

« Une réaffirmation de l'élément < musical > de l'écriture » – Yves Bonnefoy, une musique entre guillemets

Numa VITTOZ (Zürich)¹

Summary

“Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade,” says Stéphane Mallarmé, “avec les cris d'une orchestration.” T.S. Eliot devotes a famous essay to *The Music of Poetry* (Eliot 1942). Among poets, the fact that music is in poetry seems to be a commonplace analogy. The reader is therefore not surprised when Yves Bonnefoy (1923-2016), an original practitioner of the French verse, seems to be suggesting a “reaffirmation of the ‘musical’ element in writing” (tr. N.V.) in *L'alliance de la poésie et de la musique* (Bonnefoy 2007). Quotation marks, however, keep at bay what they quote, and express a doubt as to its nature.

L'alliance de la poésie et de la musique ?

Le poète Yves Bonnefoy (1923-2016), ancien professeur d'Études comparées de la fonction poétique au Collège de France, est surtout connu, en dehors de son travail et de ses essais de poésie et de traduction, pour ses travaux sur l'histoire de l'art.² Lorsque, en 2007, il publie un petit livre intitulé *L'alliance de la poésie et de la musique*, l'attention discrète – il n'a publié que quelques essais sur le sujet, qui revient cependant régulièrement dans ses poèmes – mais soutenue qu'il porte à la musique semble enfin trouver son aboutissement éditorial et le titre, ambitieux, semble promettre une conjonction des deux arts.³ La critique ne tarda guère à souligner l'importance de l'opus ; on y vit le prêt d'une puissance évocatrice toute poétique à la musique, l'une des nouvelles étapes du développement du musicien en tant qu'*alter ego* tardif du poète, ou encore le reflet de l'importance des instruments et des voix dans la biographie poétique de l'auteur (cf. Didier 2013 ; Labarthe 2011 ; Landi 2016)⁴. Yves Bonnefoy développe une idée originale de la musique qui serait, ainsi que le dit non sans poésie Michela Landi, « non pas une gamme, un clavier, ou une chaîne signifiante – une foule muette sur une esplanade la nuit – mais une masse vivante de sons, qui, rompant les files, jouent entre eux sur la terre comme des nombres-enfants » (Landi 2016, 469). L'un des éléments centraux a, cependant, été laissé de côté : contrairement à ce que semble annoncer

le titre, il n'y a pas, pour cet essai, de musique dans la poésie. L'« alliance » ne s'y fait pas entre partenaires égaux.

Qu'il puisse avoir de la musique dans la poésie, c'est pourtant un lieu commun maintes fois affirmé, ou pour le moins essayé, un enjeu majeur de la poésie de la Renaissance à nos jours.⁵ Celle-ci travaille, selon l'opinion admise, les sonorités et les rythmes de la langue ; d'où son accord avec la musique.⁶ En poésie, le lieu où rythmes et sonorités sont traditionnellement mis en valeur, c'est évidemment le vers. Or, une partie importante de la poésie d'Yves Bonnefoy est composée en vers métrique, qui est très majoritaire voire omniprésente dans les premiers recueils puis investi avec plus de parcimonie dans les suivants. Cela est médité depuis les travaux de Jérôme Thélot (cf. 1983, 21-70), et nous savons, le plus précisément depuis les travaux de Benoît de Cornulier et de Gérard Purnelle, que cette métrique est particulière (cf. Cornulier 1981 et Purnelle 2003 ; nous n'avons pas ici la place de récapituler les tenants et les aboutissants de la métrique syllabique, à ne pas confondre avec une prosodie qui se cherche entre la ponctuation et la syntaxe, et nous nous permettons de renvoyer à ces articles ainsi qu'à Cornulier 1995). Les vers d'Yves Bonnefoy sont dits « semi-libres » par Purnelle, car ils sont, lorsqu'ils sont de plus de huit syllabes, pourvus d'une césure quelque peu mobile, apparaissant le plus souvent à la sixième syllabe, mais parfois à la quatrième ou – et – à la huitième.⁷ L'emploi d'une césure dans les vers de plus de huit syllabes correspond à celui traditionnel du vers français, la césure régulièrement placée à la même place permettant la pleine perception des jeux d'équivalence entre nombres syllabiques, difficilement perceptibles dans des vers trop longs. Chez Yves Bonnefoy, la première partie du vers est donc syllabiquement régulière, alors que la seconde peut varier, allant le plus souvent de quatre à sept syllabes. Cette métrique, oscillant entre la tradition – des décasyllabes, de l'alexandrin – et sa brisure, s'impose pleinement à partir de 1958 et la parution du deuxième recueil d'*Hier régnaient désert*, dont les vers semi-libres s'approchent de la métrique traditionnelle sans tout à fait y entrer :

La beauté

II

Celle qui ruine l'être, la beauté,	6-4 / 4-6
Sera suppliciée, mise à la roue,	6-4 / (4-6)
Déshonorée, dite coupable, faite sang	4-4-4
Et cri, et nuit, de toute joie dépossédée	4-4-4 / 6-6 / 4-8
– Ô déchirée sur toutes grilles d'avant l'aube,	4-4-4 / 6-6
Ô piétinée sur toute route et traversée,	4-4-4 / 6-6
Notre haut désespoir sera que tu vives,	6-5
De t'humilier parmi tes larmes, de te dire	4-4-4 / 6-6 / 8-4
La menteuse, la pourvoyeuse du ciel noir,	8-4 / (6-6)

Notre désir pourtant étant ton corps infirme, 6-6 / 4-4-4
 Notre pitié ce cœur menant à toute boue. 6-6 / 4-4-4
 (Bonnefoy 1982, 136)

Pour une discussion plus approfondie de notre analyse métrique, nous renvoyons le lecteur curieux ou circonspect à la note 8 à la fin de cet article.⁸ Selon cette analyse, la métrique hésite ici entre un rythme ternaire et un rythme binaire. La simple régularité du mètre ou de l'alexandrin est ici impossible, et l'hésitation est de mise, pour diverses constellations. Ainsi, dans les vers 4 à 6, un rythme ternaire (4-4-4) peut adéquatement s'allier aux accents de groupe, et donner une allure rapide et régulière au processus de blessure et de dégradation ; un rythme binaire (6-6), fait au contraire de chacun de ces vers une unité mieux close sur soi, mais davantage déchirée par l'enjambement à la césure sixième, l'allure étant mise en suspens sur le mot « toute ». Au-delà de considérations rythmiques, l'utilisation du mètre peut également avoir une valeur symbolique⁹, et, en essayant une perspective métapoétique un peu plus osée, nous pourrions voir dans l'emploi du trimètre romantique un hommage aux poètes de la même époque, qui, premiers à bousculer l'alexandrin, appelèrent au déséquilibre des harmonies classiques qui les avaient précédés.

Quelle poésie pour la musique ?

La poésie en vers d'Yves Bonnefoy étant particulièrement créatrice de rythmes et de sonorités, le lecteur ne s'étonne donc pas que, dès le début de *L'alliance de la poésie et de la musique*, en 2007, Bonnefoy définisse comme « primordial » « l'élément < musical > » de l'écriture. À bien y regarder cependant, les guillemets qui sont apposés à cet adjectif ne sont pas là par hasard :

Les poèmes que je lisais quand j'étais enfant, pensées et images simplettes, me retenaient avant tout pour leur façon de se détacher de la parole ordinaire par des allitérations, des assonances, des rythmes qui, sans être de la musique, conféraient pourtant à l'écoute une importance aussi spécifique que primordiale. [...] Cette façon d'avoir rapport au poème se perpétua [...] quand j'en vins à subir les prestiges de l'image surréaliste [...] le besoin de vivre le vers par les voies de la prosodie fut alors l'insistance qui me porta au rivage.

Mes débuts en poésie, que je date de cette traversée de la poétique surréaliste, ce fut donc une réaffirmation de l'élément < musical > de l'écriture. (Bonnefoy 2007, 15)

« < Musical > ». Ces guillemets posent une < distance >, une < hétérogénéité >, un refus de s'appropriier le mot, aussi bien qu'un doute sur sa signification (cf. Riegel 2006, 94-95).¹⁰ Ils ouvrent, dans le titre même de l'essai, une brèche que la critique ne semble pas en mesure de combler. Si Michèle Finck montre bien que, chez Bonnefoy, poésie et musique sont sépa-

rées, « très loin » l'une de l'autre (Finck 2004, 371), et que se pose le problème de l'« inassouvissement de la distance entre poésie et musique » (Finck 2014, 333), cette constatation se place cependant dans le cadre général de son hypothèse selon laquelle « [l]e propre de la poésie moderne est d'exiger d'elle-même que toute adhésion à la musique (‹ vorrei ›) engage un possible retournement contre la musique (‹ non vorrei ›) » (Finck 2008, 4). La musique est, dans cette perspective, comprise comme un « art musical » (Finck 2004, 11) dont le rapport à la poésie moderne serait, pour cette dernière, ontologiquement déterminant. Mais toute « musique » n'est pas, loin s'en faut, « art musical » chez Bonnefoy, et ce n'est pas le seul élément fondamental dans la définition de sa poésie ;¹¹ faute d'aborder les différents sens de ce mot chez notre auteur, on risque de mal comprendre une tension pourtant justement identifiée et, partant, de réduire la perspective. Parler de la « musique verbale de Bonnefoy » (Finck 2014, 306) peut être justifié dans la perspective du comparatiste, mais écrase celle de l'auteur qui se refuse finalement à ces mots. Ailleurs, une interrogation plus circonspecte de la nature et de l'emploi du mot « musique » a davantage été effectuée par Patrick Labarthe, mais sa réflexion n'aborde pas le problème de la tension bien présente entre « poésie » et « musique » chez notre auteur, insistant au contraire sur l'adhésion à une « poétique de l'*ut musica poesis* » qui serait « amplifiée depuis *Les planches courbes* [2001] » (Labarthe 2011, 197).

Nous allons donc chercher à frais nouveaux la place de la musique dans et pour la poésie d'Yves Bonnefoy. Dans la deuxième et majeure partie de ce travail, nous procéderons donc à une analyse du mot « musique », dans les écrits aussi bien théoriques que poétiques,¹² en cherchant à juger jusqu'à quel point celles-ci se rapportent à l'art musical. Dans la première partie, nous reviendrons toutefois aux propos développés dans *L'alliance de la poésie et de la musique*, pour tenter de mieux comprendre l'articulation qui y est proposée. La citation déjà introduite peut, d'ores et déjà, être analysée à l'aide des critères de Calvin S. Brown, qui distingue, entre autres rapports entre littérature et musique (Brown 1984, 37-38), l'« influence » et l'« analogie ». Il s'agit, dans les deux cas, de catégoriser un rapport entre deux types d'éléments comparables dans chacun des deux arts ; dans le premier cas, la similitude ressort d'une « influence » directe (exemple : reprise de la technique musicale du *leitmotiv* en littérature), alors que dans le cas de l'« analogie », la similitude est une coïncidence, ou ressort d'une possible origine commune (exemple : pour Brown, musique et littérature – du fait que la réception de leurs objets est inscrite dans la durée, avec un début, une fin, etc. – travaillent sur des effets de tension et de résolution qui peuvent être comparables, sans qu'une « influence » de l'une à l'autre ne soit déterminante). Pour Bonnefoy, nous l'avons vu, la poésie travaille sur le son des mots « sans être de la musique » (Bonnefoy 2007, 15). Les guillemets de « « musical » », refusant évidemment l'identité, rejettent également une influence de la musique sur la poésie. Au contraire, nous dit Bonnefoy, c'est « la poésie [qui] est à l'origine de la musique » (Bonnefoy 2007, 18)¹³, et le travail que l'on nomme « « musical » » est ontologiquement poétique. Ainsi, les meilleurs des musiciens, « Mozart écrivant *vorrei e non vorrei*, Mahler *Le chant de la terre* » sont « ce que instinctivement nous appellerions des poètes » (Bonnefoy 2007, 39), parce que ceux-là accompliraient la poésie dans la musique – et cela en accord avec le programme de l'essai. Il s'agit en effet de définir ce

qui, en musique, peut être poésie, et non l'inverse. Cela est encore explicité lorsque l'auteur définit le « cœur » de sa « propre vie dans les mots » comme « une expérience qui me paraît parente de la musique, ou pour mieux dire m'en semble l'origine » (Bonnefoy 2007, 15). La correction, qui semble mineure (« pour mieux dire »), reformule de fait entièrement le rapport entre les deux arts, qui passe de l'analogie au sens de Brown à celui de l'influence.

L'alliance de la poésie et de la musique se refuse donc à la réflexion sur le problème de la musique en poésie, tirant dessus, avant de passer au problème inverse, un trait définitif. La « musique » de « symbolistes » peu définis est rapidement réduite à une grossière tentative d'imitation :

[...] point n'est besoin de se soucier d'imiter dans ses mots la sonorité et les inflexions des instruments de musique, comme on aime à le faire à l'époque du symbolisme [...]. D'où quelque perplexité, de ma part, en présence des « sanglots longs / des violons » non dans un orchestre mais chez Verlaine. (Bonnefoy 2007, 16-17)

Malgré un dernier retranchement – le vers de Verlaine serait dangereux à l'« intellection » plutôt que dans l'écriture – ce problème majeur est bien vite expédié.¹⁴ La manière de considérer la musique est, on le sait, un enjeu majeur dans la poésie de la fin du XIX^e siècle, pour laquelle l'influence de Mallarmé est capitale (cf. Abastado 1979). Ce poète, que Bonnefoy avait dans d'autres textes si soigneusement commenté¹⁵ (cf. plus bas), est ici à peine abordé et, à l'heure de publier son seul livre explicitement consacré aux rapports entre poésie et musique, revenir aussi peu à la pensée de l'auteur de *La musique et les lettres*, c'est sans doute plus qu'une omission dans ce domaine, une fin assez définitive de non-recevoir. De fait, si Bonnefoy avait auparavant beaucoup critiqué Mallarmé, dans les deux sens du terme, la grande place qu'il lui accordait ailleurs montrait bien que c'était une manière de le prendre « au sérieux », ainsi qu'il le disait ailleurs à propos de Paul Valéry (« Ai-je « critiqué » Valéry ? Je l'ai pris au sérieux » ; Bonnefoy 1980, 98 ; cf. Née 2008, 89).

Bonnefoy se distancie donc, dans cet essai final, d'une « musique » dans la poésie. Avant d'y revenir par l'analyse de ses autres textes, éclairons encore un peu le rapport inverse. Que la poésie doive se retrouver dans la musique, cela est écrit en effet, mais pas de manière tout à fait univoque : l'identité de la poésie est dédoublée, entre d'une part la définition d'une poésie en tant que projet artistique au sens large et susceptible d'être partagé par tous les arts (« j'ai [dans ces pages] subordonné à la poésie la création artistique » ; Bonnefoy 2007, 37), et d'autre part la poésie en tant qu'art des seuls « mots » (Bonnefoy 2007, 18). La difficulté du texte est que les deux concepts ne sont pas bien délimités, la définition du « projet de la poésie » (Bonnefoy 2007, 48) découlant de la poésie verbale. Or, si la distinction était bien nette entre les deux, la poésie projet serait donc dans « une origine commune ni musicale, ni littéraire » (Brown 1985, 10) à une pratique particulière des arts musicaux, littéraires, mais aussi picturaux... ; la poésie projet mettrait la littérature et la musique sur un pied d'égalité, dans un rapport d'« analogie » (Brown, 1985 10) dicté par leur nature commune en tant qu'« art » (Bonnefoy 2007, 30) susceptible d'être pratiqué de manière poétique.

Une telle hiérarchie bien ordonnée des arts, qui tous pourraient se réclamer d'une pratique dans la « pensée de la poésie », se dessine au fil des pages. Ce serait une « stratégie » déjà « jugée nécessaire, aux jours anciens de la société » (Bonnefoy 2007, 49). Elle serait (pour le dire trop vite, l'espace nous manquant)¹⁶ de thématiser, de communiquer une expérience capitale : celle de la confrontation d'un individu à une « non-signification absolue » (Bonnefoy 2007, 21), vécue par exemple à l'écoute du « bruit des gouttes d'eau d'une averse frappant quelque toit ou vitre près de nous » (Bonnefoy 2007, 21). Cette rencontre avec l'« outre-conceptuel » (Bonnefoy 2007, 27) – forcément étranger à l'« art » en général, qui est « des choix, de l'abstraction, des figures découpées sur le fond d'un réel » (Bonnefoy 2007, 30) – permettrait à l'individu d'être rendu à sa « réalité » (Bonnefoy 2007, 24), à son exacte place temporelle et spatiale, à une perception pour un temps libérée de toute interférence conceptuelle, justement.¹⁷

Selon Bonnefoy, cette expérience n'est pas la poésie, mais celle-ci est le projet de s'en souvenir dans la création artistique,¹⁸ et de communiquer, d'interpeler ses semblables à son sujet (« le désir de rapatrier le bien de l'outre-conceptuel dans le lieu social » ; Bonnefoy 2007, 26-27).

Voici donc quelle serait la poésie « au grand sens de ce dernier mot » (Bonnefoy 2007, 46), qui pourrait donc se retrouver aussi bien dans une musique que dans une parole ; cependant, la poésie projet ne peut pas être pensée sans la poésie verbale dans ce texte, et cette dernière n'est pas la simple égale d'une pratique poétique de la musique. Il faut d'abord relever que, dans les écrits de Bonnefoy en général, la poésie n'est pas assimilable à une pratique particulière de la littérature, à laquelle au contraire elle s'oppose. Comme le dit Patrick Née (2007, 90), « la *poésie* n'est pas ici un genre littéraire parmi d'autres, issu de la longue histoire des avatars de la triade pseudo aristotélicienne : car la voici qui, à elle seule, s'oppose à toutes les autres formes d'écrits – lesquels se partagent l'empire de la *littérature* ».

Bonnefoy propose que la poésie « verbale » est une « occurrence » (Bonnefoy 2007, 50) de la poésie au sens plus vaste de ce mot, la « poésie comme telle, plus vaste » (Bonnefoy 2007, 50). Cependant, la définition de cette dernière est si intimement liée à celle que Bonnefoy fait de la poésie, en opposition avec les « genres multiples du concept » en littérature (Née 2008, 91), que le lecteur ne saurait s'arrêter à cette proposition. La poésie « verbale » est l'exemple ultime et indépassable de la pratique artistique que Bonnefoy appelle de ses vœux dans les autres arts. Si ceux-ci sont liés aux concepts, aux formes, ils sont pour lui intimement liés au « langage » (Bonnefoy 2007, 46), et la poésie verbale, par son travail sur ce dernier, est l'exemple de ce qui est fondamentalement destiné à rappeler que tout langage est un carcan qui doit inlassablement être brisé, et qui constamment se reconstitue. Le poète écrivain faisant traditionnellement usage du vers, il est par définition en train de « troubler le cours de la parole » et donc de permettre l'écoute du « son sous la notion »¹⁹ (Bonnefoy 2007, 18), il propose une certaine expérience de la non-signification, la langue réintégrant le « bruit » (Bonnefoy 2007, 21), du son qui n'est pas directement lié à du sens, loin du « système de différences qui permet de distinguer les phonèmes » et du système prosodique habituel de la langue (Bonnefoy 2007, 22-23).

Bonnefoy définit l'être humain comme un être de parole,²⁰ « la pensée décidément conceptuelle » étant donnée comme fondamentale dans la « condition de l'être parlant » (Bonnefoy 2007, 45) dont « toute existence est langage, toute parole un discours » (Bonnefoy 2007, 31). Ce faisant, c'est donc la poésie verbale plutôt que musicale qui est la plus importante, car c'est à elle qu'il revient de désamorcer le langage de la « prose conceptuelle »²¹ (Née 2008, 91). Tous les arts sont pensés à partir du modèle littéraire, eux qui font tous « corps avec le langage, tant que celui-ci s'organise comme pensée conceptuelle » (Bonnefoy 2007, 40). Une musique « solidaire du langage conceptuel »²² (Bonnefoy 2007, 38) demande elle aussi sa poésie, la poésie verbale est au langage – l'activité des mots – ce que la poésie en peinture (C. D. Friedrich en donnant l'exemple) pourrait être à l'activité picturale, ou ce que la poésie en musique pourrait être à l'activité musicale en général (S. Richter en donnant l'exemple). Dans l'« espace » de cette dernière, pour ne pas s'enfermer loin de la « vraie vie », il faut donc privilégier les moments d'épiphanie où son effet s'interrompt :

[En musique,] l'approche de l'immédiat est interdite, comme elle l'est d'ailleurs tout autant dans le langage conceptuel, mais de même qu'à tout instant de celui-ci on peut en interrompre l'effet pour, brusquement, entendre le son d'un mot [...], de même le musicien peut suspendre la phrase musicale. (Bonnefoy 2007, 47)

La poésie verbale montre, dans le rapport au langage, la voie à suivre dans le rapport à la musique ou au pictural. Le musicien a « la possibilité de se décider poète, de prendre *lui aussi* cette voie » (Bonnefoy 2007, 49 ; italiques N.V.), à la suite du poète « verbal ». Et l'autorité de ce dernier d'aller grandissante au fil du « décollage » de l'essai (Née 2008, 88).²³ L'auteur, représentant par excellence du poète, s'excuse d'abord de sa maigre compétence, expliquant que « sachant mal » « entendre » ou « comprendre » « l'appel des musiciens » (Bonnefoy 2007, 13), il aurait « hésité à s'engager » dans une réflexion sur poésie et musique (Bonnefoy 2007, 11). Il conclut ce préambule par quelques exemples attestant de la pauvreté de ses premières connaissances : « Je n'ai pas eu dans mon enfance la chance de ne serait-ce qu'un embryon de formation musicale, je n'ai entendu alors, et longtemps, que de vagues flonflons et les chansons populaires. » (Bonnefoy 2007, 12-13) À la fin de l'essai, la perspective se renverse et cette connaissance des « chansons populaires », qui étaient la preuve de son amateurisme, se révèle finalement être décisive dans l'accès au savoir poétique musical :

La musique qui se veut poésie, le christianisme n'a pu aussi qu'empêcher ceux qui l'ont écrite et interprétée [...]. C'est une situation où le son ne sera reçu que pour en faire l'hymne par lequel on remercie Dieu, rejetant l'absolu dans sa différence au lieu de le laisser se répandre dans les besoins et les actes de l'existence ordinaire, comme tout de même il arrive que des chansons, de pauvres chansons y consentent. (Bonnefoy 2007, 56-57)²⁴

Le poète – praticien de la poésie verbale – est passé, au fil du texte, d'un statut inférieur aux musiciens à celui de détenteur d'une clef qui pourrait les ouvrir à une meilleure pratique. Ses

références musicales ne sont plus mauvaises, mais bonnes, alors que la poésie verbale, quant à elle, est la seule activité bien identifiée de ce poétique « au grand sens » qui est recommandé aux musiciens et aux peintres. Elle le définit et en est solidaire. Dans *L'alliance de la poésie et de la musique*, opus final que Bonnefoy consacre à notre sujet, l'« alliance »²⁵ est donc d'abord une « influence » au sens de Brown (1984, 37) ; c'est l'activité poétique « verbale » qui doit influencer l'activité musicale. Ce propos a été reconnu, et commenté au-delà des frontières françaises et littéraires (cf., p. ex., Nattiez 2009 ou Lüderssen 2011), mais il nous semble qu'on n'a guère mesuré la portée de sa remise en cause du modèle musical.

Quelle musique pour la poésie ?

Le Corbeau [de Poe] est un poème, me direz-vous, et non une œuvre de musique.
Mais on ne peut que remarquer [...] la prédominance des éléments musicaux.
(Bonnefoy 1995, 10)

Après avoir observé l'influence de la poésie sur la musique selon notre auteur, nous interrogerons, dans la suite de cet article, sa réticence à une influence de la musique sur la poésie. Afin de partir sur des bases solides, nous commencerons par aborder le simple statut de ce mot, « musique », dans les essais, puis dans les écrits poétiques.²⁶ Dans les essais, il n'est d'abord pas lié à l'art musical, qui fait une entrée discrète dans les essais des années 1965 à 1975, pour n'éclorre véritablement dans les années qui suivirent, alors que Bonnefoy commence à s'intéresser à ses rapports avec la poésie.

La « musique » n'est d'abord mentionnée qu'en passant, surtout comme harmonie des proportions pour le peintre ou l'architecte, peut-être comme « art des muses », valant pour davantage, voire l'ensemble des formes d'art : ainsi, par exemple, Poussin a « étudié avec passion la musique antique du nombre » selon les *Notes sur Hercule Seghers* de 1967 (Bonnefoy 1992, 211). Cependant, dans *L'architecture baroque et la pensée du destin* en 1965, la « musique » va effectuer une première poussée, dans le sens où nous l'attendons – composée par Haydn et par Mozart, qui vont « assurer la relève » des architectes baroques pour continuer à « convertir le destin en être »²⁷ (Bonnefoy 1965, 1014). Plus directement actrice de la réflexion, elle est donc ici évidemment art musical, capable de rassembler les poètes : « c'est la musique qui va se faire, comme Baudelaire aussi bien que Mallarmé en témoignent, et même le Rimbaud de la « musique savante », la directrice invisible de tous les soucis du destin » (Bonnefoy 1965, 1015). Ce court passage, bien que triomphal, reste d'abord sans lendemain, même si les rapides occurrences de la « musique » en tant qu'art musical, dans les essais de critique d'art surtout, se font de plus en plus concrètes : commentaire des « anges musiciens qui jouent de leurs violes » chez Bellini ou expérience clairement auditive résultant de la peinture, et qui naît dans le silence d'une exposition (Bonnefoy 1977, 92, 107-109).

À partir de la seconde moitié des années 1970, la « musique » fait une entrée plus forte et définitive dans la pensée théorique. Bonnefoy essaie de situer les mouvements musicaux

et les musiciens dans la modernité artistique, au même titre que pour les peintres ou pour les poètes. En 1977, dans *Quelques notes sur Mondrian*, la peinture de l'artiste hollandais rappelle ainsi, selon ses phases et leur accord avec l'esprit de l'une ou de l'autre, soit la musique de Mahler ou la musique de Schoenberg (Bonnefoy 1977, 115-123). La prise en compte du paramètre musical se renforce avec les années ; des œuvres poétiques en lien fort avec la musique sont commentées,²⁸ l'attitude des artistes ou penseurs qu'il a déjà commentée se redéfinissent à son aune (cela est évident pour Jouve, et est également le cas pour Mallarmé)²⁹. « Musicalité du texte », « endiablement des cloches dans le poème de Poe qui me fait penser à la *Trille du diable* de Tartini » (Bonnefoy 1995, 14) ... Bien que les arts visuels se taillent encore la part du lion dans la réflexion, la musique est, dans les années 1980 et 1990, un comparant et une compagne régulière de la poésie. En point d'orgue, Bonnefoy publie finalement « Mozart en son point du monde », un essai qui, bien que commentant surtout l'opéra et les choix musicaux en fonction du livret, n'a pour objet que le musicien et son travail, sans guère de détour par la littérature (Bonnefoy 1995, 171-193).

L'art musical gagne donc sa place dans les essais, alors que Bonnefoy s'essaie à commenter une certaine expérience de la modernité qui serait commune à la poésie et à la musique. C'est encore, cependant, la poésie qui donne le plus souvent le *la* aux réflexions. Ce sont les poèmes qui sont les révélateurs favoris des problèmes d'une époque ; et si Bonnefoy s'intéresse à ceux qui tentent de mettre en œuvre des « éléments musicaux » qu'il constate encore sans guillemets chez les autres (voir l'exergue), c'est pour mieux constater, *in fine*, leur échec. Pour exemple de la poésie présidant à la musique dans l'avènement de la modernité artistique, observons que la modernité du « déplacement du référent vers le signe » se révèle « la première fois en 1844 dans *Le corbeau* d'Edgar Poe » (Bonnefoy 2005, 334-335 ; la conférence est de 1996). Ce texte qui met en scène le « bruit » fondamental qui est expérience du « néant » révèle la poétique de Poe qui lui « paraît présider au grand événement de la musique sérielle », dont la « composition », « elle aussi écriture », est ramenée à un lexique littéraire (Bonnefoy 2005, 334). Cette « pensée » musicale (Bonnefoy 1995, 10), c'est Mallarmé qui pourrait également en être à l'origine, lui qui pour Bonnefoy succède à Poe dans la « mise en question de la tradition musicale », et tente d'accomplir sa poétique : la production de structures « qui ne signifient que leur absence de signification » (Bonnefoy 1995, 10).

Les idées musicales qui sont développées par les poètes et en poésie peuvent donc servir à l'art musical, mais restent pour Bonnefoy impropres à l'usage poétique même. En effet, le projet mallarméen qui « intériorise à son écriture propre les modes de création de la musique » (Bonnefoy 1977, 199) est pour lui un « échec » (Bonnefoy 1995, 20). Signifier « l'absence de signification » (Bonnefoy 1995, 20), ce que serait le projet mallarméen, ce ne serait pas réussir à signifier la distance qui sépare de cet horizon, condition de l'homme, être parlant qui cherche à signifier. Bonnefoy identifie donc une diversité d'objectifs entre lui et Mallarmé, et considère que ce dernier ne pouvait qu'échouer. La musique en poésie ne saurait s'accomplir dans le projet mallarméen d'un lieu « d'écho, d'harmonies, de relations entre aspects » (Bonnefoy 1977, 201) dont la vie de l'homme n'est que trop absente, ce qui

pour Bonnefoy s'illustre dans le « Sonnet en yx » qu'il juge sévèrement, ses « efforts délibérés de musique » lui donnant l'impression d'une « chambre sans habitant, [...] de choses vues du dehors » (Bonnefoy 1977, 201-202).

En ce contexte, les guillemets apposés à « ‹ musical › » dans *L'alliance de la poésie et de la musique* affirment mieux que dans les essais des années 1980-1990 la position de Bonnefoy, qui alors commentait d'abord celle des autres. Ils visent peut-être précisément Mallarmé, pour mieux s'en distancer.³⁰ Le poète d'*Hérodiade* est une référence marquante du XX^e siècle, et si les réserves d'Yves Bonnefoy à son égard ont toujours été constantes, cela pourrait contribuer à expliquer pourquoi, malgré son emploi d'une poésie qui pourrait justement être rapprochée de la ‹ musique ›, il se refuse, dans le cadre de ses vers, à parler trop évidemment de ‹ musique › pour les désigner.

Une ‹ musique › polysémique dans la poésie

Les différents sens du mot de ‹ musique › peuvent, dans les essais, être répartis en deux catégories que nous reprendrons à Patrick Labarthe, pour ensuite diviser la seconde en deux sous-catégories ultérieures. Premièrement, différencions d'une part la musique en tant qu'art des sons et, d'autre part, une musique, aperçue surtout dans l'architecture et la peinture, à rapprocher de la *musica speculativa*, « pensée du Nombre, de la proportion », dans la nature de l'homme (*musica humana*) et du système astronomique (*musica mundana*) par exemple. Dans cette approche dite « pythagoricienne », la *musica instrumentalis* est « en devoir d'imiter la musique du monde » (Labarthe 2011, 199-200 pour toutes ces citations). La *musica instrumentalis* est donc proche de la musique en tant qu'art des sons, mais dans une approche mystique dont cette dernière est indépendante. Secondement, dans la musique en tant qu'art des sons comme dans la *musica instrumentalis*, différencions plus avant, entre celle « des instrumentistes, des compositeurs » (Bonnefoy 2007, 12) et, d'autre part, celle que voudraient les poètes. Rappelons encore une fois que Bonnefoy analyse cette dernière chez les autres, mais ne parle pas de son travail poétique en ces termes – peut-être, justement, par souci de ne pas inscrire sa poésie dans une démarche qui serait, plus ou moins consciemment, celle de la *musica speculativa*. Nous allons maintenant observer, en gardant en tête ces catégories, ce qui se produit dans les écrits poétiques (sur le problème de la différenciation des genres, cf. note 12).

Au tout début de l'œuvre poétique, au sortir des débuts surréalistes, une ‹ musique › se fait entendre qui pourrait relever de la musique « spéculative » métamorphosée. Dans la première partie du premier recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), la ‹ musique › est l'une des (nombreuses) modalités de la mort de la figure de Douve, mort qui est obsessionnellement désirée.³¹ Elle est une ‹ dislocation ›, qui advient aussi bien dans des tremblements internes, « en quête de la mort sur les tambours exultants de [s]es gestes » (Bonnefoy 1982, 47), assimilables à de la danse, que par un « orchestre » d'insectes qui viendrait dévorer son corps :

I

Je te voyais courir sur des terrasses.

Je te voyais lutter contre le vent

Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte, ô plus belle

Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang.

[...]

VIII

La musique saugrenue commence dans les mains, dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la musique s'affirme sous les lèvres, sa certitude pénètre le versant souterrain du visage.

À présent se disloquent les menuiseries faciales, à présent l'on procède à l'arrachement de la vue.

[...]

XII

Je vois Douve étendue. Dans la ville écarlate de l'air, où combattent les branches sur son visage, où des racines trouvent leur chemin dans son corps – elle rayonne une joie stridente d'insectes, une musique affreuse.

Au pas noir de la terre, Douve ravagée, exultante, rejoint la lampe noueuse des plateaux.

[...]

XIV

[...]

La porte s'ouvre. Un orchestre s'avance. Et des yeux à facette, des thorax pelucheux, des têtes froides à becs, à mandibules, l'inondent.

(Bonnefoy 1982, 45, 52, 56, 58)

On pourrait voir dans cette « musique » une *musica humana* et une *musica mundana* renversées. Plutôt que « l'accord de la raison et du corps » (Labarthe 2011, 200, qui ne se réfère pas à *Douve*), qui ferait écho à l'harmonie du monde, c'est le désaccord qui est ici célébré. La musique vient prendre possession du personnage féminin de Douve, pour qu'« à présent se disloquent les menuiseries faciales ». Cette musique ne rappelle que lointainement la musique instrumentale, ou plutôt, pour mieux dire : l'emploi du mot « orchestre » semble plutôt impliquer que la musique instrumentale aurait en elle le souvenir de cette musique originelle. Celle-ci est soit le produit naturel du mouvement et des bruits des insectes (rapprochable de la *musica mundana*), soit celui d'une dynamique involontaire dont on ne perçoit les effets sans en entendre le son – en ce second cas (rapprochable de la *musica humana*), son origine est intérieure (elle « commence dans les mains » au poème VIII cité plus haut), surgissant peut-être des profondeurs de l'inconscient. La musique est ici d'abord un *mouve-*

ment, qui, pour être nommé musique, pourrait donc suivre certaines de ses règles, mais procéderait moins d'un art de la composition musicale que des énergies profondes du corps.

Les modalités de la *musica speculativa* sont ici bien différentes de celles qui se retrouvent dans les essais. Cette musique qui disloque pourrait cependant être interprétée comme une musique de la poésie. Si le personnage Douve est identifiée au langage, procéder à l'« arrachement de [s]a vue », n'est-ce pas se dégager des « prestiges de l'image » surréaliste (Bonnefoy 2007, 15), dont Bonnefoy cherche à se démarquer en ces années 1950 ? Le rapprochement est tentant, le recueil de *Douve* marquant les premières tentatives de vers métrique dans la poésie d'Yves Bonnefoy. Tout ne saurait toutefois être réduite à cette seule interprétation. Si la musique est bien celle du vers, comment expliquer que tous les poèmes où elle apparaît sont, en ce début de recueil, parmi les rares à être encore en prose ? Par effet d'annonce, peut-être. Mais le désir de dislocation, de « blessure » (Bonnefoy 1982, 123) est plus général chez Bonnefoy, surtout dans ce recueil, et peut être éclairé d'une perspective kierkegaardienne, voire heideggérienne, jouvienne, freudienne, dionysiaque... (cf. Jackson 1993, 129-134) ou, plus simplement, constaté dans ses différentes modalités et réapproprié par le lecteur.

Reste malgré ces objections que, dans *Douve*, la musique peut être identifiée au travail du vers, dans une perspective de brisure qui lui conviendrait. Mais cette perspective reste sans lendemain. Le mot « musique » n'apparaît pas dans le recueil suivant, *Hier régnant désert* (1958), alors que c'est bien ici que le vers métrique s'impose³² ; on lui préfère le mot « chant » (nous y reviendrons). « Musique » réapparaît dans les recueils de *Pierre écrite* (1965) et de *Dans le leurre du seuil* (1975), mais reste résolument mystérieux ; la possibilité d'un rapport au vers est minime, alors que la force frénétique, grouillante et destructrice auquel la musique se référerait dans *Douve* se fait maintenant plus contenue. La *musica mundana* n'est plus renversée, mais interrogée, alors que se pose le problème de l'harmonie, similairement peut-être à ce qui se joue dans les essais sur la peinture ou l'architecture. Le ciel étoilé est un lieu privilégié de cette considération d'une « musique » : ainsi, dans le poème d'« Andiam', compagne belle » (*Pierre écrite*), est mis en question le rapport des étoiles (*musica mundana*) avec « le frêle feu mortel » (*musica humana*). Où partent ces astres qu'une « musique emporte », loin de quel ordre, ou de quelle humaine compréhension ? Dans d'autres poèmes, de *Dans le leurre du seuil*, p. ex., la musique céleste sait pourtant s'imposer, mais brièvement cependant, alors qu'une « nuit étoilée », qui est « musique », « s'ébrase » et renvoie à l'homme qui s'approche et dont elle fait scintiller « de la phosphorescence de l'absolu » les traits avant que le jour ne revienne (Bonnefoy 1982, 238, 301-302). Rêve éphémère, l'« absolu » que permet la musique céleste est médité, semble-t-il, plus rêveusement que dans bien d'autres textes, en prose surtout, qui le condamnent.

Sur la musique céleste, rappelons que, suivant les théories d'abord pythagoriciennes de la musique des sphères, l'univers est régi selon des rapports numériques harmonieux, qui se retrouvent aussi bien dans les astres que dans la musique. La contemplation des étoiles, et de la musique, pose donc une tension entre l'harmonie ressentie et un monde contemporain où la signification ne peut que rester en suspens (cf., p. ex., Dastur 2016 ; Du Bouchet 1987). La

musique après le recueil de *Douve*, et parallèlement aux essais, c'est d'abord le signe d'une harmonie ressentie aussi fortement que problématiquement. Une tension s'instaure entre spatialité et temporalité de la musique : ainsi, si une musique « emporte » les étoiles, est-ce, dans l'espace d'une harmonie, loin de l'homme moderne ? Ou au contraire, à la poursuite d'une mélodie, dans un mouvement plus temporel, qui pourrait fissurer cette harmonie ?³³

La musique est, dans les poèmes en vers qui vont jusqu'au recueil des *Planches courbes* en 2001, l'expression d'un espace à atteindre, un « horizon » (Bonnefoy 1987, 191 ; cf. Didier 2005³⁴), une « demeure » aux caractéristiques imprécises, un « rapport » même (Bonnefoy 1982, 300, 238). Elle n'est jamais univoquement liée à l'art musical en tant que tel, sauf dans de rares occurrences textuelles où elle reste, sur l'ensemble du poème, polysémique. Au début de *Dans le leurre du seuil*, comment décider de la nature de la « musique » que Boris de Schloezer, le musicologue, entendait ou croyait entendre avant sa mort ? C'est impossible, il ne laisse derrière lui « que ces eaux brûlées d'énigme ». ³⁵ Ailleurs, lorsque « déjà la musique se fait entendre / Dans la salle voisine, illuminée », cet appel, s'il peut être sonore, est tout autant visuel qu'irréel (Bonnefoy 1995, 124).

L'art musical n'est d'abord que timidement lié au mot « musique », mais le sera de moins en moins, grâce aux « récits en rêve » (Bonnefoy 1987). Dans les années 1980, ces textes s'imposent comme de véritables poèmes en prose³⁶ ; la musique y reste un appel mystérieux, mais en perdant de ses connotations (architecture, musique des sphères...) liées trop directement au problème de la *musica speculativa*. La musique se lie à l'allégorie et au rêve, laisse deviner l'art musical sans l'imposer toutefois. Dans un premier motif, dont nous repérons les traces au début de *L'arrière-pays* (1972) et qui trouve son exemple le plus frappant dans « Sur les ailes de la musique » (Bonnefoy 1987, 189-193), de la musique vocale est entendue à la radio par le protagoniste.³⁷ Son appel mystérieux permet alors à l'espace du rêve de se déployer, et y guide ceux qui y circulent autant qu'ils le créent. Cette « musique » est-elle le fruit d'une composition ? Cela se peut, mais sa nature est incertaine, « tout autre », dit le narrateur, alors que s'y mêlent plusieurs « voix » (Bonnefoy 1987, 189), dont celle de la mère et une autre de contralto, parente peut-être de celle de Kathleen Ferrier. Ainsi que le note Béatrice Didier, « ce n'est pas ici la musique [...] qui correspondrait à une partition, mais la musique qui jaillit au fond de soi-même ». Cette musique « rêvée » est par essence « intranscriptible » (Didier 2005, 173).³⁸ Ce qui transporte est ici peut-être création de l'esprit humain, mais ce n'est pas celle d'un compositeur ou d'un poète. Reste que les liens avec la *musica speculativa*, ici plus précisément *humana* se délitent, la question des proportions et de l'harmonie ne se posant plus.

Une musique des instruments et des compositeurs, comparants des poètes

La « musique » dont parlent les textes poétiques se rapproche de l'art musical au fil des années, en se précisant parfois comme le comparant de la poésie. Un deuxième motif repérable dans les « récits en rêve » publiés dans les années 1990 et rassemblés entre autres dans *La*

vie errante (Bonnefoy 1999) met en scène des figures allégoriques qui sont différents types de musiciens – plus ou moins traditionnels – dont le travail peut être pleinement comparé à celui du poète. Que la « musique » se mêle des objectifs de la poésie est chose presque inédite, qui ne se retrouvait que dans un seul poème de 1965, où elle n'était pas directement identifiable à l'art musical :

Ces chemins que tu vas dans d'ingrates paroles (6-6)
 Vont-ils sur une rive à jamais ta demeure (6-6)
 « Au loin » prendre musique, « au soir » se dénouer ? (6-6)
 (*Le dialogue d'angoisse et de désir* ; Bonnefoy 1982, 245)

Le problème du leurre d'une harmonie, dont nous avons déjà dit qu'il est lié à la « musique » des poèmes de cette période, se retrouve dans ces vers. La « musique » faite d'« ingrates paroles » y doit prendre lieu sur une rive « à jamais ta demeure ». Voilà un vœu d'éternité bien suspect : « à jamais ta demeure » est une tentation, mais pas un vœu, dans une poésie qui se veut en lutte contre l'*immobilité*.³⁹ Dans ce poème, la musique est donc un horizon de la parole, et de la poésie – voilà qui est original dans la production poétique de ces années-là – mais aussi bien séducteur que problématique – et voilà qui est plus attendu. Trente ans plus tard, Bonnefoy reproche à Mallarmé de vouloir nier, par la musique de sa poésie, le « temps vécu », qu'il identifierait malheureusement à du « néant » (Bonnefoy 1995, 19).

Voilà qui n'augure pas d'une grande réussite de la musique en tant que comparant de la poésie dans les poèmes de la même période où les représentants de l'art musical font leurs premières apparitions évidentes. Ainsi, dans « Deux musiciens, trois peut-être » (Bonnefoy 1999, 107-109), trois instrumentistes sont des comparants évidents du poète, dans un poème loin d'être univoque. Un premier musicien, le plus classique, nous est présenté en difficile posture : ce joueur de « petit violon » (Bonnefoy 1999, 107) est voué à l'échec social ; il avance dans la foule des « êtres silencieux » indifférents à sa musique, dans une « épreuve » de « solitude » et de « ténèbres » (Bonnefoy 1999, 107-108 ; cf. Finck 2004, 357-358). Un deuxième musicien fait ensuite son apparition, plus irréel que le premier, et dont la « musique » est plus éloignée de l'art musical tel que nous le connaissons (Bonnefoy 1999, 359-360). Il parvient, lui, grâce à son instrument étrange et chamarré, à capter l'attention de ceux qui l'entourent en tirant de la « profondeur de l'âme la corde qui éveille [...] un son clair » (Bonnefoy 1999, 107). Quant à celui qui serait un troisième musicien, « peut-être », il choisirait avec soin son moment, pénétrant la foule à une heure plus calme et vespérale, pour ne pas faire à proprement parler de la musique, touchant une vitre « comme pour y tracer des signes », et ne faisant par là que mieux mettre en valeur la pluie « qui frappe et qui tinte » sur cette même vitre (Bonnefoy 1999, 108).

Si ces musiciens sont des allégories du poète, voici donc que la musique permettrait, si ce n'est de fonder, au moins de mieux définir la poésie, et ce dans le rapport à la société. Il semble, dans une certaine mesure, que ce qui n'est pas accompli dans les essais se risque dans les poèmes. Cependant, l'explication de ces allégories est ardue. Nous pourrions

nous risquer à voir dans le premier musicien un poète qui rappellerait, un peu, le Mallarmé de Bonnefoy ; sa musique tente d'imiter concrètement, mais sans bonheur, celle de l'art musical. Cette lecture se heurte certes à l'instrument qui lui est attribué, un petit violon qui n'est pas mallarméen, et qui peut renvoyer à un épisode de sa biographie.⁴⁰ Reste que l'échec social du personnage et de sa musique correspondrait à l'idée que Bonnefoy se fait de Mallarmé... surtout lorsqu'il l'oppose à un Rimbaud, dont la poésie serait « destinée à l'échange » (Bonnefoy 1976, 23).⁴¹ Or, l'art du second musicien part, lui, de l'« âme » (Bonnefoy 1999, 108) et réussit à toucher la foule (bien que ses excès aillent jusqu'à provoquer « des moments de panique » (Bonnefoy 1999, 108); les termes de l'opposition entre ces deux personnages rappellent donc ceux de l'essai de 1973, sans qu'il ne faille évidemment les y réduire. Quant au dernier musicien, il est peut-être bien la figure d'un poète identifiable à ce que veut être l'auteur (cf. Labarthe 2011, 196). Il fait « comme [...] tracer des signes » (Bonnefoy 1999, 109) sans les accomplir, et son art se dérobe pour mieux laisser voir une poésie plus véritable, au-delà de soi – et cela fait puissamment écho à la construction de l'essai publié dix ans plus tard : la poésie du vers, n'étant pas « musique », doit s'effacer devant une vérité plus grande, le bruit de la pluie sur une vitre, exemple et donc symbole d'un retour à la perception d'un réel qui serait « indéfait » (cf. Née 2007, 117-118), tel qu'il serait mieux perçu dans l'enfance.

Laissons-là une interprétation difficile – on en trouvera autant que de critiques – pour reprendre le fil de notre interrogation. Le premier musicien connaît l'échec, le second est irréal, et celui qui est « peut-être » un troisième n'accomplit pas de musique à proprement parler. Bien que le texte poétique mette maintenant clairement en scène de la musique, art des sons, et des musiciens, et que cette musique puisse servir de métaphore à la poésie, elle ne s'accomplit toujours pas dans le texte. Un peu plus tard, dans *La voix lointaine* (Bonnefoy 2001, 57-67), cela est répété une fois encore, loin de ces musiciens allégoriques :

La voix lointaine II

[...]

Des années ont passé, c'est presque une vie 6-5

Qu'aura duré ce chant, mon bien unique. 6-4

Elle chantait, si c'est chanter, mais non, 4-6

C'était plutôt entre voix et langage 4-6

Une façon de laisser la parole 4-6

Errer, comme à l'avant incertain de soi, 6-5

Et parfois ce n'étaient pas même des mots, 6-5

Rien que le son dont des mots veulent naître, 4-6

Le son d'autant d'ombre que de lumière, 4-6

Ni déjà la musique ni plus le bruit. 6-5⁴²

(Bonnefoy 2001, 58, v. 3-12)

La « musique » est ici explicitement reconnue comme un horizon inatteignable de la poésie et du vers. Le mot conserve la polysémie des premières occurrences poétiques, mais, plus que de *musica speculativa*, il s'oriente davantage, grâce au « son », vers l'art musical. Les propos – cela est fréquent dans la dernière période d'écriture de Bonnefoy – qui sont développés ici pourraient, mis en prose, faire penser à certains passages des essais, mais, paradoxalement, le travail du vers ne s'en retrouve, par contraste, que renforcé et développe les accentuations qui lui sont propres – mise en valeur de la fin du vers (v. 5) ou de rapports entre les fins de vers (v. 7-8), oppositions (v. 12) ou enjambements (v. 8) à la césure, mise en valeur d'un vers par différenciation métrique (v. 8), etc. « Ni déjà la musique » : ce qui est formulé ici sur le mode négatif ne l'a été qu'une seule fois sur le mode positif... et à propos de peinture :

Tu as vaincu, d'un début de musique	4-6
La forme qui se clôt dans toute vie	6-4
Tu écoutes le bruit d'abeilles des choses claires	6-7

(« Dedham, vu de Langham » ; Bonnefoy 1995, 65-73)

Dans ce poème consacré à John Constable, la « forme qui se clôt » est vaincue d'un « début de musique » autant que par un allongement du vers jusqu'à 13 syllabes, plus long qu'attendu, susceptible d'illustrer le bruit, insistant sur sa dernière syllabe. Un « début de musique » met en tension l'harmonie, ou le *tempo*, mesures dont la perception repose sur leur accomplissement répété ; lorsque celui-ci est refusé, voilà qui met plus en valeur la mélodie, ou le rythme au sens de Benveniste.⁴³ L'horizon musical permet ici un émerveillement, à opposer au constat teinté de regret du poème précédent.

Si le problème de la musique est lié dans la série de poèmes de *La voix lointaine* à celui de la poésie, c'est pour mieux affirmer que c'est le « chant » (Bonnefoy 2001, 58) qui en est la véritable métaphore, voire l'objectif à revitaliser. Cela avait été annoncé dès les débuts de l'œuvre, dans *Hier régnant désert* de 1958, au plus fort de l'affirmation du vers chez Bonnefoy. Dans ce recueil où se trouve le célèbre poème d'« À la voix de Kathleen Ferrier », c'est bien le « chant » (Bonnefoy 1982, 159) qui est métaphore de la poésie (cf. l'analyse de Weiland 2011, 185-186),⁴⁴ alors que le mot « musique » ne brille que par une absence qui évite tout amalgame entre les deux termes. Dans les essais, Bonnefoy prend également bien soin de ne pas compter le chant parmi les représentants de « la musique des instruments, des instrumentistes et des compositeurs » dont il avance que la poésie serait l'origine (Bonnefoy 2007, 12). La voix n'est que « presque un instrument de musique » (Bonnefoy 2005, 339).

Une musique univoque et accomplie

Bien que l'art musical se retrouve donc peu à peu dans les poèmes, il y reste, presque jusqu'à la fin de l'œuvre, un comparant inaccompli de la poésie. Il faut attendre la série de poèmes d'*Ensemble la musique et le souvenir* (Bonnefoy 2016, 35-42), écrite dans les dernières années

de la vie du poète, pour la musique de l'art des instruments et des compositeurs s'accomplisse en tant que telle ; en toutes lettres et apaisée, sans le détour d'un rêve ni d'une allégorie, ni d'une comparaison avec la poésie. Dans ce texte, à deux protagonistes qui « n'osaient être », qui « s'étaient aperçus de loin dans la foule » d'un concert (Bonnefoy 2016, 36), la musique permet que leurs « mains [...] se rejoignent », puis leurs corps, pour faire finalement naître « une voix » qui « se défera de la matière » (Bonnefoy 2016, 37). L'histoire est fort simple et fondamentale, et on s'en fera une meilleure opinion dans les vers de l'auteur que dans notre prose critique. La voix⁴⁵, qui permet le chant et la poésie, est ici d'abord le signe premier de la vie, le cri de la naissance, et il nous est difficile de ne pas voir dans ce poème un véritable « souvenir », d'une rencontre qui a mené à la naissance d'un enfant, celui, sans doute, de l'écrivain.⁴⁶ La « musique », en ce poème, apparaît libre aussi bien de connotations pythagoriciennes que de vellétés poétiques ; elle n'est plus, ainsi, la représentante d'une harmonie dont la tentation est un péril pour le poète, ou un comparant difficile ; elle est d'abord, pour la première fois une œuvre de musique sonore, son apparition artistique la plus évidente. Ce petit événement en permet un autre, et non des moindres au vu du parcours que nous venons d'effectuer : la « voix » est, pour la première fois dans un même poème, unie par le chant à la « musique » (Bonnefoy 2016, 37), simple art musical. Alors qu'antérieurement (« La voix lointaine » VIII ; cf. Labarthe 2009, 344-347 surtout), il fallait encore à cette « voix » « [l]e cœur serré dans la salle descendre » (Bonnefoy 2001, 14), dans un exil hors de l'harmonie, elle gravit dans ce dernier poème une musique passée du statut d'horizon à celui de chemin, d'escalier ascendant :

Gravissant la musique, comprenant	6-4
Par degrés son vouloir. Elle perçut	6-4
Qu'une aube respirait en cet autre monde.	6-5

La musique pour Yves Bonnefoy ne s'accomplit pas dans le vers. De longues années d'écriture mènent, en 2007, à la constatation définitive de cette hétérogénéité dans les creux de l'essai de *L'alliance de la poésie et de la musique*. La musique peut ensuite pleinement réclamer sa place dans les derniers poèmes, en tant que simple objet de la poésie. Si l'essai de 2007 réclamait une certaine primauté pour la poésie, cette perspective s'estompe dans le dernier recueil de 2016, où quelque chose se découvre, qui semblait avoir été inconnu jusqu'alors.

Notes

- 1 Numa Vittoz est doctorant en co-tutelle entre l'Université de Zurich et l'ENS de la rue d'Ulm. Il travaille à une thèse sur la poésie d'Yves Bonnefoy.
- 2 Pour ne citer que deux de ses livres les plus connus en contexte, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque* paraît en 1970 et *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre* en 1991, tous deux chez Flammarion.

- 3 Le deuxième essai, « Le carrefour de l'image », est consacré principalement à l'image surréaliste.
- 4 « La mère était centrale dans le « récit en rêve », dit Didier (2016, 176). Landi commente, elle, le rapport à l'*Aufhebung* – le problème de l'« annulation » de l'« objet barré » qui aussi bien peut « s'élever », développé par Lacan à partir de Freud (« on peut dire ce qu'on aurait voulu dire, alors qu'on était l'enfant à la voix étranglée », cf. Landi 2013, 469-471 surtout).
- 5 Cf., pour un exemple fameux à l'époque moderne, T.S. Eliot, *The Music of Poetry* (1942). Pour Brigitte Buffard-Moret (cf. 2006, 17-40), dans l'histoire de la poésie française, après une « séparation des tâches du musicien et du poète » intervenue définitivement au XVI^e siècle (Buffard-Moret 2006, 29), les poètes « continuent à rêver d'une alliance idéale de la poésie et de la musique » (Buffard-Moret 2006, 333). Pour le XX^e siècle, on consultera Aude Locatelli (2001) en gardant à l'esprit qu'à l'époque contemporaine, le rapport est parfois tendu. Ainsi, Jacques Roubaud, dans une tribune du *Monde diplomatique*, défend une poésie « qui doit se lire et dire », et ne considère pas que Kurt Schwitters et la « poésie de performance » fassent partie de la poésie, les renvoyant au « champ musical » (Roubaud 2010, 23). Cf. également Gauthier (2018).
- 6 La poésie est un « [g]enre littéraire associé à la versification et soumis à des règles prosodiques particulières, variables [...], mais tendant toujours à mettre en valeur le rythme, l'harmonie et les images » ou un « [a]rt du langage, traditionnellement associé à la versification, visant à exprimer ou à suggérer au moyen de combinaisons verbales où le rythme, l'harmonie et l'image sont essentiels » (*Trésor de la langue française* et *Grand Robert*). Pour une analyse de la position selon laquelle poésie et musique seraient, historiquement, unies, argument qui a pu jouer chez les poètes, cf. l'introduction de ce volume.

Il est remarquable que, sauf pour l'harmonie, nous retrouvons ici les mêmes notions que dans le propos de l'écrivain : « image » dont il s'agit pour Bonnefoy de réduire l'influence, « rythme », « versification » ou « prosodie ». Les éléments précédents se retrouvent dans la définition de ce qui est musique : « Combinaison harmonieuse ou expressive de sons » (*Trésor de la langue française*) ou « Art de combiner des sons d'après des règles [...], d'organiser une durée avec des éléments sonores » (*Le Grand Robert*).

- 7 La double césure du trimètre romantique, en 4-4-4, se reconnaît parfois dans les alexandrins, comme dans notre texte. Les règles de la métrique traditionnelles sont cependant assouplies, permettant par exemple un schwa juste après la césure, ou une lecture assez libre des diérèses ou synérèses.
- 8 Nous expliquerons ici notre analyse métrique des quatre premiers vers pour donner au lecteur une idée de comment nous procédons. Rappelons que selon Cornulier, les grands principes de la métrique sont : régularité systématique, un principe d'équivalence en nombre de voyelles entre les vers et, pour ceux de plus de huit syllabes, la conservation d'une césure régulière qui ne saurait tomber sur certaines catégories de syllabes interdites, dont la liste peut varier selon les usages. Abordant le poème, nous sommes confrontés à un décasyllabe et hésitons d'abord, au premier vers, entre une césure 6-4 (« Celle qui ruine l'être. La beauté ») et une autre en 4-6 (« Celle qui ruine l'être. La beauté »). Notons que, dans les deux cas, nous sommes obligés d'admettre que la césure tombe à l'intérieur du mot. Ceci est habituellement interdit, mais la césure peut tomber ici sur l'avant-dernière syllabe d'un mot dont la dernière voyelle est un schwa (qui ne peut jamais porter

la césure) ; ce cas précis est parfois toléré, surtout au XX^e siècle et, entre autres, dans la poésie de Bonnefoy.

Traditionnellement, la césure 4-6 est la plus répandue pour le décasyllabe, et ceci pourrait nous amener à l'adopter pour ces premiers vers... Cependant, ce parti pris se heurte, au deuxième vers, à une quatrième syllabe qui tombe au milieu du mot (« Sera suppliciée, mise à la roue »). Nous sommes tentés de plonger dans l'interdit ; certes nous tombons au milieu du mot, ce qui est réprouvé par la métrique, mais ne s'agit-il pas, justement, de « supplici[er] » la beauté classique ? Nous finissons par préférer une double analyse des deux premiers vers en 6-4, partant du principe qu'il faut tenter d'établir une césure claire et ne pas partir dans l'exception dès le début du poème. Reste cependant que l'ambiguïté métrique ne saurait être levée, qui fait la richesse de ce poème, en accord avec son sujet.

Au troisième vers cependant, c'est la césure sixième qui devient impossible (« Déshonorée, dite coupable, faite sang »). Tomber sur un schwa est un interdit aussi fort que de tomber au milieu du mot. Il nous faut donc ici recourir à la double césure introduite par les romantiques (« Déshonorée, dite coupable, faite sang »), avec un nouveau rejet du schwa hors de son groupe métrique. La césure ternaire peut être conservée au vers suivant (« Et cri, et nuit, de toute joie [a/] déposée ») ; cependant, elle peut y être concurrencée par une césure sixième (cf. le corps de notre article), voire 4-8, que semble conseiller la ponctuation qui découpe fortement le premier sous vers en deux unités cohérentes que viennent renforcer la répétition du son /i/ (rappelons-nous cependant de ne pas confondre ponctuation, prosodie du rythme potentiel du vers, et métrique). Une accentuation des deux premières syllabes par les premiers éléments ne veut pas dire établissement d'une césure deuxième, ce genre de considérations ne relevant pas de la métrique et perdant la césure régulière dans les brouillards du rythme prosodique que l'on essaye de retrouver dans l'écrit. Encore une fois, le vers métrique est bien présent en ce poème, mais refuse l'établissement d'une métrique univoque pour préférer la richesse de plusieurs rythmes concurrents. Nous avons tenté d'établir les césures régulières possibles, tout en favorisant une lecture continue : nous préférons lire une césure quatrième après une autre quatrième, plutôt qu'une sixième. Il ne nous semble pas qu'une césure sixième ou quatrième puisse être considérée dominante sur l'ensemble de ce poème où elles se tiennent en respect.

- 9 À ce sujet, Thélot (1983, 39) a introduit dans l'analyse l'identification du vers de onze syllabes à un « alexandrin boiteux », concentrant « en son rythme les contradictions ». Cette analyse est fertile dans beaucoup de poèmes, surtout des premiers recueils. Cf. Vernier (1985, 85-101).
- 10 « Grâce à eux [les guillemets], le scripteur marque une distance par rapport aux termes qu'il rapporte [...]. Les guillemets signalent une hétérogénéité, alors que l'italique contribue à une intégration. » (Riegel 2006, 95)
- 11 Dans ses huit études sur la poésie française contemporaine, Bishop (1985, 118) parle, dans son introduction à Yves Bonnefoy, à juste titre de la « complexity and multifaceted nature of his thinking and approach ».
- 12 Rappelons les quatre grandes catégories de l'œuvre d'Yves Bonnefoy : poésie, récit, essai, traduction. Il faudrait un autre article pour tenter d'articuler une comparaison entre théorie et pratique des essais d'une part, et de la poésie d'autre part chez notre auteur. Née (2008) s'attache à définir

les catégories et les ambitions des essais, mais sans s'attaquer à une telle entreprise. La dialectique des deux genres pourrait être pensée sur le modèle de l'« auto-analyse », pour reprendre les termes de Labarthe (2009, 353). Combe (2005, 88-95) insiste, lui, sur l'« indistinction primitive des genres dans une « écriture unique » » (Combe 2005, 90), selon les mots de l'auteur. Plutôt que de courir le risque de reprendre ce que l'auteur avance sans suffisamment de distance, ou d'occuper l'espace de cet article par le copier-coller de réflexions théoriques générales, nous préférons nous laisser, nous et notre lecteur, à nos *a priori* sur les deux genres textuels.

- 13 Cette phrase est ambivalente, et Bonnefoy (2007, 49) prouve plutôt dans son essai que la poésie est à l'origine d'une musique telle qu'elle devrait être pratiquée, une « stratégie » « jugée nécessaire, aux jours anciens de la société ».
- 14 Peut-être que, *L'alliance de la poésie et de la musique* étant originellement une postface à un livre consacré au sujet (Landi 2006), l'auteur invité désire lui laisser ce champ et ne pas l'aborder dans son commentaire ? Cela se peut, mais ce n'est pas la règle chez Bonnefoy.
- 15 « Je fais de la Musique [...] c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement », dit fameusement Mallarmé dans la lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893 (Mallarmé 1995, 613-614). On consultera, sur ce sujet précis, Marchal (1999) ou, pour le rapport à Valéry, Martiussi (2001).
Mallarmé est capital pour Bonnefoy, représentant pour lui, ainsi que le dit Marchal (1999, 280), « un problème et un défi majeur ». Le rôle de la musique chez Mallarmé est commenté dans de nombreuses préfaces aux éditions de cet auteur parues chez Gallimard à partir des années 1970 et, entre autres, dans « Mallarmé et le musicien » (Bonnefoy 1995) et « Mallarmé, la musique de l'intellect » (Bonnefoy 2003).
- 16 Nous laissons de côté une explication de la pensée philosophique, du rapport à des concepts tels que celui de l'« Un » chez Yves Bonnefoy. Elle a déjà été faite, plus d'une fois dans Née (2004) et Acke (1999), par exemple, ou encore plus synthétiquement dans Nattiez (2003) et chez Combe (2005, 126-164).
- 17 « Et l'espace devient un lieu, et le temps se fait et se dit notre durée propre, notre limite. » (Bonnefoy 2007, 23) L'expérience de « l'outre-conceptuel » est identifiable à ce que Bonnefoy appelle ailleurs la « présence ». Il s'agit, afin d'essayer de le dire autrement, pour l'individu de l'interruption de toute projection, conceptuelle surtout. Il faut rappeler avec Jackson (1993, 31) que la poésie est pour Bonnefoy « révélation », « moyen de connaissance ». Ailleurs, dans la lettre à Georges Poulet surtout, l'auteur a précisé autrement ce qu'il retient, positivement, du concept. Pour une introduction simple mais solide à ces problèmes, cf. Née (2005, 24-31 surtout).
- 18 Bonnefoy se méfie du mot « art », quitte à l'« absoudre » (Bonnefoy 2007, 35), et il reste à en faire un point précis.
- 19 Sur le court-circuitage de la logique conceptuelle, on consultera Jackson (1993, 59-71).
- 20 Dans une perspective qui semble rejoindre celle de Heidegger dans *L'introduction à la recherche phénoménologique*.
- 21 Patrick Née souligne à très juste titre que cette « prose conceptuelle » peut être rapprochée de l'« universel reportage » selon Mallarmé, ou encore observée comme le langage commun, en opposition à la langue poétique. Cf. Née (2008, 91).

- 22 Ce que nous présentons ici comme une définition univoque de la musique n'en est en fait que le principal versant, Bonnefoy définissant également une musique qu'il considère « mystique », orientale et qu'il oppose à la tradition de la musique occidentale. Il ne s'y arrête guère, et nous passons ici, pour concentrer le propos. Les racines de cette idée se retrouvent dans « Terre seconde », conférence prononcée en 1976 et reprise dans *Le nuage rouge* (Bonnefoy 1977). Il faudra un autre travail, sur le problème du rapport à la mystique, pour mieux décoder cette vision de la musique.
- 23 Dans les essais, se retrouve souvent un « *décollage* (à partir des connaissances les plus exactes et les mieux autorisées, par lui soigneusement réunies) d'hypothèses hardies qui ne relèvent plus, dès lors, que d'une certaine sorte d'*intuition* » (Née 2008, 88).
- 24 De « pauvres chansons » (Bonnefoy 2007, 57) permettant donc à l'« absolu » (Bonnefoy 2007, 56) de « se répandre dans les actes et les besoins de l'existence ordinaire » (Bonnefoy 2007, 57), autrement dit, d'accomplir le lien entre l'outre-conceptuel et le conceptuel sans doute, et donc la poésie au sens large dans cet essai. Nous n'analyserons pas ici les propos de l'auteur sur la musique en « terre chrétienne » (Bonnefoy 2007, 57).
- 25 Nous n'avons pas ici la place de commenter ce mot « alliance » qui, en ce livre, fait effectivement référence à une sorte de pacte susceptible de rassembler les praticiens de la poésie. Au sens strict, l'alliance que propose le titre, pourrait « rassemble[r] le moi et l'autre dans une recherche » d'une « vérité » partageable. Là encore, les musiciens seraient appelés à suivre les poètes, mais le problème de la théorisation de la communauté chez Bonnefoy est bien trop vaste pour cet article, et nous devons le laisser en suspens. Cf. Bonnefoy (2007, 31-34).
- 26 Sur les problèmes d'une réflexion sur théorie et pratique de la poésie chez notre auteur, cf. note 12 *supra*.
- 27 La musique est également présente, mais très anecdotiquement, à titre de sujet de tableau.
- 28 Par exemple, *Les grands moments d'un chanteur* de Louis-René des Forêts dans l'ensemble d'« Une écriture de notre temps » paru en 1986.
- 29 Bonnefoy consacre beaucoup moins de place à leur rapport à la musique dans les années 1970 – on comparera, en y réfléchissant, « Pierre-Jean Jouve », publié en 1972 (Bonnefoy 1977), et « À propos de Pierre-Jean Jouve », entretien avec François Lallier publié en 2003 (Bonnefoy 2010).
- 30 Tout Mallarmé n'est pas rejeté. Jackson (1976, 13) avance que Bonnefoy retient de Mallarmé « une certaine façon musicale d'ordonner une suite de poèmes autour de quelques mots » et « une confiance décidée dans la vertu signifiante de l'organisation intérieure d'un recueil ». L'emploi de l'adjectif « musical » semble ici plutôt du critique.
- 31 Voici la manière dont le dit Combe (2005, 40) : « Douve suppliciée, à l'agonie, trouve son salut dans la mort, au fil des cinq étapes [des cinq sections du recueil] qui scandent son itinéraire spirituel. »
- 32 Sur cet aboutissement que constitue, du point de vue du vers, *Hier régnant désert*, cf. Gouvard (2007, 96) : « La liberté relative avec laquelle les formes métriques s'inventent et s'enchaînent au fil des vers, et d'une pièce à l'autre, sans récurrence systémique autre que quelques procédés suffisamment lâches pour ne pas sembler s'imposer, s'accorde on ne peut mieux avec le projet bonnefoysien d'une parole poétique qui n'existe que dans l'instant même de son énonciation – et dont la fluctuation constante du mètre qui l'accompagne donne à voir ou entendre à la fois la force et la fragilité. »

- 33 « La musique suscite un espace », dit Didier (2005, 175), et c'est cet espace qui est d'abord mis en avant et problématisé dans ces écrits de Bonnefoy.
- 34 En ces cas, la musique permet, selon Didier (2005, 177) et dans les récits en rêve dont la logique en est proche, un « voyage vers l'inconnu ».
- 35 « Et Boris de Schloezer quand il est mort / Entendant sur l'appontement une musique / Dont ses proches ne savaient rien » (Bonnefoy 1982, 255-256).
- 36 Proses qui finiront par être considérées comme de la poésie et apparues dans les années 1980 et 1990. Il faut, pour bien comprendre la nature de ces textes, d'abord se pencher sur le lien qu'ils entretiennent avec le rêve. On consultera Jackson (1993, 57-59) pour les enjeux les plus importants et l'historique, ainsi que Combe (2005, 95-110) sur l'effacement des frontières génériques au fil de l'œuvre. Cf. également Brophy (1997).
- 37 On retrouve un autre exemple de musique comme un appel, occupant un espace toujours potentiellement autre que sonore dans *Début et fin de la neige* (1991, 19) : « Et déjà la musique se fait entendre / Dans la salle voisine, illuminée. »
- 38 On peut rapprocher cette lecture de « Sur les ailes de la musique » (Bonnefoy 1987, 189-193) d'une interprétation voyant chez Bonnefoy une écoute d'acousmates (cf. Quillier 2002).
- 39 Brophy (1997, 687) cite justement cette définition donnée par Bonnefoy lors d'un entretien : « cette insatisfaction pleine de confiance, la poésie ». Cf. aussi, p. ex., la « poétique de l'imperfection » dans Vernier (1985, 85-106). Bonnefoy doit pour Dominique Combe (2005, 176) « résister à la tentation qui conduit tout poète à se réfugier dans un monde idéal ».
- 40 Là-dessus, dans une perspective biographique et psychanalytique, cf. Landi (2013).
- 41 Ainsi dans « Rimbaud encore » en 1973, Bonnefoy oppose ce dernier à Mallarmé rêvant le texte comme structure (à l'égal des critiques néostructuralistes). Rimbaud aurait, lui, médité une signification « destinée à l'échange » pour un « appel destiné à autrui » (Bonnefoy 1976, 26). Labarthe (2011, 196) voit Astolphe, du *Roland furieux*, dans ce troisième musicien.
- 42 Nous considérons que le *e* muet qui suit la césure doit toujours être compté ; on pourra cependant envisager que, à cause de la césure épique, on peut l'ignorer.
- 43 Jackson (2002, 26-28) insiste sur la positivité de cette musique « réaffirmée », qui parvient à « transfigurer » « les marques de la division », tout en commentant un peu le problème de l'adresse. Sur la mélodie opposée à l'harmonie, cf. Labarthe (2011, 205-208). Sur le rythme selon Benveniste, et libéré du tempo, cf. Bourassa (2011).
- 44 « Wer sich in den topischen Bildern der Dichtung nur ein wenig auskennt, wird einen Zusammenhang entdecken können, der zwischen dem Vogel (*oiseau*) und dem Gesang (*chanter*) besteht. » (Weiland 2011, 185) Ainsi, Vivés (2010, 60) souligne bien que dans le cas de la « musique saugrenue » de *Douve*, que nous avons vue, « il ne s'agit pas encore du chant gorgé de l'acceptation à l'être, comme ce sera le cas ultérieurement [...], notamment avec le célèbre poème « À la voix de Kathleen Ferrier ». Tout se concentre et se déchire ici dans le cri. » Il peut être cependant utile de considérer avec Combe (2005, 21), qu'« un lyrisme de l'entre-deux, à mi-chemin entre la parole et le chant » peut indiquer que la poésie n'est pas tout à fait le chant, qui n'est lui-même pas tout à fait la musique.

- 45 La voix est très présente dans les recueils de Bonnefoy, et n'est pas identifiable à un seul individu. Son identification au cas par cas n'est pas toujours chose aisée. Cf. Brunel (1995), Labarthe (2018) et Quillier (2002).
- 46 Sur l'apaisement et la « confiance » qui s'impose peu à peu dans l'œuvre de Bonnefoy, ainsi que sur la figure de l'enfant, cf. Jackson (1993).

Bibliographie

- Abastado Claude : « Doctrine symboliste du langage poétique ». In : *Romantisme* 25/26 (1979), 75-106.
- Acke, Daniel : *Yves Bonnefoy essayiste : modernité et présence*. Amsterdam : Rodopi, 1999.
- Bishop, Michael : *The Contemporary Poetry of France – Eight Studies*. Amsterdam : Rodopi, 1985.
- Bonnefoy, Yves : « L'architecture baroque et la pensée du destin » (compte-rendu de *Baroque* de Pierre Charpentrat, Fribourg, 1964). In : *Critique* 223 (décembre 1965), 999-1015. [Repris dans Bonnefoy 1992]
- Bonnefoy, Yves : « Hercule Seghers ». In : *L'Éphémère* 2 (avril 1967), 89-96. [Repris dans Bonnefoy 1992]
- Bonnefoy, Yves : « À l'horizon de Morandi ». In : *L'Éphémère* 5 (mars 1968), 117-124. [Repris dans Bonnefoy 1977]
- Bonnefoy, Yves : « Pierre-Jean Jouve ». In : Kopp, Robert / Roux, Dominique de (éds) : *Pierre-Jean Jouve*. Paris : L'Herne, 1972, 60-75. [Repris dans Bonnefoy 1977]
- Bonnefoy, Yves : « Giovanni Bellini ». In : Pignatti, Tesirio : *Tout l'œuvre peint de Giovanni Bellini*. Paris : Flammarion, 1975. [Repris dans Bonnefoy 1977]
- Bonnefoy, Yves : « Poétique de Mallarmé ». In : *Critique* 341 (octobre 1975), 1053-1075. [Repris dans Bonnefoy 1977]
- Bonnefoy, Yves : « Rimbaud encore ». In : Munier, Roger (éd.) : *Aujourd'hui Rimbaud*. Paris : Les Lettres modernes, 1976, 25-33. [Repris dans Bonnefoy 1977]
- Bonnefoy, Yves : *Le nuage rouge : essai sur la poésie*. Paris : Mercure de France, 1977.
- Bonnefoy, Yves : *Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975). Paris : Gallimard, 1982.
- Bonnefoy, Yves : « Une écriture de notre temps : Louis-René des Forêts ». In : *Nouvelle Revue Française* 403/404 (juillet-août 1986/septembre 1986), 1-43, 60-77. [Repris dans Bonnefoy 1988]
- Bonnefoy, Yves : *Récits en rêve*. Paris : Mercure de France, 1987.
- Bonnefoy, Yves : *La vérité de parole*. Paris : Mercure de France, 1988.
- Bonnefoy, Yves : *Début et fin de la neige* suivi de *Là où retombe la flèche*. Paris : Mercure de France, 1991.
- Bonnefoy, Yves : *L'improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*. Paris : Gallimard, 1992.
- Bonnefoy, Yves : *La vie errante* suivi de *Une autre époque de l'écriture*. Paris : Mercure de France, 1993. [Repris dans Bonnefoy 1999]

- Bonnefoy, Yves : « Mozart en son point du monde » (conférence prononcée en 1991). In : Bonnefoy, Yves : *Dessin, couleur et lumière*. Paris : Mercure de France, 1995, 171-193.
- Bonnefoy, Yves : « Mallarmé et le musicien ». In : Finck, Michèle (éd.) : *Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*. Strasbourg : PUDS, 1995, 7-22.
- Bonnefoy, Yves : *Ce qui fut sans lumière (1988) suivi de Début et fin de la neige (1989)*. Paris : Gallimard, 1995.
- Bonnefoy, Yves : *La vie errante* suivi de *Remarques sur le dessin*. Paris : Gallimard, 1999.
- Bonnefoy, Yves : « Mallarmé, la musique de l'intellect ». In : Boulez, Pierre / Samuel, Claude (éds) : *Éclats 2002*. Paris : Mémoire du livre, 2003, 291-300.
- Bonnefoy, Yves : « Poésie, peinture et musique (1996) ». In : Gagnebin, Murielle (éd.) : *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*. Seyssel : Champ Vallon, 2005, 313-340.
- Bonnefoy, Yves : *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée, 2007.
- Bonnefoy, Yves : *La longue chaîne de l'ancre*. Paris : Mercure de France, 2008.
- Bonnefoy, Yves « À propos de Pierre-Jean Jouve » (entretien avec François Lallier en 2003). In : Bonnefoy, Yves : *L'inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*. Paris : Albin Michel, 2010, 127-145.
- Bonnefoy, Yves : *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem*. Paris, Mercure de France, 2016.
- Bourassa, Lucie : « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) ». In : *Rhythmos* (1^{er} janvier 2011), <http://rhythmos.eu/spip.php?article234> (consultation 10.05.2019).
- Brophy, Michael : « Le récit et la figuration du rêve dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ». In : *The French Review* 70, 5 (avril 1997), 687-697.
- Brown, Calvin S. : « Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik ». In : Scher, Steven Paul (éd.) : *Literatur und Musik*. Berlin : Erich Schmidt, 1984, 28-39.
- Brunel, Pierre : « Yves Bonnefoy : l'évocation d'une voix ». In : Finck, Michèle (éd.) : *Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*. Strasbourg : PUDS, 1995, 23-32.
- Buffard-Moret, Brigitte : *La chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Combe, Dominique : « Poésie et récit. Le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy ». In : *L'information grammaticale* 22 (1984), 23-28.
- Combe, Dominique : « *Les planches courbes* » d'Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard, 2005.
- Cornulier, Benoît de : « Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy : essai d'analyse méthodique ». In : *Langue française* 49 (1981), 30-48.
- Cornulier, Benoît de : *Art poétique – notions et problèmes de métrique*. Lyon : PUL, 1995.
- Dastur, Françoise : « Retrait des dieux et modernité selon Novalis et Hölderlin ». In : *Les Études philosophiques* 161,1 (2016), 31-44.
- Didier, Béatrice : « Yves Bonnefoy : le rêve de la musique et Mozart ». In : Gagnebin, Murielle (éd.) : *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*. Seyssel : Champ Vallon, 2005, 172-179.
- Du Bouchet, André : « Tübingen, le 22 mai 1986 ». In : Böschenstein, Bernhard / Le Rider, Jacques (éds) : *Hölderlin vu de France : études*. Tübingen : Narr 1987, 95-112.
- Eliot, Thomas Stearne : *The Music of Poetry*. Glasgow : Jackson & Son, 1942.

- Finck, Michèle : *Vorrei e non vorrei. Essai d'une poétique du son*. Paris : Champion, 2004.
- Finck, Michèle : « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique ». In : *SFLGC* : Bibliothèque comparatiste, 2008, <http://sflgc.org/bibliotheque/finck-michele-poesie-et-poetique-du-son-en-litterature-comparee-pour-une-audiocritique/> (consultation 20.06.2019).
- Finck, Michèle : « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème, de Rilke à Bonnefoy ». In : Finck, Michèle (éd.) : *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg : PUdS, 2010, 169-182.
- Finck, Michèle : *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien « penseur »*. Paris : Champion, 2014.
- Gagnebin, Murielle (éd.) : *Yves Bonnefoy : lumière et nuit des images*. Seyssel : Champ Vallon, 2005.
- Gauthier, Laure : « Pour un dialogue renouvelé entre poésie et musique contemporaines ». In : *Remue.net* (6 septembre 2018), <https://remue.net/Pour-un-dialogue-renouvele-entre-poesie-et-musique-contemporaines-par-Laure> (consultation 12.05.2016).
- Gouvard, Jean-Michel : « Les innovations métriques dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* ». In : *Fabula / Les colloques, Verlaine, reprises, parodies, stratégies* (2007), <http://www.fabula.org/colloques/document858.php> (consultation 25.06.2019).
- Gouvard, Jean-Michel : « Métrique et variation dans *Hier régnant désert* ». In : Monte, Michèle / Gardes-Tamine, Joëlle (éds) : *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, 73-99.
- Jackson, John E. : *Yves Bonnefoy*. Paris : Seghers, 1976.
- Jackson, John E. : *À la source obscure des rêves*. Paris : Mercure de France, 1993.
- Labarthe, Patrick : « Yves Bonnefoy et le < don > de la citation : un vers de Ronsard dans < Les planches courbes > ». In : Illouz, Nicolas (éd.) : *L'offrande lyrique*. Paris : Hermann, 2009, 339-357.
- Labarthe, Patrick : « < L'offre du son > : Yves Bonnefoy et la musique ». In : Bombarde, Odile / Labarthe, Patrick (éds) : *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2001-2009)*. Genève : Slatkine Reprints, 2011, 193-210.
- Labarthe, Patrick : « L'archéologie du désordre ». In : *Europe* 1067 (mars 2018), 137-155.
- Lançon, Daniel : « Bibliographie des œuvres d'Yves Bonnefoy de 1946 à 1985 ». In : Leuwers, Daniel (éd.) : *Yves Bonnefoy*. Marseille : Sud, 1985, 427-479.
- Lançon, Daniel : « Bibliographie des œuvres d'Yves Bonnefoy, 1985-1997 ». In : Ravaud, Jacques (éd.) : *Yves Bonnefoy*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 1998, 295-325.
- Landi, Michela : *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo ottocento francese, con uno scritto di Yves Bonnefoy*. Pisa : Pacini, 2006.
- Landi, Michela : « < À l'impossible tenu >. Sur l'alliance de la poésie et de la musique ». In : Finck, Michèle / Werly, Patrick (éds) : *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*. Strasbourg : PUdS, 2013, 451-471.
- Locatelli, Aude : *Musique et littérature au XX^e siècle*. Paris : PUF, 2001.
- Lüderssen, Caroline : « < Darbietung von Gegenwart >, Transformationen von Text und Musik im Musiktheater ». In : Klinkert, Thomas (éd.) : *Das Fremde im Eigenen – Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption*. Berlin : Erich Schmidt, 2011, 221-232.
- Mallarmé, Stéphane : *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Éd. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1995.

- Marchal, Bertrand : « La musique et les lettres de Mallarmé, ou le discours inintelligible ». In : Marchal, Bertrand / Steinmetz, Jean-Luc (éds) : *Mallarmé ou L'obscurité lumineuse*. Paris : Hermann, 1999, 279-294.
- Mattiussi, Laurent : « La musique sans musique : Mallarmé, Valéry ». In : Backès, Jean-Louis / Coste, Claude / Pistone, Danièle (éds) : *Musique et littérature dans la France du XX^e siècle*. Strasbourg : PUDS, 2001, 199-207.
- Nattiez, Jean-Jacques : « L'arrière-pays de la musique (moderne) ». In : Finck, Michèle / Lançon, Daniel / Staiber, Maryse (éds) : *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*. Strasbourg : PUDS, 2003, 346-376.
- Nattiez, Jean-Jacques : *Quêtes d'absolus*. Montréal : Simon Blais, 2009.
- Née, Patrick : *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*. Paris : Hermann, 2004.
- Née, Patrick : *Yves Bonnefoy*. Paris, ADPF, 2005.
- Née, Patrick : « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy ». In : *Littérature* 150,2 (2008), 85-124.
- Purnelle, Gérald : « Le vers semi-libre d'Yves Bonnefoy dans *Ce qui fut sans lumière* ». In : *Le Français Moderne* 70,2 (2002), 145-168.
- Quillier, Patrick : « Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy, maître de chapelle ? ». In : *Littérature* 127 (2002), 3-18.
- Riegel, Martin / Pellat, Jean-Christophe / Rioul, René : *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 2006.
- Roubaud, Jacques : « Obstination de la poésie : un art qui résiste à sa dénaturation ». In : *Le Monde diplomatique* 670 (janvier 2010), 22-23.
- Thélot, Jérôme : *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève : Droz, 1983.
- Vernier, Richard : *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*. Tübingen : Narr, 1985.
- Vivès, Vincent : *Poèmes d'Yves Bonnefoy (Essai et dossier)*. Paris : Gallimard, 2010.
- Weiand, Christof : « Bonnefoy/Kemp : *Hier regnant désert – Herrschaft des Gestern: Wüste* ». In : Klinkert, Thomas (éd.) : *Das Fremde im Eigenen – Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption*. Berlin : Erich Schmidt, 2011, 179-194.