



Fabula / Les Colloques

**Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments
en texte**

Figures de Mozart chez Pierre Jean Jouve

Thomas Le Colleter



Pour citer cet article

Thomas Le Colleter, « Figures de Mozart chez Pierre Jean Jouve », *Fabula / Les colloques*, « Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4071.php>, article mis en ligne le 04 Novembre 2016, consulté le 23 Avril 2024

Figures de Mozart chez Pierre Jean Jouve

Thomas Le Colleter

Pierre Jean Jouve, dans une grande partie de sa production poétique et critique, fait régulièrement référence à la musique, cet art « suspendu » et « libre », selon les termes qu'il emploie dans son « journal sans date », *En Miroir*. Le poète confesse un peu plus loin dans le même ouvrage : « la Musique fut la passion de ma vie », comme pour en évincer la littérature, dans ce qui s'apparente à un véritable putsch esthétique.

Or cette passion pour la musique trouve son emblème dans la figure de Mozart, figure principale de musicien à laquelle se réfère Jouve dans toute la première période de sa production poétique reconnue. Jusqu'à la fin des années 1930, Mozart constitue même l'unique référence explicite à un compositeur. Cette référence constante, qui court sur presque quinze ans de production littéraire (1925-1938), tend à assimiler entièrement Mozart à la musique, comme par métonymie, et à en faire le représentant le plus éminent de celle-ci, son émissaire. Mozart, corps glorieux, devient à lui seul le symbole de la musique en gloire.

Les poèmes consacrés explicitement à Mozart se situent dans trois recueils qui s'échelonnent chronologiquement : *Les Noces* (1925-1931), *Matière Céleste* (1936-37) et *Kyrie* (1938). Le nombre de poèmes qui prennent Mozart pour thème varie en fonction des recueils : deux pour *Les Noces*, quatre pour *Matière Céleste*, cinq pour *Kyrie*. Mais la rareté de la convocation est inversement proportionnelle à l'importance de la référence, surtout dans le cas des *Noces*, où la disposition des poèmes consacrés à Mozart atteste un réel souci de les placer à des endroits particulièrement stratégiques du texte (en quasi-ouverture, puis en fermeture du recueil) et leur confère, de ce fait, une grande envergure.

Mozart prend successivement plusieurs « figures » dans la production poétique jouvienne, dont l'examen excèderait largement le cadre de cet article. De nombreuses contributions critiques ont d'ailleurs déjà vu le jour sur le traitement jouvien de la référence à Mozart. Nous nous focaliserons donc prioritairement sur un aspect de la perception jouvienne assez peu relevé jusqu'ici par la critique : le rapport particulier qu'il établit avec l'univers de la mystique, avant de voir l'utilisation proprement poétique qui en est faite par l'écrivain.

Mozart mystique ?

Il est en effet frappant de remarquer, et cela peut sembler étrange de prime abord, que la réévaluation de la figure de Mozart passe prioritairement dans la poétique jouvienne par un voisinage contraint du compositeur avec l'univers de la mystique. Ainsi *Les Noces* associent-elles implicitement la figure de Mozart à la pensée de Ruysbroeck quand le recueil *Matière Céleste* fait cohabiter le compositeur avec la figure tutélaire de Jean de la Croix, régulièrement convoqué au fil du recueil : il donne son titre à la section « Nada », la *nada* – littéralement, le *rien* – étant un élément fondamental de la pensée mystique du moine carmélite espagnol, que Jouve n'hésite d'ailleurs pas à citer directement en langue originale dans le corps du texte¹. Ce qui pourrait apparaître à première vue comme une incongruité nous invite à nous pencher plus précisément sur les liens qui unissent musique et mystique dans l'univers poétique de Pierre Jean Jouve, pour voir dans quelle mesure ils peuvent constituer les modèles rêvés d'une quête de l'Être, en même temps que des appels pressants et réitérés à l'écriture qui choisit de se lancer à leur poursuite.

Jouve reconnaît l'importance dans son œuvre de ce qu'il appelle le « thème *Nada* », issu de la pensée de Jean de la Croix, dans un chapitre d'*En Miroir* qui lui est entièrement consacré :

Le thème *Nada*, ou de l'Absence, m'a profondément hanté et poursuivi. Il fut toujours devant moi comme le "mot" propre à ouvrir la porte essentielle. Il m'a poursuivi comme si, à une valeur de transcendance, il réunissait une valeur concrète particulière et relative à mon cas personnel. [...] Il a passé en mon œuvre entière et l'a aux trois quarts soutenue. [« Le thème Nada », EM 113-119]

Pour s'approcher de la conception jouvienne de la mystique, il faut partir de la citation de Ruysbroeck (1293-1381)² placée par le poète en épigraphe des *Noces*. Celle-ci apparaît au premier abord fort énigmatique, d'autant que Jouve ne précise ni l'ouvrage dont elle est issue, ni le nom du traducteur, comme pour en crypter l'origine :

Ah ! la distance est grande entre l'ami secret et l'enfant mystérieux. Le premier fait des ascensions vives, amoureuses, et mesurées. Mais le second s'en va mourir

¹ Il cite en épigraphe de la section « Nada » la phrase célèbre de Jean de la Croix tirée de *L'Ascension du Mont Carmel* : « *para venir à* [sic, Jouve francise le « a » espagnol qui ne prend pas d'accent ici] *serlo todo, no quieras ser algo en nada* », autrement dit, dans une traduction littérale, « pour le devenir complètement [= pour accéder au tout], ne désire pas être quelque chose dans rien » [nous traduisons].

² Jean de Ruysbroeck (1293-1381), penseur fondamental, avec Maître Eckhart (1260-1328), de la mystique rhénane, ou rhéno-flamande. Pour toutes les questions relatives à la mystique, cette « lente transformation d'une foi en une érotique » (Certeau), nous nous permettons de renvoyer une fois pour toutes à l'ouvrage incontournable de Michel de Certeau, *La Fable mystique*, Gallimard, 1982.

plus haut, dans la simplicité qui ne se connaît pas.
Ruysbroeck l'Admirable. [Œ I 81]

Après recherches, il apparaît que cette citation cryptée est tirée du livre d'Ernest Hello (1828-1885), *Rusbrock l'Admirable* [sic], *Œuvres choisies*. Il s'agit d'une anthologie de fragments du mystique rhénan publiée à Paris en 1869 chez Poussielgue Frères³, traduite par Hello en français à partir d'une traduction en latin des écrits de Ruysbroeck établie par le moine chartreux Surius à Cologne en 1552.

Jouve rend volontairement obscure la citation qu'il prélève en la coupant de son contexte, alors qu'elle est d'une importance capitale. Ruysbroeck distingue dans ces pages deux types de croyants, plus précisément deux types d'attitudes relatives à l'ouverture à la transcendance, entre lesquelles « la distance est grande ».

La première renvoie à la catégorie des « Amis secrets ». Ruysbroeck ne remet pas en cause leur amour de Dieu, mais souligne qu'ils ne parviennent pas à un contact fusionnel avec lui : « ils ont au fond d'eux-mêmes l'impression d'un obstacle et d'une distance », car ils ne se départissent pas de la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes, « couverts » qu'ils sont « de portraits qui représentent leurs personnes et leurs actions ». Cette spécularité de la conscience les bride et les empêche d'accéder à ce que Ruysbroeck, dans une expression lourde de sens, appelle la « nudité sans images », c'est-à-dire le concept central de *Bloetheit*⁴. Ils ignorent la déprise de soi qui seule permet le contact sans intermédiaire. Il y a là un élément caractéristique de toute théologie apophatique, dont Jean de la Croix, précisément, sera un continuateur : l'accès aux *Noces spirituelles* de l'ami et de l'aimée, pour reprendre le vocabulaire du *Cantique des Cantiques*, qui sera aussi celui de *Nuit Obscure*⁵, ne peut se faire que par le chemin de la *negación espiritual*, autrement dit par la *noite* faite en soi qui est une phase préliminaire de purgation nécessaire à l'illumination qui lui succède.

Dès lors, l'autre type de croyant, l'« Enfant mystérieux », c'est-à-dire, semble-t-il, l'enfant initié aux *mystères*, est assimilé à la figure du mystique. Si la mystique, au sens strict, est un « mode de connaissance expérimentale et concrète d'un Absolu⁶ », alors mystique est celui qui accède à un contact d'ordre fusionnel, « sans

³ Ernest Hello, *Rusbrock l'Admirable*, *Œuvres choisies*, Paris, Poussielgue Frères, 1869. Ernest Hello (1828-1885) est l'introducteur et le promoteur, par ses traductions, de la pensée mystique rhénane en France au XIXe siècle. Léon Bloy lui consacra une importante étude dans *Un breton d'excommuniés*, Paris, Albert Savine, 1889. Tout pousse à croire que *Rusbrock l'Admirable* a été un succès de librairie, si l'on en juge par le nombre de ses rééditions : 1869, 1889 chez Poussielgue, puis 1902, 1918 et 1933 chez Perrin, précédé d'un avant-propos de Georges Goyau. La dernière réédition en date a paru en 1984 aux Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, coll. « Les Introuvables ».

⁴ Présent également chez Maître Eckhart et la poétesse mystique Hadewijch d'Anvers (1220 ?-1260 ?) et dont la variation espagnole au XVIe siècle, chez Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, est la « *desnudez* », littéralement la « nudité », mais aussi, par écho de sens et de sonorités, le « dénuement ».

⁵ Jean de la Croix, *Nuit Obscure*, *Cantique spirituel* (1584), éd. bilingue, Paris, Poésie/Gallimard, trad. Jacques Ancet, préface de José Angel Valente, 1997.

intermédiaire », avec Dieu, en ayant laissé derrière lui, d'une certaine manière, sa conscience. L'« Enfant mystérieux » se caractérise en effet par la *nudité* qui est une « mort à soi-même et à toute propriété ». Mais cette mort symbolique n'est pas vécue négativement : elle est ce qui permet de nous « transport[er] au-dessus de tout », dit le texte. L'aspiration au contact sans intermédiaire est ainsi rendue possible par ce que Ruysbroeck appelle le « désir de la mort sublime », qui permet, au bout du chemin, de s'abandonner dans l'extase.

En plaçant une citation de Ruysbroeck en exergue de son recueil, Jouve fixe une direction à suivre pour sa poésie, qui s'efforcera, précisément, de « mourir [...] dans la simplicité qui ne se connaît pas » : cette direction, c'est celle de l'*Enfant mystérieux*, s'oubliant soi-même dans le « désir de la mort sublime ».

Or, ce faisant, le poète se lance dans le sillage d'autres figures de créateurs qu'il associe volontairement, à tort ou à raison, avec une quête d'ordre mystique, au premier rang desquels figure Wolfgang Amadeus Mozart. Cette association entre musique et mystique prend un relief tout particulier dans l'article « Grandeur actuelle de Mozart ». De manière pour le moins surprenante, Jouve y prête en effet à Mozart une démarche qui est précisément celle propre à l'« Enfant mystérieux » tel que décrit par Ruysbroeck :

Mozart ne saurait être expliqué par son propre témoignage. Ce qu'il dit sur son œuvre a très peu d'importance. Génie étrange et de proportions fantastiques, il tient son œuvre dans la dépendance de son bizarre personnage : *il est anti-goethéen en ce sens qu'il s'ignore lui-même et doit demeurer dans la sainte ignorance.* [nous soulignons] Sa conscience est d'être simplement tout chant, tout musique ; de pouvoir (comme l'annonce fièrement une lettre d'Italie) composer dans tous les styles. Paradoxe génial, qui voulait que Mozart allât en Italie pour y apprendre à être *seulement* Mozart, à créer un style inimitable dès les premiers pas, à faire, à l'aide de la superficielle Italie, ce que l'Italie ne pourrait jamais produire : le monde-Mozart. [GAM 17]

Mozart, réinterprété par Jouve, trace ici le modèle déterminant d'un art poétique qui s'appuie de manière extrêmement frappante sur la fusion de la musique et de la mystique. Le musicien apparaît comme un « enfant mystérieux » dans la mesure précise où il atteint à l'état de « nudité », de *Bloetheit* ruysbroeckienne, dans l'ignorance parfaite de lui-même – et Jouve, pour nous mettre sur la voie de cette assimilation, accole à son expression, comme par un fait-express, l'adjectif « sainte⁷ ».

Or, et c'est en ce point exact que se noue chez lui l'articulation entre musique et mystique, cette ignorance de lui-même se traduit précisément par la seule

⁶ Michel Meslin, « L'expérience mystique, approches et définitions », dans Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), *Encyclopédie des religions*, Tome 2, Bayard Compact, Paris, 2000, p. 2337.

conscience du chant. Ce chant est délivré de soi : « sa conscience est d'être simplement tout chant, tout musique » [GAM 17]. Avec Mozart l'état mystique se fait chant, à travers l'accès à un absolu qui est, paradoxalement, redécouverte de soi et coïncidence avec sa propre nature : « être *seulement* Mozart ».

L'originalité profonde de l'approche de Jouve réside dans la connexion particulière qu'il établit entre cette ignorance de soi, qui serait caractéristique de l'écriture mozartienne, et l'univers mystique. L'ignorance de soi dont ferait preuve le compositeur constitue en effet un *topos* de la critique mozartienne ; elle dérive directement du mythe de l'enfant prodige. Une telle perspective sera abondamment empruntée plus tard, notamment par Wolfgang Hildesheimer dans sa biographie⁸, précisément pour proposer une relativisation de la notion de « génie » en démontrant son anachronisme dans le cas de Mozart⁹. Norbert Elias en approfondira les implications dans son ouvrage inachevé *Mozart. Sociologie d'un génie*¹⁰. Reste que Jouve demeure le seul à faire le lien précis entre cette « docte ignorance du jeune virtuose » (Jankélévitch¹¹) et l'univers de la mystique – exception faite, dans une certaine mesure, de Mauriac¹².

« Tempo di Mozart » : musique, mystique, politique

Nous aimerions illustrer et complexifier ces propos par l'analyse rapprochée d'un poème prenant Mozart pour thème : « Tempo di Mozart » [MC, Œ I 302-303], tiré de *Matière Céleste*. S'y trouvent condensés les traits majeurs de la caractérisation

⁷ La critique mozartienne s'engouffrera quelques années plus tard dans la brèche ouverte ici par Jouve, et notamment Jean-Victor Hocquard, dans sa thèse sur Mozart, éditée au Seuil sous le titre *La pensée de Mozart*, Paris, Seuil, 1958. On y lit notamment, p. 331 : « Le *cantabile* y [dans les œuvres de 1788] fleurit au-delà d'un héroïsme dépassé, dans une innocence apparente et un une insignifiance trompeuse. Ce qui est trompeur surtout, c'est que Mozart semble y retourner en arrière, alors que c'est une innocence *retrouvée* par celui qui a goûté aux prestiges de la puissance, et qui maintenant chante pour chanter, avec des mélodies qui n'aboutissent à rien, sinon à leur propre floraison gratuite ».

⁸ Wolfgang Hildesheimer, *Mozart* [1e éd. Suhrkamp, 1977], trad. Caroline Caillé, Paris, Bartillat, 2007 [22e édition].

⁹ En envisageant que le compositeur ne ferait précisément pas preuve de cette « conscience de soi » contrairement à Beethoven et Goethe, génies plus tardifs et investis de cette réflexivité constitutive de la nature même du génie. Voir *Dictionnaire Mozart*, Paris, Bouquins, 2005, article « Génie », p. 335.

¹⁰ Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* [*Zur Soziologie eines Genies*, Suhrkamp, 1991], trad. Jeanne Étoré et Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1991.

¹¹ Vladimir Jankélévitch, cité par Timothée Picard, *op.cit.*, p. 336.

¹² François Mauriac, *Mozart & autres écrits sur la musique*, La Versanne, Encre Marine, 1996, quoiqu'il s'agisse davantage d'ouverture à la transcendance que de mystique à proprement parler. Voir Timothée Picard, *Dictionnaire Mozart, op. cit.*, article « Enfant », p. 280 : « Pour Mauriac, maintenir Mozart dans l'enfance constitue le meilleur moyen d'en faire le porte-parole de Dieu. Car l'enfant entretient un rapport privilégié avec Dieu, possède encore un peu de l'ange qu'il a été, avant son incarnation. [...] Mozart apparaît comme une nouvelle figure christique : [...] l'humanité est "consolée par un enfant, un enfant jusqu'à la fin, mais un enfant crucifié dont le petit cadavre va être jeté à la fosse commune" ».

jouvienne de Mozart, notamment à travers une reprise des postulations énoncées par Jouve dans « Grandeur actuelle de Mozart », daté de 1935, soit deux ans avant *Matière Céleste*.

Le poème est situé à une position stratégique du texte, puisqu'il vient clore la première section du recueil, « Hélène ». Mais comme le remarque Martine Broda dans l'approche psychanalytique sibylline qu'elle consacre au poème¹³, « Tempo di Mozart » annonce tout autant la section « Nada », par le réseau souterrain ayant trait à la mystique qu'il expose.

Le titre nous oriente du côté d'une polysémie signifiante. À un premier niveau d'analyse, par le choix de la langue italienne, Jouve semble effectuer un pastiche d'indication musicale – « Tempo di Mozart », comme on dirait « *Tempo di Minuetto* ». Le poème ferait donc d'abord signe vers un rythme primordial, une respiration qui seraient propres au compositeur. La vertu de Mozart résiderait dans le choix du *tempo* idoine, celui convenant au déploiement du chant. Mais on peut également comprendre le titre en le reliant à l'article « Grandeur actuelle de Mozart » : il viendrait signifier que ce temps, cette époque, est celui (celle) de Mozart, et le poème en serait l'illustration. Enfin, le titre n'exclut pas une troisième interprétation, qui n'est triviale qu'en apparence : le temps, c'est aussi le temps qu'il fait – or cette perspective, au départ météorologique, permet d'ouvrir l'imaginaire sur la contemplation de l'azur, qui déporte symboliquement le sens vers une référence explicite à Mallarmé.

Le début du poème expose de manière extrêmement significative un réseau lexical qui sera repris pratiquement tel quel dans le *Don Juan de Mozart*, dont la rédaction est exactement contemporaine ; ce réseau apparaît également comme une émanation de l'article de 1935 :

Le ciel le vaste ciel est de souffle et de pierre
 Durcis pierre d'azur, et tremble air du rocher,
 Quel acier d'anciens violons chante
 Comme ils sont caressants les cœurs du génie vert
 [« Tempo di Mozart », MC, Œ I 302]

Le paysage jovien est constitué de deux états contradictoires, le « souffle » et la « pierre », l'esprit et le corps, l'insaisissable et le préhensible. Tout est fait dans le poème pour procéder à leur étroite intrication, notamment au vers 2 où l'élément minéral et l'élément aérien sont placés chiasmatisquement en position de destinataire et de complément du nom (« pierre d'azur »/« air du rocher »). Or, cette intrication se poursuit dans la caractérisation même de la musique de Mozart, dont le « chant » (élément aérien) apparaît en « acier », réminiscence directe de l'article

¹³ Martine Broda, *Jouve*, Paris, L'Âge d'Homme, Cistre n° 11, 1980, p. 99-106, chap. « Un poème : Tempo di Mozart ».

de 1935 (« de l'opéra de Mozart, il apparaît que la structure soit en acier » [GAM 17]). Comme c'est le cas dans le poème « Mozart » tiré des *Noces*, Jouve emprunte ici une tonalité que l'on pourrait qualifier d'hymnique, à travers le recours à des structurations exclamatives.

Il n'est pas impossible que le poème soit né d'une expérience de concert à Salzbourg dans le « Manège des rochers » (*Felsenreitschule*), appelé ainsi car il s'agissait à l'origine d'un lieu destiné à l'entraînement de la cavalerie. Le lieu, aménagé au pied du Mönchsberg, est pour une part constitué d'arcades creusées à même la roche ; à l'occasion du Festival de Salzbourg, il fut réaménagé en 1926 et se transforma en espace de concerts à ciel ouvert, comme ce sera plus tard le cas pour le Festival d'Aix-en-Provence. Jouve évoque dans l'avant-propos au *Don Juan* l'expérience des concerts dirigés par Bruno Walter dans ce lieu mythique. On perçoit à coup sûr dans le poème la réminiscence de ce mélange de ciel et de roche qui, dans un mouvement caractéristique, s'étend à la qualification de la musique même de Mozart. Naturellement, un lien intime se tisse entre cette fusion oxymorique du solide et du spirituel et le titre même du recueil, *Matière céleste*. D'une certaine manière, on peut considérer que Jouve envisage l'œuvre même de Mozart comme une forme de « matière céleste » : la qualification de sa musique, procédant d'une substance en « acier » [GAM 17] qui ouvre dans le même temps à « l'azur », vient en témoigner. Dès lors, l'évocation du « génie vert » (v. 4) ne laisse guère planer le doute sur son identité : il s'agit, à coup sûr, de la figure de Mozart¹⁴.

La deuxième strophe du poème poursuit et amplifie la dynamique de louange initiée au début du texte :

Que la pierre est précieuse avec les monts de cendre
 Qu'il est pur ! sans saison, le volume de l'or
 Quelle ardeur froide dans ses plis
 Inviolable hymen du jour
 [« Tempo di Mozart », MC, Œ I 302]

La « pierre » mozartienne est « précieuse », et sa matière, d'« acier », est devenue « or pur » : ainsi s'opère une sorte de démarche alchimique de transsubstantiation dans le cours du texte, conjointe au réseau subséquent de la pureté sans tache, « inviolable hymen du jour », et à la poursuite des constructions oxymoriques (« ardeur froide »), dont la rhétorique n'est pas sans rappeler la lyrique amoureuse d'une Louise Labé. Les « monts de cendre », qui entourent cette opération miraculeuse et en apparaissent comme le résidu symbolique, renvoient sans doute aux contreforts du Mönchsberg. La musique de Mozart apparaît donc comme une qualité étroitement associée à l'espace ; Jouve en témoignera à nouveau dans le

¹⁴ La qualification de « Génie » à l'évocation de la figure de Mozart se retrouvera notamment à la lecture de *Kyrie*, dans le poème « Mozart dans la fosse commune » [K, Œ I 390].

poème « Le Criminel ancien » [MC, Œ I 340], qui ouvre la perception à un espace « trop beau », « comme dans Mozart (v. 5).

Le deuxième temps du texte semble assez obscur à première lecture. Une analyse attentive permet néanmoins d'y voir la superposition de l'expérience de *Don Giovanni* à Salzbourg et, semble-t-il, d'une évocation possible de la menace nazie.

Mais l'heure ainsi qu'un drame de regards
 Qu'un amour violateur de vierge maternelle
 Comme la vénéneuse chair des fleurs des champs
 Ou grande comme la passion du Christ à l'ombre
 A changé.

[« Tempo di Mozart », MC, Œ I 302]

Si « l'heure [...] a changé » en effet, c'est sans doute parce que nous sommes en 1937 à l'époque de rédaction du poème, et que Salzbourg est menacée dans son intégrité politique par l'envahisseur allemand, depuis l'assassinat de Dollfuss en 1934. Ainsi le poème, en essayant de fixer le « temps de Mozart » comme le titre le laisse supposer, tenterait de lutter symboliquement contre sa disparition imminente.

Mais de manière surprenante, cette « heure » est associée à l'« amour violateur de vierge maternelle » qui désigne sans guère de doute le personnage de Don Giovanni – dans l'avant-propos à l'édition 1967 du *Don Juan*, Jouve reprend le même terme en qualifiant Donna Anna de femme « amoureuse du violateur » [DJM 11] –, tout comme la « vénéneuse chair des fleurs des champs » peut à bon droit être rapprochée de Zerline. En outre, le « drame de regards » fait signe explicitement vers le champ sémantique de la conquête amoureuse. Le poème brasse et associe donc deux réalités contemporaines et contradictoires : la beauté des représentations de Salzbourg sous la houlette de Walter et Toscanini, et, partout autour, la menace nazie, de plus en plus pressante et précise. Dès lors se trouve esquissée une superposition inattendue, poursuivie dans la strophe suivante :

Céleste ouragan retenu par un bord
 Le néant est pendu sur le bord de tes yeux
 Ouragan mâle ! Tout est perdu, tout est tranquille
 Du monde que fait la haine de tes yeux

[« Tempo di Mozart », MC, Œ I 302]

L'évocation de l'« ouragan mâle » vient inscrire la figure de Don Juan dans le corps du texte comme une puissance désirante, mais il peut s'agir dans le même temps d'une qualification de la musique de Mozart dans une plus large mesure, qui conjoindrait l'aspiration « céleste » avec la masculinité, selon une perspective proche des propos tenus dans « Grandeur actuelle de Mozart ». Or, cet « ouragan »

apparaît cerné d'éléments dysphoriques : le « néant », la « per[te] », la « haine ». Le poème dégage ainsi l'impression concomitante d'un déploiement de puissance qui serait dans le même temps sujet à une absolue fragilité. Seul « un bord » retient « l'ouragan », quand tout autour n'est que « néant ». Jouve souligne donc à sa manière le paradoxe inquiétant du calme avant la bataille : « tout est perdu » car l'annexion prochaine de l'Autriche, fruit de la « haine », est sûre ; et néanmoins, dans la beauté du ciel d'été salzbourgeois, où pierre et azur se mêlent, « tout est tranquille ». On retrouve ainsi exactement la même caractérisation à l'œuvre que dans le poème « Mozart » [N, Œ I 95] : celle d'un sursis sublime, quand les puissances de mort guettent tout autour, sursis qui associe très étroitement le personnage de Mozart et sa musique, à la ville dont il est issu.

La strophe suivante poursuit cette évocation dysphorique, à travers la mention de la mort (« tout est expirant »), de la décadence (« tout s'effondre ») et du meurtre (« se tue »). Mais, dans le cœur même de cette « dou[ou]reuse » vallée de larmes – dans l'œil du cyclone, osera-t-on –, le miracle opère néanmoins :

Tout est blanc tout est expirant mais éclatant
De ce qui passe sur la douleur de tes yeux
Tout s'effondre en des fontaines nues de larmes,
Se tue, et dans le silence des anges
L'abandon pâle le plus précieux s'accomplit.
[« Tempo di Mozart », MC, Œ I 303]

On retrouve ici la caractérisation proprement mystique de l'expérience mozartienne, à travers l'évocation d'une forme d'extase – « l'abandon pâle le plus précieux » – qui opérerait « dans le silence des anges », de la même manière que chez Jean de la Croix : il faut relire *Nuit Obscure* et noter cette ouverture de la dernière strophe au silence extasié, dans la blancheur de l'illumination « parmi les lis », où la conscience s'« oublie » (« *Entre las azucenas olvidado* », dit le texte original), exactement comme ici, « tout est blanc ». Le poème jouvien s'inscrirait ainsi pour une part dans une filiation directe avec la mystique espagnole : l'imminence de la mort, symbolique cette fois, associée métaphoriquement au réseau de la « nuit obscure », rend l'extase encore plus puissante. Il dirait en même temps, à un autre niveau de lecture et de manière pas nécessairement contradictoire, bien au contraire, la survivance fragile de l'œuvre mozartienne au milieu du déchaînement à venir de la barbarie nazie.

Dès lors, le poème se clôt sur les paroles suivantes :

Je suis celui qui aime
Enfant dont les langes se sont déroulés
En nuages en vues de l'âme et en prières
Enfant dont l'œil de rayons fut transpercé

Enfant d'amoureuse colère
 Tandis que mon œil d'homme s'aveuglait.
 [« Tempo di Mozart », MC, Œ I 303]

L'identité de l'énonciateur pose question dans un premier temps. Mais à la lumière de notre analyse, on peut de manière certaine y voir la parole de Mozart lui-même, dans l'évocation réitérée de l'« Enfant », qui permet de conjindre la représentation topique du petit prodige avec la réélaboration jouvienne telle qu'opérée dans *Les Noces*, qui assimilait, on s'en souvient, le compositeur à l'*Enfant mystérieux* ruysbroeckien. Cette hypothèse aurait d'autant plus de sens ici que Jouve vient d'évoquer dans la strophe précédente une extase d'ordre mystique.

Dans le même temps, par le jeu sur l'ambiguïté au niveau du signifiant, on ne peut que rapprocher « je suis celui qui aime » de la phrase biblique « je suis celui qui est », renvoyant explicitement le texte à un énonciateur transcendant. Autre manière, peut-être, de faire de Mozart un ange, *angelos*, messenger de la parole divine.

Le texte se clôt également sur une évocation possible de la persistance du « génie enfant » y compris dans la période de maturité du compositeur, et y compris, peut-être, jusqu'à sa mort (ce qu'évoqueraient les derniers vers, mentionnant l'« œil d'homme aveugl[é] », dans une structure clairement oppositionnelle avec l'œil de l'enfant, transpercé de « rayons¹⁵ »). Naturellement, la mention de l'aveuglement renvoie tout aussi directement à un conflit d'ordre œdipien sur lequel nous ne nous attarderons pas ici, et nous nous contenterons, pour une approche exclusivement psychanalytique, de renvoyer le lecteur à l'analyse proposée par Martine Broda dans son ouvrage déjà cité¹⁶.

Le poème permet ainsi de fédérer plusieurs perspectives associées à la représentation de Mozart, en le plaçant dans la position paradoxale de la puissance fragile, image à travers laquelle s'illustre toute l'ambivalence que Jouve perçoit dans sa musique.

*

En guise de conclusion à ce bref article, on peut tirer un double enseignement du recours à la référence mozartienne.

D'une part, la figure de Mozart s'inscrit en faux dans la poétique jouvienne contre l'image qui apparente le compositeur autrichien à une forme de « musicien officiel du paradis », selon les mots de Cioran¹⁷, et que Strehler dénoncera. Cette

¹⁵ Le terme est très fortement chargé de connotations hugoliennes (voir, entre autres, *Les Contemplations*, « Ce que dit la Bouche d'Ombre », ou « Magnitudo Parvi », dans *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Pierre Albouy, 1967) : il renvoie explicitement à la manifestation de la transcendance.

¹⁶ Martine Broda, *op. cit.*

perception a pour défaut de donner de Mozart une image biaisée, car tronquée, ignorante des deux facettes de sa réalité musicale. C'est pourquoi Mozart apparaît chez Jouve comme un personnage fantasmatique investi d'une singulière ambivalence : celle d'une beauté qui allège le monde dans l'instant d'un envol d'oiseaux « à six heures l'été » [OC I 95], mais qui demeure néanmoins placée, par une fatalité inébranlable, sous le signe de la mort, celle du « *Confutatis* » du *Requiem* ou de l'Ouverture de *Don Giovanni*. Un ange rilkéen, si l'on veut, pénétré de cette fondamentale dualité : « *jeder Engel ist schrecklich*¹⁸ »...

D'autre part, Mozart apparaît, contre toute attente, comme le modèle d'une *pratique* qui débouche sur une *mystique*, illustrant la grâce d'un art dans l'ignorance parfaite de lui-même, ce qui est d'ailleurs la définition même de la musicalité par Adorno¹⁹. L'art musical mozartien conjugue le chant et l'aspiration à un absolu, répondant ainsi fantasmatiquement au souhait jouvien de conjoindre « le chant » et une « tendance de glorification », de nature proprement religieuse. Si, comme Jouve l'affirme dans ses *Commentaires*, « tout grand art doit *par paradoxe* contenir une fin mystique » [C 121], il ne fait aucun doute que ce qu'on osera appeler la *poétique* mozartienne a pu jouer un rôle décisif dans cette prise de conscience.

¹⁷ Émil Marie Cioran, *Le Livre des leurres*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 174-176.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino* (1921), trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 36-37, « Tout ange est terrifiant ».

¹⁹ Theodor W. Adorno, « Fragment sur musique et langage », dans *Quasi una fantasia* (1963), trad. Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

PLAN

- [Mozart mystique ?](#)
- [« Tempo di Mozart » : musique, mystique, politique](#)

AUTEUR

Thomas Le Colleter

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris IV-Sorbonne/CRLC