HAL
open science

Mallarmé, Boulez : Structure, hasard, événement

Jean-Nicolas Illouz

▶ **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé, Boulez : Structure, hasard, événement. Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire, 2023, N° 193 (193), pp.119-136. 10.3917/poeti.193.0119 . hal-03762583

HAL Id: hal-03762583

https://univ-paris8.hal.science/hal-03762583

Submitted on 28 Aug 2022

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.

Mallarmé, Boulez :
Structure, hasard, événement

Du texte de jeunesse intitulé « Hérésies artistiques : l'art pour tous » (1862) à l'« Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* » dans la revue *Cosmopolis* (1897)[1], Mallarmé n'a cessé de penser le poème par rapport à la musique, allant jusqu'à concevoir la Poésie comme la « Musique par excellence[2] », seule capable, en annulant le monde, de restituer pour l'esprit « la musicalité de tout[3] ».

Comparée à l'œuvre de Verlaine, l'œuvre de Mallarmé n'a pourtant que peu tenté les musiciens de la période symboliste. La raison en est qu'elle ne leur offre pas des motifs qui seraient immédiatement « musicaux », comme il y a en peinture des motifs intrinsèquement « pittoresques ». La musique chez Mallarmé renvoie, non pas à une thématique préalablement définie, mais à une structure formelle, si bien que, plutôt que d'inspirer directement les musiciens, Mallarmé les invite à mieux prendre conscience de leur propre langage, afin qu'ils le renouvèlent aussi profondément qu'il a lui-même renouvelé le langage de la poésie.

Cette transformation du langage musical se dessine dès le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy (1894), où Pierre Boulez voit la naissance de la musique moderne[4] ; et, elle se continue, bien au-delà de l'époque symboliste, avec notamment les deux cycles, l'un de Debussy et l'autre de Ravel, titrés tous deux *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* en 1913[5]. Mais à ce moment-là (alors que l'édition posthume du *Coup de dés* est de 1917), la mesure de la révolution mallarméenne n'est pas encore prise, si bien que, par rapport à l'élan de la poésie à la fin du XIXe siècle, la musique semble, rétrospectivement, « avoir pris du retard », écrit Boulez[6]. En tenant compte de ces rapports croisés entre les historicités de chacun des deux arts, on pourrait dire que Boulez entreprend de relever le « défi » que Mallarmé a lancé aux musiciens, comme Mallarmé avait lui-même tenté de relever le « défi[7] » que Richard Wagner, un siècle plus tôt, avait lancé aux poètes. Mallarmé en appelait à la musique pour changer la poésie ; Pierre Boulez entreprend maintenant de faire en sorte que *la musique contemporaine reprenne à la poésie mallarméenne son bien*.

Deux pièces, plus précisément, sont au cœur de ce projet « mallarméen » de Boulez : la *Troisième Sonate* et *Pli selon pli*.

---

[1] Sur l'amplitude des références à la musique dans le corpus mallarméen, voir Pascal Durand, « *Pli selon pli* : les modèles musicaux de Mallarmé », dans Philippe Albéra, *Pli selon pli de Pierre Boulez : entretiens et études*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 83-100. Rappelons le début de l'article « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *L'Artiste*, 15 septembre 1862, OC II, p. 360 : « 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 de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice. »

[2] Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, *Divagations*, OC II, p. 226 : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. »

[3] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 65 : « la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout ».

[4] Voir l'article « Debussy », signé Pierre Boulez, dans l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958, t. I, p. 634.

[5] Dans les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Debussy met en musique les trois pièces suivantes : « Soupir », « Placet futile », « Éventail » ; Ravel, sous le même titre d'ensemble, met en musique « Soupir », « Placet Futile », et « *Surgi de la croupe et du bond* ». Ce « match » entre Ravel et Debussy est très révélateur de la genèse de la musique moderne. Voir Antoine Bonnet, « Mallarmé, Debussy, Ravel : les conditions d'une rencontre », dans *Le Choix d'un poème : la poésie saisie par la musique*, sous la direction d'Antoine Bonnet, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 51-66.

[6] Pierre Boulez, « Sonate « que me veux-tu ? », *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, édition du Seuil, 1981, p. 432 : « Il m'apparaît plutôt que certains écrivains sont allés, présentement, beaucoup plus loin que les musiciens dans le domaine de l'organisation, de la structure mentale d'une œuvre. »

[7] Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Divagations*, OC II, p. 154 : « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner. »

La *Troisième sonate*, selon le *Livre*.

Commencée en 1955, la *Troisième Sonate* est conçue comme un ensemble de cinq « formants », dont « un fragment d'exécuté[8] », dirait Mallarmé, a été joué à Darmstadt le 26 septembre 1957, et dont deux seulement sont publiés. À la fois achevée et inachevable, elle se projette d'emblée comme une œuvre toujours déjà faite en même temps que toujours encore à venir, – *Work in progress* ou « forme ouverte ».

L'idée d'une « Œuvre ouverte » sera bientôt théorisée par Umberto Eco[9], qui, tout en évoquant Mallarmé et Boulez, dessine un corpus plus ample, comprenant, outre *Ulysse* (1922) et *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, qui sont également des modèles essentiels pour Boulez, – le *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen (1956), défini comme une forme « multivalente », – *Sequenza* (pour flûte seule) de Luciano Berio (1958), où la durée des notes est laissée à l'initiative de l'exécutant qui doit cependant respecter une durée globale mesurée au métronome, – ou encore *Scambi* de Henri Pousseur (1957), – à quoi on pourrait ajouter, proches du Mallarmé *de* Boulez, les mobiles d'Alexander Calder (1962), où la structure est principe de mobilité, aussi bien que, à l'extrême opposé, les toiles de Jackson Pollock, où le hasard donne forme au chaos. En tous les cas, pour la *Troisième Sonate*, « l'influence[10] » de Mallarmé est explicite :

> Ma propre réflexion avait été nourrie depuis longtemps par le *Coup de dés*. Quand j'ai réfléchi sur ce poème, je l'ai ressenti, en termes de « forme ouverte », comme un modèle pour la *Troisième Sonate*. La typographie même du *Coup de dés* me conduisait à une réflexion structurelle qui rejoignait la forme ouverte dont Stockhausen et moi-même avions entrepris l'investigation[11].

Au-delà du *Coup de dés*, pour lequel Boulez avait d'ailleurs formé le projet d'une transposition musicale[12], le modèle est aussi celui du *Livre* dont Boulez découvre avec émerveillement les notes transcrites et publiées pour la première fois par Jacques Schérer chez Gallimard en 1957. À ce moment-là, la *Troisième Sonate* est déjà en partie conçue ; mais le *Livre* conforte Boulez dans son intuition[13]. Il s'en ouvre à Stockhausen, en qualifiant de « miraculeuse » sa rencontre avec ce Mallarmé posthume que l'édition de Jacques Schérer, précédée d'une longue introduction, lui permet de découvrir :

> Je vous ai envoyé il y a trois jours ce livre absolument extraordinaire sur le « Livre » de Mallarmé. Je l'ai trouvé en rentrant de Berlin et j'ai été absolument stupéfait et bouleversé par les conclusions qui recoupent exactement tout ce que j'étais en train de chercher dans la 3e Sonate. Tout y est. Insensé ! et il a pensé à ça en 1890. Cela m'a poussé en avant. C'est une rencontre miraculeuse[14].

---

[8] Lettre à Verlaine, 16 novembre 1885, OC I, p. 788.

[9] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, [1962], Paris, Seuil, 1965 pour la traduction.

[10] Pierre Boulez emploie le terme d'« influence », avec cependant cette réserve : « toute influence doit être suffisamment transcendée pour n'être pas directement repérable » (Pierre Boulez, Claude Samuel, *Éclats 2002*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, p. 322).

[11] *Ibid*., p. 321.

[12] Pierre Boulez avait en effet envisagé, dès la fin des années 1940, une transposition musicale du *Coup de dés* ; le projet ne se réalisa pas, mais il est à l'origine d'un « cycle mallarméen » diffus dans l'œuvre, au-delà même des renvois explicites. Voir Thierry Roger, *L'Archive du* Coup de dés. *Étude critique de la réception d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard *de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 201, p. 783-794. Ainsi que Peter O'Hagan, « Pierre Boulez, *Pli selon pli* », dans *Pli selon pli de Pierre Boulez, Entretiens et études*, Philippe Albéra (dir.), Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 25-35.

[13] Voir les déclarations de Pierre Boulez, dans *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 64 : « Quand j'ai écrit, […], en 1956-1957, ma *Troisième Sonate* pour piano, je n'avais pas encore lu le *Livre* de Mallarmé, puisqu'il a été publié fin 1957. J'avais intitulé un des formants *Constellation*, et on m'a demandé si j'avais lu cet inédit de Mallarmé. "Non, ai-je répondu mais où peut-on se le procurer ?" Je l'ai lu ensuite et j'ai vu que ce que j'avais conçu pour cette *Troisième Sonate*, sans être la même chose, naturellement, était très près de la conception du livre ouvert de Mallarmé et en particulier du livre dans l'épaisseur, c'est-à-dire où les développements deviennent de plus en plus complexes au fur et à mesure que l'on avance dans l'épaisseur du contenu. »

[14] Lettre de Pierre Boulez à Karlheinz Stockhausen, 28 septembre 1957, citée par Christian Merlin, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1919, p. 157-158.

Au Livre, « architectural et prémédité[15] », Boulez emprunte, tout d'abord, une logique proprement structurale, qui bénéficie en outre de la vogue du Structuralisme dans les sciences humaines et dans les théories littéraires et artistiques en France au cours des années 1960.

La *Troisième Sonate* est organisée autour d'un formant central. Celui-ci, en écho au *Coup de dés*, est intitulé « Constellation », et il est composé de telle façon que sa lecture puisse s'inverser, sous le titre « Constellation-miroir ». Seul ce formant, « Constellation », ou son rétrograde, « Constellation-miroir », conserve une place fixe ; mais c'est par lui que l'ensemble se met en mouvement. Il a ainsi la même fonction, axiale et « pivotale », que la double page des « *COMME SI* » dans le *Coup de dés* : elle-aussi est centrale, à la sixième place des douze feuillets ; elle-aussi est réversible, puisque les deux « *COMME SI* », en position symétrique de part et d'autre du pli de la double page, semblent indiquer la possibilité d'une lecture en miroir du feuillet[16] ; elle-aussi est le pivot d'un jeu de permutations élargi à l'ensemble de l'œuvre, selon un schéma globalement circulaire[17]. Dans la *Troisième Sonate*, comme dans le *Coup de dés* ou comme dans le « Sonnet en yx », la disposition spéculaire de la forme, mobile autour d'un centre immuable, signale une œuvre « se réfléchissant[18] », prenant conscience d'elle et devenant l'objet de sa propre réflexion.

Autour du formant « Constellation », ou de son rétrograde « Constellation-miroir », deux fois deux formants, intitulés respectivement « Antiphonie » et « Trope » d'une part, « Strophe » et « Séquence » d'autre part, peuvent intervertir leur place, et engendrer ainsi huit successions possibles. Par le seul fait de son dispositif formel, l'œuvre peut donc changer d'aspect selon l'interprétation que l'on en fait, tout en demeurant *structurellement* la même. Cette logique structurale est reconduite en abyme à l'échelle des formants, qui permettent à leur tour plusieurs micro-parcours. Ainsi le formant « Trope » (le seul publié avec « Constellation ») se compose-t-il de quatre parties, « Texte, Parenthèse, Commentaire, Glose », (dont les titres seuls signalent l'emprunt au principe du Livre), qui peuvent s'agencer diversement selon le jeu préréglé des permutations et selon les libres choix de l'interprète.

La notation musicale et la présentation matérielle de la partition en sortent elles-mêmes radicalement transformées. Le formant central « Constellation », par exemple, est disposé en neuf grands feuillets ordonnés de A à I mais non reliés entre eux, avec, au sein de chaque feuillet, deux modes d'écriture matérialisés en deux couleurs différentes : le vert, pour une écriture pointilliste ; le rouge, pour une écriture en bloc ; tandis qu'un réseau de flèches indique des parcours possibles, tous intégrés à la structure d'ensemble, mais qui s'actualisent selon les choix libres de l'interprète. La ressemblance avec le manuscrit du *Coup de dés* est assez frappante : tout, dit Mallarmé, « devient suspens », « disposition fragmentaire », et « vibration », pour concourir au « rythme total[19] ». Comme la « partition » du *Coup de dés*, la partition de la *Troisième Sonate* n'est pas conçue comme un simple support de la musique : elle en devient la *forme* même, ouverte à la *performance* de son interprétation, dans un acte de lecture devenu alors en effet pleinement musicien[20].

---

[15] Lettre de Mallarmé à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, OC I, p. 788.

[16] Pour le *Livre*, Mallarmé envisage également une lecture « rétrograde », laissant aux interprétants « le droit de répéter en sens inverse le volume » (OC I, p. 574), afin que, par cette « double séance », le *Livre* se rende identique à lui-même, et fasse ainsi « sa preuve ».

[17] Il y a en effet une organisation potentiellement circulaire du *Coup de dés*, qui, de part et d'autre de la sixième page, celle des « *COMME SI* », relie la première page et la dernière, celle-là commençant par « UN COUP DE DÉS », en très grosses capitales, et celle-ci se terminant par « un coup de dés », en caractères minuscules (« Toute Pensée émet un Coup de Dés »). Le schéma est donc : UN COUP DE DÉS — *COMME SI* // *COMME SI* — un coup de dés.

[18] Rappelons que la lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868 désigne le « Sonnet en yx » comme un « sonnet inverse », « nul », et « se réfléchissant de toutes les façons » (OC I, p. 731).

[19] « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 211.

[20] Mallarmé décrit en effet la lecture comme un concert mental : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification » (« Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, *Divagations*, OC II, p. 226).

Dans l'article intitulé « Sonate, "que me veux-tu ?" » (1964)[21], Pierre Boulez revient sur les enjeux de cette « forme mobile », « évoluante » ou « flexible », qui change l'idée même d'« œuvre ». Il s'agit de faire en sorte que l'œuvre, « destinée à être renouvelée à chaque exécution » et donc créant, en art, les conditions d'une « révolution permanente », assume structurellement « un certain nombre de parcours possibles, grâce à des dispositifs très précis », – « le hasard y jouant un rôle d'aiguillage qui se déclenche au dernier moment ». L'œuvre n'est plus conçue comme une « trajectoire simple, parcourue entre un départ et une arrivée », mais comme un « labyrinthe », à l'image, par ailleurs, du *Terrier* de Kafka que Pierre Boulez cite à côté de Mallarmé (et qui servira à Deleuze pour penser le développement « rhizomatique » des écritures[22]).

Pierre Boulez renvoie explicitement au *Coup de dés*, dont le Nombre, tiré au sort, est dit un « compte total en formation », qui ne se « sacre » en « quelque point dernier[23] » que pour être aussitôt reconduit au Hasard qui le précède et qui le suit. Mais il renvoie surtout au *Livre*, conçu comme une « expansion totale de la lettre[24] », et découlant du seul déploiement de sa structure. À partir d'un nombre fini d'éléments, diversement associés par permutations (paradigmatiques) et par concaténations (syntagmatiques), la logique combinatoire enclenche une dynamique d'auto-engendrement de l'œuvre par elle-même, qui rend celle-ci à la fois « impersonnelle » et virtuellement infinie. Dans *Un coup de dés*, il s'agissait d'éviter l'enchaînement simple du « récit[25] », en suscitant des mises en relation multivalentes entre les mots et les syntagmes, au sein de chaque feuillet et d'un feuillet à l'autre, proche ou lointain ; mais l'ensemble restait contenu dans une même *reliure*, englobante et unifiante. Le *Livre* va plus loin, puisqu'il s'agit de *dé-livrer* le livre de sa reliure[26], laquelle maintient l'illusion d'un début et d'une fin (« un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant[27] », écrit Mallarmé) ; le *Livre* augmente ainsi les possibilités de *jeu* entre les fascicules qui le composent ; d'autant que cette première déliaison de l'ensemble est reconduite à l'intérieur des parties : la première et la dernière page de chaque fascicule sont rédigées sur une même grande feuille *pliée* en deux, de façon à ce que le pli, en remplaçant la reliure, trop extérieure et donc arbitraire, permette, à l'intérieur, un jeu libre des feuillets.

Pour Mallarmé, cette structure est finalement celle-là même du Sens dans le langage, tel qu'il « se meut » selon la logique du livre quand celui-ci organise, impersonnellement, l'« ébat » de la langue :

> Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il [le livre] a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets[28].

Cette conception de la structure, qui est alors en effet pleinement « musicale » au sens où l'entend Lévi-Strauss[29], pose la question, mallarméenne par excellence, de l'intégration du hasard

---

[21] Pierre Boulez, « Sonate, "que me veux-tu ?" », *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, Éditions du Seuil, 1981, p. 431-445.

[22] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, Éditions de minuit, 1976.

[23] Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, OC I, p. 387.

[24] « Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, *Divagations*, OC II, p. 226 : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »

[25] « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », OC I, p. 391 : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. »

[26] Sur cette *délivrance* du livre, voir Nicolas Valazza, *La Poésie délivrée. Le Livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, 2018.

[27] Mallarmé, *Notes en vue du « Livre »*, OC I, p. 612.

[28] « L'Action restreinte », *Quant au livre*, *Divagations*, OC II, p. 217.

[29] Dans la préface de *Le Cuit et le Cru*, Lévi-Strauss formule merveilleusement l'énigme de la musique : « [que le langage de la musique] seul réunisse les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles buttent, et qui garde la clé de leur progrès » (*Mythologies I*, Paris, Plon, 1964, p. 26). La structure est

dans la forme.

Cette question est bien sûr tout entière contenue dans la phrase-titre du *Coup de dés*, selon son pli méta-poétique. Elle apparaît aussi dans maints passages des *Divagations*, souvent cités par Boulez[30]. C'est pour Mallarmé une leçon principale d'Edgar Poe : « Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint[31] », écrit-il à propos de sa traduction du *Corbeau* redoublant la « philosophie de la composition » de Poe lui-même.

Transposée dans les années 1950, cette réflexion sur la part du hasard dans l'œuvre devient un point de divergence entre Boulez d'une part, et les tenants de la « musique aléatoire » d'autre part, notamment John Cage, à qui Pierre Boulez avait fait découvrir l'œuvre de Mallarmé[32].

Pour John Cage, qui compose *Music of change* (1951) en empruntant à la pensée chinoise du *Yi King*, le *livre des mutations*, le hasard doit disposer entièrement de l'œuvre. Il est à la fois sa matière et sa forme : il s'agit de faire en sorte que l'œuvre se rende accueillante à tout ce qui advient, y compris les plus infimes bruits de l'ambiance environnante ; et il s'agit de faire en sorte qu'elle se développe selon les *alea* constitutifs de sa durée. L'œuvre titrée *4'33*, qui met en scène 4'33 de silence, peut être dite « mallarméenne » (jusqu'à l'absurde), avec cette différence cependant que le Néant, dont le silence serait en quelque sorte l'aspect musical, est chez Mallarmé l'enjeu d'un drame métaphysique engageant toute la pensée occidentale, alors que, chez John Cage, il se résout dans le Vide créateur de la pensée bouddhiste, avec, en prime de plaisir, un énigmatique sourire.

Au contraire, pour Pierre Boulez, le hasard doit être « absorbé » dans l'œuvre, « contrôlé » et « dirigé » par elle, avec une « volonté » artistique d'autant plus forte, qu'en se confrontant au hasard, l'œuvre (rejouant alors, mais de manière profane, le combat de Jacob et de l'Ange) se mesure à cela-même qui la nie. Le hasard « ne fait pas partie d'un projet esthétique : il le refuse essentiellement[33] », écrit Pierre Boulez dans un recueil d'articles au titre significatif, *Par volonté et par hasard*.

Le terme de « hasard absorbé » se trouve dans un article intitulé « Alea[34] », qui est à la fois une défense de la *Troisième Sonate* et une attaque contre John Cage à travers la mention de « plusieurs auteurs de notre génération » qui, en se réclament de la pensée et des arts d'Extrême-Orient, ont fait du hasard, « nouveau *Diabolus in musica* », « l'objet d'une « préoccupation constante », « pour ne pas dire une hantise ». Plus précisément, Boulez entend se démarquer à la fois de Karlheinz Stockhausen et de John Cage, lesquels, au même moment, accordent une place de plus en plus importante à l'indéterminé dans la genèse de la forme. Aux yeux de Boulez, le hasard chez Stockhausen est un « hasard par automatisme », où le compositeur se contente de « donner naissance à un mécanisme complexe qui, lui, se charge d'engendrer les structures microscopiques et macroscopiques jusqu'à ce que l'épuisement des combinaisons possibles ait signalé la fin de l'œuvre ». Quant au hasard chez Cage, dont Boulez raille en passant « la philosophie teintée d'orientalisme », Boulez le qualifie de « hasard par inadvertance », où, écrit-il, « l'événement arrive comme il peut ». Le hasard pour John Cage est un opérateur de déliaison généralisée de tous les paramètres sonores, alors qu'il est chez Boulez l'agent d'une mobilité plus grande de la forme sans doute, mais aussi de nouvelles mises en rapport, lesquelles redoublent l'exigence formelle au lieu de l'annuler. La logique structurale appliquée à l'art est une hyperlogique formelle ; si bien que la « dimension libre » de la musique, qui fait que l'œuvre change d'aspect à chaque interprétation,

---

donc « musicale » en ce sens qu'elle est la condition de tout langage en même temps qu'elle s'abstrait du langage lui-même.

[30] Par exemple : « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 211 : « Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard […] » ; p. 213 : « [Le vers] niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité […] » ; « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, OC II, p. 234 : « Et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence. »

[31] Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, OC II, p. 772.

[32] Voir Philippe Albéra, « La rencontre entre Cage et Boulez », dans *Le Son et le sens : Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007 ; ainsi que Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance*, Documents réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, éditions Christian Bourgois, 1991.

[33] Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 109.

[34] « Alea », *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, p. 41-56.

implique en contrepartie une « surpuissance » du compositeur : celui-ci doit configurer une œuvre complexe, dont la forme intègre l'ensemble de ses possibles sans pour autant se dissoudre ; et si le compositeur laisse à l'interprète la liberté de choisir un parcours, ce n'est pas pour se décharger sur lui du sens de l'œuvre, mais c'est dans la mesure où il a préalablement « prévu » chacun de ses choix, qui sont en réalité tous déductibles de la structure globale.

Entre Structure et Hasard, John Cage annule toute tension dialectique, quand Boulez la porte à son intensité dramatique maximale. L'un et l'autre peuvent se réclamer également de Mallarmé, mais le Mallarmé de l'un diffère du Mallarmé de l'autre : selon Pierre Boulez, Mallarmé est le poète de la « Constellation », qui demeure, en son « exception » même, la figure immémoriale de la Musique, c'est-à-dire, « dans le sens grec[35] », de l'art de toutes les Harmonies contre tous les Chaos ; selon John Cage, qui pourtant lui-aussi s'en remet aux astres et qui lui-aussi joue l'œuvre aux dés, Mallarmé est le poète du hasard, mais d'un hasard qui décentre toute carte stellaire, qui « dé-constelle » le ciel étoilé[36].

Il est vrai que Pierre Boulez présente sa théorie de la musique comme une résolution dialectique, qui lui permet, en intégrant le Hasard *dans* la Structure, de concilier « le fini de l'œuvre occidentale, son cycle fermé », avec, écrit-il, « la *chance* de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert ». Le terme de « formant », préféré à celui de « mouvement », est en ce sens révélateur : d'une part, il indique, en acoustique, l'organisation d'un groupe de résonances centré autour d'un son fondamental ; d'autre part, il suggère l'idée d'une forme *en formation*, *in statu nascendi*. Telle est déjà la forme du *Coup de dés*, dont le Nombre s'apparaît comme un « compte total *en formation* », suspendu entre son déroulement aléatoire dans le temps, et « quelque point dernier qui le sacre » dans l'espace de la Page, – « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà[37] », écrit Mallarmé. L'œuvre n'est plus alors, écrit Thierry Roger, « ni hasard pur, ni structure, mais structuration, structure en devenir[38] », finie et infinie, réalisée et toujours à venir, complète et fragmentaire.

***Pli selon pli*. Son et sens.**

Avec *Pli selon pli*, Pierre Boulez continue et amplifie le projet « mallarméen » de la *Troisième Sonate* : il s'agit à nouveau d'articuler, dans la forme même de l'œuvre, la Structure et le Hasard ; mais les poèmes de Mallarmé ne sont plus seulement le *schème* selon lequel l'abstraction de l'idée poétique se réalise sensiblement dans la forme musicale ; ils deviennent maintenant le matériau premier de la musique, comme l'avaient été déjà les poèmes de René Char pour *Le Marteau sans Maître*.

Une nouvelle question se pose alors : quel jeu nouveau s'insinue entre le son et le sens ? – selon quel « hymen » renouvelé des arts ? – pour quelle nouvelle articulation de la musique et de la poésie ? – l'enjeu étant de préserver *l'entente* du texte (son écoute musicienne) en même temps que *l'entendement* de la partition (son intelligibilité poétique), tout en jouant sur l'*incommensurabilité* des formes du langage et des formes de la musicalité.

Deux articles posent plus précisément cette question : l'un est intitulé « Son et verbe » (1958), recueilli dans *Relevés d'apprenti* ; l'autre reprend dans son titre un titre d'Henri Michaux, « Poésie –

---

[35] Mallarmé, lettre à Edmond Gosse, 10 janvier 1893, OC II, p. 807 : « Entendez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre les rapports ». Dans « Crise de vers », la musique est définie comme « l'ensemble des rapports existant dans tout » (*Divagations*, OC II, p. 212).

[36] Pour les valeurs contradictoires de la « constellation » chez Boulez et chez Cage, voir Sarah Troche, « Hasard, circonstances et constellation. La partition mise en mouvement », dans *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, sous la direction de Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 155-167.

[37] Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, OC I, p. 387.

[38] Thierry Roger, ouvr. cité, p. 794.

Centre et absence – Musique » (1962) , recueilli dans *Points de repère*[39].

Boulez constate d'abord que ce que l'on nomme traditionnellement la « mise en musique » d'un poème ne peut se fonder sur aucune adéquation préalable entre, d'une part, les sonorités verbales ou les rythmes de la langue, et, d'autre part, les sonorités, les intervalles ou les rythmes de la musique. S'il s'agit de comprendre le texte selon son agencement poétique spécifique, rien ne vaut, écrit Boulez, la lecture seule[40] ; dans la note du programme de *Pli selon pli*, Boulez indique même qu'il suppose que le sens et la valeur des poèmes de Mallarmé sont déjà acquis par la lecture, antérieurement à toute audition, de manière à ce que l'écoute musicale profite ensuite de cette compréhension mentale du texte, sans avoir à se subordonner à elle[41]. Le chant n'est donc plus un simple « agrandissement » de la diction ; il suppose une « transposition » plus radicale du poème, sa « transmutation », et parfois même, ajoute Boulez, son « écartèlement[42] ». La connexion entre la poésie et la musique agit à un niveau plus profond : là où, hors toute correspondance immédiate, elle puise aux ressources plus abstraites d'une équivalence de « structure ». Si le mot est un mot d'époque, comme le note Boulez[43], il n'est pas étonnant que la poésie de Mallarmé soit ici un cas exemplaire, tant Mallarmé a lui-même compris la musique du poème, non comme un simple support de l'expression, mais comme une structure profonde de la signification, par laquelle le poème renouvelle la langue.

Entre le poème et la musique, toute une gamme de solutions formelles se présente alors, allant « de la présence la plus réelle du poème » dans la musique « jusqu'à sa présence latente, virtuelle », quand le poème « a disparu en tant que tel, mais continue à régir les phénomènes purement sonores par les prolongements de sa structure ». La structure musicale peut se modeler sur celle du poème jusqu'à la distendre au maximum, ou jusqu'à la faire « éclater », comme « la vie végétale prenant racine sur la pierre[44] » fait éclater celle-ci, écrit Boulez dans une métaphore qui emprunte à l'univers imaginaire de René Char. Le poème demeure le « centre » de la musique, mais, selon l'image d'Henri Michaux, son centre « absent », auquel plus aucune « périphérie » musicale ne reconduit exactement. Une autre image vient sous la plume de Boulez : celle d'un ensevelissement par la lave, quand le verbe, « consumé » par la musique – « éclaté, disséminé, pulvérisé dans le jeu plurivalent des différences » – a cessé d'être le vecteur linéaire des « mises en musique » traditionnelles, et ne subsiste dans la musique qu'*en creux* :

> […] le poème est centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restitué par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu – telle encore la pétrification d'un objet à la fois reconnaissable et méconnaissable[45].

---

[39] Pierre Boulez, « Son et verbe », dans *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, p. 57-62 ; et « Poésie – Centre et absence – Musique », dans *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, édition du Seuil, 1981, p. 171-188.

[40] « Son et verbe », article cité, p. 60 : « Si vous voulez "comprendre" le texte, alors lisez-le ! ou qu'on vous le *parle* : il n'y aura pas de meilleure solution. Le travail plus subtil que l'on vous propose à présent implique une connaissance déjà acquise du poème. »

[41] Voir la notice de l'IRCAM pour *Pli selon pli* : https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/6975/

[42] Pierre Boulez, « Son et verbe », article cité, p. 58.

[43] *Ibid.* : « Structure, un des mots de notre époque. Il me paraît que s'il doit y avoir connexion entre poésie et musique, c'est à cette notion de structure que l'on fera appel avec le plus d'efficacité ; et j'entends depuis les structures morphologiques à la base, jusqu'aux structures de définition les plus vastes. Si je choisis le poème pour en faire autre chose que le point de départ d'une ornementation qui tissera ses arabesques autour de lui, si je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve "centre et absence" du corps sonore, alors je ne peux me limiter aux seuls rapports affectifs qu'entretiennent ces deux entités ; mais un tissu de conjonctions s'impose qui, entre autres, comporte les rapports affectifs, mais englobe par ailleurs tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente. »

[44] « Poésie – Centre et absence – Musique », article cité, p. 188 : « La structure du poème, ses rapports formels, sont le matériel de base de la structure musicale équivalente, qu'elle soit simple support réduit au minimum de son autonomie, qu'elle devienne ample commentaire se modelant sur l'architecture (je n'ose dire sur les décombres) du verbe, telle la vie végétale prenant racine sur la pierre construite pour l'*éclater*. »

[45] « Son et verbe », article cité, p. 62.

Pli selon pli contient, comme en abrégé, l'ensemble de ces solutions formelles par lesquelles se nouent et se dénouent dans la musique le Son et le Sens.

Le titre *Pli selon pli* est emprunté au poème « Remémoration d'amis belges » (1893), hommage à la ville de Bruges, où Mallarmé avait prononcé, devant les poètes belges du cercle *Excelsior*, sa conférence sur Villiers de l'Isle-Adam (1890), et dont Rodenbach venait de faire l'héroïne de son roman *Bruges-la-morte* (1892) :

> […] je sens
> Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

Mais, indiqué obliquement dans le titre, le sonnet est lui-même absent de la musique : littéralement « tu », ou « inouï », disséminé, il agit comme une force de décentrement, en même temps qu'il indique la dynamique structurale selon laquelle l'œuvre se construit. Le syntagme « pli selon pli[46] » est constitué de deux termes symétriques de part et d'autre d'une préposition miroir ; cette logique syntagmatique s'étend à la composition tout entière, en y imprimant une règle formelle et un principe d'engendrement jouant à tous les niveaux de l'œuvre. Celle-ci se déploie en effet « pli selon pli », tout au long d'un *plissement* indéfiniment continué, doublé, dédoublé, redoublé, qui *diffère la différence* entre les arts, de Mallarmé à Boulez, du poème à la musique, et qui se répand à travers cinq grands actes, eux-mêmes composés sur un temps long, remaniés au fur et à mesure, procédant souvent par « greffes » d'éléments disparates antérieurs[47], – le tout formant finalement un ample parcours en « éventail », à la fois ouvert et clôt, circulaire, alors même qu'à l'intérieur, l'œuvre n'aura cessé de se réinventer.

La disposition globale est la suivante : la première pièce est intitulée *Don*, et prend appui sur le poème de Mallarmé « Don du poème » ; la dernière pièce est titrée *Tombeau*, et prend appui sur le « Tombeau » composé par Mallarmé en hommage à Verlaine ; entre ces deux piliers, qui se font face aux deux extrémités de l'œuvre, Boulez enchaîne trois *Improvisations* : la première sur le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » ; la seconde sur le sonnet « Une dentelle s'abolit » ; la troisième sur le sonnet « À la nue accablante tu ». L'ensemble s'ouvre et se referme sur le même accord, qui donc substitue au parcours linéaire de l'œuvre entre un début et une fin le principe de son éternel recommencement. Quant au centre de la composition, il est constitué par l'*Improvisation II* sur le poème « Une dentelle s'abolit », où s'entrevoit un « creux néant musicien », dont procède, pour Mallarmé comme pour Boulez, toute idéalité artistique, aussi bien que toute architecture signifiante.

À l'ouverture, et en guise d'offrande de l'œuvre tout entière[48], *Don* ne conserve du poème de Mallarmé que le premier alexandrin : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ». Une voix de soprano l'énonce lentement, d'un même souffle ; la diction est syllabique ; la compréhension selon le sens de la langue semble donc préservée ; mais, déjà, l'écriture sérielle décompose le phrasé ordinaire en sonorités vocales quasi autonomes les unes par rapport aux autres. Ce mode d'écriture accentue un principe qui est latent dans la prosodie de Mallarmé ; car le vers, chez Mallarmé, est *potentiellement* « dodécaphonique », en ceci qu'au sein même de l'alexandrin, dont il « desserre » intérieurement la mesure « factice », il combine librement douze timbres indépendants (« L'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles entre eux, de douze timbres[49] », écrit Mallarmé dans *Crise de vers*). On pourrait dire que la

---

[46] Sur la logique du pli dans l'œuvre de Mallarmé, voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 43.

[47] Pour la chronologie, complexe, de l'écriture de *Pli selon pli*, et pour les « greffes » que Boulez opère avec des pièces antérieures, voir Christian Merlin, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 2019, p. 235.

[48] Sur le geste mallarméen de l'offrande poétique, voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé : "à une tombe ou à un bonbon" : éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*) », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 221-239.

[49] Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 206. Voir Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, éditions Ivrea, 2000, p. 54 : « On a là une merveilleuse définition schœnbergienne utopique d'un nouvel alexandrin où toutes

révolution dodécaphonique, introduite par Schönberg, prolonge, en la déplaçant dans la musique, une révolution prosodique qui s'est d'abord jouée dans la poésie de la fin du XIXe siècle : non pas la poésie des vers-libristes symbolistes, plus évidemment fidèles au phrasé « naturel » de la parole, mais celle, plus abstraite, de Mallarmé, attentif aux structures de la langue, génératrices de la signification.

L'*Improvisation I* accentue ce processus d'autonomisation du son par rapport au verbe. Cette fois, c'est l'ensemble du sonnet, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », qui est chanté, tandis que de longs interludes instrumentaux, insinués entre les strophes, soulignent et augmentent les coupes traditionnelles du sonnet. La voix de soprano épelle, à nouveau, en chaque mot chaque syllabe, tandis que la logique sérielle dissocie, d'une manière plus sensible encore, la sonorité vocale et le phrasé de la langue. « Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples », écrit Mallarmé dans « Crise de vers », ajoutant que ce phénomène, qu'il fait résulter de la mort de Victor Hugo en tant que Victor Hugo incarna le Mètre, n'est « pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale[50] ». C'est au fond cette nouvelle « orchestration verbale » que Boulez, une fois Schönberg mort (si Schönberg joue pour Boulez le rôle de Hugo pour Mallarmé[51]), dévoile dans le sonnet, en décomposant chaque mot en sonorités vocaliques de plus en plus autonomes. Cette « libre disjonction » des sons et de l'unité verbale est d'autant plus sensible que, d'une strophe à l'autre, Boulez fait alterner le chant *syllabique* (une note pour une syllabe) et le chant *mélismatique* (plusieurs notes pour une syllabe) : le syllabisme émancipe le son par rapport au sens en rompant l'unité *atomique* du mot ; le mélisme donne à cette première émancipation une amplitude plus grande, en permettant des développements de plus en plus libres sur le son de chaque syllabe, hors toute métrique. Dans tous les cas, Boulez accomplit par la musique le projet de Mallarmé : celui de porter atteinte à la langue, pour y signifier, dans ce sonnet qui est un Tombeau du Cygne, la mort du Signe, – soit la naissance du Chant.

La deuxième *Improvisation*, sur le sonnet « Une dentelle s'abolit », creuse plus encore l'autonomie de la structure musicale par rapport à la structure du texte, en jouant cette fois plus spécialement sur la durée des sons, dilatés dans le chant hors de leur *tenue* dans le vocable. Le phénomène est encore accentué par le fait que le tempo, très lent et allant en s'étirant, n'est bientôt plus mesuré que par le souffle de la chanteuse, qui s'affranchit ainsi de tout « métronome » extérieur. Cette vocalisation du langage poussée à l'extrême désoriente la perception du poème, noyé dans le tissu sonore. Les timbres de la voix deviennent eux-mêmes des sons « purs », désarrimés du signifiant, mais intégrés comme tels dans les sonorités de l'orchestre, où ils sont alors à la fois étranges et familiers. Du vers, ne demeure, transposé dans la musique, que son principe en effet structural qui lui permet d'organiser, dans la langue, un espace nouveau de résonances : selon une « chiffration mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique avec nos fibres[52] », écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*.

Dans l'*Improvisation III*, la musicalisation du sonnet « À la nue accablante tu » accomplit la disparition du poème dans la musique, en écho au motif du naufrage et à celui de la noyade de la sirène. Boulez ne met plus en musique que quelques fragments verbaux, dont il suspend la diction à une vocalise en [a], indéfiniment prolongée : celle-ci est arrimée au premier mot (« *À* la nue… »), dont le son [a], dans le poème, est de fait repris en écho et modulé (« *À* l*a* nue *a*cc*a*bl*an*te tu / B*a*sse de b*asa*lte et de l*a*ve / *À* même les échos escl*a*ves / P*a*r une trompe s*an*s vertu »). Boulez s'empare donc, pour l'amplifier dans la musique, d'un trait structurant de la poétique de Mallarmé : celui de

---

les possibilités du douze – à ne pas prendre au sens *arithmétique*, sens appauvri courant, sinon on est encore dans le "rigide et puéril compteur factice" –, ce hiératique *entier rythmique* aux variétés presque infinies, seraient en jeu (pour la "jouissance" neuve de l'oreille) ».

[50] *Ibid.*, p. 205.

[51] Boulez publie en 1952 un article intitulé « Schönberg est mort », où Boulez reproche à Schönberg ne n'être pas allé jusqu'au bout du sérialisme, mais d'être resté prisonnier d'une structure rhétorique, héritée de la tradition tonale.

[52] Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 68.

considérer la langue comme un « clavier verbal[53] », dont le vers déploie la « gamme[54] » entre sa « clé allitérative[55] » et le suspens de la rime. En outre, il profite d'un trait caractéristique de la syntaxe de Mallarmé, ici très manifeste : « À la nue accablante tu » est un sonnet dépourvu de ponctuation, qui prive donc le lecteur des repères ordinaires de la langue quand celle-ci est ajustée au souffle, pour l'inviter à concevoir, mentalement, entre les syntagmes, plusieurs rapports logiques possibles, mobiles et simultanés. La syntaxe, refondue dans le poème « aux primitives foudres de la logique[56] », est l'opératrice par excellence de « rapports » nouveaux dans la langue ; et, dans la mesure exacte où la musique est l'art des « rapports[57] », elle imprime au poème les lois d'une architecture spécifiquement « musicale ». Cette « musique », le musicien, à bon droit, la reprend au poète ; mais de telle façon que, dans le texte musical, il défait plus encore la ligne directionnelle du verbe poétique, pour mieux faire entendre, en chaque « centre de suspens vibratoire[58] », plusieurs parcours possibles. L'expérience acoustique qui en résulte réalise l'idée d'un « naufrage » en effet, en même temps qu'elle fait advenir, sensiblement dans les sons, le chant de la « sirène », – un chant lui-même « enfant », « tu », hors langage.

Après ces trois *Improvisations* sur trois poèmes de Mallarmé, *Tombeau* referme le cycle ouvert par *Don*. Alors que *Don* citait, en commençant, seulement le premier vers de « Don du poème », « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée », *Tombeau*, en finissant, cite seulement le dernier vers du « Tombeau [de Verlaine] » : « Un peu profond ruisseau calomnié la mort ». La pièce est essentiellement instrumentale, et la voix ne s'y loge qu'en faisant entendre des sons purs, parfois proches du cri, en deçà de l'articulation du signifiant. Finalement, le dernier mot, « la mort », dissocié du reste du vers, est énoncé dans un souffle, entre silence et violence, juste avant l'accord final, reprenant, avec la même brusquerie, l'accord initial de *Don*. En soulignant ainsi la circularité de sa composition, Boulez reprend au *Coup de dés* la logique de son développement : les sons semblent d'abord distribués au hasard ; puis se répondent selon des harmonies naissantes *possibles* ; jusqu'à ce qu'enfin le tout se rassemble, s'accomplit, et recommence. Sur le fond, de la même façon que le « Tombeau [de Verlaine] » énonce, moins la mort du poète, (« Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine »), que sa vie diffuse dans la nature et le rythme de ses vers, *Pli selon pli*, sous-titré *Portrait de Mallarmé*, est sans doute un « Tombeau » de Mallarmé, non cependant son tombeau de pierre (« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », lit-on dans le « Tombeau d'Edgar Poe »), mais ce tombeau moins lourd et plus véritable qu'est l'Œuvre, révélée en Gloire à la postérité. « Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à ne former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant[59] », écrit Mallarmé en composant le Tombeau du poète anglais Tennyson. De même, dans *Pli selon pli*, le nom de Mallarmé « se refait » avec la partition entière : non cependant « tel qu'en lui-même » et pour « l'éternité », mais *tel qu'en Boulez son historicité le change*, pourrait-on dire, s'il est vrai que Boulez, en continuant l'œuvre de Mallarmé et en la transposant dans « le bel aujourd'hui » des années 1960, en actualise les valeurs latentes qu'elle contenait pour la musique moderne, comme un « legs en la disparition[60] ».

---

[53] *Ibid.*

[54] Lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, OC I, p. 709 : « ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poëme, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme. »

[55] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 75.

[56] « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, OC II, p. 233.

[57] Voir la lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 : « Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ».

[58] « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, OC II, p. 233.

[59] « Tennyson vu d'ici », *Quelques médaillons et portraits en pied*, *Divagations*, OC II, p. 140. Sur le Tombeau selon Mallarmé, voir Jean-Nicolas Illouz, « Fragments d'un discours sur la mort : éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'œuvre de Mallarmé », in Alain Génetiot (dir.), *L'Éloge lyrique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 375-390.

[60] *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, OC I, p. 374.

« Une attirance supérieure comme d'un vide »

En composant *Pli selon pli* comme un « Tombeau » de Mallarmé, Boulez questionne la dimension rituelle de l'œuvre d'art au sein de la modernité, ainsi que sa signification sacrée, quand celle-ci est rapportée à une anthropologie profane des formes symboliques. Sur ces points encore, il prolonge, par un cheminement qui lui est propre, la méditation de Mallarmé.

Dans une lettre à Stockhausen d'octobre 1954, citée par Thierry Roger et par Philippe Albéra, Boulez se place explicitement sous l'égide de Mallarmé pour énoncer en pointillé sa propre religion de la musique. Alors que Stockhausen travaillait à la composition d'une Messe, Boulez lui confie son impossibilité, quant à lui, de se rattacher aux formes anciennes des croyances collectives, évangéliques ou épiques :

> Pour moi, cela m'est interdit ; je n'y crois pas – et je ne puis arriver à y croire. Alors, il faut bien se reporter sur quelque chose d'autre. Et cette antinomie du sacré et du laïque – j'entends cette détermination sacrée de la musique, sans objet religieux, mais dans une conscience laïque, athée, que peut-elle produire ? C'est pourquoi une épopée humaine est à reconstruire, sans trop y croire, où l'homme n'explorera que son vertige du rien. Il y faut un certain humour, en même temps qu'une négation complète de tout pouvoir. Voilà l'origine de mon amour démesuré pour le *Coup de dés* de Mallarmé, qui signifie pour moi l'exploration la plus profonde que l'on ait faite jusqu'à présent. Le premier titre était *Igitur* ou la *Folie d'Elbehnon* ; cela confine en effet à une espèce de folie métaphysique, – seule prise de conscience, si l'on peut dire !, – de ce vertige dont je vous faisais part. Voilà pourquoi je ne vois pas d'un bon œil cette Messe, que je vois avant tout comme une fuite dans le passé, et un recours à une épopée périmée[61].

La musique de l'avenir ne peut pas ne pas composer avec un « legs » mallarméen, fondamentalement « ambigu[62] », parce que, d'un côté, l'œuvre de Mallarmé participe en effet de ce « vertige du rien » et de cette « folie métaphysique », tandis que, de l'autre, elle inaugure un rituel profane, mi-théâtral, mi-liturgique, qui répondrait à l'appel en chacun de quelque « attirance supérieure comme d'un vide[63] ».

Le rituel du concert selon Boulez n'est pas sans analogies (évidemment de « hasard », car il ne s'agit pas ici d'influences positives) avec la cérémonie du Livre selon Mallarmé.

Dans le dispositif mallarméen, le Livre, pour qu'il « ait lieu », dépend d'un « Opérateur » qui en organise la Lecture. Seul celui-ci connaît l'ensemble de l'Œuvre ; il en distribue des fragments à des exécutants, dont il orchestre les partitions respectives, en les combinant de diverses façons. La Cérémonie, rejouant l'ancien temps liturgique, lui-même calqué sur le rythme des astres, se déroule en plusieurs séances annuelles, sur un cycle de plusieurs années. L'Opérateur emprunte donc à la fois au Prêtre et au Chef d'orchestre, – tous deux officiant de « dos », anonymement, en une « présence » cependant qui « détaille et contient la chimère, en la limite de son geste, qui va redescendre[64] », écrit Mallarmé dans « Plaisir sacré ».

Boulez confère au chef d'orchestre une fonction analogue : son rôle n'est pas de surajouter une interprétation à une œuvre qui existerait indépendamment de son exécution ; mais de *créer* véritablement cette œuvre dans le moment même de son *improvisation*, sans rien en elle qui ne préexiste à cet ultime *lancer de dés* qui la tourne vers un public possible. La direction d'orchestre, comme la lecture du Livre, est une *performance* : la *forme*, élevée à son plus haut degré d'abstraction, s'y *réalise*, insérant l'œuvre dans le projet d'une communauté humaine.

---

[61] Boulez, lettre à Stockhausen, octobre 1954, cité par Thierry Roger, ouvr. cité, p. 791-792, et par Philippe Albéra, *Son et sens*, « … L'éruptif multiple sursautement de la clarté… », éditions Contrechamps, Genève, 2007, p. 132-133.

[62] Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, OC I, p. 374 : « legs en la disparition / à quelqu'un / ambigu ».

[63] *La Musique et les lettres*, OC II, p. 67.

[64] « Plaisir sacré », *Divagations*, OC II, p. 237 ; voir « La Cour », OC II, p. 267 : « […] Le chef d'œuvre convoque. Loin de prétendre, dans l'assemblée, à une place, comme de fondation ou corporative, pour le producteur : il paraîtra, se montrant en l'anonymat et le dos convenables, je compare, à un chef d'orchestre – sans interception, devant le jaillissement de génie possible – ou, il rentre, selon son gré, à l'hémicycle assister, dans les rangs. »

Le geste de Boulez semble donc rejouer le geste de Mallarmé ; mais, en le prolongeant de la sorte, il en défait imperceptiblement l'équilibre propre.

Parmi les possibilités infinies des combinaisons des mots sur la page, comme des étoiles dans le ciel, la « Constellation » du *Coup de dés* apparaît comme une « exception », où ne se réfléchit « rien », sinon « le mécanisme littéraire[65] » comme tel, – c'est-à-dire, au fond, la structure symbolique du langage, fabricatrice de fictions et génératrice de significations. La structure n'est donc pas seulement un jeu de formes actualisant quelques-unes des combinaisons « horizontales » du langage ; elle relève aussi d'une articulation « verticale », qui la relie à un « lieu », une nature et une culture : à une *anthropologie*. Le pari du *Coup de dés*, même dans le constat du naufrage, maintient l'hypothèse d'une destination « humaine » de l'art, si du moins « presque un art », au lieu de « rien[66] », doit en résulter.

Il n'est pas sûr que Boulez, en rejouant le geste de Mallarmé, maintienne le même équilibre.

C'est précisément la critique que Claude Lévi-Strauss adresse à Pierre Boulez dans la préface du livre *Le cru et le cuit*, où il pose une similitude de structure entre les Mythes et ce « dernier et plénier culte humain[67] », écrit Mallarmé, qu'est la Musique. Or la musique sérielle, selon Lévi-Strauss, n'actualise plus que la dimension horizontale de la structure, sans que le déploiement atonal des sonorités ne retienne encore dans sa trame, pourtant si savante et si subtile, ce qui, de l'humanité, se signifiait verticalement dans le langage de la musique tonale.

En cédant l'initiative aux sons, le langage sériel, manquant à la loi structurale de la double articulation, ne serait donc plus tout à fait un langage *parlant*. Au nom de Mallarmé, mais déjà en retournant Mallarmé contre lui-même, la Musique selon Boulez aurait ainsi quitté, jusque dans ses développements les plus sidérants de beauté, les rives du Poème.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII

---

[65] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.

[66] « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », OC I, p. 392 : « Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art […] ».

[67] « Plaisir sacré », *Offices*, *Divagations*, OC II, p. 236.