

## Faire de la musique Rythmes et rapports chez Mallarmé

Quand on s'intéresse à Mallarmé et la musique avec le souci de rendre compte de la dimension singulière que celle-ci revêt dans son œuvre et sa pensée esthétique, il y a deux biais dont il convient de se défier.

Le premier de ces biais consiste à y surévaluer *a priori* cette singularité de la musique, sans voir ou se souvenir que dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, la musique, tant comme motif que comme modèle, constitue un fait doublement collectif.

La musique est un fait collectif, d'un côté, en ce qu'elle s'inscrit, avec d'autres concepts qui sont aussi des mots d'ordre, tels ceux de « suggestion », « mystère » ou « symbole », dans le changement de front esthétique qui se produit, en poésie, après 1870. Là où les poètes de l'art pour l'art et les Parnassiens, à la suite de Gautier et Leconte de Lisle, avaient emprunté leurs principales métaphores théoriques aux arts plastiques et à l'orfèvrerie, voire aux arts décoratifs, portés à la fois par une morale de l'effort et une poésie conçue comme contemplation impassible des formes éternelles, c'est à la musique que les poètes se plaçant sous la tutelle de Mallarmé et Verlaine auront désormais le plus volontiers recours pour caractériser leur art et les enjeux qu'ils lui fixent. La musique prend part sous cet aspect à l'offensive des décadents et des premiers symbolistes contre la *doxa* marmoréenne d'un Parnasse en voie avancée de pétrification. En réclamant « De la musique avant toute chose », Verlaine, dans son « Art poétique », avait dès 1874 conjoint étroitement positivité et négativité, appel à une poétique de la nuance et de l'imprécision et refus de la couleur, de l'éloquence, de la rime riche – « ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime<sup>1</sup> » et dont les Parnassiens, experts

---

• 1 – VERLAINE P., « Art poétique » (1874-1882), dans *Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326-327.

en orfèvrerie verbale, avaient fait l'un des ressorts plus visibles que sonores d'un formalisme largement confondu avec l'exploit prosodique. C'est que, chez eux, le modèle visuel s'ordonnait à une conception toute plastique de la forme travaillée en elle-même autant qu'à une esthétique de la *mimésis* réduite à la représentation solaire d'un objet aussi figé dans ses contours que la forme émaillée qui l'intègre au poème. Et c'est bien d'ailleurs sur ce point, on le sait, que Mallarmé portera le fer, lorsqu'il expliquera en 1891 à Jules Huret que « les jeunes » – entendons les symbolistes, dont il vient de dire qu'ils « ont tiré directement leur instinct des musiques » – « sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs ». Les Parnassiens en effet, continue-t-il,

« prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>2</sup> ».

Et de renvoyer ces « vieux philosophes » et ces « vieux rhéteurs » à une enfance de la littérature dont le symbolisme représenterait par conséquent la tardive entrée dans l'âge adulte :

« L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh ! bien non ! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible<sup>3</sup>. »

Se dessinent ainsi, en termes simplifiés, assimilables par les lecteurs de *L'Écho de Paris* pour lesquels Jules Huret mène son enquête, certaines des directions que la musique prend par ailleurs chez Mallarmé, dans des textes plus élaborés, auxquels on viendra plus loin.

Lieu commun de la nouvelle *doxa* symboliste, la musique est un fait collectif, d'un autre côté, en ce qu'elle ne peut être séparée du processus d'autonomisation

• 2 – HURET J., *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 76-77.

• 3 – *Ibid.*, p. 78.

de la littérature que l'on voit se radicaliser à partir des années 1850 et dont la poésie reçoit les effets au même titre que d'autres univers sociaux, mais en les retraduisant dans certaines dispositions de son discours et du point de vue que ce discours se voit porté à prendre sur lui-même. Les facteurs historiques et sociaux de ce processus d'autonomisation ont été bien établis par ailleurs. L'essentiel, pour notre propos, est que ce processus, qui s'est embrayé en gros à partir du romantisme des années 1830, a connu en effet, comme par paliers successifs, de l'art pour l'art d'un Gautier à la « poésie pure » d'un Baudelaire, puis du Parnasse au symbolisme, une sorte de radicalisation graduelle, dont deux des effets, en miroir l'un de l'autre, ont consisté en un autotélisme croissant du discours poétique et un recours de plus en plus fréquent au modèle de l'expression musicale pour rendre compte de la spécificité de ce discours.

Baudelaire déjà, en forgeant en 1857 l'expression de « poésie pure », avait retourné en négatif la positivité de la « pure poésie<sup>4</sup> » aux pouvoirs illimités de laquelle Hugo s'était rangé, en 1829, dans sa préface aux *Orientales*. Cette « poésie pure », que l'auteur des « Notes nouvelles sur Edgar Poe » identifie par un coup de force logique à l'essence de la poésie même<sup>5</sup>, en rupture avec les « hérésies » de la morale, de la vérité et de la passion<sup>6</sup>, revenait à lui conférer pour seul « principe », écrivait-il, « l'aspiration humaine vers une beauté supérieure<sup>7</sup> » et à instituer du même coup le poète en professionnel d'une Beauté se prenant elle-même pour objet, au prix consenti mais nécessaire d'une réduction des prérogatives historiques jusque-là imparties au discours poétique et d'un refus adressé à tout enjeu politique, moral ou personnel susceptible, en attirant ce discours hors de sa propre sphère, de diminuer sa puissance d'essor vers cette Beauté supérieure. Pierre Bourdieu l'a très justement souligné dans *Les Règles de l'art* : comme il en va symétriquement de la « peinture pure » à peu près à la même époque, qui voit les peintres inscrits dans le mouvement de la modernité rejeter de plus en plus « l'anecdote », « le motif », les thèmes inspirés par la littérature, l'histoire, la mythologie ou la religion au seul profit d'un art spécifiquement « pictural », c'est-à-dire soumis à des lois « indépendantes de l'objet représenté », les poètes de la « poésie pure », selon l'expression de Baudelaire, et bientôt les « littérateurs purs » ou les adeptes de « l'œuvre pure » dont parlera Mallarmé, entendent se

• 4 – HUGO H., Préface aux *Orientales* (1829), *Œuvres poétiques*, t. 1, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 578.

• 5 – Sur ce coup de force, que Mallarmé reconduira, voir DURAND P., « Mallarmé et "l'œuvre pure" : une classe instituée en genre », dans *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité* (D. Moncond'huy et H. Scepti, dir.), *La Licorne*, n° 82, 2008, p. 355-360.

• 6 – BAUDELAIRE Ch., « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1957), *Œuvres complètes*, t. 2, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 333.

• 7 – *Ibid.*, p. 334.

séparer du « pictural » et du « pittoresque », de toute visée extérieure à la clôture des formes ou, pour le dire de façon ramassée, de tout impératif de représentation, au profit d'une œuvre se présentant elle-même comme pure diction<sup>8</sup>. On voit quelle logique est ici en jeu et à quelle solution formelle elle a conduit, en trouvant d'abord son répondant du côté du formalisme parnassien : l'autonomie conquise par le champ poétique dans ses régions les plus hautes atteindra en quelque sorte à pleine conséquence, moyennant l'abandon de ce que le formalisme du Parnasse conservait en fait de dimension décorative, dans l'autotélisme qu'un Mallarmé poète et théoricien placera explicitement au cœur de « l'œuvre pure » à partir des années 1880. L'identification de la poésie à la musique, accomplie dans ces mêmes années, s'accordera pour une part à cette logique générale et aux effets qu'elle induit à même les œuvres et la pensée de l'œuvre, voulant que la musique procure au poète, soucieux de se libérer du devoir de signifier nécessairement imparti à la langue commune dont il fait usage, le modèle idéal d'un dispositif d'expression qui, dépourvu de toute visée comme de toute composante significatives, ne présenterait aucune faille par où puisse s'introduire un sens ou un devoir de signifier extérieur à l'œuvre. Au poète se servant d'un langage de seconde main, fait de « mots de la tribu<sup>9</sup> » qu'il doit épurer méthodiquement et alléger de leur poids de réalité, le compositeur, le musicien apparaîtra comme ayant à sa disposition un clavier expressif que nul autre que lui ne peut toucher.

Cette problématique du langage et de son rapport au réel connaîtra chez Mallarmé, après 1880, des développements autrement subtils. Entre-temps, il faut souligner que c'est sous sa plume, à l'occasion de son premier texte théorique publié, que la dimension sociologique de la montée en force du modèle musical dans la seconde moitié du siècle trouve sa manifestation la plus claire, entre négation déclarée et dénégation inconsciente. Avec un surtitre, « Hérésies artistiques », qui le situe dans le sillage assez direct de Baudelaire et moins immédiatement des métaphores religieuses que Leconte de Lisle avait multipliées dix ans plus tôt dans sa préface aux *Poèmes antiques*, « L'Art pour tous », que le jeune Mallarmé publie en 1862 dans *L'Artiste*, exhorte en effet les poètes à se régler sur la « musique », en ce que celle-ci leur « donne », estime-t-il, « l'exemple » d'un système d'expression capable, s'ils le suivent, de faire obstacle à la menace que font peser sur l'exigence poétique la grande presse industrielle, l'édition à bon marché, l'enseignement de la poésie à l'école et l'alphabétisation des masses, autant de tentations redoutablement adressées aux poètes de vulgariser leur art en cédant ou bien à la demande sociale, ou bien à la séduction des gros tirages et de la renommée

• 8 – BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 197-198.

• 9 – MALLARMÉ S., « Le Tombeau d'Edgar Poe », dans *Poésies, OCI*, p. 38.

que ceux-ci permettent. Passons vite sur le racisme social que le jeune intransigeant recycle pour la cause en prenant pour cible « ces regards qui sentent la rue<sup>10</sup> » ou « ces intrus qui tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire<sup>11</sup> », avant de réclamer, au moment de conclure : « Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter<sup>12</sup>. » Car le plus important tient au fait que le modèle de la musique, réduite dans « L'Art pour tous » à l'indéchiffrable partition que celle-ci présente aux yeux du non-musicien, se trouve mis au service d'un cryptage défensif de l'expression, propre à garantir la sacralité du discours poétique par l'opaque séparation que ce cryptage établirait à l'encontre de toute intrusion profane. Et l'important est aussi que cet hermétisme ou cet ésotérisme, garantissant le sacré du texte par la séparation de son langage d'avec les trafics de la parole ordinaire, Mallarmé y appelle au nom d'un collectif, dans les rangs duquel il se compte déjà et auquel en même temps il s'adresse : « 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, incompris. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice<sup>13</sup>. » Et l'on a vu déjà qu'aux poètes tentés par le suffrage des foules, il lançait pour finir : « de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter<sup>14</sup> ». Dans cette énonciation en « nous » et en « vous », au sujet de l'importation du modèle musical en poésie, c'est bien l'exigence de la poésie comme univers social à part entière, régi par des normes spécifiques, mais enclavé au sein de la société globale, que Mallarmé à 20 ans, plus fortement et plus directement que ses aînés, plus naïvement aussi sans doute, exprime ; et c'est dans le même sens et le même esprit, le sauvant un peu du racisme de classe qui est comme la contrepartie de sa jeune ferveur poétique, qu'il professe le dédoublement du poète entre « l'homme [qui] peut être démocrate » et « l'artiste [qui] doit rester aristocrate<sup>15</sup> ».

Ce texte – dans lequel beaucoup ont longtemps voulu voir une formulation en langage clair des enjeux d'obscurcissement du discours poétique que Mallarmé devait formuler ensuite de manière de plus en plus cryptée –, le poète ne le republiera jamais, n'en fera plus même mention ensuite : signe sans doute d'une distance graduellement prise à l'égard de positions qui, remontant à son entrée en littérature, ne prenaient guère sens et relief qu'au sein du système littéraire tel qu'il

---

• 10 – « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *OC II*, p. 361.

• 11 – *Loc. cit.*

• 12 – *Ibid.*, p. 360.

• 13 – *Loc. cit.*

• 14 – *Ibid.*, p. 364.

• 15 – *Ibid.*, p. 362.

était agencé au début des années 1860. C'est ici qu'intervient le second biais dont on ne saurait trop se défier et qui consiste à recevoir rétrospectivement la pensée poétique de Mallarmé d'un bloc, comme une sorte d'aérolithe « ici bas chu » de quelque « désastre obscur<sup>16</sup> », alors que cette pensée s'est lentement, patiemment élaborée en fonction de diverses transformations de l'espace non seulement littéraire, mais plus largement culturel et social, auxquelles elle réagissait et dont elle peut apparaître en partie comme le produit passé au crible d'un extrême raffinement. Ceci vaut en particulier pour la question qui nous occupe, la musique, dont le mouvement portant celle-ci du statut d'« exemple » pour les poètes à celui d'un concept proprement poétique s'ordonne chez lui, des années 1870 aux années 1890, à plusieurs des « grands faits divers » dont cet espace est le lieu. Alors que la musique, quelque sens que l'on y mette dans leurs rangs, devient l'un des « mots de la tribu » des décadents et des symbolistes, on voit en effet Mallarmé procéder à une caractérisation de plus en plus singulière de la définition et de la portée d'un modèle qui, par cela même qu'il se banalise, demande et trouve chez lui à se décanter en concept esthétique fondamental, de plus en plus souvent orné d'une majuscule.

À résumer très fort, le registre musical prend dans la poésie du dernier tiers du siècle deux grandes directions divergentes. La première de ces directions participe d'une conception chansonnière, vocale de la musique ou de la musicalité, empruntant à la fois à un fonds populaire diffus, certes, mais aussi à l'ambiance des cabarets et des cafés-concerts de la rive gauche et de Montmartre, dont la poésie d'un Verlaine, d'un Laforgue ou d'un Charles Cros peut apparaître comme la transposition littéraire. « Bonne », « grise » ou « douce », la chanson est chez eux non seulement un motif poétique, mais surtout un modèle d'expression approprié à une esthétique de l'authenticité et de la sincérité, comme telle chevillée à l'expérience personnelle et à la corporéité de la voix plutôt qu'à la dimension abstraite et cérébrale, plus distinguée et plus haut classée socialement, que l'on voit à l'œuvre dans la seconde direction que prend le registre musical, du côté surtout des symbolistes : celle d'une conception toute orchestrale mais aussi très intellectualisée de la chose musicale, liée d'un côté au rituel des grands concerts symphoniques où se pressent, ainsi que l'écrit l'un de ceux-là, nombre d'« artistes habitués » et d'« intellectuels mondains », parmi « tant de sincères petites places<sup>17</sup> », cette conception étant liée aussi, d'un autre côté, à une propagande wagnérienne qui se développe moins par la voie de ces concerts que par celle de nombreuses publications plus ou moins spécialisées, au nombre desquelles figure *La Revue wagnérienne* lancée par

---

• 16 – « Le Tombeau d'Edgar Poe », *OCI*, p. 38.

• 17 – « Plaisir sacré », dans *Divagations*, *OC II*, p. 236.

Édouard Dujardin en 1885<sup>18</sup>. S'il a donné quelques « Chansons bas » à côté de trois « Petit[s] Air[s] » et malgré le tour très conversationnel que prend la syntaxe de ses poésies et de ses grandes proses critiques, c'est bien dans cette seconde perspective, très abstraite et cérébrale, que s'inscrit la conception de la « Musique » que Mallarmé élabore au cours des années 1880<sup>19</sup>. Et s'il se rend au concert, comme d'autres vont à la messe, pour y assister, selon son expression, au « lavage dominical de la banalité<sup>20</sup> », il est frappant de constater que les articles qu'il y consacre portent bien moins sur les œuvres exécutées, qu'il ne mentionne presque jamais, que sur le dispositif général de leur exécution, dispositif à la fois social et spatial dont il rend compte, à la faveur de ce qu'on appellerait aujourd'hui une observation participante, afin d'en tirer leçon profitable à l'utopie du « Livre, instrument spirituel<sup>21</sup> » – le chef d'orchestre dos tourné aux auditeurs, médiateur presque impersonnel entre l'œuvre et le public, ou encore entre ces deux collectifs inconscients de leur propre grandeur que sont la fosse d'orchestre et la salle, lui apparaissant très vraisemblablement comme l'un des prototypes du poète « anonyme » jonglant en public avec les pages du « Texte [...] parlant de lui-même et sans voix d'auteur<sup>22</sup> ». Il en va bien de la sorte en tout cas dans l'article intitulé « Plaisir sacré », dont les trois pages se développent, par un redoublement textuel de ce même dispositif, dans le bref intervalle de temps séparant, au début du concert, la levée du « bâton directeur » et l'amorce du battement de la première mesure<sup>23</sup>.

• 18 – Au sujet de ces deux représentations vocale et orchestrale de la musique dans la poésie fin de siècle, voir BERTRAND J.-P. et DURAND P., « Poésie Modernité Musique au XIX<sup>e</sup> siècle », in J.-P. BERTRAND, M. DELVILLE et Chr. PAGNOUILLE (dir.), *Le Rossignol instrumental : poésie, musique, modernité*, Leuven, Peeters/Vrin, 2004, p. 20-22.

• 19 – L'« Hymne », la « Prose » d'église, le « Cantique », avec la dimension religieuse que ces formes revêtent, prennent assez largement le pas, dans ses *Poésies*, sur le chant et plus encore sur la chanson. La figuration d'objets ou d'instruments musicaux les place d'autre part le plus souvent sous le signe de l'absence et du silence : tel « plumage instrumental », tel « Aboli bibelot d'inanité sonore » ou telle « mandore / Au creux néant musicien », certes, mais endormie (respectivement dans « Sainte », « Ses purs ongles très haut » et « Une dentelle s'abolit », dans *Poésies, OC I*, p. 26-27, p. 37-38 et p. 42-43).

• 20 – « Plaisir sacré », dans *Divagations, OC II*, p. 237.

• 21 – S'il n'est guère question de la musique dans cet article très programmatique, sinon lorsque la lecture est donnée pour « un solitaire tacite concert » (p. 226), il est significatif que « le Livre » s'y trouve identifié à un « instrument spirituel », à la fois technologie de l'esprit mais aussi sorte d'orchestre en chambre (« Le Livre, instrument spirituel », dans *Divagations, OC II*, p. 224-228).

• 22 – Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *OC I*, p. 789.

• 23 – Au début de l'article : « Le bâton directeur attend pour un signal » ; à la fin : « Une présence de chef d'orchestre détaille et contient la chimère, en la limite de son geste, qui va redescendre » (« Plaisir sacré », dans *Divagations, OC II*, p. 235 et p. 237). Comme le font remarquer ici même Margot Favard et Fanny Gribenski, les trois textes réunis sous la rubrique « Offices » s'ordonnent par ailleurs d'un côté à « l'ouverture [de la saison] des concerts » (« Plaisir sacré ») et de l'autre à l'« apothéose » des concerts de musique religieuse de Saint-Gervais (« De même »).

En précisant mieux les choses à présent, c'est à deux grands événements esthétiques que Mallarmé, dans ces années-là, réagit sous le nom et au nom de la « Musique ».

Le premier de ces événements, revenons-y, porte un nom : Richard Wagner, et emporte avec lui tout un mode de pensée musicale qui est aussi une mode : le wagnérisme, au « singulier défi » duquel, adressé « aux poètes<sup>24</sup> », Mallarmé entend répondre en « poète français ». Il s'y emploie en août 1885 dans un texte, « moitié article, moitié poème en prose<sup>25</sup> », composé pour *La Revue wagnérienne*, sous le titre « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français ». Lorsqu'il en reçoit la commande, Mallarmé confie à Dujardin qu'« [il n'a] jamais rien vu de Wagner<sup>26</sup> », à l'égard de qui – ou de quoi – la fascination le dispute en lui au souci d'en différencier ce qui relève de son propre projet esthétique en fait de « drame ». Cette différenciation consiste d'abord à marquer les deux limites sur lesquelles bute, à son sens, l'œuvre totale wagnérienne : si celle-ci effectuée, par conjonction du Théâtre et de la Musique, « l'hymen » entre « deux éléments de beauté qui s'excluent, et tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale », Mallarmé objecte que « philosophiquement », « la Musique », sans y atteindre à son propre principe, « [ne fait] là encore que se juxtaposer » au Drame<sup>27</sup> ; d'autre part, si dans l'œuvre wagnérienne « tout se retrempe au ruisseau primitif », reconnaît-il, c'est pour ajouter aussitôt que cette retrempe n'y va « pas jusqu'à la source<sup>28</sup> ». Cette source, pour Mallarmé, ce sera, selon le dernier syntagme de son « Observation » relative au *Coup de dés* figurant en tête de l'édition *Cosmopolis*, « la Poésie – unique source<sup>29</sup> ». Se distinguer de Wagner consiste, d'autre part, à opposer à l'obscur mythologie nationale que celui-ci recycle un « esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique », lequel « répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende<sup>30</sup> ». Importe moins ici la dimension toute cérébrale de l'esprit poétique français dont Mallarmé se fait le porte-parole que le trait de continuité qu'il établit de l'abstraction à l'imagination au nom d'une poésie faisant plus que se juxtaposer à la musique. En 1896, « Le Mystère dans les Lettres » redira que « l'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus<sup>31</sup> », c'est-à-

• 24 – « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », dans *Divagations*, OC II, p. 154.

• 25 – Lettre à Édouard Dujardin, 5 juillet 1885, *Œuvres complètes*, OC I, p. 784.

• 26 – *Loc. cit.*

• 27 – « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », dans *Divagations*, OC II, p. 155-156.

• 28 – *Ibid.*, p. 156.

• 29 – « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », OC I, p. 391.

• 30 – « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », dans *Divagations*, OC II, p. 157.

• 31 – « Le Mystère dans les Lettres », dans *Divagations*, OC II, p. 232.



dire en face de cette « Poésie sans les mots<sup>32</sup> » qu'est la musique jouée au concert. Et quatre ans plus tôt, dans « Vers et Musique en France », il aura énoncé, se montrant assis « aux gradins des concerts », que « c'est 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<sup>33</sup> ».

La « Musique » confondue avec les « Lettres », sous le signe du « Mystère », désignera donc, dans l'esthétique imaginaire de Mallarmé, l'énergie d'essor accumulée par le système des rapports verbaux et prosodiques établis au sein du texte en miroir du système des rapports avec quoi se confond, en sa finitude sans extériorité, l'univers même. Et en ce sens il faut faire place au second grand événement ayant contribué à solidifier chez lui la « Musique » en principe constitutif de cet essor poétique. Cet autre événement, collectif celui-ci, est évidemment l'apparition du vers libre, moyen offert à chaque poète de se moduler désormais à son gré, d'inventer sa propre forme en écho à son propre « nœud rythmique<sup>34</sup> », mais moyen gros aussi de « dissensions » très « âpres<sup>35</sup> », fragilisant l'unité du genre poétique en un temps où celui-ci doit affronter à armes très inégales, dans la sphère générale des discours, la concurrence du roman et de la grande presse, beaucoup de ces poètes libérés du « canon [...] officiel<sup>36</sup> » du vers étant de surcroît portés, au prix de concurrences aggravées au sein du champ poétique lui-même, à rationaliser leur poétique individuelle en vue de l'imposer en tant que norme parascientifique du discours lyrique. La multiplication des chapelles et des doctrines, les rivalités accrues que déclenche la publication par Moréas de son manifeste du symbolisme dans le supplément littéraire du *Figaro* en 1886 sont l'expression la plus visible de l'état d'anomie au sein duquel plonge l'espace poétique dans la seconde moitié des années 1880, avec prolifération de codes de substitution au grand code du vers auquel « On a touché<sup>37</sup> » et avec émergence significative de théories telles que « l'instrumentisme » d'un René Ghil, tentative d'ajuster voyelles et consonnes à des timbres instrumentaux, en quoi un esprit aussi formé à la pratique et à la théorie musicales qu'un Albert Mockel ne voit guère en 1889 qu'une « charmante fantaisie » relevant presque, écrit-il, « du domaine de la pathologie<sup>38</sup> ».

• 32 – « Plaisir sacré », dans *Divagations, OC II*, p. 235.

• 33 – « Vers et Musique en France » (*The National Observer*, 26 mars 1892), *OC II*, p. 302 (repris ensuite sous « Crise de vers », dans *Divagations, OC II*, p. 212).

• 34 – « La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 64.

• 35 – *Loc. cit.*

• 36 – *Loc. cit.*

• 37 – *Loc. cit.*

• 38 – Albert MOCKEL (avec Achille Delaroche et Albert Saint-Paul), « Lettre ouverte à René Ghil » (*La Revue indépendante*, 13 juin 1889, *La Wallonie*, 30 juin 1889), dans *Propos de littérature* (1894) suivis de *Stéphane Mallarmé, un héros* (1899), éd. P. Gorceix, Paris, Champion, 2009, p. 261-262.

À cette « Crise de vers », Mallarmé consacre un ensemble d'articles qu'il réunira sous ce titre dans les *Divagations* et la première partie de sa grande conférence sur *La Musique et les Lettres*, qu'il prononce à Oxford puis Cambridge en mars 1894, avant de la publier en avril dans *La Revue blanche*, puis en volume l'année suivante. Dans « Crise de vers » comme dans sa conférence anglaise, son coup de force, en « témoin [...] à distance<sup>39</sup> » des orageuses turbulences qui agitent la sphère poétique, est, après avoir enregistré et identifié ces turbulences, accueillies avec un mélange de « fervent intérêt<sup>40</sup> » et d'inquiétude, de leur attribuer un effet « lustral » : l'effraction du vers libre, la mise en suspens du vers strict, la floraison des œuvres se réclamant de codes divers en déshérence d'un grand Code commun, ont comme purifié la poésie des contingences formelles qui l'enveloppaient et confronté, pour le coup, l'écriture à la double question de son essence plus encore que de sa raison d'être : « Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : – À savoir s'il y a lieu d'écrire<sup>41</sup>. » Et dans l'article comme dans la conférence, bien que plus manifestement dans celle-ci, une même construction du propos contribue à faire du rapport d'inhérence réciproque établi bientôt entre la « Musique » et les « Lettres » à la fois la réponse à cette double question et la solution théorique susceptible d'être apportée à la crise dans laquelle la poésie s'est enfoncée. Sous le titre *La Musique et les Lettres*, le poète conférencier commence en effet par circonscrire cette crise avant d'en venir au justificatif de son double intitulé. Bien plus, dans cette première partie du propos, n'apparaissent ni la « Musique » ni les « Lettres », concepts et attelage conceptuel tenus en réserve pour la suite, mais plutôt des notions concrètes ou techniques telles que « prosodie », « vers », « mètre », « alexandrin », « poème en prose », ou « timbres », « modulation », « nœud rythmique », « musicalité » ; et c'est dans la deuxième partie, après que la question d'essence a été abruptement formulée, que les « Lettres » – ou la « Littérature », donnée bien vite comme « exist[ant] et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout<sup>42</sup> » – font leur apparition en tant que concept fondamental et fédérateur, et fédérateur parce que fondamental. Ce n'est pas que Mallarmé fabrique pour la cause le système esthétique qu'il va exposer – car ce système se dessine chez lui dès la seconde moitié des années 1860, surgi du désespoir où l'ont plongé son travail sur *Hérodiade* et la révélation de son athéisme définitif –, mais qu'il saisit cette cause, avec aussi l'occasion et le

---

• 39 – « Crise de vers », dans *OC II*, p. 205.

• 40 – *Loc. cit.*

• 41 – « La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 65.

• 42 – *Ibid.*, p. 66.

site pertinents qui lui sont offerts dans les deux « cités savantes<sup>43</sup> » d'Oxford et Cambridge, pour porter ce système à son plus haut niveau d'élaboration intellectuelle et de cohérence imaginaire.

Dès 1866 en effet il avait formulé à l'intention d'Henri Cazalis ce qu'on peut appeler son matérialisme enchanté :

« Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes [...] que je veux me donner ce spectacle de la matière ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! [...] Je chanterai en désespéré<sup>44</sup>! »

C'est en ce même sens dans *La Musique et les Lettres* – et tout juste après avoir « strictement [envisagé] la lecture comme une pratique désespérée<sup>45</sup> » – qu'il relie le « mécanisme littéraire » à l'essor vers un « *au-delà* » de pure fiction, car situé au-delà d'une matière ou d'une « Nature » fermant sans extériorité possible tous les horizons (« Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est<sup>46</sup> »). Et c'est en partant de cette « Nature » indépassable, à laquelle rien ne saurait être ajouté en fait d'inventions autres que techniques, et qui ne laisse pour « acte disponible » que la saisie de « rapports », qu'il en vient à articuler étroitement entre elles « La Musique et les Lettres », dans la logique d'hendiadys amorcée par le titre de sa conférence, la première étant pensée comme orchestration de rapports passant à travers ces dernières sur un plan de plus grande abstraction<sup>47</sup>. Tout cela en renonçant délibérément à ce qu'il appelle « l'acceptation ordinaire » de la « Musique » (« [limitée] aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois<sup>48</sup> ») et en élevant ce qui relève ordinairement de « l'ouïe » (pour l'une) et de « la vision » (pour les autres) au registre commun et abstrait d'un « entendement » susceptible d'être manifesté spatialement à même

• 43 – *Ibid.*, p. 55.

• 44 – Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, *OC I*, p. 696.

• 45 – Cette lecture étant la lecture de textes à caractère littéraire (et plus généralement non instrumentale ni scientifique), puisque la formule écarte les ouvrages des studieux *fellows* d'Oxford et Cambridge : « écartés vos folios d'études, rubriques, parchemins » (« La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 67).

• 46 – *Loc. cit.*

• 47 – Albert Mockel, peu suivi en ce sens, voyait une « origine grecque » autre que platonicienne à ce postulat mallarméen des « rapports entre tout » à établir ou à rétablir : « l'idée de la consistance universelle, qui fut le fondement de la morale de Marc Aurèle, est bien proche, écrivait-il, de celle où Stéphane Mallarmé appuya son esthétique » (*Stéphane Mallarmé, un héros, op. cit.*, p. 233).

• 48 – « La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 68.

une page imprimée. Constitutives d'un « genre entier », la « Musique » et les « Lettres » procurent à l'esprit, sous cette perspective, « les moyens réciproques [d'un] Mystère », dont l'une serait la face scintillante et les autres la face obscure<sup>49</sup>.

Ce « Mystère », qu'il soit essor de l'« Idée » ou assomption d'une « notion pure<sup>50</sup> », Mallarmé en fait la prérogative essentielle des « Lettres » se rapprochant le privilège ordinairement accordé à la seule « Musique ». Il y consacre en 1896 tout un article très polémique sous ce titre, « Le Mystère dans les Lettres », dans lequel l'orchestration des rapports indiquée dans la conférence trouve sa contrepartie sous l'espèce d'une théorie de la signification distinguant le « sens » littéral du texte poétique, « vaine couche suffisante d'intelligibilité<sup>51</sup> », destiné à détourner l'attention du lecteur « oisif », « charmé que rien ne l'y concerne à première vue », et le « miroitement » d'un « trésor<sup>52</sup> » accessible aux seuls initiés aux ressorts d'une lecture qu'il donne, à la fin de l'article, comme une « pratique<sup>53</sup> » à part entière, et dont il procure, au même endroit, une mise en scène idéale. Un complet renversement s'est ainsi produit de 1862 à 1896, de « L'Art pour tous » au « Mystère dans les lettres » : là où l'obscurcissement de l'expression avait pour fonction de faire barrage tout extérieur à l'intrusion profane, c'est désormais le sens obvie du texte qui remplit cet office, cependant que le « Mystère », qui était opaque cryptage, se trouve désormais logé, pour qui sait l'y voir, au cœur du texte, sous la forme du lumineux miroitement qu'y échangent les mots distribués par la « Syntaxe », à la fois « pivot de l'intelligibilité<sup>54</sup> » et disposition des rapports que Mallarmé, dans « Crise de vers », élargit, comme on sait, à tous les paramètres de l'écrit.

De toute cette construction théorique autour d'une « Musique » dont les moyens seraient rapatriés au domaine des « Lettres » – et, au plan le plus formel, sous l'aspect d'une syntaxe fondamentale – le poète a lui-même procuré une synthèse très éclairante. Elle figure dans un mot qu'il adresse en 1893 à son confrère anglais Edmund Gosse : « Je fais de la Musique, lui écrit-il, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole. » Et il lui recommande d'« [employer] *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports<sup>55</sup> ». Tout est là résumé de sa poétique et de sa métaphysique : l'essor vers un au-delà fictif, « magiquement

• 49 – *Ibid.*, p. 69.

• 50 – « Crise de vers », dans *Divagations, OC II*, p. 213.

• 51 – « Le Mystère dans les Lettres », dans *Divagations, OC II*, p. 230.

• 52 – *Ibid.*, p. 229.

• 53 – *Ibid.*, p. 234.

• 54 – *Ibid.*, p. 232-233.

• 55 – Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, *OC I*, p. 807.

produit » ; les conditions d'un tel essor réunies par les agencements du discours autant que par les potentialités de la parole que ces agencements libèrent (car « dispositions de la parole » a bien deux sens ici) ; l'expérience et l'expression esthétiques, au total, comme établissement de « rapports » et « rythme entre [ces] rapports » (selon une formule qui, si l'on suivait Émile Benveniste, tiendrait d'un puissant pléonasme, « rythme » ayant eu pour sens, dans la langue de Démocrite, celui de « forme » ou de « configuration »<sup>56</sup>).

Il y va dans tout cela, bien sûr, d'une esthétique imaginaire. Mais cette esthétique, au double exemple de la « Musique » et des « Lettres », présente deux faces inséparables. Un matérialisme de la forme, d'un côté, identifiant la poéticité ou la littérarité au système de relations de tous ordres s'établissant entre les constituants de l'œuvre – de la lettre au mot, du mot au vers, du vers au poème, du poème à sa place dans le livre ou sa disposition sur la surface et dans le système des pages (soit tout ce que Mallarmé résume d'un mot dans « Crise de vers » : « Structure<sup>57</sup> »). Et, d'un autre côté, un idéalisme fictif, voulant que l'énergie sémiotique accumulée dans cette « Structure », protégée par sa propre clôture formelle de toute contamination par le langage instrumental, soit au principe non seulement de l'émergence d'une « notion pure », par quoi l'objet nommé, allégé de tout poids de réalité, passe « musicalement » sur un plan idéal (c'est ce qu'il appelle, dans « Crise de vers », « Transposition<sup>58</sup> »), mais aussi d'un essor de l'esprit, sans illusion, vers un « *au-delà* » qui, si vide qu'il soit et qu'on le sache ou non, n'en est pas moins, expliquait-il à Oxford, « l'agent » et « le moteur<sup>59</sup> » de tout ce dispositif, l'œuvre ayant en quelque sorte à glorieusement mentir sur le sens du monde en visant le sens que ce monde n'a pas. Tout cela s'articule chez lui à d'autres dimensions encore : à une sorte de religion anthropocentrique, la « Musique » s'annonçant, telle que Mallarmé la conçoit, comme « le dernier et plénier culte humain<sup>60</sup> », dimension qu'un Bertrand Marchal a remarquablement mise en lumière<sup>61</sup>, mais aussi à une sociologie et à une sociologie politique, voire à une théorie de l'État, dont la troisième partie de la conférence anglaise profile quelques-unes des lignes de force<sup>62</sup>.

• 56 – BENVENISTE É., « La notion de rythme dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale* (1966), t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 329.

• 57 – « Crise de vers », dans *Divagations, OC II*, p. 211.

• 58 – *Loc. cit.*

• 59 – « La Musique et les Lettres », *OC II*, p. 67.

• 60 – « Plaisir sacré », dans *Divagations, OC II*, p. 236.

• 61 – MARCHAL B., *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

• 62 – Voir sur ce point DURAND P., *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 2008, p. 212-231), ainsi que « Vers une *illusio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », dans *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 9, 1<sup>er</sup> septembre 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index4800.html>.

Concluons par où Mallarmé lui-même en a terminé, la mort trop tôt venue : par le *Coup de dés*, prototype d'un genre nouveau et démonstration, à l'échelle d'un chef-d'œuvre, sous le signe du double « comme si » qui en occupe le centre, des deux dimensions de son esthétique musicale. « Expansion totale de la lettre<sup>63</sup> », en effet, avec élargissement à tous les composants et à tous les vecteurs de l'écrit, jusqu'aux plus matériels, de la rhétorique des « rapports » formels constitutifs de la poéticité. Et, en un texte sur la surface duquel vient comme se chiffrer noir sur blanc l'alphabet blanc sur noir des constellations, accomplissement de l'hypothèse qu'il avait rêvée dès 1885, contre Wagner : l'hypothèse d'une « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personnage sus [qui se dévoilerait] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode<sup>64</sup> ». Sur ce sommet atteint par « l'intellectuelle parole à son apogée », la « Musique » pourrait ainsi avoir retrouvé, si l'on veut, un autre sens grec, celui qui était le sien quand elle voisinait, dans l'antique système des sciences, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie.

---

• 63 – « Le Livre, instrument spirituel », dans *Divagations, OC II*, p. 226.

• 64 – « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », dans *Divagations, OC II*, p. 157.