L'Arrière-Pays* : « et maintenant des voix d'hommes, très rauques (...) Et je comprends. Ces êtres sont très hauts dans la solitude des pierres : au seuil d'un

¹⁷ Pour cette poétique du son « rauque » chez Bonnefoy, voir Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy*, op. cit., p. 277 et suivantes.

¹⁸ Yves Bonnefoy, *Douve*, op. cit., p. 85.

amphithéâtre, au bout de défilés que barrent d'énormes rocs »¹⁹. Le secret de la « Voix rauque » est qu'elle a le grain du roc et qu'elle désigne le réservoir d'énergie sonore antérieur à la parole poétique, où le poète puise sa force verbale. La spécificité du son « rauque » est qu'il met au monde un espace à la fois gorgé de matière et placé sous le signe de la rupture de la forme. Les vocables « fissures », « précipices », « grondements » désignent un espace travaillé par la matière et qui recèle en son centre une faille. À cet égard, l'épiphanie musicale des « voix rauques » pose les bases d'une poétique qui oppose aux catégories esthétiques le refus de la propension de l'œuvre à se refermer sur la beauté close de sa forme. L'enjeu de la raucité peut être glosé ainsi : il faut d'abord s'enfoncer dans ce que le langage a de plus obscur (dans les « grondements » et les « précipices » des vocables) pour rejoindre la « vérité de parole ». Aussi Bonnefoy, enfant, s'ouvre-t-il pour la première fois à la musique, lorsqu'il entend à la radio « des voix d'hommes, très rauques » : « C'est à ce moment-là » écrit-il dans *L'Arrière-Pays*, « que je fus sensible à la musique »²⁰.

Théâtralité et musicalité sont ici aussi, comme dans « Sept feux », les fondements de la sacralité. Comme dans « Sept feux » aussi, le « récit en rêve » « Voix rauques » a pour clé de voûte le vocable « Dieu », ou plus précisément « dieux », puisque l'on glisse du singulier au pluriel, d'une aura chrétienne à une aura païenne. Le « je » formule sa découverte à voix basse, dans un *pianissimo* qui est toujours, dès « Sept feux », le signe distinctif des moments d'épiphanie musicale de cette œuvre : « Je murmure : 'On dirait la langue des dieux' ». Et plus loin : « Mais ce *sont* les dieux ». La tessiture rauque touche Bonnefoy au point d'incarner pour lui « la langue des dieux ». Qui plus est, la présence des mots italiens (« une musique intense d'opéra italien ») autorise à lire, dans le vocable central « radio », le mot italien « *dio* » : indice déjà, peut-on croire, qu'il y va ici du langage des « dieux ». L'accord profond de la théâtralité, de la musicalité et de la sacralité transforme ce « récit en rêve » en un « Mystère » qui fait écho à « Sept feux », dans l'architecture de l'œuvre. Si Bonnefoy est si sensible aux « Voix rauques », c'est qu'elles intensifient l'osmose recherchée entre théâtralité, musicalité et sacralité indissociable de l'invention d'un nouveau « Mystère » à vocation de révélation de « la langue des dieux ».

Mais comme dans « Sept feux », la triade théâtralité / musicalité / sacralité, pierre angulaire du « Mystère », s'ouvre sur une issue déceptive, signe distinctif de notre modernité sans dieu, quelle que soit la force de hantise du langage des « dieux » pour la conscience poétique. En effet la « coda » de ce « récit en rêve », comme le paragraphe final de « Sept feux », prend acte du retrait progressif des « voix rauques » : « Mais une vapeur très épaisse l'enveloppe maintenant, et je n'y distingue plus rien bien que la musique n'ait pas cessé et que l'on entend les voix encore – mais faiblement, comme quand la radio se perd, comme quand on quitte une côte ». On peut lire cette « coda » comme un art poétique : ce n'est pas le chant des « voix rauques » qu'il appartient à la modernité de laisser retentir, mais le chant du retrait des « voix ». La musique des « voix rauques » se dérobe. Reste la musique des mots. Le « Mystère » moderne (ou du moins ce qui en reste à l'état d'ébauche) a en son centre un manque que la conscience poétique doit assumer. Le poème « Voix rauques », parce qu'il se clôt non pas sur l'épiphanie des voix mais sur le retrait des voix qui est quand même une épiphanie, peut se lire comme un *parangon* de ce que j'ai appelé (à partir de l'œuvre *Lontano* de Ligeti) la poétique du « *Lontano* » dans la poésie contemporaine²¹. Le retrait des « Voix rauques », émouvant « *Lontano* » qui souligne la distance qui sépare l'être de la musique, est le « reste chantable » (Celan) du « Mystère » dans la modernité poétique selon Bonnefoy.

¹⁹ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, Skira, Flammarion, 1982, p. 22-23. Notons que le mot « amphithéâtre » vient souligner encore la théâtralité sous-jacente.

²⁰ *Ibid*, p. 24.

²¹ Voir le « cinquième mouvement. Le 'reste chantable' : le « *Lontano* » (Ligeti) » in Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, op. cit. p. 255-316.

III. « SUR LES AILES DE LA MUSIQUE »

On retrouve dans « Sur les ailes de la musique »²², qui n'est séparé de « Voix rauques » que par « Une représentation de *Phèdre* », les quatre temps qui scandaient déjà « Sept feux » et « Voix rauques » : théâtralité, musicalité, sacralité, issue déceptive. Je me concentrerai sur la fin du « récit en rêve » « Sur les ailes de la musique » pour mettre une fois de plus en relief ces quatre temps matriciels :

(...)

Mais le voici terminé et la musique dure toujours. Dissipée la voiture, c'est aussitôt la maison dans l'ombre des grands tilleuls et, d'abord, la porte basse de son enclos, qui s'entrebâille, puis les quelques marches du seuil, et cette fois encore un des battants est ouvert et voici les voix à leur source, qui est dans la salle d'en bas. – Il entre. Sa mère est assise sur une chaise de coin de feu, auprès de la cheminée où rien ne brûle. Elle chante, les yeux fixés sur les chenets, sur la cendre, mais que regarde-t-elle vraiment, absorbée comme tout son corps semble l'être par le mouvement de ses doigts sur les cordes de l'instrument qu'elle tient, si c'en est un car on dirait presque de l'étoffe, avec du fil, des aiguilles ? La jeune fille, auprès d'elle, est assise à même le sol, non, elle est plutôt à genoux, elle n'a pas d'instrument, elle regarde l'amie, la sœur aînée, elle réfléchit, elle chante. Personne d'autre. Dans les hauteurs de la salle un peu de vapeur colorée ; et à l'infini alentour la campagne d'été, silencieuse. Lui s'est arrêté sur le seuil. Dès que la musique va s'interrompre, il va parler, il va dire ce que jamais il n'avait su dire, c'était interdit, n'est-ce pas, et maintenant c'est facile.

Mais sa mère se lève et c'est toujours en chantant. Et sans croiser son regard ni celui de l'autre chanteuse elle se détourne de l'âtre, elle pose sur le guéridon d'autrefois l'étincellement de ces choses grises, puis s'éloigne, guidée par la musique, on croirait presque portée par ses grandes ailes silencieuses, vers la partie la plus éloignée de la salle, qui est largement ouverte sur le dehors comme si tout un mur avait disparu, et prend là un des chemins du jardin – mais n'est-ce pas un parc, maintenant, touffu, plein d'oiseaux ? – qui se perd au détour d'une tonnelle. La chanteuse est partie, la voix de contralto n'est plus audible, dans la distance, il ne reste de ce théâtre de l'éternel que la jeune fille agenouillée sur les dalles, qui chantonne encore un instant puis s'arrête, comme songeuse. Et lui, l'arrivant, peut-être l'intrus, lui qui a peut-être tout détruit, tombe à genoux auprès d'elle qui le regarde – ah, si ces yeux qui se décolorent, c'est voir ! –, seule en cet instant avec lui sur le pré en pente, parmi les fleurs et quelques abeilles. Il a pris ce visage dans ses mains, et elle sourit, elle est triste. « Qui es-tu, lui demande-t-il, qui es-tu ? » Mais déjà il n'a plus entre ses doigts qu'un peu de l'air frais du matin, de l'air d'ici ou d'ailleurs, peu importe, dans l'inexistence du monde.

L'expression centrale « ce théâtre de l'éternel » place d'emblée ce « récit en rêve » sous le signe de la théâtralité. La marque distinctive de ce texte, par rapport aux deux précédents, est que le théâtre se confond ici avec ce que *Les Planches courbes* nomment « la maison natale ». Il y va du décor archétypal de la maison d'enfance qui s'ouvre d'elle-même, magiquement, sur le passage de l'être qui semble attendu ici de toute éternité : « la porte (...) s'entrebâille »... « un des battants est ouvert ». Magique est aussi l'élargissement, par la grâce du théâtre mental qu'est le « rêve », du lieu de l'enfance qui ne cesse de s'agrandir : élargissement vertical selon un mouvement ascendant (« dans les hauteurs de la salle un peu

²² Ce titre est emprunté au *Lied* de Mendelsohn « *Auf Flügeln des Gesanges* » sur un poème de Heine (pour détails voir *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, op. cit.*)

de vapeur colorée ») et élargissement latéral (« à l'infini alentour la campagne d'été »), au point que la notion même de contour finit par se dissiper (« comme si tout un mur avait disparu ») et que le théâtre, comme dans les « récits » précédents, se métamorphose et s'invente à ciel ouvert (« mais n'est-ce pas un parc ? »).

Dans « Sur les ailes de la musique » aussi, « l'écoute » est un « théâtre » (Szendi) indissociable d'une épiphanie musicale. Ici la musique, qui est l'enfance retrouvée, restitue non seulement le lieu des « années profondes », mais aussi la figure maternelle qui se confond avec lui. L'expérience émotionnelle de la musique prend la forme d'un triple parcours : géographique (le voyage en taxi, qui précède l'extrait, semble répéter le voyage de Tours à Toirac vécu autrefois), temporel (avancée vers l'enfance) et œdipien (comme le suggère la surimpression, perceptible déjà chez Nerval, du contralto et de la figure maternelle). La résurrection de la « mère » morte par la musique prend la forme d'une transfiguration. Aussi la « mère », qui « n'avait guère chanté de son vivant », réapparaît-elle sous les traits d'une chanteuse dont le *contralto* s'inscrit de lui-même dans la lignée du poème « À la voix de Kathleen Ferrier ». Mais le vocable « mère » semble dépasser la réalité biographique pour atteindre une dimension universelle, archétypale : la « mère », mise au monde par la musique, est une figure de l'origine. De même la « jeune fille », qui chante *a cappella* près de la « mère », excède les contours de son propre être et peut se lire comme une figure de la « présence » tant désirée par Bonnefoy et entrevue grâce à l'épiphanie musicale. La force de l'expérience musicale, selon Bonnefoy, serait alors de faire don non seulement du passé (la « mère ») mais aussi de l'avenir (la « jeune fille »). L'expérience sonore n'est pas seulement, comme chez Nerval, nostalgique initiation au « retour » (« *nostos* »), elle a aussi les traits de la jeune fille, c'est à dire qu'elle est une expérience de la mémoire prospective, tendue vers l'avenir. Des trois « récits en rêve » étudiés ici, « Sur les ailes de la musique » est le plus proche du deuxième chapitre de la *Sylvie* de Nerval, dont en même temps il se sépare par le dépassement de la nostalgie grâce à la quête de la « présence » : la figure maternelle retrouve les « intonations de *contralto* » célébrées aussi par Nerval ; il est jusqu'à l'expression « récit en rêve » qui s'accorde à l'expression par laquelle Nerval qualifie la voix d'Adrienne : « souvenir à demi rêvé ».

Théâtralité, musicalité et sacralité coïncident une nouvelle fois dans ce « récit en rêve ». Il y va profondément de l'expérience du sacré dans « Sur les ailes de la musique », comme le suggère le vocable « miracle » au début du récit (« l'inespéré peut-il se produire, le miracle ? ») mais aussi la métaphore de « l'agneau » (« se précipiter vers l'origine perdue, et qui revient, comme l'agneau dans le pré ») déjà présente dans « Sept feux » (« agneau de la couleur claire »). C'est bien encore en termes de « Mystère » (où se nouent théâtralité, musicalité et sacralité) que l'on peut interpréter le rituel au centre de « Sur les ailes de la musique » dans lequel le fils, la « mère » et la « jeune fille » forment une trinité heureuse.

Signe distinctif de la modernité sans dieu, le « Mystère » se termine ici à nouveau par une issue décevante et demeure encore une fois à l'état d'ébauche. Mais le propre de « Sur les ailes de la musique » est que la déception est irisée de douceur. En effet la « mère » (qui est aussi la voix de l'origine) et la « jeune fille » (qui est peut-être la voix *a cappella* de la « présence » et de l'avenir) vont toutes deux disparaître, placées sous le signe de ce que j'appellerai, à partir du titre de l'œuvre de Ligeti, un nouveau *Lontano* : « *Lontano*, l'éloignement, le lointain, doit être compris comme catégorie purement musicale », écrit Ligeti²³. Le « *Lontano* », par lequel la chanteuse qui a les traits de la « mère » peu à peu se dérobe, se déroule dans une sorte de ralenti du « rêve ». Le fait majeur – c'est là toute la beauté de « Sur les ailes de la musique » – est la douceur du « *Lontano* ». Nulle violence dans le retrait de la figure maternelle et musicale, comme le confirme la métaphore des « ailes »

²³ György Ligeti, à propos de *Lontano*, Catalogue *Musica* 86, Festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg, p. 65. Voir aussi Pierre Michel, *György Ligeti*, Minerve, 1995, p. 78 et 80, et p. 171-193.

(qui souligne encore la sacralité de la scène) : Elle « s'éloigne, guidée par la musique, on croirait presque portée par ses grandes ailes silencieuses ». Ailé, le « *Lontano* » est indissociable ici d'une délivrance des liens de la pesanteur. La figure musicale de la « mère » disparaît comme un être immatériel, comme un ange. Mais voici que la « jeune fille », la seconde musicienne, elle aussi se retire, érigeant le « *Lontano* » en fatalité de la modernité : elle s'évapore d'un coup, comme une fée brusquement changée en « air » : « Mais déjà il n'y a plus entre les doigts qu'un peu de l'air frais du matin, de l'air d'ici ou d'ailleurs, peu importe, dans l'inexistence du monde ». On note que, si l'issue décevante, le désenchantement (au sens où il y a perte du chant) sont déjà moins violents de « Sept feux » (où la fin est la plus brutalement négative) à « Voix rauques », ils sont encore plus tamisés de douceur dans « Sous les ailes de la musique » : comme si Yves Bonnefoy assumait de mieux en mieux au fil des années, grâce au travail de l'écriture, la consubstantialité moderne entre le « Mystère » musico-théâtral seulement ébauché et le désenchantement fatal, nimbé désormais de douceur – désenchantement ailé, s'il en est, à l'issue duquel demeure malgré tout un « air » (à interpréter aussi en termes musicaux : *aria*).

La lecture de ces trois « récits en rêve », « Sept feux », « Voix rauques » et « Sur les ailes de la musique », en termes de scènes musico-théâtrales, sous le signe de ce qui reste de « Mystère » à l'époque moderne, trouve une clé interprétative dans le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » de *Hier régnant désert*. Le « Mystère », s'il demeure au centre des « récits en rêve » qui en proposent une réécriture moderne, ne se vit et ne s'écrit plus, pour Bonnefoy, que sur le mode du « comme si », dont le poème « À la voix de Kathleen Ferrier » donne la formule :

« Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu »²⁴.

Mais il faudrait se garder de placer le « comme si », marque distinctive du « Mystère » à l'époque moderne, sous le seul signe de la négativité. Au contraire, « comme si » est ici un événement producteur dont le signe distinctif est la force fécondante. À cet égard, la leçon de « Sept feux », de « Voix rauques » et de « Sur les ailes de la musique » est la même : c'est parce que la cinquième voix de la « cantate à quatre voix » est de l'ordre du « comme si » que le poète tente d'en restituer l'essence par les mots ; c'est parce que les « Voix rauques » sont auréolées par un « comme si » que l'écriture est possible ; c'est parce que les deux figures féminines musicales ne sont elles-mêmes qu'une variation sur le « comme si » que le poète va transformer son rêve en « récit en rêve ». La cinquième voix, les « voix rauques » et les deux chanteuses se donnent et se dérobent à la fois par le « comme si ». Reste à la conscience poétique l'aventure d'une écriture. Le « Mystère » moderne (ou du moins ce qu'il en reste), mis au monde par l'alliance sous le signe du « comme si » de la théâtralité, de la musicalité et de la sacralité, n'est pas seulement fondé sur une expérience du manque. L'ébauche est aussi l'expérience d'un commencement : le commencement de la poésie qui est conversion de l'inassouvissement musical en matière verbale. Si Adorno aussi peut lire, dans la quatrième symphonie de Mahler, « un 'comme si' de la première à la dernière mesure »²⁵, le « comme si » de Mahler²⁶ à Bonnefoy est le centre générateur de l'œuvre moderne.

²⁴ Yves Bonnefoy, *Poèmes, op. cit.*, p. 159.

²⁵ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Gallimard, 1982, p. 98.

²⁶ Rappelons que le poème « A la voix de Kathleen Ferrier » commémore « l'Adieu » du *Chant de la terre* de Mahler, compositeur de prédilection de Bonnefoy.

Bibliographie sélective :

- Adorno (Theodor), *Quasi una fantasia*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963. Traduit par J.L. Leleu, Gallimard, Paris, 1982.
- Bonnefoy (Yves), *L'Improbable*, Mercure de France, Paris, 1959.
 , *Poèmes*, Poésie/ Gallimard, Paris, 1983.
 , *L'Arrière-pays*, Flammarion, Paris, 1982.
 , *Récits en rêve*, Mercure de France, Paris, 1987
 , *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, Paris, 1987.
- Ducrey (Anne) et Victoroff (Tatiana), dir., *Renaissance du Mystère en Europe fin XIX ème – début XXIème siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.
- Finck (Michèle), *Poésie moderne et musique, 'vorrei e non vorrei' / Essai de poétique du son*, Champion, Paris, 2004.
 , *Epiphanies musicales en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy/Le musicien penseur*, Champion, Paris, 2014.
- Peter Szendi, *Ecoute, Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001.