

MICHÈLE FINCK, *La Troisième Main*,  
Paris, Arfuyen, 2015, 142 p.

*Ut musica poesis*

par Patrick Née

Sans doute depuis Pierre Jean Jouve n'a-t-on pu lire en français un *Ut musica poesis* aussi profond que celui qu'offre – avec une telle intensité émotionnelle servie par de tels dons d'expression – Michèle Finck dans sa *Troisième Main*, parue chez Arfuyen au début de 2015.

On sait que les rapports entre ces deux arts constituent l'objet d'étude universitaire de l'auteure, qui y a déployé une science très sûre fondée sur sa double compétence : en poésie européenne (allemande, italienne, anglaise en particulier, mais aussi espagnole ou russe), et en musique, elle-même pratiquée depuis l'enfance, et connue dans tout son déploiement occidental (de Monteverdi aux contemporains de l'après Berg et Webern, Berio, Messiaen ou Ligeti). Mais il ne s'agit plus ici d'approche savante et cultivée – bien qu'elle y joue un rôle sans doute indispensable – mais d'épreuve vécue au plus profond d'une sensibilité blessée par ce que lui a octroyé l'expérience de vivre ; et d'un défi qu'il lui fallait relever pour continuer, précisément, de vivre, en lui trouvant une *forme* assez résistante pour en contenir tous les débordements d'affects possibles. Une chose est, en effet, l'hypersensibilité aux émotions personnellement éprouvées dans la vie ou revécues par l'art, ici musical ; une autre, bien différente, est la capacité d'en traduire pour autrui l'intensité dans un langage qui les contienne comme en un moule et les reverse, coulées dans le bronze de leur forme, à l'universel.

Une « Note » en fin de volume fait prendre conscience au lecteur que le livre se compose de *cent poèmes* – chiffre parfait qu'il ne peut manquer d'associer à celui de la première édition des *Fleurs du mal* ; que sa circonstance d'écriture fut une opération de la cataracte – bien précoce, il faut le noter, peu après cinquante ans passés – qui concentra toute l'énergie de la patiente du côté de l'écoute musicale et de sa transcription poétique, « poésie et musique intensément mêlées, qui tournoient tout au bord du silence » : « [c]omme si, en opérant les yeux, on avait ouvert quelque chose de plus profond » (p. 129). Et au détour de la « Note biographique » qui suit, le même lecteur peut noter que ce qui « marqu[a] profondément » Michèle Finck (juste avant que ne soit mentionnée l'existence de *Balbuendo*, son premier livre de poèmes), ce furent « [l]'épreuve de la séparation en 2004 et celle de la mort du père en 2008 » (p. 138) : c'est-à-dire deux deuils – celui de l'amour de l'amant, celui de la présence tutélaire du père –, suscitant en profondeur l'impulsion à en réparer les blessures par l'écriture. Or le « plus profond » auquel la convalescence de cette opération des yeux a permis d'accéder n'a pu concerner la douleur de telles pertes (restée identique à elle-même en dépit du temps qui cicatrise fort mal, ou ne cicatrise pas du tout) ; la profondeur acquise l'a été dans la possibilité de dire cette douleur dans une forme enfin trouvée, qui sachant la contenir l'expulse du noir chagrin dévorateur et puisse la communiquer à autrui, réinstaurant un dialogue là où ne pulsait que la morne répétition du malheur personnel.

Mais quelle forme ? On touche là à l'extrême originalité de *La Troisième Main* : quatre-vingt dix-huit des cent poèmes se composent d'un unique quintil, suivant le plus souvent (mais pas nécessairement, si le *coup d'archet* en a été donné par de la musique instrumentale) l'extrait du livret d'opéra ou d'oratorio, de *lied* ou de mélodie toujours donné dans sa langue originale. Celle-ci joue le rôle d'un tremplin sonore qui, dans l'espace strictement linguistique du poème (et après l'indication du musicien, de son œuvre et de ses interprètes), tient lieu de la partition

elle-même et de son audition, absentes ; comme si la langue le plus souvent étrangère de ces citations (qu'une traduction en bas de page rend ensuite intelligible sur le plan conceptuel) introduisait à cette mesure radicalement autre du langage qu'est la poésie : c'est-à-dire avant tout un *rythme*, articulant euphoniquement ou de manière dysphorique un certain nombre de *sons*, sons et rythmes se disposant alors en vers, selon une double tension externe et interne entre syntaxe et prosodie – le tout aboutissant à la mise en évidence d'un *sens* exclusivement provenu de l'interaction de ces diverses composantes. Précisons que Michèle Finck, tout comme Yves Bonnefoy dont elle a toujours été proche, maintient fermement la singularité française de l'articulation poétique du [e] dit à tort « muet », qui d'emblée inscrit son usage de la langue dans un autre registre que celui de prose.

C'est autour du décasyllabe (régulièrement césuré à 6/4 ou 4/6, ou irrégulièrement à 5/5), pouvant aussi bien déborder sur l'hendécasyllabe ou se contracter en mètres plus courts, que s'organise la majorité des quintils, sur le modèle du premier d'entre eux, dévolu à la bouleversante cantate *Ich habe genug* de Bach, dans l'interprétation de Hans Hotter :

<i>Seigneur, c'est assez. / Baryton descendu</i>	[4/6]
Tout au fond des sons / jusqu'à la douleur.	[5/5]
Tout au fond du silen/ce jusqu'à l'amour.	[6/5]
La musique relie / les vivants aux morts.	[6/5]
Elle est leur étrein/te. Leur bouche-à-bouche.	[5/5]

Mais dès le deuxième quintil surgit l'autre patron rythmique possible, qui déborde largement les mètres classiques du décasyllabe ou de l'alexandrin (lui-même vraiment rare, plutôt ternaire que binaire, et largement concurrencé par un dodécasyllabe binaire à 7/5 et 5/7, voire même ternaire) : d'où le déploiement de vers surdimensionnés, à trois ou quatre groupes rythmiques. Il s'agit ici d'une chaconne de Bach jouée par Yehudi Menuhin :

Dans ses mains le violonis/te porte le monde	[7/5]	=12
Passé et présent. / Mais d'où venue / la troisième main,	[5/4/5]	=14
L'invisi/ble, main de la grâ/ce, qui se po/se sur les fronts ?	[3/5/4/4]	=16
Elle porte l'espoir / d'une arche futu/re de lumière. Bach	[6/5/6]	=17
A écrit / pour cette troisième main. / Menuhin le sait.	[3/7/5]	=15

Au passage, on aura appris le pourquoi du titre du recueil : si les partitions de musique (pianistique ou autre) sont couramment écrites *pour les deux mains*, il en est une « troisième », s'inscrivant hors de toute notation et agissant dans l'« invisible » de l'inspiration qu'elle suscite, qu'on peut appeler « main de grâce » en ce qu'elle transcende la simple maîtrise technique (fût-elle la plus virtuose possible) et qu'elle libère chez l'interprète inspiré, comme chez son auditeur transporté, la « conscience suraiguë du divin / En nous » (p. 114). Et de ce sursaut Bach est le premier des initiateurs, comme le souligne l'étonnant contre-rejet après ponctuation forte (par double discordance interne et externe entre syntaxe et rythme) qui fait de son seul nom le tremplin pour sauter dans le vers suivant – ce monosyllabe qui, prononcé à la française [BaC], fait *passage*, et articulé à l'allemande [BaR], redouble « l'ARche [...] de lumière » de cette *nouvelle alliance* contractée entre l'humain et le divin.

À la maîtrise des rythmes correspond celle des sons. Parmi d'innombrables exemples possibles, voici l'évocation de *L'Amour et la Vie d'une femme*, de Schumann (p. 31), portée par la sublime gravité vocale de Kathleen Ferrier :

Voix nue descend / dans la souffran/ce. Descend	[4/4/3]
En spirales â/pres dans cha/que syllabe.	[5/3/3]
Descend. / Ronce après ron/ce. Tout au fond.	[2/4/4]
Saigne. Insomnia/que. Illuminatrice.	[4/5]
Musique cou/ve les morts.	[4/3]

Au chiasme en [Sã]/[ãS], souligné de dentales, du premier vers (« descend dans la souffrance ») succède au vers 2 la reprise en écho de « spirales » ([SPi...aL]) dans « syllabe » ([SiLaB]) – écho que viennent renforcer d’une part l’association sourde/sonore des labiales [P]/[B], et d’autre part le double [a] d’« après » et de « chaque ». Une nouvelle nasale, en [õ], prend la relève (« ronce après ronce. Tout au fond »), soulignée par la persistance de l’allitération en [S], avant qu’éclate, au vers 4, la saturation phonique de ces deux adjectifs juxtaposés, « Insomniaque » et « Illuminatrice » ([S...MNia]/[i...MiNa...iS]); ce que vient encore une fois soutenir la récurrence des sifflantes, qui se sont relayées de vers en vers. Et si, pour finir, la « [m]usique couve les morts », à la manière d’une couvaison d’où écloraient les morts ainsi ressuscités, c’est bien des *deux* musiques qu’il s’agit : celle du cycle de lieder, et celle du quintil qui translittère la précédente dans la phonétique du langage. L’opération propre au lied, adaptant au poème de Chamisso la mélodie de Schumann, s’en trouve inversée : c’est au tour de cette métamorphose (des sons de la langue allemande en ceux de la musique) de se voir reversée aux sons d’une autre langue, pour dire en des mots tels que « ronce » le rauque éclat de cette douleur faite voix.

Le deuxième exemple, plus cursif, témoignera du travail ciselé qu’opère Michèle Finck sur le signifiant. Du nom propre de « Bartók » elle extrait ce vers cratyléen, qui mime le type de musique à partir du patronyme du musicien (p. 53) : « Bat fort le cœur du piano de Bartók » – vers entièrement fondé, là aussi, sur un phénomène de saturation phonique ([Ba...oR...K...D...a...oD...BarToK]); lequel a pour originalité de rassembler tous les sons récurrents (si l’on y inclut le couple des dentales sourde/sonore [T]/[D]) dans le nom final, vraie matrice du vers.

L’image enfin est au rendez-vous, dans toute la force de sa transposition *visuelle* d’événements qui ne doivent rien, cependant, à la vue. Mais le génie de la poésie n’est pas qu’auditif : il *donne à voir* autant qu’à entendre, et le vieil *Ut pictura poesis* n’est jamais oublié des vrais poètes. Comment *montrer* au lecteur l’infini amuissement du son au finale d’*Im Abendrot* de Richard Strauss, sublime course où rivalisent l’extinction de la voix avec celle du soleil aux dernières lueurs du couchant ? Un extraordinaire tableau y pourvoie (p. 122) :

Le son s’avan/ce une lanter/ne de crépuscule	[4/4/5]
À la main / pour éclairer la mort.	[3/6]
Est-ce encore musi/que ou déjà silence ?	[6/5]

Où l’on voit littéralement « le son » incarnant ce *rouge du couchant*, allégorisé en serviteur d’une puissance supérieure – non pas seulement la mort du jour, mais « la mort » tout court –, lui « éclairer » la route avec sa « lanterne de crépuscule » (*lanterne sourde* n’aurait pu convenir à une telle transposition sonore), jusqu’à ce que sa lueur agonisante signifie, par synesthésie, l’entrée dans l’espace de l’éternel silence.

Le livre s’articule en sept sections d’inégale importance – outre les deux textes d’ouverture (« Cicatrisation ») et de clôture (« Lévitiation ») qui font exception au protocole strophique adopté, tout en indiquant un dépassement dans l’épreuve. La sixième section, « Golgotha d’une femme », l’emporte largement avec vingt-deux poèmes à son actif ; puis vient la troisième, « Pianordalie » (mot-valise faisant du toucher du piano l’équivalent d’une épreuve ordalique par où l’on peut être sauvé), *ex-æquo* avec la dernière, « Musique heurte néant » – toutes deux comptant dix-sept poèmes ; c’est la section d’ouverture qui s’annonce la plus mince : « Vers l’au-delà du son » n’en comporte, pour sa part, que huit. La place manque pour analyser finement cette répartition, entre voix des instruments (piano ou violoncelle), voix humaine *solo* ou en *duo*, entrelacs de partitions instrumentales ou vocales – mais aussi charge émotionnelle à chaque fois spécifique : que la souffrance propre à la femme (le « Golgotha » qu’elle a dû gravir) l’emporte numériquement sur tous les autres aspects constitue un fait majeur du recueil.

Du coup, mieux vaut aller au plus profond des liens entre souffrance traversée et compréhension de ce qui se joue de cet ordre dans la musique, en envisageant la souterraine tripartition suivante : celle des poèmes traversés par la brûlure de la *séparation* ; celle des poèmes hantés par la mort du père ; celle enfin du tourment métaphysique agitant nombre d'autres poèmes autour d'une autre mort paternelle – celle de Dieu –, alors même que la musique n'aura cessé d'en célébrer la transcendance, plus évidente dans cet art éminemment *religieux* que dans tout autre.

\*        \*  
\*  
\*  
\*

Dès la page 24, à propos d'un air (pour castrat) du Porpora qu'interprète Cecilia Bartoli (« *Parto, ti lascio, o cara...* »), apparaît le fil rouge de la séparation, moins comme une diminution que comme une augmentation d'être – de sorte royale, mais comme pourrait l'être le bûcher de Didon : « Qui se sépare monte haut / Dans le pourpre et brûle. » Et de poser la question centrale de la possibilité ou non, par l'art, d'une *catharsis* du trauma vécu, qu'autorise une quasi paronomase : « Musique répare-t-elle ce qui sépare ? »

Un double quintil consacré à deux valse de Chopin (dont l'une est dite *Valse de l'adieu*) reprend le fil (p. 42-43) : il y est d'abord question d'un « [p]iano noir », qui

Tournoie / pour la dernière fois / sur la banquise	[2/6/4]
Du cœur. / Tournoient aussi / les bouches foudroyées	[2/4/6]
De s'être trop aimées. / Qui se souviendra d'elles	[6/6]
Quand le silen/ce aura soufflé / les bougies du son ?	[4/4/5]

Que « Du cœur » soit mis en rejet en dit long sur la fragilité de cette « banquise » qu'il prétendait constituer comme un socle aussi transparent que brillant, et qui menace dorénavant de se disloquer – de la même façon que sont « foudroyées » les « bouches » qui se sont « trop aimées » : la fusion amoureuse est devenue fission ; et pour s'être toujours identifiée au tout, chacune des deux moitiés, réduite à elle-même, s'en trouve anéantie. Les « bougies du son » une fois éteintes, la fête narcissique est finie : qui témoignera des amours perdues ?

Si l'on a pu oublier à quel point la pratique de la valse – cet enlacement des corps – pouvait susciter de fantasmes érotiques (voyez les arguments de l'accusation au procès de *Madame Bovary*), l'écoute de celle de l'*opus 34* de Chopin en restitue pleinement la charge immédiatement sexuelle – et son reflux :

Mélancoli/que la mineur chavire	[4/6]
Et chavi/re encore de désir	[3/6]
Décapité. / Vienne le veuva/ge des sexes.	[4/5/3]
Effroi dans la chair. / [...]	[5/...]

Car à la marée montante du désir soulevé par le tournoiement de la danse s'oppose ce qui en elle, d'un mouvement soudain trop chaloupé, « chavire / Et chavire encore de désir / Décapité » : castration du désir par séparation des corps (que mime la violence du rejet), laquelle équivaut à une vraie mort, comme l'atteste l'étonnante notation du « veuvage des sexes ».

Avec le déchirant dialogue du départ de l'homme, dans le *Didon et Énée* de Purcell (« *Away, away ! No, no away !...* », lui crie la femme blessée à mort, p. 69), se voit inaugurée toute une section – la cinquième, « Musique devance l'adieu » –, entièrement consacrée à la constitution ou liquidation musicale du couple par lui-même. Mais ce premier d'une suite de treize poèmes a l'originalité de poser la question de la sorte d'implication de l'auditrice d'opéra, qui est aussi bien l'énonciatrice du texte ; et la réponse est claire : il s'agit d'une complète *identification* à l'héroïne sur le point d'être abandonnée (qu'indiquent à la fois la reprise au

féminin de la formule baudelairienne de « L'Adresse au lecteur », *mon semblable, mon frère* – et aussi la mention de « Mémoire », le grand poème autobiographique où Rimbaud relatait la séparation du couple parental dont il est issu) :

Duo d'adieu / pur et nu brû/le. Mémoire. [4/4/3]  
 Didon, / ma semblable, ma sœur, / ma sans larme. [2/6/4]  
 Pieds si nus sur les arê/tes coupantes de l'adieu. [6/7]

Peut alors se dérouler la longue guirlande des amants déchirés : Tancrede et Clorinde (« Est-on encore dans le son / Ou est-ce déjà la mort ? », p. 70), Orphée et Eurydice (« Où l'amant fou ? – Parmi les étoiles filantes », p. 71), le « Duo de Tatiana et Onéguine à jamais / Désunis » (« L'adieu prend la main de l'amour et longtemps / La caresse », p. 80), Judith qui n'est reliée à Barbe-Bleue que par « ce seul mot guttural / Affûté comme un couteau par Bartók : "*Könnyek*" » – mot qui signifie « larmes » (p. 81). De sorte qu'à l'agressivité (encore vitale) de la guerre des sexes s'est substituée une double et mortelle paralysie, nouvelle *Fontaine de sang* baudelairienne dédoublée : « Les deux sexes saignent l'un près de l'autre / En silence. » Quant aux duos d'amour triomphant (Poppée et Néron), ils ne sont peut-être qu'un leurre, comme en témoigne la scène 2 de l'acte II de *Tristan und Isolde* (p. 77) : le ver est dans le fruit, comme le principe séparateur l'est déjà au cœur de « l'unisson » superposant les deux voix :

[...] Étreinte des timbres jusqu'à l'orgasme  
 Des âmes. Fiè/vre. Illumination. Mais [4/6]  
 L'adieu l'adieu / est-il déjà / dans l'unisson ? [4/4/4]

Et un acte plus tard (à la scène 3 de l'acte III ; p. 79), de cette force vitale ayant su faire vibrer à l'unisson deux âmes et deux corps en un seul être vocal, il ne reste plus rien ; Éros s'est entièrement soumis au mortel pouvoir de Thanatos :

Vers quelle volupté / jusqu'à la fusion [6/5]  
 Avec la bouche ouver/te des morts ? [6/4]

\*

Mais il est une autre douleur qui, tout en étant beaucoup plus discrètement représentée, n'en joue pas moins un rôle fondamental dans la certitude du lien entre musique et mort – bien au-delà du genre français du *Tombeau*. Tout se joue entre le finale du quintil d'ouverture du recueil, qu'il faut ici rappeler : « La musique relie les vivants aux morts. / Elle est leur étreinte. Leur bouche-à-bouche » – et le finale de la première section (p. 20), dévolu à la *Messe en si* de Bach, ou plus précisément en elle à ce moment de gloire du « *Et resurrexit* » :

Vouloir ensevelir / le père mort [6/4]  
 Dans le suai/re du « *Resurrexit* ». [4/6]  
 Lui donner sépultu/re dans cette liesse. [6/5]

Quel plus bel oxymore imaginer que ce vœu d'ensevelissement du père mort « [d]ans le suaire du "*Resurrexit*" » qui, précisément, le rendrait à la vie ! Il ne s'agit pourtant pas d'une résurrection à la Lazare tout droit sorti de ses bandelettes : c'est ici le « suaire » qui s'avère résurrectionnel. Mais comment ? L'auditrice sent que la musique de Bach ne fait pas que l'envelopper, elle : elle enveloppe du même coup le mort qui lui est le plus cher, auquel elle se sent toujours étroitement unie par-delà le trépas : c'est là ce « linceul » tissé des notes les plus joyeuses – que le poème devra retisser dans ses propres rythmes et sons ([VLR] [SVLR] / [LSuR] [uR] / [L] [SuLuR] [L]). Insistons-y : seul ce double linceul (de notes et de mots) a pouvoir de

mettre la mort en suspens ; c'est « sur les ailes de la musique » que le père ressuscite, retrouve une pleine présence pour sa fille aimante.

On aura noté qu'il n'y a là rien de funèbre : mais l'autre versant – noir – n'en existe pas moins, qu'exprime l'adagio du *Quintette à cordes en ut majeur* de Schubert (p. 58) :

Violoncel/les : larmes non pleurées.	[3/6]
Père à l'agonie / père mort me por/te. Mot	[5/5/2]
À mot il écrit ici / avec sa sueur silencieuse.	[7/7]

Dans les accords du violoncelle la fille réentend l'agonie d'un père qui n'en finit donc pas de mourir, empêchant qu'elle puisse en *faire son deuil*. Et cette mort devient matricielle : ce n'est plus une mère vivante, dit-elle, qui « me porte », mais le « père mort » dont elle incarne alors l'enfant de deuil, et aussi l'exécutrice de ses désirs : ce qu'elle écrit – ce poème qu'on lit –, c'est en réalité la « sueur silencieuse » de l'agonisant qui l'a écrit sous l'apparence de sa plume et de son encre à elle ; écrire revient donc à redonner la parole au père – une parole douloureuse, non rédimée, *ombilicale*.

À l'inverse Elektra, l'héroïne de Strauss, connaît un moment de dérélition aussi radical que celui du Christ au Mont des Oliviers, avec le retrait du père mort qui ne répond plus à son appel (« Seule ! Hélas ! Complètement seule ! Agamemnon, Agamemnon, où es-tu, père ? », gémit-elle dans le livret de Hofmannsthal, d'après Sophocle ; p. 99). Peut-être, pour Michèle Finck, ne saurait-il y avoir d'expérience plus douloureuse que cette néantisation du père – anticipation directe, comme on va le voir, de la *mort de Dieu* ?

Voix de femme seu/le face au néant.	[5/5]
Sans père. Sans hom/me. Sans larme.	[5/3]
Étire le « a » / de « Vater » / jusqu'aux astres.	[5/3/3]
Balafre le néant / de son cri orphelin.	[6/6]
Béan/te de tous ses orifi/ces. Béante.	[2/7/3]

Où l'on voit que deux pertes sont ici corrélées : l'absence de l'« homme » (l'amant) a partie liée avec le néant du père, ce qui livre le corps féminin à sa plus intense frustration : corps non pas rétracté jusqu'à en devenir frigide, mais pathétiquement ouvert sans plus être pris ; laissant la femme « [b]éante de tous ses orifices » – sexe pour rien ni personne, et bouche en chant par où s'écoule le sang de l'être.

\*

« Musique est-elle désir de Dieu ? », conclut le quintil d'À *la musique* de Schubert, pièce encore une fois chantée par la voix exceptionnelle de Kathleen Ferrier (p. 32). Or c'est bien là toute la question : *désirer* Dieu ne garantit pas qu'il existe, ni qu'existant, il daigne répondre au désir qu'on lui porte. En lectrice accomplie de la poésie romantique européenne, Michèle Finck n'ignore rien du grand thème de la *Mort de Dieu* (Jean-Paul, Vigny, Nerval, Nietzsche, Mallarmé) ; familière d'Yves Bonnefoy, elle partage l'inquiétude métaphysique qui l'anime du sein même de son athéisme. Si, toujours avec Kathleen Ferrier (cette fois dans le *Stabat Mater* de Pergolèse, p. 15), elle pose cette équivalence : « Musique : même Dieu retient son souffle », c'est que la musique est plus que Dieu – qu'elle est Dieu, et tout d'abord pour Lui-même ! On trouvera certes émise, à l'écoute de telle pièce de Messiaen (les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, p. 124), alors que « [l]e pianiste se lève », cette hypothèse : « Reste sur l'ivoire des touches / Peut-être la buée invisible des doigts de Dieu. » Mais c'est pour dire à quel point le jeu du pianiste s'est révélé *transcendant* ; et la modalisation hypothétique permet l'ouverture de cette métaphore implicite : les doigts d'Eugenius Knapik ont été ceux de Dieu même.

Car ce divin, nous l'avons vu dès le départ, ne nous surplombe pas : il est « *[e]n nous* » – ce dont la « Musique », est-il solennellement affirmé, garde une « conscience suraiguë » (p. 114). D'art religieux dévolu à la louange des puissances surnaturelles, la musique en a gardé la « hantise du sacré », qui « [f]ait briller le givre translucide de la prière » (p. 17) ; mais ce sacré s'énonce désormais sur le mode interrogatif : « S'entrebâille le ciel. / Est-ce le sacré qui scintille ? » (p. 109) ; « Est-ce la rosée du sacré qui parfume les sons ? » (p. 117).

De fait, les déconstructions des idéaux métaphysiques et théologiques ne manquent pas : « Mensonge la musique des sphères », proclame la *Symphonie n°14* de Chostakovitch (p. 113) – ce qui ruine toutes les spéculations néoplatoniciennes issues de Pythagore et de Platon : tragique *musica humana* sans plus de mises en correspondance avec une illusoire *musica divina*, « [s]eule la danse macabre ne ment pas. » Et *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, dans l'interprétation de Boulez (« Percussions jouées par un demiurge mauvais »), aboutit à cette métaphore ruineuse (p. 119) : « Dieu : dent cariée dans la bouche du mal. » N'oublions pas que l'« [é]nigme théologique » par excellence, c'est cette question sans réponse : « Pourquoi le mal ? » (p. 60). Non seulement Dieu coexiste avec « le mal » qu'il tolère de manière incompréhensible, mais encore le voici, « dent cariée » dans la gueule de l'Enfer, impuissant à lutter, contaminé par ce qu'il aurait dû éradiquer ! Mais il y a pire, que donne à entendre la musique de Britten (p. 121) : une « voix » qui « soupèse le néant », « Avec dans la bouche le croc / De l'hameçon de Dieu. » Dieu ? ça n'est plus désormais qu'un « hameçon » pour tenter de saisir à son « croc » on ne sait quelle pêche miraculeuse, quand au contraire la voix humaine sait bien, de son côté (elle l'a « soupes[é] »), qu'il n'y a rien d'autre à espérer que « le néant » ; l'image du « croc » étant d'une brutalité qui inverse tout ce qu'on aurait pu mettre d'espoir et de mansuétude dans le recours compensatoire au divin.

\*        \*  
\*  
\*  
\*

On ne saurait finir cette évocation d'un livre de haute poésie sans mentionner son exigence de vérité – sa « corne de taureau », aurait dit Michel Leiris – qui engage le sujet corps et âme dans l'expression de ses passions ; on pense là encore à Jouve, à son permanent tissage de sexualité et de spiritualité (ainsi Sanson François joue-t-il « Mains enceintes » selon le rite d'un « Orgasme sacré », p. 44). La sincérité engagée de Michèle Finck l'amène à témoigner ici, à de nombreuses reprises, du désir *au féminin* : si sensible dans la double page célébrant, avec la *Première Gnossienne* de Satie, « Lent lancinant le désir / Torturant le désir déchirant / Spasmodique le désir lunatique / Ithyphallique le désir hystérique » (p. 50) ; et avec la *Rhapsody in blue* de Gershwin, la « lente montée / Du désir le long de la colonne vertébrale / Jusqu'à la moelle du cri. Crue de rythmes. / [...] Le clitoris des sons sourit. » (p. 51). À ce mode euphorique s'oppose un autre, cruel – celui subi par Desdémone chez Verdi, « femme de neige jetée en pâture aux hommes » (p. 89), ou par Lulu dans la *Lulu-Suite* de Berg :

Le désir est planté / comme un couteau	[6/4]
Dans la chair des sons / chantés par Lulu.	[5/5]
Voix faite spas/mes. Heurt. Nerfs	[4/3]
Des notes sectionnés. / Sons écartelés à mort.	[6/7]
Utérus vendu / à la criée. En solde.	[5/6]

À moins qu'il ne s'agisse d'une explosion vitale, comme celle que chante Cathy Berberian dans la *Sequenza III* de Berio (p. 105), « Borborygme. Éjaculation de voix criée », « Sons toussés. Troués. Torrides. / Hululements utérins. Extase. Basculée hors. »

Si l'écriture musicale contemporaine d'un Berg ou d'un Berio favorise une expression extrême, il n'en reste pas moins que le meilleur témoin du féminin (de son mystère) s'appelle

Mozart, qui donne voix à Donna Anna, Elvire ou Zerline, à Pamina aussi : « Mozart ; âme sonore des femmes jamais / Si nue, si voilée dévoilée, offerte, translucide » (p. 87). Michèle Finck rejoint ce chœur des femmes selon Mozart – elle si « voilée dévoilée » au risque de sa poésie.

**Patrick Née**

*Poezibao*, octobre 2015