

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2019)
Heft:	48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature
Artikel:	L'instant musical : poésie et émotions
Autor:	Suter, Patrick
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006279

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Patrick Suter

L'instant musical : poésie et émotions

In poetry, music is often mentioned to express emotions, but it also brings poetry back to its source. Through poems by Eichendorff, Droste-Hülshoff, Baudelaire, Verlaine, Lorca, Rilke and Mandelstam, this article examines a deepening of the relationship between poetry, music and emotion, through which poetry discovers itself by being attentive to what is within itself of the order of the musical or the song.

Musique, émotions, lyrique

Si les liens entre poésie et musique remontent à l'Antiquité – le poète *chante* et demande l'aide de la muse ou des muses, dont les instruments de musique sont des attributs distinctifs –, ceux qui relient ces dernières aux émotions sont si étroits, dans le régime moderne de la littérature, qu'il paraît presque superflu de les rappeler. Ils sont mis en évidence dans la définition même du genre lyrique, avec lequel a tendance à se confondre toute la poésie depuis la répartition en triade des genres littéraires (épique, lyrique et dramatique). Hegel le suggère dans ses *Leçons sur l'esthétique*, lorsqu'il précise quelle est la matière du poème « lyrique » :

Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfießen oder strudelnderes Fluthen und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgibt, äußern muß.¹

Le « mouvement intérieur subjectif » dont parle ici Hegel peut être compris comme une périphrase ou une définition de ce qu'est une « émotion », la musique étant pour sa part indirectement évoquée par l'adjectif par lequel est désignée la poésie, qui évoque la « lyre » (l'un des attributs d'Erato, la muse de la poésie lyrique, qui porte parfois également une viole). Hegel souligne d'ailleurs le rôle de la musique dans l'accomplissement de la poésie lyrique :

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « Das lyrische Kunstwerk », *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835-1838], III, dans *Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, t. 15, 1970, chap. 3, p. 447.

Endlich wendet sich die lyrische Poesie noch in verstärkterem Grade, als dies durch den bloßen Reim möglich ist, der Musik dadurch zu, daß das Wort zur wirklichen Melodie und zum Gesang wird. [...] Weil [der Stoff] innerlicher bleibt, muß er äußerlich erregender werden. Diese sinnliche Erregung aber des Gemüts vermag nur die Musik hervorzubringen.²

Ainsi, dès l'Antiquité, poésie et musique ont partie liée, et le luth sera l'instrument privilégié du poète à la Renaissance. Mais le moment romantique – dont l'influence détermine la littérature bien au-delà du seul mouvement romantique – apparaît comme celui qui spécifie une relation de symbiose entre la poésie, la musique et les émotions. Il n'est guère étonnant dès lors qu'il coïncide également avec une période de très grande proximité entre compositeurs et poètes, les premiers mettant en musique les poèmes des seconds, tandis que les seconds voient un culte aux premiers – ce dont témoignent en France la lettre de Baudelaire à Wagner³, puis, en 1885, la fondation par Édouard Dujardin de *La Revue wagnérienne*. De la même façon, il n'est pas étonnant que la poésie, partant à sa propre quête, prenne la musique pour modèle – l'« Art poétique » de Verlaine débutant par ce vers célèbre : « De la musique avant toute chose » et résumant par cette formule toute l'ambition symboliste.⁴

Cette proximité de la musique, de la poésie et de l'émotion s'éclaire en tenant compte des spécificités du langage musical. Interrogé sur la « signification » de la musique, le musicologue Luigi Ferdinando Tagliavini faisait remarquer l'équivoque sur laquelle reposait une telle question :

Le concept de signification de la musique est ardu. On pourrait dire que la musique ne signifie rien, mais qu'elle *exprime* tout. Le problème du langage musical est celui d'un langage à mon avis asémantique, qui ne signifie pas, mais fait quelque chose de beaucoup plus important, de plus haut : exprimer, exprimer ce qui ne peut pas être exprimé d'une autre manière.⁵

À la musique serait donc dévolue l'*expression*. Or si la poésie est bien pour sa part un art sémantique qui utilise les mots des langues naturelles, on comprend qu'elle cherche à se rapprocher le plus possible de la musique, par quoi

2 *Ibid.*, p. 449.

3 Charles Baudelaire, « À Richard Wagner », lettre du 17 février 1860, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. I, 1973 [1966], p. 672-674.

4 Paul Verlaine, *Jadis et naguère* [1884], dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326.

5 « Luigi Ferdinando Tagliavini », Plans fixes, interview de François Hudry, 27 novembre 2000, Radio Télévision Suisse romande. URL : <http://www.plans-fixes.ch/films/luigi-ferdinando-tagliavini/> [consulté le 21/01/2019].

elle gagnerait la capacité expressive qui fait souvent défaut à la parole. Son rapprochement avec la musique permettrait à la poésie d'être elle-même, puisqu'elle est, selon Hegel, *le langage par lequel le mouvement intérieur s'exprime*.

Émotions et musique

Le lien entre musique et émotion peut être éclairé à la lumière de la définition des « émotions » du point de vue des sciences affectives. D'après le psychologue Klaus Scherer, une « émotion » peut être définie

as an episode of interrelated, synchronized changes in the states of all or most of the five organismic subsystems in response to the evaluation of an external or internal stimulus event as relevant to major concerns of the organism.⁶

Une émotion apparaît ainsi comme un épisode transitoire, momentané, dans lequel sont impliqués conjointement différents sous-systèmes de l'organisme humain, et plus précisément le système nerveux central, le système nerveux périphérique, le système nerveux somatique et le système neuro-endocrinien. Par leur caractère transitoire, les émotions se distinguent d'autres phénomènes affectifs tels que les préférences, les attitudes, les humeurs ou les sentiments.⁷

Klaus Scherer distingue par ailleurs entre émotions « utilitaires » (telles que la colère, la peur, la joie, le dégoût, la tristesse, la honte, la culpabilité), qui ont pour tâche de faciliter notre adaptation à des événements qui nous concernent, et émotions « esthétiques », qui, dans le prolongement de l'esthétique de Kant, sont décrites comme « désintéressées » et relatives à l'objet éprouvé (nature ou œuvre d'art). Qu'elles soient de types distincts, elles n'en sont pourtant pas moins caractérisées l'une et l'autre par des changements physiologiques de même nature, impliquant l'ensemble du système nerveux et neuro-endocrinien – les symptômes corporels les plus courants des émotions esthétiques étant les frissons ou les larmes.⁸

Sans doute mesure-t-on, à partir de ces quelques remarques sur les émotions, quelle proximité ces dernières entretiennent avec la musique, et pourquoi cette dernière en est le langage privilégié. Les cordes (de la lyre, de la harpe, du luth, de la guitare ou du clavecin, mais aussi des violes et violons,

6 Klaus Scherer, « What are emotions ? And how can they be measured ? », *Social Science Information*, vol. 44, no 4, 2005, p. 697.

7 *Ibid.*, p. 698 & 703-704. Sur ce point, cf. aussi David Sander et Klaus R. Scherer (dir.), *Traité de psychologie des émotions*, Paris, Dunod, 2009, p. 44 sq. & 161 sq.

8 *Ibid.*, p. 706-707.

ou encore du piano) sont aux instruments ce que les différents systèmes physiologiques sont au corps. Leur ébranlement (par pincement, frottement ou frappe) propage une vibration sur toute leur longueur, qui est elle-même amplifiée par le corps de l'instrument, c'est-à-dire par la caisse de résonance – les vibrations étant, comme les émotions, temporaires, marquées par un début, une expansion, puis une disparition. Les différences de timbres et de hauteurs peuvent être tenues pour des équivalents de la palette d'émotions susceptibles d'ébranler un sujet. L'art de toucher (le clavecin), de frotter, de caresser ou de frapper les cordes, engage – tout comme l'émotion – tout le corps de l'instrumentiste, la respiration étant chez les grands musiciens tout entière sollicitée, animant l'ensemble du corps et entraînant le parcours des doigts, eux-mêmes tout entiers entraînés par la phrase musicale qui les met en mouvement. Plusieurs expressions idiomatiques évoquent d'ailleurs cette proximité de la musique et des mouvements intérieurs, telle l'« âme » du violon, ou encore la « corde sensible » d'une personne. Comme la musique, qui anime le corps de l'instrumentiste tout en le dépassant pour emplir l'espace alentour, les émotions résonnent profondément, dans le corps – et plus loin encore : dans ce que l'on ne saurait appeler autrement que l'âme (avec ses souvenirs et ses espérances), présidant aux vibrations de la vie psychique.

Poésie et musique

Quant aux liens entre poésie et musique, ils sont tout sauf fortuits, à tel point que, dans de nombreuses traditions poétiques, la poésie a été – et parfois est encore – exclusivement chantée. La poésie, comme la musique, accorde la première place à la voix humaine, la poésie sonore ayant tout au long du XX^e siècle choisi de privilégier l'aspect purement phonatoire du langage. Tout comme la musique, la poésie accorde la première place au rythme, qui repose sur une alternance de répétition et de variation – deux principes fondamentaux d'organisation de la musique. Par l'usage de pieds ou de nombres de syllabes fixes, elle instaure de la régularité ou de la mesure, tous les éléments dérogeant à la mesure indiquant par contrecoup une valeur expressive particulière. Par l'intonation, la poésie se rapproche de la mélodie, qui s'élève, mais pour redescendre en fin de séquence ou de poème. Les voyelles ont chacune un timbre particulier, tout en rappelant les sons aigus ou les sons graves (dont se souvenait Mallarmé en relevant la « perversité conférant à jour comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair⁹ »). Les voyelles se font souvent écho dans le vers (« Comme de longs échos qui

⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 208.

de loin se confondent¹⁰ »), qui les rapproche ou au contraire les différencie aux positions clés (rime, césure, accents), tout en soulignant souvent une continuité mélodique par la tendance du vers à tracer ce que Jean Starobinski appelle judicieusement un « sillage paronomastique¹¹ ». Quant à la dimension harmonique de la musique, on peut en voir un équivalent dans les échos verticaux qui relient entre eux des vers différents, en particulier par les rimes (qu'elles soient internes ou finales), mais aussi par tout autre phénomène d'écho.

Instants musicaux

Le poète musicien

Comment dès lors le poème dirait-il mieux l'émotion qu'en évoquant la musique ? Chez Eichendorff, le poète qui a donné lieu au plus grand nombre de compositions de *Lieder*, le « je » lyrique est souvent lui-même musicien, chanteur, joueur de luth ou violoniste – la musique suscitant alors les divers mouvements de l'âme :

Wie jauchzt meine Seele
Und singet in sich !
Kaum daß ich's verhehle,
So glücklich bin ich.¹²

D'autres fois, au contraire, la musique accompagne la détresse, mais, il est vrai, comme si elle pouvait être un remède au sentiment de désespoir :

Mein' Seele ist sobeklommen,
Die Gassen sind leer und tot
Da hab' ich die Laute genommen
Und singe in meiner Not.¹³

C'est que la musique entraîne la joie, accompagnée d'un sentiment d'élévation semblable au vol de l'alouette :

10 Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 11. Les échos opèrent ici entre nasales.

11 Jean Starobinski, « La célébration du nom », *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 897.

12 Joseph von Eichendorff, « Liedchen », *Gedichte / Versepen*, in *Werke*, éd. Hartwig Schultz, Deutscher Klassiker, t. I, 1987, p. 213.

13 « Der verliebte Reisende », *ibid.*, p. 127.

O Freude, in klarer Höh !
 Zu sinken und sich zu heben
 In Gesang.¹⁴

Elle permet alors d'atteindre à une légèreté de l'âme, tout à fait opposée à la peur ou à la mélancolie :

Greif in die goldnen Saiten,
 Da spürst du, daß du frei,
 Es hellen sich die Zeiten,
 Aurora scheinet neu.¹⁵

Et c'est mêlée à la musique que s'élève la poésie, comme une force qui soulève le poète, l'entraînant à composer ce qui est un « Lied », cette forme où s'allient poésie et musique :

Halb Worte sind's, halb Melodie,
 Was mir durchs Herze zieht,
 Weiß nicht, woher, wozu und wie,
 Mit einem Wort : ein Lied.

Der Lenz rauscht durch die offne Tür,
 Da hab' ich's mir erdacht,
 Ich selger Mensch kann nichts dafür,
 Gott hat's so schön gemacht !¹⁶

Écoute

Alors que, chez Eichendorff, poète et musicien tendent à se confondre¹⁷, c'est parfois celui qui écoute qui est ébranlé. Dans le célèbre poème d'Annette von Droste-Hülshoff, « Le garçon dans la tourbière », l'enfant qui traverse le marais est effrayé par les bruits qui lui parviennent, auxquels il voue une attention extrême, dans un état hyperesthésique caractéristique des personnages de Droste-Hülshoff. Les bruits du marais lui apparaissent d'abord comme une « mélodie fantomale », et l'enfant atteint à l'apogée de la frayeur lorsqu'il lui semble entendre le violoniste Knauf dans les sifflements sous ses semelles.

14 « Die Lerche », *ibid.*, p. 224.

15 « Durch », *ibid.*, p. 237.

16 « Das Lied », *ibid.*, p. 334.

17 « Lyrik ist für die Romantiker nur denkbar als spontan entstandener Gesang, bei dem meist Schöpfer und Musiker identisch sind », précise Hartwig Schultz (*ibid.*, p. 734).

Vor seinem Fuße brodelt es auf,
Es pfeift ihm unter den Sohlen
Wie eine gespenstige Melodei ;
Das ist der Geigemann ungetreu,
Das ist der diebische Fiedler Knauf,
Der den Hochzeitheller gestohlen !¹⁸

Le sol bouillonne devant ses pieds,
Il siffle par dessous ses semelles
Telle une mélodie d'outre-tombe ;
C'est le musicien infidèle,
C'est Knauf, le violoniste voleur,
Qui déroba les deniers de la noce !¹⁹

Les émotions éprouvées par l'enfant sont selon la terminologie de Klaus Scherer « utilitaires », dans la mesure où elles le préviennent d'un danger ; mais la transposition du son ou du bruit en musique a pour effet de dramatiser l'émotion, qui atteint à son maximum d'intensité à l'instant même où entre en scène le violon. L'attention à la musique permet alors d'être attentif aux émotions esthétiques, comme il en va chez Baudelaire, où le locuteur se décrit comme emporté par la musique, qui est dotée de la puissance de la mer. Dans « La musique », la forme du poème, avec ses strophes hétérométriques où alternent alexandrins et pentasyllabes, souligne les oscillations qu'éprouve le sujet mélomane, entre tension et détente. Le sujet emporté par la mer-musique est traversé par un épisode émotif où il devient le point focal des mouvements intérieurs les plus divers (« Je sens vibrer en moi toutes les passions »), tandis que le poème dans son ensemble est construit comme une exaltation idéale qui, dans un mouvement de brusque réversibilité (terme clé chez Baudelaire), fait retomber le sujet dans un état de spleen. Le poème est le lieu d'un passage entre les émotions les plus positives et leur exact opposé, les mouvements de la mer et de la musique apparaissant eux-mêmes comme les reflets des émotions :

La musique souvent me prend comme une mer !
 Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile ;

18 Annette von Froste-Hülshoff, *Gedichte*, dans *Sämtliche Werke*, éd. Bodo Plachta und Winfried Woesler, Deutscher Klassiker, t. I, 1994, p. 66-67.

19 Annette von Froste-Hülshoff, *Tableaux de la lande et autres poèmes*, préface de Bernard Böschenstein et Patrick Suter, traduction de Patrick Suter (avec la collaboration de Bernard Böschenstein), Genève, La Dogana, « Poésie », 2014, p. 39.

La poitrine en avant et les poumons gonflés
 Comme de la toile,
 J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
 D'un vaisseau qui souffre ;
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
 De mon désespoir !²⁰

La musique comme émotion

Alors que, dans les exemples précédents, musique et émotions éprouvées par le poète-musicien ou par l'auditeur sont distinctes, il arrive que la musique devienne elle-même l'émotion, dont le récepteur n'est alors que le prolongement. Ainsi en va-t-il dans la « Chanson d'automne » de Verlaine, où ce sont les violons qui pleurent, l'émotion du sujet n'étant que seconde :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
 monotone.²¹

De même, et de façon plus caractéristique encore, chez Federico García Lorca, c'est la guitare qui pleure, emportée par l'émotion la plus intense à laquelle rien ne s'oppose, et il n'est plus ici nul sujet pour la percevoir, la musique étant devenue le sujet et l'objet de l'émotion :

Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Se rompen las copas
 de la madrugada.
 Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Es inútil
 Callarla.

20 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. II, 1975, p. 68.

21 Paul Verlaine, « Chanson d'automne », *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 72.

Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡ Oh guitarra !
Corazón malherido
por cinco espadas.²²

Commencent les larmes
de la guitare.
Se brisent les coupes
du petit jour.
Commence les larmes
de la guitare.
Inutile
de l'arrêter.
Impossible
de l'arrêter.
Elle pleure, monotone,
comme pleure l'onde,
comme pleure le vent
sur la neige.
Impossible
de l'arrêter.
Elle pleure pour des choses
lointaines.
Sable du Sud brûlant
qui appelle des camélias blancs.
Elle pleure la flèche égarée,
le soir sans lendemain
et le premier oiseau mort

22 Federico García Lorca, « La Guitarra », *Poema del cante jondo*, dans *Poesia*, 1, *Obras*, I, Madrid, Akal, 1989, p. 299.

sur la branche.
 Ô guitare!
 Cœur blessé à mort
 par cinq épées.²³

L'émotion atteint ici une sorte de plénitude, étant saisie dans son commencement, mais étant alors irrépressible, sa vibration étant amplifiée par le roulement des « r » (« guitarra », « llora », « callarla ») et la répétition de plusieurs de ces mots-clé, comme s'ils étaient entraînés par une « noria » suggérée dans les deux vers : « Llora monótona / como llora el agua ». Il serait faux cependant de considérer, du fait de la monotonie de la guitare, que l'émotion échapperait à sa condition d'épisode transitoire. Au contraire, tout au long du poème, son intensité augmente, pour évoquer des « choses lointaines », s'étendre au « sable chaud du sud » au cœur de l' « après-midi », et c'est à la fin la « mort », annoncée par « le premier oiseau mort », qui constitue sa limite. Si l'émotion durait toujours, explique Klaus Scherer, elle deviendrait dangereuse pour le sujet, et c'est pourquoi elle est de nature transitoire ; mais qu'elle soit irrépressible, elle se met elle-même en danger, et le « cœur » est bien ici « mauvaisement blessé » par cinq épées, comme l'est le taureau par les banderilles ou la vierge des sept douleurs.

Contemplation

Aussi profonde que soit l'émotion dans le *cante jondo*, son lien à la musique et à la poésie est cependant peut-être plus intense que pur : la guitare est ici tremblement, vibration, le poème exprimant ce transport ; mais s'il dit le commencement, il est tout de suite pris dans le flot de l'émotion, sans encore percevoir la source cachée, plus profonde encore. Or c'est de cette source que s'approchent les *Sonnets à Orphée* de Rilke, l'émotion étant liée alors à la contemplation d'Orphée, la figure même de la parole devenant chant, et elle a alors pour seul objet cette mise en mouvement de la parole, et non pas les passions qu'elle entraîne. On se rappelle qu'Élie, au premier livre des rois²⁴, dans une allégorie du parcours mystique, découvre que c'est la brise légère qui porte le Seigneur, et non le grand vent, le tremblement de terre ou le feu qui ont précédé. De même, ici, l'émotion est liée à la pure contemplation de la source de la poésie, qui entraîne le silence de toute autre chose. L'émotion est alors amplifiée par le redoublement des « O » qui accompagnent la

23 Federico García Lorca, « La guitare », *Poème du cante jondo*, dans *Oeuvres complètes*, éd. établie par André Belamich, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1981, p. 132.

24 I Rois, 19, 11-18.

découverte d'Orphée, et qui dessinent le mouvement de la face saisie par le mystère et s'immobilisant dans la pure contemplation du plus pur poète – la poésie apparaissant aussi bien à sa naissance que dans son devenir, l'émotion étant d'autant plus intense que les sens se taisent et qu'elle devient entièrement spirituelle :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !
O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr !
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist ;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.²⁵

Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation !
Ô c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille !
Et tout se tut. Mais cependant ce tu lui-même
fut commencement neuf, signe et métamorphose.

Hors du gîte et du nid surgirent de la claire
forêt qui se déliait des têtes de silence ;
et lors il s'avéra que c'était non la ruse
et non la peur qui les rendaient si silencieuses,

Mais l'écoute. En leurs cœurs, rugir, hurler, bramer
parut petit. Et là où n'existant qu'à peine
une cabane, afin d'accueillir cette chose,

un pauvre abri dû au désir le plus obscur,
avec une entrée aux chambranles tout branlants,
tu leur fis naître alors des temples dans l'ouïe —²⁶

25 Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, édition commentée par Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, dans *Werke*, Frankfurt am Main, Insel, t. I, 1996, p. 241.

26 Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, dans *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. établie par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 881-882.

C'est qu'il s'agit d'écouter ici à la façon des mystiques, comme l'indiquait la première des *Élégies de Duino* (« Stimmen, Stimmen. Höre mein Herz wie sonst nur / Heilige hörten²⁷ »).

Mais se pourrait-il que l'émotion poétique, liée à l'écoute, puisse découvrir plus profond encore, plus antérieur que le chant d'Orphée ? Que pourrait être, par-delà ce commencement de la poésie dans le chant, découverte plus grande encore liée à la musique ? Peut-être Mandelstam l'indique-t-il, dans un poème de *La Pierre* intitulé « Silentium », où c'est la « mutité » des origines qui est retrouvée, permettant également au verbe de retourner dans la musique :

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушенная связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста !

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито !

Elle n'est pas encore née,
Elle est la musique et le verbe
Et donc le lien nouant les gerbes
De toute vie, jamais brisé.

Les seins de la mer en mesure
Respirent dans le jour dément,
Trop clair : l'écume en lilas blanc
Dans un vase d'encre et d'azur.

27 Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, op. cit., p. 202.

Qu'à mes lèvres vienne à nouveau
La mutité des origines,
La note pure et cristalline
Qui était née avant les mots.

Reste, Aphrodite, écume blonde,
Verbe, retourne à la musique,
Et sache, ô cœur, être pudique
Fondu à la trame du monde !²⁸

On sait comment la pièce de John Cage, 4' 33", rappelle, bien au-delà de la blague qu'elle semble constituer, le rôle fondamental du silence dans la musique, dont elle naît, et qui ne cesse de faire entendre du son (celui de l'environnement) même lorsqu'elle se retire. Or, en retrouvant la mutité des origines, c'est bien le tout premier mouvement de l'émotion, liée à la musique – à la musique à venir –, que le cœur découvre. Partant, le cœur n'est ici nullement « malherido » comme dans le poème de Lorca. Au contraire, dans l'instant même de la musique, du basculement de la mutité dans la musique, il apparaît « coulé » dans la « vie fondatrice et première »²⁹.

Coda

Le bref parcours ici esquisisé peut être lu comme celui de la poésie qui, pour devenir elle-même, expression des mouvements les plus intérieurs et les plus secrets, et pour devenir pleinement chant (chant poétique s'entend), évoque la musique et s'en inspire, en nouant avec elle des relations diverses. Chez Eichendorff, le « je » lyrique se fait musicien, et les évocations de la musique pratiquée (par le chant ou les instruments) permettent d'illustrer les émotions (le plus souvent la joie). Chez Droste-Hülshoff et chez Baudelaire, la musique perçue entraîne le mouvement émotif, les émotions s'approfondissant tandis qu'elles deviennent de nature esthétique. Chez Verlaine et Lorca, la musique et l'émotion coïncident presque dans le poème, mais pour dire des émotions au fond quotidiennes. Chez Rilke et Mandelstam, au contraire, l'émotion liée à la musique est de l'ordre du sacré ou du mystique, et elle correspond à la découverte du mouvement même de la poésie comme autre parole, laquelle entraîne une transformation morale du *Moi*, qui ne devient plus qu'écoute chez Rilke, et qui découvre une essentielle pudeur chez Mandelstam, au moment pourtant érotique de la naissance d'Aphrodite. Le parcours que nous avons effectué peut ainsi être compris comme celui d'un

28 Ossip Mandelstam, (*La*) *Pierre (1906-1915)*, trad. du russe et présentation par Henri Abril, Belval, Circé, 2003, p. 30-31.

29 Selon une autre traduction possible du dernier vers de « *Silentium* ».

approfondissement de la relation entre poésie, musique et émotion, dans lequel la poésie ne cesse de se découvrir elle-même dans sa plus grande pureté, tout en se laissant porter par ce qui en elle est de l'ordre du musical ou du chant. Le parcours va bien vers Orphée, et même – chez Mandelstam – vers la source où puise Orphée, qui n'est autre que la mutité, ou le silence (dont il faut rappeler qu'il est ici partie prenante de la musique, inscrit en son sein, par le jeu des pauses et des soupirs), par où le souffle peut être repris pour remettre en mouvement l'émotion poétique et musicale.

On comprend dès lors quel est le rôle de la musique par rapport à la poésie : l'instant musical est celui d'un approfondissement, et la musique est là pour guider à la profondeur. Elle rappelle que le vers a son origine dans la profondeur du corps, et que le toucher musical des assonances, des allitérations et des paronomases, est la condition, dans l'art sémantique qu'est la poésie, pour faire apparaître aussi la profondeur de l'*« âme »* – une profondeur alors spirituelle et spirituellement nommée – alors que la musique s'arrête dans son expression sans parvenir à l'unir à la signification.

Mais on peut se demander si, pour atteindre à cet apogée de l'émotion, la poésie doit toujours citer la musique, et s'il ne conviendrait pas plutôt qu'elle fasse entendre sa propre musique. Cette musique qui s'entend tellement chez Annette von Droste-Hülshoff dans « *Im Grase* » et qui donne à toucher phoniquement l'extrême douceur qu'éprouve alors le sujet :

Süße Ruh', süßer Taumel im Gras,
 Von des Krautes Arome umhaucht,
 Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut,
 Wenn die Wolk' am Azure verraucht,
 Wenn aufs müde schwimmende Haupt
 Süßes Lachen gaukelt herab,
 Liebe Stimme säuselt und träuft
 Wie die Lindenblüt' auf ein Grab.³⁰

Doux repos, doux vertige dans l'herbe,
 Embaumé de l'arôme de l'herbe,
 Flux enfoui, ivre, ivre flux enfoui,
 Quand la nue dans l'azur se dissipe,
 Quand sur la tête lasse qui flotte
 Se disperse un rire suave,
 Quand la voix aimée sourd et tremble
 Telle fleur de tilleul sur la tombe.³¹

30 Annette von Droste-Hülshoff, *Gedichte*, op. cit., p. 306.

31 Annette von Droste-Hülshoff, *Tableaux de la lande et autres poèmes*, op. cit., p. 71.

Cependant, si le poème évoque l'herbe, l'arôme des simples, et si les échos phoniques au troisième vers soulignent avant tout la profondeur d'un flux, c'est une « voix chère » qui est mentionnée à l'avant-dernier vers de cette strophe, et, au cours du poème, il sera encore question de la « chanson » d'un « oiseau » à la dernière strophe. La poésie, par ses échos phoniques et sémantiques, se « touche » pour ainsi dire elle-même en tant que musique, mais sans évoquer la musique sur le plan thématique : elle a repris son « bien » à la musique³² et est fidèle à elle-même. Mais qu'elle évoque malgré tout la musique, celle-ci lui offre encore un surplus d'émotion à l'instant où elle surgit – comme son approfondissement – comme sa résonance.

32 Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 212.

