

Entre bruit et silence: Yves Bonnefoy Maître de Chapelle ?

(esquisses acroamatiques)

La porte s'ouvre. Un orchestre s'avance.

[P 58]¹

*L'inquiète voix
Heureuse sous les roches du silence [...]
[P 171]*

L'œuvre d'Yves Bonnefoy, on ne peut en douter, est envahie par le regard porté sur les peintres et sur le monde, évident et soutenu, mais elle est toutefois profondément travaillée, certes de façon moins manifeste mais sans doute tout aussi décisive, par une écoute tour à tour inquiète (« J'écoute, je ne sais quel bruit » [P 277]) et abandonnée, voire, à l'instar de la perception non-thétique de la phénoménologie², délaissée³ (« J'écoute, je consens » [P 276]).

Cette écoute variée, subtile, cette *fine écoute*, est capable de donner leur place, leur *vrai lieu*, aux nuances les plus diverses (par exemple la saisie d'un « même bruit d'abeilles / Dans le bruit de la neige » [SL 147], permettant ainsi une ouverture à l'infini, comme dans la formulation suivante, dans laquelle un moment musical, réduit à sa phase inchoative, semble instaurer la dynamique d'une force hors du commun : « Tu as vaincu, d'un début de musique, / La forme qui se clôt dans toute vie. » [SL 65]

¹ Abréviations : *Poèmes (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, Poésie/Gallimard, 1982 [P] ; *Ce qui fut sans lumière*, suivi de *Début et fin de la neige*, Poésie/Gallimard, 1991 [SL] ; *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie/Gallimard, 1992 [RT] ; *La Vie errante*, suivi de *Remarques sur le dessin*, Poésie/Gallimard, 1993 [VE]

² Voir, entre autres, cette formule de Merleau-Ponty : « la perception originaire est une expérience non-thétique, préobjective et préconsciente. » (dans *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.279)

³ Ce délaissement est le contraire d'une fuite, tel celui que dénonce Bonnefoy dans *L'Improbable* : « Il y a dans l'homme conceptuel un délaissement, une apostasie sans fin de ce qui est. » (p.21)

Il y a par conséquent beaucoup d'acousmates⁴ dans cette œuvre, en raison des « objets » subtils qu'une telle écoute se propose d'entendre, et on assiste même souvent, comme dans la citation qui précède, à leur naissance.⁵

Deux exemples, parmi d'autres, en ce qu'ils peuvent être considérés comme des emblèmes.

Premier exemple : la « voix d'interdit » [RT 126], qui retentit aussi dans *On me parlait* [VE 65], me rappelle irrésistiblement ce que les moralistes d'autrefois appelaient le dictamen⁶, dictée de la conscience éthique (ou encore cette résonance du premier commandement, « tu ne tueras point », dont Lévinas suggère qu'elle vibre en qui se trouve devant un visage). C'est ainsi que l'univers acousmatique de Bonnefoy semble habituellement toujours-déjà compénétré de philosophie – métaphysique et éthique mêlées.

Deuxième exemple : il y a souvent, notamment dans *Douve*, l'inscription d'un acousmate dans le corps, ou plutôt son émergence⁷ depuis le corps, comme amplification, en bruissement de sang : « La musique suprême commence dans la main, dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la musique s'affirme sur les lèvres, sa certitude pénètre le versant souterrain du visage. » [P 52] On peut noter qu'ici la propagation acousmatique est si âpre, si harcelante, qu'elle aboutit à une violente cécité qui achève de plonger la sensibilité dans une sorte de fantastique élémentaire : « À présent se disloquent les menuiseries faciales. À présent l'on procède à l'arrachement de la vue. » [*ibid.*] Cette chute dans un abîme acroamatique⁸ situé à même le corps constitue ainsi le deuxième paradigme acousmatique cher à Bonnefoy :

⁴ Voir à ce sujet mon article « Des *acousmates* d'Apollinaire aux *voix* de Bonnefoy, quelques réflexions sur la 'fine écoute' », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du Colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Jean-Louis Backès, Claude Doste et Danièle Pistone éd., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. Rappelons ici la définition minimale de l'acousmate : « bruit ou son dont on ne saisit aucune cause objective ».

⁵ Voir par exemple : « Je croyais même entendre des mots, ou presque / (Presque, soit par défaut, soit par excès / De la puissance infirme du langage / Passer, comme un frémissement de la chaleur. » [SL 20] ; « Mais on ne sait / Si on entend ce mot ou si on le rêve. » [SL 130] ; « Et j'entends en moi cette voix, qui sourd du fond de l'enfance » [SL 159].

⁶ Voir encore dans « L'indéchiffrable » (*Origine de la parole*) : « Je pense alors, ou quelqu'un me souffle, que c'est peut-être là un rébus [...] Il me semblait qu'on m'apportait un message, que j'allais entendre un appel. » [RT 127]

⁷ Notons qu'on retrouve ici la dimension inchoative.

⁸ Le terme *acroamatique* (du grec ακροαομαα: « écouter », « prêter l'oreille », « être un auditeur attentif », « être un disciple »), présent chez Leibniz au sens d'*ésotérique*, a été repris plus récemment dans son sens premier (« relevant d'un usage de l'oreille ») par Manfred Riedel (dans « Logik und Akroamatik. Vom zweifachen Anfang des Philosophie », dans *Philosophisches Jahrbuch* 91, p.225-237) et Juergen Trabant (notamment dans *Traditions de Humboldt*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, *passim*). Nous l'utilisons dans nos travaux dans la perspective d'une *audiocritique* qui privilégie l'oreille comme instance centrale de l'expérience poétique, chez le poète comme chez son lecteur.

si le premier reprend à son compte la longue tradition de la voix dans le cœur, telle que Saint Augustin ou Saint Anselme l'ont façonnée,⁹ celui-ci n'est pas insensible à ce qu'un René Char appelait « troubles et pulsations ».¹⁰

On peut donc considérer que les acousmates chez Bonnefoy ont principalement deux origines distinctes, qui permettent de les classer en deux catégories principales : l'une composée de sons mentaux, quasiment toujours constitués en « voix » (et le départ en eux de ce qui relève d'un travail effectué sur la tradition philosophique et de ce qui correspond à une expérience acousmatique originale est souvent difficile à établir) ; l'autre constituée de bruits la plupart du temps émergeant du corps puis se propageant à tous les étages de la scène acousmatique (et là il semble que les philosophèmes encombrants soient bousculés).

Il y a d'autre part dans les acousmates de cette œuvre des traits distinctifs que l'oreille intérieure ne peut pas ne pas percevoir assez vite. Souvent, ils sont brouillés, bruyants, turbulents, comme on le constatera plus bas. Ailleurs, l'acousmate trouve un régime plus harmonieux : « Je t'écoute / Vibrer dans le rien de l'œuvre / Qui peine de par le monde. / Je perçois le piétinement / D'appels / Dont le pacage est l'ampoule qui brûle. » [P 269]

Une ampoule qui brûle vibre... Mais aussi une voix peut dire « *Je suis la lampe* » [P 181], comme si la lampe même parlait par la voix (dans une sorte de prosopopée transcendante), comme si la voix était faisceau lumineux vibrant, langue de feu... Les acousmates faisant chanter la lumière, dans la grande tradition de Dante¹¹, sont par excellence ces acousmates harmonieux où l'œuvre trouve ses cadences les plus heureuses : « La lumière était si intense ! [...] on eût dit le présent sans fin, l'espace sans ici ni ailleurs, les essences seules à être dans leur ample bruissement clair d'air qui monte en vibrant au-dessus d'un feu » [RT 147] ; « Donne-moi ta main et précède-moi dans l'été mortel / Avec ce bruit de lumière changée, / Dissipe-toi me dissipant dans la lumière » [P 278] ; « Toutefois le soleil

⁹ Voir Claude Panaccio, *Le discours intérieur de Platon à Guillaume d'Ockham*, Seuil, 1999, notamment pp. 94-108, 153-168, 306-307

¹⁰ Parlant de Picasso, Char écrit : « Guetteur terré plus qu'embusqué, puisatier à l'intérieur du corps humain, il en saisit les troubles et les pulsations. » (dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 596)

¹¹ Sur ce sujet voir le livre de Paolo Bollini *Dante visto dalla Luna (Figure dinamiche nei primi canti del paradiso, Edizioni Dedalo, Bari, 1994, en particulier les chapitres 1 et 4. Ou encore, du même auteur, l'article intitulé « Un dispositif visuel dans la poésie de Dante », dans *Revue d'Études Françaises* éditée par le Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université Eötvös Lóránd de Budapest et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises (livraison automne 98 : publication des Actes du Colloque : *Linguistiques, poétiques, musicales – Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, en collaboration avec le Collegium Budapest, l'Institut Italien de Budapest et l'Académie des Sciences de Hongrie, les 7, 8, 9 mai 1997), Patrick Quillier éd., pp.93-105*

bourdonne sur la vitre, / Et, l'âme enveloppée de ses rouges élytres, / Il descend, mais en paix, vers la terre des morts. » [P 299]

Enfin, la richesse acousmatique de cette œuvre est telle qu'on peut y entendre des acousmates de toute nature, c'est-à-dire selon tous les étages de la scène acousmatique. Tout d'abord des acousmates au sens restreint, proprement dits, autrement dit des sons aussi ténus et hypothétiques que le chant des anges dans la tradition mystique : tel est le chant du Phénix, dans *Douve* [P 75] repris sous forme de « chant des morts » dans *Hier régnant désert* [P 124] ; tel est encore « le bruit du pinceau » [RT 75] ; tel encore le chant entrecoupé de silence q'un ange de lumière ayant pris l'apparence d'un enfant [SL 91-92]. Puis ce qu'on peut appeler des acousmates en écho : dans un événement sonore « objectif » s'entend un autre son (le poème *Aux arbres*, dans *Douve* : dans le bruissement d'arbres sous le vent, autre chose prend voix : « J'entends à travers vous [les arbres] quel dialogue elle [barque des morts] tente / Avec les chiens [...] Le tonnerre profond qui roule sur vos branches [...] signifie [...] » [P 65]¹²) ; et parfois cette prise de voix est opérée par une instance métaphysique : « J'entends déjà grandir le bruit d'un autre gave / Qui s'apaise, ou se perd, dans notre éternité. »¹³ [P 222]. Ou encore, cet acousmate qui est comme l'amplification d'une des petites perceptions leibniziennes, le bruissement du sang transfiguré en voix potentielle et même imminente (ce thème est récurrent dans l'œuvre) : « Ouvre-toi, parle-nous, déchire-toi, / Couronne incendiée, battement clair, / Ambre de cœur solaire. » [P 246] ; « déjà retombe / La draperie de sang, à grand bruit sourd, / Sur la lumière » [P 261]...¹⁴

Enfin, l'œuvre est ponctuée par l'émergence régulière d'acousmates spécifiquement philosophiques, je veux dire trouvant leur origine dans l'abstraction philosophique, comme si, malgré toutes les préventions bien connues de l'auteur, émanait encore de certains concepts le *big-bang* émotionnel d'une présence, à la façon d'une vibration résiduelle. Dans *Douve*, c'est nommément les « vieilles idées » : certes le feu s'y est tari, mais elles sont encore

¹² Voir le texte *Deux musiciens, trois peut-être* [VE 107-109], qui pose la question significative de cet acousmate en tant que tiers-inclus : « Y a-t-il un troisième musicien, à plus grande distance encore sous l'horizon ? » Sur le thème de l'écho, voir le début du texte *Sur les ailes de la musique* [RT 133]. Et aussi ces formules de *Hier régnant désert* : « Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille / Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu. » [P 152], et de *Dans le leurre du seuil* : « Dans l'œuvre / La houle d'un bruit second. » [P 268]

¹³ Voir encore : « Et tout ce bruit / D'abeilles de l'impure et douce éternité. » [P 227] Et : « Tu écoutes le bruit d'abeilles des choses claires, / Son gonflement parfois, ce absolu / Qui vibre dans le pré parmi les ombres » [SL 66].

¹⁴ Le geste acousmatique initial est parfois indiqué dans le texte : « J'entends (ou je désire entendre, je ne sais) » [P 128] ; « il semble qu'elle écoute / Le bruit de l'autre mer dans ses veines bleues » [VE 94].

« retentissantes » [P 92] ; ainsi, dans *Hier régnant désert*, le feu devenu « cendre » demeure toutefois « bruit de visage mort » [P 121].¹⁵

Considérant que l'usage de l'oreille, activité cruciale dans la construction du sens, est, au cœur de la création poétique, une instance indispensable, ce que les paragraphes qui précèdent permettent de confirmer à propos de l'activité de Bonnefoy, j'imaginerai donc ce poète dans son activité acroamatique et je l'envisagerai pour ce faire sous les traits d'un musicien, frère attentif de la « musicienne du silence » qui joue ses acousmates dans nos mémoires modernes, et sur laquelle il a consacré bien des lignes¹⁶. C'est pourquoi je voudrais, au fond, esquisser ici son portrait en Maître de Chapelle, afin de retransmettre, autant que faire se peut, les voix dont son oeuvre est le corps conducteur. Pour se faire je tenterai de diriger mon oreille¹⁷ vers certains retentissements acousmatiques révélateurs, sans les présenter dans une taxinomie chargée de leur faire produire du sens, mais en restant sans cesse attentif aux tensions significatives qu'une telle écoute de l'oeuvre peut révéler.¹⁸

Qu'est-ce qu'un *Kappelmeister* ?

Je retiendrai de ses activités diverses celles qu'Yves Bonnefoy me semble mettre tout particulièrement en oeuvre : un *Kappelmeister* est d'abord un compositeur ; il est ensuite un maître de chœur (et un chef d'orchestre) ; amené à jouer ses oeuvres dans des lieux divers, il est enfin un acousticien. Telle est la triple métaphore que je voudrais faire défiler maintenant : le poète comme auteur de partitions acousmatiques, dans lesquelles les voix sont au premier plan ; comme exécutant de sa propre composition acousmatique ; comme ordonnateur de lieux acousmatiques où elle puisse retentir de la meilleure façon possible. Dans ce parcours en forme de triptyque, la voix sera donc comme le fil conducteur du cheminement, la note

¹⁵ Voir aussi l'écoute de la « pensée d'avant » [VE 143].

¹⁶ Voir notamment « Mallarmé et le musicien », dans *Yves Bonnefoy – Poésie, peinture, musique*, textes réunis par Michèle Finck, Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 7-21

¹⁷ Michèle Finck en appelle à « une audition de l'oeuvre d'Yves Bonnefoy », « capable de se placer au point nodal où l'écriture et la voix échangent leur substance. » (dans « Poétique de la voix rauque », dans *Yves Bonnefoy – Poésie, peinture, musique, op.cit.*, p.33) C'est dans cette perspective, acroamatique, que se situe notre démarche.

¹⁸ Un des meilleurs spécialistes de l'oeuvre de Bonnefoy, Patrick Née, indique qu'il s'est refusé, pour sa part, afin de ne pas laisser pour compte les proses, à conduire une étude qui eût été « auscultation patiente », consistant à « prélever tel segment de tel ou tel livre, de le rapporter à tel autre, dans un brassage permanent des références, dans ce jeu d'échos généralisé » qu'il avait tout d'abord envisagé (dans *Poétique du lieu dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, PUF, 1999, pp.9 et 10) Aussi conduit-il dans cet ouvrage une « recherche éperdue d'un centre qui permette d'échapper à la dialectique (initialement reconnue mauvaise) de l'Ici et de l'Ailleurs ». (*ibid.* p.12) Nous avons écouté l'univers acousmatique de Bonnefoy dans l'oeuvre entière, mais nous restons sensible au « jeu des échos », sans oublier toutefois que notre écoute restera forcément partielle, et c'est pourquoi il s'agit ici d'esquisses.

fondamentale des harmonies ou disharmonies qui en jalonnent les stations. En effet, la voix est sans doute au cœur des préoccupations de Bonnefoy.¹⁹

*

Comme « compositeur », Yves Bonnefoy, me semble-t-il, mêle dans son œuvre deux grands styles qu'on pourrait croire incompatibles, mais qui instaurent des tensions sans doute puissamment séduisantes, à coup sûr révélatrices. Y retentissent en effet beaucoup de bruits qui l'apparentent à la *musique concrète*, alors que, par ailleurs, la texture la plus fréquente possède une pâte de nature *néo-classique* voire *néo-romantique*.

Comme compositeur concret (« Nous / Parmi les bruits » [P 266], « Nous / Au fusant du bruit » [P 267]), Bonnefoy construit un paysage sonore martelé de coups âpres et sourds qui est certainement un des « vrais lieux » de l'œuvre. *Heurter, marteler, piétiner* sont des actes acousmatiques obsessionnels et leur inscription dans la destruction du beau peut faire penser au refus du concept de beauté dans la musique concrète ou chez Xenakis (la beauté « sera faite sang et cri » [P 136]). Le poète recueille donc dans son poème toutes sortes de bruits contondants qui déchirent et blessent les tympanes : cri de la pierre (« Ô pierre grise [...] ouvre-moi le port de ton cri » [P 145]), cri des rocs [P 47], cri de l'insecte [P 239], « vallées qui sont des abois » [VE 58], « les coups profonds du fer » [P 159], bruit de fourgonnette [P 296]...

Mais, à l'instar de « ces rumeurs et ces grondements [qui] s'amenuisent parfois jusqu'à parler du silence » [VE 177], d'autres dynamiques, au sens musical du terme (intensité), sont également enregistrées et placées à des moments cruciaux de l'articulation du poème.²⁰ Tels sont les si nombreux bruissements dont se constitue le paysage sonore de l'œuvre : le passage du vent dans les arbres [P 222, P 239], le bourdonnement des abeilles [P 227, VE 216]], le roulement précipité de l'orage « au cœur des frondaisons » [P 72], les flux et reflux plus ou moins renflés de toutes sortes de phénomènes liquides – bruit de mer (« bruit de mer lassant et sourd » [P 241]²¹), « bruit constant de la vague » [VE 127]), bruit d'écume

¹⁹ Voir l'article de Pierre Brunel « Yves Bonnefoy : L'évocation d'une voix », dans *Yves Bonnefoy – Poésie, peinture, musique, op.cit.*, pp. 23-32., qui analyse certains poèmes centrés sur l'évocation d'une ou de plusieurs voix, notamment le célèbre *À la voix de Kathleen Ferrier*, en les rattachant à un phénomène de retour à l'enfance et à la figure de la mère.

²⁰ Michèle Finck fait par exemple cette juste remarque selon laquelle chez Bonnefoy le *pianissimo* « est toujours le signe distinctif des moments d'épiphanie ». (*art. cit.*, p.35)

²¹ Voir aussi P 275

[P 186, P 238], bruits de fleuve [P 305], bruit de ruisseau [SL 66], bruit d'eau tout simplement [P 109, RT 19]. Mais tels sont aussi les événements ponctuels étouffés dans leur émergence : bruit de pas hésitants et lointains [P 112, P 118, SL 75], piétinement des bêtes [P 286], « bruit de fruits simples qui tombent » [P 172]²², « [b]ruit, clos, / De la perche qui heurte le flot boueux » [P 256] , le volet qui vibre [P 253, 312]...²³

Toutefois cet usage des bruits concrets doit être le plus souvent, me semble-t-il, entendu comme la crispation rarement sereine sur ce qu'Yves Bonnefoy appelle le « bruit du monde mort ».²⁴ Reprend-il ici l'image acroamatique du *Cymbalum mundi*, la « Cymbale du monde », qui représente le monde de la matière, selon certaines conceptions chrétiennes, comme une cymbale d'où émanent des vibrations désordonnées autant qu'assourdissantes et chaotiques, toutes chargées de négativité, de désordre, de désespoir, de désarroi²⁵ ? Exprime-t-il par là une sorte de fascination devant le lourd parasitage de l'être par la matière,²⁶ tel qu'il a pu y être sensible dans sa formation métaphysique, de Platon à Hegel, en passant par Chestov²⁷ ? Je ne sais. Ce qui est observable en tout cas, c'est que ce bruit vient brouiller, contaminer ce qui est nommé ailleurs la « voûte chantante » [P 151] ou encore, dans une expression peut-être venue du mysticisme rhénan, « l'ailleurs, l'éboulement obscur, le bruit

²² Voir aussi RT 17

²³ Dans *Rimbaud par lui-même* (Seuil, 1961, p.68), Bonnefoy fait une remarque qui en dit long sur son propre tropisme auditif vers les bruissements naturels : « Habité par les voix du vert, du clair, du végétal et des eaux, hanté, vécu par ces émanations de la profondeur incolore, il [Rimbaud] sent se désagrèger en lui les problèmes d'une personne et, devenu transparence, il *est* vraiment, au lieu comme autrefois de méditer et d'agir. » Si donc les rumeurs naturelles en appellent à une écoute flottante, un consentement au monde sans arrière-pensée, il est toutefois permis de faire remarquer que Bonnefoy ne s'en tient pas à la simple constatation auditive, et qu'il la recharge d'une réflexion où se laisse percevoir sa culture philosophique.

²⁴ Voir encore : « J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi. » [P 152]

²⁵ On retrouve ce dispositif symbolique de la « cymbale du monde », rendant son bruit sous l'action de l'homme, dans un image de *Dans le leurre du seuil* : « Moi le maillet / Qui heurta, à coups sourds, / Le ciel, la terre noire. » [P 296]

²⁶ Certes, on peut difficilement nier cette affirmation de Michèle Finck selon laquelle Bonnefoy « est venu à la poésie par un acte d'adhésion à la matière » (*art.cit.* p. 36), ce qui entraîne, selon la même commentatrice, le fait que « la 'voix rauque' bouleverse Bonnefoy parce que la raucité fait don de la matière. » (*ibid.*, p.35) Cependant, il n'en reste pas moins vrai que les radiations métaphysiques issues des grands systèmes idéalistes rendent cette adhésion quelque peu ambiguë. Michèle Finck elle-même conclut ainsi : « Le son 'rauque' ne résume-t-il pas la double postulation de la poésie, tendue entre le parti-pris de la matière, de la finitude, de l'alliance de la faille et de la forme (raucité) et le désir de l'idéal, de l'éternité, de la perfection formelle close sur elle-même (refus de la raucité) ? » (*ibid.* p.41)

²⁷ Dans un « Entretien avec John E. Jackson », Bonnefoy dit ceci de Chestov, ce qui semble bien donner un indice de l'influence du Russe sur le Français eu égard à l'attitude noétique devant la matière (si du moins on associe temps et matière) : « Chestov lui-même a peur du temps [...] Qu'on ne retienne que ses valorisations, – la présence contre l'essence, ce qu'on aime contre ce qui est, ou passe pour être – et on pourra aboutir à une négation de l'absence, une résurrection de ce qui se perd, à mon avis mieux fondées en comprenant que l'absolu que nous désirons gît dans la plénitude d'une seconde où intensité vaut éternité. » (*L'Arc* n°66, p.88)

sans fond, la matière » [RT 126]. Le tout début de *Dans le leurre du seuil* fait résonner cet autre univers sonore dont le précédent, concret, heurté, déchiré, n'est que la parodie, l'écho distordu : « à nouveau ce bruit d'un ailleurs, proche, lointain » [P 253].²⁸ Ainsi comme « compositeur concret », Bonnefoy semble osciller entre un accueil généreux des bruits (« Et que de plénitude est dans le bruit, / Quand tu le veux, du ruisseau qui dans l'herbe / A recueilli le murmure des cloches » [SL 66]) et une méfiance métaphysique à leur égard au nom d'une postulation systématique vers un empyrée des sons, « [c]omme si au-delà de toute forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu. » [P 159]

C'est là que vient prendre place l'autre style compositionnel de Bonnefoy : c'est que, pour lui, sans doute un contrepoint paradoxal doit-il être construit entre ces deux mondes esthétiques plutôt hétérogènes et dissonants entre eux : après avoir erré « côte à côte, longtemps / Interrompues, obscures », les voix ont « soif de se trouver » [P 291]. Il faut créer un « rapport de musique » [P 300].²⁹ Et il semble que la figure tutélaire présidant au bon accomplissement de ce travail soit présentée sous différents visages intercesseurs : Poe, Boris de Schloezer, qui entend dans son agonie « une musique / Dont ses proches ne [savent] rien » [P 255]; Mozart, aussi, mais un Mozart qui aurait à intégrer des coups de gong, comme le suggère *Pierre écrite* : « Vois, ce n'est pas Mozart qui lutte dans ton âme, / Mais le gong, contre l'arme informe de la mort. » [P 197]

Des tensions sont en effet nettement audibles entre l'ici et l'ailleurs, et ces tensions trouvent une sorte de résolution qui fait de leur dissonance un bonheur : « Ici l'inquiète voix consent d'aimer / la pierre simple [...] L'inquiète voix / Heureuse sous les roches du silence, / Et l'infini, l'indéfini répons / Des sonnailles, rivage ou mort. » [P 171] Autrement dit, on assiste quelquefois à l'intégration de l'univers sonore concret (sonnailles) à une musique où les dissonances de l'inquiétude se fondent dans l'harmonie d'un certain bonheur, d'un bonheur certain, dans lequel le monde matériel semble toujours présent ici, résonance continuée, sans pour autant laisser d'être projeté sur un ailleurs en forme d'empyrée.

²⁸ Dans une analyse quasiment acroamatique du *Corbeau* de Poe, Bonnefoy lui-même nous indique à quel point le bruit est pour lui une notion à dimension métaphysique : « le bruit entendu chez Edgar Poe n'est plus un bruit naturel » ; il est un « signifiant dépourvu de tout signifié » ; mais il est « chargé par Edgar Poe – ou du moins, par son poème – de signifier le néant ». (Dans « Mallarmé et le musicien », dans *Yves Bonnefoy – Poésie, musique, peinture, op.cit.* pp.11-12)

²⁹ C'est, d'après Bonnefoy, ce que réussit Poe dans *Le Corbeau* : transcrire une « expérience de caractère métaphysique (...) comme une mise en question aussi de la tradition musicale. Qu'est ce qu'a été l'événement initial, en effet, sinon un *bruit* dans un poème lui profondément musicalisé, c'est-à-dire en rapport analogique avec un art qui s'est institué comme un système de *sons* ? » (*ibid.*, p.11)

C'est pourquoi j'ai parlé de néo-romantisme, un néo-romantisme à la Wolfgang Rihm³⁰, capable de faire tenir ensemble grosse caisse, violoncelle et alto pour évoquer les errances de Verlaine et Rimbaud ainsi que le parasitage de la mélodie verlainienne par la percussion rimbaldienne³¹... Un poème d'*Anti-Platon* mettait sans doute déjà la puce à l'oreille, en révélant un poète, je veux dire un compositeur, sensible aux transitions, qui sont autant de mises en relation d'éléments hétérogènes, et ce, par le jeu de la résonance de proche en proche : cet être est, nous dit Bonnefoy, « sensible à la modulation, au passage, au frémissement de l'équilibre » [P 41]. Je rappellerai que l'art des modulations constantes tel qu'un Wagner l'a pratiqué, par exemple dans *Tristan*, a ouvert la voie au sérialisme, c'est-à-dire à l'expression la plus vertigineuse des passages et frémissements relevés dans *Anti-Platon*. Or tout démontre à l'envi que Bonnefoy refuse le sérialisme, malgré quelques tentatives peut-être de déconstruction de sa prosodie traditionnelle décelables dans le recueil *Dans le leurre du seuil*.

La vertu de ces modulations, lorsqu'elle ne tombent pas dans l'indétermination du sérialisme, est en effet qu'elles font basculer l'attention auditive dans un entre-deux constant, entre deux éléments successifs certes, mais aussi entre deux mondes, qui en deviennent désormais, malgré leur hétérogénéité, échos, « répons », l'un de l'autre. Ici et ailleurs mêlés dans un entrelacs de vibrations.

Qu'en est-il, dès lors, de l'attitude auditive de Bonnefoy devant les timbres – étant donné qu'un timbre, dans sa texture, capture les vibrations d'une façon particulière, qui fait sonner différemment la mise en relation de l'ici avec l'ailleurs ?

Il faut faire la remarque suivante : Bonnefoy, à la suite de Mallarmé pense que la musique de la poésie n'est pas l'imitation de celle des instruments, qui se réduit au sonore, car elle avant tout musique des mots. Or, justement, cette musique de mots, telle est du moins notre hypothèse de travail, est avant tout acousmatique. Elle n'est donc pas en principe incompatible avec le retentissement des timbres instrumentaux dans la scène qu'elle construit. Si Bonnefoy assume sur ce point l'héritage mallarméen, il n'en reste pas moins que pourtant, dans son univers acousmatique, vers lequel je m'efforce de diriger mon oreille et la vôtre, retentissent quelques instruments privilégiés : ainsi Yves Bonnefoy est-il un orchestrateur

³⁰ Compositeur allemand contemporain, né en 1952.

³¹ Allusion à un passage précis de la partition de Rihm intitulée *Ersten Doppelgesang*, revendiquée comme musique à programme portant sur les deux poètes français (pour Alto, Violoncelle et Orchestre, œuvre composée en 1980)...

parcimonieux, seuls quelques timbres trouvant grâce à son oreille,³² dans une lignée post-platonicienne : la flûte³³, surtout, qui s'entend à plusieurs reprises [P 255, SL 16, SL 60, VE 149] « des bribes de grandes orgues dans la nuée » [VE 41], « un petit violon » [VE 107] ; mais surtout quelques instruments à percussion, les « tambours exultants de tes gestes » [P 47] et, principalement, le gong, déjà mentionné, dont une variante timbrique définit périphrastiquement l'effet, « vibrant clair », « airain qui sonne » [P 289] : effet de vibration prolongée et pénétrant tout jusqu'au silence, paradigme fascinant de l'entre-deux qu'on vient d'évoquer. Cet entre-deux est parfois perçu à l'occasion d'une brèche opérée fort acousmatiquement par un instrument au nom tu mais qui n'est pas sans rappeler un épisode biblique, sorte de trompette acousmatique d'un Jéricho ontologique : « O notre force et notre gloire, pourrez-vous / Trouer la muraille des morts ? » [P 113] ; « Il n'ose pas savoir / [...] s'il a droit d'aimer cette parole d'aube / Qui a troué pour lui la muraille du jour. » [P 131]

De fait, plus qu'un homme d'orchestre (l'orchestre qui s'avance dans l'épigraphe du présent article produit une « musique affreuse », une inondation assourdissante d'insectes monstrueux), Yves Bonnefoy est un compositeur vocal, un musicien de voix solistes, parfois de chœur, sans doute fasciné par l'opéra.

*

Au martèlement du bruit déchirant le paysage sonore et à l'insistance des percussions dans l'orchestre acousmatique correspond ce que Michèle Finck analyse dans l'article cité, la « raucité » de la voix. : « Ta voix, soudain, / Est rauque comme un torrent. » [P 253]³⁴ À ce titre, Bonnefoy a sans doute intégré dans sa technique vocale certains aspects du *sprechgesang* post-schoenbergien, sans pour autant admettre, du moins en totalité, le travail de désarticulation et de décomposition de la voix tel qu'ont pu le conduire des musiciens

³² Ainsi qu'un instrument inouï, proprement acousmatique, produisant « les étagements d'un son clair : cliquètement qui passent comme des rires, bruissements d'une brise dans des feuillages, brèves ondes jaunes et rouges. » [VE 108-109]

³³ Il semble que la flûte retentisse dans l'espace acousmatique bonnefoyen en ce qu'elle se manifeste comme un héritage philosophique : le poète lui-même souligne son rôle de paradigme d'une musique « des sens », « musique émotionnelle, musique non de la harpe d'Apollon mais de la flûte, celle du berger, celle aussi de la courtisane. » (dans « Mallarmé et le musicien », *op.cit.*, p.8) Cette musique-là est considérée dans cet article comme opposée à la musique savante, dans une perspective post-platonicienne.

³⁴ Le poème majeur de la raucité est bien sûr *Voix rauques* [RT 129-130].

comme le « savant » Berio³⁵ ou le « sauvage » Xenakis.³⁶ Sans doute y a-t-il pour lui, dans une « raucité » poussée à l'extrême, quelque chose d'insoutenable parce que désormais indéchiffrable : le poème en prose intitulé précisément *L'indéchiffrable* propose l'audition fortuite d'un entrelacs de voix désarticulées, « comme ces discours d'obsédés qu'on entend parfois, à travers des cloisons, et qui se perdent, dans les rumeurs de l'immeuble, mais recommencent, hélas ! Je pense aussi à des litanies. » [RT 124] Ainsi considérées, les litanies sont plus proches du bégaiement répétitif, dans lequel le sens est avalé, que du rituel invocatoire, où il est en réserve. Quelques lignes plus bas Bonnefoy précise : « malheureusement c'est mêlé, ce fragment de sens, à des grumeaux qui semblent d'une nature tout autre, agrégats de voyelles ou de consonnes qu'on dirait entassées là par hasard »... S'il doit y avoir dans la voix des « fissures », des « grondements », des « échos » et même du « silence » (pareil à celui « des pentes que parsèment de grandes pierres ») [RT 129], cela ne peut aller jusqu'à constituer « une profondeur résonnante mais étouffée de ravin où l'on ne va pas, à cause d'abord des arbres qui s'entremêlent là, à l'horizontale presque, sur les pentes. » [RT 124] Il y a pentes et pentes : les premières, dépouillées et peu encombrées, donc praticables et propices ; les deuxièmes, redoutables parce qu'enchevêtrées et chaotiques. Voilà pourquoi Bonnefoy traite la voix avec parcimonie, lui assignant la plupart du temps d'émerger du *pianissimo* afin d'y retourner après avoir fait entendre, en atteignant toutefois rarement le *fortissimo*, un grain perturbé, mais point trop n'en faut, par la concrétude et la corporéité de la raucité : « Nous ne parlions que peu, à voix rouillée / Comme on cache un clef sous une pierre. » [P 322] ; « Nous, la voix que refoule / Le vent des mots. » [P 266]...

Les arias, duos ou chœurs les plus fondamentaux semblent donc être fondés sur le *parlando*, mais un *parlando* dans le *piano* et même le *pianissimo* (avec parfois des chœurs de souffle comme dans *Cendrées* de Xenakis) : « toi [...] parlant bas » [P 186] ; « nous nous parlions bas » [P 190]... Cette messe basse récurrente ne doit pas être entendue comme une oraison, plutôt comme un rituel à la limite de perdre son sens : « Il ne faut plus tenter d'unir voix et prière » [P 197] ; « Qui es-tu ? Je ne sais de toi que les alarmes, / Les hâtes dans ta voix d'un rite inachevé. » [P 199] Le parler bas d'ailleurs peut aussi être le parler dans le

³⁵ Se fondant sur ses activités au « Studio di fonologia » de Milan, qu'il a créé avec Bruno Maderna, Berio compose des œuvres où la voix est envahie par le consonantisme et les borborygmes (*Sequenzia III*) ou entrelacée à d'autres voix traitant toutes sortes de styles vocaux (*Sinfonia, Recital 1 for Cathy, Laborintus 2*).

³⁶ On pense notamment à *Nuits* (et en particulier à sa toux grave finale) et à *Aïs* où un baryton étire sa voix jusqu'au fausset, au hurlement prolongé, au cri strident.

grave, dans une attraction vers l'infra-son au nom de « l'intuition qui fit se pencher Homère / Sur des sons de plus bas que ses cordes dans / La maladroite lyre des mots terrestres. » [P 97]

Il y a donc une inquiétude de la voix, tiraillée par l'entre-deux, présentant à la fois les volutes mélismatiques du *bel canto*, du chant grégorien ou de l'*ars nova* à la manière de Guillaume de Machaut, et les crépitements parasites des clappements, craquements et autres claquements qu'une fièvre intense ne cesse de produire : « voix consumée par une fièvre essentielle » [P 181], la voix de prédilection est « [l]'inquiète voix / Heureuse sous les roches du silence, / Et l'infini, l'indéfini répons / Des sonnailles, rivage ou mort. » [P 171] Une telle voix, placée sous la double ascendance d'un silence idéal et d'une percussion incessante, est aussi directement reliée aux bruissements acousmatiques de l'appareil circulatoire : « Il y avait un démon dans ces veines / Qui s'est enfui en criant. / Il y avait dans la bouche une voix morne sanglante / Qui a été lavée et rappelée. » [P 249] Cette formule est la toute dernière du dernier poème de *Pierre écrite* intitulé *Art de la poésie* : c'est dire l'importance pour Bonnefoy de la composition vocale considérée comme un alliage dans la voix entre d'une part ce qui y fait entendre le corps propre, mais aussi la chair du monde, et d'autre part ce qui pointe vers l'idéalité du souffle. Alliage, c'est-à-dire aussi équilibre, et l'on retrouve ici la tension instaurée dans l'orchestre bonnefeyen entre musique concrète et musique néo-romantique.

C'est dans cette perspective qu'il faut entendre, me semble-t-il, les nombreuses formules dans lesquelles s'exprime, sur le plan vocal, cette tension : « votre voix, qui a en elle des fièvres, qui a voulu la musique » [VE 131] ; « chant naufragé » [P 195] ; « Il y avait / Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours / Elle se retournait contre soi et toujours / Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve. » [P 137] ; « Oui, par le bonheur simple, la voix brisée. » [P 331]... Ce tiraillement de la voix entre l'*ici* de sa raucité et l'*ailleurs* de son chant³⁷, il arrive à Bonnefoy de le nommer *ironie* (« La voix était d'ironie pure » [P 154] ; dans la voix de Kathleen Ferrier « [t]oute douceur toute ironie se rassemblaient » [P 159]).

Ainsi, si les voix, « [i]nterrompues, obscures », errent dans l'entre-deux avec la « soif de se trouver » [P 291], c'est toujours dans un ressaisissement sous les auspices du silence et de la nuit qu'elles peuvent se reprendre et retrouver leur direction : « L'oiseau dans l'arbre de silence avait saisi / De son chant vaste et simple avide nos cœurs, / Il conduisait / Toutes voix

³⁷ Dans son chef d'œuvre en matière de composition vocale, *Sur les ailes de la musique* [RT 133-137], Bonnefoy écrit : « ce chant est ici autant que là-bas » [RT 135]. Voir les commentaires de ce poème dans Pierre Brunel « Yves Bonnefoy : L'évocation d'une voix », *art. cit.*, pp.27-28 et dans mon article « Des *acousmates* d'Apollinaire aux *voix* de Bonnefoy, quelques réflexions sur la 'fine écoute' », *art. cit.*, pp. 188-189

dans la nuit où les voix se perdent » [P 153] Autrement dit, il y a comme une école de la simplicité, dont l'oiseau est le maître. Qu'y apprend-on ? Ce qui est nécessaire à la voix pour permettre sa rédemption, entre absolu et matière. « Que te faut-il, voix qui reprends [...] ? » : quatre choses, « [I]e temps divin », « [I]a patience », « [I]'attente indivisée » et « [I]'heure aux arches ouvertes » [P 230], la première et la dernière étant des dons, ou des circonstances (la première venant de l'absolu, la dernière de la matière), les deux centrales étant des qualités que la voix doit se construire afin de mériter les deux autres.³⁸

Les voix selon Bonnefoy sont donc voix trouées (par la nuit [P 315, SL 74, SL 76] par le vent [P 263]), c'est-à-dire des voix que purifie un crible métaphysique, pas des voix dispersées, disséminées, passées au pressoir confus du *Cymbalum mundi*.

Sont-elles à ce titre autant de versions de « [I]a voix d'Œdipe sauvé » [P 173], comme si diriger le chœur des voix acousmatiques consistait à lui éviter chaos et déréliction ? C'est probable, mais peu nous importe ici. Ce qui retient notre écoute, c'est la labilité incessante qui fait glisser les voix vers le silence et dans la nuit : « Comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres / Le gave d'une étroite attente murmurée. » [P 199]

Cette labilité semble nous faire quitter ce monde pour nous diriger vers l'Un plotinien, ce qui pourrait faire tension avec les postulations inaugurales d'*Anti-Platon* : « il s'agit bien de cet objet : la tête en cire d'une femme tournant échevelée sur le plateau d'un phonographe. [...] Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence de regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche. » [P 33]

*

Toutefois intervient ici une des qualités majeures du *Kappelmeister* Bonnefoy : son sens aigu de l'acoustique, qui signe l'inscription indéfectible de ce plotinisme tantôt subreptice et tantôt revendiqué³⁹ dans des lieux spécifiques et concrets, qui sont autant de scènes (comme le « théâtre » initial de *Douve* en témoignage [P 45-63]) où peuvent retentir toutes les compositions possibles. *A contrario*, des lieux où l'acoustique est brouillée,

³⁸ Certaines voix sourdent du monde animal pour présenter à l'oreille (mais aussi à la pensée) une assumption de la matière. Par exemple : « le grillon / Effrayé a repris, hors de la mort, / Son chant qui est matière faite voix / Et, peut-être, lumière, mais pour rien. » [SL 36] ; « Des mouettes crient leur âme à tes vitres givrées » [SL 103].

³⁹ Patrick Née a cette formule situant la poésie de Bonnefoy « dans une Égypte de nulle part où coule le Nil – le rien – de l'Être ; moins le fleuve d'Héraclite que celui de Plotin, le fleuve Un où brillent les instants multiples du monde. » (*op. cit.*, p.13)

marquée indéfectiblement par les parasitages des bruits chaotiques du corps et du monde, ces lieux sont récusés : « Il y a dans ces régions extrêmes du Nom une profondeur résonnante mais étouffée de ravin où l'on ne va pas [...] » [RT 124] Il s'agit en fait systématiquement pour Bonnefoy d' « [élever] [...] l'horizon d'une voix » [P 121].

D'ailleurs *Anti-Platon* (1947) signalait déjà qu'on était toujours « captif d'une salle, du bruit. » [P 37] Ce qui bien sûr, annonçait les thèmes asymptotiques liés à l'arrière-pays, mais sans s'y épuiser : en indiquant plutôt la nécessité d'un travail acousmatique consistant à tester les lieux, à la recherche des *vrais lieux*, ceux qui permettent aux voix d'être à la fois mélodieuses et traversées de raucité. L'épreuve de ces lieux, c'est l'épreuve de l'écho, et *Dans le leurre du seuil* indique bien que l'acoustique acousmatique est un art de l'écho, une recherche de la maîtrise de l'écho : « J'entre donc par la brèche au cri rapide. » [P 288] ; « Écoute. / L'écho n'est pas autour du bruit mais dans le bruit / Comme son gouffre. » [P 267] En effet l'écho peut quelquefois tout envahir et tout brouiller, vertigineusement : « On lui disait, de loin : Viens, et il n'entendait que cet éclaboussement du son qui se répand sur les dalles. » [SL 156] Les jeux de son et de sens sont donc inséparables d'un lieu : comme on éprouve un espace acoustiquement, un cri s'élève alors, qui a pour effet de faire émerger ce lieu vrai : « Je crie, Regarde / Le signe est devenu le lieu. » [P 288]

Toutefois le lieu n'est parfois que la caisse de résonance d'un son qui a sa destination ailleurs, dans une expérience acousmatique extrême : « Qu'il parle, pour lui seul : les mots retentiront dans un autre monde. » [SL 160] Et de fait l'acousticien chez Bonnefoy est sans cesse confronté à un arrière-monde fait de silence et nous retrouvons là la tension fondamentale qui ordonne son univers métaphysique. Telle ou telle remarque significative révèle une ambiguïté du silence (à la fois pesant et libérateur) que seule l'accommodation acoustique est apte à lever, par instants : « Et les mots trouvaient mal leur voie dans le terrible silence. » [P 179] Voir encore cette autre notation : « Le silence / Comme un pont éboulé au-dessus de nous / Dans le soir. » [P 314] Et quelques pages plus loin : « Oui, par la voix / Violente contre le silence de, / Par le heurt de l'épaule / violemment contre la distance de » [P 318], où l'on constate que silence et distance vont de pair et appellent une riposte.⁴⁰

⁴⁰ Toute la stratégie de *L'épars, l'indivisible*, dernière section de *Dans le leurre du seuil* consiste à marteler un consentement volontaire qui est inséparable à la fois d'une violence concertée (« 'Écrire', une violence / Mais pour la paix » [P328]) et d'un retour à la musique des commencements (« Et par ces quelques mots que j'ai sauvés / Pour une bouche enfante / [...] / C'est déjà musique dans l'épaule, / Musique dans le bras qui la protège, Parole sur des lèvres réconciliées. » [P 327] On dirait là que le « Maître de Chapelle » établit la partition d'une voix d'alto confiée à un garçonnet, et destinée à être chantée dans un lieu à l'acoustique intime (tout le poème oppose un *ici* qui est l'intérieur d'une mesure à un *dehors* qui est la nature tout entière), si intime d'ailleurs qu'il semble résonner à même le corps,

C'est pourquoi de *ravin en pièce basse* (celle ou « l'être du cri se resserre »⁴¹, ou encore telle « salle basse très peu claire » où « une voix basse tremble » [P 140]), de Chapelle Brancacci⁴² (où « [j]'entendais plus avant dans une ombre semblable / Un pas de chaque soir qui descend vers la mer » [P 108]) en lieu désert défini comme un « sol sonore et vacant » [P 95] ou en paysage enneigé étouffant les sons [SL 47, 120, 121], et même de « voûte chantante » [P 151] ou de « voûte sonore » [SL 94] en « voûte de l'écho » [P 266]⁴³, l'œuvre mentionne et définit des espaces d'acoustique privilégiée, un peu à la façon de ces temples à écho dont Pascal Quignard nous dit ailleurs l'importance dans l'histoire de l'imaginaire sacré de la musique : « Lucrèce disait simplement que tout lieu à écho est un temple. »⁴⁴

*

Les jeux d'échos inscrits dans des lieux testés acoustiquement puis composés acousmatiquement dans le poème font au bout du compte apparaître l'esquisse d'un Maître de Chapelle qui serait un « maître de la nuit », c'est-à-dire un musicien du seuil⁴⁵, un musicien des « limites sourdes » [P 62] : entre musique concrète et modulation néo-classique voire néo-romantique, entre les voix qui se tarissent et celles qui font résurgence (et dans la voix entre le mélisme et les raclements), entre l'univers vocal et les vibrations privilégiées de quelques timbres instrumentaux, entre le « faîte de la parole » et la « houle d'un bruit second » [P 268]. Afin que la nuit et le silence retentisse « d'un autre chant », encore plus acousmatique et ténu : « J'entends des voix / À l'avant du monde. » [SL 113] C'est dans cette perspective que je comprendrais la fameuse formule : « 'Au loin' prendre musique, 'au soir' se dénouer » [P

de façon doublement acousmatique. En sorte que l'image ultime du ciel « Infini / Mais tout entier soudain dans la flaque brève. » [P 332] ne fait que replacer dans l'ordre visuel un dispositif déjà mis en place sur le plan acousmatique.

⁴¹ Le cri, chez Bonnefoy, est proche du bruit, trait distinctif du rien, comme on s'en est aperçu plus haut ; sur ce sujet, les formules de Roger Munier commentant *Dans le leurre du seuil* nous semblent pertinentes : « le *cri*, d'abord, épouse le négatif. Il est comme l'écho d'un cri premier des choses dans le retrait du sens. » (dans *L'Arc* n°66, p.18 Voir justement ces formules de Bonnefoy : « j'entends le cri / Qui perce la musique ». [P 304] ; « Ici vibra le cri sur le gond du sens. » [P 314])

⁴² « À la chapelle Brancacci, quand il fait nuit » [P 179] Et si Bonnefoy écrit, dans le même poème : « (À tous les palais du monde pour l'accueil qu'il font à la nuit.) », on notera d'abord qu'il le fait à voix acousmatique basse, dans la sourdine d'une mise entre parenthèses, et ensuite que l'accueil fait à la nuit est aussi un accueil fait à la fine écoute : la nuit favorise l'attention auditive, est propice à l'émergence de l'acousmate. Stratégie d'acousticien subtil...

⁴³ Voir encore : « Là nous parlions le soir, presque à voix basse / À cause des rumeurs des voûtes » [SL 21] ; « Es-tu venu pour entendre l'écho / Des marteaux sous la voûte » [SL 27].

⁴⁴ Dans *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996, pp.165/6

⁴⁵ Le seuil est le vrai-lieu-limite que cherche à établir l'acousticien acousmatique : lieu de passage et de réverbération, lieu de partage des sons : « Quand les larges vents passent / Le seuil où rien ne chante ni paraît. » [P 211]

245]. Toujours l'entre-deux et toujours le tropisme métaphysique plus fort que l'inscription dans la matière.

En effet la parole des « hôtes de nos soirs » (« notre lampe et des feuillages »), c'est-à-dire, en terme autorisé, la *présence*, « commence au tremblé de nos voix. » L'épiphanie des dieux est consignée dans un poème en prose (*Les dieux* [RT 41]) qui fait de ceux-ci un « cela » constitué de « grappes d'ailes vibrantes », paradoxalement enfouies dans un silence hors du commun : le lieu de l'événement est « la plus haute terrasse » avec un « parapet » qui fait office d'obstacle propice à la réverbération sonore, même si, paradoxalement, elle a lieu aussi, comme on l'a constaté, dans les « fissures » que la raucité instaure dans certaines voix, « ces rebords de précipice d'où monteraient des grondements, des échos, et plus loin encore c'est le silence des pentes que parsèment de grandes pierres. » [RT 129]

« J'écoute, rien ne vibre, rien ne finit » [P 299] : de fait le fantasme acroamatique majeur du Maître de Chapelle Bonnefoy est d'entendre et de composer un son sans vibration, un son hors son, fût-il acousmatique, qui de la sorte ne finirait jamais n'ayant jamais commencé.⁴⁶

On peut d'ailleurs constater que le diapason de Bonnefoy n'est pas le *la*, il est le *si*, note sensible dans la gamme de *do*, note qui pose donc à la fois une stabilité à l'aune de laquelle instruments et voix peuvent s'accorder, mais aussi une instabilité, une attraction vers une autre note, une attente toute en tension vers un ailleurs : « La note si / Résonne très longtemps dans l'étoffe rouge. » [P 226] Mais si l'on considère le titre du poème que clôt la formule citée (*Le sang, la note si*) on voit que le *si* est choisi par paronymie avec le *sang* et que cette résonance s'inscrit dans le bruissement acousmatique de l'appareil circulatoire. Autrement dit, il y a bien dans le choix du *si* comme diapason (la note se maintient, à la façon d'une pédale, d'un point d'orgue⁴⁷) des considérations qui viennent du penseur de l'arrière-pays, mais il n'en reste pas moins qu'il donne aussi y à entendre les battements d'un cœur tout charnel, saisis dans leur amplification acousmatique.

Il s'est souvent exprimé de façon explicite là-dessus, tout en disant justement parfois le contraire, dans ce tiraillement entre Plotin et Lucrèce (ou Berio) que nous avons sans cesse rencontré : « Écrire, poétiquement, c'est effacer dans le mot, par le souci de ce qui en lui est

⁴⁶ Voir encore : « Oui, par la vibration qui parfois semble finir » [P319]

⁴⁷ Un autre passage donne à entendre une note persistante pouvant faire office de diapason, et si elle est n'est pas nommée, on peut toutefois suggérer qu'il s'agit d'un *si*, d'abord maintenu puis ouvrant, dans sa résonance, un chemin dans le silence : « Dans la note qui, brusque, / S'intensifie / Jusqu'à être, glaciale, / Presque la passe // Puis l'insistance de / La note tue / Qui désunit sa houle / Nue, sous l'étoile. » (P 259)

sonorité, musique en puissance, cette part notionnelle qui le met en relation avec d'autres notions, d'autres idées » [VE 189] Quand « rien ne vibre », nulle raucité, nulle matière, nul temps. Mais effacer la « part notionnelle » n'est-ce pas, au nom du « souci » de la « sonorité », se refuser à l'absence de vibration et en appeler à nouveau à la raucité ? Au demeurant Yves Bonnefoy ne parvient jamais à effacer le concept. Et même, plus il efface plus ça revient, comme dans la phrase suivante où l'effacement (échapper au sens) conduit à l'émergence d'un déferlement acousmatique, frappé au sceau de l'idéalité du souffle, qui instaure par là une sorte de transcendance du concept (« en-avant de l'esprit ») : « Quand les mots du poème semblent échapper à leur sens pour déjà n'exister plus que pour de grands vents dans un en-avant de l'esprit dont on entend presque le bruit qui décroît ou s'enfle. » [VE 216]

Nous pensons qu'il faut oublier le penseur dans le poète, oublier le penseur dans le « compositeur » acousmatique, car le penseur propage un brouillage dans la pratique poétique et bloque l'émergence dans la langue des rythmes et des sons montant des profondeurs acousmatiques. Lire acousmatiquement Bonnefoy, c'est entendre ce brouillage mais aussi ce blocage.

Il y a donc bien chez Bonnefoy une sorte de *musica reservata*, autrement dit un chromatisme secret, accessible seulement à un cercle restreint d'initiés. On peut par conséquent aussi le considérer comme un Maître de Chapelle au sens restreint du terme : animateur d'une confrérie. On sait que sur la scène poétique, il existe toujours des disciples, qui relaient surtout le maître à penser. Si la *musica reservata* de Bonnefoy relève exclusivement de la propagation de philosophèmes, ses disciples peuvent à bon droit faire penser aux élèves pythagoriciens pour qui un *acousmate* est avant tout un enseignement philosophique transmis de façon ésotérique par un maître, appris par cœur et ressassé à l'envi.⁴⁸ Dans cet article en tout cas, attentif à la *musica reservata* de Bonnefoy en tant que brouillage et blocage, on s'est refusé à se perdre dans le silence idéal de la pensée⁴⁹, à être mené du bout de l'oreille par les seuls acousmates philosophiques de cette œuvre, parce qu'on a considéré qu'il fallait replacer ces derniers dans leur environnement acousmatique général, afin de ne pas favoriser la fascination qu'une écoute enchaînée et un regard exorbité produisent souvent ailleurs.

⁴⁸ Voir *Les Présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.1406

⁴⁹ Le Maître lui-même fait parfois un aveu : « J'ai fait naître un silence où je me suis perdu » [P 152]

Patrick Quillier
Université de Nice-Sophia Antipolis

