

La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry. Jean-Louis Backès, Claude Coste, Danièle Pistone. Musique et littérature dans la France du XXe siècle, Presses universitaires de Strasbourg, pp.199-207, 2001. hal-00903303

HAL Id: hal-00903303

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00903303>

Submitted on 11 Nov 2013

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.

Musique et littérature dans la France du XX^e siècle
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry

Laurent MATTIUSSI
Université du Littoral-Côte d'Opale

La conjonction de la musique et de la poésie est immémoriale. Le poète est Orphée, son instrument, la lyre. Le mythe et la métaphore sont si ancrés dans l'imaginaire qu'ils font oublier le parcours au terme duquel la poésie, cessant d'être habituellement accompagnée par la musique, entre avec elle en concurrence, quand elle ne prétend pas s'y substituer. Orphée est encore poète et musicien mais non comme aux temps premiers : pourquoi persister à chanter la poésie quand le poème est le chant même ? Mélodie, harmonie, rythme, rien de ce qui fait la musique n'est plus appelé à venir compléter la parole d'Orphée quand le verbe poétique est censé incorporer et mettre en jeu à lui seul tous les moyens de l'expression musicale. Valéry songe à cette figure nouvelle d'Orphée, qui ne prend conscience d'elle-même que tardivement, lorsqu'il déclare que « toute histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle qui ne parlera pas de musique sera une histoire vaine; une histoire pire qu'incomplète, — inexacte; pire qu'inexacte, inintelligible. » Comme ce qui se joue dans la seconde moitié du XIX^e siècle commande la configuration littéraire du XX^e, Valéry étend la portée du constat : « on ne peut rien comprendre au mouvement poétique qui s'est développé depuis 1840 ou 50 jusqu'à nos jours, si le rôle profond et capital que la musique a joué dans cette remarquable transformation n'est pas mis en évidence, élucidé et précisé. »¹ Mallarmé est un acteur essentiel de cette évolution, comme poète mais plus encore en tant que théoricien car si sa poésie, de toute évidence, ne détient pas le privilège de la musicalité, il est sans doute l'écrivain français du XIX^e siècle qui a conduit avec le plus d'acuité l'interrogation sur les rapports entre musique et littérature.

Lorsque Mallarmé déclare avec hauteur : « Je fais de la Musique », la majuscule signale une revendication de priorité et d'authenticité. Cette majuscule annonce l'insolence du même à l'égard de la musique avec minuscule, celle qu'il laisse aux compositeurs et aux versificateurs experts dans le « rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ». La grande, la vraie Musique, même si elle commence par là, ne se réduit pas au concert, qu'il soit de syllabes ou d'instruments. Elle est « l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur

comme les touches du piano. » Le matériau sonore est certes indispensable pour suggérer ce qui le dépasse mais seulement parce qu'il faut bien de la matière pour enfermer le vide, du noir pour capturer le blanc, des notes pour isoler le silence. « 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. » Le poème, par le moyen même qu'il met en œuvre, l'écriture, a sur la symphonie l'avantage insigne de la discrétion, de la retenue.

Et Mallarmé balaie d'un revers altier vingt-cinq siècles de production musicale. « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique. »² Quelques années plus tôt, un fervent de la Grèce ancienne avait fulminé semblable condamnation. « C'est par la bouche de Wagner que la modernité parle son langage le plus *intime* : elle ne cache ni ses vices, ni ses vertus, elle a perdu toute pudeur. » Aussi était-il urgent à ses yeux de dénoncer « l'actuelle *musique allemande* qui est romantisme de part en part et la moins grecque de toutes les formes d'art imaginables, sans compter que c'est un détraque-nerfs de premier ordre »³. Ce double recul critique devant une certaine excroissance de l'expression dans la musique moderne est à la fois fondateur pour l'esthétique du XX^e siècle et intenable dans ses excès. Valéry le suggère, qui ne rapproche pas par hasard musique et architecture dans *Eupalinos*, un dialogue imité de Platon et redevable à la *mesure* au sens grec, ce même Valéry qui, tout en maintenant les prémisses de Nietzsche et de Mallarmé, parvient néanmoins dans sa pratique à un compromis entre la poésie et la musique effective, celle que l'on joue dans les concerts.

Mallarmé était un habitué des concerts Lamoureux. Ce serait toutefois pure naïveté de croire qu'il les fréquentait pour écouter de la musique. Selon son propre aveu, il voulait entendre d'abord dans le fracas des instruments « telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état ». Sans s'arrêter aux sons qui frappent l'oreille, Mallarmé les traverse pour se rendre sensible aux seuls schèmes imaginaires sous-jacents, qu'il appartient au poète d'explicitier et de produire au jour par le langage. Aussi la poésie est-elle « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien ». Reprendre à la musique son bien, transposer le concert sur la page ne consiste pas à imiter la matière sonore au moyen des mots. Pareil projet est assez bon pour René Ghil, l'inventeur de « l'instrumentation verbale ». Mallarmé, justement, ne récuse rien tant dans la musique que l'instrumentation. Comme le public, qui assiste au concert pour « se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots », et qui a besoin pour saisir ce trésor de se laisser subjugué par la voix tonitruante « des cordes et des cuivres », le poète vise « l'approche immédiate de l'âme » mais il sait qu'il y faut un mode d'expression tout imprégné de silence essentiel. Quand Mallarmé s'exclame : « y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique ! »⁴, avec majuscule, peut-être vise-t-il ce langage idéal, criblé de blancs, où réside le plus pur de la signification, ce langage habité par le vide d'où émanent les vibrations du rêve, parole au delà du langage ordinaire, non pas matériau sensible mais agencement déjà intellectuel, apte à conduire l'esprit directement vers les structures mentales qui l'enchantent.

Aussi l'instrument du poète, « Au creux néant musicien », emblème de la fiction, demeure-t-il en sommeil. *L'Hommage à Wagner* s'ouvre sur un « silence » et son ironie retorse met une sourdine aux « Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins », dont le poète s'amuse à feindre le volume si exorbitant qu'il suffit de regarder la partition pour qu'il saute aux yeux. La musique évoquée par Mallarmé dans ses poèmes est caractérisée par l'annulation de la dimension sonore. « Sainte » est « Musicienne du silence ». Le « septuor » final du sonnet en -yx est aussi muet que peut l'être un dessin d'étoile⁵. Valéry, en ressuscitant la figure d'Amphion, donne un nouveau souffle aux paradoxes mallarméens. Le silence dispense la musique comme le mystère de la nuit sa lucidité supérieure.

La nuit t'éclaire
Et le silence
Est fait de Muses !⁶

La formulation est toutefois ici suffisamment ambiguë pour permettre une hésitation entre deux lectures opposées, soit que la musique doive rester silencieuse, soit qu'à l'inverse le silence doive se faire musical, se dépasser et se supprimer dans la musique.

Il reste que la Musique s'identifie avec un processus dont l'origine et l'aboutissement sont intellectuels. C'est en cela qu'elle peut être un modèle pour le poète. Dans un texte retrouvé, Mallarmé écrit que « le vers [...] a lieu au delà du silence que traversent se raréfiant en musiques mentales ses éléments, et affecte notre sens subtil ou de rêve. »⁷ Le langage poétique produit un effet de vaporisation ou d'exténuation qui transpose la réalité dans le domaine du rêve en la rendant à la fois de plus en plus tacite et de plus en plus musicale. Valéry n'est pas très éloigné de cette représentation lorsqu'il soutient que l'émotion poétique provoque une modification de notre rapport avec les éléments qui composent notre univers mental habituel : « ces choses et ces êtres connus [...] changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent [...] *musicalisés*, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. » Mallarmé s'attache surtout à la déréalisation entraînée par le rêve, Valéry aux relations neuves que les êtres y entretiennent. Ils se rejoignent dans la conclusion. « L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve. »⁸ Pour l'un comme pour l'autre, l'imaginaire poétique est onirique dans la mesure où il est musical.

Ce que Mallarmé et Valéry entendent par Musique ressemble ainsi à une métaphore qui occulte la musique effective au profit de processus mentaux dont leur notion suréminente de la Musique est l'emblème. Cette tendance à privilégier la musique comme abstraction procède chez Valéry de son expérience :

j'ai observé, quelquefois, en écoutant de la musique, [...] que je ne percevais plus, en quelque sorte, les sons des instruments en tant que sensations de mon oreille. La symphonie elle-même me faisait oublier le sens de l'ouïe. Elle se changeait si promptement, si exactement, en vérités animées et en universelles aventures, ou

encore en abstraites combinaisons, que je n'avais plus connaissance de l'intermédiaire sensible, le son.⁹

Le disciple se montre toutefois moins incisif que le maître. « 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. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité. »¹⁰ Le privilège de la lecture solitaire sur l'exécution instrumentale d'une pièce musicale est de rester « tacite ». Le poème se tient au plus près du silence, donc de « l'idée », de la « pensée » par nature inaudible, de sorte que c'est justement cette « sonorité moindre » qui lui assure un supplément de « signification ». Même si son mode d'expression est plus « raréfié » que celui du compositeur, la poésie ne fait cependant que mettre en œuvre tout « moyen mental exaltant la symphonie »; elle prolonge et accomplit la musique jouée en se proclamant Musique absolue. Une conclusion s'impose : si la poésie, tout intellectuelle, est essentiellement musicale, la musique relève réciproquement de « l'idée » et de la « pensée ». Ce sont ces réalités mentales qu'elle vise. La musique est un art du sens avant d'être un art des sens.

Le choix ou, puisque à cet égard le poète n'a guère de latitude, l'exigence de la sobriété ne va toutefois de pair ni avec la facilité ni avec l'efficacité car, comme l'a noté Valéry, rien n'ébranle plus intensément la sensibilité et même l'intellectualité humaines que les déchaînements sonores :

dans l'ordre des arts, la grande musique des maîtres modernes figure bien l'analogue des moyens puissants, presque excessifs, que d'autres modernes ont su créer dans l'ordre des entreprises matérielles. Cette grande musique dispose, en quelque sorte, d'une énergie esthétique démesurée. Elle joue des profondeurs de la vie, des extrêmes de la passion, imite les combinaisons de la pensée, semble remuer la nature; agite, apaise, parcourt tout le système des nerfs, — et ceci obtenu par action irrésistible.

Privé de ces moyens infaillibles, le poète apparaît fort démuni. « Le plus riche, le plus retentissant poème de Hugo est très loin de communiquer à son auditeur ces illusions extrêmes, ces frissons, ces transports; et, dans l'ordre quasi intellectuel, ces feintes lucidités, ces types de pensée, ces images d'une étrange mathématique réalisée, que libère, dessine ou fulmine la symphonie ». Mallarmé est le premier à avoir fondé une part essentielle de sa méditation esthétique sur le constat de cette souveraineté usurpée par la musique et qu'il convient de restituer à son détenteur légitime, le poète.

Valéry résume parfaitement les conséquences qui découlent de cette souveraineté pour le poète, désireux lui aussi d'offrir à son public les impressions les plus vives : « nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. » Ce pari est évidemment perdu d'avance et quand le poète s'avise que chercher à susciter les effets psychiques de la musique sans les moyens physiques de la musique est une

tentative vaine, il se prend à envisager une autre modalité de la musique, une musique abstraite, intellectuelle, « Idée ou rythme entre des rapports », suivant la définition précitée, musique sans musique tenue pour la Musique supérieure et la seule vraie. C'est ainsi que la Musique, selon Valéry, dépasse le sensible pour donner le pressentiment « d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. »¹¹ De cette Musique, la musique des compositeurs est certes une réalisation possible, dans le matériau sonore des instruments, mais le poème une autre, dans le substrat à la fois phonique et sémantique du langage. Telle est la position que Mallarmé défend avec une constance indéfectible et qui lui permet d'affirmer, hormis quelques hésitations, la supériorité de la musique verbale agencée par le poète sur la musique exécutée par l'orchestre. Le but visé est le même dans les deux cas, « l'au delà magiquement produit », mais les moyens de la poésie sont plus adéquats pour y conduire que ceux de l'instrumentation. Telle est du moins la thèse à laquelle Mallarmé essaie de s'en tenir, sans toujours y réussir. Pas plus que Valéry, il n'a construit un système de la musique. C'est ce qui rend hasardeuse toute tentative pour ressaisir la pensée de l'un et l'autre auteur dans une cohérence improbable.

Une certitude est que l'esthétique de Mallarmé se fonde sur une théorie de l'abstraction. Cette théorie, qui englobe poésie et musique, éclaire l'aversion du poète pour les abus de « sonorité ». Elle se résume en une formule. « L'écrit, envol tacite d'abstraction »¹². La littérature, comme la musique, vise à dissoudre la réalité concrète. *Concret* vient du latin *concreresco*, dont l'un des sens est : se former par condensation, s'épaissir, se durcir, donc prendre les dehors d'une solide matérialité. Aussi le sens commun tend-il à confondre le concret avec le tangible et, par contre-coup, l'abstrait avec l'invisible, alors que le philosophe conçoit l'abstrait comme ce qui a été isolé des objets singuliers pour devenir une entité générale. Mallarmé s'en tient à la représentation spontanée, justifiée par l'étymologie. Imprégné de néoplatonisme par le biais des poètes romantiques anglais qu'il a assidûment fréquentés, il envisage une continuité entre le sensible et l'intelligible et voit dans la poésie le moyen d'assurer symboliquement la transition, la transposition de l'un à l'autre. L'abstraction est dès lors un processus de sublimation ou de volatilisation, qui fait passer les choses d'un état de densité, de condensation, de coagulation matérielle à un état subtil.

Une formule sur « l'art littéraire » suggère que ce processus d'abstraction dématérialisante conduit à mettre en évidence une constitution musicale de l'univers. « Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité [...], la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout. » On aboutit au règne de « l'esprit » par « la dispersion volatile » de la matière. Lorsque du monde l'abstraction poétique a supprimé tout son substrat sensible, il reste la « musicalité » des rapports qu'entretiennent entre elles les structures intelligibles des êtres naturels car la Musique absolue n'est inventée ni par le poète ni par le compositeur : elle est « l'ensemble des rapports existant dans tout » et c'est à « saisir les rapports » que l'un et l'autre s'emploient. La musique des compositeurs est à cet égard le précurseur de la poésie. Plongés dans son « foyer subtil », les objets naturels sont débarrassés des concrétions qui masquent leurs analogies. Mallarmé évoque ainsi sa double rencontre, avec la nature brute d'abord, puis avec la musique qui en dégage des formes mentales accordées, harmonisées par un jeu de correspondances symboliques.

« Esthétiquement la succession de deux états sacrés, [...] primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (nul scandale que l'industrie l'en émonde ou le purifie) : l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée ». Il apparaît dès lors que musique et poésie ont une visée commune : subtiliser les objets concrets afin d'en faire surgir, sublimés et magnifiés, les équivalents mentaux. « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. » C'est ainsi que la fameuse « fleur » mallarméenne « musicalement se lève, idée même et suave »¹³. Il n'y a qu'une intelligence vraie des choses, l'intelligence poétique. Elle est essentiellement musicale.

Valéry rapproche lui aussi « l'univers poétique » de « l'univers musical ». Tous deux se constituent par le dépassement du désordre dans une configuration sonore qui manifeste une organisation intellectuelle. Le « monde des bruits », écrit-il, est « un ensemble généralement incohérent [...]. Mais l'oreille même détache de ce chaos un autre ensemble de bruits particulièrement remarquables et simples [...]. Ce sont les éléments qui ont des relations entre eux qui nous sont aussi sensibles que ces éléments eux-mêmes ». La musique — mais aussi la poésie — s'élabore à partir de cet ensemble structuré par des rapports. « Ce sont là les *sons*, et ces unités sonores sont aptes à former des combinaisons claires, des implications successives ou simultanées, des enchaînements et des croisements que l'on peut dire *intelligibles* : c'est pourquoi il existe en musique des possibilités abstraites. »¹⁴ Comme Mallarmé, Valéry privilégie les structures formelles au détriment du matériau sonore mais il est étranger au cratylisme musical de Mallarmé, à l'idée que le langage de la musique est toujours motivé, dans la mesure où il conserve un lien avec les êtres naturels, même distendu par l'abstraction dématérialisante. La musique de Mallarmé est heuristique : elle révèle dans l'ordre du monde des correspondances et des harmonies. La musique de Valéry est architectonique : elle instaure des formes nouvelles. Cette divergence entre les deux auteurs se dessine toutefois à partir d'une inspiration commune.

La Musique et les Lettres suggère que toute pensée participe de la musique. Pour l'heure, dit le conférencier, « oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale. »¹⁵ L'origine s'est scindée. Ce que le poète et le compositeur tentent de figurer est un et le même mais le moyen qui leur est donné pour ce faire est double, instrumental ici, là verbal. En deçà de cette distinction, Mallarmé suppose un point de jonction, désigné par l'expression de « cas premier », où se rencontrent les données propres à l'ouïe, qui sert à écouter les concerts, et les données propres à la vue, qui sert à regarder la nature et à lire de la poésie. Ce « point » unique, « de l'ouïe et presque de la vision abstrait » est associé à la musique, désignée dans le texte par l'anaphorique « l'une » : la musique est « évocatoire de prestiges situés à ce point », qui est « devenu l'entendement ». La faculté de penser serait ainsi tirée des sensations auditives et visuelles spiritualisées, volatilisées par l'abstraction musicale, se dégageant de ce point central dont la « face alternative » est la page du livre, présent dans le passage sous les espèces du « feuillet d'imprimerie ».

Quant à l'adjectif « spacieux », il suggère que l'entendement, l'intimité pensante de l'homme, s'extériorise sur la page en un espace doté à la fois d'un empan et d'une puissance d'évocation ou « portée ». La syllepse sur les divers sens du mot « portée », rendus possibles par le contexte, ne laisse aucun doute sur l'intention de Mallarmé : pensée, poésie et musique procèdent de la même source. Jusqu'au XVII^e siècle, où il remplaça *ouïr*, *entendre* signifiait *comprendre*. Mallarmé suggère ailleurs que *penser* revient à « se moduler ». L'air du temps, qui conditionne les productions artistiques et intellectuelles est « ce chant, qui aujourd'hui influence tout travail », un « air tenu longtemps et selon le ton qui plaît ». Toute forme d'expression renvoyant à une mélodie essentielle, le sens est de l'ordre de la musique. Mallarmé va même jusqu'à avancer que les « rythmes » de la musique « ne sont que ceux de la raison », à condition de préciser que la faculté de penser, qui se constitue en sublimant les données de l'audition, est aussi directement liée à celles de la vue : « ce me serait difficile de concevoir quelque chose ou de le suivre sans couvrir le papier de géométrie où se réfléchit le mécanisme évidemment de ma pensée. »¹⁶ Pensée, musique et poésie mettent également en jeu une mathématique des formes.

Valéry part de prémisses analogues mais aboutit à un autre rapprochement, qui paraît lui faire franchir un pas supplémentaire dans l'abstraction : « musique et architecture sont des arts qui se passent également de l'imitation des choses », dont la « nature respective permet ou suggère tout un luxe de combinaisons et de développements réguliers, par lequel ils se rattachent ou se comparent à la géométrie et à l'analyse. »¹⁷ Le modèle mallarméen est certes moins rigoureux car ce que poète et musicien tentent de ressaisir est « la totale arabesque » du monde et du sens, « l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée ». La littérature n'en présente pas moins aux yeux de Mallarmé une certaine affinité avec la mathématique puisqu'il la définit comme la « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres »¹⁸ La littérature extrait de l'être une ligne mélodique silencieuse qui est comme le chiffre, dans tous les sens possibles, du monde et de l'homme. Elle s'en éloigne sans s'en affranchir complètement.

Dans la théorie esthétique de Mallarmé, l'abstraction dématérialisante est ainsi la condition d'une abstraction schématisante, qui dégage du monde des idées au sens grec du terme, des formes qui réduisent les objets à leurs traits visibles essentiels. Le faune s'occupe à « faire [...] Évanouir » de ses nymphes « Une sonore, vaine et monotone ligne ». La poésie, à l'instar du faune, s'est mise à l'école de la musique pour parvenir à une « écriture, raréfiée naguères par la symphonie » et prétend savoir aussi bien que cette dernière « se limiter dans plusieurs signes d'abréviation mentale ». Ce rêve d'une figuration graphique, schématique, non-verbale et, dans son aboutissement, quasi muette, vient de la constatation que les mots ont forcément un référent et que le langage auquel le poète ne peut éviter de recourir se trouve ainsi grevé de tout le réel qu'il désigne, alors que la musique est libérée de l'existence concrète. Mallarmé en vient même à douter que la poésie soit aussi apte que la musique à s'élever jusqu'à ces hauteurs symphoniques où « une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique. Contrairement à l'art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. — Quoi qu'y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité,

le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature. »¹⁹ Cette condamnation de l'opéra, de la parole ajoutée à la musique, se fonde sur le constat que la supériorité du langage fait sa faiblesse. En tant qu'il mobilise des concepts, il est irremplaçable pour la saisie du sens mais en tant que ces concepts renvoient à des choses, à la réalité, ils limitent le libre jeu du rêve. La musique simplifie l'être jusqu'à l'état d'épure schématique, en une synesthésie qui fait passer de l'auditif au visuel, au dessin. Aussi Mallarmé lui accorde-t-il ici sur ce point une supériorité qu'il ne cesse de lui dénier ailleurs mais c'est encore et toujours au prix de la ramener à une opération intellectuelle et de la nier dans son essence même, qui est de faire entendre des sons.

Valéry érige aussi en modèle la Musique sans musique à partir d'une réflexion sur les limites du langage. Dans la parole ordinaire, que le poète doit certes tenter de dépasser, il n'y a que « fluctuations phonétiques et sémantiques. Rien de pur; mais un mélange d'excitations auditives et psychiques parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d'un *son* et d'un *sens*, qui n'ont point de rapport entre eux. » Cette hybridité boiteuse du langage est d'autant plus épargnée à la musique selon Valéry qu'il la dépouille lui aussi de son épaisseur auditive jusqu'à n'en plus faire qu'une combinatoire abstraite. « Le cas de la Musique [...] est celui qui montre, à l'état le plus pur, le jeu des formations et des constructions combinées. » Ces formes rigoureuses et parfaitement mesurées se manifestent certes à travers un arrangement de sons mais leur structure s'impose à l'esprit jusqu'à faire oublier leur présence sensible, avec la même efficacité qu'elle nous délivre du monde. Comme baigné par « un espace intelligible », l'auditeur de musique est invité à un pur rapport de soi à soi ou plutôt de soi à une émanation de soi, dans lequel ne vient s'intercaler aucune référence à la réalité extérieure, alors que tout art figuratif, tel la poésie, est « asservi aux objets réels »²⁰. Dès lors, la poésie s'élabore en fonction d'exigences musicales suivant deux voies.

La première est celle de la Musique architectonique. Elle s'ouvre dans le poème sur Orphée, qui reprend en réalité le mythe d'Amphion puisque les deux tercets évoquent les blocs de roche qui, au son de la lyre, se meuvent spontanément et se disposent d'eux-mêmes selon la structure harmonieuse d'un temple. Ce glissement d'Orphée à Amphion est l'emblème d'une poétique. Si la Musique de Mallarmé déréalise le monde, celle de Valéry le réorganise : elle est démiurgique. Orphée charme les êtres naturels; Amphion exerce son talent, en apparence plus limité, sur la pierre mais c'est pour en faire le matériau d'une réalisation humaine. La Musique mallarméenne garde une trace lointaine et épurée de la nature, celle de Valéry la transforme en artifice. Il faut comprendre en ce sens cette déclaration selon laquelle la poésie se fait musicale quand, à l'instar du rêve, elle suscite des liaisons nouvelles entre les choses : « tout ceci donne enfin l'idée d'une nature enchantée, asservie, comme par un charme, aux caprices, aux prestiges, aux puissances du langage. »²¹ Cette conception architectonique de la Musique a une double conséquence.

En premier lieu, la poésie doit prendre exemple sur la Musique architectonique pour abolir le hasard qui subsiste toujours dans la nature et auquel les productions humaines ont pour fin de substituer des formes parfaites, achevées, mesurées, délivrées des approximations et discordances liées aux matériaux bruts. « Je place en toi l'origine

de l'ordre », dit Apollon à Amphion, qu'il charge de tirer toutes choses du « chaos », comme si cette tâche n'avait pas déjà été accomplie par quelque Dieu ou Démon. Amphion, doté de « la céleste sagesse », devient ainsi le maître simultanément de la Musique et de l'architecture, cet art « de la *construction*, qui est le passage du désordre à l'ordre et l'usage de l'arbitraire pour atteindre à la nécessité ». Lorsque Amphion joue de la lyre, lorsque sur son modèle le poète parle,

Tout s'ébranle, tout cherche l'ordre,
Tout se sent un destin !

Tel est le but que doit viser le poème : il doit se ranger, sous peine d'être vain, dans la catégorie des « êtres nécessaires »; s'il ne recourt pas à des « sonorités concertées », il ne sera point « mû par l'écriture fatale ». L'autre effet de la Musique architectonique est qu'elle est une Musique sans musique : elle réduit la musique effective au silence puisqu'il s'agit d'une musique de formes. Pendant la construction du temple par la musique d'Amphion retentit le « chœur des muses-colonnes ». Ce chant reprend partiellement le *Cantique des colonnes*, où ce qui se donne essentiellement à entendre, « L'orchestre de fuseaux »²², demeure silencieux : un concert pour la vue.

Ici s'ouvre la seconde des voies que la poésie doit suivre pour s'égaliser à la Musique. Que le poète ourdisse des « sonorités concertées » implique qu'il organise une matière sonore. Valéry redonne au matériau les droits que Mallarmé tendait à lui ôter. « L'architecture [...] m'avait laissé dans le fond un certain goût du solide », écrit-il. Pour qui seraient des formes qui ne s'incarneraient pas ? L'homme n'est pas un pur esprit et son intelligence elle-même n'est pas exclusivement conceptuelle. Comme Mallarmé, Valéry paraît suggérer qu'une part de sens ressortit à la musique. Quand le poète écrit, une « *force chantante* exige de lui ce que la pensée toute nue ne peut obtenir que par une foule de combinaisons successivement essayées [...] et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants. » Cette priorité des structures musicales sur la signification discursive et ce sceau que les unes imprime sur l'autre fait qu'un poème, « à l'époque virtuelle de sa formation », connaît une « phase où l'état de l'esprit est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent, s'appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert. »²³ Le poète en vient à figurer son travail d'invention à l'aide de métaphores empruntées à la pratique musicale effective.

Ce qu'il faut bien appeler une dénégation de la musique sensible, flagrante chez Mallarmé, s'atténue chez Valéry au prix d'un détournement car c'est au poème qu'est restituée la dimension sonore, non à l'orchestre. La poésie « est un art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille [...] au moins autant qu'il ne fait l'esprit. » Inconséquent poète, presque sourd à la musique des instruments, où il ne veut voir que des structures intelligibles, enchanté par celle des mots. « Il faut choisir : ou bien réduire le langage à la seule fonction transitive d'un système de signaux : ou bien souffrir que certains spéculent sur ses propriétés sensibles, en développant les effets *actuels*, les combinaisons formelles et musicales »²⁴. Il est au moins un lieu où la

Musique sans musique, la combinatoire des structures intelligibles, s'effectue aux oreilles de Valéry dans une musique sonore : le poème.

Valéry ne s'en est pas tenu à l'idéalisme de Mallarmé, dont l'horizon suprême est la pureté du blanc et du silence, à peine entamée par les quelques signes indispensables pour en circonscrire les fragments signifiants, cet « Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels »²⁵. Mallarmé a rêvé une poésie abstraite qui fût une Musique des formes et des rapports, à la manière dont les premiers théoriciens de la peinture non figurative ont poussé à l'extrême l'exigence du dépouillement. Si la musique est encore pour Valéry affaire de structures abstraites, ces dernières ne sauraient cependant être dissociées de leur dimension sonore dans le poème. S'adressant à des musiciens, Valéry condescend même à reconnaître la beauté et la nécessité « des merveilleuses cordes, des bois suaves, des cuivres tout-puissants ». La poésie doit à la musique l'aptitude à « éliminer de ses ouvrages tout ce que la prose peut exactement exprimer » dans la mesure même où elle recherche une « valeur auditive », c'est-à-dire « des expressions dans lesquelles le sens, le rythme, les sonorités de la voix, le mouvement s'accordent et se renforcent »²⁶. Encore ces métaphores grâce auxquelles le poète veut faire croire et se persuader lui-même que le langage peut atteindre à la musique ne le laissent-elles sans doute pas entièrement satisfait car Valéry a été tenté de réunir les deux faces dissociées d'Orphée.

La chose ne va pas de soi. « Mettre de la musique sur de bons vers, c'est éclairer un tableau de peinture par un vitrail de cathédrale. » Comment musique et poésie peuvent-elles conjuguer leurs effets si ces derniers procèdent de deux manières incompatibles dans le jeu de la lumière ? « La musique belle par *transparence*, et la poésie par *réflexion*. »²⁷ Valéry a pourtant rêvé d'écrire et il a écrit pour la mise en musique de sa poésie, comme en témoignent son projet de livret à l'intention de Debussy²⁸ et sa collaboration effective avec Germaine Tailleferre et Arthur Honegger. Ayant en commun avec Mallarmé une certaine réserve devant les luxuriances de l'opéra, il ne semble pas moins se fier, fût-ce momentanément, aux vertus de la « cantate » ou du « mélodrame » pour restituer à la poésie une dimension musicale sensible. En acceptant cette gageure, Valéry a sans le vouloir signalé l'insuffisance des métaphores qui prévalent dans la méditation esthétique sur les affinités du poème avec la Musique pure, il a tacitement reconnu que les analogies théoriques ne suffisent pas à douer la poésie de cette musicalité qu'elle revendique. Il a, malgré lui, réhabilité Orphée le chanteur auprès d'Amphion l'architecte.

1. Paul Valéry, *Au concert Lamoureux en 1893*, O II, p. 1272-1273. Les textes de Valéry sont cités dans l'édition de J. Hytier, *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, vol. I : 1957, vol. II : 1960, abrégé O I et O II.

2. Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, coll. « Folio classique », Gallimard, 1995, p. 614.

-
3. Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémary, coll. « Folio essais », Gallimard, 1991, p. 18; *La naissance de la tragédie*, « Essai d'autocritique », trad. P. Lacoue-Labarthe, coll. « Folio essais », Gallimard, 1992, p. 19.
 4. Mallarmé, *Crise de vers*, OC, p. 367; *Plaisir sacré*, OC, p. 389; *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 309. Les textes théoriques de Mallarmé sont cités dans l'édition de H. Mondor et G. Jean-Aubry, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, abrégé OC.
 5. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, vol. I, 1998, p. 42, 40, 27, 38.
 6. Valéry, *Amphion*, O I, p. 170.
 7. Mallarmé, *Notes*, OC, p. 855.
 8. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, O I, p. 1320-1321.
 9. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, O II, p. 105-106.
 10. Mallarmé, *Le livre, instrument spirituel*, OC, p. 380-381.
 11. Valéry, *Au concert Lamoureux en 1893*, O II, p. 1274; *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, O I, p. 1271, 1272; *Eupalinos ou l'architecte*, O II, p. 105.
 12. Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385.
 13. Mallarmé, *Crise de vers*, OC, p. 366, 368 ; *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647; *Bucolique*, OC, p. 402-403; *Crise de vers*, OC, p. 368.
 14. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, O I, p. 1326.
 15. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 649.
 16. Mallarmé, *Plaisir sacré*, OC, p. 388-389 (cf. *Crise de vers*, OC, p. 363, où Mallarmé suggère qu'il y a davantage, pour le poète, dans « se moduler » que dans « s'exprimer »); lettre à René Ghil du 7 mars 1885, éd. citée, p. 577; lettre à Victor-Émile Michelet du 18 octobre 1890, éd. citée, p. 608.
 17. Valéry, *Histoire d'Amphion*, O II, p. 1279.
 18. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647-648.
 19. Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. citée, p. 24; *Bucolique*, OC, p. 404; *Théodore de Banville*, OC, p. 522.
 20. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, O I, p. 1328; *L'invention esthétique*, O I, p. 1413; *Eupalinos ou l'architecte*, O II, p. 102, 104.
 21. Valéry, *Orphée*, O I, p. 76-77; *Cantiques spirituels*, O I, p. 450.

-
22. Valéry, *Amphion*, O I, p. 172-173; *Histoire d'Amphion*, O II, p. 1277; *Amphion*, O I, p. 178; *L'amateur de poèmes*, O I, p. 94-95; *Amphion*, O I, p. 178-179; *Cantique des colonnes*, O I, p. 116.
23. Valéry, *Histoire d'Amphion*, O II, p. 1278; *Variations sur les Bucoliques*, O I, p. 212, 215-216.
24. Valéry, *Variations sur les Bucoliques*, O I, p. 207; *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...*, O I, p. 650.
25. Mallarmé, *Crise de vers*, OC, p. 365.
26. Valéry, *Au concert Lamoureux en 1893*, O II, p. 1272, 1273.
27. Valéry, *Tel quel*, O II, p. 639.
28. Cf. Valéry, *Histoire d'Amphion*, O II, p. 1280-1 et p. 1579.