

«PLI SELON PLI»  
LES MODÈLES MUSICAUX DE MALLARMÉ  
Pascal Durand

Les rapports que Mallarmé a entretenus avec la Musique<sup>1</sup> sont d'ordinaire encerclés par une série de formules lapidaires: la musique nous donne un exemple; le poète doit reprendre à la musique son bien; je dis une fleur et musicalement se lève l'absente de tous bouquets. Je les donne, ici, sans guillemets et dans cet à peu près qui fait tout le charme mais aussi toute l'insuffisance de la mémoire spontanée lorsqu'elle s'applique à un corpus de textes apparemment familiers, mais redoutablement complexes. Ces citations tiennent du lieu commun; elles occultent, par leur insistance, les textes mêmes dont elles procèdent; elles font d'un réseau de rapports, de relations, d'arguments, dans lequel elles étaient produites ou insérées, une pauvre addition d'idées reçues; elles font enfin l'impasse sur l'historicité de ces textes, leur position de jalons sur l'itinéraire esthétique du poète, tout se passant comme si Mallarmé, d'emblée et une fois pour toutes, s'était sur cette question comme sur d'autres découvert «tel qu'en lui-même»: fait aussitôt, donc aussitôt fini.

Je voudrais saisir l'occasion qui m'est donnée, en rendant hommage avec les cosignataires du présent volume à l'immense travail de production à la fois esthétique, théorique et critique de Pierre Boulez – pour ne rien dire de son rôle dans l'émergence d'institutions musicales en France, et plus fondamentalement d'une conscience institutionnelle de la Musique contemporaine –, de remettre les choses en perspective. On pourrait le faire en remarquant l'appartenance de ces formules isolées à

une doxa très prégnante dans le champ esthétique et poétique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Mallarmé n'innove pas, n'invente rien et, au reste, comment l'aurait-il pu puisque, à ce que l'on sait, ses connaissances musicales se réduisaient à quelques rudiments de mélomane peu averti et sa pratique de la Musique à quelques-uns des rituels en vogue à son époque (je songe en particulier aux Concerts Lamoureux, dont il fut un spectateur plus encore qu'un auditeur assidu) ? On pourrait également le faire en soulignant combien la valorisation du modèle musical s'inscrit chez lui, comme avec une moindre conscience théorique chez Verlaine, en réaction au mimétisme du Parnasse et aux métaphores que l'école de Leconte de Lisle demandait, de son côté, aux arts plastiques et à l'orfèvrerie, et qu'elle réfère à un modèle d'intelligibilité irréductible à la solaire transparence prescrite par l'auteur des *Poèmes antiques*. On le fera ici, plutôt, en rendant les propositions musicales de Mallarmé à leur double contexte historique et textuel, c'est-à-dire en les lisant à leur date et en les liant à leur site comme à leurs conditions de formulation. Notre réflexion en retirera un double profit : profit littéraire d'une part, touchant à une connaissance plus construite d'un aspect de la trajectoire intellectuelle du poète ; profit musical de l'autre, relatif à la diversité des significations et des sphères de pertinence imparties au modèle musical dans l'espace poétique de la seconde moitié du siècle. En cela, « pli selon pli », l'œuvre de Mallarmé tient à cet égard comme à d'autres d'un modèle réduit, d'un condensé des figures et transfigurations que la Musique a pu connaître, durant cette période, à se trouver prise en relais, sinon en otage, par les Lettres.

### *Musique 1 : le texte clos (de l'extérieur)*

La première occurrence de la Musique sous la plume de Mallarmé, sa première institution en « modèle » pour la littérature, et spécialement la poésie, remonte au pamphlet contre « L'Art pour tous » que le poète fait paraître dans les colonnes de *L'Artiste* en 1862. Ferrailant dur et dru contre diverses « hérésies artistiques » (au nombre desquelles figurent l'édition à bon marché et l'alphabétisation des « masses »), le jeune Parnassien portant le deuil d'une aristocratie poétique à retrouver se drape, à l'exemple de Leconte de Lisle, dans un réseau de métaphores à connotations religieuses et en appelle à la Musique comme à un « exemple » :

La Musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus.

Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice. J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand [*i. e.* la poésie]. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi.<sup>2</sup>

Il n'est pas besoin d'y insister longuement : la Musique n'est pas dans ce texte inaugural, mais resté sans suite, vue comme une œuvre, non plus qu'un objet sonore exécuté au concert. Elle est un texte valant pour l'essentiel à proportion de l'obstacle qu'il oppose à son déchiffrement par un lecteur profane, c'est-à-dire non doté des dispositions spécifiques, en l'occurrence techniques, nécessaires à sa lecture. Aux yeux du poète débutant, la Musique se présente comme le modèle absolu d'un art pourvu d'un langage totalement autonome, et dont le code d'écriture et de lecture exige un long et rebutant apprentissage, à la différence de la poésie qui, elle, utilise, au mieux, un langage à double usage (de communication et de création) dont les rudiments se prêtent à un enseignement de masse, et au pire un langage de seconde main, véhiculant les clichés et les lieux communs du discours social. Préservée des atteintes « de l'ignorant et de l'ennemi », la Musique redouble, par surcroît, l'autonomie de sa substance expressive par celle de sa forme graphique et typographique, illisible à qui n'en détient pas les clés spécifiques. L'exemple que la Musique offre à la Poésie est celui d'un langage ésotérique, à laquelle celle-ci pourrait prétendre en s'enfermant dans le sanctuaire inviolable d'un discours hermétique, coupé du monde séculier de la parole utilitaire et du texte de divertissement, où il deviendrait parole « hiératique », pourvue d'un code autonome et dont la destination se ramènerait, circulairement, au lieu clos de sa profération. L'initié y parlerait à l'initié, sans capter l'attention des profanes. Texte à caractère esthétique garanti par son imperméabilité au savoir commun et aux « tirades utilitaires », le poème serait affaire exclusive de spécialistes, exemptant le public du souci de comprendre et priant même ce public de s'abstenir.

Exemple et rivale pour la poésie, la Musique l'est donc dans la mesure où, depuis l'angle de vue qu'adopte Mallarmé dans « L'Art pour tous », elle s'apparente virtuellement à une anti-communication : à la fois du fait qu'elle s'écrit et se transcrit dans un langage qui n'est intelligible que par les musiciens eux-mêmes (production et lecture, encodage et décodage s'opèrent en un même espace de compétence) et qu'elle exclut, à sa naissance comme à sa réception, toute intervention étrangère au cercle restreint de ses producteurs. Retenons, pour la suite, le fait significatif que le poète n'envisage à aucun moment, en 1862, la perspective de l'exécution musicale. L'interprétation est non seulement tenue en réserve, mais radi-

calement ignorée, pour cette raison évidente qu'elle enlèverait aussitôt au modèle musical, tel qu'il est ici pensé, toute sa pertinence. Il n'est pas inutile de noter que Mallarmé ne republiera jamais ce texte de jeunesse; qu'il n'y fera jamais, par la suite, la moindre allusion; et qu'au moment même où il en appelle à crypter le texte poétique, à l'image des partitions musicales, sa poésie reste cependant subordonnée à un principe d'intelligibilité: ce qu'on appelle l'hermétisme mallarméen, d'une formule reçue mais peu heureuse, n'a pas cours encore, sous sa plume, dans les années 1860. Autant de signes indiquant que sa réflexion comme sa pratique vont l'éloigner de ces positions de départ, auxquelles il ne fera jamais retour. Et, paradoxalement, lorsque son langage poétique s'épaissira, après 1875, l'exemple qu'il demandera à la Musique ne sera plus celui d'un texte crypté, mais au contraire d'une performance en public, autorisant une communication intense entre auditeurs et œuvre exécutée.

### *Musique 2 : la jouissance mondaine*

C'est en journaliste de mode que Mallarmé reviendra à la Musique. En 1862, celle-ci n'était qu'un pur langage sans destination, une parole non parlante. En 1874, voici qu'elle se trouve, dans *La Dernière Mode*, investie d'une tout autre dimension paradigmatique :

Âgée à peine d'un siècle, la Musique aujourd'hui règne sur toute âme : culte pour plusieurs d'entre vous, éprises, et pour d'autres plaisirs, elle a des catéchumènes et des dilettantes. Son prodigieux avantage est d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très-profondément, les rêveries les plus subtiles ou les plus grandioses ; et encore d'autoriser qui l'écoute à fixer longtemps sur un point du plafond dénué même de peinture, le regard, en ouvrant une bouche heureuse de s'épanouir à son silence ordinaire. Toute l'existence mondaine est là : cacher les belles émotions supérieures pour lesquelles l'imagination est faite, et même souvent feindre de les avoir. Qui oserait se plaindre que, Muse incorporelle, toute de sons et de frissons, cette déité, la Musique, non, cette nue, douée de la pénétration d'un adorable fléau, envahisse maintenant un à un les théâtres de la ville : puisqu'elle évoque autour de ces foyers mondains de sa gloire, dans les loges, aux balcons, vivants ! les types les plus merveilleux et les exemplaires les plus parés de la beauté féminine ? [817]

Évitons de céder à la tentation d'enlever à ces réflexions leur caractère mondain et orienté vers une conception projective de l'émotion esthétique (métaphorisée en « frissons »). L'intéressant, ici, est justement que, s'adressant à un public de non-spécialistes et dans le cadre d'une revue dont le lectorat visé, essentiellement féminin, façonne le discours suivant

les attentes qu'il lui prête, Mallarmé soit amené à envisager le phénomène musical sous un angle de vue situé, non plus au pôle de sa production, mais à celui de sa consommation. Dans «L'Art pour tous», la Musique n'était que notes et partitions, système abstrait de signes incompréhensibles par qui n'en détient pas le code. La voilà maintenant ensemble de «sons», «envahiss[ant] les théâtres de la ville». Les compositeurs cèdent la place aux «catéchumènes» – à savoir, réduction faite de la métaphore, les musiciens en voie d'apprentissage<sup>3</sup> – ainsi qu'aux simples «dilettantes» écoutant dans les loges et aux balcons. Et peu importe que leur écoute soit distraite et que leurs émerveillements soient feints : la Musique a précisément, sur la «parole», ce «prodigieux avantage» qu'elle «autorise» cette distraction comme cet ajustement frivole aux usages socialement cultivés et qu'elle permet aux récepteurs de la communication qu'elle orchestre d'échapper à la nécessité d'une réponse pertinente (de là cette «bouche heureuse de s'épanouir à son silence ordinaire»). Le basculement, de 1862 à 1874, est complet : de l'ésotérisme revendiqué à la jouissance immédiate ; de la Musique comme texte crypté, à la Musique comme œuvre jouée n'exigeant aucun code défini de perception et d'appréciation ; de la production à la réception ; du petit nombre des spécialistes au multiple peu différencié dont se compose le public des concerts demi-mondains. C'est que Mallarmé, certes, ne parle plus en poète, mais en journaliste de mode, ni à ses pairs mais à un public profane. Reste que la suite de sa réflexion le situera dans le prolongement de ses considérations journalistiques davantage que dans la crypte où s'enfermait le jeune poète parnassien. À l'horizon si étriqué d'un texte contraint par son modèle journalistique se laisse entrevoir, ainsi, un enseignement théorique considérable, dont le poète ne prendra toute la mesure que dans ses dernières années.

### *Musique 3 : les rapports rhétoriques*

L'articulation évidemment décisive entre le dispositif de communication salué dans *La Dernière Mode* et l'écriture proprement poétique s'opère dans le réseau théorique très complexe du grand article portant sur ce que Mallarmé appelle la «Crise de vers» dans lequel se trouvent accommodés divers morceaux composés entre 1886 et 1896 – dont un passage de la grande conférence prononcée en 1894 à Oxford puis Cambridge sur *La Musique et les Lettres*. L'effraction du vers libre, qui a sapé le principe de codification sur laquelle reposait cette écriture, exige un code de substitution, à la fois souple et susceptible de s'adapter aux variations individuelles, mais aussi suffisamment radical et générateur pour préserver

la poésie de toute dissolution dans cet « universel *reportage* » qu'alimentent sans fin la presse et les usages didactiques ou narratifs du langage.

« Cris d'une orchestration », « variation », « oreille, affranchie d'un compteur factice », « combinaisons possibles [...] de douze timbres », « voisins accords », « doigté », « instrument », « notation de la valeur tonale des mots », « grandes orgues générales » « jeu et [...] ouïe individuels », « se moduler », « silence », « chanteur », « commune mesure qu'apparente le coup final » – tout l'article est sous-tendu par une longue métaphore filée qui affiche, dans les lignes qui suivent, son véhicule :

Ouïr l'indiscutable rayon – comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies : où la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.

Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leurs communauté et retrempe, éclaire l'instrumentation jusqu'à l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante.

Quelque explosion du Mystère à tous les cieux de son impersonnelle magnificence, où l'orchestre ne devait pas ne pas influencer l'antique effort qui le prétendit longtemps traduire par la bouche seule de la race [365].

C'est par ce véhicule de la Musique que Mallarmé cherche à quitter la crise dont il a recueilli jusque-là, dans son texte, les principaux éclats ou à s'engager dans la brèche « exquise » qu'elle a ouverte. S'il arrive à la Musique, ce n'est pas seulement, en effet, parce que le vers s'écrit rythmiquement et qu'il est, par ses rimes et ses « jeux conjoints », système d'échos, ni parce que le vers libre permet désormais au poète d'accorder l'instrument qu'il « touche » à son oreille intérieure. C'est sans doute pour l'essentiel – il y viendra plus loin – parce que la Musique est ce qui arrive à la poésie lorsque celle-ci s'assume pleinement écriture. Mais c'est aussi, à ce point de son article, parce qu'elle s'offre au poète, en temps de crise du vers, comme un modèle de substitution ou, à tout le moins, comme une métaphore théorique permettant de penser la poésie après qu'elle a sabordé son propre code.

Cette métaphore, nous le savons, n'est pas neuve chez lui. Après « L'Art pour tous » et *La Dernière Mode*, elle s'est reformulée en 1885 dans un discours portant sur la Musique elle-même – l'article « Richard Wagner » sous-titré « Rêveries d'un poète français » – pour faire valoir les droits de la poésie (française) à poursuivre l'idéal de l'Œuvre totale au temps du *Gesamtkunstwerk* et de sa mise sous tutelle par le maître de Bayreuth. D'une

certaine manière, « Crise de vers » reprend cette métaphore pour lever cette tutelle, sinon pour en inverser la logique : « la Musique rejoint le Vers », dit Mallarmé, comme si elle revenait, par nature et de droit, au site qu'elle avait quitté et cela « pour former, depuis Wagner, la Poésie » – c'est-à-dire, si l'on tient compte de l'ambiguïté de la préposition, pour marquer l'initiative engagée par Wagner mais aussi pour aller au-delà de lui et le laisser en retrait, en arrière de la « Poésie » dont la « communauté » retrouvée du « Vers » et de la « Musique » prépare la formation. Contre Wagner qui a soumis la poésie à la Musique et fait de celle-ci « la bouche seule de la race », Mallarmé avance ainsi en direction d'un dispositif, qu'il nomme ici la « Poésie », à l'intérieur duquel « ne s'écarte[raient] » plus l'un de l'autre le « concert muet, s'il n'articule » (l'œuvre musicale avant sa représentation) et « le poème, énonciateur », soit un dispositif de résonance proprement *symphonique* (au sens étymologique du terme), « approch[ant] la pensée » parce que, comme celle-ci, il fonctionnerait sur un jeu de rapports, de relations, d'articulations entre des éléments n'ayant pas d'existence spécifique en dehors du mouvement général qui les agence. Car « tout l'acte disponible, affirmait-il déjà dans "La Musique et les Lettres", reste de saisir les rapports [...] [à] l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut » [647]. Autrement dit, ce qui fonde la communauté de la Musique et la Poésie, ce n'est pas en priorité le fait que l'une et l'autre ont à communiquer entre elles mais avant tout cette certitude, dont le poète s'est pénétré, que l'une comme l'autre organisent un espace de communication pour autant qu'elles ne laissent pas réduire leur ambition partagée d'une « totale arabesque » [648] aux simples moyens techniques qu'elles utilisent. « Crise de vers » y insistera plus loin. Mais la conférence anglaise avait déjà porté l'accent sur ce point crucial :

Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même : sauf à ne rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. Par contre, à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il lieu [...] de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup, l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour : vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens.

[...]

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa propre grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier [649].

Laissons «l'Idée» pour ce qu'elle est : un résidu platonicien/hégélien, une «notion» d'emprunt, un concept cliché que Mallarmé recycle faute de mieux ou par défaut de résistance à la doxa philosophique du symbolisme. Car il y a plus intéressant, dont la métaphore de l'orchestre recueille l'essentiel. À savoir, touchant à la littérature, le fait que Mallarmé aperçoit, sans les différencier fondamentalement, à la fois le fait que le texte est une texture – un tissu de relations, une orchestration dynamique de «rapports» – et ceci, qu'il requiert, à l'égal de la théâtralisation du concert, sa diffusion dans le public, lequel participe ainsi, comme exécutant, à son orchestre verbal (un orchestre qu'en d'autres endroits Mallarmé étendra au champ institutionnel dans lequel le texte circule). Là où la Musique s'adresse à la foule et lui donne «audition de sa propre grandeur», les «Lettres» trouvent leur destination chez «l'individu» par l'intermédiaire indispensable du «livre [...] familier». À ce stade, il semblerait que Mallarmé institue un partage radical entre l'inconscience collective (celle de l'audition musicale) et la «lucidité» individuelle (celle de la lecture privée) s'il n'avait précisé, dans le paragraphe précédant ceux que nous venons de relire, qu'il y a lieu d'«oubli[er] la vieille distinction entre la Musique et les Lettres» [649] et s'il n'avait soutenu à l'instant que chacun des «modes incline à l'autre» et que, «deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier». Il n'y a donc pas, d'un côté, le «concert muet» (la Musique et son écoute en salle) et, de l'autre, le «livre explicatif et familier», mais, entre les deux, un battement, une oscillation qui déploie, en s'animant, un espace dans lequel l'œuvre – lorsqu'elle est à la fois musicale et littéraire, lorsqu'elle relève du «genre entier» constitué par elle – se résorbe dans la communication qu'elle organise aussi bien entre sa production et sa réception qu'entre l'ordre individuel et l'ordre collectif de sa production/réception<sup>4</sup>. Mallarmé soutient nettement, par ailleurs, que l'artiste est le médiateur d'un désir esthétique collectif, qu'il exprime et rend sensible à la majorité muette et inconsciente d'elle-même qui l'a formulé.<sup>5</sup> On le pressent : la réflexion de Mallarmé sur les rapports d'interface qu'entretiennent la Musique et les Lettres définit le lieu théorique d'où pourra émerger, au-delà du paradigme de l'information esthétique comme adresse unilatérale d'un texte à son public, une conception orchestrale de la communication esthétique, dans laquelle l'artiste, l'œuvre et son public

sont, sur pied d'égalité, les acteurs d'un processus plus vaste dont la dynamique, dans les esquisses du Livre, sera identifiée au fonctionnement interne du champ symbolique. Pour l'heure, dans « Crise de vers », la métaphore orchestrale oriente, avant tout, en direction d'une issue à la crise parce que, dira Mallarmé, « nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) [...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie » [367]. Mais encore convient-il, avant d'aller par la Musique « au Livre », de répertorier les formes spécifiques offertes à la poésie pour convertir, dans son langage même, la lucidité qu'elle a gagnée en perdant, grâce à la crise du vers, ses clichés techniques. L'«[o]rage, lustral » appelle une *rhétorique* particulière<sup>6</sup>.

Ce sera, en l'occurrence, une rhétorique de la métonymie. Dans le « Médaillon » qu'il a consacré en 1892 au poète Théodore de Banville, où apparaissent plusieurs motifs greffés sur le corps multiple de « Crise de vers » (la « forêt », la « vibration », l'art « élocutoire », le « déchirement de voile »), le poète avait nettement marqué que la Musique marche à la métonymie, conçue comme suspens de la signification – une signification que « l'Orchestre » aurait selon lui pour « fonction », parmi d'autres, de désigner sans l'atteindre :

Si je recours, en vue d'un éclaircissement ou de généraliser, aux fonctions de l'Orchestre, devant lequel resta candidement, savamment fermé notre musicien des mots [*i. e.* Banville], observez que les instruments détachent, selon un sortilège aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages ; les évapore et les renoue, flottants dans un état supérieur. Voici qu'à exprimer la forêt, fondue en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d'une réminiscence de chasse ; ou le pré, avec sa pastorale fluidité d'une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des rappels de ruisseaux. Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique. Contrairement à l'art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. – Quoiqu'y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe, reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature [522].

Pas le pré, mais « le rappel des ruisseaux » ; pas la « forêt », mais sa fusion « en le vert horizon crépusculaire » : la Musique, par ses moyens propres, rejoint la métonymie parce qu'elle ne touche pas aux choses, mais les « indique ». Inversement, la métonymie est musicale parce qu'elle travaille dans l'intervalle ou chaque chose, absente à soi, résonne en direction des autres, plutôt que sur les choses elles-mêmes dans leur présence absolue. Le privilège ou le « bien » qu'il s'agit, pour le poète, de reprendre à la Musique, ce n'est donc plus tant, ici, sa capacité supposée

d'exprimer la totalité du monde (ou d'un monde qui serait le sien propre, selon le vœu des Wagnériens orthodoxes); c'est plutôt, et presque au contraire, son pouvoir d'évitement – voire d'évidement – du monde au profit d'un sens non contaminé par le devoir social de référence. L'artifice de la métonymie, sorte d'orchestration du sens au travers des mots, est cette chance donnée au « Verbe » d'échapper au « besoin, strict, de signification » et de s'affranchir enfin de sa relation massive à la nature. Est-ce à dire pour autant que la métonymie, moyen verbal, n'est mise qu'au service du « Verbe », entendu comme l'espace rhétorique du texte, fermé sur lui-même par le mouvement qui l'anime et qui constitue pour Mallarmé, comme plus tard pour Francis Ponge, le principe même de la poéticité ? Est-ce à dire, en d'autres termes, qu'elle ne concerne que l'écriture ? Rien n'est moins sûr, et ceci d'autant que les termes de « suggestion » et d'« allusion » par lesquels Mallarmé la désigne supposent l'un et l'autre un destinataire capable de percevoir ce qui est suggéré et de comprendre ce à quoi il est fait allusion – ou, plus exactement, de travailler à produire les objets de la suggestion et de l'allusion. La poétique de la métonymie convoque dès lors une « pratique » de la lecture, dont les éléments s'articuleront ouvertement dans « Le Mystère dans les Lettres » lorsque Mallarmé portera l'accent sur la nécessaire participation du récepteur à l'événement du texte, participation dont « la disparition élocutoire du poète » constitue, dans « Crise de vers », l'une des principales conditions d'émergence.

#### *Musique 4 : l'écriture pure*

Entre *La Dernière Mode* et « Crise de vers », entre le texte journalistique et l'article de haute critique, il n'y a pas solution de continuité, du moins quant à la Musique. De part et d'autre, c'est l'instance du concert qui domine, soumise d'un côté à l'apparente négligence des prescriptions mondaines et, de l'autre, à une représentation de l'art – poétique ou musical – comme foyer d'une interconnexion généralisée de « rapports » entre l'œuvre et son public, comme au sein de l'œuvre entre ses constituants formels :

Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires

(il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. [367-368]

Mallarmé, qui est devenu grâce à Dujardin, à partir du vendredi saint de 1885<sup>7</sup>, un habitué des Concerts Lamoureux, y allait, disait-il, comme «aux Vêpres<sup>8</sup>» (ce qui, déduction faite de l'ironie quant à ses rituels cultivés, laisse entendre qu'il y éprouvait une sorte d'émotion religieuse). Dans «L'Art pour tous», la Musique se ramenait à trois noms (Mozart, Beethoven, Wagner) et son langage à une simple inscription hiéroglyphique, marquant en vérité le manque de sens musical du jeune pamphlétaire : «C'est vers 1886, confiera sa fille Geneviève, que toute la magie de la Musique s'ouvrit pour mon père. Jeune il la dédaignait. On disait alors : la Musique est dans le vers. Il ne voulut jamais que j'apprenne le piano, le bois sonore, comme Banville l'appelait.<sup>9</sup>» L'expérience de l'écoute et peut-être d'une sorte d'observation participante<sup>10</sup> – expérience doublée dans ses effets par la légitimité culturelle à laquelle accède pour un public élargi l'exécution musicale grâce aux Concerts Lamoureux – a introduit Mallarmé à une autre conscience de la Musique, tout à la fois dans sa réalisation sonore et dans l'espace inséparablement acoustique et topographique du concert, mettant en communication réciproque l'œuvre et son public et, dans le cas plus complexe encore de la représentation lyrique, la scène (lieu de la parole chantée) et la salle par la médiation de cette «boîte sonore» qu'est la fosse d'orchestre.<sup>11</sup> L'exemplarité du langage musical – «intellectuelle parole à son apogée» – ne tiendra plus, dans les textes des années 1890, à son autonomie en tant que telle, mais bien au fait que ce langage est totalement intégré à son environnement performatif et qu'il détient, par nature, la capacité de s'exprimer sans devoir «s'expliquer» (son autonomie n'expulse plus le public profane : elle dispense «l'auteur» de toute «tentation» d'expulser l'œuvre hors d'elle-même, dans une réplique explicative relevant d'un autre langage ou d'un autre usage de son propre langage).

Écriture cadénassée en 1862, la Musique entre-temps était devenue, pour Mallarmé, un pur idéal sonore auquel le vers tendait à force d'euphonie («la Musique est dans le vers»). Mais lorsqu'il soutient, en 1895, dans «Le Livre, instrument spirituel», que «La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence» [381], cela ne revient plus à situer l'écriture poétique dans l'élément des «sonorités élémentaires» [«Crise de vers», 367] – ce qui était, notons-le, une façon médiate de reconduire, à nou-

veaux frais et la légitimation esthétique en plus, le régime phonocentriste dont Jacques Derrida a montré qu'il a toujours et partout dominé les conceptions occidentales du langage. Ce qui retient désormais l'attention théorique du poète, dans la Musique et dans la poésie qui saurait approcher de « l'idée » que la Musique assume, est justement, tout au contraire, ce qui y fait ou y ferait radicalement pièce à un tel régime, ce qui y libère ou pourrait y libérer l'écriture du privilège du *logos* et de la juridiction du phonocentrisme, en l'occurrence l'existence ou la mise en place d'un système de résonances à l'intérieur duquel l'écho sonore (et l'espace même où il s'accomplit) importerait moins, en réalité, que l'écart entre les points qu'il relie acoustiquement (de la même manière que, chez Wagner, le leitmotiv récurrent et qui diffère cependant de ses formulations précédentes, importe sans doute moins que sa récurrence elle-même, que l'idéal de récurrence et de « différence » qu'il réalise en s'y soumettant).

Mais il y a, touchant à l'écriture, plus fondamental. S'il est évident que la Musique, en tant que modèle, intéresse Mallarmé dans « Crise de vers » parce qu'elle fait « Structure » – au sens strict : la « composition », l'organicité de l'œuvre, l'orchestration de rapports qu'elle effectue entre différents plans sonores, différentes lignes mélodiques, différentes harmoniques –, cet intérêt s'attache plus fermement encore à ce qui organise l'organicité, à ce qui agence la « Structure », à savoir, pour le dire sans détours, tout ce qui ressortit à l'espace de l'écriture ou, plus justement, à l'écriture comme jeu d'espace et d'espacements. Bref, le compositeur joue moins des sons qu'il n'écrit. Pas seulement parce qu'il use d'une plume et qu'il *note* et *calligraphie* des signes sur la *page* d'une partition (qu'il s'agira ensuite de *lire*, de *déchiffrer*, avant et au moment de l'*interpréter*). Mais surtout parce que l'œuvre musicale, dans sa composition comme dans sa réalisation sonore en concert, est, au sens étymologique du terme, sans métaphore et sans guillemets, un *texte*, un *tissu* de relations et d'accords, soumettant, comme le texte poétique lui-même selon l'analyse fameuse de Jakobson, l'ordre du syntagme à l'ordre du paradigme. À ces deux différences essentielles près, qui sont la chance même de l'écriture musicale et sa force d'enchantement, que ce texte possède une grammaire spécifique (ce que Mallarmé mettait exclusivement en exergue dans « L'Art pour tous ») et que les signes qu'il manipule et distribue sont de purs signifiants, dispensant comme tels le compositeur de rendre des comptes à quelque exigence référentielle (si la Musique depuis longtemps dispose d'une rhétorique et depuis peu d'une « sémiologie »<sup>12</sup>, il n'y a de sémantique musicale que sous certaines conditions, à la fois subjectives et pragmatiques, parce que liées aux effets de sens, aux simulacres de signifiés que l'exé-

cutant et l'auditeur ont tout droit d'y projeter, par «sympathie» disait Hegel, et qui peuvent ne pas correspondre à ceux que le compositeur y aurait éventuellement projetés lui-même). Au total, ce qui fascine maintenant Mallarmé dans la «Musique» et ce qui l'y désespère, c'est qu'elle est pure écriture, tandis que la poésie – telle qu'elle s'est écrite jusqu'à lui pour autant qu'il sache accéder au Livre – demeure, de son côté, une écriture seconde, utilisant des matériaux à double emploi (les «mots de la tribu») et risquant dès lors, à tout moment, que le sens commun lui demande réparation des violences, même exquis, qu'elle fait à la langue (une réparation qui consistera à accepter la question «qu'est-ce que cela veut dire ?» même sans pouvoir y répondre). Et parce qu'à la différence de la Musique, la poésie reste soumise à la question de son intelligibilité – qui n'est pas la question, plus complexe, de son sens –, elle n'est pas encore susceptible de donner à son public conscience de sa propre «grandeur», autrement dit de ce qui, en lui, échappe à la médiocrité du collectif sérialisé. En ne pouvant pas se dérober à cette question, elle reconduit en effet le sens commun qui l'interroge – un «sens» fait de clichés et de pré-supposés socialement construits et qui n'est qu'une émanation de l'existence ordinaire, réprimant l'ordre du possible («autre chose») ou maintenant celui-ci sous le régime d'une virtualité inconsciente d'elle-même.

### *Musique 5 : le texte clos (de l'intérieur)*

Si la Musique s'offre, de nouveau, en «exemple» au poète, c'est qu'elle dispense l'artiste de toute tentation de s'expliquer. Ses énoncés sont informulables en d'autres formes; leur sens est leur signification, c'est-à-dire leur processus formel de mise en rapport, à distance plus ou moins grande, d'éléments divers, non quelque contenu exprimable autrement. Telle est, à bien y regarder, l'une des fonctions essentielles de cette sorte d'événement performatif dont la fin de «Crise de vers» est le théâtre :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le parler qui est, après tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette

surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. [368]

«Avant-dire» au *Traité du verbe* de René Ghil, théoricien de «l'instrumentation verbale», ces paragraphes n'articulaient qu'une théorie, valant en soi et pour soi malgré sa fonction première de cooptation. Venant en conclusion de «Crise de vers», ils définissent une pratique historique de l'écriture, un certain mode d'être au langage et au monde qui rebâtirait le genre sur ses propres décombres et autoriserait la poésie, du même coup, à approcher de la Musique (telle qu'elle vient d'être elle-même définie).

Quand elle est discours, la parole se confond, selon Mallarmé, avec son contenu autant qu'elle se résorbe et s'annule dans sa fonction informative. Les mots n'y sont qu'une monnaie – comme l'étaient les caractères de l'orfèvre Gutenberg –, ils ne valent qu'en raison de ce qu'ils représentent (l'étalon or du réel) et des représentations qu'ils font circuler. Dans la neutralité de leur tâche référentielle, ils sont presque silencieux, n'ayant aucune part active à la production ni même à la reproduction du sens. Quand elle est langage, en revanche, la parole, pour reprendre une «tautologie» de Heidegger, est parlante<sup>13</sup> : elle est un acte, qui se retourne vers lui-même à la faveur d'un double mouvement, simultanément, d'annulation et d'instauration. Annulation de la réalité du monde, que véhiculent les mots ordinaires («Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour,»...); instauration d'une idée du monde, que présente ou rend présente le vocable poétique (... «en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets»). Blanchot a vu dans ce mouvement le résultat de cette disposition paradoxale que détiendrait le langage, aperçue et utilisée par Mallarmé, de procéder à la «disparition vibratoire» de ce qu'il exprime (comme à la «disparition élocutoire» de celui qui s'exprime)<sup>14</sup> ; d'autres ont fait valoir, plus largement et en s'autorisant de la linguistique moderne, que chaque mot, étant un signe, suppose l'absence à lui de ce qu'il désigne et dont il tient lieu – pour en occuper le lieu – dans l'espace du discours ; d'autres, la conscience que Mallarmé aurait de la puissance performative d'un langage qui crée toujours quelque peu ce qu'il décrit ou indique ; d'autres encore ont mis en évidence dans ce pouvoir productif reconnu aux noms la résurgence de ce vieux nominalisme qui, depuis le fond même de la culture occidentale en passant par Guillaume d'Occam, constitue l'une des bases de l'idéalisme métaphysique ; tel autre enfin, plus près de nous à plusieurs titres, a dévoilé l'effet de simulation qui reviendrait, ici comme ailleurs



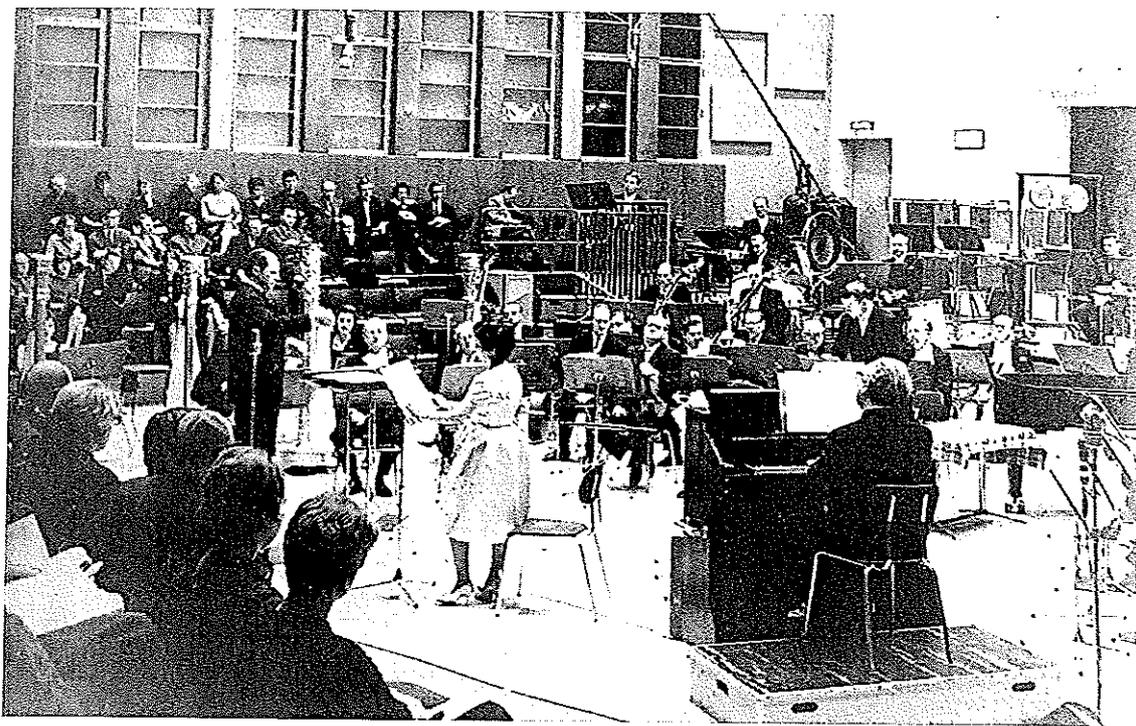
Pierre Boulez à Donaueschingen, 1955 © Willy Pragher, Fribourg-en-Brigau

Handwritten musical notation on a page with ten staves. The notation includes rhythmic patterns, notes, and various annotations.

Annotations include:

- Top left: *L. Boulez*
- Below the first staff: *De Cameroun*
- Below the second staff: *14 - 8 7 3 8 8 8*
- Below the third staff: *2 1 2 7 1 2 4 4 8 8 8 8 8 8*
- Below the fourth staff: *1 2 3 3*
- Below the fifth staff: *1 2 3 3*
- Below the sixth staff: *1 2 3 3*
- Below the seventh staff: *1 2 3 3*
- Below the eighth staff: *1 2 3 3*
- Below the ninth staff: *1 2 3 3*
- Below the tenth staff: *1 2 3 3*

The notation consists of rhythmic patterns represented by vertical lines and notes on a five-line staff. Some patterns are grouped with brackets and numbers. There are also some handwritten notes and symbols scattered throughout the page.



Pierre Boulez dirigeant « Improvisation sur Mallarmé » avec le Sinfonieorchester des Nord-deutschen Rundfunks, *Das neue Werk*, 24 janvier 1961



Pierre Boulez avec Herbert Hübner (commanditaire et dédicataire des « Improvisations I et II »), 1958

© Susanna Schapowalow, Hambourg

chez Mallarmé, à adopter sans y adhérer, et comme pour s'en dégager, le langage et les concepts du platonisme et du hégélianisme (avec leur rhétorique propre). Ne tranchons pas, sauf à marquer que ces diverses interprétations, toutes également valides sous leurs angles complémentaires, conduisent toutes, chacune sous son angle, à privilégier le sens du message mallarméen aux dépens de l'usage qu'il remplit dans tel lieu (stratégique) de tel article (critique) – à l'extrême fin de « Crise de vers », comme fin de la crise (sa fermeture aussi bien que la finalité qu'elle aura ouverte au « vers »).

De quoi s'agit-il en effet ? Rien de moins que d'accorder à la poésie le privilège essentiel de la Musique, c'est-à-dire sa capacité d'échapper à la question de sa propre intelligibilité et d'être dès lors pleinement en mesure d'exprimer « l'ensemble des rapports existant dans tout » [368]. Mallarmé désigne à la poésie le moyen d'une telle échappée. Une ruse, en quelque sorte. En tout cas, une voie détournée.

Le sens commun soumet la poésie à la question du monde, lui intime de légitimer son droit à la parole en acceptant d'être interrogée, non sur son « sens », mais sur la force et la rigueur de sa référence (au sens linguistique), autrement dit sur la qualité de sa représentation du monde ou, plus exactement et indirectement, sur la rigueur de son adhésion aux représentations du monde déposées dans le langage ordinaire (représentations qui, dans le chef de ses utilisateurs, constituent moins des façons médiates de voir le monde que les expressions d'un rapport direct, véritable, doué de vérité, qu'ils auraient, par leur langage, avec un monde qu'ils supposent, au surplus, unitaire et identifiable). Se dérober à la question, du moins abruptement, serait courir le risque d'une impertinence sociale absolue. Aussi la dérobade doit-elle être indirecte et saper les bases de la question. Pour éviter que le monde de la réalité pratique soit, par le sens commun, opposé à ce qu'en fait le poème – trahison, métamorphose artificielle, opacité, etc. – il faut, en quelque sorte, que le poème postule, dans et par son écriture même, l'absence du monde auquel il renvoie et auquel, donc, il ne pourra plus être renvoyé. Éconduire poétiquement le réel, tâche que Mallarmé confie à l'écriture dans la conclusion de « Crise de vers », c'est éviter par avance que le poème soit reconduit au réel, jugé, jaugé par la mesure de sa fidélité ou de son infidélité à celui-ci. La suavité de l'exemple choisi par lui – la fleur absente de tous bouquets – masque, en réalité, une rare violence symbolique, celle de l'annulation de tout ce qui ne relève pas de ce qu'il appelle l'ordre de la « fiction ». Mais cette violence répond à la violence de l'arraisonnement du poème par le sens commun, qu'elle cherche à prévenir. Là où le jugement ordinaire exige du poème qu'il sorte de lui-même et qu'il se

mesure au pouvoir de vérité que le discours non poétique est présumé détenir, Mallarmé en appelle à un jugement interne à la parole du poème, qui ne puisse plus décider en termes de fidélité ou d'infidélité, de vérité ou de mensonge – puisque le propre de la fiction, qui doit être le seul critère de jugement, est de pouvoir, suivant sa définition la plus archaïque, imiter des choses qui n'existeraient pas en dehors de la sphère qu'elle occupe et dont elle seule peut définir les bornes, quitte, selon les époques, à les reculer toujours un peu plus ou à les ramener vers l'intérieur. Contre l'entendement social qui vise à déplacer la parole poétique vers autre chose qu'elle, pour la mettre sous son autorité, Mallarmé propose en somme au poète, non de s'en mettre simplement à l'écart, mais en même temps de commettre un attentat (vider le monde «entendemental» de sa substance) et de s'enfermer dans l'espace clos de sa propre autorité, celui de la «Fiction», c'est-à-dire à l'intérieur du seul champ (du) symbolique. La performativité du langage poétique, telle qu'elle est montrée à l'œuvre par Mallarmé dans son exemple, ne dit rien d'autre que sa volonté d'autonomie et ne peut agir qu'à l'intérieur d'un espace dont l'autonomie est non seulement acquise, mais reconnue. Peut-être la force de la crise et la tâche critique assumée par Mallarmé sont-elles d'appeler à cette reconnaissance – égale à celle que détient déjà «La Musique» – d'un droit acquis par «les Lettres», cette «Fiction».

Les «Lettres» seraient-elles seules à bénéficier des effets d'une telle reconnaissance ? Mallarmé ne le pense pas. Lorsque, dans le «Tombeau d'Edgar Poe», il assigne au poète la mission de «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu», il fait entendre, à bien l'écouter, que la poésie remplit – ou devrait remplir en étant socialement fondée à la remplir – une fonction sociolinguistique. Celle, en l'occurrence, de saper les clichés, de saborder les stéréotypes que véhicule le discours et au nom desquels, à leur insu, les utilisateurs exclusifs de ce discours soumettent la poésie à un jugement de vérité ou de fidélité représentative. Travail de sappe qu'il désignait à René Ghil comme une réécriture des mots du langage quotidien, ceux par excellence qu'utilisent, pour en faire de simples outils d'information, les journalistes :

Il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde *croit* comprendre ! Je n'emploie que ceux-là ! Ce sont les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes ! [...] Mais voilà [...] s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus ! C'est qu'ils ont été réécrits par un poète.<sup>15</sup>

Plus dialectiquement et sur un ton plus ouvertement polémique, «Le Mystère dans les lettres» marquera sans ambage la force d'inscription du

cliché dans la conscience des locuteurs-lecteurs (qui en sont inconscients) autant que ses effets sur les jugements de valeur (ou de clarté discursive) que ceux-ci sont déterminés à porter sur l'œuvre qui leur est livrée :

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun : car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant par exemple sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur : elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagamment. [383]

Lignes magistrales, moins par leur luxe rhétorique que parce que celui-ci est mis au service d'une critique, aussi âpre que lucide, des automatismes de lecture. « Au fond de tous », il y aurait donc un élément « abscons » – adjectif qu'en même temps Mallarmé glose étymologiquement en « fermé et caché » et tourne en périphrase : « signifiant fermé et caché » (c'est-à-dire un nœud, un noyau dur et dense, une sorte de nodule froid, dissimulé à la conscience et obstinément clos sur lui-même). Cette « masse », celle des clichés de lecture, se projette sur « l'écrit » pour y incriminer une obscurité (des « ténèbres »), qui n'est rien d'autre, mais elle l'ignore, que la sienne propre, à savoir son incapacité à lire au-delà et en dehors des schémas de lecture incorporés et hors d'une compréhension à « caractère immédiat » qui implique la méconnaissance de « l'intime gouffre [s'ouvrant en] chaque pensée » [303]. Sous ce rapport, l'hermétisme des textes mallarméens n'est pas seulement supposé, il y est projeté à la fois par un habitus de lecture formé aux discours de pure information ou aux récits ordinaires (ceux du roman de confection courante, par exemple) et par ce qui, au cœur de cet habitus, se cristallise en clichés sémantiques ou en automatismes d'interprétation, auxquels la publicité elle-même (« la réclame ») hésite à recourir, sauf à perdre son pouvoir d'attraction rhétorique. Or, la complexité de ses textes, il semble bien que Mallarmé la revendique non seulement comme un droit de la littérature – et comme un droit à la littérature –, mais aussi comme un exercice auquel le lecteur devrait s'adonner pour à la fois se libérer des réflexes si bien appris qu'ils se sont transformés en comportement naturel et faire l'expérience de sa propre responsabilité symbolique (il a part à la productivité du sens, il est même, à suivre le dernier Mallarmé, celui qui fait cette productivité). De là qu'à la fin du même texte, il réclame pour ses sonnets « une transparence du regard adéquat » [387], en d'autres termes une lecture tenant compte de l'autonomie de la parole poétique et dans laquelle les voiles du stéréotype seraient enfin entrouverts (à la crise de la poésie

devrait sans doute, pour lui, s'ajouter, si tel n'est déjà le cas, une crise de la lecture poétique). De même, en somme, que la Musique fait jaillir de la foule en concert la « grandeur » qu'elle détient sans le savoir, la poésie aurait en quelque sorte, à suivre Mallarmé, cette capacité de dégager les lecteurs individuels de la gangue de présupposés de sens qui est en eux et qui les immobilise dans leur propre routine, et à les éveiller au jeu subtil du symbolique.

### *Coda*

La boucle est-elle bouclée ? D'un modèle à l'autre, serions-nous revenus, avec Mallarmé, à cette revendication d'autonomie dont « L'Art pour tous » constituerait d'un côté la formulation polémique, et « Crise de vers » de l'autre la théorie apaisée ? En réalité, la clôture du texte, garantie de son indépendance à l'égard des pressions du sens commun, s'est comme retournée. En 1862, le poème devait se faire Musique pour maintenir à distance ceux qui seront incapables de le déchiffrer. Dans les années 1890, le poème devrait se faire Musique pour constituer une totalité organique, fermée sur elle-même, mais ouverte à l'expérience orchestrale de cette « participation au livre » par quoi Mallarmé définit désormais la « conscience » poétique la plus « personnelle » et la plus pertinente [381]. Exclusif, il est devenu inclusif. Fermé sur l'extérieur, il se ferme désormais de l'intérieur. Nous le notions en commençant : les poésies que Mallarmé compose dans les années 1860, lors même qu'il en appelle à refouler les « intrus » qui « tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet dans lequel ils ont appris à lire » [257], sont parmi les plus directement lisibles, c'est-à-dire les plus conformes aux attentes ordinaires en fait d'intelligibilité. À l'inverse, celles qu'il compose, en petit nombre dans les années 1880-1890, alors qu'il s'emploie à théoriser l'œuvre à la fois organique et ouverte aux opérations de la lecture, sont d'une densité, d'une complexité de structure et de syntaxe, bien propres en apparence à décourager le lecteur. C'est que cette densité est la condition de l'ouverture et que cette complexité est appel lancé en direction d'une lecture adéquate. Musique nomme, chez Mallarmé, cette ouverture et cet appel.

17. Pierre Boulez, « Construire une improvisation », dans *Points de repère*, tome 1, Paris, Christian Bourgois, 1995, p.445.

18. Pierre Boulez-John Cage, *op.cit.*, p. 136 (160).

19. Pierre Boulez, « Webern und Debussy », *op. cit.*, p. 79.

20. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 33.

21. Pierre Boulez, « Moment de Jean-Sébastien Bach », *op. cit.*, p. 25.

22. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Œuvres complètes, tome IV, Paris, Gallimard, 1964, pp. 84-85, 66-67, 76-77.

23. Pierre Boulez, « Moment de Jean-Sébastien Bach », *op. cit.*, p. 24.

24. Pierre Boulez-John Cage, *op.cit.*, p. 245 (p. 248)

### **Pascal Durand, « Pli selon pli »**

1. Nous emploierons cette majuscule pour rappeler en permanence que c'est moins au phénomène musical que Mallarmé s'intéresse (il n'en a pas les compétences, non plus que le signataire des pages qui suivent) qu'à la Musique comme modèle théorique pensé circulairement dans les catégories de la littérature pour penser la littérature.

2. Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » (1862), dans *Œuvres complètes*, Mondor et G. Jean-Aubry (éds), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 257. Dans l'attente du second tome de la nouvelle édition procurée à la même enseigne par l'excellent Bertrand Marchal, nous renverrons à cette vieille Bible des mallarméens, entre crochets, par la simple mention de la pagination.

3. Relevons la persistance du lexique sacré d'abord pour désigner les musiciens professionnels (« catéchumènes »), ensuite pour rendre compte de l'engouement suscité par la Musique (elle « règne sur toute âme », elle est un « culte », une « déité », un « adorable fléau »). Avec cependant un double décalage : d'une part, le « catéchumène » relève d'une catégorie élargie d'initiés excédant de loin les seuls « prédestinés » évoqués dans « L'Art pour tous » (Mallarmé renvoie sans doute ici au rituel bourgeois de l'exercice pianistique) ; d'autre part, les mots de « culte » et de « déité » prennent dans le présent contexte des connotations frivoles : ils participent à l'effet de chic du langage mondain plus qu'à la sacralité « hiératique » qui l'emportait dans « L'Art pour tous » (où le culte musical était « mystère », ensemble « d'arcanes dévoilés au seul prédestiné » et « processions macabres de signes sévères »).

4. Dans la ligne de cette oscillation d'une pratique vers l'autre, il parle de la « lecture », dans « Le Livre, instrument spirituel », comme d'« un solitaire tacite concert » [380].

5. Voir : *La Musique et les Lettres* : « Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. » [p. 645]

6. Par exemple : « La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-même, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère ! Le sien ! elle

confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur » [« Plaisir sacré », 390]. Ou : « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle » [« Catholicisme », 393].

7. D'après Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, tome 2, Paris, Gallimard, 1941, p. 458.

8. *Loc. cit.*

9. *Loc. cit.*

10. Des témoins ont rapporté que, aux Concerts Lamoureux, Mallarmé « griffonnait [surtout] des notes ou des dessins », Henri Peyré soupçonnant dans cette apparente distraction un manque d'intérêt réel à l'égard de la Musique elle-même (*Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P. U. F., p. 192). Nous devinerions là plutôt que le théorique l'y mettait déjà à l'œuvre, sinon même l'y plongeait dans une attention anthropologique et topographique à l'égard de l'espace du concert.

11. « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage » [« Catholicisme », 393].

12. Voir sur cette question les travaux de Jean-Jacques Nattiez – en particulier *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1987 – dont la principale avancée théorique nous paraît se situer dans la prise en compte, avec le processus de production de l'œuvre et les structures formelles qui lui sont « immanentes », de la « dimension esthétique » du phénomène musical (p. 34), à savoir tout ce qui relève de la réception et de la perception. Nattiez ne manque pas de préciser que cette prise en compte de l'esthétique – et non plus seulement de l'esthétique – remonte à Kant, à Nietzsche et à divers musicologues, dont André Souris ou Roger Session (p. 53). Il aurait pu ajouter Mallarmé.

13. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 15.

14. « Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile. » Plus loin : « À un premier regard, l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite. » (Maurice Blanchot, « Le Mythe de Mallarmé », dans : *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 37 et p. 38.)

15. Cité par Claude Abastado, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1970, p. 38.