Des Formes sonores en mouvement : Le Langage poétique de Stéphane Mallarmé

Lucia Pasini

▶ **To cite this version:**

Lucia Pasini. Des Formes sonores en mouvement : Le Langage poétique de Stéphane Mallarmé. Rivista italiana di filosofia del linguaggio, 2020, 14 (1), pp.143-154. 10.4396/202014 . hal-03145187

HAL Id: hal-03145187

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03145187

Submitted on 18 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RIFL (2020) Vol. 14, n. 1: 143-154
DOI: 10.4396/202014

Des Formes sonores en mouvement : Le Langage poétique de Stéphane Mallarmé[1]

Lucia Pasini
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
lucia.pasini@sorbonne-nouvelle.fr

Abstract «Sonically moving forms» are the substance of music according to Hanslick, but this formula can also be applied successfully to metrically organized poetic lines, and in particular to the poems of Mallarmé. In order to examine this parallelism exhaustively, it is necessary to define the position of musical language in relation to its verbal counterpart, and to establish the status of musical processes such as meter and rhyme, which are commonly employed in poetic writing. Then, in Mallarmé's specific case, it is demonstrated that he removes from his texts both the referentiality that verbal language ordinarily possesses, and his own authorial instance, in a process that accentuates the sound quality of the words. In this context, these words themselves come to meaning in a musical way, in three different fashions: firstly, once the *Weltbezug* is abolished, what remains of the words is their sound; secondly, this sound is organized according to musical phenomena, e.g. meter and rhyme; and finally, the imaginative construction of meaning is based on the mutual relationships that are established between words within the internal structure of the text. This is extremely interesting in the context of an inquiry about words and music: these different modes of interaction between the two languages constantly hold to account any theoretical proposition on the matter at hand because of their nature of historical occurrences.

Keywords: Music, Language, Poetry, Mallarmé, Meaning

Received 15/03/2020; accepted 11/10/2020.

0. Introduction

« Des formes sonores en mouvement »[2] sont l'unique contenu de la musique, si l'on fait confiance à Eduard Hanslick dans *Du Beau dans la musique* (1854, trad. fr.: 48) et, même

[1] Cette recherche est financée par De Sono Associazione per la Musica.

[2] Celle-ci est la traduction française communément acceptée de la célèbre formule de Hanslick. Elle est très proche de sa contrepartie italienne : « forme sonore in movimento ». Toutefois, l'on s'aperçoit très vite qu'il existe un décalage, et non de moindre importance, entre les traductions française et italienne d'un côté, et la traduction anglaise et la formule en allemand, qui lit « tönend bewegte Formen », de l'autre. On assiste à la transformation d'un adverbe, *tönend* voire *sonically*, qui justement qualifie le verbe, en une locution adjectivale, *en mouvement* voire *in movimento*, qui justement qualifie le nom. Il est important de remarquer que, nonobstant l'imprécision des traductions dans les deux langues romanes, les formes, dans

si cette notion a été maintes fois discutée, modérée, renégociée au fil du temps, le propos du musicologue allemand reste un point de départ fondamental pour la façon dont nous pensons la musique et sa potentialité de signification encore aujourd'hui. Mais la locution « des formes sonores en mouvement » pourrait également être appliquée avec succès à la description de la pratique poétique, surtout quand celle-ci se manifeste par des textes en vers rigoureusement métriques, et quand elle entraîne également une disparition, ou du moins un affaiblissement, de la référence externe au langage lui-même, comme a été le cas dans la production de Stéphane Mallarmé. Voilà pourquoi, au sein d'une interrogation à propos des relations entre langage et musique, ou mieux, entre langages verbal et musical, il est absolument nécessaire de garder à l'esprit que, historiquement, la fusion entre les deux, effectuée par la mise en acte d'une neutralisation de leur différence essentielle, c'est-à-dire la référentialité du premier devant l'absence des référents établis par une convention *a priori* de l'autre – cette fusion a été non seulement réalisable, mais aussi réalisée, notamment dans la poésie et la poétique de Mallarmé. Il faut dès lors s'interroger sur ce qui a permis à un tel phénomène de se produire, au croisement des circonstances qui relèvent également de l'histoire des formes artistiques littéraire et musicale et de la réflexion personnelle du poète français.

Tout d'abord, il faudra définir la position toute particulière du langage musical par rapport à son correspondant verbal, pour pouvoir dans un deuxième temps s'interroger efficacement sur le statut des procédés musicaux employés couramment dans la pratique poétique et sur les conséquences qu'ils produisent par rapport aux modalités de signification mises en place par les poèmes concernés. Ensuite, il sera question du cas spécifique de Mallarmé : surtout, il s'agira de démontrer comment il arrive à effacer de sa production poétique et la référentialité du langage ordinaire et sa propre instance d'auteur dans un processus qui aboutit ainsi à une mise en relief de l'aspect sonore des mots.

1. Le caractère général de la signification musicale en tant que métaphore langagière

Cette façon de signifier, par des « formes sonores en mouvement », qu'elles soient proprement poétiques ou musicales, va essentiellement à l'encontre des modes de signification du langage verbal, tel qu'il est conçu dans son acception commune. Susan Bernstein a bien exprimé cette tension : « while music seems to want to say *in general*, somewhere that generality ceases to be language and becomes something fundamentally other, presenting a transmission that is not communication, a language that does not follow the model of language » (Bernstein 1998: 48). Parmi ses études de littérature comparée, Bernstein a dédié son ouvrage *Virtuosity of the Nineteenth Century* (Bernstein 1998) à la réflexion sur la relation entre la musique et le langage verbal pendant le XIXe siècle. Ses perspectives sont également historiques et esthétiques, ce qui lui permet d'enquêter avec succès la notion de performativité telle qu'elle est engagée par les pratiques musicales et littéraires de la période. Son analyse nous aide ici à comprendre les enjeux qui surviennent alors que la musique est appelée à jouer un rôle dans l'effort théorique visant à définir le langage verbal et ses modalités de fonctionnement.

Ce que Bernstein souligne, c'est que, faute de référentialité, la musique se trouve dans une position ambiguë par rapport à son présumé statut langagier, dans le sens où, si elle est comprise comme signifiante, cette signification est appréhendée, au moins à un

la phrase de Hanslick, ne sont pas sonores ; ce qui est sonore, c'est la façon dont celles-ci articulent leur mouvement.

niveau instinctuel, comme générale, n'ayant pas de référent spécifique. Il faut à présent souligner que cette remarque n'est pas faite dans le vide : le débat sur la signification de la musique, qu'elle soit définie tour à tour comme référentielle, analogique, métaphorique, émotionnelle, intrinsèque, voire inexistante – ce débat n'est pas nouveau et il arbore une histoire millénaire. En particulier, c'est la notion d'autonomie musicale qui est pertinente ici : « autonomy stipulates a clear distinction between the musical and the 'extramusical' » (Butterfield 2002 : 328). La musique ainsi conçue signifie sans convoquer des références externes à elle-même pour construire sa signification ; c'est notamment la position que défend Hanslick. Mais quand on lit que la musique signifie *en général*, on s'aperçoit que l'argument est poussé encore plus loin : la musique signifierait sans employer des références *particulières*, soient-elles externes ou internes. Ceci pourrait trouver une confirmation dans le fait que, si les modalités qui permettent à la musique, comprise justement comme une modalité d'expression autonome, donc indépendante de la réalité de sa composition, de sa performance, et de sa réception – si ces modalités sont décrites par les théoriciens de la musique, d'une façon qui est d'ailleurs rarement univoque dans les méthodes, dans les postulats théoriques sous-jacents et par conséquent dans les résultats, il serait peu vraisemblable de soutenir qu'elles sont appréhendées comme telles par le grand public, au moins dans le détail impliqué par exemple par une analyse schenkerienne ou par une analyse fondée sur la « pitch-set class theory » de Allen Forte (1973). Ceci est démontré très clairement par les études cognitives et de psychologie expérimentale dédiées à la perception de la musique, qui ont vu le jour pendant les dernières années du XXe siècle et le tout début du XXIe. Comme s'exprime Ian Cross, « the fact that […] complex musical phenomena are unlikely to be present in the consciousness of ordinary listeners – who may nevertheless enjoy music – makes it difficult to relate the findings of music analysis to the musical experience of the 'averagely educated' but musically untrained listener (except that one might simply assert that the perceptions of music analysts and the perceptions of such untrained listeners will be different) » (Cross 1998 : 5). Donc, pour résumer, ce que l'on peut tirer du propos de Bernstein, c'est que la musique, considérée comme une entité dont la raison d'être demeure largement indépendante de son contexte, est comprise comme signifiante d'une façon *générale*, c'est-à-dire sans entraîner une référence précise à l'extramusical et, en même temps, sans entraîner des notions analytiques particulières, qui pourraient justifier ponctuellement la signification perçue à travers l'investigation des références intramusicales.

Toutefois, cette façon de concevoir la musique, que nous percevons dans la remarque de Bernstein, n'est pas la seule manière de la comprendre. Par exemple, l'œuvre de Susan Langer, qui (à partir de Langer 1942) s'est engagée dans la construction d'une théorie de l'intelligence humaine en tenant compte de l'importance cognitive des pratiques artistiques, a eu une influence immense sur la réflexion philosophique autour de la signification de la musique, notamment parce qu'elle a défendu efficacement une conception qui voit la musique comme fondamentalement symbolique. En France, cette lignée sémiologique a été bien représentée par Jean-Jacques Nattiez et, plus récemment, par Marta Grabocz. Mais c'est surtout avec l'avènement de la « new musicology » dans les universités des Etats-Unis à partir des années 1980s et 1990s, qu'il est de plus en plus souligné qu'une compréhension de la musique comme totalement autonome est inévitablement fautive. Par exemple, Susan McClary, dans son étude sur la Troisième Symphonie de Brahms, avance l'argument selon lequel les ouvrages musicaux fondent leur signification non pas sur des structures abstraites ou formelles, mais sur des « codes of social signification, such as affective vocabularies and narrative schemata » (McClary 1993 : 328). Cette conception de la musique comme ancrée dans son contexte social nous paraît personnellement plus fructueuse et plus riche de possibilités que celle qui

voit la musique comme complètement indépendante, au moins d'un point de vue musicologique, mais il serait incorrect, nous semble-t-il, de voire un tel entendement dans le propos de Susan Bernstein.

Revenons maintenant à ce propos. Cette caractéristique de la musique, sa capacité de signifier d'une façon générale dans le sens précisé, a deux conséquences principales dans son utilisation comme métaphore à l'intérieur des réflexions sur le langage, poétique ou non : l'une dans son emploi par les théoriciens du langage du XXe siècle ; l'autre dans sa participation, plus ou moins partielle, plus ou moins contestée, aux procédés proprement poétiques, comme par exemple le mètre et la rime.

En premier lieu, donc, la musique est employée comme métaphore générique afin de masquer l'incapacité des théories du langage du XXe siècle, comme notamment celles de Saussure, Benveniste, Kristeva, et Barthes, de décrire leur objet exhaustivement sans recourir justement à la métaphore musicale. Nous n'allons pas reproduire ici l'argumentation subtilement détaillée proposée à l'appui de cette remarque : elle est abondamment développée dans le chapitre « The Musical Alibi in Theories of Performativity » (Bernstein 1998: 36-57). Cependant, un bref résumé est nécessaire pour mieux comprendre les enjeux pertinents. Dans ce chapitre, Bernstein examine ces théories du langage verbal et y souligne leur difficulté à rendre compte de leur objet dans tous ses détails : elle remarque notamment que, indépendamment des présupposés linguistiques voire philosophiques, qui sont d'ailleurs différents pour chacun de ces penseurs, la musique est convoquée lorsqu'il s'agit d'expliquer un point qui autrement échapperait aux postulats théoriques donnés. Par exemple, dans le cas de Saussure, Bernstein souligne comment la comparaison musicale est évoquée afin d'expliquer la possibilité même du langage (37), et que Benveniste se tourne vers la musique pour caractériser la production langagière individuelle (46).

Ce qu'il est important de retenir ici, c'est que ces modèles du langage arrivent à un certain point dans leurs démarches théorisantes où ils se trouvent obligés à impliquer la musique, c'est-à-dire « a language that does not follow the model of language ». Toutefois, ce paradoxe n'est pas du tout surprenant, vu que, dès le début, le postulat premier de ces constructions théoriques est l'arbitraire du signe, à savoir la contingence de l'instrument analytique qui, dans ce cas, est aussi l'objet de l'analyse. Dans ces circonstances de départ, ne pas aboutir à un paradoxe aurait été la véritable surprise. Nous reviendrons sur ce point, lorsqu'il sera opportun de remarquer que Mallarmé, lui aussi, se tourne vers la musique pour exprimer métaphoriquement un phénomène que le langage verbal se révèle inadéquat à décrire.

Deuxièmement, le langage verbal, à partir de ses caractéristiques particulières, peut être employé *musicalement*, surtout dans le domaine poétique. Par conséquent, il se rend maintenant nécessaire de définir ce que l'on doit comprendre par « musical » dans ce contexte : « Das Musikalisch ist nämlich nicht die Musik selbst, sondern nur eine Eigenschaft derselben, und Eigenschaften der Musik können auch andere Phänomene als der Musik eignen »[3] (Harweg 1994: 141). Parmi ces phénomènes, on peut assurément compter le mètre et la rime :

> Metrum und Reim sind zwar in der Lage, sprachliche Strukturen zu verändern und ihr Verständnis zu beeinträchtigen, aber sie sind dies nur auf indirekte und negative

[3] « En effet, le musical n'est pas la musique elle-même, mais seulement une qualité de celle-ci, et d'autres phénomènes peuvent également posséder les qualités de la musique ». La traduction est la mienne.

> Weise, nicht, indem sie selbser der Träger eigenen semantischer Informationen aufträten[4] (Harweg 1994: 140).

Si la distinction entre la musique et le musical peut apparaître évidente au sens commun[5], il n'en va pas de même pour les conséquences de cette différence dans le cas des procédés comme ceux du mètre et de la rime. En effet, cette remarque de Harweg est d'une importance capitale pour la réflexion sur les interactions entre langages musical et verbal: dans ce cadre, le mètre et la rime sont appréhendés comme des phénomènes qui se manifestent justement par « des formes sonores en mouvement » et qui signifient *en général*, dans le sens que l'on vient de préciser en suivant Susan Bernstein.
Toutefois, dans l'étude du cas mallarméen, l'influence de la musique ne se limite pas à sa manifestation par ce type de « Eigenschaften der Musik » ; au contraire, son rayon d'action est beaucoup plus étendu et arrive même à toucher les fondements de la réflexion du poète sur le langage.

2. L'abolition du référent

Premièrement, il faut remarquer que, dans la France de la fin du XIXe siècle, les questions relatives aux interactions entre le langage verbal et le langage musical et aux possibilités créatrices innovantes dont la réalisation dépendait de ces interactions, étaient bien en tête de l'ordre du jour, comme en témoignent par exemple les activités littéraires et de promotion artistique d'Edouard Dujardin et de René Ghil. Le premier est le fondateur de la *Revue wagnérienne*, un organe de diffusion des théories et des *Musikdramen* de Richard Wagner en France, où la réception du maître allemand parmi les écrivains, notamment parmi ceux liés au milieu symboliste, était la source de nombreux essais littéraires plus ou moins convaincants. Par exemple, le roman de Dujardin *Les lauriers sont coupés*, dont la technique narrative est développée à partir des théories wagnériennes des *Leitmotive* et de la « mélodie infinie », est considéré aujourd'hui comme l'un des précurseur de la technique du courant de conscience. En revanche, le *Traité du verbe* de Ghil, où il systématisait le principe des correspondances synesthésiques hérité de l'esthétique romantique, posait les postulats d'une théorie portant le nom d'*instrumentation verbale*. Ses fondements trouvaient également leur raison d'être dans *Opéra et drame,* et c'est dans ce contexte d'effervescence musico-littéraire que Mallarmé développa ses réflexions. Considérons maintenant la spécificité de son cas.
Dans *Crise de vers*, un texte originairement conçu comme préface au *Traité du verbe* de Ghil et, par conséquent, à un traitement particulier de la question de la musicalité du langage, Mallarmé écrit :

> Ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude

[4] « Le mètre et la rime sont capables de changer les structures langagières et d'affecter leur compréhension, mais ils le font uniquement d'une façon indirecte et négative, et non pas parce qu'ils sont eux-mêmes porteurs des informations sémantiques propres ». La traduction est la mienne.
[5] Si l'on voit aisément que la musicalité est une propriété que plusieurs phénomènes peuvent posséder, et notamment des phénomènes autres que la musique, ceci n'est pas un constat sans problèmes. Par exemple, l'on pourrait se demander quels sont les traits communs qui permettent à ces phénomènes de pouvoir être compris comme appartenant à la même catégorie, à savoir celle de la musicalité. Or, parmi ces phénomènes, l'on pourrait lister, par exemple, des gestes ou des attitudes, c'est-à-dire des entités non-langagières. Il s'agirait ici d'une réflexion fort intéressante, mais qui demeure hors de la portée de cet article, d'un côté parce que notre intérêt reste lié aux interactions entre les langages verbal et musical, et de l'autre parce que l'espace nous manque pour la développer d'une façon satisfaisante.

> et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique (Mallarmé 1897: 367).

La Musique véritable, celle qui porte un « M » majuscule, n'est donc pas celle produite par les instruments musicaux, les cuivres, les cordes, etc. : celle-ci, « la musique au sens concret du terme » (Jenny 1998: 116), est destinée à devoir se contenter de son « m » minuscule. Au contraire, la Musique authentique se compose des relations significatives, y incluses celles numériques et proportionnelles qui forment le rythme du vers métrique, celui-ci étant compris comme le lieu privilégié pour la manifestation de ces relations. Si l'on y regarde de plus près, cette définition de la Musique peut être rapprochée à la définition de la notion de musicalité, comprise comme l'ensemble des caractéristiques musicales que l'on retrouve dans des entités, elles, non-musicales. Ce rapprochement, nous semble-t-il, est tout à fait légitime, mais il faut toujours garder à l'esprit que la réflexion mallarméenne voit *la Musique* en termes de proportionnalité et de rigueur, alors que le terme de « musicalité » relègue forcément ces traits dans des domaines non-musicaux. De fait, si Mallarmé demeure attaché aux structures strophiques et rimiques traditionnelles, et surtout « au 'vieil alexandrin' césuré et strictement compté en cet époque de desserrement du vers, c'est que seul le vers strict prédispose à des rapports exacts » (Jenny 1998: 117), et ces rapports exacts sont justement ceux qui forment la Musique proprement dite. Nous reviendrons sur l'apparente anomalie de la rigueur métrique mallarméenne pendant une période, les dernières années du XIXe siècle, où les expériences symbolistes poussaient le vers classique jusqu'à sa dissolution (Roubaud 2004: 228).

Mais revenons à *Crise de vers*. Mallarmé poursuit : « 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 » (Mallarmé 1897: 368). Dans ces quelques lignes extrêmement connues, Mallarmé suggère, semble-t-il, qu'il y ait une dissociation entre l'image de la chose évoquée par le son de son nom et la chose elle-même. Autrement dit, il met en avant la considération que « écrire de la littérature 'dans un langage' ne garantit pas un processus de signification lexicale ou externe – c'est-à-dire référentiel » (Monelle 2007: 180) ; le fait d'écrire, ou simplement de prononcer, des mots n'a aucune conséquence par rapport à ce qui leur est externe, à la réalité. Par contre, l'effet de cet acte d'énonciation, qu'il soit écrit ou oral, se manifeste dans l'imagination[6]. Bref, dans ces circonstances, le champ de la signification n'est pas externe à celui de l'expression poétique. Nous pourrions trouver une confirmation de ceci dans la comparaison des versions subséquentes du *Monologue du faune,* d'où l'on comprend que, au fil du temps, Mallarmé choisit d'éliminer la référence directe à l'extra-poétique et, par conséquent, l'on voit disparaître la morsure sur laquelle le faune s'interroge. Comme le résume Eric Benoît,

> la première version allait plutôt dans le sens de la réalité, lorsque le Faune découvrait la trace de la morsure d'un baiser ; dans la version définitive au contraire, rien ne permet d'attester la réalité des nymphes, la morsure étant […] immatérielle (Benoît 1998: 165).

[6] Même s'il n'y a pas de contradiction entre les deux capacités du langage verbal d'être référentiel d'un côté, et, de l'autre, d'impliquer des processus imaginatifs, la cooccurrence de ces deux effets de langue n'est pas nécessaire : on pourrait envisager une occurrence langagière qui invoque l'imagination sans impliquer une référence à la réalité externe, alors que la possibilité d'une occurrence langagière qui implique une référence à la réalité externe sans invoquer l'imagination serait quelque peu plus douteuse, parce qu'il s'agirait dans ce cas de déterminer la nature des processus cognitifs qui sont également convoqués dans l'appréhension du monde, et il serait par conséquent nécessaire d'établir le degré de participation imaginative voire physiologique de leur détermination dans le cerveau humain.

Mais, pour revenir au dernier passage cité de *Crise de vers*, sa clé fondamentale se trouve dans l'adverbe, « musicalement » : par ceci, la musique devient l'emblème de cette propriété évocatoire du langage, qui perd sa référentialité au monde externe, relégué dans une condition d'absence, ce que l'on pourrait appeler son *Weltbezug*[7], littéralement sa « relation au monde ». Dans ce cadre, la Musique, en opposition avec la musique dans le sens que le langage quotidien lui donne ordinairement, « est donc cette activité de l'esprit, qui dans le mouvement d'une représentation détache les choses d'elles-mêmes » (Jenny 1998: 116).

Or, ce phénomène, dont Mallarmé se trouve témoin à travers son expérience vécue de la pratique de la poésie, s'éloigne considérablement du fonctionnement confortablement référentiel du langage de tous les jours, et nous avons déjà remarqué plus haut que c'est précisément lorsqu'il veut décrire cette expérience, que Mallarmé se tourne vers la musique, comme le font d'ailleurs plusieurs parmi les plus éminents théoriciens du langage du vingtième siècle. Evidemment, la parenté entre les réflexions mallarméennes sur ce sujet et celles qui l'ont suivi au cours du siècle, à partir de la linguistique saussurienne jusqu'au structuralisme de Barthes, a été déjà remarquée (Cohn 1991: 140). Mais, dans le contexte d'une interrogation plus précise sur le rapport entre la musique et le langage, il est intéressant de noter également qu'il y a aussi un parallélisme entre ces pôles subséquents dans la façon dont ils incluent l'élément musical à l'intérieur de leurs démarches théorisantes.

A ce stade de l'argumentation, il serait digne d'intérêt de se pencher encore brièvement sur un des poèmes les plus illustres de Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, vu qu'il est possible de le comprendre comme l'exemple d'une mise en scène de l'effort défaillant de la sémantisation de la musique par l'attribution postiche d'une référentialité. En particulier, considérons ces vers :

> […] Nous amusions
> La beauté d'alentours par des confusions
> Fausses entre elle-même et notre chant crédule (Mallarmé 1876: 51)

Tout d'abord, remarquons en passant que le chant est qualifié de « crédule » parce que la crédulité est ici la condition même qui lui permet de signifier quelque chose : comme l'on a vu, la signification n'est pas celle, établie *a priori,* du *Weltbezug,* mais celle, conçue *a posteriori*, de l'évocation imaginaire, qui, souvenons-nous en, « musicalement se lève ».

En outre, on peut comprendre les « confusions fausses » de deux façons différentes, selon le choix que l'on peut faire de prendre en considération le *Weltbezug* ou de le laisser de côté dans la démarche interprétative. Si l'on le garde, les confusions sont fausses parce qu'elles proclament une équivalence inexacte entre la beauté et le chant qui prétend la figurer, mais ultimement ne la figure pas (Bénichou 1995: 165-176). Si, au contraire, on le laisse de côté, les confusions sont fausses parce que la fusion entre la « beauté d'alentours » et le chant n'est effective qu'à un niveau imaginaire, de suggestion, mais qui n'empêche nullement que cette fusion soit perçue et comprise comme telle. Nous assistons ici à une divergence entre une compréhension non pas littérale, mais simplement référentielle du langage employé, et une compréhension imaginative, qui prend justement l'imagination comme sa raison d'être : c'est uniquement au niveau imaginatif de la construction de la signification, qu'il est possible, dans un premier moment, de concevoir cette divergence, puis, dans un deuxième moment, d'abandonner

[7] Il s'agit d'un mot employé par Albrecht Wellmer pour identifier une des entrées dans sa liste des cinq aspects par lesquels se manifeste le rapport entre la musique et le langage (Wellmer 2003: 249-281).

la compréhension référentielle en faveur de l'autre et, enfin, d'accorder à cette dernière une existence fictive, mais qui demeure tout de même une existence qu'il serait impropre d'écarter en tant que triviale ou, ce qui est peut-être pire, exotérique.
Les deux options sont possibles, mais il nous semble que la deuxième s'accorde mieux avec les propos poétiques exprimés par Mallarmé lui-même :

- avant tout, dans *La Musique et les lettres*, où il écrit : « Les mots, *d'elles-mêmes*, s'exaltent à mainte facette » (Mallarmé 1895: 386 ; mon italique) ;
- en deuxième lieu, dans la lettre du 5 décembre 1866 à François Coppée, où l'on lit : « Je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – *se reflètent les uns sur les autres* » (Mallarmé 1995: 329-330 ; cette fois-ci, l'italique est de Mallarmé) ;
- et finalement, le sonnet « Toute l'âme résumée... », publié dans le supplément littéraire du *Figaro* du 3 août 1895, se termine par les vers : « Exclus-en si tu commences / Le réel parce que vil // Le sens trop précis rature / La vague littérature ». A propos de ce sonnet, Bertrand Marchal parle de « combustion idéale du réel » (Marchal 1992: 273), une image qui, bien qu'elle s'appuie sur la métaphore du cigare développée dans le poème, donne bien l'idée du propos mallarméen[8].

Si l'on observe donc cette deuxième option, c'est-à-dire si l'on choisit d'abandonner le *Weltbezug*, on s'aperçoit que la démarche interprétative que l'on entreprend pour comprendre le texte poétique n'engage pas la réalité. Elle est toujours interne, et fait référence à son articulation. En ce sens, elle signifie musicalement, par le moyen « des formes sonores en mouvement » et de leurs relations réciproques. Comme s'exprime Pierre Campion :

> Il s'agit, en effet, que l'esprit se donne le réel qui lui est extérieur, et cela de la seule manière qui lui soit adéquate : par la capacité qu'il a de substituer à chaque chose le signe de cette chose. Ce qui donne, dans la perspective mallarméenne : le propre de l'Esprit consiste à *abolir* la réalité des choses au sein des objets de sa propre fabrication, par un travail sur 'les vingt-quatre lettres' (Campion 1994: 19).

Evidemment, ceci ne veut pas dire que la musique et la poésie soient la même chose ; au contraire, dans l'esthétique de Mallarmé, « the supremacy of words is precisely that they do not **begin** beyond nature ; they **reach toward** the state beyond nature » (Dayan 2001: 72). C'est ceci que l'on pourrait opposer à ceux qui avanceraient l'objection qu'il est impossible que le langage poétique puisse fonctionner sans aucune référence au monde extérieur. Dans le contexte de la poésie mallarméenne, les mots n'abandonnent pas immédiatement leur statut référentiel, et, à une première lecture, demeurent presque obstinément ancrés dans la réalité extérieure. Mais, comme c'était déjà clair pour les contemporains du poète[9], il est très difficile de rendre compte de la signification de ces poèmes sans laisser de côté, d'une façon plus ou moins radicale, la référence externe.

[8] Il est aussi intéressant de comparer à ce propos les remarques de Jean-Louis Backès sur ce même sonnet. En effet, il suggère que, dans ce contexte, « le réel est moins le tangible que la convention. Est dit 'réel' non ce que je touche, mais ce que nomme le langage à l'état brut » (Backès 1998: 156).

[9] On peut lire par exemple, dans le cadre d'une comparaison entre plusieurs poètes français : « M. Paul Verlaine est un poète très compliqué. Il y a des raffinés qui le préfèrent à Victor Hugo ; mais ils ne sont pas très nombreux. Plus généralement, on lui préfère Victor Hugo ou Stéphane Mallarmé. Ces diverses préférences s'expliquent parfaitement. Victor Hugo est intelligible, M. Paul Verlaine ne l'est guère et M. Mallarmé ne l'est point. Or, il est des êtres exquis qui adorent les vers, à condition que les vers ne signifient rien. […] A ceux-là, M. Verlaine est cher et M. Mallarmé plus cher encore » (Gerôme 1888 : 3).

Pour comprendre la poésie de Mallarmé dans toutes ses profondeurs, il est nécessaire, nous semble-t-il, de ne pas se limiter à la référence externe, même s'il est indéniable que la surface des mots y demeure encrée.

À ce stade de l'argumentation, ce que l'on vient de déterminer, c'est que, indépendamment d'où ils commencent, la façon dont les mots « reach toward the state beyond nature » est musicale dans le sens que l'on a précisé par la référence au caractère général de la signification musicale quand elle est employée dans des procédés langagiers, aux qualités musicales des phénomènes poétiques comme le mètre et la rime, et à la différence toute mallarméenne entre la Musique des « rapports existant dans tout » et la musique produite par les instruments humains.

3. La suppression de l'instance d'auteur

Mallarmé vise donc à l'abolition du référent des mots tout au long de sa pratique et de sa théorisation poétiques. Mais celui-ci n'est pas l'unique victime de ses réflexions annihilantes : l'auteur, en tant que garantie de la signification et de la forme de son œuvre, et, on pourrait y ajouter, de la cohérence du rapport entre les deux, est également supprimé.

Tout d'abord, ceci est sensible dans la prédilection apparemment anachronique que Mallarmé accorde au vers classique, surtout dans sa forme la plus traditionnelle qui soit, à savoir l'alexandrin césuré en deux hémistiches de longueur égale (Evans 2004: 160). Comme nous avons mentionné plus haut, les dernières années du XIXe siècle en France sont une période où la pratique métrique traditionnelle se trouve profondément bousculée par les expériences des poètes symbolistes, qui abandonnent les carrures habituelles pour s'aventurer dans les terroirs inexplorés du vers libre, ou libéré. Toutefois, derrière cette opposition formelle, se cache une opposition substantielle : le vers métrique régulier va à l'encontre du vers non-métrique des symbolistes, qui, de leur côté, feront « toujours plus d'efforts pour identifier la forme rythmique au chiffre du sujet » (Jenny 1998: 117). Evidemment, alors que la tradition établie cesse de se porter comme garantie de la cohérence formelle des vers, il faut en trouver une autre, que les symbolistes identifient au sujet poétique lui-même. Dans ce cadre, l'étrangeté des formes poétiques symbolistes se trouvait toujours justifiée par le présupposé qu'elle correspondait dans sa configuration rythmique à une marque particulière et irremplaçable du sujet écrivant. En revanche, mais pour cette même raison, Mallarmé donne sa préférence au vers rigoureusement régulier, où « effectivement, il assiste alors à la constitution des rapports qui semblent se produire sans lui » (Jenny 1998: 117), justement parce que ces rapports le précèdent et ne dépendent pas de sa présence d'auteur pour affirmer leur légitimité.

L'on pourrait objecter que, dans la plupart des cas, la technique qu'un artiste utilise le précède. Ceci n'est pas complètement faux (comment le nier?), mais ce n'est pas complètement vrai, surtout dans le contexte dont il est question ici. Par exemple, l'on pourrait se tourner vers la variété métrique des *Complaintes* de Jules Larforgue : des strophes telles qu'elles existent dans les *Complaintes* n'ont pas de précédent évident dans la littérature antérieure. Sur ce même sujet, mais transposée dans l'histoire de l'art figuratif, Gérard Genette remarque que « Chardin n'est pas le premier peintre de natures mortes, mais […] ce genre a bien dû commencer un jour par une première nature morte, qui par définition ne s'inspirait d'aucun modèle pictural antérieur » (Genette 1999 : 78). La question plus large est celle de l'origine de l'art : existe-t-il une origine des formes artistiques, ou est-ce que l'art est un continuum infini où rien ne commence ni finit et les formes se transforment constamment ? Evidemment, l'enjeu est trop vaste pour être abordé ici, mais, par rapport à l'objection avancée plus haut, l'on pourrait concevoir une

transformation, au moins provisoirement, comme l'origine locale d'une variante formelle spécifique. Ce serait le cas des strophes des *Complaintes* : si Laforgue n'est pas l'inventeur de la strophe poétique, les transformations qu'il apporte à la forme strophique telle qu'elle est traditionnellement conçue sont une nouveauté dans le contexte de l'époque.

Ensuite, pour revenir à Mallarmé, celui-ci réaffirme son propos dans deux autres endroits. Premièrement, dans *Autobiographie* (lettre à Verlaine du 16 novembre 1885), Mallarmé écrit dans une parenthèse : « à côté de mon travail personnel qui, je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur » (Mallarmé 1885: 17), où l'on peut voir une ultérieure confirmation de la volonté de supprimer l'instance d'auteur dans la majuscule accordée au mot « Texte », qui devient ainsi en quelque sorte une entité indépendante. En deuxième lieu, on lit, encore dans *Crise de vers* : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé 1897: 366).

Précisément donc, l'initiative est confiée aux mots : une fois aboli le référent et supprimé également l'auteur, restent les mots, leur son et leurs relations réciproques[10]. Et c'est exactement par ce mouvement même que Mallarmé arrive à de-référentialiser le langage verbal : dans ce contexte les sonorités qui constituent le signifiant des mots sont l'unique composante qui reste du langage verbal une fois que l'on s'est débarrassé de la référence et que la signification n'est plus garantie *a priori* par l'intention d'auteur.

Pour conclure, nous pouvons enfin remarquer que tout ceci est possible justement grâce à cette qualité du langage que Saussure appellera l'arbitraire du signe, comme suit de la suivante démonstration *ad absurdum* :

> En effet, si les langues étaient motivées […], chaque mot serait, matériellement, le signe immédiat et naturel de chaque chose ; ainsi serait réalisée une imitation des choses à la fois exacte, immédiate, et parfaitement conforme à la nature matérielle des choses, à la nature spirituelle de l'esprit, à la nature de la pensée » (Campion 1994: 20).

Evidemment, ceci n'est pas le cas, et Mallarmé était bien conscient de cet état des choses, comme en témoigne l'exemple qu'il porte des voyelles du mot 'nuit' et du mot 'jour' dans *Crise de vers*, où il constate « la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair » (Mallarmé 1897: 364).

4. Conclusion

En guise de résumé, nous avons donc établi que la façon dont les mots signifient à l'intérieur de la conception mallarméenne du langage poétique est musicale en trois sens différents : premièrement, une fois affaibli considérablement le *Weltbezug*, ce qui reste des mots est leur son ; en deuxième lieu, ce son est organisé selon des phénomènes musicaux comme le mètre et la rime ; et enfin, la construction imaginative de la signification de ces mots se fonde sur leurs relations réciproques dans l'articulation interne du texte poétique, faute de référence externe et de présence d'auteur.

Pour cette raison, il est absolument nécessaire pour tous ceux qui veulent s'interroger sur les relations entre musique et langage de garder à l'esprit ces différentes modalités d'interaction entre les deux, parce qu'elles mettent incessamment à l'épreuve tout propos théorique par leur inévitable nature de phénomènes historiques. De même, l'on pourrait se pencher sur l'autre côté de la même question, à savoir le statut du langage

[10] En employant un langage plutôt métaphorique, c'est aussi ce que fait remarquer Hédi Kaddour à propos du sonnet « – *Sur les bois oubliés...* » (Kaddour 1998: 149).

verbal, soit-il poésie ou prose, alors qu'il est mis en musique, dans un contexte narratif, comme celui de l'opéra, ou « anecdotique », pour ainsi dire, dans le cas des *Lieder* ou, en France, des mélodies. Il s'agit d'une question fort intéressante, qui est au centre d'un projet de recherche plus large dont nous nous occupons à présent. Malheureusement, l'espace nous manque pour adresser ici ces soucis d'une manière substantielle.

Références

Backès, Jean-Louis (1998), *La Comparaison comme principe de construction*, dans Diaz José-Luis, éd., *Actes du colloque Mallarmé de la Société des Etudes Romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, Liège, pp. 151-158.

Bénichou, Paul (1995), *Selon Mallarmé*, Gallimard, Paris.

Benoît, Eric (1998), *Le Monde virtuel des* Poésies *de Mallarmé*, dans Diaz José-Luis, éd., *Actes du colloque Mallarmé de la Société des Etudes Romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, Liège, pp. 163-170 .

Bernstein, Susan (1998), *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford University Press, Stanford.

Butterfield, Matthew (2002), « The Musical Object Revisited », dans *Music Analysis*, vol. 21, n. 3, pp. 327-380.

Campion, Pierre (1994), *Mallarmé. Poésie et philosophie,* PUF, Paris.

Cohn, Robert Greer (1991), *Vues sur Mallarmé*, Klincksiek, Paris.

Cross, Ian (1998), « Music Analysis and Music Perception », dans *Music Analysis*, vol. 17, n. 1, pp. 3-20.

Dayan, Peter (2001), *Do Mallarmé's* Divagations *Tell us not to Write about Musical Works ?*, dans Bernhart Walter, Wolf Werner, Mosley David, éds., *Words and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam, pp. 65-80.

Evans, David (2004), *Rhythm, Illusion, and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Rodopi, Amsterdam.

Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven.

Genette, Gérard (1999), *Figures IV*, Éditions du Seuil, Paris.

Gérôme [pseudonyme d'Anatole France] (1888), « Souvenirs d'un vieux critique », dans *L'Univers illustré*, 24 mars, a. 31, n. 1722, p. 3.

Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Rudolph Weigel, Leipzig (*Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. par C. Bannelier, Brandus et C. Editeurs de Musique, Paris 1877).

Harweg, Roland (1994), *Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik*, dans Bernhart Walter, hrsg. v., *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 135-152.

Jenny, Laurent (1998), «Mallarmé : musique, espace, pensée», dans *Poésie*, n. 85, pp. 115-122.

Kaddour, Hédi (1998), *L'Absente et le sursis*, dans Diaz José-Luis, *Actes du colloque Mallarmé de la Société des Etudes Romantiques. Une rose dans les ténèbres*, SEDES, Liège, pp. 143-149.

Langer, Susan K. (1942), *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Mallarmé, Stéphane (1876), *L'Après-midi d'un faune*, dans *Œuvres complètes,* éd. de Mondor Henri, Jean-Aubry Georges, Gallimard, Paris 1961, pp. 50-52.

Mallarmé, Stéphane (1885), *Autobiographie : lettre à Verlaine*, L'Echoppe, Paris 1991.

Mallarmé, Stéphane (1895), *La Musique et les lettres*, dans *Œuvres complètes*, éd. de Mondor Henri, Jean-Aubry Georges, Gallimard, Paris 1961, pp. 369-394.

Mallarmé, Stéphane (1897), *Crise de vers*, dans *Oeuvres complètes*, éd. de Mondor Henri, Jean-Aubry Georges, Gallimard, Paris 1961, pp. 360-368.

Mallarmé, Stéphane (1995), *Correspondances complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, éd. de Marchal Bertrand, Gallimard, Paris.

Marchal, Bertrand (1992), éd. Poésies de Stéphane Mallarmé (1887), Paris, Gallimard.

McClary, Susan (1993), *Narratve Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference n Brahms's Third Symphony*, dans Solie Ruth, éd., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley, pp. 326-344.

Monelle, Raymond (2007), *Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux*, dans Grabocz Marta, éd., *Sens et signification en musique*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 177-193.

Roubaud, Jacques (2004), « Sur la forme du sonnet mallarméen », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 56, n. 1, pp. 217-229.

Wellmer, Albrecht (2003), *Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation*, dans Borio Gianmario, éd., *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Il Mulino, Bologna, pp. 249-281.