



HAL
open science

Le poème, “ centre et absence de la musique ”. Mises en musique des poèmes de Paul Celan

Céline Barral

► To cite this version:

Céline Barral. Le poème, “ centre et absence de la musique ”. Mises en musique des poèmes de Paul Celan. Loxias, 2019, De seuil en seuil: Paul Celan entre les langues et entre les arts, 64. hal-04603559

HAL Id: hal-04603559

<https://hal.science/hal-04603559>

Submitted on 11 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Le poème, « centre et absence de la musique ». Mises en musique des poèmes de Paul Celan

Céline Barral

Résumé

Le poète Paul Celan a été mis en musique par de très nombreux compositeurs depuis les années 1960. Sous quel régime la mise en musique d'un poème se donne-t-elle à écouter, si elle n'est pas simple illustration ? L'article commence par un rappel de trois jalons critiques dans l'analyse des tensions entre texte et musique : « Le mystère dans les lettres » (1896) de Mallarmé, « La relation avec le texte » (1912) de Schönberg et « Son et verbe » (1958) de Boulez. Les mises en musique de Paul Celan, par leur diversité, forment un corpus de choix pour comprendre ces enjeux, ainsi qu'une chance d'éclairer sous d'autres jours certains poèmes. L'article considère d'abord les mises en musique des poèmes de Celan au regard des questions posées par la traduction ; puis il les intègre à une réflexion sur le « reste chantable », qui traverse l'œuvre de Celan et qui résonne dans la poésie et les textes critiques d'Ingeborg Bachmann ; enfin, il présente la mise en musique de « Psalm » par Heinz Holliger, véritable « écartèlement du poème », pour reprendre une expression de Pierre Boulez.

Mots-clés

Celan (Paul), mise en musique, poésie, Ingeborg Bachmann, Schönberg, Michael Nyman, André Boucourechliev, Harrison Birtwistle, Heinz Holliger

Si les compositeurs modernistes se sont appuyés sur la modernité poétique pour déconstruire leur propre langage, ils ont aussi tenu à marquer leur autonomie à l'égard du texte et du primat du sens que semblent porter les mots. Wilhelm Furtwängler, dans « Musique et verbe » (1938), retrace l'histoire de cette émancipation de la musique « pure » (sans texte) depuis Bach. Même quand elle est vocale et fait entendre un texte, celui-ci ne peut être compris que comme une « incitation de départ » pour la musique. Celle-ci « donne des ailes à son chant, alors que les mots restent pesamment liés au sol ; à la réalité tangible¹ ». C'est parce que ce privilège de la musique pure, ensemble de signes sans référents, est déjà établi au XIX^e siècle, que Mallarmé peut l'inverser dans « Le mystère dans les lettres » (1897), en s'attaquant à la *doxa* qui « veut à la Musique limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend² ». Mallarmé voit s'élever « l'écrit, envol tacite d'abstraction », et choir vers le langage les « sons nus », qui appellent une forme de communicabilité. L'ascension des mots et la chute des sons font se rejoindre musique et poésie dans une « même aventure contradictoire ».

¹ Wilhelm Furtwängler, « Musique et verbe » (1938), dans *Musique et verbe*, LGF, Le Livre de poche, 1979.

² Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres » (1896), dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie/nrf », 2003.

Pourtant l'époque moderne est marquée par une alternance entre méfiance et solidarité entre poètes et compositeurs, qui s'opposent surtout lorsqu'ils figent une conception étroite de l'autre art : Paul Celan, en reniant sa « Fugue de mort », trop musicale, pour rechercher un langage « plus gris », qui « se méfie du “Beau” et essaie d'être vrai », en « situ[ant] sa “musicalité” dans un lieu qui n'ait plus rien en commun avec cette “harmonie” qui continuait à se faire entendre en même temps et à côté des heures les plus terribles³ » ; Arnold Schönberg, en récusant le geste qui consiste à tirer d'une œuvre musicale des « représentations », des « événements » et des « sentiments », mais aussi en ironisant sur les critiques qui préfèrent rendre compte de la musique à texte (*Lieder*, opéras...) que de la musique pure parce qu'il est plus facile de bavarder sur un texte alors que la musique pure exige une « capacité de vision » très rare. La misère de la critique consisterait donc à « écri[re] que la composition musicale de tel auteur ne cadre pas avec les paroles du poète », qu'une « certaine intensité sonore et une certaine rapidité de la musique doivent être absolument parallèles à certains événements du poème » ; et donc à « faire aussi de la musique un langage qui *imagine* et *pense* à la place de tout un chacun ». Ces formules acerbes du créateur de la musique atonale, qui sera bientôt pape du dodécaphonisme, sont tirées d'un texte important de 1912 publié dans « L'Almanach du *Blaue Reiter* » par Kandinsky et Franz Marc, à Munich, sous le titre « La relation avec le texte⁴ ». Schönberg prétend avoir composé nombre de *Lieder* « enivré par les sonorités initiales des premiers mots du texte, sans [s]'être le moins du monde inquiet de la suite des événements poétiques, et même sans les avoir compris⁵ ». Mais tout en se livrant à cette confession provocante, Schönberg ne fait pas du texte mis en musique dans le *Lied* un simple prétexte, qu'à bon droit le compositeur pourrait oublier, déformer ou trahir : au contraire, la composition, pour lui, rejoindrait par ses propres moyens, et sans intention illustrative, le « contenu poétique » du texte. Le tout du poème serait contenu dans ces premières sonorités des premiers mots, permettant au compositeur doté d'un puissant sens artistique de « deviner » l'ensemble et de « rend[re] pleinement justice » au poète malgré tout. La vision de Schönberg est organique : « [...] il en [va] de l'œuvre d'art comme d'un organisme parfait [...]. Lorsqu'on pique un corps humain en n'importe quel endroit, il en sort toujours du sang. Il suffit d'écouter un vers d'un poème, une mesure d'une pièce musicale, pour être à même d'appréhender la totalité⁶. » Plus moderne est l'idée que la matérialité précède le sens, que – et ici Schönberg cite Karl Kraus – « la parole est mère de la pensée », et qu'en peinture (comme en musique ou en poésie) c'est la matière qui constitue « l'essence de l'art » et nourrit l'imaginaire. De sorte qu'il y a bien, dans la mise en musique d'un poème, un souci de *mimésis*, de fidélité, d'accord avec le texte, mais qui ne s'exerce pas dans des ressemblances de

³ Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker » (1958), dans *Le Méridien et autres proses*, tr. Jean Launay, Paris, Le Seuil, 2002.

⁴ Arnold Schönberg, « La relation avec le texte », dans *Almanach du Blaue Reiter* (éd. Kandinsky, Franz Marc, Munich, 1912), tr. Erika Dickenherr, Ch. Payen et Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981, p. 119-135.

⁵ Arnold Schönberg, « La relation avec le texte », texte cité, p. 125.

⁶ Arnold Schönberg, « La relation avec le texte », texte cité, p. 134.

surface mais dans un « accord intérieur », « un parallélisme qui se joue sur un plan supérieur⁷ ».

Ainsi peut-on dire, en reprenant à Pierre Boulez, un héritier de Schönberg, sa formule inspirée d'Henry Michaux, que « le poème est “centre et absence” de la musique ». Pour Boulez auteur d'un essai sur la question, « Son et verbe⁸ » (1958), la musique pure n'a plus à défendre son terrain et il est devenu « superflu de rappeler que l'évolution musicale engage avant tout des conceptions techniques ». Boulez peut donc à la fois redire, comme le faisait Schönberg, que la mise en musique ne constitue pas un simple parallélisme avec le poème, *et* reconnaître à quel point les poètes et romanciers modernistes – Mallarmé et Joyce – ont fourni aux musiciens (comme lui-même) matière à réflexion sur le langage. Le modernisme musical est profondément lié à la mise en musique de poèmes. Schönberg, en 1912, mettait en musique avec succès le *Pierrot lunaire*, suite poétique à l'imaginaire décadent, du poète symboliste belge Albert Giraud⁹. Mais c'est Stefan George qui fut véritablement son guide : l'œuvre manifeste par laquelle on date le début de l'atonalité, le second quatuor à cordes de Schönberg met en musique dans ses deux derniers mouvements les poèmes « *Litanei* » et « *Entrückung* » (« Transport ») de celui-ci. Et ces poèmes semblent décrire ce passage à un autre univers de sons :

Ich fühle Luft von anderem Planeten
[...]
Ich löse mich in Tönen kreisend webend
Ungründigen Danks und Unbenamten Lobes
Dem grossen Atem wunschlos mich ergebend

Je sens l'atmosphère d'une autre planète
[...]
Je me dissous en sons, tournoyants, agités,
De merci sans raison, de louange sans objet,
Me livrant sans espoir au grand souffle¹⁰.

L'évolution du langage poétique depuis les symbolistes a ainsi tendu un miroir à la musique, dont l'évolution pouvait paraître à Pierre Boulez « présent[er] un sérieux retard sur le développement des autres moyens d'expression¹¹ ». La musique (savante, car je laisse ici de côté le cas de la chanson) entretient depuis lors une relation conflictuelle avec le texte, refusant d'assurer pour lui une fonction rhétorique : celle qui consisterait à la faire mieux entendre, comprendre, à l'amplifier. Boulez toujours : « Le chant [...] n'est pas pouvoir de diction agrandi, il est transmutation et, avouons-le, écartèlement du poème¹². » Si le poète admet que le chant est en soi une « convention », un système qui a ses propres règles, il admettra qu'une mise en musique où il ne reconnaît plus du tout son texte puisse lui être néanmoins nécessaire et fidèle.

⁷ Arnold Schönberg, « La relation avec le texte », texte cité, p. 135.

⁸ Pierre Boulez, « Son et verbe », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps », n° 22-23, 1958, p. 119-125.

⁹ Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire* (1912), op. 21, Arles, Harmonia Mundi, 2003.

¹⁰ Arnold Schönberg, *Quatuor à cordes n° 2* (1908), dans *String quartets no 1 op. 7, no. 2 op. 10* (soprano Christine Whittlesey ; Pražák quartet), Paris, Les amis de la musique de chambre, distrib. Arles Harmonia Mundi, 2008.

¹¹ Pierre Boulez, « Son et verbe », texte cité, p. 119.

¹² Pierre Boulez, « Son et verbe », texte cité, p. 121sq.

Il est légitime de s'interroger. À quoi bon alors s'emparer des textes les plus riches de la poésie moderne, déjà difficiles en soi, s'il s'agit de les écarteler au point de les rendre inaudibles ? Et pourquoi ne pas se servir d'un matériau sonore plus simple, offert à la pulvérisation ? C'est bien ce que Luciano Berio, contemporain de Boulez, semble faire dans sa *Sequenza III* pour voix, qui repose sur les onomatopées, bruits, « comportements vocaux » (toux, rire, claquements de langue...) et sons en deçà du phonème¹³. Boulez voit dans cette orientation une limite, envisagée par Novalis, qu'il cite : « Parler pour parler, c'est la formule de délivrance ». Mais une telle délivrance – qu'apporte soit le jeu des enfants sur le langage soit le rapport mystique au verbe –, acterait la dissociation du sens et du langage. Boulez n'entend pas se passer de l'enjeu du sens, mais au contraire, comme Mallarmé, manier « l'éventail des possibilités du corps sonore », « allant de la parole organisée en vue d'un sens logique jusqu'au phénomène pur¹⁴ ». En mettant en musique différents poèmes de Mallarmé dans *Pli selon pli*, composition pour soliste soprano et orchestre qui date de 1957-1962, Boulez choisit bien la poésie la plus exigeante, où le phonème n'est « bibelot d'inanité sonore » qu'à condition que le hasard soit « aboli », notamment par la profondeur grammaticale qui reconduit au sens ; mais en s'emparant des vers de Mallarmé, Boulez livre le mot (phonème et outil grammatical) au mélisme, variation mélodique sur une même syllabe, qui le distend au-delà de la faculté d'assimilation du son au mot par l'oreille humaine. Le « à » initial du sonnet (« À la nue accablante tu... »), dont le statut grammatical est déjà incertain à la lecture du poème, est totalement dissout et impossible à identifier à l'oreille dans la mise en musique de Boulez¹⁵.

Ainsi, s'il est vain de chercher dans la mise en musique une illustration du poème, sous quel régime se donne-t-elle à écouter : prolongement du poème, conflictualité avec le signe linguistique, commentaire du texte ? Je propose ici de lire les mises en musique des poèmes de Celan au regard des questions posées par la traduction ; puis de les intégrer à une réflexion sur le « reste chantable », qui traverse l'œuvre de Celan ; enfin, de voir le geste de certains compositeurs comme un « écartèlement du poème », pour reprendre l'expression de Boulez¹⁶.

¹³ Luciano Berio, *Sequenza III* (1965), dans *Sequenzas* (Ensemble InterContemporain, Paris), Hambourg, Deutsche Grammophon, 1998. L'expression « comportements vocaux » est de Berio (voir *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, tr. Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 126).

¹⁴ Pierre Boulez, « Son et verbe », texte cité, p. 124.

¹⁵ Pierre Boulez, *Pli selon pli*, n° 4, Improvisation III sur Mallarmé, « À la nue accablante tu » : pour soprano et orchestre, dans *Pli selon pli ; Le visage nuptial ; Notations...* (Ensemble Intercontemporain, Paris), Paris, Erato Disques, 1991.

¹⁶ Cet article, issu d'un cours et d'une communication destinés initialement à des étudiants de licence et master, adopte une approche plus littéraire et généraliste que musicologique. Il existe plusieurs travaux de musicologues sur les mises en musique de Paul Celan : Axel Englund, *Still songs. Music in and around the poetry of Paul Celan*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT : Ashgate Pub., 2012. Voir aussi les deux volumes réunis par Antoine Bonnet et Frédéric Marteau (dir.), *Paul Celan, la poésie, la musique : avec une clé changeante*, Paris, Hermann, 2015 (y sont analysées notamment les mises en musique d'Aribert Reimann et de René Leibowitz, dont il ne sera pas question ici) ; *Le Choix d'un poème : la poésie saisie par la musique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. Le lecteur trouvera pour la plupart des mises en musique évoquées ici des enregistrements en ligne.

La mise en musique comme traduction

Comme la traduction, la mise en musique est un prolongement et un accomplissement de l'œuvre poétique. On peut dire d'elle ce que Walter Benjamin disait de la traduction, qu'elle est commentaire, qu'il y a « relève » (*Aufhebung*) de l'œuvre par sa mise en musique. Ajoutons la mise en musique au commentaire et à la traduction parmi les fruits de « l'arbre du texte profane » qui « tombent le moment venu » (Walter Benjamin¹⁷).

Les compositeurs, très nombreux, qui se sont attachés à la poésie de Celan ont eu à choisir entre texte original et traduction. L'Anglais Michael Nyman (né en 1944) donne un *Songbook* (ou *Six Celan Songs*) en allemand, avec la chanteuse allemande soprano Ute Lemper¹⁸. Mais Harrison Birtwistle choisit, lui, la traduction anglaise de Michael Hamburger pour son cycle de neuf mises en musique pour soprano et ensemble instrumental, *Pulse Shadows* (1989-1996). La quasi-isométrie syllabique du texte allemand et de la traduction d'Hamburger permet en fait à Birtwistle d'envisager – comme le propose la partition – que le texte soit chanté en allemand¹⁹. Dans « *Give the Word* » par exemple, le fragment initial : « *Ins Hirn gehaun — halb ?* », « *Cut to the brain —half ?* » dans la traduction anglaise de Michaël Hamburger, permet de rêver une isométrie parfaite des langues : la mise en musique représenterait une traduction absolue du poème (valant pour toutes les langues). Le poème pourrait alors être chanté dans n'importe quelle langue sans modification (ou mineure : ajout d'une note ici ou là pour rétablir une syllabe, comme mesure 7 : « *All come. Male or fe-male, not one is miss-ing* » / « *Al-le. Es kom-men al-le, keiner fehlt und keine*²⁰. »).

Mais la traduction isosyllabique est aussi peu l'idéal de la traduction que l'est la mise en musique qui associe à chaque syllabe une note. D'ailleurs l'effet de la syllabe « *Cut* » n'est pas le même qu'un accent initial sur « *Ins* » en allemand. La traduction de Michaël Hamburger est souvent non seulement plus littérale mais plus isométrique que celle de son principal traducteur français, Jean-Pierre Lefebvre, qui tend à déplier les mots de Celan pour faire entendre leurs connotations, parfois

¹⁷ Walter Benjamin écrit dans *Sens unique* : « Le commentaire et la traduction ont avec le texte les mêmes rapports que le style et la mimésis avec la nature : le même phénomène dans des perspectives différentes. Sur l'arbre du texte sacré, ils ne sont tous les deux que les feuilles qui bruissent éternellement, sur l'arbre du texte profane les fruits qui tombent à la saison [*die rechtzeitig fallenden Früchte*]. » (ou « le moment venu », comme retraduit par Antoine Berman) Walter Benjamin, « Ces plantations sont confiées à la protection du public », dans *Sens unique*. Précédé de *Une enfance berlinoise*, tr. Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978, éd. revue 2007, p. 149.

¹⁸ Michael Nyman (1944-), *Six Celan songs*, dans *Songbook* (Ute Lemper & The Michael Nyman Band), Londres, Decca Record, 1991.

¹⁹ Harrison Birtwistle (1934-), *Pulse Shadows. Meditations on Paul Celan*, Londres, Boosey&Hawkes, 1998, p. 128.

²⁰ Harrison Birtwistle, *Pulse Shadows, op. cit.*, p. 130. Soulignées, les syllabes qui nécessitent l'ajout d'une double-croche à la mise en musique prévue pour le texte anglais.

techniques : « *windschief* » est traduit par « tout pliés et tordus » (« *Tenebrae*²¹ ») alors que l'anglais « *askew* » n'induit quasiment ni allongement ni modification de la disposition du vers (« *Windschief gingen wir hin* » / « *Askew we went there* ») ; « *Strichweise Blut* » est traduit par Jean-Pierre Lefebvre « Sang éparé sur zones étroites » pour faire entendre les connotations météorologiques du terme (« *Schneebett*²² »).

André Boucourechliev, compositeur français d'origine bulgare, semble avoir voulu montrer que la traduction ne se substitue jamais à l'original : il met en musique « Lit de neige » successivement en allemand puis en français, contrairement à ce que fait Birtwistle quand il propose que le texte soit chanté en anglais ou en allemand. Dans sa mise en musique de 1984, dont l'enregistrement est conservé aux archives du CDMC (Centre de Documentation sur la Musique Contemporaine, Cité de la musique, Paris), André Boucourechliev (1925-1997) compose en effet un diptyque dont les deux pans sont musicalement tout à fait différents²³ : nulle structure ici de « thème et variations », ni retour au début sous forme de reprise ou de *da capo*. La mise en musique donne d'abord le texte original en allemand, puis la traduction d'André du Bouchet, avec pour chaque texte une couleur musicale spécifique, suggérant que la traduction n'est ni le même, ni une variation sur l'original. Les deux parties ne sont pas séparées par un silence, un changement de mouvement ou une césure, mais enchaînées dans un passage instrumental, qui prend le relais de la voix *soprano* tandis qu'elle module « bouche fermée » sur le dernier phonème du texte allemand (« *in den Gängen...* »). Les instruments (quatuor à cordes, flûtes, clarinette, hautbois, trompette, harpe, glockenspiel, marimba, vibraphone), avec sourdine et *pianissimo*, tissent un tapis sonore délicat, affranchi de la mesure : la partition porte les indications « *senza misura* », « flûtes indépendantes de la voix », « laisser se décaler “naturellement” les instruments », « page de durée longue (*ad. lib.*) Laisser jouer », et c'est le chef qui fait signe aux instruments²⁴. C'est par cette transition que nous sommes conduits du poème allemand au poème français, en un fondu-enchaîné, ou un changement à vue, pourrait-on dire métaphoriquement. Il y a là l'illustration sonore du « continuum de métamorphoses²⁵ » dont parle Walter Benjamin pour définir la traduction des langages entre eux.

²¹ Paul Celan, *Choix de poèmes* par l'auteur (1968), tr. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, « Poésie/nrf », 1998, p. 135. Martine Broda donne « Tout déjetés nous sommes allés », John Jackson : « Nous allions déviés par le vent ».

²² Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 141.

²³ André Boucourechliev (1925-1997), « Lit de neige » (1984), Ensemble InterContemporain, soprano : Sigune von Osten, dir. Peter Eötvös au Théâtre du Rond-Point. 19'45. Enregistrement, partition et dossier de presse conservés au CDMC.

²⁴ André Boucourechliev, *Lit de neige*, Paris, éd. Salabert, 1984, p. 18.

²⁵ Walter Benjamin, « [...] tous les langages sont traduisibles les uns dans les autres. La traduction est le passage d'un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues. La traduction parcourt en les traversant des continus de métamorphoses, non des régions abstraites de similitude et de ressemblance. » « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), tr. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, dans *Œuvres I*, Gallimard, 2000, p. 157.

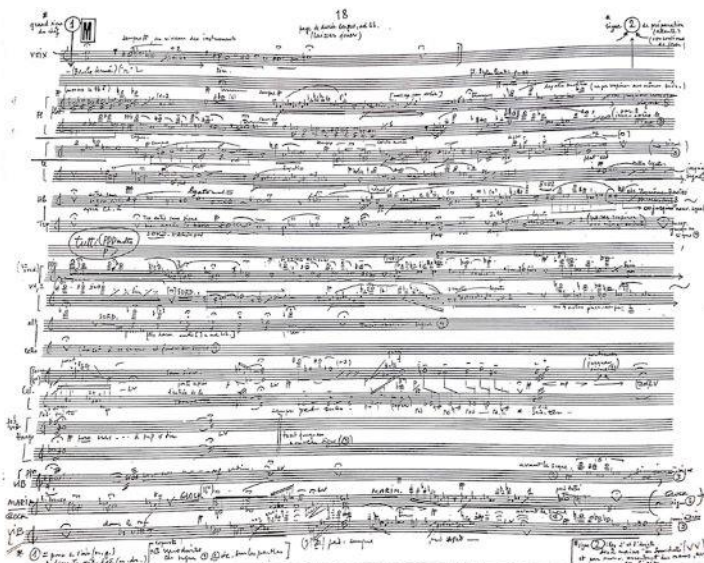


Image 1. André Boucourechliev, *Lit de neige*, Paris, éd. Salabert, 1984, p. 18.

Le musicologue et critique belge Harry Halbreich, qui assista à la création de *Lit de neige* le 12 novembre 1984 par l'Ensemble InterContemporain, a rapporté la couleur singulière des deux parties de la mise en musique de Boucourechliev aux caractéristiques supposées des langues allemande et française : l'une « heurtée », « plus rude », l'autre plus mélodieuse, « néo-impressionniste », séduisante²⁶. De fait, si la traduction d'André du Bouchet a de nets accents mallarméens, si critiqués par Henri Meschonnic²⁷, la mise en musique de Boucourechliev n'est pas sans rappeler Debussy et la musique française de l'époque impressionniste. Une autre critique musicale présente à la création de *Lit de neige*, Claude Helleu, note, elle, l'« étonnant tissage des instruments », sur lequel « vient se greffer la voix précise, pur métal aux jolis reflets de Sigune von Osten », avant l'entrée des violons « au sommet de l'aigu, fragiles, éthérés », qui produisent l'impression d'une « lumière impalpable » mais « impitoyable. Stridence soudaine de la voix, mort et fatalité ». C'est un « drame » qui se joue. Helleu semble juger que la mise en musique ne forme qu'un mouvement dramatique, « un dyptique [*sic*] sans césure », qui se lit à travers le poème original et sa traduction²⁸. Retenons de ce dossier de presse ces deux orientations : un contraste visant à accentuer l'esprit de chaque langue (Halbreich) ; une dramatisation qui sous-tend l'ensemble de la composition, sans césure entre texte original et traduction (Helleu).

²⁶ Harry Halbreich, « Ensemble InterContemporain : Poésie et radicalisme », *Le Monde de la musique* (dossier de presse, sans date, CDMC) : « [...] chaque volet du dyptique ainsi obtenu s'inspirant musicalement de l'esprit de la langue choisie. Au volet allemand, plus rude et plus heurté, faisait écho le volet français pourvu de tout le raffinement d'une palette néo-impressionniste d'une rare séduction. »

²⁷ Henri Meschonnic, « On appelle cela traduire Paul Celan » (1973), dans *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁸ Claude Helleu, « Créations à l'Ensemble InterContemporain », *Le Quotidien de Paris*, n° 1549, 15 novembre 1984.

Lorsqu'Harrison Birtwistle dramatise lui aussi le dialogue entre les langues, dans sa mise en musique de « *Todtnauberg* » (1995), où la chanteuse doit alterner entre texte allemand et traduction anglaise de Michaël Hamburger, l'un chanté, l'autre récité (« *with natural speech inflection* »), il continue à suggérer leur interchangeabilité, puisque la partition superpose encore, pour chaque ligne de voix, les deux langues (voix chantée : « *Arnika, Augentrost* » ou « *Arnica, eyebright* » ; puis voix parlée : « *Arnica* » ou « *Arnika* »). Ce qui l'intéresse est le contraste des langues et des modalités parlée et chantée, ce qu'Arnold Whittall rapporte à la scène de rencontre ratée entre Celan et Heidegger dont témoigne le poème :

Dans un geste d'appropriation très personnel, Birtwistle reconfigure l'idée d'un « dialogue de sourds », qui ne saurait pourtant exclure une possible affinité entre le poète et le philosophe, en demandant à la soliste d'alterner le texte allemand de Todtnauberg, qui est chanté, avec la version anglaise, notée rythmiquement, qui doit être parlée – ou bien l'inverse, comme le précise la partition²⁹.

Il faut noter que cette question de la traduction marque l'histoire d'une des mises en musique inaugurales de la modernité. En effet, Igor Stravinsky avait rattaché la question de la mise en musique à celle de la traduction, avançant l'idée que la mise en musique peut corriger les lacunes de la traduction et revenir à la nature authentique de la langue originale. Ainsi, il met en musique, en 1912-1913, en russe, trois poèmes japonais anciens qu'il a lus dans une traduction russe³⁰. Dans un texte où il revient sur cette composition, il explique avoir cherché à corriger les accents de la langue russe pour faire entendre la monotonie de la langue japonaise d'origine, en plaçant les accents musicaux (les temps forts) sur des syllabes non accentuées du texte.

Ces romances japonaises ont été composées sur des poèmes originaux japonais des VIII^e et IX^e siècles de notre ère, qui ont bien sûr été traduits. [...] Le traducteur a conservé le nombre de syllabes précis et la disposition des mots. Dans la poésie japonaise, tout comme dans la langue japonaise, il n'existe pas d'accentuation. [...] Cette absence d'accentuation dans la poésie japonaise a été mon principal guide dans la composition de mes romances. Mais comment pouvais-je obtenir un tel résultat ? Le moyen le plus naturel était de placer les syllabes longues [de la traduction russe] sur des éléments musicaux courts. De cette manière, les accents devaient d'eux-mêmes disparaître totalement, afin de retrouver la perspective linéaire de la déclamation japonaise. [...] Je ne m'inquiète pas le moins du monde de l'impression barbare que peut produire cette déclamation ; cela fait partie de ces conventions qui, au final, ne dépendent que de l'habitude³¹.

²⁹ Arnold Whittall, « Harrison Birtwistle, Paul Celan, *Pulse Shadows* » (tr. Martin Kaltenecker), dans Antoine Bonnet Frédéric Marteau (dir.), *Paul Celan, la poésie, la musique, op. cit.*, p. 479.

³⁰ Igor Stravinsky, *Trois poèmes de la lyrique japonaise* (Akahito, Mazatsumi, Tsaraiuki) (1912-1913), dans *Histoire du soldat ; Trois poèmes de la lyrique japonaise ; Le chant des bateliers de la Volga* (soprano Yoshiko Furusawa, Orchestre de la Suisse romande), Thun (Suisse), Claves, 1990. Partition éditée : *Two Poems and Three Japanese Lyrics*, Londres, Boosey&Hawkes, 1955.

³¹ Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)*, tr. J.-F. Schneider, Arles, Actes Sud, 2013, p. 37 sq.

Il avait en effet lu dans la préface du recueil de traductions que le japonais n'était pas une langue à accents. En cassant l'alternance du russe entre syllabes accentuées et non accentuées, et celle de la musique entre temps forts et temps faibles, il évite le phrasé et donne aux notes des valeurs égales. La musique devient une traduction au carré, ou une abolition de l'arbitraire des langues étrangères, permettant de revenir au texte original³².

Mais l'idée selon laquelle la mise en musique permettrait une paradoxale abolition de l'arbitraire de la traduction achoppe sur la pluralité des mises en musique elles-mêmes (d'un même texte), où l'on retrouve au contraire la fonction interprétative de la traduction. Prenons l'exemple du poème de Celan « *Tenebrae* », qui a été mis en musique par Harrison Birtwistle (*Pulse Shadows*, 1989-1996³³) et par Luciano Berio (*Stanze*, 2003³⁴), entre autres³⁵. Le premier compose pour voix de soprano et ensemble instrumental (deux clarinettes, deux violons, deux altos, deux violoncelles, contrebasse) une mise en musique de sept minutes à partir de la traduction anglaise de Michael Hamburger ; le second, pour baryton et orchestre, met en musique le texte allemand (8 min). Ces compositions ont en commun de faire entendre de manière très expressive, par le retour appuyé de la voix sur la même note tenue et accentuée, l'adresse répétée dans le poème « *Lord* » ou « *Herr* » (« Seigneur »), imploration et convocation, prière paradoxale à un dieu absent. Chez Birtwistle, le martèlement de l'adresse (« *Lord* ») s'appuie sur un *leitmotiv* instrumental à la clarinette, sous la forme d'une modulation pressée et aiguë, qui donne l'effet d'une alarme.

³² Un autre enregistrement que celui cité en note 24 est consultable sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=ddtzc81iYsk> [page visitée le 1^{er} mars 2019]. La partition adapte en français le texte. On comprend que là l'isométrie est absolument nécessaire pour maintenir ce principe de monotonie voulu par le compositeur.

³³ Harrison Birtwistle (1934-), « *Tenebrae* » (1992), dans *Pulse Shadows. Meditations on Paul Celan* (1989-1996) (The Arditti Quartet & Nash Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw, soprano Claron McFadden), Hamburg, Teldel, 2001. Les 9 *Settings of Paul Celan* sont un cycle de neuf compositions instrumentales (nommées « *Frieze* » ou « *Fantasia* », seule la dernière affichant aussi un titre de poème : « Fugue de mort »), qui alternent avec neuf mises en musique vocales, des poèmes « *Fadensonnen* », « *Weiss und Leicht* », « *Psalm* », « *Mit Brief und Uhr* », « *Ein Auge, offen* », « *Todtnauberg* », « *Tenebrae* », « *Nacht* » et « *Give the Word* ». « *Tenebrae* » est aussi incluse à l'ensemble 3 *Settings of Celan*, dans Harrison Birtwistle, *Secret Theatre, Tragedia, Five Distances, 3 Settings of Celan* (Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez, soprano Christine Whittlesey), Berlin, Deutsche Grammophon, 1995.

³⁴ Luciano Berio (1925-2003), « *Tenebrae* » (8 min), dans *Rendering. Stanze* (Orchestre de Paris, dir. Christoph Eschenbach, baryton Dietrich Henschel), Helsinki, Ondine, 2005. Partition éditée : *Stanze*, Vienne (Autriche), Universal Edition, 2003.

³⁵ Voir l'étude de Dimitri Kerdiles, « Sur trois lectures de *Tenebrae* : Huber, Birtwistle, Berio », dans *Paul Celan, la poésie, la musique, op. cit.*, p. 499-512.

----- ♩ = 92 rit. ----- ♩ = 68

ff p f

ff p f

Lord, _____
Herr, _____

Image 2. Harrison Birtwistle, « Tenebrae », in *Pulse Shadows*, p. 93
 © Universal, 1992. Parties des deux clarinettes et de la chanteuse soprano.

Mais ce n'est pas le seul élément structurant. La composition est fortement dramatisée, faisant entendre une *acmé* sur « *It gleamed* » (« *Es glänzte* », « Ça brillait »), moment de l'épiphanie où l'eau vive à laquelle le troupeau des créatures espère s'abreuver se révèle sang, à la fois sang même et image de Dieu, sur le principe de l'eucharistie. Cette acmé est préparée par les croches en *pizzicato* qui ont commencé plusieurs mesures avant chez les cordes, et par la brève coupure qui précède « *It gleamed* » et l'amplifie. D'autres éléments structurants sont repérables, comme l'étoffement mélismatique sur l'attaque des troisième et quatrième strophes (« *Pray* », mesures 31-33, et « *Wind-* », mesures 46-47) ou les coupes et les changements de tempo qui créent des blocs de sens (les trois premières strophes, les deux suivantes, les trois dernières). La composition du poème s'organise, à la lecture, différemment : soit en trois étapes narratives (« Nous sommes tout près », « Nous sommes allés... », « Nous avons bu »), soit à partir de la strophe « Prie, Seigneur / [...] / nous sommes tout près. » répétée sous forme contractée à la fin : entre ces deux strophes, se glissant le récit de la rencontre avec le visage de Dieu et de cette ingestion de son sang, qui rend consubstantiels et « tout proches » la créature et le créateur.

Stanze est la dernière œuvre de Berio avant sa mort. Il s'agit d'une commande de l'Orchestre de Paris. Berio met en musique cinq poèmes, en plusieurs langues (anglais, italien, allemand) : « *Tenebrae* » de Paul Celan, « *Congedo del Viaggiatore cerimonioso* » de Giorgio Caproni, Edoardo Sanguineti, Alfred Brendel et « *Die Schlacht* » de Dan Pagis (traduit de l'hébreu). Berio s'est exprimé vingt ans plus tôt sur le rapport entre musique et texte dans son travail :

Je m'intéresse pour ma part à une musique vocale qui imite et en un certain sens décrit ce prodigieux phénomène qui est l'aspect central du

langage : le son qui devient sens. Il est important pour cela d'avoir également une conscience acoustique du matériau verbal, afin de pouvoir entrer dans le sens et le reconquérir à travers la dimension acoustique. C'est peut-être pour cela que j'éprouve un profond ennui pour la musique vocale syllabique, une syllabe par note, comme si l'organisation (habituellement « dodécaphonique ») des notes avait quelque chose en commun avec l'organisation des syllabes à l'intérieur d'un mot ou d'une phrase³⁶.

Il rejetait là une conception qu'on pourrait dire littéraliste (mot à mot) de la traduction, ou son équivalent (syllabe à note) dans la mise en musique. La réflexion de Stravinsky sur les accents correspondait encore à la logique du style syllabique. S'opposant au « style syllabique », où une syllabe égale une note, les compositeurs d'après 1945 (Boulez, Berio...) ont exploré les possibilités du style mélismatique (quand sur une même syllabe le chanteur varie en hauteur de note), cherchant moins à retrouver la langue originelle que le devenir même du son allant vers le sens. Prenons le passage de « Tenebrae » où s'inverse la prière : « Bete Herr » (« Prie, Seigneur »). Dans la mise en musique de Berio, la voix monte, sur la syllabe « Be- », du si grave au mi de l'octave supérieure, à l'aide d'un mélisme rehaussé par le piano (ou célesta) qui effectue également une montée ; le mot « Herr » est en revanche placé sur un la grave, accentué et mezzo forte. La voix ne cesse ainsi d'alterner entre des aigus, montant par paliers sur le ton de la plainte douce, et ces chutes dans le grave, sévères. On peut certes y entendre l'ambiguïté de cette adresse au « Seigneur », à la fois supplique et menace, mais il semble plutôt que se dédouble ici la voix du chanteur, entre celle d'une créature humaine avide d'élévation et d'hospitalité, et celle d'un Dieu sévère qui édicte la Loi. La mise en musique fait entendre cette voix et divise l'énonciation, où elle retrouve la trace d'un dialogue entre la créature et son créateur. Elle ouvre ainsi le sens du poème et donne une densité particulière à l'idée formulée dans la deuxième strophe :

[...] *als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.*

[...] comme si
le corps de chacun d'entre nous était
ton corps, Seigneur³⁷.

Le baryton solo réalise ainsi l'unicité et la division du « corps » (Leib) – corps vocal donc – de la créature, ce que le texte seul ne dit pas, qui conserve de bout en bout le « nous » des créatures comme instance d'énonciation.

La mise en musique, comme la traduction, ouvre des possibles du poème, en souligne certains traits, et participe donc du mouvement collectif et continu du commentaire des œuvres.

³⁶ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, tr. Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 156.

³⁷ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., tr. Jean-Pierre Lefebvre, p. 135.

La mise en musique, commentaire de la poétique du « reste chantable » de Celan

Pierre Boulez, bien qu'il n'ait cessé de revenir à Mallarmé, considérait que le musicien ne pouvait ignorer les poètes de son temps, ses contemporains, sans risquer un décalage naïf avec la modernité littéraire³⁸. Si lui n'a pas travaillé sur l'œuvre de Celan, il a mis en musique René Char, dont Celan était proche et l'un des traducteurs. Antoine Bonnet et Frédéric Marteau, dans leur collectif *Paul Celan, la poésie, la musique, avec une clé changeante* (2015), soulignent le contraste entre la place modérée que la musique contemporaine tenait dans la vie et l'œuvre de Celan, et l'immense production musicale que sa poésie a engendrée. La discographie qu'ils ont constituée en fin de volume parle d'elle-même.

Pierre Bonnet et Marik Froidefond ont montré dans ce collectif quel cadre de composition la fugue avait offert à Celan pour son recueil *Sprachgitter* (*Grille de parole*), de « *Stimmen* » (« Voix ») à « *Engführung* » (« Strette »), et la lecture que l'on peut faire du poème « Fugue de mort » lui-même comme fugue ou contre-fugue³⁹. Dans l'anthologie *Choix de poèmes*, qui donne un aperçu, construit par Celan lui-même, de l'évolution de l'œuvre, la référence musicale, utilisée de moins en moins facilement, reste présente sous ses formes religieuses – hymnes, psaumes, « hosanna » – ou enfantines, avec la berceuse terrible du hanneton (« *In der Luft* » : « En l'air là-haut⁴⁰ ») et le ton de comptine qu'adoptent certains poèmes, ainsi que dans l'évocation de certains instruments (violin, violoncelle, cloche, grelot). Mais la musique comme référence et métaphore connaît la même mise en cause que le lyrisme, chez celui qui avait appelé à dégager la musicalité poétique de « l'harmonie » compromise à Auschwitz⁴¹. Ce congé donné au lyrisme a dû nécessairement interpeller les compositeurs.

Dès « Marianne⁴² », le lyrisme n'est rappelé que brièvement, associé à l'image du roseau, dans une expression plaintive au passé, typique de la modalité élégiaque : « *O schöner tönte das Schilf!* » (« ô le roseau chantait plus beau ! »). On entend encore, dans ce poème, le lyrisme expressionniste d'avant-guerre, voire de la poésie décadente fin-de-siècle, avec les « restes du violon » dont l'archet grinçant frotte sur les dents de ce personnage qui rappelle la grimace érotique et cruelle du *Pierrot lunaire* de 1912 (dans « Sérénade », au sujet de Pierrot : « *Mit groteskem Riesenbogen / Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche* », « D'un grotesque archet

³⁸ « Un jeune musicien d'aujourd'hui doit être préoccupé par les poètes contemporains, ses frères. Il y a, entre eux, une communauté de langue, de recherches, d'expériences, une communauté de préoccupations esthétiques et humaines qui, forcément, crée des liens. » Pierre Boulez, dans Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, René Julliard, 1958, p. 99.

³⁹ Antoine Bonnet, « *Stimmen*. L'exposition des voix, lecture musicale de Celan » et Marik Froidefond, « Agencement et dégageant des voix dans *Todesfuge* et *Sprachgitter*. L'art de la fugue selon Paul Celan », dans Antoine Bonnet et Frédéric Marteau (dir.), *Paul Celan, la poésie, la musique*, op. cit., p. 85-107 et 110-128.

⁴⁰ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 220 sq.

⁴¹ Voir Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker », texte cité.

⁴² Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 27.

dissonant / Agaçant sa viole plate⁴³ »). Le « trouvère décapité » (« *enthaupteter Spielmann*⁴⁴ ») de Celan rappelle aussi la figure de Pierrot qui dans la section « Décollation » du *Pierrot lunaire* appelle de ses vœux la décapitation par le sabre de la lune⁴⁵. C'est bien ce Pierrot fin-de-siècle, à face de lune, et dont Schönberg avait fait un des hérauts de sa révolte contre l'harmonie, qui plonge la modernité dans la bile noire de la mélancolie et suspend le lyrisme, comme le disent le texte de Giraud et la traduction assez libre de Hartleben :

Supplique
 O Pierrot ! Le ressort du rire,
 Entre mes dents je l'ai cassé :
 Le clair décor s'est effacé
 Dans un mirage à la Shakespeare.
 Au mât de mon triste navire
 Un pavillon noir est hissé :
 O Pierrot ! Le ressort du rire,
 Entre mes dents je l'ai cassé.
 Quand me rendras-tu, porte-lyre,
 Guérisseur de l'esprit blessé
 Neige adorable du passé,
 Face de Lune, blanc messire,
 O Pierrot ! Le ressort du rire ?⁴⁶

Gebet an Pierrot
Pierrot ! Mein Lachen
Hab ich verlernt !
Das Bild des Glanzes
Zerfloss – Zerfloss !
Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot ! Mein Lachen
Hab ich verlernt !
O gib mir wieder
Roszarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchbucht vom Monde,
Pierrot — mein Lachen !

Pierrot est en allemand le « bonhomme de neige de la poésie » (*Schneemann der Lyrik*), pour sa face blanche bien sûr, mais aussi parce que le lyrisme semble ici pétrifié, glacé. Le Pierrot lunaire, double de l'artiste, homme de neige, Paul Celan (chez qui la neige est bien une image de la suspension du lyrisme) a pu se reconnaître en lui et prêter à certains de ses poèmes des accents expressionnistes rappelant le mélodrame de Schönberg. Ingeborg Bachmann dans son roman de 1971 *Malina*, roman parcouru de bout en bout par la figure et les mots de Celan, cite ce *Pierrot lunaire* à « voix de fausset » :

⁴³ Texte français d'Albert Giraud, texte allemand d'Otto Erich Hartleben, dans Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*, op. 21 (Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez), Hambourg, Deutsche Grammophon, 1998, livret.

⁴⁴ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 30sq. : « Der Sand aus den Urnen », « Le sable des urnes ».

⁴⁵ Albert Giraud : « DECOLLATION. // Un long Pierrot déambulant / Fixe avec des gestes de foire / La Lune, comme un sabre blanc / Sur un sombre coussin de moire / Il flageole, et s'agenouillant, / Rêve dans l'immensité noire / Que pour la mort expiatoire / Sur son cou s'abat en sifflant / La Lune, comme un sabre blanc. » Otto Erich Hartleben : « ENTHAUPUNG. // Pierrot irrt ohne Rast umher / Und starrt empor in Todesängsten / Zum Mond, dem blanken Türkenshwert / Auf einem schwarzen Seidenkissen. / Es schlottern unter ihm die Knie, / Ohnmächtig bricht er jäh zusammen. / Er wähnt : es sause strafend schon / Auf seinen Sünderhals hernieder / Der Mond, das blanke Türkenshwert. »

⁴⁶ Sur le *Pierrot lunaire* de Schönberg, voir Esteban Buch, *Le Cas Schönberg*, Paris, Gallimard, 2006. Voir aussi Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Le Siècle de Schönberg*, Paris, Hermann, « Rue de la Sorbonne », 2010.

et s'égarait dans le parc municipal. Mais ce parc au-dessus duquel un Pierrot lunaire blanc comme un linge a entonné pour moi d'une voix de fausset:



nous n'y entrons guère qu'une dizaine de fois par an, parce qu'il n'est qu'à cinq minutes; Ivan, qui par principe refuse de marcher, même si je le supplie et tente de l'amadouer, ne le connaît que pour l'avoir longé en voiture. Ce parc est

Image 3. Ingeborg Bachmann, *Malina*, tr. Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, éd. du Seuil, 2008, p. 9.

Contrairement à Celan, la trace d'une réflexion sur la musique moderne est très perceptible chez Ingeborg Bachmann. Elle travailla avec le compositeur Hans Werner Henze, qui mit en musique deux de ses poèmes, « *Aria I* » et « *Freies Geleit (Aria II)* » (« *Sauf-conduit (Aria II)*⁴⁷ »), en 1957 : *Nachtstücke und Arien*. Surtout, elle consacra une des « leçons de Francfort » au rapport entre texte et musique (« *Musik und Dichtung*⁴⁸ »). Elle y fait à son tour le constat que les arts se séparent, ne sont plus embrassés comme autrefois, qu'on a cessé de chercher dans la musique des « contenus poétiques », et la « musique des mots » dans la poésie. La musique, écrit-elle, a poussé ses possibilités jusqu'à ses limites, « aux limites du jouable » (« *an die Grenzen der Spielbarkeit* »). « La parole semble ne pas être à la hauteur des ambitions spirituelles de la musique ; la voix, de ses ambitions techniques » (« *den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein* »), raison pour que les deux arts finissent par se séparer. Mais reste le « soupçon, le pressentiment qu'une trace mène de l'un à l'autre art » car « notre besoin de chant est toujours là » (« *unser Bedürfnis nach Gesang ist da* »). C'est dans la consubstantialité rythmique (le rythme comme forme, *Gestalt*) que Bachmann voit la trace entre la musique et la poésie, citant Hölderlin : « l'esprit ne peut s'exprimer que rythmiquement » (« *der Geist kann sich nur rhythmisch ausdrücken* »). Le sacrifice réciproque que font le texte et la musique de leur autonomie se justifie par le gain d'une « monnaie forte » : une autre valeur à laquelle faire l'épreuve de la sienne, un stigmaté, une deuxième vie, qui n'a pas de prix. La musique fait participer les langues diverses (l'allemand, l'italien, le français...) à une langue universelle. Les mots donnent à la musique connaissance et responsabilité, dimension politique, d'engagement, mais aussi compassion.

Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar. Aber sie braucht sich darum nicht geringer zu fühlen. Ihre Schwäche ist ihre neue Würde. Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgnis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis.

Elle [la musique] abandonne son ascèse, admet être limitée parmi des êtres limités, devient attaquable et vulnérable. Mais elle ne doit pas pour autant se sentir amoindrie. Sa faiblesse est sa nouvelle dignité. Ensemble et enthousiasmés l'une par l'autre, la musique et le verbe sont un scandale, une émeute, une passion, un accord.

⁴⁷ Ingeborg Bachmann, *Toute personne qui tombe a des ailes (Poèmes 1942-1967)*, tr. Françoise Rétif, Paris, Gallimard, « Poésie/nrf », 2015, p. 410-413.

⁴⁸ Ingeborg Bachmann, « *Musik und Dichtung* » (1959), dans *Kritische Schriften*, Munich, Zurich, Piper Verlag, 2005, p. 59-62. Les citations qui suivent sont mes traductions.

La fin du texte fait résonner des formules qui sont celles du dialogue poétique et amoureux entre Bachmann et Celan, et qu'on trouve dans le poème « Corona » comme, bien plus tard, dans le roman *Malina*. Ainsi, l'image de la pierre qui fleurit :

*So müsste man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft*⁴⁹.

C'est ainsi qu'on devrait pouvoir soulever la pierre et la porter contre tout espoir jusqu'à ce qu'elle commence à fleurir comme la musique soulève un mot et l'illumine par la force du son.

Et surtout l'expression « Il est temps... » (« *Es ist Zeit* »), reprise en anaphore dans les derniers paragraphes⁵⁰, comme à la fin de « Corona ».

Denn es ist Zeit, ein Einsehen zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt.

Il est temps de se montrer compréhensif pour la voix de l'homme, cette voix d'une créature enchaînée qui n'est pas capable de dire pleinement ce qu'il souffre ni de chanter pleinement ce qu'il y a à mesurer aux sommets et aux abîmes.

Françoise Rétif a relevé toutes les traces de cet échange entre Celan et Bachmann et l'a replacé sous le jour du mythe d'Orphée dans un article qui conclut qu'« Ingeborg Bachmann a tenté de transgresser et de changer la loi du mythe. Paul Celan est resté en deçà, là où nul retour n'est possible⁵¹ ».

Chez Celan, la perte du lyrisme n'est en effet pas compensée par l'allégresse de l'*Exultate*. Le chant lyrique est mentionné à plusieurs reprises au passé, associé à la figure d'Ossip Mandelstam et au roseau pétrarquien, comme dans « *Hinausgekrönt* » (« Poussé dehors sous une couronne »). Là, la perte du lyrisme est aussi celle des chants révolutionnaires, collectifs :

<i>(Und wir sangen die Warschowjanka, Mit verschilften Lippen, In Tundra-Ohren, Petrarca.)</i>	<i>(Et nous chantions la Varschavianka. Avec des lèvres envahies de roseau, Pétrarque. Dans des oreilles de toundra, Pétrarque⁵².)</i>
--	---

⁴⁹ Ingeborg Bachmann, « Musik und Dichtung », texte cité.

⁵⁰ Voir le poème de Paul Celan « *Corona* » (écrit en 1948 et dédié plus tard à Bachmann) : « *Es ist Zeit, daß man weiß ! / Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, / daß der Unrast ein Herz schlägt. / Es ist Zeit, daß es Zeit wird. // Es ist Zeit.* » « il est temps que l'on sache ! / Il est temps que la pierre se résolve enfin à fleurir, / qu'à l'incessante absence de repos batte un cœur. / Il est temps que le temps advienne. // Il est temps. » (Paul Celan, *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 48-51).

⁵¹ Françoise Rétif, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », *Europe*, août-sept. 2003, repris en ligne : <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article29> .

⁵² Paul Celan, *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 207.

Mais jamais le poète n’abolit complètement le chant, qui émerge des ruines à la fin de « *Engführung* » (« Strette ») et reste pensable « *jenseits / der Menschen* » (« au-delà / des hommes » ou « *on the other kind of mankind*⁵³ »), dans le « son de lumière » du poème plus tardif « *Fadensonnen* » (« Soleils-Filaments⁵⁴ »). Le chant, menu mais sauvé, est ce qui « reste », qui perce la neige, comme le dit la première strophe d’un poème du recueil *Atemwende* (1967) :

*Singbarer Rest — der Umriß
dessen, der durch
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,
abseits, am Schneeort.*

Reste chantable — la silhouette
de celui qui à travers
l’écriture de faucille a sans faire de bruit percé,
à l’écart, au lieu de neige⁵⁵.

Le chant se libère de la parole et du verbe ; il est lumière avant d’être voix. C’est le chant de la « lèvre privée du pouvoir de parole » (« *entmündigte Lippe* ») et qui peut-être n’est plus à portée d’homme, mais se conserve, comme le cristal de souffle, dans les strates inférieures de la terre. Pourtant, le chant de la culture humaine la plus sophistiquée – un motet de Mozart pour castrat – est cité dans le poème maritime « Anabase » (écrit en 1961), placé dans la section de *La Rose de personne* qui évoque la Bretagne :

*Dann :
Bojen-,
Kummerbojen-Spalier
mit den
sekundenschön hüpfenden
Atemreflexen — : Leucht-
glockentöne (dum-,
dun-, un-,
unde suspirat
cor),
aus-
gelöst, ein-
gelöst, unser.*

Puis :
bouées,
double rangée de bouées-chagrin
avec les réflexes respiratoires,
tressaillantes beautés de secondes — : sons
des balises lumineuses (doum-
doun-, oun-
unde suspirat
cor),
dé-
clenchées, ren-
dues, nôtres⁵⁶.

Ingeborg Bachmann citera aussi ce motet dans la partie « Le bonheur avec Ivan » de *Malina*, pour donner l’idée d’un livre d’allégresse, qui n’augmente pas la détresse du monde comme ceux que projette la narratrice (« Genres de mort », « Les ténèbres d’Égypte »), ou comme ceux qu’elle lit (*Souvenirs de la maison des morts*) mais lui fasse obstacle, un livre qui fasse « déborder de joie⁵⁷ ».

⁵³ Trad. fr. de Jean-Pierre Lefebvre ; trad. angl. de Michael Hamburger.

⁵⁴ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 235.

⁵⁵ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 243. (« *Singbarer Rest...* »)

⁵⁶ Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 198-201. Sur ce poème, voir Jean-Pierre Lefebvre, « Sept roses de personne », *Po&sie*, n° 104, 2003, p. 109-111.

⁵⁷ Ingeborg Bachmann, *Malina*, tr. Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, Paris, Gallimard, 2008, p. 43.

Jubilate. Suspendue au-dessus d'un abîme, je trouve malgré tout le début de ce livre : *Exultate*⁵⁸.

Paul Celan, lui, ne cite pas le titre et l'ouverture du motet, mais sa fin plus mélancolique, quand dans « Anabase », il intègre la citation latine « *unde suspirat cor* », « d'où le cœur soupire », détachée de ce qui précède (l'adresse à la Vierge Marie glorifiée) :

*Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.*

Toi, couronne des vierges,
Toi, donne-nous la paix,
Toi, tu consoles les passions
Qui font soupirer notre cœur.

La citation dans le poème de Celan procède d'un glissement par paronomase, sur des sons voisins, à partir d'une onomatopée qui mime le son des bouées portuaires (*doum- down- oun-*), « "bouées à dépression" dans lesquelles le mouvement de l'eau déclenche des phases sonores », selon le repérage sémantique précieux de Jean-Pierre Lefebvre⁵⁹. Les sons des bouées lumineuses à cloches sont activés par la houle de la mer. Dans « *Hafen* », qui évoque le port de Hamburg, reviennent ces « bouées sonores », dites ici bouées « d'amour », et « dodécaphoniques ». Là encore, une référence savante (la musique à douze sons de l'école de Vienne) est déplacée vers un son suscité par la mécanique de la mer, la plus primitive, et par la mécanique sexuelle du corps, toutes deux associées dans le « péché neptunien ».

*nach ihm
wirft die neptunische Sünde ihr korn-
schnapsfarbenes Schleppseil,
zwischen
zwölf-
tonigen Liebeslautbojen
— Ziehbrunnenwinde damals, mit dir
singt es im nicht mehr
binnenländischen Chor —
kommen die Leuchtfuerschiffe getanz,
weither, aus Odessa,
[...]*

c'est vers lui
que le péché neptunien lance
son câble de remorque couleur de schnaps,
au milieu des bouées sonores d'amour dodéca-
phonique
— poulie de puits, jadis, c'est avec toi
que ça chante
dans le chœur qui n'est plus continental —
arrivent les bateaux-phares en dansant,
de très loin, d'Odessa,
[...]⁶⁰

Si le lyrisme de Celan est un lyrisme noyé de blanc et de silence, assourdi de neige, ou grinçant comme l'archet que Pierrot promène sur le crâne de Cassandre, quelle interprétation vocale de ses poèmes nous semblera juste ? Si le trouvère est décapité, si le chant et le violon sont à l'état de « restes », et si les chants collectifs, religieux ou politiques, ne s'évoquent plus qu'au passé, quelle mise en musique le compositeur peut-il faire du texte de Celan, qui fasse entendre cette crise du lyrisme ? Arnold Schönberg avait inventé, en même temps que l'atonalité, le parler-chanter ou *Sprechgesang* dans son *Pierrot lunaire* de 1912. Cette forme nouvelle,

⁵⁸ Ingeborg Bachmann, *Malina*, *op. cit.*, p. 47 (dans l'original : « *JUBILATE. Über einem Abgrund hängend, fällt es mir dennoch ein, wie es anfangen sollte : ESULTATE.* »).

⁵⁹ Appareil de notes de Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 352.

⁶⁰ Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 253.

initialement adaptée au mélodrame de cabaret qu'est à l'origine le *Pierrot lunaire*, se retrouve dans plusieurs mises en musique de Celan, montrant le chant au bord de l'abîme.

Le chant verse ainsi du côté du parler, comme dans *Lit de neige* de Boucourechliev, dans la parenthèse qui évoque les transformations de l'« âme nuageuse » ou nuageante, prenant ou perdant forme :

(*Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.* (Lueur entachée par le souffle. Sang par strie.
Wölkende Seele, noch einmal gestaltmah. Nuageuse l'âme, derechef trouvant corps.
Zehnfingerschatten — verklammert.) Ombres des dix doigts — entreserrés⁶¹).



Images 4 et 5 : André Boucourechliev, *Lit de neige*, Paris, éd. Salabert, 1984, p. 6 et 7.

L'oscillation est rapide, puisque le « A » initial fait l'objet d'un mélisme chanté, suivi d'un passage au *Sprechgesang* (noté par des croix sur les queues de notes) sur « -temgeflecktes », avant de revenir au chant pour « *Geleucht* ». Quant au second passage cité, il est chanté « *sotto voce* », à demi-voix, d'une manière amortie, qui équivaut peut-être, dans l'ordre du chant, à ce qu'est la parenthèse (non indiquée sur la partition) dans le poème.

La mise en musique de « *Give the Word* » par Birtwistle s'ouvre sur la référence à la folie du *Roi Lear* : « *Cut to the brain* » (« *Ins Hirn gehaun*⁶² »), incise du cerveau que l'entrée en matière de la composition mime par les accents qui séparent chaque note, le jeu d'archet sur le chevalet ou sur le bois de l'archet et la voix « *quasi parlando* » de la chanteuse.



⁶¹ Tr. Jean-Pierre Lefebvre, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 141.

⁶² « la cervelle entaillée », *Choix de poèmes*, op. cit., p. 275.

7.

Images 6 et 7. H. Birtwistle, « Give the Word », dans *Pulse Shadows*, éd. Boosey&Hawkes, 1997, p. 128. 6. Parties de violoncelle et de contrebasse. 7. Partie du chant [« ** Free tempo, not synchronised with the conductor. »].

Toute la mise en musique du poème joue sur cette hésitation entre parler et chanter. Principalement en *Sprechgesang*, récitation dont les hauteurs de notes sont néanmoins fixées, et sur un rythme saccadé, heurté, aux notes brèves, le texte laisse de temps en temps surgir le chant, sur des tenues hautes – pour « *these* », qui introduit les « mots de passe », « *Breath* », troisième de ces « mots de passe » et le troisième « *pass* » – avant que ne s'impose et ne se libère, dans les dernières mesures, le chant. La fin du poème évoque la transformation de la « lèpre », qui obstrue le palais, en « éventail », et de la parole en lumière :

*Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen
und fächelt deiner Zunge Licht zu,
Licht.*

La lèpre silencieuse se décolle de ton palais
éventail caressant ta langue de lumière,
de lumière. (tr. J.-P. Lefebvre)

*The quiet scab works free from off your palate
and fanwise at your tongue blows light,
blows light.* (tr. M. Hamburger)

Le crescendo que lui associe la mise en musique semble chercher à faire atteindre au dernier mot (« *Light* ») une qualité du chant extraordinaire, inhumaine, qui ajoute au son une propriété distincte de l'émission initiale encore rattachée au mot.



8.



9.

Images 8 et 9. H. Birtwistle, *Pulse Shadows*, éd. Boosey&Hawkes, 1997, p. 134sq. Partie vocale.

Le premier vers est encore en *Sprechgesang* ; le second vers est chanté ; le troisième (« *Licht* ») nécessite, comme l'indique la partition, une « amplification », la soliste ayant à ajouter « *some reverberation* », comme si la note devait d'une certaine manière se « libérer » (*sich lösen*) de ses attaches organiques.

On entend un même jeu de modulation sur la texture de voix du chanteur dans la belle mise en musique de « *Tübingen, Jänner* » par Kurtág⁶³. Purement vocale, et composée d'une unique ligne mélodique portée par un baryton solo, cette mise en musique « met en voix la limite », comme le dit Axel Englund (*Voicing the limit*⁶⁴).

⁶³ György Kurtág, « *Tübingen, Jänner* » (1 min 35), dans *Hölderlin-Gesänge op. 35 Heft 1* (1993-1997), Budapest, Editio Musica Budapest, 2005.

⁶⁴ Axel Englund, *Still Songs*, op. cit., p. 127.

Le baryton oscille entre une certaine pureté lyrique, qui met en bouche le texte de manière particulièrement articulée et sanctuarisée (à l'aide d'une attaque très oratoire des consonnes initiales, du roulement des *r*, de méliques harmonieux), et des failles où la voix saute vers la récitation chuchotée, précipitée (sur « *erschrunkenener Schreiner* », les « menuisiers noyés » de la deuxième strophe), ou vers le cri (« *Pallaksch* », répété cinq fois au lieu de deux, et sur tous les tons : furieux, comme railleur⁶⁵).

Il se peut que la mémoire de l'expressionnisme allemand, rarement perceptible toutefois chez Celan, explique la mise en musique emphatique, mélodramatique de Michael Nyman, avec la soliste Ute Lemper⁶⁶, qui donne, conformément à son répertoire de prédilection, un ton de cabaret au texte. Mais le pathos, l'expressivité vocale et l'accompagnement instrumental laissent le lecteur de Celan perplexe. La logique est visiblement celle de la chanson (amplitude, rythme, accents et expressivité de la colère ou du sentiment, jeu scénique), qui reconduit à la fonction d'amplification rhétorique du texte par la musique, qu'avait décriée la modernité. Mais est-ce tout ? On peut y entendre aussi une outrance voulue, un lyrisme réduit à « sa propre caricature », pour reprendre les mots de Jean-Pierre Dambricourt, qui explique par la parodie la coexistence dans l'œuvre de Nyman, à côté de sa veine minimaliste répétitive, faite de « processus mécaniques, vidés de toute subjectivité », d'une veine psychologique, lyrique, qui s'intéresse au fond moins au sentiment qu'à la sensation⁶⁷. Ainsi, l'expressionnisme serait plus cité et parodié, comme le veut le postmodernisme, qu'il n'inspirerait véritablement la composition :

[...] la seconde des *Six Mélodies de Paul Celan* (1990), « Es war Erde in ihnen », comporte des figuralismes exagérément expressionnistes sur « *erfanden kein Lied* » (« ils n'inventaient pas de chant ») ou « *Sie gruben* » (« ils creusaient »), en accord avec l'extrême déchirement du texte poétique [...]⁶⁸

⁶⁵ On trouvera chez Axel Englund (*Still Songs, op. cit.*, p. 128) une analyse plus précise de la composition, ainsi qu'une citation de la partition de Kurtág, qui indique pour ce dernier mot « *Pallaksch* » : « *in äusserster Wut und Verzweiflung* », tandis que la longue pause précédente doit être « *geräuschvoll, gleichsam erstickend einatmend* ».

⁶⁶ Michael Nyman (1944-), *Six Celan songs*, dans *Songbook, op. cit.* Le compositeur de la musique du film *La Leçon de piano (The Piano)*, réal. Jane Campion, 1993) met ici en musique six poèmes de Celan : « Chanson einer Dame im Schatten » (6 min 16 s, « Chanson d'une dame dans l'ombre », *Pavot et mémoire*), « Es war Erde in ihnen » (4 min 17 s, « Il y avait de la terre en eux », *La Rose de personne*), « Psalm » (3 min 42 s, « Psaume », *La Rose de personne*), « Corona » (6 min 15 s, *Pavot et mémoire*), « Nächtlich geschürzt » (6 min 29 s, « Froncées de nuit », *De seuil en seuil*) et « Blume » (5 min 42 s, « Fleur », *Grille de parole*). Le *Songbook* y associe des mises en musique inspirées de Shakespeare (*Ariel Songs*) et de Rimbaud (« L'orgie parisienne »).

⁶⁷ Jean-Pierre Dambricourt a montré, plus positivement, ce qu'apportait une lecture postmoderniste des compositions de Nyman, comme « surenchère systématique » des « gestes universaux tenus pour archétypiques », « traitement excessif », « (fausse) croyance ». Voir Jean-Pierre Dambricourt, « L'épuisement de la musique. La saturation des pseudo-universaux dans les œuvres de Michael Nyman », dans Costin Miereanu et Xavier Hascher (dir.), *Les Universaux en musique* [actes du 4^e congrès international sur la signification musicale (1994)], Paris, Publications de la Sorbonne, « Série esthétique n° 1 », 1998, p. 307-322.

⁶⁸ Jean-Pierre Dambricourt, « L'épuisement de la musique », art. cité, p. 317.

Est-ce réellement « en accord » avec le texte, et non plutôt contre lui – ou en tout cas indépendamment de lui – que cette exagération expressionniste distord le vers de Celan, dont le contenu critique (à l'égard du lien très gothéen entre communauté au travail et chant par exemple) n'avait rien de caricatural ? Effectivement la mise en musique souligne à gros traits des ressorts lyriques, mais qui ne sont pas ceux du texte – au risque d'en faire un récit grotesque. Au mieux, on peut imaginer que Nyman et Lemper s'en prennent ainsi au sacré entourant la poésie de Celan, montrant que même cela peut être déconstruit. Il resterait étonnant que cela passe par le détour du pastiche grinçant et que le poème de Celan se retrouve, comme dans l'article de Jean-Pierre Dambricourt, entre un « rock endiablé pour clavecin et scie musicale » (*L'Escargot* dans *A Zed and Two Noughts – Zoo*, de Peter Greenaway, 1985) et un « tango parodique, déchargé de son pathos » (*Wedding Tango* dans *Drowning by Numbers – Triple Assassinat dans le Suffolk*, de Peter Greenaway également, 1988).

L'écartèlement du poème

Boucurechliev ouvre la partie allemande de *Lit de neige* par une variation mélismatique sur la diphtongue initiale « Au » de *Augen*, si bien que le mot perd son lien au sens, le chant abolissant le statut sémantique du phonème. Cependant, le texte finit par resurgir, et le mot se reconstitue bien, contrairement à ce que devient le poème de Mallarmé dans *Improvisation IV* de Boulez (« À la nue accablante tu »), qui se délite et s'interrompt. Heinz Holliger, lui, met en musique « *Psalm* » en 1971, pour seize voix *a capella*, de manière à dissocier complètement son et sens, voire à abolir l'un et l'autre⁶⁹ : l'auditeur ne peut plus saisir ni mot ni vers du texte initial, dissout par implosion. La partition, là, s'avère un complément indispensable pour comprendre la démarche du compositeur. Sans elle, qui saurait entendre les phonèmes répartis entre les différents chœurs, dans un ordre qui n'est pas exactement celui du texte, de sorte que les mots n'existent plus, dans la mise en musique, que fragmentairement ou abstraitement ? Leur présence peut aussi être qualifiée de spirituelle ou mystique. Il y a bien là un approfondissement du sens du poème, puisque « Psaume » (un texte de 1961, publié dans le recueil *La Rose de personne*) est un des poèmes où la « théologie négative » de Celan s'exprime de la manière la plus inquiète et pressante. La prière y substitue, dans son adresse, le nom de Personne au nom de Dieu.

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und
Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.
Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.*

Personne ne nous pétrira de nouveau de terre
et d'argile,
personne ne soufflera la parole sur notre
poussière.
Personne.
Loué sois-tu, Personne.
C'est pour te plaire que nous voulons

⁶⁹ Heinz Holliger (1939-), *Psalm* (1971) pour seize voix *a capella*, dans *Atelier Schola Cantorum 4* (dir. Clytus Gottwald), Stuttgart, Cadenza, 1972. Sur le travail de Holliger à partir des écrivains (Beckett, Hölderlin, Walser...), on peut lire l'entretien avec Philippe Albèra publié dans *Bruno Maderna, Heinz Holliger*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1991 ; rééd. numérique, Genève, Contrechamps, p. 92-101.

Dir
entgegen.
[...]

fleurir.
À ton
encontre.
[...]⁷⁰

La radicalité de la déconstruction du langage dans la mise en musique de Holliger fait écho à ce retour impossible à la scène adamique. Les chanteurs répartis en quatre groupes (soprano, alto, ténor, basse) se divisent les sons du mot « *Niemand* » : aux ténors le *n* initial, orienté vers l'horizon vocalique du /i :/, qui ne doit pas être prononcé cependant (la consonne est « *tonlos* », sans résonance, sans timbre) ; aux basses ensuite le *m* (également *tonlos*), tenu et qui glisse au *n* ; puis aux sopranos le *d* bref, aux altos le *a* tenu du *forte* au *pianissimo*, et dont la hauteur relative baisse en fin de mesure ; tandis que le *i* revient aux sopranos, qui le tiennent et l'augmentent en intensité comme en hauteur. Les voyelles *a* et *i* ne sont donc introduites qu'après l'ensemble des consonnes du mot *Niemand*, comme si le matériau phonique se présentait sous un ordre différent de celui qui préside au *logos*.

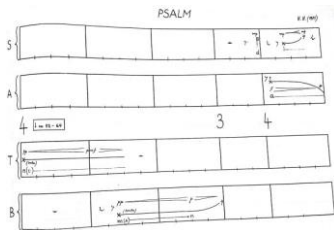


Image 10. Heinz Holliger, *Psalm* (1971), Mainz, éd. B. Schott's Söhne, 1971, p. 3 (mesures 1 à 5).

Il faut une extrême attention pour percevoir ces sons et suivre la partition dans le magma étrange et fascinant de l'œuvre. Inutile de dire que sans le titre et la présence, en tête de partition, du poème de Celan, le lien serait perdu à jamais.

Donnons la première strophe du poème et ses différentes traductions :

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.*

Niemand.

Personne ne nous pétrira de nouveau de terre et d'argile,
personne ne soufflera la parole sur notre poussière.

Personne. (tr. J.-P. Lefebvre)

Personne ne nous repétrira de terre et de limon,
personne ne bénira notre poussière.

Personne. (tr. M. Broda)

Personne ne nous pétrira plus de terre et de glaise,
personne n'insufflera plus sa parole à notre poussière.

Personne. (tr. S. Mosès)

Personne ne nous pétrira plus de terre et d'argile,
personne ne conjurera notre poudre.

Personne. (tr. J. Jackson)

⁷⁰ Tr. Jean-Pierre Lefebvre, dans Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 180.

L'homme n'est plus autorisé à rêver une nouvelle Genèse. Aucun Dieu ne lui fera plus jamais don du verbe ; nul ne donnera plus vie, par le verbe, à cet homme-Golem fait d'argile et de poussière. Chez Holliger, le matériau sonore est coupé de son lien au sens, et plus radicalement encore le phonème est privé de support vocal, du son, comme s'il sortait d'une bouche aux cordes vocales coupées. Le langage est réduit au bégaiement, au chuintement, au sifflement, au grincement, au grognement, au halètement, au bourdonnement ; loin d'entendre des voix humaines, l'auditeur croit capter l'approche d'une horde de bêtes menaçantes, ou les bruits d'une maison traversée de courants d'air terrifiants. Les seuls phonèmes qu'il repère, à la rigueur, sont les deux /t/ (initialement présents dans *knettet*), qui lui intiment, en français : « tais-toi ».

À y regarder de plus près, la mise en musique produit toutefois des effets de sens et d'interprétation. Par exemple, dans sa déconstruction du matériau phonétique du poème, elle fait resurgir le /h/ aspiré de *Lehm* (« argile »), qu'on n'entend pas à la lecture du poème en allemand, mais qui là, au contraire, prend une importance considérable, étant répété par plusieurs voix et donnant lieu à toutes sortes de variations qui nécessitent la projection réitérée de l'air (rythmique syncopée, crescendos et decrescendos, changements de hauteur de note...) :

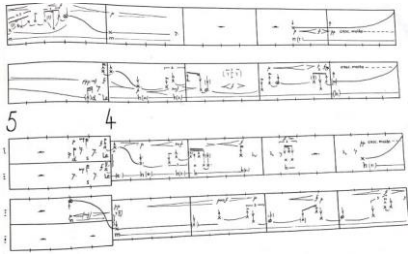


Image 11. Heinz Holliger, *Psalm* (1971), Mainz, éd. B. Schott's Söhne, 1971, p. 5 (mesures 11 à 15) ; voix d'alto, baryton et basse.

Le *h* muet de *Lehm* devient donc un /h/ expiré et très audible, bien présent dans la mise en musique. Il y fait entendre un halètement, voire le phénomène même de la respiration. La mise en musique réintroduit donc ce souffle, découvert dans la déconstruction du langage. Ce n'est plus le souffle divin, qui exerce de l'extérieur sur la matière inerte une action vivifiante (et transitive : *besprechen*), mais un souffle immanent, découvert à l'intérieur de la matière (*Lehm*).

À la fin de cette strophe, le signifiant *Niemand* (« Personne ») n'est pas disséminé phonétiquement entre les groupes de chanteurs comme jusqu'ici, mais le mot est « mimé, totalement insonore » (« *gemimt, völlig tonlos* ») par tous les chanteurs (« *Tutti* »), « extrêmement lentement » (« *extrem langsam* »), par le mouvement de leurs lèvres : « *deutliche Lippenbewegungen* ».

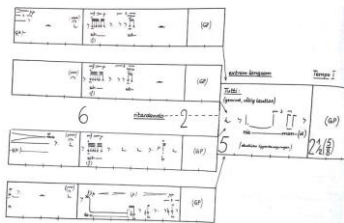


Image 12. Heinz Holliger, *Psalm* (1971), Mainz, éd. B. Schott's Söhne, 1971, p. 8 (mesures 26 à 29).

La mise en musique réalise donc tout à la fois l'absentement de Dieu et de son appellation de substitution (« Personne », et le mot même), en effaçant les signifiants disloqués et métamorphosés, mais elle réalise aussi la présence négative de Dieu par cette mimique insonore du mot *Niemand*. Il faut moins y voir, à notre avis, un geste pour la vue, pensé par rapport à une situation de concert, qu'une lecture mystique du poème de Celan, qui traduit musicalement et graphiquement la présence absente du Dieu caché (*deus absconditus*), son retrait de la matière. L'œuvre de Holliger illustre bien l'émancipation contemporaine de la partition, indispensable désormais à la compréhension des intentions de l'auteur et même à la saisie esthétique de l'œuvre⁷¹.

Si nous avons terminé cette présentation sélective⁷² par la mise en musique qui déconstruit le plus radicalement le poème, ce n'est pas pour établir une progression nécessaire. La dissémination des phonèmes n'est pas l'interprétation la plus juste du poème « Psaume », dont il existe bien d'autres mises en musique intéressantes. De même, il n'y a pas de chronologie de la radicalité : la mise en musique de Holliger date du début des années 1970, mais d'autres plus récentes font pleinement entendre le texte de Celan. S'il y a dialogue, effets de citation et évolution au sein de l'histoire de la musique, et au sein même de l'œuvre de chaque compositeur⁷³, les mises en musique ne forment pas un discours linéaire sur l'œuvre de Celan. L'interprétation radicale de Holliger est une lecture du texte mais qu'on ne saurait prendre pour la vérité ultime de celui-ci. La rencontre avec Paul Celan ne constitue pas nécessairement un tournant vers la pulvérisation du langage. La mise en musique de « *Tenebrae* » par Luciano Berio (2003) maintient intact le texte, là où, en 1965, Berio expérimentait le plus radicalement sur la voix, dans sa virtuose

⁷¹ Voir Karlheinz Stockhausen, « Musique et graphisme », dans *Écouter en découvreur*, Paris, éd. Cité de la musique, « La rue musicale », 2016, p. 79-93, qui retrace l'histoire de « l'émancipation de la représentation graphique par rapport à l'acoustique », l'image écrite étant devenue le « véritable médium de l'intention ».

⁷² J'ai omis notamment les mises en musique de « Fugue de mort », le poème le plus célèbre de Celan. Voir Axel Englund, *Still Songs. Music in and around the Poetry of Paul Celan*, op. cit., chap. 1 : « *Play Death Sweeter: Musicality, Metaphoricity, Murder* » (où il analyse les mises en musique de « Fugue de mort » par Tilo Medek et Harrison Birtwistle), p. 21-54. Ainsi que Marik Froidefond, art. cité, p. 127 (qui évoque en conclusion celle de Maurice Delaistrier, *Dans la lumière des mots-vigiles*, 2000).

⁷³ Les mises en musique prennent bien sûr leur sens propre au sein de l'œuvre de chaque compositeur. Voir par exemple Frédéric Marteau, « Boucourechliev et Celan : des *Archipels* à *Lit de neige* : un chassé-croisé », dans Antoine Bonnet et Frédéric Marteau (dir.), *Paul Celan, la poésie, la musique*, op. cit., p. 123-142.

Sequenza III. C'est plutôt Joyce et E. E. Cummings qui avaient fourni à Berio des pré-textes à l'expérimentation sur le langage, avec *Thema* (1958) et *Circles* (1960). Il y a aussi des mises en musique qui ne font pas entendre du tout le texte, sans qu'on puisse y voir, évidemment, le stade ultime de son « écartèlement ». La mise en musique purement instrumentale que John Zorn donne de « *Schibboleth* », au sein d'un ensemble marqué par l'ésotérisme, accentue, comme le fait Kiefer en peinture, la présence de signes cabalistiques dans l'œuvre de Celan⁷⁴. Ce sont selon les cas la perte du chant lyrique et la parole empêchée, le sauvetage d'un chant collectif qui garde mémoire du religieux, l'inquiétude métaphysique et l'adresse paradoxale au Dieu absent, qui, chez Celan, sollicitent les compositeurs de ces mises en musique, qu'on pourrait qualifier, comme certaines traductions, de *Nachdichtungen* (« créations poétiques », « prolongements créatifs », « adaptations »). Le lecteur de Celan trouvera chez les compositeurs autant d'interlocuteurs dans sa traversée de l'étendue du poème. Et il peut retenir ces conseils de Stockhausen à qui l'on demandait comment l'on apprend « à comprendre la musique contemporaine et à l'écouter de façon active » :

[...] qu'il prenne au sérieux tout ce qui lui vient à l'esprit – en fonction de sa culture et de son imagination – et ne néglige aucun aspect. Qu'il accepte comme une invention nouvelle tout ce qui lui vient à l'esprit en écoutant une musique donnée, sans penser qu'il est un dilettante, qu'il ne comprend rien à la musique. Beaucoup de gens ont des représentations visuelles ou des réminiscences, ou encore de soudaines visions fantastiques quand ils entendent une certaine musique. C'est précisément cela qu'ils devraient considérer comme une activité créatrice, le fait d'être en mesure de trouver, en écoutant certaines œuvres, des idées qu'ils n'auraient pas eues autrement ; de faire eux-mêmes quelque chose, de penser, de ressentir – sans se dire que cela n'a rien à voir avec la musique, sans présupposer que la musique cherche à leur communiquer quelque chose⁷⁵.

Céline Barral est Maîtresse de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Bordeaux Montaigne et membre de l'équipe TELEM. Elle a rédigé un mémoire de master sur Ingeborg Bachmann et une thèse intitulée « Le "tact" des polémistes (Charles Péguy, Karl Kraus, Lu Xun) » (Paris 8, 2015). Elle dirige la licence Lettres Babel, consacrée à l'interculturalité, au plurilinguisme et aux relations entre les arts.

⁷⁴ John Zorn (1953-), *From Silence to Sorcery*, New York, Tzadik, 2007. Sur d'autres mises en musique instrumentales, voir Axel Englund, « (Im)possibilities of communication: Celan, Ruzicka, Dittrich », *Perspectives of New Music*, vol. 46, n° 2, été 2008, p. 5-32.

⁷⁵ Karlheinz Stockhausen, « Écouter en découvreur » (1961), dans *Écouter en découvreur*, *op. cit.*, entretien.