

PATRICK QUILLIER

Du symbolisme au musicisme : Armand Godoy

**À mon ami Joaquin Nin-Culmell, ami de Godoy, dans la
résonance de sa *Symphonie des Mystères***

J'ai choisi de parler d'un poète peu connu, Armand Godoy, parce qu'il a réalisé à partir des années 20 une œuvre dans laquelle on peut entendre une sorte de concert spirituel ininterrompu mais varié et toujours renouvelé, en raison de son usage méticuleux et diversifié des *acousmates*¹, usage qui fait de sa poésie l'un des territoires les plus féconds de ce que Jean Royère, « disciple » direct de Mallarmé, a nommé le *musicisme*. Par-delà le symbolisme dont il est, comme tant d'autres, issu, Godoy peut même être considéré comme le poète *musiciste* par excellence, et une telle dimension acroamatique, tant dans les motifs traités que dans les rythmiques adoptées, et d'ailleurs composées avec maestria, a très certainement beaucoup à nous apprendre quant au « renouveau spirituel » qui nous occupe ici.

J'ajoute que sa renommée était immense. S'il est oublié aujourd'hui, il était lu, admiré et commenté, notamment entre les deux guerres², par des

¹ Sur ce terme voir mes articles : « Des *acousmates* d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy – Quelques réflexions sur la 'fine écoute' », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Jean-Louis Backès, Claude Doste et Danièle Pistone éd., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 181-190 – « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans *Hegel : Zur Sprache, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002. – « Sur l'oreille du traducteur : pour une traduction acroamatique », dans *Traduire 2*, Daniel Delas éd., Université de Cergy-Pontoise, 2002. – « Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy Maître de Chapelle ? (esquisses acroamatiques) », dans *Littérature 127 (L'oreille, la voix)*, Larousse, sept. 2002. L'œuvre de Godoy en fournit souvent une définition implicite, par exemple : « Entendez-vous les voix sans voix ? » (*Mar.*, p. 108).

² Entre autres marques de son rayonnement, le n° 27 de la revue mensuelle *Mediterranea*, intitulé « Hommage à Armand Godoy », mars 1929, Nice : plus de deux cents pages d'études ou de témoignages, plus de cent-vingt signatures. (Abréviation dans la suite de l'article : *Med.*)

personnalités reconnues aussi diverses que les écrivains Saint-Pol-Roux³, Jammes⁴, Milosz⁵, Larbaud⁶, ou encore l'anthropologue Marcel Jousse⁷ ou les compositeurs Charles-Marie Widor⁸ et Georges Migot⁹.

Il est un usage strict des acousmates, qui ne se départit pas de leur résonance mystique ou anagogique, et qui trouve son régime dans l'accomplissement de la logique présidant au dispositif de l'idéalité du souffle¹⁰ : en situant leur origine dans un monde métaphysique, on pense entendre à travers eux la voix des anges voire de Dieu, et ces acousmates-là se font entendre très fréquemment dans l'œuvre de Godoy.

Or il est une autre pratique, plus matérielle voire plus artisanale, de ces sons étranges. Lorsqu'on les détache de l'idéalité métaphysique du souffle, en les insérant dans la concrétude et la matière, dans la chair du monde comme dans le monde de la chair, c'est-à-dire lorsqu'ils effectuent tout aussi bien l'évocation, au creuset auditif de la mémoire créatrice, des bruits et sons puisés au paysage sonore, que le retentissement des « fantasmés » ou des « pensées » dans le labyrinthe du « for intérieur », les *acousmates* peuvent en effet être considérés

³ « Mon enchantement s'achève sur une mer à présent couleur des yeux de la Gloire d'Armand Godoy. », Saint-Pol-Roux, *Med.*, p. 11.

⁴ « Armand Godoy, si haut qu'il se soit élevé, / Redescend en planant pour répondre à l'*ave* / Que murmure la mousse à ma campagne herbeuse ! », Francis Jammes, *ibid.*, p. 23.

⁵ « Je comparerais volontiers la poésie de Godoy à celle des plus nobles jardins, si attendrissants d'être un fruit de la collaboration de la nature et de l'homme. », Milosz, *ibid.*, p. 35.

⁶ « Qu'il me suffise donc de dire ici que ce poète, français d'adoption et par choix, a su produire une œuvre qui, par ses qualités musicales, la perfection de sa technique et la richesse de sa substance, s'insère de plein droit et avec autorité dans la tradition de notre poésie lyrique, qu'elle prolonge et à laquelle elle a fait même don de nouveaux rythmes », Valery Larbaud, *ibid.*, p. 39.

⁷ Jousse qui se propose, « au cours de ses études de Rythmique », de « souligner » et « analyser » « scientifiquement » « l'apport précieux » de Godoy (*ibid.*, p. 187).

⁸ « Armand Godoy écoute et traduit le frémissement de l'onde sonore », Charles-Marie Widor, *ibid.*, p. 16.

⁹ Armand Godoy est « de ceux qui font chanter les mots, en créant autour de leur sens *idéel* l'aurole musicale de leur sens *idéal*. », Georges Migot, *ibid.*, p. 28.

¹⁰ Nous renvoyons bien sûr à la déconstruction de cette métaphysique telle que Jacques Derrida l'a entreprise. Cf. notamment *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 353 ou *La voix et le phénomène*, PUF, 1972, p. 87.

comme une pâte mouvante riche en vertus opératoires pour le poète, ainsi placé dans le voisinage du musicien. En effet, ils désignent alors d'une façon générale toutes sortes de phénomènes saisis par la fine écoute « intérieure », et même le langage qui résonne en celui qui lit ou écrit « des yeux » un texte, tout particulièrement un poème.

Le cas du *musicisme* de Godoy¹¹ est justement exemplaire en ce qu'il présente un usage étendu des acousmates, dans la mesure où il ne se restreint pas à ceux qui nourrissent son aspiration mystique, évidente et soutenue, mais accueille aussi les acousmates du paysage sonore, traités par une sorte de paganisme naïf¹², ainsi que toute la dimension acousmatique du langage, finement travaillée selon une prosodie extrêmement diversifiée, et très souvent d'une indéniable virtuosité. Dans *Prière du vent*, Godoy varie par exemple la vieille symbolique du vent comme souffle divin¹³, en établissant la prosopopée acousmatique de cette prière adressée par le vent à Dieu, dont voici le début :

*C'est Ta lyre souveraine qui module mes arpèges
Sur les branches et les ailes et les voiles et les ondes,
C'est Ton souffle qui dirige mon courroux et qui protège*

¹¹ « À propos du poète Armand Godoy, j'ai risqué le mot de « musicisme » pour définir les liens étroits existant entre la poésie et la musique et surtout pour caractériser l'originalité de la première par rapport à la seconde. », Jean Royère, dans *Frontons*, Éditions Seheur, Paris, 1932, p. 181. Autres ouvrages de Royère à consulter sur cette notion : *Le Musicisme*. Boileau, La Fontaine, Baudelaire, A. Messein éd., Paris, 1929 ; *Le Musicisme sculptural : Madama Archer Milton Huntington*, A. Messein éd., Paris, 1934.

¹² Quand il ne s'agit pas, comme cela se passe parfois, d'un saint-sulpicisme tout vibrant de l'obéissance à Saint François d'Assise. À ce titre l'invention rythmique de Godoy pourrait jouer le même rôle que dans la musique d'Olivier Messiaen autre païen chrétien fervent disciple de Saint François : être le moteur varié de la joie.

¹³ Les onze premiers poèmes de *Le brasier mystique* en font autant, consacrés successivement au « soupir », à la « brise », à la « bise », à la « divine haleine », à « l'air frais / De la nuit », au « vent », de nouveau à la « brise », puis au « souffle » par deux fois (« Ce souffle souterrain qui sent la vieille cendre », « D'autres ont soufflé sur le muet brasier mystique »), au « vent » et à la « brise », enfin à la « tempête », laquelle pour refermer ce cycle sur lui-même est semblable à un « soupir ». (*Le Brasier mystique*, Grasset, Paris, 1934. Cité dans *Med.*, p. 207 à 219).

*La tendresse nostalgique de mes plaintes vagabondes.*¹⁴

Il y a donc dans le paysage sonore un tiers inclus permanent, lequel est Dieu comme premier moteur de tout ce qui résonne et retentit, mais il faut noter que d'emblée les bruits naturels sont musique (« arpèges ») et expression d'émotions diverses (« courroux », « tendresse nostalgique »). D'où l'emploi d'un terme qui est tout autant psychologique et musical que poétique : les « plaintes » appartiennent en effet aux humeurs humaines et à la tradition troubadouresque ou baroque ainsi qu'au lyrisme littéraire. Ajoutons que l'épithète choisie par Godoy (« vagabondes ») pour accompagner ce mot introduit une dimension de nomadisme sacré – digne du fameux « errant chérubinique » d'Angelus Silesius – dans lequel errance et quête font bon ménage. Le multiple étagement du sens que prennent ainsi les éléments acoustiques dans un tel passage est emblématique d'un travail spirituel qui est constant dans cette œuvre, au point de constituer un entrelacs assez compliqué des dimensions sensorielle, psychologique, fantasmatique, mentale, spirituelle, dans le cadre d'une construction poétique parcourant l'humain du profane au sacré.

Le propos de cette communication est de montrer que cet usage complexe est un des mécanismes vitaux du renouveau spirituel, du moins dans sa version *musiciste* (et peut-être au-delà d'elle, si le *musicisme* se révèle avoir quelque vertu paradigmatique).

C'est dans le cœur originel du symbolisme que Godoy va puiser et son inspiration mystique d'obédience catholique et sa pratique musiciste de la poésie. Après une enfance baignée de catholicisme, Godoy a été dès l'adolescence et pendant longtemps un réfractaire avoué, un « chrétien insoumis » selon ses propres termes¹⁵ : la lecture de la *Vie de Jésus* de Renan avait en effet discrédité tout l'appareil extérieur de la religion comme artificialité et inhumanité. Par la suite Godoy en viendra même, dans son essai

¹⁴ *Br.*, 123 Une oreille puriste pourrait être horrifiée d'entendre la récurrence sonore en Z du vers 2, alors qu'on peut tout simplement y entendre la vibration généreuse d'un gazouillis anagogique.

¹⁵ Armand Godoy, *Milosz, le poète de l'amour*, Fribourg, Egloff, 1944, p. 230.

sur Milosz, à le décrire ainsi : « décor bariolé et étouffant »¹⁶ ! Dès le premier recueil français, *Triste et tendre* (1927), une description acérée de l'ambiance détestée des bondieuseries se dégage du poème intitulé *Lourdes* : « La prière qui monte en l'air irrespirable, / L'hypocrite concert des sermons nasillards, / ... Les philtres du Néant et les eaux du Léthé. »¹⁷ Dans cette période d'écorticé vif, un exemplaire des *Fleurs du mal*, annoté en tout sens et déchiré pour avoir trop servi, a joué pour Godoy le rôle de bréviaire, de viatique nourrissant apte à assouvir une vie intérieure caractérisée par sa ferveur. Un poème important du même recueil rend compte de ce parcours, et c'est pourquoi nous le citons ici intégralement :

STÈLE POUR CHARLES BAUDELAIRE

Depuis que je t'ai découvert,
Ton livre jamais ne me quitte :
Il vit en moi, toujours ouvert
Comme un missel de cénobite.

Tantôt grave, tantôt moqueur,
Il met l'infini dans mes veines
Et fait s'éloigner de mon cœur
Le sot désir des choses vaines.

C'est un océan dont les flots
Embaument d'amère harmonie,
Par leurs soupirs et leurs sanglots,
Ma révolte et mon agonie.

Mais c'est surtout l'étrange bois
Rêvé par les héros antiques,
Plein de fantômes et de croix
Et de grands palais extatiques ;

Avec une belle aux yeux clos,
Une fée au corps de gazelle

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cité par Joseph Boly, *Armand Godoy, poète cubain de langue française*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1974, p. 62. Le commentateur précise : « Le pèlerinage de Lourdes lui-même, alors en pleine ébullition, ne fait qu'ajouter encore à son dégoût. »

Et le coursier des Lancelots
Ravissant la fée et la belle ;

Et parmi l'herbe, mainte fleur
Qui sent mes Antilles lointaines
Et qui répand sur ma douleur
Les murmures de leurs fontaines ;

Pendant que sur un lac de sang
Où dort ton île de Cythère
Un cygne s'approche en glissant
Pour interroger le mystère.

Alors, en amant indiscret
Qui veut s'expliquer sa torture,
Le vent agite la forêt
Comme une immense chevelure.

Les vipères y font leurs nids,
L'araignée allonge ses toiles,
Mais sur leurs crimes infinis
Descend le pardon des étoiles.¹⁸

Donc, dans ses premiers livres français, torturés, la spiritualité découle de sa lecture particulière de Baudelaire, puis ce mysticisme exacerbé s'allie à nouveau au christianisme, à travers Saint François d'Assise. Godoy fera même profession dans le Tiers-Ordre séculier de la pénitence de Saint François d'Assise le 8 juin 1941, et de fait les affinités franciscaines sont évidentes dans son œuvre : sentiment de la nature, enfance génératrice de pureté, douleur chrétienne accueillie dans la joie...¹⁹

Bréviaire, imprimé à Lyon en novembre 41, mais écrit à partir de 1934, contient cette strophe révélatrice :

¹⁸ *Ibid.*, pp. 167-168.

¹⁹ Au début de *Br.*, Godoy s'adresse à Francis Jammes puis à Milosz. Au premier, il dit notamment : « Et ton patron François d'Assise / Lissant les ailes de tes vers. » Cf. « Ah ! Saint François revient. J'entends sa voix clémente. / Avec qui parle-t-il ? Et que dit-il ? Il chante / Pour guider les brebis, déjà ressuscitées. » (*Dul.*, p. 60). Saint François intervient souvent comme énonciateur, par exemple en formulant cet art poétique acousmatique : « Offre à Dieu, simplement, ton allégresse / Comme nos humbles frères les oiseaux » (*VM*, p. 113).

Je te prie, ô Jésus adoré, pour les muettes
Douleurs qu'ensanglante chaque adieu crépusculaire,
Et pour le sonore désespoir de mes poètes,
Pour mon Paul Verlaine, pour mon Charles Baudelaire.²⁰

L'influence de Baudelaire et celle de Verlaine sont sans nul doute déterminantes dans le choix opéré par Godoy à l'âge adulte (quarante ans), après un début d'œuvre composé en espagnol, d'élire le français pour langue de création. Il semble même que l'adoption d'une autre langue que la maternelle relève, par-delà les influences précitées, d'une volonté d'insérer l'œuvre dans le vaste concert du paysage sonore universel : trois passages permettent d'entendre en effet les deux préoccupations se rejoindre au creuset de la métaphore de « l'âme sonore ». Le premier extrait opère une variation sur le thème platonicien de la réminiscence :

Je m'explique alors l'énigme de ma double vie :
Avant d'habiter mon corps cette âme inassouvie
Hantait le pays où naquit Charles Baudelaire.²¹

Forts de cette assignation au supplément d'origine, nous pouvons rapporter ce dernier à une qualification déterminante de sa nature, que l'œuvre affirme au moins à deux reprises. Sur fond de solitude métaphysique, Godoy revendique par exemple la dimension acousmatique comme inhérente à la spiritualité :

Je suis seul au milieu de la tempête,
– Oiseaux, lâches oiseaux ! – je suis tout seul,
Mais mon âme sonore de poète
Gonfle d'amour la voile et le linceul.²²

L'« âme sonore », qui relie indissociablement la vocation poétique à l'acousmate comme voix, se trouve enfin, dans l'extrait suivant, portée à un haut degré acousmatique, en même temps que rattachée aux résonances

²⁰ *Br.*, p. 134.

²¹ Cité dans Joseph Boly, *op. cit.*, p. 61.

²² *Hss.*, p. 26. On trouve aussi cette variante : « cœur sonore de poète » (*VM*, p. 56) ; « mon sonore cœur d'aède » (*Mar.*, p. 123 et 124).

baudelairiennes selon lesquelles mer, musique et aspiration ont de secrètes affinités :

Pourquoi m'as-tu donné ce corps, ce corps infâme
Qui s'assourdit et qui se courbe à chaque hiver,
Et pourquoi donc, Seigneur, m'as-tu donné cette âme
Plus indomptable et plus sonore que la mer ?²³

Dès lors, il n'est guère illogique que l'œuvre de Godoy constitue un paysage sonore acousmatique d'une très grande diversité, tant sur le plan de la palette des sons qui y retentissent que sur celui de la nature des divers événements qu'il enregistre : en effet, « âme sonore » et paysage sonore y résonnent ensemble, engendrant toutes sortes de consonances et de dissonances. Parmi des « thèmes » récurrents qu'il n'est pas le lieu d'analyser ici, on peut considérer celui de la porte qui grince en se refermant comme un des plus emblématiques, en ce qu'il semble cristalliser en lui tous les éléments d'une station cruciale sur le cheminement spirituel de son auteur. En effet, le grincement puis le claquement de la porte marquent un arrachement, un premier pas sur un chemin d'épreuves :

Mais je vois la nuit
Et j'entends le bruit
Fatidique de la porte,
Le dernier sanglot
Vers l'horizon clos
Où disparut ma foi morte...²⁴

*

Ah ! J'entends encor le bruit sinistre de la porte,
Je me vois tremblant de froid dans la petite rue
Pendant qu'une cloche, au loin, tintait sur ma foi morte
Et qu'elle glissait, cette ombre vite disparue.²⁵

²³ *Col.*, p. 36. En revanche cette âme n'est sonore que dès lors qu'elle sait faire retentir en elle les échos de la voix du Christ, comme on s'en rendra compte plus bas. Cf. « L'Orgueil fit de mon cœur un antre aphone / Où nul écho ne me rendait Ta voix » (*VM*, pp. 92-93).

²⁴ *Col.*, p. 34.

²⁵ *Hss.*, p. 194.

On aura constaté que dans cette dissonance acousmatique qui déchire les deux extraits de poèmes cités, des éléments varient et d'autres sont constants. Par exemple, « porte » appelle « foi morte » à la rime dans les deux cas, comme des harmoniques s'attirent nécessairement²⁶ – Godoy se soucie généralement peu de la diversité de ses rimes²⁷, son travail s'attachant avant tout à la prosodie et aux sonorités à l'intérieur des vers –, en tant qu'elles constituent les composantes premières de ce choc acousmatique. Dans les deux cas, le bruit de la porte est associé à un autre événement, comme si, sur de tels sons fondamentaux, un accord plus complexe se construisait : « dernier sanglot » et « cloche » qui « tintait » viennent en effet nourrir l'harmonie de dissonances, tout en la fixant comme une sorte de point d'orgue se perdant peu à peu dans le silence (le premier se tend « vers l'horizon » et la seconde retentit « au loin »). Dans les deux cas, le mètre est impair : deux vers de cinq pieds puis un vers de sept, telle est la cadence, verlainienne, du premier extrait ; un mètre unique, de treize pieds, propage un sentiment d'instabilité dans le deuxième. L'oreille y perçoit d'ailleurs, surtout dans les vers 1, 3 et 4, une césure après le cinquième pied, ce qui décompose le vers ainsi : cinq pieds, huit pieds, ensemble différant subtilement de la combinaison de cinq et sept pieds qui déhanche l'extrait précédent.²⁸ Enfin, il faut remarquer que ce qui change le plus c'est l'épithète accolée au mot « bruit », même si les spectres sémantiques des deux adjectifs se font résonner l'un l'autre : « fatidique », en rejet et dans le cadre prosodique plus heurté de son contexte, a quelque chose de percussif, en accord avec la violence de son sens ; « sinistre », qui prolonge en écho la voyelle du « bruit »

²⁶ Cf. encore : « le bruit sournois, imperceptible d'une porte / Me plongea soudain dans le cachot des nuits fatales / Où j'appris, hélas ! que chaque rose est déjà morte » (*Mar.*, p. 70).

²⁷ Au point de répéter souvent un mot pour le faire rimer avec lui-même, comme pour un rituel obsessionnel. Cf. le jeu de rimes du poème intitulé *Nocturne de Chopin, op. 15, n° 1* : blanches – branches ; pure – murmure ; arpège – protège ; blanches – branches ; abîme – lumière – Crime – Mystère ; abîme – lumière – Crime – Mystère ; blanches – branches ; pure – murmure ; arpège – protège. (*Hss.*, pp. 198-200). À l'intérieur des strophes on note des répétitions aussi mais l'essentiel du texte est transformé.

²⁸ Une autre interprétation rythmique, sensible seulement dans les trois premiers vers, consiste à entendre la césure après sept pieds (combinaison sept-six, particulièrement bancale et angoissante).

tout en insinuant ses sifflements comme des menaces, fait quant à lui caisse de résonance propageant de mauvaises vibrations sur tout le poème.²⁹

Mais, pour contrecarrer les maléfices de tels sons, il y a dans cette œuvre un diapason capable d'en orienter et d'en organiser le concert spirituel, en le rendant souvent harmonieux bien qu'il demeure parfois confus et même discordant. Ce diapason, c'est toujours dans une dimension transcendante qu'il retentit, et son emblème est le sistre, parfois brandi comme un instrument apotropaïque :

Chantons, le sistre au poing et le cœur débordant d'harmonie ;
Chantons les cierges et les larmes et les funèbres voiles

Au lieu de gémir lâchement les répons de l'agonie.³⁰

C'est au sistre que Godoy recourt lorsqu'il s'agit d'être au cœur même de la dimension acousmatique, et il s'agit alors toujours d'un sistre qui dépasse tout entendement purement physique, puisque seule une oreille extatique (et extasiée) peut en percevoir la musique :

De mon balcon en fleurs j'entends l'arpège
Du sistre sidéral qui me protège [...] ³¹

Qu'il soit parfois utilisé par Godoy comme un blason presque topique pour représenter la poésie elle-même, cela pourrait faire sourire, mais seulement si l'on demeurerait sourd à ce qui retentit acousmatiquement dans de telles armoiries.³² C'est que le terme de sistre désigne deux instruments fort différents,

²⁹ Si l'on tremble au vers suivant, c'est plus d'un « froid » intérieur que par cause purement physique.

³⁰ *Hss.*, p. 31.

³¹ *Hss.*, p. 198.

³² Cf. « Dieu m'a donné d'aimer un homme au cœur sonore / Qui reçut d'Apollon le sistre et l'ostensoir » (*Hss.*, p. 216). Godoy parle ici de Jean Royère. Notons que dans l'usage convenu se donne justement à entendre une double tension, entre *Dieu* et *Apollon*, entre *ostensoir* et *sistre*, autrement dit entre christianisme et paganisme gaulois, puisqu'Apollon est un dieu commun aux mythologies indo-européennes (cf. Georges Dumézil, *Apollon sonore et autres essais – Esquisses de mythologie*, Gallimard, 1982). Allusion en l'occurrence à la double

et, à travers eux, deux univers sonores et rituels très éloignés. Instrument de l'Antiquité, le sistre est surtout égyptien, lorsqu'il s'utilise pour le culte d'Isis et se présente sous la forme d'un cerceau de métal fixé sur une poignée et traversé de baguettes produisant des sons stridents et vibrants quand on agite le tout. De ce paganisme initiatique diverge le sistre récent, instrument à cordes dérivant du luth, joué dans les salons ou dans certaines musiques militaires jusqu'au dix-neuvième siècle. Nul doute que c'est du premier sistre que Godoy se saisit, et ce, d'autant plus qu'il retentit aussi dans la Bible.³³ Il est donc peu pertinent de n'interpréter le sistre godoyen que comme une reprise de l'effet de lyre dont se sont parés tant d'arts poétiques. Rien n'empêche en revanche d'y entendre l'instrument des rites isiaques, et même, par-delà l'Égypte ou l'Assyrie, les différentes formes de sistre primitif, toujours en vigueur pour les circoncisions d'Afrique occidentale ou pour pêcher les squales en Malaisie ou en Mélanésie. C'est pour Godoy en effet un instrument à la fois rythmique et étourdissant, propice à l'extase et la transe, qu'il peut faire surgir à force de répétitions et d'insistantes vibrations : or c'est ainsi qu'il entend et compose sa poésie, et c'est donc bien de façon organique et non convenue qu'il utilise le sistre comme emblème de cette dernière. On en prendra pour preuve ce quatrain prélevé sur le premier poème d'*Hosanna sur le sistre*, poème adressé à Verlaine :

Je t'apporte mon cœur de poète
Qui connut ton pays d'autrefois
Dans une autre existence secrète
D'où je garde mon sistre gaulois.³⁴

La réminiscence platonicienne que nous avons déjà entendu œuvrer dans l'évocation de Baudelaire permet ici à Godoy de revendiquer pour sa poésie l'instrument antique, non comme une image d'apparat, puisée au répertoire courant des lieux communs, mais comme le moteur profond de son art poétique,

inspiration catholique et celtique de Jean Royère, mais sans doute aussi au contraste travaillant de l'intérieur l'œuvre de Godoy lui-même.

³³ Voir par exemple, dans l'*Ancien testament*, II, Samuel 6, 5 : « David et toute la maison d'Israël jouaient devant l'Éternel de toutes sortes d'instruments de bois et de cyprès, des harpes, des luths, des tambourins, des sistres et des cymbales. »

³⁴ *Hss.*, p. 13.

tout entier pulsations rythmiques et vibrations. Certes, en disant « sistre gaulois », Godoy entend aussi signifier « poésie de langue française », mais on réduirait l'importance de cette information si on la considérait comme fournissant tout le sens de l'expression, et si on n'entendait pas en elle une explication du choix linguistique opéré par ce poète : écrire en français sous l'emprise du « sistre gaulois », n'est-ce pas vouloir faire retentir dans cette langue des rythmes et des résonances depuis longtemps oubliés, fussent-ils réduits à « [d]es soupirs venus du fond obscur des premiers âges »³⁵ ?

Cette langue pour laquelle est revendiqué un certain primitivisme en acquiert d'ailleurs une capacité supplémentaire d'accueil acousmatique, puisqu'en elle, comme un acousmate fondamental, ne cesse de retentir ce diapason « gaulois ». Langue double (et peut-être triple si certaines intonations ou inflexions de l'espagnol d'origine se laissent ici ou là déceler)³⁶, elle est donc une langue inquiète, dans laquelle règnent la plupart du temps des acousmates mystiques, qui tiennent sans conteste la plus grande place dans le concert spirituel qui s'élève de cette œuvre.

On se contentera ici d'une brève audition commentée de certains d'entre eux, car même s'ils sont innombrables, ils s'organisent en véritables thèmes dont on donnera quelques-uns des plus récurrents et significatifs. Tout semble commencer par l'indication (elle est souvent réitérée) du for intérieur résonnant en tant que réceptacle indispensable des acousmates : *Je suis la grotte occulte où vibre encor ta voix lointaine...*³⁷ Tout un recueil (*Colloque de la joie*) est

³⁵ *Mar.*, p. 102. En janvier 1929, Milosz note sa sensibilité aux frottements linguistiques et prosodiques induits par un tel diapason : « ...Godoy, dans une sorte d'illumination survenue après un tâtonnement de quelques années, réussit à accorder aux accents d'une voix étrangère qui parfois semble venir du fond des espaces et des âges, l'instrument de Villon, de Racine et de Lamartine... » (*Med.*, p. 36).

³⁶ Par exemple « arène » pour « sable » (*Hss.*, p. 178). Ou encore, quand l'auteur de *Triste et tendre* (1927) s'adresse à Verlaine et le décrit « [l]e bâton au poing, frappant dans l'air les disparues / Visions d'amour qui calcinèrent tes yeux ternes. » (*Hss.*, p. 15). En effet derrière l'adjectif français « ternes » il faut sans doute aussi entendre l'espagnol « *tiernos* », qui signifie « tendres ». Notons qu'en arrivant en France en septembre 1919, Godoy ne parlait guère le français et n'avait lu les poètes de langue française qu'en traduction, d'où le sentiment qu'il a toujours eu d'une sorte de glossolie poétique permanente, qui selon ses propres termes tenait du « miracle ». (Cf. Joseph Boly, *op. cit.*, p. 20).

³⁷ *Hss.*, p. 162.

centré sur le débat acousmatique incessant qui se déroule là. L'une des deux « voix intérieures »³⁸ de ce colloque est dite par l'autre « fascinatrice »³⁹, sans doute parce qu'en celle-là résonnent les voix heureuses du monde : « rumeurs des eaux », « cadences des arbres », « chant des matelots / Sous la voix nonchalante des fontaines ».⁴⁰ Et celle-ci de se protéger des sons mondains en enjoignant l'homme d'entendre à l'intérieur :

Écoute mon cœur où bat l'écho du chant perfide
Qui frappe à nouveau le bouclier de mon silence.⁴¹

C'est que bon nombre de ces acousmates spirituels sont inquiétants, soit sur le plan éthique (« ...de nos cruels remords sans nombre / Le complot aux longs chuchotements préparatoires »⁴²), soit sur le plan métaphysique (« Sur ma détresse solitaire / Gronde le noir *De Profundis*. »⁴³). C'est pourquoi l'attention auditive de Godoy prélève sans cesse sur les bruits du monde tout un paysage sonore qui se met à chanter en frémissantes prémices d'élévation spirituelle, comme ces extraits du début de *Bréviaire* le font entendre :

³⁸ La prière d'insérer de l'édition originale parle du « duel éternel entre les deux voix intérieures qui se disputent le vouloir de l'Homme et sa destinée. »

³⁹ *Col.*, p. 28. Cf. « La troisième fois que j'entendis le chant des choses / J'étouffais l'Orgueil et la Luxure et l'Avarice. / Mon livre oublié tomba soudain faute de gloses, / Et de chaque objet jaillit la voix fascinatrice. » (*Mar.*, p. 22, où l'expression « voix fascinatrice » conclut chacune des trois strophes). Le retour, à travers toute l'œuvre, d'expressions figées ou forgées, renforce l'idée d'une prééminence du chant sur le sens, de la manière sur l'idée, qui est très souvent lieu commun. On y revient plus loin.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² *Hss.*, p. 29 Cf. « les voix fortes / Des remords infinis » (*IMe*, p. 90, repris p. 103) ; « étouffer dans ma lyre / Les fantômes surnois du Passé. » (*Ros.*, p. 30) ; « Et le ronron vain des vides maximes » (*VM*, 14) ; « Pour miner l'édifice chrétien / Il suffit d'un murmure, d'un rien : / Il suffit du sourire du Diable. » (*DP*, p. 112) ; « Un cri tomba du ciel : ma perte ? mon rachat ? » (*SpA*, 34)

⁴³ *Ibid.*, p. 63. Cf. « Les tonnerres noirs du lourd *De Profundis*. » (*Le Brasier mystique*, *op. cit.* Cité dans *Med.*, p. 215) ; « Au seuil du Néant rien n'égale / Le *De Profundis* des juillets » (*Mar.*, p. 43) « Je suis sombre, Seigneur. Je suis plongé dans les ténèbres / Je suis désarmé. Mon corps est sourd, mon âme est vide. / À chacun de mes vœux répond l'écho des voix funèbres » (*IMe*, p. 35) ; « Voici l'heure, l'indécise heure fatale / Où la Mort chante aux bords mêmes de l'abîme » (*PdA*, non paginé) ; « l'écho qui m'accompagne / D'une voix perdue au labyrinthe noir des tombes » (*DP*, p. 19).

Gloire à Toi, Seigneur ! Toutes les voix de la Nature
Vibrent sous les larmes odorantes de l'aurore.
[...]
Ton regard embrase les cailloux et fait éclore
Sur la nonchalance des sous-bois et des clôtures
Le chant éperdu de l'Infini multicolore.
[...]
Gloire à Toi, Seigneur ! murmurent l'aile et la poussière...
[...]
Gloire à Toi, Seigneur ! La brise aspire ton Haleine.
Les étoiles versent leurs dolentes rêveries
Sur les cantilènes de Ta source toujours pleine...
[...]
Gloire à Toi, Seigneur ! chantent les rose, les suaires,
Les baisers, les pierres, l'Innocence et le Mystère.⁴⁴

C'est sur le fond d'un tel concert que retentissent les acousmates au sens strict, celui des Pères de l'Église qui y percevaient la voix des anges. Ces acousmates-là sont d'ailleurs le moteur même de l'élévation du chant du monde vers les hauteurs spirituelles⁴⁵ : « Monter, monter vers toi, vers la lumière primitive, / Vers l'ineffable azur, parmi les claires voix des Anges ! »⁴⁶ Ainsi le deuxième poème de *Bréviaire* opère-t-il une véritable prosopopée des anges (proposée ici se comprend en tant que transcription, ou enregistrement, des acousmates), comme son titre, *Prière des anges*, en donne d'emblée le diapason, prosopopée tout entière adressée en haut : la « voix de velours » des Anges s'élève vers Dieu dans les yeux de qui, fort plotiniennement, elle trouve sa source ; ce faisant, elle prend en charge d'autres voix, terrestres celles-là, celles des « enfants », des « saints », des « fleurs » , des « mésanges », lesquelles se

⁴⁴ *Br.*, p. 31 à 38.

⁴⁵ Cf. « La première fois que j'entendis le chant des choses / J'étais tout blotti sur les genoux de ma nourrice » (*Mar.*, p. 22).

⁴⁶ *IMe*, p. 65.

détachent ainsi du paysage sonore mondain pour former, « purs et sans mélange » les « hymnes naïfs » des « troubadours » de Dieu.⁴⁷

Plus haut que la voix des Anges, on entend parfois aussi dans cette œuvre celle du Christ, soit sous la même forme de prosopopée,⁴⁸ soit cristallisée dans un événement acousmatique aussi étrange qu'insistant, par exemple « [l]'appel pressant – murmure ou cri ? – / Dont la caresse monotone / Avait tant de fois attendri / Le lys, la rose et l'anémone », qui retentit dans un fort célèbre poème, dédié à la mort d'un colibri : cet appel est la litanie du Christ ressuscitant qui porte en lui le « petit cœur qui bourdonne » du frêle oiseau décédé.⁴⁹

La voix des morts est d'ailleurs un des acousmates spirituels les plus obsessionnels. L'une des prières qui composent *Bréviaire* est la *Prière pour les trépassés*, où se trouve ce vers : « J'entends leur voix qui voulait fendre l'horizon ». ⁵⁰ Dans le for intérieur il y a toujours un « cercueil / Qui te hante, //

⁴⁷ *Br.*, p. 41. Ce motif qui fait de la voix des Anges une sorte de choryphée chargé de rendre plus sublime encore les accents d'un chœur terrestre est souvent repris. Citons ici un seul exemple, intégral : « Seigneur, pour pouvoir / Dire tes louanges / Je voudrais avoir / La harpe des Anges ; // L'aile du zéphyr, / La flamme des cierges / Et le doux soupir / Des poitrines vierges ; / Les murmures gais / – Gais d'être si tristes / De mes vieux cyprès, / De mes vieux palmistes » (*IME*, p. 131). Notons que Francis Jammes tenait *Ite Missa est* pour « une cathédrale musiciste » (cité par Joseph Boly, *op. cit.*, p.105). Quant aux cyprès, il leur arrive de transmettre sous forme de prosopopée le discours des Anges. Ainsi ces « cyprès pleins de prières / Qui semblaient nous dire : 'Après / les répons et les lumières, // Vous entendrez, dans l'air frais / De la nuit, les salutaires / Chansons et les hymnes vrais / Qui percent tous les mystères' » (*Le Brasier mystique*, *loc. cit.*, p. 211).

⁴⁸ Dans *DP*, le Christ se tait pendant cinquante pages (sous forme de points de suspension qui représentent son mutisme en réponse aux appels insistants des « pharisiens », des « morts », de « la nuit », du « rossignol », de « l'alouette », d'un « aveugle », de « l'éclair », de « la foudre », d'un « mendiant », de « la montagne », d'un « lépreux », de « la forêt », de « Judas », des « fleurs », de « la mer », du « passé », de « l'avenir », d'un « chœur de jeunes filles », de « Satan », de « la mort », de « la Samaritaine », des « disciples », des « trois rois mages », de « Marie-Madeleine » et de « Marie », qui le pressent de ressusciter). Il ne répond qu'à « un petit enfant » : « Oui, oui, tu peux dormir. Je ressusciterai » (p. 76 à 126).

⁴⁹ Dans *Du Cantique des cantiques au Chemin de la croix*, Grasset, Paris, 1934. Cité par Joseph Boly, *op. cit.*, p. 169. Cf. « Je flaire / Le murmurant encens de son grand cœur brisé » (*PdA*, non paginé) ; « Petit Jésus m'a dit d'aller sur la colline / Pour entendre l'écho de sa voix cristalline » (*IME*, p. 146).

⁵⁰ *Br.*, p. 95. Cf. « Rappelle-toi cette nuit infinie, // Les pas de l'homme sonnante dans ton cœur / Comme l'appel d'un mort » (*Mar*, p. 95).

– Chat-huant / Du silence ». ⁵¹ Mais le décès de son fils aîné Armando en juillet 1945 inflige à Godoy une blessure définitive qui va fournir au chœur des défunts son choryphée : désormais la voix de l'infortuné Armando ne cessera de retentir dans l'œuvre, en particulier dans *Mon fils ! Mon fils !* (1946), *Rossignol* (1949) et *Sonnets pour l'aube* (1949). Dans les quelques exemples qui suivent on comprend comment l'acousmate de la voix du fils défunt officie en fait comme un guide indispensable au travail de deuil :

Mon fils ! Mon fils ! l'écho de ta parole
Surmontant les souffrances de ton corps
Palpite en moi comme un oiseau qui vole⁵²

*

Ta voix, comme un jet d'eau, monte vers l'Infini⁵³

*

Mon Fils ! Mon Fils ! Parle, parle mon Fils ! C'est l'heure,
L'instant éternisé par ton dernier baiser.

[...]

et les vents alizés

Reviendront, sous ta voix, protéger la demeure

Où retentit l'appel de tes rêves brisés⁵⁴.

Il n'est pas jusqu'à la mort elle-même qui ne soit douée de parole, et même de parole chantante, puisqu'elle peut être, outre le « *grenier mystique* célébré par Baudelaire », « [l]'hymne du soleil sur le répons crépusculaire. »⁵⁵

Sans doute d'ailleurs ce concert spirituel a-t-il généralement, et pas seulement dans le cas du deuil, une fonction d'apaisement ? C'est ce que suggère l'emploi récurrent d'un mot, venu à Godoy et de la tradition chrétienne et de Baudelaire : *dictame*,⁵⁶ souvent à la rime avec *âme* (tout comme chez

⁵¹ *Hss.*, p. 128.

⁵² *MF*, p. 11.

⁵³ *Ros.*, p. 11.

⁵⁴ *SpA*, p. 71.

⁵⁵ *MF*, p. 32. Cf « Voici l'heure, l'indécise heure fatale / Où la Mort chante aux bords mêmes de l'abîme » (*PdA*, non paginé).

⁵⁶ Plante qui passait pour un puissant vulnéraire (*dictamnus creticus*), puis au figuré « baume », « apaisement ».

Baudelaire, par exemple dans *Un fantôme - Le portrait*⁵⁷ et *La pipe*,⁵⁸ mais aussi chez d'autres poètes, tel Maurice Rollinat dans un poème précisément intitulé *Le dictame*⁵⁹. On trouve le terme par exemple deux fois dans *Bréviaire*. S'adressant à Francis Jammes, Godoy l'utilise pour exprimer la consolation qui sourd acousmatiquement des humbles grâce à l'intercession du poème :

Ton chien, ton banc d'église,
Tes lys, tes ânes, tes piverts
Et ton patron François d'Assise
Lissant les ailes de tes vers.

Ils ont trouvé les vrais dictames⁶⁰

Plus loin, c'est un faux réconfort qu'évoque le « pêcheur repenté » : « l'oubli qui veut être dictame ».⁶¹ Or, si l'oubli, qui est une forme de silence acousmatique, ne peut faire office de dictame, au contraire des poèmes (et pas seulement ceux de Jammes), qui sont la matière acousmatique portée à un haut degré d'achèvement et d'efficacité, c'est peut-être que la paronymie *dictame-dictamen* est ici opératoire. *Dictame* vient du mont Dicta, en Crète, où était censée se trouver la plante miraculeuse, et *dictamen* (dictée de la conscience, en particulier dans le domaine éthique)⁶² du latin *dictamen* (action de dicter), terme apparenté au verbe *dicto* (dire en répétant ; prescrire, ordonner ; composer un discours que l'on dicte...). Tout se passe comme si la proximité des signifiants rendait légitime, en dépit de l'étymologie, un apparentement entre ce que

⁵⁷ Édition de 1861, p. 40.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹ Dans *Paysages et paysans* (1899), cité dans <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/RO/51.html>.

⁶⁰ *Br.*, p. 13. Deux vers plus bas la rime est en « âmes » et, encore deux vers plus bas, en « Jammes », ce qui associe le nom même du poète dédicataire au bienfait du dictame. Cette rime féminine est croisée avec une rime masculine qui associe acousmate et dictame : « Et chaque aurore, au Paradis, / Dans la *salle à manger* des âmes, / Saint Pierre lui-même te dit : // *Comment allez-vous, Monsieur Jammes ?* »

⁶¹ *Ibid.* p. 53.

⁶² Voilà ce qu'en dit le *Dictionnaire de l'Académie* (Cinquième édition, 1798) : « Mot emprunté du Latin, et qui en conserve en François le sens et la prononciation. On dit en Morale, *Le dictamen de la conscience*, pour, Le sentiment intérieur de la conscience. »

Giorgio Agamben nomme « dictée de la poésie »⁶³ et l'apaisement spirituel. Peut-être en prendra-t-on pour preuve le fait que la prière des « petits enfants », qui dans le recueil suit celle du « pêcheur repent », tout en mettant en scène une sorte d'apprentissage immédiat du langage ineffable dont se construit toute entreprise spirituelle (mais aussi, en raison de sa dimension acousmatique, la création poétique), recourt au verbe « dicter », lequel alors sonne comme un écho au « dictame » du poème précédent :

Sainte Vierge Marie
[...]
Tes mains, toujours nouvelles,
Ton cœur, toujours ouvert,

Me dictent un langage
Que je n'ai pas appris.⁶⁴

Il faut ajouter que la figure mariale correspond bien dans ce poème à la grande protectrice et consolatrice qu'elle est souvent, ce qui plaide encore pour associer dictame et dictée. Un autre recueil nous fournit cette image voisine, parmi d'autres possibles, tant ce motif est constant :

Et que l'Angoisse aux voix multiples et l'Ennui monocorde
Se taisent à jamais sous les chants lumineux des rosaires.⁶⁵

Il est donc temps, eu égard à ces fonctions consolatrices de la poésie en tant que matière acousmatique, de s'intéresser aux acousmates spécifiquement poétiques : on appellera ainsi les acousmates qui ne peuvent retentir que dans un espace poétique spécifique, soit qu'ils y sont transmis par tradition (lieux ou images d'auteurs...), soit qu'ils relèvent d'une disposition particulière de l'écoute acousmatique du poète.

Un lecteur contemporain ne peut manquer de remarquer que chez Godoy, de même que les rimes sont rarement originales⁶⁶ (et d'ailleurs construites souvent

⁶³ Cf. entre autres « La dictée de la poésie », dans *La Fin du poème*, Circé, 2002, pp. 93-104.

⁶⁴ *Br.*, p. 57.

⁶⁵ *IMe*, p. 143.

sur la reprise de mots identiques)⁶⁷, de même la fréquence d'expressions figées en apparence non remotivées⁶⁸ ainsi que d'échos voire de citations d'auteurs atteint presque au vertige. Une réaction superficielle consisterait à rejeter toute cette poésie pour crime de banalité. Or, s'il en est ainsi, c'est que l'originalité du sens apparent n'est pas le but premier de Godoy. Les expressions figées, lieux communs et autres emprunts divers, sont de fait issus d'un fonds acousmatique propre qui les fournit tels quels au poème, sans que le poète ressente la nécessité de les soumettre à transformation, et ce, d'autant plus qu'en faire usage de la sorte est une façon de rendre hommage à la sagesse populaire

⁶⁶ Les rimes de deux sonnets peuvent servir de paradigme à ces contrastes : 1) *sirènes – cœur – souveraines – laideur ; arène – moqueur – se traîne – la peur ; délétere – la Terre – Léthé – ; lasse – glace – l'Éternité*. L'attraction des mots entre eux est convenue, sauf dans les tercets, où *délétere* contient *Terre* et *Léthé* (sans oublier la paronymie *-létère / la terre*), ce à quoi *l'Éternité* fait répons. (*PdA*, non paginé) 2) *cimes – repaires – crimes – téméraires ; maximes – vipères – sublimes – vitupères ; victimes – viscères – unanimes ; mères – abîmes – amères*. La litanie construite sur les deux rimes, féminines, crée une sorte de vertige, auquel participe aussi la présence de rimes attendues (*cimes – crimes ; mères – amères*, par exemple) ; mais la paronymie *viscères – vipères*, redoublée dans *vitupères*, martèle le tout d'une palpitation originale, ce que les deux derniers vers semblent signifier : *Je possède, pour fendre la nuit et boucher les abîmes, / Le sonore linceul palpitant de mes ondes amères* (C'est la pleine mer qui parle) (*ibid.*).

⁶⁷ Trois exemples, entre cent : 1) *terre – misère – solitaire – misère ; années – destinées – abandonnées – destinées ; ivoirines – épines – vermines – épines ; compris – compris – compris – compris*. (*Mar.*, p. 102bis [sic]) 2) *Vie – chanson – inassouvie – son ; Vie – fleur – inassouvie – couleur ; Vie – torrents – inassouvie – mourants ; Vie – enfer – inassouvie – chair*. (*ibid.*, p. 103-104.) 3) *insomnie – insomnie ; harmonie – harmonie ; infinie – infinie ; agonie – agonie* (*Hss.*, p. 65). Là encore le son prime, puisque ces répétitions ont un fort effet de litanie.

⁶⁸ Quelques exemples, prélevés au hasard : « ces doux ruisseaux qui font vibrer le cœur des pierres » (*Br.*, p. 103) ; « Nous portons dans nos cœurs la cantilène / Des ruisseaux » (*ibid.*, p. 107) ; « les beaux soleils », « le triste ciel livide » (*Col.*, p. 14) ; « La chanson d'amour / – Ô doux troubadour ! / Ô divine châtelaine ! – » (*Col.*, p. 33) ; « Et le doux infini que ton amour proclame / Fait du plus court instant un long regret amer » (*ibid.*, p. 37) ; « Et le fleuve de sang qui sur le monde entier ruisselle / Fait rugir l'ouragan dans mes soupirs les plus suaves. » (*IME*, p. 36) ; « les clairs lys de mes prières les plus pures » (*ibid.*, p. 96.) ; « ce timide rappel des colombes errantes / Dont le vert olivier est à peine un opaque asphodèle » (*PdA*, non paginé) ; la « juteuse âme odorante » des fruits (*Mar.*, p. 98) ; « ta rose gorge tiède » (*Mar.*, p. 102) ; « Une nuit, sur le gazon humide » (*Mar.*, p. 117) ; « Cette douceur humide du gazon » (*Hss.*, p. 44) ; « Douces fontaines » (*Hss.*, p. 20) ; « notre suprême délivrance » (*Hss.*, p. 90) ; « douceur de la nuit » (répété quatre fois à la rime dans *Hss.*, p. 100)...

qui a figé les expressions dans la langue comme au génie de tel ou tel poète admiré qui a forgé de belles et bonnes formules obsédantes.⁶⁹ En revanche, tout le travail consiste à les insérer dans un contexte prosodique et sonore particulier, que nous écouterons plus particulièrement à la fin de cet article.

Plus précisément : certaines de ces expressions figées ou de ces citations constituent justement des notations acousmatiques, un peu comme s'il s'agissait d'enregistrer toutes les vibrations qu'entraîne la composition des vers, même les plus directes et courantes, sans jamais les faire passer à travers un filtre. La bande sonore acousmatique de Godoy est donc très accueillante puisque, dès lors que des harmoniques obligés s'y font entendre, elle les prend en compte dans des manières de consonances qui peuvent paraître pauvres ou banales (ou rebattues), mais qui en réalité correspondent à la générosité d'une écoute tout à fait en harmonie avec les sympathies franciscaines de l'auteur.⁷⁰ Parmi mille exemples, on peut présenter le thème de « la claire, éternelle fontaine »⁷¹ et celui de la douce voix⁷², en ce qu'ils traitent inlassablement, et comme paradigmatiquement, l'obsession de la rumeur acousmatique.

Mais Godoy construit souvent, à la façon d'un musicien, des variations sur ces thèmes communs, composant ainsi des poèmes « divers et monotones tour à

⁶⁹ Marcel Lobet note justement en 1961 que l'œuvre de Godoy est « l'histoire d'une âme blessée, mais confiante qui cherche l'apaisement dans un musicisme verbal sans souci d'originalité ou d'esthétisme » (cité par Joseph Boly, *op. cit.*, p. 12).

⁷⁰ Cf. « Viens ! Partons écouter, parmi les cris de nos victimes, / Le bon chant fraternel que font le vent, l'onde, la voile » (*Col.*, p. 20).

⁷¹ *Ros.*, p. 46. Cf. entre autres : « Mon fleuve est plus doux qu'un ruisseau : / Il est clair comme l'eau des fontaines » (*Mar.*, p. 44) ; « Mon enfant, mon enfant, cette onde cristalline / T'enveloppe d'amour et parle du ciel » (*VM*, p. 44) ; « Les cailloux du sentier et ma source chérie / Me parlant doucement de la Vierge Marie ! » (*VM*, p. 106) ; « L'hymne du rossignol, les pleurs de la fontaine » (*SpA*, p. 43) ; « les sanglots de la fontaine » et « Le chant naïf de la fontaine » (*Hss.*, p. 89).

⁷² « Entendez-vous les douces voix ? » (*Mar.*, p. 106) ; « J'entends toujours la douce voix. » (*VM*, p. 27) ; « te souvient-il du doux 'c'est toi' » (*VM*, p. 54), « Il est une voix douce et si mélodieuse / Que l'on dirait un lys parlant avec le ciel. » (*SpA*, p. 53) ; « Sous la triste douceur de ta voix nonchalante » (*Mar.*, p. 23) ; « Ces sombres rideaux me font penser à la musique, / Aux tristes accents d'une voix douce et nostalgique » (*Mar.*, p. 55) ; « je cherche la secrète et profonde voix / Plus douce que celle des eaux et des bois » (*Hss.*, p. 27).

tour »⁷³, par exemple dans les vers suivants, qui associent des chants religieux à des éléments de la nature, le premier sans surprise, le second de façon plus inattendue :

L'hymne des roses, les cantiques des vergers,
L'âme rythmique des torrents et des gazelles⁷⁴

L'expression « âme rythmique » vient sans doute à Godoy du géométrisme de Platon, *via* le *Quadrivium* médiéval (et peut-être à travers la caisse de résonance, au timbre vitaliste, de l'eurythmie selon Rudolf Steiner et son anthroposophie⁷⁵) : elle renouvelle ici le topos du « chant des choses », en faisant émerger de son retentissement la notion de rythme,⁷⁶ souvent utilisée ailleurs, presque toujours au sens de moteur indispensable à toute composition acousmatique, puisque l'idéal pour ce poète « [c]'est le son que chaque objet contient de l'invisible lyre, / Le rythme qui commence et jamais ne s'achève. »⁷⁷

⁷³ C'est en fait le rossignol qui parle, comme un maître à imiter : « moi, je sais prolonger mes étranges / Rondeaux, divers et monotones tour à tour » (*DP*, p. 82).

⁷⁴ *Br.*, p. 96.

⁷⁵ Notons que Jean Royère emprunte le terme d'eurythmie pour désigner un genre particulier de poèmes.

⁷⁶ Des *fortissimi* acoustiques viennent souvent faire, non sans violence, flamboyer le chant du monde. Cf. cette sorte d'orphisme inversé, à la fois panique et sacrificiel : « Je me sature des rumeurs des eaux, / Je me cramponne aux cadences des arbres, / J'exulte dans la gorge des oiseaux / Et, de mon sang, fais palpiter les marbres » (*Col.*, p. 30).

⁷⁷ *Hss.*, p. 178. Ainsi le rythme vient-il retentir tantôt directement depuis le monde – « le rythme ailé de ta parole amie » (*Hss.*, p. 184) ; « Dans la forêt / Ne sens-tu pas / Comme un secret / Rythme de pas ? » (*Col.*, p. 16) ; « la source fidèle / Qui rythme jour et nuit les hymnes du Printemps » (*SpA*, p. 68) ; « le rythme sûr de mes fontaines » (*Hss.*, p. 107) ; « Le rythme du ruisseau subtil » (*VM*, p. 83) ; « mes ruisseaux rythment le cours / De tes paroles » (*MF*, p. 73) –, tantôt dans le fonds acousmatique – « Sur cette neige immaculée où le Silence / Rythme les chants mystérieux de l'Infini » (*MF*, p. 48) ; « Donne-moi ta magique cadence / Pour rythmer les secrets de mon cœur. » (adresse au rossignol, *Ros.*, p. 29) –, tantôt comme des battements de vie dans le poème ou la musique – « le lent / Rythme de mes neuvaines. » (*IMe*, p. 120) ; « Un chant naïf comme nos âmes / Suivait le rythme des prestants » (*Hss.*, p. 63) ; « le rythme de mes stances » (*Col.*, p. 14) ; « le rythme ailé dont mes cantiques / Versent le miel subtil » (*Col.*, p. 19) ; « Mon poulx a le rythme ailé des invisibles lyres. » (*Mar.*, p. 124) ; « J'ai le rythme ailé de mes vers d'amour. » (*Hss.*, p. 127) ; « la lyre du poète / Remplirait l'ombre et l'air de rythmes infinis ! » (*SpA*, p. 54).

De plus, Godoy associe souvent des expressions dont le rapprochement produit une harmonie nouvelle :

Comme ils chantaient, la mer, les monts, la plaine,
Sous la langue de feu de mon midi !⁷⁸

En associant ainsi le thème de la glossolie pentécostaire et celui des feux de midi, Godoy produit ponctuellement un art poétique emblématique, puisqu'il est dit ici qu'un tel usage de ce qu'on pourrait appeler une langue de feu acousmatique fait retentir l'univers entier de ses harmoniques.⁷⁹ Un sonnet qui vaut pour injonction à une pratique de l'acousmate comme accueil intense du « parler en langues » fait écho à ce dispositif : après avoir prescrit l'écoute, entre autres, du « coucher de soleil », de « l'aurore », du « nuage sonore », puis des « rêves finis » et des « tombeaux oubliés », une voix demande qu'on écoute aussi « les chants du Silence et l'hymne éperdu de l'Ombre » ; de fait il ne faut qu'écouter, ne pas cesser d'écouter, se laisser embraser par l'incendie des acousmates : « Que chaque langue de feu brûle ta chair par chaque pore ! »⁸⁰ Telle est la quête spirituelle de Godoy : « Je cherche [...] / Les paroles de feu qu'on n'a jamais dites. »⁸¹

Cette quête ne va pas sans mettre systématiquement en résonance les paroles d'autres poètes, et cela crée un paradoxe dynamisant puisque de telles paroles ont par définition déjà été dites et que tout se passe comme s'il s'agissait de leur faire dire, sinon autre chose, du moins ce qu'elles ont dit sans le dire, dans l'arrière plan de leur caisse de résonance acousmatique... Parfois, cela passe par de simples allusions, comme dans les deux cas suivants, où peut s'entendre le « chant des mariniers » de *Parfum exotique*⁸² et celui des matelots du premier

⁷⁸ *Br.*, p. 87.

⁷⁹ Cette propagation des harmoniques métamorphose tendanciellement l'acousmate en lumière, dans la plus nette tradition dantesque : ainsi « [p]our chasser du cœur de l'homme ses noirceurs les plus secrètes » faut-il au préalable « changer en holocaustes de lumière mes cantiques » (*Br.*, p. 124). Vice-versa, la lumière est audible, comme chez Plotin : « Écoute ma lumière ! » (*Mar.*, p. 100).

⁸⁰ *Mar.*, p. 80.

⁸¹ *Hss.*, p. 27.

⁸² *Op. cit.*, p. 25.

Mallarmé (*Brise marine*) : « Je retrouve le chant des matelots / Sous la voix nonchalante des fontaines »⁸³ ; « Chants des matelots, je vais partir pour l'autre grève. / Votre souvenir sera mon phare et ma vigie !... // Préparez le mât et déployez les larges voiles : / Le vent souffle fort et l'horizon est plein d'étoiles. »⁸⁴ Parfois, ce sont des références précises qui sont intégrées dans le poème godoyen, de façon à le faire vibrer : « Mon Baudelaire aimé verse son *Chant d'Automne* / Dans celui qu'aujourd'hui va remplacer l'hiver ».⁸⁵ La plupart du temps d'ailleurs les italiques sont dûment employées pour que la lecture puisse résonner en connaissance de cause, même si l'origine des emprunts n'appartient pas forcément à la mémoire acousmatique du lecteur, comme dans le cas suivant : « Elle était *fière de sa toux* / Comme la belle *nostalgique* / De mon Milosz. »⁸⁶ En revanche, même si, en notation de bas de page, il est dit : « Alexandrins de Baudelaire. *Fleurs du Mal*. », on l'aura sans doute déjà entendu à la lecture de ces vers (Don Quichotte parle et Sanche lui répond) :

Un poète viendra, Maître parmi les Maîtres,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Je prends sa voix, la voix que j'avais devinée.

– Oui, j'entends : « Nu, mourant, plus laid que taciturne. »
– Non, simplement « Ma dulcissime Dulcinée,
Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne. »⁸⁷

La relance du thème baudelairien des « phares » perpétuant leurs échos dans les chutes du temps se fait dans la résonance du Chevalier à la Triste Figure, ce qui lui confère un surcroît de spiritualité : une sorte de communauté

⁸³ *Col.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41. À noter qu'un poème ultérieur du recueil reprend, en l'amplifiant rythmiquement, cet appel à la quête mystique placé sous le signe du « chant des matelots » : « Préparez le mât et déployez les plus larges des voiles : / Le vent souffle fort et l'horizon est plein, tout plein d'étoiles. » (*ibid.*, p. 46) Cf, parmi cent, cette autre allusion baudelairienne, aux *Litanies de Satan* (*op. cit.*, p. 125) : « Pour y vider le sac de ma longue misère » (*SpA*, p. 56).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁶ *VM*, p. 76.

⁸⁷ *Dul.*, p. 44.

acousmatique se constitue, par-delà les époques, les genres, les langues, phénomène que le terme convenu d'intertextualité ne permet pas d'entendre, puisqu'il se cantonne à l'écrit dans l'oubli de sa dimension acousmatique. Ce dont il s'agit ici en effet, c'est plutôt, au sein même de l'univers acousmatique du poète, d'un entretien maintenu et soutenu, dans lequel d'ailleurs résonnent parfois d'autres entretiens, ceux qui ont auparavant réuni quelques amis partageant la même inquiétude acousmatique :

[...] *Notre Royère*
Nous parlait de Racine et de Boileau.

Il nous disait des vers de Baudelaire,
De Saint-Pol-Roux, de John-Antoine Nau.
Mallarmé dévoilait son doux mystère
Et Jean de La Fontaine ses sanglots.⁸⁸

Si quelques participations sont plus rares (comme ici les auteurs du XVII^e siècle, mais aussi Saint-Pol-Roux et John-Antoine Nau)⁸⁹, il reste que certains poètes sont très présents dans ce concert intérieur de voix : Baudelaire, Jammes, Milosz, Royère, Verlaine... S'adressant à ce dernier, Godoy, tout à l'écoute de la « musique » verlainienne, reprend, selon son habitude, certaines mélodies bien connues, et ce, comme à l'unisson (en réalité plutôt à la tierce tant il y a élévation dans le mysticisme, et donc accroissement des harmoniques) :

Je t'entends surtout ! J'écoute la chanson divine
Tantôt frissonnante de douleur et d'harmonie,
La bonne chanson, la chanson douce qui devine
L'astre triomphal rôdant autour de l'agonie.⁹⁰

⁸⁸ *MF*, p. 71.

⁸⁹ Auteur du roman qui reçut le premier prix Goncourt de l'histoire (*Force ennemie*, 1903, réédité en 2000 aux éditions Max Milo), Nau (1873-1918) était aussi poète. Royère disait du poète qu'il était « le plus important que la France ait eu, depuis Mallarmé » (dans *Frontons, op. cit.*, p. 95). Et Larbaud, du romancier, qu'il avait opéré « une véritable innovation qui ne laissa pas d'avoir une certaine influence. Marcel Proust l'a essayée dernièrement avec beaucoup de succès et le public, oubliant Nau, vit en cela une nouveauté » (cité dans *ibid.*, p. 107).

⁹⁰ *Hss.*, p. 16. Cf. cette allusion verlainienne : « Qu'as-tu fait de ta jeunesse ? Qu'as-tu fait de ton désir ? » (*VM*, p. 86).

Il arrive à Godoy d'instaurer une sorte de battement entre la reprise (ou l'allusion) et le contexte dans lequel il la fait jouer. En rythme pair (décasyllabe) il chante l'impair verlainien :

Sous l'aile souple de ton rythme impair
Qui coupe la lointaine mélodie,
Le long répons d'une invisible mer
Dénonce aux cieux l'humaine tragédie.⁹¹

C'est aussi en rythme pair qu'une notation voisine est donnée, cette fois-ci dans un contexte érotique :

Tu parles et j'entends la nonchalante strophe,
La strophe au rythme impair que coupe ton soupir⁹²

Dans le premier cas, la vibration créée entre décasyllabe et thématique de l'impair rend plus vertigineux l'acousmate du répons inouï. Dans le deuxième, l'alexandrin semble viril par rapport à l'abandon ému qu'il recueille dans ses mots. Dans les deux, il y a comme une intersection qui se produit, mais de deux façons qui contrastent : c'est l'impair verlainien qui, peut-être parce qu'il est « soluble dans l'air », intercepte la vibration acousmatique et en relance la dynamique ; en revanche c'est une intervention d'émoi humain (« soupir ») qui vient creuser un relief dans la fluidité même, donnant à entendre le corps au détour d'une sorte de rhapsodie.⁹³

En fait, il s'agit toujours d'être attentif à l'écho. Que ce soit à « l'écho sonore / D'un autre amour »⁹⁴, à l'« écho naïf des plaintes primitives »,⁹⁵ à

⁹¹ *Hss.*, p. 14.

⁹² *Ibid.*, p. 81.

⁹³ Faute de place on ne peut développer ici l'auscultation du retentissement du corps dans le poème godoyen. Le corps propre y est souvent relayé par le corps christique, dans une sorte d'eucharistie acousmatique, comme l'exemple suivant le donne à entendre : « Mais c'était Toi mon seul désir / [...] / Toi, surtout quand mon repentir / Faisait, comme un gong, retentir / Le souvenir de Ta souffrance » (*Br.*, p. 46).

⁹⁴ *Ros.*, p. 15.

⁹⁵ *Hss.*, p. 93.

« l'écho tremblant de Sa parole »⁹⁶ ou à « l'écho, l'écho trop lointain des paraboles ».⁹⁷

C'est la raison pour laquelle, une place de choix dans le concert acousmatique est réservée par Godoy aux musiciens. Pour son ami et mentor Royère, la musique est « un art d'idéité », « l'art abstrait par excellence », « l'art liturgique », « une théologie ! »⁹⁸ Mais chez Godoy la musique se fait entendre concrètement, et ce, dans des échos de langage poétique, comme si certains poèmes étaient chargés de traduire les acousmates entraînés par la résonance et le retentissement de certaines œuvres musicales dans la conscience, lesquelles ne sont pas toutes, tant s'en faut, de la musique sacrée. Certes Godoy avoue avoir écrit son *Drame de la Passion* (1929), premier recueil après son retour à la foi catholique, en écoutant quotidiennement la *Passion selon Saint Mathieu* de Bach, ce que l'oreille fine d'André Gide ne manque pas d'entendre puisqu'il définit ce livre comme une « extraordinaire cantate ».⁹⁹ Mais un poème sacré tels *Les Litanies de la vierge* (1930) a été écrit, en une nuit, après l'audition de la sonate toute profane de César Franck pour violon et piano.

Dès son premier recueil français, *Triste et tendre* (1927), la musique est présente, et justement sous des formes populaires : *La Queña* des bergers indiens du Pérou, des *Chansons créoles* ou encore le bastringue d'un *Dancing* fournissent titre et matière à trois poèmes qui en transcrivent et travaillent les mélismes, les inflexions ou les rythmes entraînants selon un mode surtout mélancolique.¹⁰⁰ C'est *Hosanna sur le sistre* (1928) qui constitue le cœur battant du musicisme godoyen en tant qu'essai de mise en paroles de la musique, travail inverse de celui des compositeurs mettant en musique un poème,¹⁰¹ travail rendu possible par le persistant retentissement acousmatique

⁹⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁷ *DP*, p. 47. Cf. « Depuis longtemps, ô Roi, j'attendais ta venue. / Ma voix n'est que l'écho de ta voix méconnue » (*SpA*, p. 40).

⁹⁸ Dans *Frontons*, *op. cit.*, p. 212.

⁹⁹ Dans une lettre du 30 avril 1929 reproduite dans *Tra.*, p. 86.

¹⁰⁰ Cités par Joseph Boly, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁰¹ Il opère même de la sorte avec trois Romances de Mendelssohn, tentant donc de composer une transcription acousmatique consistant à faire surgir des paroles depuis des *Romances sans paroles* !

de la musique.¹⁰² Les principaux compositeurs fournissant la matière acousmatique travaillée par Godoy sont romantiques : Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt.¹⁰³ Jean-Sébastien Bach est présent mais avec de la musique profane. Sauf à considérer la *Passacaglia* en *ut* mineur pour orgue comme une méditation religieuse, ce que ne manque pas de faire Godoy, puisque partant d'une scène quotidienne contemporaine (un enfant dans une voiture) il bascule soudain dans la vision de « Jésus marchant, ensanglanté, vers le Calvaire ». ¹⁰⁴ Notons que cette pièce de Bach est entourée ici de musiques franchement terrestres, la *Danse n°11* de Granados, qui la précède, et des *Danses cubaines* anonymes, qui la suivent.

Le but de Godoy n'est pas de décrire la musique qui lui sert de thème, encore moins de rendre compte de son essence. Il s'agit plutôt de composer un poème à partir du retentissement de telle ou telle œuvre dans l'espace acousmatique : tonalités, mélodies, harmonies, rythmes, timbres, modèlent en tant que traces acousmatiques une sorte de dispositif d'impressions, de sensations, d'idées. C'est grâce à l'existence de ce monde intermédiaire qui se constitue autour de la musique, et entre la musique et le poème, qu'un tel travail est possible, qui parcourt d'ailleurs de la sorte le même chemin, mais en sens inverse, que celui qu'empruntent les compositeurs lorsqu'ils « mettent en musique » un poème. La différence tient non pas à la nature du dispositif, acousmatique dans les deux cas, mais à ses causes et donc à sa matière : dans le cas du musicien, celles-là sont faites du réseau d'impressions, sensations et

¹⁰² Cf. « Ce sont des partitions verbales qui ont eu pour point de départ une audition de sonate ou de symphonie ; elles n'en sont nullement la juxtaposition ; le poète crée verbalement dans l'ambiance du musicien, mais le premier garde sa pleine liberté de créateur et non d'interprète, ce qui justifie encore une fois la vérité de la théorie royérienne du musicisme, rappelée ici pour mémoire : 'Les arts ne participent peut-être pas tous de la musique, mais la musique est leur symbole commun' » (André Mora, *Med.*, p. 72).

¹⁰³ Saint-Pol-Roux, après avoir rappelé sa pratique acousmatique de la lecture (« À parler franc, je ne lis pas les livres, je les regarde, je les respire, je les écoute... », *Med.*, p. 7), dit de ce recueil : « Ici je sens Armand Godoy solliciter pour eux [les gens qui souffrent, que Saint-Pol-Roux vient de nommer « les Crucifiés »] un hymne triomphal de ses frères sonores qu'il invoque, poètes prestigieux par le moyen du bois, du boyau, du cuivre, de l'os, de la peau : Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Grieg, Debussy et ce crucifié par les oreilles, Beethoven » (*ibid.*, p. 12).

¹⁰⁴ *Hss.*, p. 170.

idées émanant du poème, et celle-ci est marquée au sceau du langage ; dans le cas de Godoy, la musique est la source du halo acousmatique dont la matière doit peu à la double articulation. Une telle pratique donne une version possible du retentissement et de l'interprétation d'une œuvre, tant dans le cas de la mise en musique du poème, que de la mise en poème de la musique. De manière ponctuelle des poètes tels que Jouve et Bonnefoy se sont adonnés à cet exercice. Godoy en a fait un usage systématique et systématisé, d'une grande originalité, et même en l'appliquant surtout à des musiques profanes, c'est toujours à un exercice de spiritualité qu'il s'essayait. Le musicologue René Dumesnil résume en termes traditionnels l'opération en disant que Godoy « a pu faire tenir en ses vers l'inspiration même de Beethoven, de Schumann ou de Chopin. »¹⁰⁵ Notre analyse se passe volontiers du terme d'inspiration, mais il est vrai qu'elle a besoin de l'univers évanescent, quasi spectral, des acousmates, pour pouvoir se développer.

Cela dit, on ne peut ici analyser dans le détail les mille tours qui permettent au poète de mener à bien son travail. Notons cependant que dans sa mise en poème du *Carnaval* de Schumann (trente pages sur les quelques deux cents du recueil), le polymorphisme pianistique de Schumann se retrouve dans la polyrythmie, les récurrences sonores et la diversité des tons. La polyrythmie¹⁰⁶ godoyenne est l'usage de mètres divers (en général d'un poème à l'autre, mais quelquefois aussi à l'intérieur d'un seul poème), qui vont des vers d'un pied à des vers de dix-huit pieds, sans négliger les mètres impairs. Dans le *Carnaval*, nous trouvons, distribués de façon rhapsodique, un poème en vers de trois pieds, trois poèmes en octosyllabes, deux en vers de neuf pieds, sept en décasyllabes, trois en vers de onze pieds, cinq en alexandrins, quatre en vers de treize pieds, un en vers de quatorze pieds et un en vers de quinze pieds ; un poème alterne des strophes en heptasyllabes et en vers de quatre pieds, un autre combine plusieurs vers de quatorze pieds avec un octosyllabe et un vers final de neuf pieds, un autre commence par une strophe en vers de quinze pieds, se poursuit

¹⁰⁵ *Med.*, p. 110.

¹⁰⁶ Le terme est lancé par Jean Royère : « Armand Godoy est l'inventeur des 'mètres complexes systématisés' », ce qui fait de sa poésie « une polymétrie régulière qui engendre une polyrythmie immense » (cité par Joseph Boly, *op. cit.*, p. 40).

par une strophe en heptasyllabes pour reproduire dans la troisième et dernière strophe le modèle de la première. La *Marche des Davidsbundler contre les philistins* est composée de neuf poèmes dont les huit premiers sont en mètres en constante augmentation, de huit pieds à quinze pieds,¹⁰⁷ le dernier se présentant en alexandrins. Cette maestria rythmique¹⁰⁸ permet à Godoy d'opposer un *Eusebius* mélancolique exprimé en deux quatrains d'octosyllabes à un *Florestan* martelant son désir de vivre en quatre quatrains de décasyllabes, d'insérer la *Valse allemande* dans deux quatrains de décasyllabes aux accents répartissant les vers en un balancement dissymétrique (4-3-3) ou encore de frôler le prosaïsme et le grotesque grâce à l'étirement progressif des vers, par exemple dans les poèmes VI et VII des *Davidsbundler* :

VI

Mais non, n'ayez pas peur de ce visage apoplectique :
Le sang trop rouge et trop naïf monte toujours ainsi.
Pour le faire descendre, le moyen le plus pratique,
C'est au derrière un coup, un coup de pied bien réussi.

VII

Apportez des épingles, un sinapisme, une bouillotte
Brûlante, un jazz-band, un téléphone et plusieurs perroquets !...
Ah ! pour qu'elle se réveille et file enfin, cette marmotte,
Nous avons mieux, nous avons nos beaux discours, nos longs hoquets.¹⁰⁹

Tristan Klingsor, qui s'y entendait en musique comme en poésie, considère que le *Carnaval de Schumann* godoyen « concilie une sorte de tradition romantique avec l'héritage symboliste »¹¹⁰, ce qui en effet reprend en compte

¹⁰⁷ Godoy est coutumier du fait : par exemple dans *Brasier mystique*, de trois à quinze pieds, en constante augmentation (*Med.*, pp. 207-219) ; dans *Mar* de deux à quatorze pieds (pp. 87-99) ; dans *Hss.*, de trois à quinze pieds (pp. 19-31).

¹⁰⁸ Si Yves-Gérard Le Dantec note que Verlaine fut le maître « ès rythmes » de Godoy (*Med.*, p. 100), Joseph Rivière, pour qui « M. Armand Godoy est, avant tout, un maître de rythmes. », (*ibid.*, p. 179), souligne ainsi l'importance de « l'inquiétude rythmique » (l'expression est d'Olivier Messiaen) dans l'art poétique godoyen : « Ce poète, dirait-on, pense par rythmes, s'épand et s'affirme par ondes musicales » (*ibid.*). Enfin Paul Petitot nomme Godoy « prince du rythme » (*ibid.*, p. 181).

¹⁰⁹ *Hss.*, pp. 146-147.

¹¹⁰ *Med.*, p. 102. Klingsor ajoute : « Schumann lui est un soutien analogue à celui que pourrait lui donner la nature » (*ibid.*).

l'esthétique du contraste schumannien, sensible à sa façon dans l'exemple ci-dessus, mais aussi le sens des évanescences et des apparitions-disparitions, processus communs aux univers acousmatiques de la musique et du poème godoyen, comme on peut le percevoir dans ce texte du *Carnaval, A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)* :

Arbre : amour,
Sœur, sirène
Carrefour :
Hommes, haine.

Sois flatteur,
Cœur sauvage ;
Humble, oseur,
Abject, sage !

Sur le seuil
Amarante
Ce cercueil
Qui te hante,

– Chat-huant
Du silence, –
Attendant
Se balance.¹¹¹

Autrement dit : un des traits distinctifs les plus intéressants, sans doute, de cette œuvre, c'est sa technique opératoire visant à assembler les acousmates langagiers, car en ce domaine, il œuvre souvent en musicien,¹¹² : par exemple de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 128. On note que de même que Schumann joue sur les lettres (désignant des notes), Godoy en fait autant en acrostiche dans les deux premières strophes, puis mêlant acrostiche et ce que John Cage appelait « mesostic » dans les deux suivantes (troisième strophe, trois premiers vers en acrostiche *S.A.C.*, dernier vers en « mesostic » : « Qui te *Hante* » ; dernière strophe, deux derniers vers en acrostiche *A.S.*, deux premiers en « mesostic » : *Chat-Huant/ Du silenCe* », même si le premier vers fait aussi acrostiche en *C.* et le second « mesostic en *S.* : *Du Silence*). Cette virtuosité prend de fait en charge l'expression d'une certaine vibration acousmatique.

¹¹² Jusque dans sa pratique de la traduction poétique : cf. *Le Corbeau* de Poe, Émile-Paul Frères, Paris, 1929, *Poésies complètes* de José Martí, Grasset, 1937, et *Tra.*, qui reprend des poèmes édités séparément ou publiés en revue, au total 31 poètes italiens, hispanophones ou

nombreuses voix prennent en charge, comme chez Bonnefoy, l'énonciation du poème (on devrait dire sa profération ou sa cantillation), et parfois il y a même des didascalies telles celles-ci, qui étagent les dynamiques et les sources sonores dans l'espace acousmatique, à la façon des indications qui émaillent une partition : « UNE VOIX », puis « LA MÊME VOIX (plus proche) », puis « LA MÊME VOIX (plus proche encore) », puis « GRAND CHŒUR (très fort) ». ¹¹³ Mais on ne pourra pas aborder ici l'analyse des différentes façons de procéder (répétitions, litanies, contrastes rythmiques, récurrences sonores, etc.) auxquelles Godoy recourt pour composer ses poèmes « divers et monotones tour à tour ». ¹¹⁴

Pour conclure, provisoirement, cette étude consacrée à la fine écoute godoyenne et à ses modalités, étude qui a tenu compte de l'affiliation de Godoy aux traditions mystiques chrétiennes, mais a surtout été sensible à son fonds acousmatique le plus commun, on dira qu'un des enseignements les plus substantiels qu'elle nous dispense est celui qui relie intimement acousmate et extase. Il y a en effet chez Godoy un dynamisme constant, même si sa poésie semble systématiquement reprendre sans relâche et sans se lasser les mêmes thèmes et les mêmes figurations de sens : ce dynamisme est le moteur d'une puissante anagogie acousmatique. Si la musique est dans de nombreuses cultures le vecteur par excellence de la transe, ¹¹⁵ ce sont les acousmates, dans

anglophones, dont Saint Jean de la Croix, Edgar Poe et Miguel Angel Asturias. Milosz associe à juste titre mise en poème de la musique et mise en une autre langue du poème : « Chez Godoy, d'ailleurs, beaucoup plus que chez Poe lui-même, et à un degré que n'a peut-être atteint que l'art de Verlaine, la musique et la seule musique prête un minimum d'unité et, pour ainsi dire, de réalité aux images génératrices d'évocations plus auditives que visuelles. C'est le caractère essentiellement musical de son inspiration qui a permis à Godoy de transcrire en langage poétique « Le Carnaval de Schumann », et cette autre partition, toute bruisante d'invisibles présences, qu'est « Le Corbeau », d'Edgar Allan Poe » (*Med.*, p. 36).

¹¹³ *Mar.*, p. 127.

¹¹⁴ Milosz met en avant les effets mélodiques d'une telle pratique : « La poésie de Godoy s'apparente plus directement, dans son esprit aussi bien que dans sa technique de répétitions et de variations, à l'irrésistible effusion mélodique de Poe, qu'à la pensée plus orchestrée de Baudelaire » (*Med.*, p. 36).

¹¹⁵ Cf. entre autres Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990 (première édition 1980) et Jean During, *Musique et extase – L'audition mystique dans la tradition soufie*, Albin Michel, 1988.

leurs différentes modalités, qui sont ici le passage obligé conduisant, tendanciellement, à l'extase mystique :

*Ah Seigneur ! Je vois, j'entends Ton doux, Ton bon sourire !*¹¹⁶

Il nous importait de montrer ici qu'avant un Pierre Emmanuel, un Patrice de La Tour du Pin, un Jean-Claude Renard, un Jean Mambrino, il y a eu une autre œuvre où les anges de toujours se sont fait entendre, mais d'une façon moins univoque, plus ambiguë, mêlant intimement leurs acousmates réguliers avec des acousmates séculiers, voire défroqués, comme Arlequin en témoigne dans le poème éponyme figurant dans le *Carnaval* de Schumann :

Si tu me prêtes bien l'oreille
Je te dirai la vérité
Afin que ton âme appareille
Sans risque pour l'Éternité.
[...]
Ah ! tu me prêtes bien l'oreille !
Elle est simple ma vérité :
Change de bouche et de bouteille
Pour oublier l'Éternité.¹¹⁷

Autrement dit : il faut prêter l'oreille à Armand Godoy, et ce, sans qu'on ait à adhérer à tous les termes de l'égalité parfaite selon son cœur : « La poésie, et la musique, et Dieu, c'est la même chose... »¹¹⁸

PATRICK QUILLIER

¹¹⁶ *Br.*, p. 139. C'est Godoy qui souligne « j'entends » par le changement de caractères. Cf. « Ah ! donne-moi, Seigneur, les prophétiques / Voix où rayonne Ton visage clair » (*ibid.*, p. 100).

¹¹⁷ *Hss.*, pp. 118-119.

¹¹⁸ Propos recueillis et cités par Joseph Boly, *op. cit.* p. 54.

Université Eötvös Loránd, Budapest
Courriel : p.quillier@libertysurf.fr

Abréviations des éditions citées

Marcel, Émile-Paul Frères, Paris, 1932 : *Mar*.

Ite, Missa est, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1933 : *IME*

Le Poème de l'Atlantique, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1938 : *PdA*

Bréviaire, Emmanuel Vitte éditeur, Lyon, Paris, 1941 : *Br*.

De Vêpres à Matines, Egloff, Fribourg en Suisse, 1944 : *VM*

Mon fils ! Mon fils !, Egloff, Fribourg en Suisse, 1946 : *MF*

Rossignol, Egloff, Paris, 1949 : *Ros*.

Sonnets pour l'aube, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1949 : *SpA*

Hosanna sur le sistre, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1951 : *Hss*. (première édition : 1928)

Colloque de la joie, Bernard Grasset éditeur, Paris, Paris, 1951 : *Col*.

Dulcinée, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1957 : *Dul*.

Traductions poétiques, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1961 : *Tra*.

Le Drame de la Passion, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1962 : *DP* (première édition : 1929)