



Avant-propos

Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne

► **To cite this version:**

Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne. Avant-propos. Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé: l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix / sous la direction de Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, pp.9-14, 2016, 978-2-7535-4856-5. <hal-01632501>

HAL Id: hal-01632501

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01632501>

Submitted on 13 Nov 2017

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.

Avant-propos

« La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. »

Stéphane Mallarmé, *Le Livre, instrument spirituel* (1895)¹.

« Je voulais simplement rappeler à quel degré certaines formes d'expression lient intrinsèquement ces deux phénomènes : son et verbe. Il ne me semble pas possible d'affirmer que le problème se pose dans les termes d'un simple parallélisme [...]; mais, indéniablement, surtout depuis la fin du siècle dernier, les grands courants poétiques ont une forte résonance sur le développement esthétique de la musique – la technique musicale étant tellement spécifique qu'elle écarte automatiquement toute influence directe. On peut noter que les poètes ayant travaillé sur le langage lui-même sont ceux qui laissent sur le musicien l'empreinte la plus visible; évidemment, nous viennent immédiatement à l'esprit les noms de Mallarmé plutôt que de Rimbaud, de Joyce plutôt que de Kafka. »

Pierre Boulez, *Son et verbe* (1958).

Au sein d'une conception spéculative de l'art², la poésie en vers ou en prose de Mallarmé s'est toujours pensée, dès son origine (1862, le poète a 20 ans), sous l'égide de la musique. À son terme inaccompli (1897, le *Coup de dés*; Mallarmé meurt en 1898), c'est elle qui reprend la musique dans ses propres opérations : celles – silencieuses, muettes ou « tues » – des lettres entendues aux sens littéraire, rhétorique, typographique et, enfin, alphabétique. La préface du *Coup de dés* le dit clairement, et avec toute l'ironie qui constitue l'esprit de Mallarmé :

• 1 – Toutes les références à Mallarmé renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* en 2 volumes due à Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2003, volumes désormais abrégés *OC I* et *OC II*.

• 2 – Conception spéculative de l'art que Mallarmé amène à un moment de doute et de crise tant la présence de l'absolu que cette conception présuppose se fait chez lui à même la contingence des circonstances et à même la relativité et l'éphémérité des événements de la vie la plus simple et la plus ordinaire.

« Aujourd’hui ou sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s’accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue en concert ; on en retrouve plusieurs moyens m’ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c’en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l’antique vers, au quel je garde un culte et attribue l’empire de la passion et des rêveries³. »

Au cœur de ce double mouvement de *dessaisissement* et de *ressaisissement*, la poésie ainsi que la poétique et la pensée esthétique ou philosophique qui lui sont substantiellement liées vont prendre différentes positions dont les tensions expliquent, d’une part le relativement petit nombre de musiciens qui la mirent en musique, d’autre part la puissance artistique et théorique exceptionnelle qu’elle eût (et continue à avoir) sur les artistes et sur les penseurs des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. Car la musique est un art de l’interprétation et même du *passage des interprétations*, soit un art fondamentalement instable puisque ne possédant pas la sécurité de la figuration et de la représentation ; elle est en effet tout à la fois :

- a) un texte à lire et une écriture à déchiffrer inscrite sur les pages d’une partition et d’un livre ;
- b) une compréhension, c’est-à-dire une position et un remodelage de significations mouvantes ne passant ni par la figuration ni par la référentialité ; la musique, exemplairement orchestrale ici, n’a pas d’extérieur : ni celui du monde auquel elle ne renvoie pas, ni celui d’une langue qui pourrait la dire autrement ;
- c) une performance ou une exécution qui suppose la présence mutuelle du musicien et des auditeurs, autrement dit la représentation, la scène, la salle : de concert, de théâtre, de danse et d’opéra ; cette représentation, cette scène et cette salle engagent elles-mêmes des usages sociaux, des rituels et comme une cérémonie auxquels Mallarmé est spécialement attentif⁴ ;
- d) un chant, c’est-à-dire une voix poétique, musicale et humaine, offrant à Mallarmé comme le principe du *Livre* se pensant comme l’alliance « solennelle » du concert, du spectacle théâtral, de l’opéra, du texte poétique et de la lecture publique.

L’alliance de ces quatre aspects par lesquels existe la musique, Mallarmé l’appelle « Ode ». Par ce terme – qui condense à lui seul la tradition poétique (de Pindare

• 3 – MALLARMÉ S., Préface à *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, OCI, p. 392.

• 4 – Il est aussi attentif aux gestes du chef d’orchestre, au lustre qui illumine la salle, aux couleurs de son décor, au parler des auditeurs.

à Hugo en passant par Ronsard et Malherbe) et rassemble tous les arts de la littérature, du spectacle et de la musique (*odé*, la tragédie, etc.) –, Mallarmé indique la visée d'un art total – « Drame », « Mystère », « Hymne », « Idée » – qui sera l'instrument et le lieu de ce qu'il nomme un « isolement de la parole⁵ ». Dans cet isolement, la poésie française entend se faire à la fois, et en un étonnant paradoxe, langue universelle et langue étrangère. Elle entend aussi se faire non seulement le lieu du passage des arts – « Aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie⁶ » – mais un instrument spirituel capable de totaliser le monde, de saisir « la musicalité de tout », c'est-à-dire « l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique⁷ ».

Le livre qui s'ouvre ici interroge et explore, en une sorte de circularité de principe, à la fois la théorie mallarméenne de la musique, sa mise en pratique poétique, et les compositeurs, essentiellement de langue française, qui mirent Mallarmé en musique (principalement Debussy puis surtout Boulez qui en fit le cœur irradiant de son entreprise). Il tente de clarifier le sens artistique, poétique, esthétique et philosophique de la référence constante de Mallarmé à la musique et d'examiner à cette aune les musiques qui se réfèrent à Mallarmé. Par-delà l'analyse de ces musiques « mallarméennes », il s'agit de comprendre la part de l'esthétique musicale et la part de l'esthétique tout court que Mallarmé rend possible pour l'art contemporain.

Cette compréhension semble passer par trois moments principaux que les xx^e et xxi^e siècles dessineraient. Le premier moment est celui de la mise en musique de la poésie mallarméenne au début du xx^e siècle et dans le sillage de la présence même du poète : c'est le moment de Debussy qui écrivait au poète : « Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la flûte de votre Faune⁸. » Le second moment est celui de la puissante inspiration du *Coup de dés* et du *Livre* sur les musiciens des années cinquante (Boulez particulièrement) fascinés par la place centrale du hasard et par le souci de la structure ouverte, tous les deux rendus plus explicites par la publication en 1957 par Jacques Schérer des *Notes en vue du Livre*⁹. Le troisième moment, plus contemporain ou actuel, comme l'on voudra, et tournant autour de la notion de scène, si présente chez le poète¹⁰,

• 5 – MALLARMÉ S., « Crise de vers », *OC II*, p. 213.

• 6 – MALLARMÉ S., « Solennité », *OC II*, p. 203.

• 7 – MALLARMÉ S., « Crise de vers », *OC II*, p. 210 et p. 212.

• 8 – DEBUSSY C., *Claude Debussy : lettres*, Paris, Hermann, 1980, p. 70.

• 9 – SCHÉRER J., *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

• 10 – Par exemple : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur,

semble élargir l'inspiration ou l'émulation de l'œuvre mallarméenne aux arts du théâtre, de la performance et du cinéma¹¹.

Le présent ouvrage voudrait explorer plus spécialement les deux premiers moments après s'être efforcé de comprendre la nature, la fonction et le contexte historique ou culturel de la pensée mallarméenne de la musique, mais aussi, comme nous y invite le « Finale » de ce livre, nous placer au seuil du troisième moment qui devrait faire l'objet à lui seul d'un futur travail. Les études qui suivent se répartissent en deux parties reliées l'une à l'autre et se renvoyant l'une à l'autre sous la forme d'un chiasme ou, pour utiliser l'une des métaphores les plus importantes du poète, d'un *pli*.

La première partie, intitulée « Mallarmé et la musique », est consacrée à la façon dont le prince des poètes considère ce qu'il faut bien appeler le paradigme musical hérité de Jean-Jacques Rousseau et du romantisme allemand. C'est ce paradigme qu'il développe et qu'il dépasse quand il écrit de façon péremptoire à la fin de sa vie :

« Tout est là. Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. 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 silencieusement¹². »

La seconde partie, intitulée « La musique et Mallarmé », est consacrée à la musique elle-même : non pas celle que pense, évoque ou écrit Mallarmé mais celle qu'il a effectivement entendue et celle qu'il a inspirée, en son temps et par-delà son temps. Cette seconde partie ne se donne évidemment pas pour tâche d'analyser toutes les mises en musique de la poésie de Mallarmé ou toutes les musiques induites par la pratique et la théorie mallarméennes de la poésie. De façon plus resserrée, mais pensons-nous plus essentielle, elle voudrait repérer certains grands principes de la reprise ou de la relève musicales de Mallarmé au xx^e siècle, les principaux étant ceux – artistique et esthétique à la fois – de la résonance et de

cela même que le citoyen, qui en aura l'idée, fonde le droit de réclamer à un État, comme compensation de l'amointrissement social » (« Le genre ou des modernes », *OC II*, p. 181).

• 11 – Voir SCHÉRER J., *Quelque chose ou rien*, pièce de théâtre en annexe de la réédition en 1977 du « Livre » de Mallarmé. Voir le cinéma des Straub et de Jean-Luc Godard. Sur ce dernier voir LEUTRAT J.-L., *Jean-Luc Godard, un cinéaste mallarméen*, Paris, Schemata-Didier érudition, 1998.

• 12 – MALLARMÉ S., lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893.

la mobilité tels qu'on les trouve, selon des modalités à chaque fois différentes, de Debussy à Boulez. Comme si Mallarmé avait conféré à la musique du xx^e siècle une décisive libération du rythme, et à l'art tout entier¹³ la « hantise de la stabilité » et la joie des formes « déroutées » ou « dé-constellées », foncièrement ouvertes. Comme s'il avait transmis, dans une pratique et une théorie du désastre – désespérées au début mais finalement joyeuses¹⁴ –, la « brisure des grands rythmes » de la poésie de son temps, de la sienne propre et de la musique à venir ; comme s'il avait effectué et annoncé « leur éparpillement en frissons articulés¹⁵ » pour une époque d'« interrègne¹⁶ », c'est-à-dire de crises jamais véritablement surmontables mais plutôt incessamment reconduites, creusées et approfondies.

Cet ouvrage collectif est pluridisciplinaire en son fond, comme son objet le commande et comme ses instigateurs l'ont voulu : philosophes, esthéticiens, littéraires, historiens, musicologues et musiciens s'y sont associés pour circonscrire et pour ouvrir à la fois une pensée conforme à la nature de l'œuvre d'un poète et à celles des musiciens qui choisirent ce poète comme source de pensée ou de création. L'ouvrage recueille les actes du colloque qui s'est tenu à l'université Rennes 2 du 12 au 14 mars 2015 sous la responsabilité de Pierre Bazantay, professeur de littérature au *Centre d'études des littératures et langues anciennes et modernes* (CELLAM), Antoine Bonnet, professeur de musique dans l'équipe de recherche *Arts : Pratiques et Poétiques* (APP), et Pierre-Henry Frangne, professeur de philosophie de l'art et d'esthétique dans l'équipe de recherche *Histoire et Critiques des Arts* (HCA). Il souhaite témoigner de l'interactivité, de la vitalité et du rayonnement des travaux de recherche individuels et collectifs du pôle Arts de l'université Rennes 2.

Convaincus qu'une œuvre d'art n'est pas seulement « une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser » comme le dit Kant¹⁷, mais qu'elle pense tout court selon ses modalités propres et selon ses configurations sensibles, convaincus aussi que la réflexion ne saurait se séparer de l'objet sur lequel elle porte sous peine de devenir vaine ou arbitraire, les responsables du colloque avaient organisé en son sein deux spectacles, sur deux scènes différentes. Le premier était un concert donné à l'opéra de Rennes, où ont été joués Debussy, Ravel,

-
- 13 – Voir CHEVRIER J.-F., *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris/Nantes, Hazan/musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.
 - 14 – De la crise de Tournon du milieu des années 1860, à la somptuosité de la prose poétique des années 1890.
 - 15 – MALLARMÉ S., « Crise de vers », *OC II*, p. 212.
 - 16 – MALLARMÉ S., « Crise de vers », *OC II*, p. 209.
 - 17 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, § 49.

Hindemith, Amy et Boulez¹⁸ ; le second était une soirée piano/danse à l'université Rennes 2, où a été présentée une performance inspirée de la chorégraphie du *Faune* de Nijinski (sur la musique de Debussy) et de la *Troisième sonate* de Boulez. Le lecteur pourra voir et entendre cette performance sur le site numérique de Rennes 2¹⁹. Ces deux moments ne furent pas pensés comme des illustrations ou des annexes du colloque mais, véritablement, comme ses prolongements et approfondissements dans l'ordre artistique.

Que soient remerciés très chaleureusement : Pierre Bazantay, codirecteur avec nous du colloque et, à l'époque de son élaboration, vice-président chargé de la culture à l'université Rennes 2 ; Estelle Faure, directrice du service culturel de l'université ; Alain Surrans, directeur de l'opéra de Rennes qui organisa avec nous le premier concert et accueillit la première journée du colloque dans la salle de l'opéra habillée « de pourpre et d'or » ; Maxime Leschiera, directeur du Conservatoire à rayonnement régional de Rennes, et Sylvain Blassel, qui donna avec ses élèves le premier concert de l'opéra ; Alain Franco, pianiste, Emmanuelle Huynh et Loïc Touzé, danseurs, qui créèrent la performance d'après *L'après-midi d'un faune* de Debussy et la *Troisième sonate* de Boulez ; enfin Laurence Bouvet-Lévêque et Nelly Brégeault-Kremser de la cellule recherche de l'UFR Arts, Lettres et Communication de Rennes 2 pour leur aide logistique indispensable. Cette collaboration entre chercheurs, enseignants et artistes, entre les différentes composantes internes à l'université, entre l'université elle-même et les institutions de la cité (la municipalité de Rennes, Rennes Métropole, la Région Bretagne, l'Opéra de Rennes, le Conservatoire à rayonnement régional de Rennes) est pour nous tout à fait importante et précieuse : elle est la condition et la garantie d'une recherche ouverte, vivante et, nous l'espérons, fructueuse.

• 18 – C. Debussy : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894, version flûte et piano), *Apparition* (1884, chant et piano), *Trois Poèmes de Mallarmé : Soupir, Placet futile, Éventail* (1913, chant et piano). M. Ravel : *Sainte* (1896, chant et piano), *Trois Poèmes de Mallarmé : Soupir, Placet futile, Surgi de la croupe et du bond* (1913, chant et piano). G. Amy : *Après... D'un désastre obscur* (1976, mezzo-soprano et ensemble instrumental). P. Boulez : *Pli selon pli, Improvisation sur Mallarmé II, Une dentelle s'abolit* (1957, soprano et ensemble instrumental). P. Hindemith : *Hérodiade, récitation orchestrale* (1944, quintette à cordes, quintette à vent, voix et piano).

• 19 – <http://www.lairedu.fr/mallarme-la-musique-la-danse-performance-musique-et-danse/>.