

De la page blanche à la musique: Mallarmé et l'écriture du silence

LARISSA DRIGO AGOSTINHO

Doctorante
Université Paris IV-Sobronne

Résumé : *Nous nous proposons de montrer dans quelle mesure la musique fournit à Mallarmé un modèle de création artistique capable de surpasser l'impuissance provoquée par un langage arbitraire corrompu par un modèle représentationnel tout en préservant et donnant forme au mystère que seules les lettres sont capables de dévoiler.*

Mots-clés : littérature française du XIX ; modernité ; langage ; littérature et musique.

Resumen: *Proponemos mostrar en cual medida la música abastece en Mallarmé un modelo de creación artística capaz de sobrepasar la impotencia provocada por un lenguaje arbitrario corrompido por un modelo de representación preservando y consagrando forma al misterio que sólo las cartas (letras) son capaces de descubrir.*

Palabras clave: literatura francesa del siglo XIX; modernidad; lenguaje; literatura y música.

Abstract : *We suggest showing in which measure the music supplies to Mallarmé a model of artistic creation capable of surpassing the impotence provoked by an arbitrary language corrupted by a representational model while protecting and embodying the mystery that only letters are capable of revealing.*

Key-words : French literature of the XIXth century; modernity; language; literature and music.

1. LE SILENCE COMME IMPUISSANCE POÉTIQUE

Dans les années 1866-1869 Mallarmé subit une crise, fondamentale, dans la constitution de toute sa poésie. Cette crise, connue comme « Crise de Tournon » marque la découverte du Néant chez le poète :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le

bouddhisme et je ne suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. (Mallarmé, 1998 : 678)

Cette crise commence au printemps de l'année 1866, lors de l'écriture d'*Hérodias*, c'est en « creusant les vers » que le poète découvre le Néant. L'abîme du Néant, se révèle comme une « pensée écrasante », pensée qui met en question l'homme, et toutes les « vaines formes de la matière », « vaines » mais « sublimes », « pour avoir inventé Dieu ». Ainsi, le Néant qui serait l'une des figures les plus remarquables de la poésie de Mallarmé, n'est pas simplement un abîme, vide, il s'agit d'une pensée, une idée, « une vérité », qui transforme tout en « mensonge ».

Le Néant est un abîme qui se creuse à partir de l'écriture même, un abîme dans le blanc du papier, dans le langage. Il révèle au poète la nullité de la fiction, il la dévoile comme un « mensonge », « tout » devient, après cette crise, « mensonge ». Le travail de poète, l'acte de « creuser le vers » est à l'origine de la découverte du Néant et son reflexe sera le vers, le Langage. C'est à travers le langage et la fiction, comme critique de la représentation, que l'idée de Néant prend sa forme la plus complexe dans la poésie mallarméenne.

Cette rencontre se configure comme le fruit d'une longue méditation, comme Mallarmé l'annonce, il ne s'agit pas d'une découverte faite à travers le bouddhisme, elle est intellectuelle : « Je viens de passer une année effrayante : ma pensée s'est pensée et est arrivée à une conception Pure. » (Mallarmé, 1998 : 713)

Hérodias est le reflet même de la crise qu'elle provoque chez le poète. Les lettres de cette période témoignent de la difficulté que Mallarmé a eue pour la concevoir : « cette œuvre solitaire m'avait stérilisé » (Mallarmé, 1998 : 678)

Elle provoque la stérilité poétique de Mallarmé, déclenchant une crise d'impuissance que suivra le poète pendant de longues années. *Hérodias* est, elle-même, à travers sa virginité, le symbole du Néant, sur la forme de la blancheur, et dans son silence énigmatique.

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile,
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté, (Mallarmé, 2003 : 60)

Écrit sur le modèle d'une poétique nouvelle, qui tenait à peindre « non la chose mais l'effet qu'elle produit » *Hérodias* rejoint les idées de Mallarmé, publiés beaucoup plus tard, sur la lecture de la poésie. *Hérodias* provoque chez le

poète l'effet de sa virginité, il se sent impuissant devant la page blanche, en ne voyant aucune raison de la corrompre avec le noir de l'encre de sa plume.

Hérodiade est la figure par excellence de la poésie pure mallarméenne, qui privilégie l'effet poétique à la signification du poème, qui exclut toute représentation pour céder la place au langage et exclut le monde pour faire du poème rien qu'un « bibelot d'inanité » ou le « néant s'honore ».

La crise de 1866 s'achève avec l'écriture d'*Igitur*, un projet néanmoins inachevé. Mais le Néant reste le principe négatif par excellence à la base de toute l'esthétique mallarméenne. Dans *Igitur* par exemple le Néant prend la forme du hasard contre lequel le poète doit se battre, à côté de la pensée pour écrire. Dans les années qui suivent, surtout au tour de 1880 Mallarmé écrit de nombreux textes journalistiques, notamment de critique d'art, des textes sur la musique, le théâtre, la danse, où le poète développe et expose les principes esthétiques de son œuvre rêvée, le Livre.

Ce qui nous intéresse ici est le rapport entre la musique et la poésie, car c'est justement la musique qui fournit au poète une alternative face à un langage impuissant, incapable de jeter une lumière sur le mystère qui nous entoure. Nous allons examiner surtout le principal texte sur le rapport entre la poésie et la musique « La musique et les Lettres », et comme introduction à la question du rapport entre musique et poésie chez Mallarmé, nous proposons la lecture du poème « Sainte ».

2. LA MUSIQUE: DU SILENCE DANS LA POÉSIE

SAINTE

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore

Est la Saint pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence. (Mallarmé, 2003 : 44)

Ce poème date de la fin de 1865, il a été écrit à la demande de Mme Cécile Brunet, marraine de la fille du poète Geneviève, à l'occasion de sa fête. Son titre originel est « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin ». Cécile peut donner l'anagramme de *silence*.

Ce qui fait de ce poème plus qu'un poème de circonstance, mais un poème où la circonstance du langage, présentant l'insinuation d'un rapport essentiel entre la Sainte de la musique et le silence, offrant ainsi au poète une occasion idéale de réfléchir sur le rapport entre silence et musique dans la poésie.

L'hommage à la sainte de la musique malgré l'effacement du titre apparaît dans la liste d'instruments musicaux cités : « viole », « flûte », « harpe », « mandore ». C'est justement cette dernière qui donne le ton du poème, ou son rythme. La mandore est un vieil instrument à quatre cordes, le poème a quatre quatrains, et les vers ont huit syllabes, pliés, sur quatre syllabes.

Le caractère sacré de la Sainte, qui pourrait évoquer aussi le caractère sacré de la poésie et son rapport avec la religion, apparaît dans plusieurs instants à travers l'« ostensor » , le « Magnificat », et finalement correspond à l'image du titre initial « l'ange » qui « frôle une harpe » etc.

Une seule phrase compose ces quatre quatrains, elle tourne autour du verbe « être », le verbe le plus omis, le moins présent dans toute la poésie mallarméenne une phrase qui ne cherche guère à définir mais à déconstruire l'image de la Sainte « à la fenêtre », juxtaposée au reflet de la Sainte dans le « vitrage ».

Les signes de cette opposition deviennent plus clairs quand nous regardons la première version de ce poème, le premier quatrain présentait le même mot au premier vers du premier quatrain, « recelant », dans la deuxième version substitué par « étalant », configurant la première opposition du poème. Le deuxième quatrain ne finissait pas avec les deux points. Le troisième quatrain commençait par « Sainte à un vitrage ». L'inversion de l'ordre de la phrase souligne plus l'opposition entre les deux quatrains, « à la fenêtre », « à ce vitrage ».

L'opposition dans la première strophe de la première version du poème se configurait entre « recelant » et « étincelant », et « recelant » et « ruisselant » dans la deuxième. La version définitive produit le même effet sonore, plus riche, graduel, tout en gardant l'opposition à l'intérieur des quatrains. Les deux quatrains finissent aussi par la même structure « Jadis avec », « jadis selon », répétition qui marque emphatiquement le caractère ancien de ce « vieux livre » du « vieux santal » abandonnés dans les deux derniers quatrains.

« Le santal vieux qui se dédore » et « Le livre vieux qui se déplie » configurent à leur tour une autre opposition. Le santal qui se « dédore », perd son aura sacré au même temps que son or, le livre se déplie, comme la boîte de Pandore qui s'œuvre, en laissant échapper tout le mystère qu'elle était censée garder.

Ces oppositions correspondent aux deux images de la Sainte dans le poème, « à la fenêtre », la Sainte « réelle », et son image, ou l'image de l'image, dans une mise-en-abîme, la Sainte « à ce vitrage », le reflet de la Sainte dans le vitrage, ou la Sainte réfléchit, objet d'une réflexion dans et à travers la poésie.

Enfin, le « plumage instrumental », évoquant évidemment l'instrument du poète, la plume, « sans vieux livre », « ni vieux santal », qui « du doigt » balance. Le mot « doigt » est extrêmement symbolique. Car « doigt » et « dé » (« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ») ont la même racine étymologique, « dare » qui suggère le verbe « donner » et aussi « digitale », « digitus », « dé » à l'origine de « dé » et « doigt » à la fois. Ainsi, le « doigt » par métonymie évoque l'acte d'écrire, par étymologie il évoque les « dés » figurent de l'acte de réflexion (toute pensée émet un coup de dés) comme l'acte poétique par excellence.

Et tout le poème se constitue comme la dissolution de cette première image de la Sainte à la fenêtre au nom d'une autre, plus authentique, celle de la Sainte reflétée, réfléchit. Il s'agit de la mise en forme d'une transformation qui se configure comme l'acte de « transposition », ou de dissolution de l'image évidente, au nom d'une idée : « Musicienne du silence ». Une sonorité ouverte et lumineuse, suivie d'une autre plus fermée, moins lumineuse, voilà toute la contradiction entre la musique et le silence. Néanmoins les deux mots présentent plus d'affinités que de différence. *Musicienne* du *silence*, la répétition de la voyelle « i », intermédiaire, aussi que la répétition des « n » et « e » qui donne une note musicale au vers, impliquent impérativement une présence aigue de la musique dans les lettres.

Comme l'image réelle de la Sainte la musique aussi se dissout dans l'air, si l'image réelle donne lieu à une « réflexion », la musique doit conférer à la poésie un caractère abstrait qui vient « balayer » le réel pour céder la place aux idées, aux formes. La musique est la forme même de l'idée, volatile, fluide, évanescence, comme elle l'écrit, la poésie « pure » doit à travers ces traces noires restituer au papier sa blancheur initiale, son silence.

3. LE SILENCE : IDÉE

Dans le texte *La musique et les Lettres*, le poète annonce que la recherche du vers libre fait que « l'acte d'écrire scruta jusqu'à l'origine ». Il montre, alors,

les conséquences d'un débat sur le vers, qui pourrait mener à un débat plus large sur la littérature et sa forme en général. Le vers, comme ensemble rythmique, et musical, met en évidence le rapport entre musique et poésie.

(...) à savoir s'il y a lieu d'écrire. Les monuments, la mer, la face humaine (...) que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : (...). Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien d'autre que la musicalité de tout. (Mallarmé, 1998 : 65)

Le sens du titre de la conférence commence à se dévoiler, si le vers a un rapport avec la musique, n'est-ce pas tout simplement une question de rythme, de cadence. La musique est le sens même du mystère, sa voix, elle est la suggestion, en évoquant les choses elle dévoile leur esprit, leur être même comme « dispersion volatile ».

Ecrire c'est suggérer, pour libérer les choses et la réalité de leurs contours illusoires, c'est transposer au livre, la « dispersion volatile » de l'être, la « musicalité de tout ». Ainsi, le monde et la musique sont formellement conçus à travers une même idée. « Les monuments », « la mer » ne sont que musicalité et « dispersion volatile », elles ont lieu ainsi, dans le livre, elles apparaissent comme telle, comme ce qu'elles sont, dans le livre. La musique a la forme même de c'est qu'elle évoque. La musique est la forme même des choses, leur être, elle est aussi la forme que la littérature doit avoir.

Parce que créer la notion des objets, c'est « saisir les rapports », c'est lier le monde, les choses et leur idée, c'est écrire leur « dispersion volatile », car les choses sont, comme elles apparaissent dans le livre, « dispersion volatile ». La « musicalité de tout » s'inscrit musicalement dans le poème.

L'analogie, rapprocher le monde, les choses, leur être de leur apparaître, où le comprendre comme « transposition » au Livre, comme « dispersion volatile », comme un mouvement, un vol vers l'idée, un mouvement, une spirale vers l'idée.

Pas question de décrire la nature ou la cité, il « reste de saisir les rapports », « à l'égal de créer : la notion d'un objet » cette notion est, toujours la même, soit comme « dispersion volatile », soit ici, l'objet « échappant, qui fait défaut », en train de disparaître, ou de se transposer au livre :

(...) qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer. (Mallarmé, 1998 : 68)

« Les lettres », sont une réflexion, « une mentale poursuite », elles sont aussi l'espace « de s'y mirer », car elle offre la preuve que le « spectacle », le dehors du livre, « répond », correspond, et surtout se présente (est la preuve) comme une « imaginative compréhension ». A nouveau, les lettres sont le miroir où le monde se reflète, sauf qu'il ne s'agit pas d'un espace de dédoublement, de représentation, mais d'un espace où le spectacle du monde se présente tel qu'il est.

Nous pouvons alors, conclure que la musique, s'inscrit tout d'abord comme « parole », son, oralité du poème. Ensuite, elle reflète, dans la structure même du langage poétique, le mystère qui repose au fond de toutes choses, l'obscurité du « réel » ou de ce qui se présente comme tel. La « musicalité de tout », le monde comme « dispersion volatile » apparaît dans le poème comme ce qu'ils sont, Musique. Elle est donc présentation de l'Idée.

Le même constat pourrait être fait par rapport à l'écriture, aux lettres, qui présentent les gestes même de l'idée, dans leur intensité et forme. La parole rejoint ainsi les lettres, elles reflètent l'idée, elles sont l'idée même en train de se constituer.

La musique est donc traitée comme une idée, elle répond au reproche d'intelligibilité, elle est le mystère. Mais la musique opère aussi, concrètement dans le poème, elle interfère dans sa composition, elle rejoint les lettres et forme la Poésie.

La littérature, forme de la parole essentielle, à travers l'allusion et la suggestion, nie l'objet, « le parler, narrer et décrire » qui cherchent à présenter et nommer un objet. La poétique de Mallarmé et sa poésie montrent qu'à travers le langage nous pouvons seulement mesurer la distance qui nous sépare des choses, et créer des fictions, à travers l'idée.

Comme dissolution de l'écrit, musique, parole, la littérature évoque non un objet mais sa disparition, sa transformation en idée, la notion pure, qui se configure comme « transposition » de « structure » :

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. (Mallarmé, 1998 : 213)

La littérature existe alors, pour aboutir à la « notion pure », la pureté de la poésie se constitue tout d'abord, en renonçant à l'« universel reportage », au nom d'un rapport aux choses qui préfère au lieu de les nommer, les suggérer, pour évoquer leur idée.

4. MUSIQUE ET LANGAGE : L'ÉCRITURE DU SILENCE

Dans les années 1890, déjà prince des poètes et maître de l'école symboliste, Mallarmé commente les poétiques des parnassiens et de naturalistes.

(...) quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon de vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. (Mallarmé, 1998 : 699)

Les parnassiens ont de vieilles idées philosophiques et rhétoriques, nous pourrions dire aujourd'hui linguistiques. Une poésie qui présente directement les objets croit à travers une utilisation instrumentale du langage disposer le monde comme il convient, elle pense même posséder les objets à travers le Langage. Le langage transparent qui « narre », « décrit », la même idée du langage derrière le journal et le fait divers régit les principes littéraires des naturalistes et parnassiens, comme nous le montre Mallarmé.

Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est de faire deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. (Mallarmé, 1998 : 699-700)

Le « rêve » de la poésie, l'idéal poétique mallarméen consiste en « suggérer ». C'est en évoquant les objets que la poésie mallarméenne compte substituer les vieilles idées parnassiennes.

Le même reproche est fait au naturalisme :

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir des pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* pierres précieuses. Et bien ! non ! La poésie consistant à créer (...). (Mallarmé, 1998 : 701)

L'« enfantillage » littéraire, selon Mallarmé, réside dans la croyance en un langage transparent, instrument facilement manipulable, qui se voit capable d'accéder au réel. Cette conception du langage qui ne sépare pas les mots et les objets est la base d'une théorie représentative du langage, qui soutient, aussi bien le naturalisme que l'école du parnasse. L'idée de suggestion, qui substitue le modèle parnassien (celui qui présente « les objets directement »), introduit un sens de mystère, justement, entre les mots et les choses, un silence à l'intérieur

du langage, qui ne vise plus à décrire les objets, mais à les évoquer et les dévoiler comme idée.

Le symbolisme introduit ainsi « le mystère dans les lettres » contre le positivisme et la passion scientifique des naturalistes. Mais le mouvement est plus profond. Dans *Crise de vers* Mallarmé annonce une « crise, fondamentale », cette crise n'est pas seulement une question de prosodie, elle touche à la langue.

Selon George Steiner (1969, p. 48), « jusqu'au le XVII^{ème} siècle, la sphère du langage englobait presque toute l'expérience et la réalité ; de nos jours son domaine est plus étroit. Il n'articule ni ne relie plus tous les principaux genres d'action, de pensée, de sensibilité ». Le langage se retire des sciences cédant la place au langage mathématique, il se retire de la philosophie, qui passe de la croyance dans la transparence du langage, de Platon à Thomas d'Aquin à sa mise en question par la philosophie moderne, comme par exemple chez Wittgenstein. Il y a donc, dans le centre de la modernité une crise, comme Mallarmé l'annonce, une crise « de vers », crise de direction, crise du langage.

La méfiance de Mallarmé vis-à-vis du langage a ses raisons. Selon le poète le langage ne « touche que commercialement la vérité » et le poète pointe la raison : l'imperfection des langues.

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons, *n'existeraient pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère les défauts des langues, complètement supérieur. (Mallarmé, 1998 : 676)

Les langues, Mallarmé souligne, sont imparfaites, il évoque le mythe de Babel, la diversité des langues serait responsable de la perte de la signification initiale du Verbe. Comme nous avons perdu le rapport avec cette langue originelle, notre accès à la vérité, à travers le langage est aussi, à toujours perdu.

Les langues sont imparfaites par cette pluralité mais aussi parce que le signe est immotivé, arbitraire. Il n'y a pas une relation causale entre, ce qu'on ap-

pelle après Saussure, le signifiant et le signifié. Mallarmé donne comme exemple les mots « jour » et « nuit », dont la signification s'oppose à la sonorité, sombre pour le premier, clair pour le second. Un autre exemple, la comparaison entre « sombre » et « ténèbres », le premier a une sonorité plus significative que le deuxième, en revanche, le deuxième est plus sombre dans sa signification, et très lumineux dans sa sonorité. Ce défaut, regretté par le poète, est en fait, fondamental pour que la poésie puisse exister: « *Seulement, sachons n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur ». (Mallarmé, 1998 : 208) Le défaut des langues est donc rémunéré « *philosophiquement* ».

Le poète crée à partir d'un langage immotivé et arbitraire, sans rapport avec le monde dont il parle, sans pouvoir le présenter ou y accéder matériellement. Mais le « vers » peut « philosophiquement » rémunérer ce défaut. Par « philosophiquement », nous comprenons l'élaboration théorique qui sert de support à la création poétique mallarméenne, c'est-à-dire pour compenser l'arbitraire du langage, Mallarmé construit une théorisation de genres artistiques, comme le théâtre, la danse mais surtout la musique.

Selon Steiner (1968 : 53-56) l'effet du « retrait du mot » dans la littérature moderne « consciente de la brèche faite par une compréhension nouvelle de la réalité psychologique dans les genres anciens de la rhétorique et de la poésie », pour se libérer de la rhétorique et de la définition, dans le but de se « dissocier de la clarté et de l'usage habituel de la syntaxe » les poètes se rapprochent d'un idéal musical. Cela n'est pas seulement valide pour Mallarmé, mais pour la plupart de ses contemporains tels que Verlaine et Rimbaud.

Quand Mallarmé parle de la musique, il ne s'agit pas de la musicalité du vers seulement, mais de la musique dans le sens plus large du terme, comprise comme un concept, un principe formel qui compose la poésie.

Pour échapper à l'« universel reportage » le poète recourt à la musique, « explosion du Mystère », l'art le moins plastique, sans image, l'art abstrait par excellence, le « concert muet » qu'elle offre est la pure expression du mystère. La musique pointe, évoque, suggère au lieu de dire. (Mallarmé, 1998 : 210)

La musique est abstraite car il s'agit d'un art qui n'a pas un appui matériel ou un art dont le caractère matériel est le moins évident. Sa réalisation aussi, correspond à la nature abstraite du son, elle se fait dans le temps et dans le temps elle se dissout. Elle est exécutée comme négation même de toute matérialité et dans cette affirmation, toute négativité, la musique n'a aucune forme sensible, elle est pure subjectivité, pur idéal.

Elle opère avec des caractères abstraits, qui n'ont pas une signifiante en soi, de purs signes, ainsi la musique se travaille dans l'intervalle où chaque note,

dans le temps, résonne et illumine l'une et l'autre, les sons, replié sur soi, n'ont de « sens » qu'à l'intérieur du système musical qui les constitue.

La musique en tant que « concert muet », confirme qu'il ne s'agit pas de sonorités des mots, mais d'un concept de musique, d'une 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'appelai Idée. » (Mallarmé, 1998 : 69)

En tant qu'abstraction faite aux éléments concrets et matériels du monde, comme la matière même qui constitue les choses, leur fond de mystère et de vérité, irrévocable et ineffable, la musique présente « des sinueuses et mobiles variations de l'Idée » mais elle est vaine si le langage ni lui confère pas un sens.

Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leurs communauté et retrempe, éclaire, l'instrumentation jusqu'à l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante. (Mallarmé, 1998 : 208)

La poésie, énonciatrice, rejoint donc, la musique, pour exprimer ce que la musique ne peut qu'indiquer. La parfaite union entre poésie et musique se réalise lorsque la poésie est capable d'énoncer le mystère mais en le préservant, c'est-à-dire, l'énoncer et l'honorer musicalement, abstraitement, sans le dire, dans le silence.

Quel pivot, j'entends, dans ce contraste, à l'intelligibilité ? il faut une garantie – La Syntaxe. (Mallarmé, 1998 : 69)

La syntaxe est une garantie d'intelligibilité car le poète ne peut écrire qu'en respectant les règles grammaticales qui composent la Langue. Si le concept de langage peut varier, la syntaxe est immuable, elle reste intacte, et elle est aussi socialement partagée. Le poète ajoute : « S'il plaît à un, que surprend l'enver-gure, d'incriminer, ce sera la Langue ». Si la syntaxe garantit l'intelligibilité, c'est le langage le responsable par l'obscurité poétique.

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. (Mallarmé, 1998 : 233)

Les mots acquièrent dans les poèmes un sens, comme indépendant du poète, et à partir de leur organisation dans le papier, ils « s'exaltent », vibrent, équivalents qu'ils sont de l'« esprit ». Les mots, ce n'est pas du discours, dans le poème c'est le langage même, les mots qui interagissent entre eux. C'est ce qui pourrait ressembler à la contingence, au pur hasard, les sens multiples qui déchaînent les mots sont en fait la mise à nu du langage lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- BENICHOU, P. (1995) *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard.
MALLARMÉ, S. (1998) *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
— (2003) *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
MARCHAL, B. (1985) *Lecture de Mallarmé*. Paris : José Corti.
— (1988) *La religion de Mallarmé*. Paris : José Corti.
STEINER, G. (1969) *Langage et silence*. Traduction : Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye, Jean Franchette. Paris, Seuil.