

## MALLARMÉ ET LA MUSIQUE DISSIMULÉE

Anna OPIELA-MROZIK  
Université de Varsovie

**Abstract (En):** Starting from the concept of poetry which, according to Mallarmé, is to deprive music of what it has unjustly appropriated, this article deals with the issue of the “aesthetics of dissimulation”. These aesthetics define the musicality in Mallarmé’s works with regard to both musical topics and the transfer of musical techniques to literature. Dissimulation seems to be a characteristic feature of music itself (the spiritual art which is the reflection of the Idea – spatial and temporal as well) and an artistic tool used by the poet to achieve the ideal of poetry. The concealed music – music of silence made by the intellectual word – pretends to be the aforementioned ideal. The analysis of a few of Mallarmé’s verses shows the literary process of gradually declining sounds in favour of a silent concerto resonating in the reader’s mind. *Un Coup de Dés* which is an example of literary partition is the high point of Mallarmé’s experiments and the highest level of his poetic dissimulation.

**Keywords (En):** Mallarmé ; music; poetry ; dissimulation ; ideal ; silence ; partition

**Mots-clés (Fr):** Mallarmé ; musique ; poésie ; dissimulation ; idéal ; silence ; partition

### Introduction

Mallarmé passe pour un poète hermétique : en raison du vocabulaire recherché et des inventions syntaxiques, la lecture de ses textes, non seulement poétiques, peut s’avérer difficile pour qui serait habitué à l’effusion lyrique des romantiques ou à la plasticité des Parnassiens. Force est de se poser la question sur l’origine de l’écriture mallarméenne qui se fonde sur l’idée même de la dissimulation, étant donné la nécessité du décodage qu’elle impose aux lecteurs. Comme le suggèrent des témoignages notés par les amis et disciples de Mallarmé ainsi que ses propres réflexions, il s’agirait de la musique, cet art dont le poète semblait être jaloux et auquel, selon sa formule célèbre de la « Crise de vers », il voulait « reprendre [son] bien » (*OC II* : 212)<sup>1</sup>. La musique le conduisait à son projet littéraire car, à en croire VALÉRY, pendant l’écoute des œuvres de Wagner ou de Beethoven lors des concerts dominicaux organisés par Charles Lamoureux, « il déchiffrait [...] en grand artiste du langage qu’il était ce que les dieux du son pur énonçaient et proféraient à leur manière » (1960 : 1275). Si Mallarmé désirait découvrir le sens profond de la musique c’était pour le transposer ensuite dans ses textes. Fondé sur la dissimulation, l’art des sons transmet donc à la littérature le même principe : en tant que création purement intellectuelle engendrée par la parole, la musique dans l’œuvre de Mallarmé constitue la clé de son idéal artistique.

---

<sup>1</sup> Tous les renvois aux œuvres de Mallarmé se rapportent à l’édition suivante : MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, MARCHAL Bertrand (éd.), vol. I (1998), vol. II (2003), Paris, Gallimard, volumes désormais abrégés *OC I* et *OC II*.

## 1. Musicalités mallarméennes

Les recherches de Mallarmé visant la musicalité apparaissent comme une étape importante dans la quête de l'idéal, ce but suprême de l'art. Suivant une approche idéaliste Mallarmé s'éloignait de la musique « dans l'acception ordinaire » obtenue « avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois » (*La Musique et les Lettres, OC II* : 68), pour arriver à l'art conçu dans un sens spirituel. C'est pourquoi la musicalité présente dans des textes mallarméens dépasse les deux premiers niveaux des relations musico-littéraires (selon la typologie proposée par Andrzej HEJMEJ, 2012 : 60-61) pour s'élever à leur plus haut degré, envisageant la transposition des formes et des techniques musicales dans la littérature. Certes, héritier de Baudelaire, Mallarmé ne rejette pas le travail sur la prosodie du langage avec laquelle il est possible d'atteindre la musicalité de premier niveau (englobant tous les essais littéraires fondés sur les qualités acoustiques des mots), et de définir la poésie en tant qu'art de la suggestion. Rappelons le fait que, malgré quelques réticences, Mallarmé a écrit un *Avant-Dire au Traité du Verbe* de René Ghil qui, adoptant une optique quasi scientifique, a essayé d'examiner et de développer le phénomène de « l'instrumentation verbale ». D'ailleurs, de façon beaucoup plus intellectuelle que Ghil, proche d'une méthode linguistique, Mallarmé lui-même réfléchissait sur les possibilités instrumentales des phonèmes et de leurs combinaisons. Il est intéressant de voir à ce propos toutes ses idées contenues dans l'ouvrage *Les mots anglais. Petite philologie* où le poète a essayé d'analyser les modalités dont les lettres composant un mot s'influencent mutuellement aussi bien de façon auditive que visuelle. Selon lui, le pouvoir évocateur d'une lettre peut varier en fonction de sa place dans un mot et la valeur des lettres voisines (les consonnes étant plus significatives que les voyelles). Il est également important de mentionner ici l'admiration de Mallarmé pour la création de Paul Verlaine, cet apôtre de la musicalité littéraire dans le sens de la prosodie, et le père des symbolistes, qui par son vers fluide, « un ruisseau mélodieux » versé dans ses poèmes (« Verlaine », *OC II* : 119), aurait préparé l'avènement du vers libre « revenu à de primitives épellations » (« Crise de vers », *OC II* : 205). Au détriment de la chronologie et sûrement par modestie, Mallarmé se situe dans la suite de Verlaine, auteur du recueil *Sagesse* (1880), en évoquant les ressources musicales du langage mises en œuvre dans son *Après-midi d'un faune* (1875).

L'œuvre mallarméenne n'est pas non plus exempte de la musicalité II ou, autrement dit, des musiques verbales qui se limitent à thématiser l'art des sons ou décrire les différents aspects de la composition musicale. Les notions empruntées à la musique ainsi que le motif du jeu ou du silence des instruments apparaissent non seulement dans plusieurs poèmes de Mallarmé mais aussi dans des textes en prose qui résument sa réflexion sur la musique et retracent l'acheminement vers le projet du Livre. Car toutes les opérations visant la musique ne servent qu'à préparer « la divine transposition » qui « va du fait à l'idéal » (« Théodore de Banville », *OC II* : 144). Il est possible même de « suivre une ligne d'élévation et de croissance des modes du langage envisagés musicalement par Mallarmé »

(STANGUENNEC, 2016 : 31). Et l'idéal s'identifie à la musique « élevée au rang de pure abstraction » étant donné le fait que Mallarmé ne pense cet art qu'en poète adoptant « une perspective "scripturale" » (BUCHS, 2016 : 47-48). Considérée comme une création intellectuelle, la Musique peut former avec la Poésie ce que Mallarmé nomme « Idée » : « 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'appelais, l'Idée » (*La Musique et les Lettres, OC II* : 69). Chez Mallarmé la musique, progressivement, perd sa sonorité pour se cacher derrière la parole du poète. Par ailleurs, comme le suggère un des théoriciens des relations musico-littéraires, la musique évoquée par la littérature constituerait « la matière, en quelque sorte, rêvée » (CUPERS, 1988 : 64). Elle semble donc relever de la dissimulation et viser les capacités d'imagination chez les lecteurs.

La Musique inhérente à la Poésie dans l'œuvre mallarméenne engendre un certain paradoxe en contribuant, en même temps, à l'accomplissement du projet artistique. Le phénomène de la dissimulation musicale s'avère double : non seulement la musique se cache de la façon la plus sophistiquée, au sein de la poésie, mais aussi elle garde son caractère « présentatif »<sup>2</sup> et l'expression « trouble et vague » selon la formule d'Étienne SOURIAU (1947 : 16). Aussi, malgré la certitude d'un éblouissement qu'elle fait apparaître en s'unissant à la Poésie, ne cesse-t-elle de se diriger « vers l'obscur ». L'énigme du discours musical qui, chez Mallarmé, paradoxalement, reste silencieux, engendre « l'esthétique du déchiffrement » (BENOIT, 2007 : 49) nécessaire dans la lecture de ses textes. Mais le passage de la musique au texte relève aussi d'une « esthétique de la dissimulation » (POUZET-DUZER, 2011 : 8) qui serait inscrite dans la personnalité de Mallarmé. On connaît son goût pour les calembours et les jeux de mots ainsi que l'habitude de se cacher derrière les pseudonymes dont témoignent, par exemple, les articles rédigés pour *La Dernière Mode*. Si la dissimulation apparaît comme un outil artistique, elle devrait se retrouver également dans la conception que Mallarmé se faisait de la musique, cet art dissimulateur par excellence. Les trois tendances : idéaliste, religieuse et architecturale, que Suzanne BERNARD a relevées dans l'attitude du poète face à la musique (1959 : 37), semblent toutes s'appuyer sur ce principe.

## 2. Idéal de la Musique – idéal de la Poésie

Le caractère de la musique, incarnation de l'Idée, se trouve présenté dans le texte de l'importante conférence *La Musique et les Lettres*, l'un des ouvrages tardifs (1894) et les plus révélateurs de la pensée musicale du poète. Par des images bien abstraites, Mallarmé souligne le vague et le fugitif de l'art des sons en l'identifiant à la « dispersion volatile » (*OC II*, 65) ou « l'état opulent aussitôt évasif » (*OC II*, 69). Évanescence déjà au moment de se produire, la musique qui

<sup>2</sup> Les arts qualifiés par Souriau de « présentatifs » ou abstraits sont appelés aussi les arts du premier degré et désignent la forme première de chaque art du second degré. Ainsi à la musique pure au premier degré répond la musique dramatique ou descriptive au second. Ce classement suggère aussi une relation particulière entre la musique et la littérature car c'est grâce à l'apport de la littérature que la musique peut s'élever au second degré et acquérir des capacités représentatives (SOURIAU, 88-95).

se mue tout de suite en silence transporte l'auditeur dans l'univers supra-terrestre, vers l'idéal. Comme elle est proche du mystère par sa nature même, sa capacité d'« exciter l'homme à reconnaître les Idées », selon la formule de SCHOPENHAUER (1912 : 268), semble dépasser celles des autres arts. Avec sa temporalité dont découle l'insaisissable, la musique apparaît comme un art qui échappe à la matérialité des choses pour « en sa presque disparition vibratoire » devenir la « notion pure ». Dans ce processus qui est celui de la dissimulation musicale se dessine pour Mallarmé ce qu'il cherche dans le langage. Il précise son idée dans « Crise de vers », le « texte-phare » de la pensée esthétique du poète (ANDERSON, 2002 : 17) : « 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 » (*OC II* : 213).

Mais le secret de la musique réside aussi dans son inscription sur une page blanche. En comparant le vers poétique à la « chiffraction mélodique tue » (*La Musique et les Lettres, OC II* : 68), Mallarmé fait attention à la notation qui voile le message musical à travers des signes silencieux supposant ainsi la pluralité des exécutions possibles. C'est l'idéal qu'à l'aide de la musique le poète désirait atteindre dans la poésie fondée sur la suggestion. En rejetant « le tumulte des sonorités » (*OC II* : 69) Mallarmé insiste sur la musique complètement dissimulée derrière les mots, musique qui « résonne » silencieusement dans l'esprit du lecteur : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée » (« Le Livre, instrument spirituel », *OC II* : 226). Au moyen de la musique mentale Mallarmé traduit l'importance de la suggestion et de l'allusion que devait produire un texte poétique car, comme il constate dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret : « 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 » (« Sur l'évolution littéraire », *OC II* : 700). La poésie, de même que la musique, devrait donc contenir un mystère pour que le lecteur puisse découvrir progressivement, « par une série de déchiffrements » (*OC II* : 700), le message codé dans le texte. La musique reste ici un modèle créateur du fait que la suggestion et le sens indirect, dissimulé entre les sons, sont ses propres moyens de communication. Si les Parnassiens, selon Mallarmé, montrent des choses dans leur totalité au détriment du mystère, il en est quand même un parmi eux qui apparaît pour le poète en tant que « musicien des mots ». Il s'agit de Théodore de Banville, « le seul spirituel » qui était capable de procéder par des traits allusifs au lieu de peindre l'ensemble. Le phénomène de la dissimulation qui se dégage de sa façon de créer renvoie de nouveau à la musique : « 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 ruisseau. Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique » (« Théodore de Banville », *OC II* : 144).

### 3. Sacre de la musique

La musique, identifiée ici à la poésie, ne fait qu'esquisser une image de la nature qui reste toujours vague et mystérieuse. Ce mystère de l'art des sons acquiert, chez Mallarmé, le caractère du sacré qui se manifeste tout d'abord au niveau de la partition. Voici comment le jeune poète raconte sa fascination musicale dans le texte de 1862 : « 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 des ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice » (« Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *OC II* : 360). D'un côté, le « langage » dans lequel est notée la musique instaure déjà un obstacle insurmontable à ceux qui ne savent pas le décoder : le message de la partition leur restera caché. De l'autre, le sens de la musique exécutée échappe également à la « foule » dont Mallarmé se distingue nettement par son esprit aristocratique. Comme le souligne Arnaud BUCHS (2016 : 49), le phénomène de la sacralisation de l'art est présent chez Mallarmé dès ses œuvres de jeunesse. Plus encore : cet aspect apparaît même comme un facteur assurant la cohérence de toute l'esthétique mallarméenne. Le poète désirant vouer le culte à l'art, y compris la musique, admet qu'elle soit, en partie au moins, dissimulée aussi bien pour lui que pour les autres. Il est intéressant de rappeler ici un épisode de la fréquentation assidue par Mallarmé des concerts Lamoureux, ces réunions hebdomadaires de fidèles de l'art, qui ont permis au poète de s'initier à la musique, entre autres, celle de Richard Wagner. À en croire Debussy, lors de l'un de ces concerts Mallarmé n'avait cessé de prendre des notes dans un calepin dont le contenu n'avait jamais été connu du compositeur (BERNARD, 1959 : 23-24). Mallarmé assistait donc aux concerts en y puisant des jouissances esthétiques, dans une sorte d'enchantement voire d'extase religieuse, mais, en même temps, avec une forte envie de pénétrer dans ce mystère et d'y recueillir quelques éléments à transposer dans son écriture. Comme a noté VALÉRY, Mallarmé sortait des concerts Lamoureux « plein d'une sublime jalousie » (1960 : 1276).

Étant donné les titres mêmes des « Offices » mallarméens, textes consacrés à l'activité des sociétés de concert parisiennes de son époque et réunis dans *Divagations* (« Plaisir sacré », « Catholicisme », « De même ») on voit bien que le poète dotait les séances musicales du caractère religieux et y cherchait un rituel musical devenu culte (FAVARD, GRIBENSKI, 2016 : 116). C'est pourquoi il avoue se rendre au concert comme les autres vont à la messe, avec le désir de vivre ainsi ce qu'il nomme « le lavage dominical de la banalité » (« Plaisir sacré », *OC II* : 237). D'ailleurs, la même foule qu'abhorre Mallarmé est également attirée par ce côté religieux de l'art : « Cette multitude satisfaite par le menu jeu de l'existence [...] ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots ! » (« Plaisir sacré », *OC II* : 236). La musique, comme la religion, touche par ce qu'elle garde en secret : elle contient « une métaphysique implicite ou diffuse » qui met la foule en relation avec « le mystère de son origine » (MARCHAL, 1988 : 276).

#### 4. Tentation architectonique

La dissimulation se retrouve enfin dans la conception architecturale de la musique, cette idée qui relève de la musicalité III visant les structures musicales dans la littérature et qui illustre le mieux le rêve mallarméen de « jouer » en silence avec les moyens propres à la poésie. Si Mallarmé rejette la musique traditionnelle, c'est pour y préférer celle qui renoue avec le sens originel de cet art. Voilà ce qu'il recommande dans l'une de ses lettres : « Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique » (« À Edmund Gosse », *OC I* : 807). La question des rapports renvoie ici directement à la structure derrière laquelle, dans l'écriture de Mallarmé, se cache la musique ou plutôt l'idée de celle-ci. Le poète insiste sur la disposition des mots : c'est de cette façon qu'il a essayé de figer le fugitif de la musique dans l'architecture du poème, de rendre le temporel par le spatial. Il est intéressant de noter que la répartition des mots dans une page se revêtait pour Mallarmé d'une importance capitale : en préparant en 1891 la nouvelle édition de ses *Poésies* il a précisé le type de caractères demandés et la façon dont le titre devait être écrit : « en blanchissant beaucoup, entre les trois lignes » (« À Edmond Deman », *OC I* : 805).

Par ailleurs, dans cette dimension spatiale de la musique qu'est la notation, il est possible de découvrir un élément architectonique *sensu stricto*, à savoir l'arabesque. Partant de la constatation que le système de notation musicale constitue « jusqu'à un certain point » une tentative de traduire la musique en relations spatiales, Étienne SOURIAU (1947 : 220) a proposé de lier des notes de la même fréquence physique des vibrations pour en obtenir une sorte d'arabesque et rapprocher ainsi la musique et l'architecture. C'est pourquoi, si Mallarmé évoque « la totale arabesque » et « l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre » (*La Musique et les Lettres*, *OC II* : 68) il semble apercevoir le même rapport transposé dans la poésie. En effet, dans l'esprit du poète, le texte à plusieurs dimensions, telle une construction architectonique, reste inhérent à la musique. Dans la lettre à Gustave Kahn de 1897 il évoque les « architectures mobiles musicales » sur lesquelles devait s'appuyer un texte poétique (MALLARMÉ, 1946 : 216). Car, comme le souligne Ivanka STOÏANOVA (1998 : 130), « les recherches mallarméennes sont gouvernées par la nécessité de superposer différents niveaux et d'englober tout l'espace multidimensionnel qui résulte de cette superposition ». La poésie devrait donc être polyphonique dans le cadre de la blancheur d'une page et son but suprême est d'« aboutir à cette 'haute symphonie', que nul ne fera peut-être » (« À Paul Valéry », *OC I* : 805).

#### 5. À la recherche du silence

Si les divers aspects de la dissimulation se retrouvent dans la réflexion mallarméenne sur la musique, force est donc d'analyser le reflet de cette idée dans son œuvre poétique. En effet, à partir de ses poèmes de jeunesse il est possible d'apercevoir un processus de la progressive dissimulation voire disparition de la musique dite ordinaire en vue du précité silencieux concert. Pour reprendre une

remarque pertinente de Laurence TIBI (2003 : 529-530), en ce qui concerne l'évocation des instruments de musique, le lecteur assiste à « l'évanouissement du référent » : les instruments cessent d'être des éléments décoratifs ou conventionnels et se transforment en objets purement spirituels. Cela est bien visible déjà dans le poème « Apparition » (1863), le premier texte du « Triptyque de l'Absence » qui annonce « la nouvelle poésie fondée sur la disparition de l'objet » et « la toute-puissance du verbe purement poétique » (ALBRECHT, 2015 : 180, 173, 162). La révélation amoureuse s'accompagne ici d'une rêverie sur la musique qui, exécutée par des êtres spirituels, dans une ambiance profondément morose, a perdu toute sa résonance :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles. (*OC I* : 7)

La musique des violes, qui sont en train de se taire, semble s'évanouir dans les pleurs, d'autant plus que le poète évoque la « blancheur » des sanglots, ce signe typographique du silence. La même tonalité et le motif de l'instrument qui a cessé de jouer sont présents aussi dans le second poème du triptyque (« Une dentelle s'abolit... ») où « Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien » (*OC I* : 42). L'instrument témoigne ici de sa stérilité en symbolisant, en même temps, l'impuissance du poète.

Une autre apparition, cette fois-ci celle de Baudelaire, « poète savant », dans la « Symphonie littéraire », se déroule également aux sons de la musique spirituelle : « des anges blancs comme des hosties chantent leur extase en s'accompagnant de harpes imitant leurs ailes, de cymbales d'or natif, de rayons purs contournés en trompettes, et de tambourins où résonne la virginité de jeunes tonnerres » (*OC II* : 283). Dans cet orchestre des anges, parmi les instruments existant vraiment se retrouvent les « trompettes » qui, en quelque sorte, ont été dissimulées derrière leurs formes immatérielles et imaginaires<sup>3</sup>. D'ailleurs, les anges exécutent un hymne « élané mystiquement comme un lis » ce qui renvoie au caractère spirituel voire silencieux du chant dont le rythme « ressemble à la rosace d'une ancienne église » et attire ainsi l'attention du lecteur sur le côté spatial de la musique. Les sons qui, par la suite, se voilent complètement derrière la parole du poète sont ceux de Théodore de Banville qui, pour Mallarmé, « n'est pas un homme mais la voix même de la lyre ». Le Parnassien fait revivre l'idéal

---

<sup>3</sup> Il est important de noter qu'en créant l'image des trompettes imaginaires et silencieuses Mallarmé a confirmé, en quelque sorte, sa position ambiguë voire rivale par rapport à l'œuvre de Wagner. Même s'il a composé « Hommage » au compositeur publié dans *La Revue wagnérienne*, il a doté ce poème d'une bonne part d'ironie et de reproche envers l'instrumentation trop bruyante : « Du souriant fracas originel haï [...] Trompettes tout haut [...] » (*OC I* : 40). Pour Mallarmé la proposition esthétique de Wagner s'opposait à l'idéal de la musique silencieuse (dissimulée derrière les mots) et faisait abolir le mystère dans l'art. C'est pourquoi Mallarmé, désirant voir le triomphe de la Poésie, est resté sceptique quant à l'idée de l'œuvre synthétique réunissant la musique, la poésie et la danse. Par ailleurs, selon les idées mallarméennes contenues dans le texte « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » le théâtre wagnérien, du point de vue idéologique, s'opposait à l'esprit français.

ancien de la musique unie à la poésie : « sa parole est, sans fin, un chant d'enthousiasme, d'où s'élançait la musique, et le cri de l'âme ivre de toute la gloire » (« Symphonie littéraire », *OC II* : 283-284).

Si la musique de Banville peut être considérée comme une métaphore de la poésie suggestive, il en est autrement avec *L'Après-midi d'un faune* qui constitue une étape importante dans la tentative de dissimuler la musique au sein de la poésie. Il est important de rappeler un épisode, même s'il est parfois mis en doute : ayant appris le projet de la mise en musique de son œuvre, le poète, étonné, aurait répondu : « Je croyais l'avoir mis moi-même en musique ». Quoiqu'il en soit, la musicalité du poème marque le passage de la musique dans le texte à celle du texte. Ce processus semble être annoncé par l'*Ouverture d'Hérodiade* dont la structure interne, fondée sur les reprises des mots avec des variations dans ces répétitions, laisse apercevoir quelques techniques ou procédés sonores que l'on pourrait qualifier de musicaux. D'ailleurs le sous-titre de cette partie du poème, *Incantation*, suggère l'influence enchanteresse du texte sur le lecteur. C'est le poème où Mallarmé semble viser « un mirage interne des mots mêmes » (« À Henri Cazalis », *OC I* : 731) qui, dans son esthétique, cache toujours un aspect musical. Voici l'exemple des jeux d'allitérations, de reprises et de leurs transformations :

Du crépuscule, non, mais de rouge lever,  
Lever du jour dernier qui vient tout achever,  
Si triste se débat, que l'on ne sait plus l'heure  
La rougeur de ce temps prophétique qui pleure  
Sur l'enfant, exilée en son cœur précieux  
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux,  
Comme les mit le vieux cygne en sa plume, allée  
De la plume détresse, en l'éternelle allée  
De ses espoirs, pour voir les diamants élus  
D'une étoile, mourante, et qui ne brille plus ! (*OC I* : 139)

Dans *L'Après-midi d'un faune* la musique existe sur quelques niveaux du texte. Tout d'abord le poème apporte ce que Mallarmé appellera « une brisure des grands rythmes littéraires » (« Crise de vers », *OC II* : 212) car, à en croire le poète, il a voulu introduire, à côté de l'alexandrin, « une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical » (« Sur l'évolution littéraire », *OC II* : 701). En effet, il s'agissait de rompre la césure du vers classique pour rendre le rythme du poème plus fluide et par cela musical, conformément à l'appel verlainien de l'*Art poétique*. Le texte devient donc « une sonore, vaine et monotone ligne » (*OC I* : 24) autant que la mélodie jouée par le faune dans une seule tonalité. Au niveau thématique sa flûte, cet « instrument des fuites » (24) donc de la dissimulation, transfigure et dématérialise la nature mais, en même temps, fait rêver le faune-poète qui oublie les nymphes afin de ne poursuivre que leurs souvenirs. Comme remarque Florent ALBRECHT, « les potentialités de rêverie de l'instrument musical [...] se déroulent en arabesques fictionnelles bucoliques » (2016 : 86). La rêverie du faune, musicale par excellence, cache la musique sous sa forme même, notamment dans la typographie du texte où les blancs signifient les pauses, tandis que les mots écrits en



majuscules suppléent à l'accent en musique et les parties en italiques peuvent symboliser le changement de registre. La musique existe donc au niveau spatial du poème. Plus encore, en revenant au projet mallarméen de l'accompagnement musical on peut dire que le poète a essayé d'«orchestrer» le poème en y détachant des thèmes principaux. À en croire Renaud EGO «Mallarmé recherche à l'aide d'un texte choral à retrouver la sensation de l'espace sonore, symphonique, de l'orchestre» (2009 : 197).

Une autre indication importante sur la musique mallarméenne est fournie par le poème «Sainte» (1883) qui clôt le précité «Triptyque de l'Absence». Il est intéressant de remarquer que le poète, au cours du travail sur le texte, a considérablement raccourci le titre : «Sainte Cécilie jouant sur l'aile d'un chérubin» s'est transformée en «Sainte». Cette opération en vue de voiler le message du poème s'appuie sur la condensation de la parole poétique. Ce type d'écriture, économe mais riche en significations, n'est pas sans rappeler une partition musicale où toutes les notes ont la même importance. D'ailleurs, les recherches visant la densité du message poétique ont amené Mallarmé à la constatation suivante : «Tout devient suspens, disposition fragmentaire [...], concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs» («Crise de vers», *OC II* : 211). Le poème «Sainte» illustre parfaitement cette «éclosion d'un nouveau lyrisme "silencieux"» (ALBRECHT, 2015 : 180). L'image traditionnelle de sainte Cécile, patronne de la musique religieuse, peinte dans les deux premiers quatrains, s'avère fautive et dépassée. Ses instruments n'existent plus de même qu'il n'y plus de «vieux livre» du Magnificat, attribut de la sainte. À cette image de la négativité succède celle d'une apparition spirituelle : les instruments réels sont remplacés par une harpe virtuelle délicatement formée par l'aile d'un ange. Mais au lieu de jouer, la sainte va se servir de ce «plumage instrumental» pour écrire. En tant que «musicienne du silence» (*OC I* : 26) sainte Cécile dès lors dissimulera la musique sous l'écriture.

## 6. Vers une partition littéraire

Si Mallarmé n'a pas finalement réussi à réaliser le projet de son Livre, la forme idéale de la poésie, avec le poème *Un Coup de Dés* (1897), cet «échantillon du livre» (STOĀANOVA, 1998 : 131), il est allé le plus loin dans sa recherche artistique des qualités musicales : en effet, faute de mention de l'art des sons «l'emprunt musical se mesure à l'échelle du poème tout entier, dans ses blancs, dans l'ordonnance verbale et paginale, livresque même, c'est-à-dire selon une bi- et tridimensionnalité poétique : le Poème devient lui-même "objet musical"» (ALBRECHT, 2016 : 93). Ce poème surprenant dans sa forme et hermétique dans le sens permet de comprendre l'objectif de la poésie musicale de Mallarmé : chez lui ce n'est pas l'oreille mais c'est l'œil qui sert à écouter. Force est de rappeler ici Valéry qui a vécu ce type d'expérience esthétique lors de la première rencontre avec l'œuvre de son maître. Il se souvient de «voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. [...] [S]a vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. [...] C'étaient, murmures, insinuations, tonnerres pour les

yeux » (VALÉRY, 1957 : 624). En s'inspirant d'une approche architecturale, ce moyen de la musicalité au niveau III, Mallarmé a espacé son poème en réussissant ainsi à créer « une partition du texte littéraire » selon l'expression de HEJMEJ (2012 : 65). Dans la *Préface* du *Coup de Dés* l'auteur lui-même qualifie son texte de partition : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition » (*OC I* : 391).

Le texte dissimule donc une sorte de mélodie véhiculée par le langage et qui se développe dans l'espace de la page. Michel Butor voit dans ce poème une partition littéraire où la taille des lettres correspond à l'intensité de l'expression, la répartition du texte en haut et en bas de la page symbolise l'intonation et les blancs, évidemment, remplacent les pauses en musique. Dans son interprétation Butor va encore plus loin que ne le suggère l'auteur du poème dans sa *Préface*. Voici ce qu'il constate à propos de la phrase UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD qui se remarque dans le texte par des majuscules bien exposées : « il y a une phrase qui est exactement ce qu'on appelle le ténor dans la musique médiévale ou la Renaissance [...] Puis, autour de cette phrase, vous avez toutes sortes de fioritures qui sont des subordonnées, des incises, soit en romain soit en italique, ce qui donne alors un timbre différent, et qui sont plus ou moins gros, avec des montées et des descentes » (COLARD, MARCANDIER, 1994). En relevant les traces textuelles des techniques mises en œuvre par la musique ancienne Butor dévoile ainsi le lien non évident existant entre la modernité du poème et toute la tradition musicale qui a depuis longtemps nourri l'esprit de Mallarmé et avec laquelle il désirait renouer.

## Conclusion

La partition du *Coup de Dés* confirme, une fois de plus, que dans sa quête artistique Mallarmé se dirigeait vers la Musique métaphysique, cet « ensemble des rapports existant dans tout » et dissimulée derrière « l'intellectuelle parole » (« Crise de vers », *OC II* : 212). Dans ce nouveau langage on assistera à l'abolition de l'écart entre le signifiant et le signifié et, par conséquent, au non arbitraire du signe linguistique. Le *Coup de Dés*, dans son caractère expérimental, apparaît donc comme un aboutissement du processus de la dissimulation : après avoir aboli l'« inanité sonore » (« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... », *OC I* : 98) ainsi que le sujet même de la musique devenue silence, Mallarmé a entrepris de fondre l'art des sons dans l'art des mots. Comme le remarque Florent ALBRECHT, la création mallarméenne « n'envisage pas la musique sous un aspect concret, fût-ce en termes de formes ou de thèmes » mais vise à établir « un art poétique implicite » (2015 : 180) fondé sur le principe même de la dissimulation. Certes, étant donné l'originalité de la pensée mallarméenne on peut se demander si le *Coup de Dés*, au lieu de dissimuler la musique, ne constitue-t-il plutôt sa simulation, là où elle n'existe plus... Et pourtant, dans la lettre célèbre qu'il a adressée à Edmund Gosse en 1893 Mallarmé n'hésite pas à faire un aveu significatif, en résumant, en quelque sorte, notre analyse :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots [...], mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...]. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. (*OCI* : 807)

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHT Florent (2016), « L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites », in : BONNET Antoine ; FRANGNE Pierre-Henry (éds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, PUR, p. 79-96.
- ALBRECHT Florent (2015), « *Ut musica poesis* ». *Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion.
- ANDERSON Jill (2002), *La Poésie éprise d'elle-même. Poétique de Stéphane Mallarmé*, New York, Peter Lang.
- BENOIT Éric (2007), *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz.
- BERNARD Suzanne (1959), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet.
- BUCHS Arnaud (2016), « Une pensée du langage », in : BONNET Antoine, FRANGNE Pierre-Henry (éds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, PUR, p. 47-58.
- COLARD Jean-Max ; MARCANDIER Christine (1994), Entretien avec Michel Butor, *Eden'Art*, n° 2.
- CUPERS Jean-Louis (1988), *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des facultés Universitaires Saint-Louis.
- EGO Renaud (2009), « Ce qui alarma Mallarmé », *La pensée de midi*, 2/2009 (N° 28), p. 191-198.
- FAVARD Margot ; GRIBENSKI Fanny (2016), « Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle », in : BONNET Antoine, FRANGNE Pierre-Henry (éds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, PUR, p. 111-123.
- HEJMEJ Andrzej (2012), *Muzyczność dzieła literackiego [La Musicalité de l'œuvre littéraire]*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, MARCHAL Bertrand (éd.), vol. I (1998), vol. II (2003), Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ Stéphane (1946), *Propos sur la poésie*, MONDOR Henri (éd.), Monaco, Éditions du Rocher.
- MARCHAL Bertrand (1988), *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- POUZET-DUZER Virginie, « Le jardin Mallarmé : "les fleurs d'abord" », *Projets de paysage*, 19/01/2011, p. 2-12, en ligne : <http://www.projetsdepaysage.fr/editpdf.php?texte=622>
- SCHOPENHAUER Arthur (1912), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, vol. I, Paris, Librairie Félix Alcan.

- SOURIAU Étienne (1947), *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.
- STANGUENNEC André (2016), « Musicalement se lève l'absente de tout bouquet », in : BONNET Antoine ; FRANGNE Pierre-Henry (éds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, PUR, p. 31-45.
- STOĀANOVA Ivanka (1998), « La musique et Mallarmé », in : PEYRÉ Yves (éd.), *Mallarmé (1842-1898) : un destin d'écriture*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, p. 127-135.
- TIBI Laurence (2003), *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, HYTIER Jean (éd.) vol. I (1957), vol. II (1960), Paris, Gallimard.

# ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes

Numéro thématique :

*Simulatio et Dissimulatio.*  
*De la simulation et de la dissimulation dans la littérature*

coordonné par

Veronika Černíková, Kateřina Drsková,  
Ivana Oviszach et Josef Prokop

Publié par l'Institut d'Études Romanes  
de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Bohême du Sud,  
České Budějovice

avec la participation financière de

l'association Gallica

ISSN : 1801-0865 (Print)  
1804-8358 (Online)

*L'article qui précède a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:*

[www.eer.cz](http://www.eer.cz)

**Numéro du volume :** Vol. XIII / Num. 2 (volume thématique)  
2017

## **Indications relatives au volume thématique :**

**Titre :** *Simulatio et Dissimulatio. De la simulation et de la dissimulation dans la littérature*

**Responsables éditoriaux :** *Veronika Černíková, Kateřina Drsková, Ivana Ovizzsach, Josef Prokop*

**Comité scientifique :** *Táňa Alešová (Université de Silésie à Opava), José Luis Bellón Aguilera (Université Masaryk), Francis Claudon (Université Paris-Est), Michel Erman (Université de Bourgogne), Alice Flemrová (Université Charles), Anna Housková (Université Charles de Prague), Petr Kylaoušek (Université Masaryk), Zuzana Malinová (Université de Prešov), Éva Martónyi (Université catholique Péter Pázmány), Daniel Nemrava (Université Palacký à Olomouc), Jitka Radimská (Université de Bohême du Sud), Juan A. Sánchez (Université Charles), Jiří Špička (Université Palacký à Olomouc), Eva Voldřichová-Beránková (Université Charles)*