

## VARIATIONS AUTOUR D'UN MOT (LA POÉSIE, LA MUSIQUE, LE POÈME)

1

Regarder vers les temps passés, c'est nommer, rechercher dans la mémoire, fouiller la conversation intérieure des hommes pour trouver un mot. Mot nu et premier. Mot silencieux et empli à la fois de sonorité : celle de son origine. Mot ou logos, qui reste intact avant et après son battement idiomatique. C'est dans ce va-et-vient nécessaire des hommes pour trouver leur commencement que s'exerce l'avènement poétique : sa nécessité. L'homme qui a oublié cet exercice a perdu sa mémoire, son nom premier.

2

Il existe un mot au commencement et à la fin de tout ce que nous sommes. Ce mot résonne dans son enveloppe et dans son espace. Ce mot ne signifie pas, il est. Il est en lui-même, sans s'attacher à rien. Il n'y a pas de derrière ni de devant, seulement le centre du tout et du néant. Il n'y a pas de convention de langues : il n'y a que ce mot qui tourne et retourne sans cesse autour de son signe. Signe qui nous renvoie à sa propre figure. C'est dans cette rotation éternelle que se produit le silence sans retenue. Le mot se regarde dans le silence et ce n'est pas un reflet qui en surgit mais une rumeur légère, un murmure qui peu à peu lui donne forme dans son expression propre.

3

Avant la graphie, dont l'homme a besoin pour identifier le mot parmi les symboles tangibles de son écriture, c'est le signe du mot qui le définit et le grave, non pas dans le vocabulaire mais dans cet état de conscience léger où le verbe est musique. C'est là qu'apparaît un souffle que nous appelons poétique : c'est-à-dire appréhender le mot qui est, sans signification, pour nous expliquer l'autre réalité, non pas la réalité apparente, celle que nous voyons avec l'aide des mots conventionnels, mais celle que nous désirons contempler.

4

Quand nous parlons de poésie, ce n'est pas du poème que nous parlons. Le poème est une succession de mots plus ou moins naturels, inventés, obtus, personnels qui dérivent, avec l'aide de quelques procédés littéraires et de la transformation habile de la métaphore, en un jeu important et parfois vital que nous appelons style. Rythme et métrique se fondent, avec les variantes les plus diverses, pour donner lieu à une infinité de possibilités sonores que complètent et justifient la forme et l'argument.

5

La poésie est là ou n'est pas. Tout dépend de la présence ou de la non-présence du mot premier. Mot qui se rend dans un territoire, qui répond à un état ou à un appel. Il ne se manifeste pas forcément dans l'écriture. Il arrive, sans doute attiré par le souvenir d'une visite parmi les rêves, parmi les paradis de l'enfance. Il reste un crissement dans le cerveau, un écho qui se fond dans les battements du cœur et devient musique. « Ce n'est pas la rêverie poétique car, dans la rêverie très modeste que je peux suivre moi-même, qui est incantatoire pour moi, j'ai l'impression que oh, mon

Dieu !, un pas de plus et, si je savais mieux écrire..., je serais poète. »<sup>1</sup>. Le poète de la pensée se demande, dans le commentaire de son livre *La poétique de la rêverie*, comment il ne s'est jamais occupé de l'exercice de la poésie au sens où nous l'entendons quotidiennement, alors qu'il a consacré toute son œuvre à écrire sur la poétique : « Je n'ai jamais tenté de déterminer les valeurs de construction de tout un poème. J'en suis resté aux images, modestement. Quand une image me plaisait, je pouvais rêver d'elle et j'avais l'impression à l'instant de cette image que j'entrais en communication avec le poète.»<sup>2</sup> La communion avec le poète est la fusion avec le mot, avec ce mot qui ne lui appartient plus désormais, après avoir été mot de passe de son identité, genèse et témoignage de son cheminement et de son travail pour se retrouver à nouveau seul : mot premier, captivant et capable de construire à lui seul toutes les images possibles, à partir de son signe et de sa résonance.

## 6

Le mot n'est rien sans sa résonance. Le son du mot est volonté poétique, volonté naturelle ; c'est-à-dire que son signe retentit dans l'air lorsque nous le nommons et produit une image sonore lorsque nous le voyons, posé sur son écriture. Il repose sur le papier avec ses lettres comme une cellule mélodique sur la portée musicale. Ses lettres : les notes. Ses phonèmes : la vibration exacte de chacun des tons. Ses morphèmes : l'écoulement naturel de cette petite succession de sons qui ne se sont pas encore constitués en mélodie. Il n'existe pas encore d'architecture harmonique tant que ce mot ne rejoint pas les autres mots qui, à leur tour, partent d'une même source, de l'eau principale, du *logos*.

## 7

La musique est plus que l'enveloppe physique du mot : elle constitue son ossature et sa configuration physiologique. Davantage même, le mot se fait sentir par sa musique. Nous parlons ici de sentiments et non de perception intellectuelle à laquelle nous ne sommes pas encore parvenus. Nous sommes au début du processus créatif, au commencement de la langue. Le mot est musique dans sa résonance première : nous nommons déjà ce son musique parce qu'il enferme dans son apparente simplicité tous les sons de l'univers. Il est comme le cri de l'enfant qui vient de naître : dans le cri qu'il lance, s'expose sa présence, sa condition et même son destin. Sa fin : pleurer. Le motif du mot est de découvrir le silence à partir du bruissement de ses ailes ; il est donc musique dès l'instant même où il dispose le temps en arrière et en avant, avant et après son résonnement. Musique première avant la musique trouvée. Comme le nouveau-né, son destin est d'être. Être depuis son cri, être depuis sa musique.

## 8

Autre est la musique que trouvent les mots dans leurs chevauchées, dans leur perpétuelle rencontre, dans leur écoulement comme les eaux d'un fleuve : tout est masse liquide qui se concentre et se dissémine, qui se déverse dans les méandres et, en même temps, navigue, en un flux abondant sur sa propre existence. Dans chaque coin, mouvement, espace et temps, une musique, un rythme, un tempo. Les mots se bousculent et se séparent, ils se regardent, s'entourent et se rêvent entre eux. Ils rêvent et se dispersent, après cette rencontre momentanée et hasardeuse. Nous les rassemblons dans la parole et, comme un psaume secret entre les lèvres, elle ronronne, presque sans savoir ce qu'elle veut dire. Musique intermédiaire, après le premier son et avant de devenir écho dans l'oreille de la tradition. Avant d'être chanson, car ça c'est une autre chanson.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, Un pas de plus.... et je serais poète. Cité dans sa traduction espagnole, Luis Margómezz, *El signo del gorrión*, n° 12, León-Valladolid, 1966, p. 33.

<sup>2</sup> Op. cit. p. 34.

La musique du vers se produit par la mise en ordre qui résulte d'une rencontre-surprise. Le premier mot est cellule rythmique avant de se constituer en motivation mélodique. Ce mot s'emboîte avec les autres et forme un engrenage dans l'espace ouvert de la mémoire. Cette structure désormais musicale est conservée pour choisir un autre fragment, disposé ainsi par une cordialité identique. C'est ainsi que surgit une succession mesurée de phonèmes avec ses accents rythmiques, son tempo, qui dessine une ligne encore sans mélodie mais avec la volonté d'être chantée. Le vers, se configure depuis sa primitive structure métrique, pas encore chargé de la séduction ou de la pensée que peuvent produire ses images, comme une armature solide servant à soutenir l'analogie terrestre d'un ordre supérieur. Ordre cosmique transfiguré en lois harmoniques qui vont être la base de cette union qui nous occupe : poésie et musique.

Les Grecs ont développé l'idée de l'influence de la musique sur les caractères de l'âme. Et l'âme servait à son tour d'intermédiaire entre les dieux et l'homme. Le vers, basé sur les lois sonores, était une explication de tout ce qui ne pouvait être défini que par la métaphore. « La dialectique et son correspondant inversé ont été profitables à l'âme, en ce qui concerne la sagesse, si elle s'est trouvée purifiée par la musique, mais sans celle-ci, ils ne lui ont été d'aucun intérêt et ils l'ont même parfois corrompue. Seule la musique s'étend pour ainsi dire sur toute matière et traverse tout temps : elle ordonne l'âme avec la beauté de l'harmonie et ajuste le corps avec des rythmes qui conviennent ; elle convient bien aux enfants de par les avantages qui dérivent de la mélodie, elle convient aussi à ceux qui prennent de l'âge car elle transmet les beautés de la diction métrique et en un mot du discours tout entier, enfin elle convient aux plus vieux en ce qu'elle explique la nature des nombres et la complexité des proportions, en ce qu'elle révèle les harmonies qui existent à travers ces proportions dans tous les corps, en ce qu'elle a la capacité de donner les explications sur ce qui est le plus difficile à comprendre pour tous les hommes, l'âme, aussi bien l'âme individuelle que l'âme de l'univers »<sup>3</sup>. C'est ainsi que s'exprime Aristide Quintilien, sans doute le premier théoricien complet des lois musicales, mis à part le fragmentaire Ptolémée qui a même pu le suivre dans le temps. Des théories, héritées de Damon, correspondant au début du Vème siècle, qui baignent la pensée platonicienne et les thèses pythagoriciennes lorsqu'elles lient la musique et l'âme, le nombre et la cosmogonie. Le vers est courant naturel, unité musicale, loi sonore. «La métrique, poursuit Quintilien, commence avec l'exposition qui concerne les lettres, continue avec celle des syllabes, puis celle des mètres et finit avec celle du poème qui se juxtapose pour montrer l'objectif de la métrique »<sup>4</sup>. Le poème est ainsi conjonction supérieure de vers et de vers. Le poème est résultat, œuvre définitive, ordonnancement total de différents ordres. Le vers coule ; le poème contient, précipite et se jette. Un poème – si l'on suit le discours de Quintilien – est un système convenable formé à partir de mètres. Ou à partir de lignes, comme ceux d'Homère, ou à partir de deux mètres, comme les élégiaques ; certains libres, d'autres structurés. Le matériau a peu changé depuis l'Antiquité et bien peu aussi le travail du poète qui contemple la réalité, et, qui plus est, la transforme.

Le poème est jeu verbal, il est recherche ; il est labyrinthe vers le centre où tout est comme au commencement ; il est spirale vers le dedans, vers le point d'origine. Dans le poème, on recherche – par le moyen de dynamiques, de périodes, d'airs, de tensions, de phrases – la première résonance du mot primitif. Le poème est une succession sonore de ce mot qu'il faut, paradoxalement et obstinément, nommer encore. Le mot se multiplie dans le poème et le vers le répète, de façon

---

<sup>3</sup> Aristide Quintilien, *De la musique*, livre I, cité dans sa version espagnole, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1996, p. 36.

<sup>4</sup> Op. cit. Livre 1- 20, p. 96.

naturelle. Métastase sonore, jardin sauvage où poussent des roses spontanées. Le jardinier musicien et poète ordonne les couleurs, soigne leurs pétales, taille, laisse grandir, arrose, construit des canaux d'irrigation, et compose un terrain clos qui tout en restant spontané, répond à la libre volonté. Au centre du territoire où poussent les roses, la source du mot, bouillonnante, montrant sa résonance. Écoutons-le chanter seul, écoutons le son se répandre à travers la forme que l'homme construit. Écoutons maintenant les autres sons, émergeant du premier. C'est le début de l'harmonie. Les sons du vers se superposent, au-dessus et au-dessous. Comme un murmure, le vers serpente sur les chemins du jardin-poème, bute, évite un jeu de mots, s'allie à la métaphore de sa vie et enjambe à nouveau son courant. C'est l'altérité et le contrepoint, début de la fugue. Les voix émergent dans le poème comme s'il s'agissait d'un motet. Le vers se ramifie à partir du plain chant introductif, seule mélodie indivisible, fidèle au premier mot. Commence à se tisser une trame par laquelle le chant passe et revient, diversifie son sentiment, son apparence de nom ou de verbe et revient comme toujours au *logos*. Il y a de l'harmonie, déjà. Les couleurs se mêlent pour nous donner dans leur mélange la lumière exacte. Vitrail sonore que le poème. Les morceaux de verre ont résisté au feu pour adopter leur transparence. Les mots aussi ont bouilli dans le cœur de celui qui les veille. Les morceaux de verre attendent leur place dans le temple, là-haut, pour illuminer la réalité telle qu'elle est maintenant. Les voix différentes sonnent, en route vers le dire, la gravitation de la première syllabe, de cette pulsation ancienne, de la rotation du signe. «Et nous savons que le mot qui permet de voir, d'entendre, de rêver et de juger n'existe qu'en fonction de la réalité qu'il crée et à laquelle il échappe. »<sup>5</sup> (Edmond Jabès).

12

La réalité changeante, celle qui, à partir du mot, se construit et se maintient, tel est le résultat du poème. Produit du rêve, son sol est ferme mais pas définitif. Le monde représenté par les mots du poème change dès que le son de ces mots se succède d'une manière ou d'une autre. Le mot poétique naît de sa propre vibration et celle-ci fait à son tour vibrer le mot suivant et ainsi de suite, jusqu'à ce que le vers se forme. Le vers est interrompu par un silence, naturel et volontaire à la fois. C'est-à-dire que le vers est mélodie, succession intervallique qui naît du rythme intrinsèque de la langue même. Le vers est cellule mélodique et rythmique. Le vers est temps. Les vers s'enchaînent dans la succession d'un motif thématique, aiguillonné par la volonté et le besoin du poète vers un destin incertain. Presque à la manière d'un motif thématique, une succession sonore propre et intransmissible, s'ordonne. La cadence est demandée par la mélodie mais aussi par le tapis harmonique que tissent lentement les images des mots. Mélodie, rythme et harmonie structurent le poème. A partir de cette disposition, la forme apparaît en se confondant avec la réalité qui en résulte. La façon de procéder du poète est semblable à celle du musicien. Les syllabes occupent la place de la notation. Les mots sont des groupes de notes cadencées, encore à la recherche d'un rythme qui est donné par le vers complet. Le poème, comme la sonate, est forme et temps de temps. La poésie en revanche est atemporelle, suspension dans le temps, sans hier ni demain, sans avant ni après. Elle n'est même pas présente, car assumer le maintenant présuppose déjà le temps. C'est un toujours instantané, direct, vers le feu et l'eau, vers le centre de tout, comme ce premier mot, maintenant avec des majuscules, dont nous parlions au début. Mot et mots qui se succèdent et s'acheminent à nouveau vers le Mot. Je pense au processus créatif de César Franck pour sa *Sonate pour violon et piano* et pour son *Quintette*. Tout naît d'une pulsation de cellule, se développe dans son écoulement et revient au noyau : le Mot et sa résonance dans sa rotation éternelle et unique, inverse aux aiguilles d'une montre pour accorder ainsi, dans son cercle, le mouvement des astres.

13

---

<sup>5</sup> Cité par Hugo Mújica dans *La palabra inicial (La mitología del poeta en la palabra de Heidegger)*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 83.

La première lettre de l'alphabet arabe est *alif*. Il n'est pas comme *alpha*, qui commence son devenir en lui-même pour aller contempler en *omega* son évidente prophétie. *Alif*, - comme l'*aleph* hébreu – est un autre début, sans temps ni projet, il est musique première avant la respiration, avant la pulsation. Il est résonance dans sa rotation. Il n'est pas signe mais symbole. Les symboles indiquent, ils n'interprètent pas. Les symboles disent dans leur forme, tout ce que l'objet ne peut expliquer, l'idée ou le sentiment par eux-mêmes. La raison d'être du symbole c'est de rendre évident ce qui est représenté. Parmi les symboles du *logos*, les lettres de l'alphabet sont les premiers pour comprendre leur commencement. « Ces symboles, nous les faisons pour les hommes, mais seuls ceux qui savent les comprennent. » (Cor. 29 : 43). L'*alif* est en lui-même lettre et accroche, soutien du temps entre la musique première et toute sa succession sonore. Il est anacrouse du concert des langues. En arabe, les mots sont des concepts inanimés, des groupes de consonnes qui ne sont rien par elles-mêmes. Elles ont besoin du souffle vocalique pour Etre, pour sonner et produire mouvement et musique. Cela s'appelle *haraka*, proche de *baraka*, la grâce ou la bénédiction. Cet exercice naturel de lecture et d'interprétation, cette première bouffée de musique est le commencement du poème. D'un côté, la poésie telle un bagage intemporel avant, en haut, en bas et après les lettres. Poésie et son matérialisés dans l'*alif*. Ce symbole est ténu, comme un sabre coupant et lunaire, empoigné en un triangle ouvert. Un hippocampe pour ainsi dire. Il tourne et produit, en se nommant lui-même, la musique qu'il a rapportée de l'autre côté et il espère que celui qui parle la reproduira. En pratiquant cette science, on arrive au nombre, au nom, à la réalité. Et voilà le poème. Plutôt que de prier, il s'agit de se situer dans cette Réalité. Les soufis répètent un nom de Dieu à satiété, jusqu'à se fondre en lui, jusqu'à le confondre avec leur respiration. C'est le *zikr*. Ce mot est musique, comme une grenade s'ouvre pour montrer sa mélodie, sa notation, le principe harmonique, déjà, contenu dans le mot silencieux, avant d'être nommé. Ensuite, comme l'indique Al-Gazzali<sup>6</sup>, il se répète à l'intérieur jusqu'à ce qu'il arrive à la langue, où sa trace disparaît jusqu'à ce que le cœur soit uni à son souvenir. Plus tard, le mot, sa forme, la musique et l'image de ses lettres, son rythme nu et solitaire, s'effacent jusqu'à ce que ce mot reste comme le cœur même, moteur et essence, pour toujours.

14

Les images se succèdent dans le poème, poussées par les battements rythmiques que produisent leurs ailes. Une fois le mètre – qui ne doit pas forcément répondre à des modèles préalablement fixés - installé en sa demeure, alors apparaît le rythme. Le rythme est l'accent, non plus des mots liés mais des phrases qui agissent dans le poème comme des procédés mélodiques. Mélodie que l'on peut substituer par bloc sonore, disposition de hauteurs. Le poème est architecture comme la musique : matériau sonore qui est disposé sentimentalement et formellement. L'exemple le plus clair que nous ayons de poème musical en langue espagnole, est sans doute *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez. Ecrit en plusieurs fragments et à des dates différentes, il s'échelonne de 1941 à 1954<sup>7</sup>. C'est un poème fleuve-mer-océan. Un poème qui se nourrit lui-même du rythme et qui trouve un tempo dans son discours. Dans une lettre que l'auteur envoie à Luis Cernuda en 1943, et qu'il modifiera par la suite pour en faire le prologue de ce long poème, Juan Ramón Jiménez écrit : « Maintenant, il y a trois ans, j'ai dans mon crayon un poème que j'intitule *Espacio* et que je sous-titre *Estrofa* ; j'en ai déjà 115 pages suivies. Je pense que dans l'écriture poétique, comme dans la peinture ou la musique, le thème est rhétorique, ce qui reste, la poésie. Mon désir a toujours été d'être

<sup>6</sup> Al-Gazzali, *L'alchimie du bonheur*, cité dans sa version espagnole, *La alquimia de la felicidad*, Col. Generalife, Ed. Sufi, Madrid, 1993.

<sup>7</sup> Le « *Fragmento primero* » d'*Espacio* a été publié pour la première fois dans *Cuadernos Americanos*, Vol XI, n° 5, Mexico, 1944 et après plusieurs publications fragmentaires, il apparaît dans sa forme définitive et complète dans la revue dirigée par José García Nieto, *Poesía española*, n° 28, Madrid, 1954. Il se trouve également dans la *Tercera Antología Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1957.

à chaque fois le poète de ce qui reste, pour arriver un jour à ne pas écrire. Ecrire n'est qu'une préparation pour ne pas écrire, pour l'état de grâce poétique, intellectuel ou sensitif. Etre soi-même poésie et non poète.»<sup>8</sup> *Espacio* est une partition ; c'est le paradigme du penser et du sentir à partir de matériaux sonores déterminés. Juan Ramón Jiménez est-il un musicien moderne, de son temps, comme il en fut poète ? Ou au contraire, pense-t-il selon des conceptions anciennes de la musique ? Sa vision poétique naît de la tradition libre : Gil Vicente, Juan de Yepes, Quevedo, Bécquer... Vers de la chanson de geste et tout à la fois, style, avancement, écoulement du parler. Il est curieux que Juan Ramón Jiménez ait choisi comme modèles deux compositeurs aussi éloignés dans leurs époques mais aussi semblables dans la forme et l'envol : « Le poème long à thème, l'épique, vaste mélange d'intrigue générale de substance et de technique, ne m'a jamais attiré ; mais toute ma vie j'ai caressé l'idée d'un poème suivi, sans thème concret, qui s'appuie simplement sur la surprise, le rythme, la trouvaille, la lumière, l'illusion successive, c'est-à-dire sur les éléments intrinsèques, sur son essence. Un poème écrit qui soit par ailleurs versifié, comme, par exemple, la musique de Mozart ou de Prokofiev est par ailleurs musique ; succession de beauté plus ou moins inexplicable et délectable »<sup>9</sup>. Versifié comme patron d'ordonnement mélodique, qui est dans ce cas précis presque visuel. Dans une première rédaction, *Espacio* est écrit en prose tout en conservant dans sa structure prosodique tous les éléments rythmiques du poème. Plus tard, l'auteur le transcrit en vers, en ordonnant l'accentuation, les silences et les cadences en vers. Le résultat est le même à l'oral, mais dans l'écriture, le tempo, le mètre sont fixés, comme si nous avions la partition devant nous. Il s'agit alors d'un discours plus musical que littéraire, ou à vrai dire, pas du tout littéraire, « dans lequel les idées latentes s'expriment comme des sentiments rythmiques pour être ressenties aussi comme de la beauté sensorielle »<sup>10</sup>. Poème circulaire dans lequel le thème principal est exposé, se développe, se cache et est repris (« Les dieux n'ont pas eu plus de substance que moi »<sup>11</sup>). Motif cellulaire, mètre ouvert comme notre parler, endécasyllabe plus heptasyllabe, qui se poursuit circulairement dans l'enjambement (« J'ai comme eux la substance de tout ce qui est vécu... »<sup>12</sup>). Thème dont le motif premier brûle comme un soleil incessant le reste du *Fragmento primero* ou mouvement. La musique en elle-même, depuis la musique du Verbe, émerge à chaque instant : (« Schubert, pris pour un serviteur par un maître »<sup>13</sup>). La musique résonne, à nouveau, et le poète écoute : « J'entends toujours cette musique qui résonne au fond de tout, au-delà ; c'est elle qui m'appelle de la mer ; dans la rue, dans le sommeil »<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, édition et présentation de Aurora Albornoz, Editora Nacional, p. 65, Madrid, 1982. On peut également trouver ce commentaire dans *La corriente infinita*, Ed. de Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1961.

<sup>9</sup> Op. cit. p. 68.

<sup>10</sup> Dans une note publiée dans l'ouvrage cité précédemment, Aurora de Albornoz indique qu'elle a trouvé cette phrase révélatrice de Juan Ramón Jiménez dans une note rajoutée en pied de page, dans un des manuscrits du Prologue d'*Espacio* dont la date n'a pas pu être retrouvée.

<sup>11</sup> Début du *Fragmento Primero* d'*Espacio* (version en prose), op. cit. La version complète du poème est publiée dans le livre *El otro costado*, (édition d'Aurora Albornoz), Júcar, Madrid, 1974, p. 60-83 et dans *Leyendo*, édité par Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978, p. 605-620, livres que Juan Ramón Jiménez avait eus en projet.

<sup>12</sup> Op. cit. p. 9.

<sup>13</sup> Op. cit. 12. Dans la version en prose, il dit : « Schubert, perdu parmi les serviteurs par un maître » (sic). J'ai choisi de mettre en prose la version en vers qui me paraît être la correcte (« Schubert, pris pour un serviteur par un maître »).

<sup>14</sup> Op. cit. 14.

« Heureusement ou malheureusement on peut écrire du matériel qui passe pour de la poésie avant d'avoir étudié la musique »<sup>15</sup> (Ezra Pound). C'est ainsi que s'exprime l'auteur des *Cantos* dans un étrange et surprenant *Traité de métrique*. Le poète le plus musicien de tous les poètes, pour qui le mot est signe sonore, la pensée forme musicale et le cœur une cadence, dit clairement : du matériel qui passe pour de la poésie. La Poésie ne se manifeste jamais sans la musique, de la même façon que la Musique se formule sans poésie. Le reste, c'est de la littérature sans plus, ou un simple résonnement. Pound dit aussi : « Le rythme est une forme ajustée au temps »<sup>16</sup>. Rien d'autre qui lui confère la catégorie de forme. Rythme pour que le poème invente à partir de celle-ci, antérieure, atemporalité de la poésie. Cependant, il y a quelque chose d'autre : la poésie antérieure au poème et à la sonate, s'impose à nouveau dans son déroulement : « On ne peut pas attendre la création d'une mélodie mozartienne ou d'un thème de Bach en lançant des notes alternantes ou simplement en alternant des croches et des noires »<sup>17</sup>.

Tout comme le mot premier, son résonnement est ainsi : sans temps, sans rythme, sans cadence, encore sans forme ou, peut-être, contenant dans son son toutes les formes possibles et imaginables. Poésie et musique, avant de commencer tout, Poésie et Musique du *logos* : mot premier dans sa rotation. Le poète persan Yalal ud-Din Rumi, né à Balkh en 1207, fonda l'ordre Mevlevi ou des derviches tourneurs. Ce n'est pas seulement le mouvement des planètes, qui finalement est également analogique d'une autre rotation, que ces derviches tourneurs reproduisent dans leur rotation, mais la spirale du *logos*, *alif premier*, son son et son être. Son poème-cascade, *Matnawi*, n'a pas été achevé, et il commence par la plainte de la flûte en roseau ou *ney*, à cause de la séparation du tout sonore, de la musique première. Immédiatement elle en appelle à la volonté de créer la forme et d'élaborer à partir d'une musique déjà propre, où le temps est linéaire, et où la cadence de la respiration crée du rythme en se retrouvant avec lui. Cette musique-temps est terre, et imprégnée de poésie, du souvenir du Tout, elle enchante les oreilles des hommes pour, à son tour, réveiller ce souvenir : celui du résonnement premier. « Ecoute la flûte en bambou comme elle nous raconte son histoire, / comme elle regrette la séparation, en disant : / depuis que de ma forêt je fus arrachée / mon doux son fait pleurer les hommes et les femmes... »<sup>18</sup>. Elle cherche, dans son errance, son secret qui n'est pas éloigné de son gémissement, elle s'efforce de faire sortir du fond d'elle-même le son qui puisse la rendre à la musique dont elle a été déchirée, non pas pour y retourner, mais pour la retrouver, après avoir parcouru son chemin, en interprétant sa mélodie et en écrivant le poème. « Feu, et non vent, tel est le son de la flûte »<sup>19</sup>. Feu vivifiant, où la Poésie renforce le cœur du voyageur, brûle et calme la soif, pour continuer en cercle jusqu'à se retrouver de nouveau face à la Musique première, sans temps ni cadence, *la musique silencieuse*. Pendant ce temps, le poème de la vie se construit en chantant, en disant, en sonnante, comme un jeu verbal où « la langue n'a pas d'autre client que l'ouïe »<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Ezra Pound, *Traité de métrique*, cité dans sa version espagnole : *Tratado de métrica*, El signo del gorrión, n° 12, p. 53, León-Valladolid, 1996.

<sup>16</sup> Op. cit. p. 54.

<sup>17</sup> Op. cit. p. 55.

<sup>18</sup> Traduction de Felix M. Pareja. In *La religiosidad musulmana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975, p. 406.

<sup>19</sup> Op. cit.

<sup>20</sup> Op. cit.

L'espace poétique est quelque chose de semblable à la forme exacte. Cette forme symbolisée par le *logos*, est délimitée par sa résonance : la musique. C'est peut-être pour cela que la musique cristallise ce commencement. Lorsque nous pensons au Tout, à sa silhouette parfaite, au Un, nous adoptons des termes de référence musicales. Quoi de plus proche à cet état de perfection qu'un motet de Tomás Luis de Victoria ? Quoi de plus proche de l'expression originelle qu'une fugue de Bach ? Qu'est-ce qui peut mieux exprimer la liberté de l'homme, dans et à partir de cette forme infinie, qu'un des derniers quatuors de Beethoven ? Ce sont toutes formes humaines et émanant de la volonté de pouvoir (Nietzsche). Formes qui tendent vers l'éternel retour (Nietzsche, encore), vers la *musique silencieuse*, « une harmonie de musique très forte, qui dépasse tous les bals et mélodies du monde »<sup>21</sup>. Dans ce commentaire que Saint Jean de la Croix nous a laissé de son vers emblème, il exprime l'idée, ou peut-être l'émotion, d'être parvenu de nouveau au point de départ, comme si nous parcourrions un cercle poématique où est à nouveau recueilli, au passage, le souffle de la Poésie : c'est une intelligence apaisée et tranquille, sans bruit de voix ; et c'est ainsi que l'on jouit en elle de la suavité de la musique et de la tranquillité du silence »<sup>22</sup>. C'est quelque chose de semblable à cette fusion totale avec le Mot : « Musique, tu n'es pas Dieu, mais tu es ciel. »<sup>23</sup> (Lope de Vega).

Le poème en lui-même est expérience : la plus vécue, celle chantable. Le reste est rhétorique, discours sans pulsation, sans rythme, vide. C'est ainsi qu'à partir de la musique, nous voyons le monde réel qu'ont fabriqué le poème et le rêve. « Oh ! musique, / réalité suprême ! »<sup>24</sup> (Jorge Guillén). C'est en elle que se contemple le poète et à son tour, il dit son monde. C'est d'elle que part le poète vers son voyage et elle qui reste gravée dans son oreille, et en se regardant, elle s'observe, tel Orphée, chargé de raconter avec sa lyre tout ce qui ne peut se dire avec des mots. Tout est comme un écho de ce premier concert, expérience de la *Nuit sereine*, qui fait dire à Fray Luis : « Celui qui regarde le grand concert, / de ces splendeurs éternelles, / son mouvement assuré, / ses pas inégaux, et en proportion accordée si égaux »<sup>25</sup>. Cependant la musique est aussi d'ici et précise, tellurique, intangible, suspendue et sans temps, pour raconter le néant, ce néant sans avant ni après. Sans Dieu et sans Mot ? Musique dans le silence, par et à partir du silence. : « Ce n'était pas la musique divine / des sphères. Elle était autre / humaine : d'air et d'eau et de feu. C'était une musique sans heure / et sans mémoire. Chair et sang / sans fin ni commencement... »<sup>26</sup> (José Hierro). Finalement elle est forme sans avant ni après, cycle sonore qui nous renvoie à être : être toujours. Dans cette musique,

---

<sup>21</sup> *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1964.

<sup>22</sup> Op. cit.

<sup>23</sup> Cité par Gerardo Diego dans le poème « *Andante* », appartenant à la section « Poemas Musicales » du recueil *Cementerio civil*, à propos du mouvement lent du Second Quintette de Gabriel Fauré, Plaza y Janés, Barcelona, 1972.

<sup>24</sup> Jorge Guillén, premiers vers du poème « *El Concierto* », *Cántico*, p. 521, Seix Barral, Barcelona, 1974.

<sup>25</sup> Fray Luis de León, *Poesía completa*, Ed. Guillermo Serés, Taurus, Madrid, 1990.

<sup>26</sup> José Hierro. Du poème *Generación*, qui appartient au recueil *Tierra sin nosotros*, Proel, Santander, 1947.

celle qui est vide, celle où n'existent même pas de symboles qui nous rappellent le résonnement, cependant, l'homme est silence, et donc référence pour cette musique sans mémoire qui, bien que n'ayant ni commencement ni fin, nous configure face au destin.

19

Le sens des mots se dilue dans la musique, mais peut-être seulement dans l'apparence. Comme s'il s'agissait d'un palimpseste, l'écrit reste caché derrière le texte nouveau, derrière la musique de l'homme. Dans le mot, perdue le poète ; dans la musique, il se fond avec la totalité, avec le rythme universel de ce mot qui ne signifie plus. Des poètes accrochés comme des naufragés aux débris de la charpente. Des poètes pour lesquels le mot n'est pas dans son résonnement mais seulement dans sa mise en lumière : lumière éteignable et à la fois brûlante. « Musique ? Non ! Que l'âme ne m'endorme pas dans la mer de baume ; / non, je ne la veux pas ; / ne ferme pas mes blessures, - mes sens – au souffle infini. / Je veux la lumière crue, celle qui secoue / les fils du crépuscule... »<sup>27</sup> (Unamuno). Poète mortel avec des désirs d'immortalité. Unamuno aspire à maintenir la blessure, pour arriver et se sentir reconnu en elle, dans sa douleur. Le poète est terrorisé par la musique parce qu'elle est l'oubli du un et se dilue dans l'accord ultime qui précède une fois de plus la résonance première. Unamuno ne peut pas se dissoudre dans la musique parce qu'il croit en la résurrection de la chair et il a besoin de sa parole comme identification et identité. Il veut ressusciter avec elle, ses livres sous le bras, avec sa barbe et sa chaire de professeur. « Musique ? Non ! Je ne veux pas les fantômes / flottants et indécis, / sans squelette... »<sup>28</sup>. Le poète n'a pas confiance en la forme sonore, en la structure qui, derrière les mots, construit vers le haut et soutient la langue, le dire du poème et, à la fin, même le penser : musique et pensée, musique et échafaudage d'émotions et d'idées. Unamuno craint finalement la démmémoire : « La musique me chante oui, oui, elle me murmure/ et dans ce oui perdu / je perds ma route... »<sup>29</sup>

20

Derrière les mots, au-delà des symboles et de la mer de l'écriture, lorsque ses braises se sont éteintes, il reste un silence que l'on écoute. Il n'y a pas de poème. Le cycle est terminé et, à nouveau, dans le premier tempo de ce concert, dans l'anacrouse, tout est tranquille. Le silence perdue sans sons. Ecoute-le « parce que la meilleure musique est celle qui résonne & se tait, qui apparaît et disparaît, celle qui s'accorde dans un soudain avec notre écoute la plus distraite. » (Juan Ramón Jiménez). Ecoute le silence, son bruissement, le vide où réapparaît ce Mot du commencement. Il tourne maintenant plus vite et dans sa rotation, il y a de la pensée, il y a de la mémoire, peut-être dans cet oubli de tout ce qui a été écrit et dit. Dans sa rotation, la force et le destin de revivre un autre poème.

Corti, 11 / 02 / 2002

José Ramón Ripoll

---

<sup>27</sup> Miguel de Unamuno. Du poème *Música*, rassemblé dans l'*Antología poética*, Prologue de José María de Cossío, Espasa Calpe, Madrid, 1946, p. 49.

<sup>28</sup> Op. cit.

<sup>29</sup> Op. cit.