

**HYPERION**

On the future of aesthetics

## **Musicalité du *Coup de dés*** **Jean-François Puff**

*Tu récites pour toi seul des vers anciens...*

Lionel Ray

Certain jour, assez lointain déjà, nous nous sommes trouvés quelques-uns réunis dans une salle de séminaire pour une *disputatio* portant sur la question difficile de la part musicale du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : occasion provoquée par une recension du livre que Michel Murat<sup>i</sup> venait de consacrer à ce poème, rédigée par mes soins.<sup>ii</sup> Ce livre, comme son compte-rendu, avaient suscité un débat qui sans doute n'est pas clos.<sup>iii</sup> Le texte qui suit est celui que j'ai prononcé à l'occasion de ce séminaire.

« Je voudrais, pour introduire ma position sur la question de la musicalité du *Coup de dés*, rappeler d'abord que la postérité de ce poème, son influence sur la modernité poétique française a au premier chef joué sur la question de la mise en page, sur l'usage de la typographie et de ce qu'il est convenu d'appeler le blanc ; via Reverdy entre autres intercesseurs en effet, l'usage du blanc n'a cessé de se généraliser et de croître sa proportion sur la page, dans la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle. On peut en effet, dans une perspective cavalière, évoquer pour l'après-guerre d'une part certains poètes du groupe qui se constitue autour de la revue *L'Éphémère* (André du Bouchet au premier chef), et d'autre part ce

qu'il est convenu d'appeler « la modernité négative » (Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach notamment) : dans les deux cas, la descendance est nombreuse.<sup>iv</sup> L'usage du blanc chez ces poètes opère le plus souvent à deux niveaux : à un niveau syntaxico-sémantique, il favorise la composition d'une poésie de l'ellipse (dans laquelle la continuité mallarméenne de la phrase est le plus souvent perdue) ; au niveau de la mise en page, il s'inscrit de manière privilégiée dans le cadre d'un rapport à l'art pictural. En cela, l'usage du blanc en poésie se conforme au rapport dominant dans la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, dès lors qu'il s'y établit une relation entre les arts : tant la question de la musique est devenue, dans la poésie du deuxième vingtième siècle, problématique — voire taboue. C'est donc le point de vue d'un lecteur et d'un praticien de la poésie de ce temps que j'expose ici, et ce long préambule n'a pour autre but que de déclarer que, s'il est une habitude de lecture du *Coup de dés* dans la modernité, elle se situe dans les deux dimensions du syntaxico-sémantique et du visible, et non pas du sonore.

Cela pour faire justice d'un reproche : penser la question de la musique dans ce poème de Mallarmé, ce ne peut être le lire dans la perspective passéiste du rapport originel de la poésie et de la musique, et vouloir en faire à toute force ce qu'il n'est évidemment pas, à savoir un chant. C'est pourquoi la lecture du livre de Michel Murat a eu sur moi l'effet d'un éclaircissement soudain ; il m'a semblé — et il me semble toujours — qu'une dimension fondamentale de ce poème était d'un coup restituée : « le *Coup de dés* se produit à l'ouïe en même temps qu'à la vue, comme un orage avec foudre et tonnerre ».<sup>v</sup> Or il est remarquable que la modernité poétique n'ait précisément pas entendu ce poème.

Il faut donc préciser de quelle musique on parle : qu'entend-on par musique lorsque l'on désigne la « part musicale » du poème ? Je vais ici évoquer seulement de manière oblique le concept mallarméen de musique, de même que le rapport du poète

à l'art musical proprement dit : la musique joue un rôle important dans la poétique de Mallarmé, en cela qu'elle est conçue comme ce que Bertrand Marchal appelle « une transmutation alchimique, une évaporation idéale de la nature » ;<sup>vi</sup> cependant cette idéalité est condamnée à demeurer latente, à la fois exprimée et retenue dans le sortilège des sons ; aussi le poète toujours accorde-t-il un privilège à la parole. Cela laisse intacte la question de la part musicale du poème ; un des points en effet que Michel Murat met en avant et qui me semble fondamental, est que nous avons devant nous avec *Le Coup de dés* un très singulier objet de langage, un poème hors normes, et qu'il faut en envisager les « usages possibles ».<sup>vii</sup> Le poème se propose à nous, lecteurs peut-être « ingénus » : comment allons-nous en user ? De cet étrange jeu de langage, quelles sont les règles, que nous devons bien découvrir puisqu'elles nous sont encore inconnues, nécessaires à en dévoiler l'intelligibilité ? Quelles règles donc mettre en œuvre pour comprendre le poème, dit-on communément, ce poème difficile, qui remet totalement en cause les habitudes de lecture de la poésie comptée-rimée ? Je postule volontiers, en m'appuyant sur les propositions avancées avec prudence par Michel Murat, qu'il faut savoir exécuter la partition du poème pour le comprendre, au sens où Wittgenstein écrit : « Et on parle de *comprendre* la musique ; c'est bien dans le moment où on l'entend qu'on la comprend ».<sup>viii</sup> Mallarmé lui-même donne quelques indications, quelques règles pour l'exécution, dans l'« observation » qui précède l'édition *Cosmopolis* ; ce sont ces règles que certains soupçonnent d'être autant de leurres. Peut-être est-ce vrai dans la perspective du discours théorique de Mallarmé et de ses poèmes critiques, dans certains aspects ; il s'avère pourtant qu'elles sont opérantes dans la lecture du poème : je parle non seulement des quelques règles données par Mallarmé, mais aussi de leur mise à l'épreuve et leur déploiement par Michel Murat.

Pour en revenir à la question du genre de musique dont il est question, il faut tout de suite préciser ceci : ce que le livre de Michel Murat montre, c'est que, s'il est question de musique à propos du *Coup de dés*, ce ne peut être au sens de « l'ancien souffle lyrique ». Séparée de l'art musical depuis la fin du Moyen-Âge, la poésie maintient son lien à l'oralité par le vers ; et, dans le cas spécifique du vers français, la « pierre angulaire » de ce qui sépare le vers de toute autre forme de parole c'est le *e* dit atone. Mallarmé, comme le montre M. Murat, déconstruit l'édifice de l'ancien système, et il recompose un nouveau système, « hors d'anciens calculs ». Radicalité qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle de Schönberg abandonnant le système tonal, en passant par la phase turbulente de l'atonalité libre avant d'édifier le système nouveau du dodécaphonisme. Cela pour dire que ce n'est pas parce que Mallarmé construit une métrique nouvelle, comme le montre Michel Murat, ce n'est pas parce qu'il retire au *e* atone son rôle principal dans la constitution du vers qu'il ne vise à aucune musique ; peut-être vise-t-il aussi à constituer une musique nouvelle : <sup>ix</sup> et il me semble que si la question de la réalisation sonore ne se posait pas avec acuité, alors il n'était pas nécessaire d'être aussi rigoureux dans la neutralisation des hésitations entre vers et prose que M. Murat le montre ; en somme, la rigueur signalerait l'intention. Il se serait agi de produire un certain résultat sonore, une musique sèche puisque décrochée de l'usage traditionnel du *e* atone dans le vers : si l'on songe que ce *e* est qualifié avec justesse de « pneumatique » par le poète Jacques Réda ; figure dont se saisit un autre poète, Jacques Roubaud, pour parler de ce *e* comme le *pneuma*, le souffle qui anime le vers de la poésie lyrique.<sup>x</sup> Cette musique nouvelle repose sur le vers libre d'un genre inédit que décrit M. Murat, qui se constitue soit par segmentation, soit par l'agglutination du vers comme « mot total refait ». Cette « subdivision prismatique de l'idée » impose bien des relations de temps, non plus par « valeurs égales » comme dans le

vers métrique, mais par l'établissement de relations entre valeurs inégales ; il faut d'ailleurs remarquer que, dès lors que ce vers ne repose plus sur une structure métrique, sa seule définition possible est typographique. L'usage de « valeurs inégales » n'empêche en aucune manière qu'un rythme soit créé : or le rythme est la composante fondamentale du langage dans son rapport à la musique ; il n'y a de « mélodie » en poésie que par actualisation des hauteurs de la voix au moment de la performance du vers, qui procède de l'usage de tournures syntaxiques telles que l'interrogation ou l'exclamation. Or la notion de rythme est fondamentalement attachée à la poésie, chez Mallarmé ; Mallarmé n'est pas Francis Ponge, pour voir dominer absolument le « modèle de l'écriture. » On peut entendre la notion de rythme en poésie au sens que lui donne Ezra Pound dans son *ABC de la lecture*, qui le définit comme « une forme découpée dans le temps, de même qu'une dessin est un espace déterminé ». <sup>xi</sup> Dès lors qu'il ne repose plus, dans le *Coup de dés*, sur le vers métrique, vers dans lequel le rythme est assez aisément formalisable, la création comme la mise en œuvre de ce rythme ne reposent plus que jamais sur l'intuition ; cela ne neutralise pas la question rythmique, car le rythme ne dépend pas d'une seule forme, et c'est toujours la maîtrise intuitive des relations de temps qui fait, selon Ezra Pound, le poète : « le mauvais poète fait de la mauvaise poésie parce qu'il ne perçoit pas les relations de temps. Il est incapable d'en jouer de manière intéressante, par le moyen des [...] diverses qualités du son qui sont inséparables de son discours. » <sup>xii</sup> Dans cette perspective on ne peut je crois opposer le sens du terme de « partition » chez Mallarmé — chez qui il aurait le sens littéral d'un découpage — à son sens en musique : car c'est au fond le même. La partition en musique représente en effet la mise en œuvre de l'écriture musicale, dont la fonction première est de discrétiser les sons (hauteurs, durées), c'est-à-dire d'opérer, précisément, un découpage dans le continu de la matière sonore.

Il me semble dès lors que l'analogie du *Coup de dés* avec une partition musicale doit à la fois être entendue et circonscrite. La première analogie est d'ordre visuel : comme l'écrit Michel Murat à la fois elle est inévitable et elle doit être dépassée, puisque la partition « résulte » de l'oralisation du poème.<sup>xiii</sup> Je voudrais juste indiquer au passage que l'analogie établie par Mallarmé a pris une pertinence qu'elle n'avait sans doute pas du temps du poète, dans la mesure où, dans la musique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'extension du domaine sonore, la complexification de la combinatoire, l'évolution des moyens de production du son et des techniques de jeu ont conduit les compositeurs à développer une multitude de modes de notation nouveaux, qui font de leurs partitions des œuvres à part entière, dans lesquelles la part visuelle est essentielle. On peut y voir, littéralement, la musique (notation des glissandi, des clusters dans les *Klavierstücke* de Stockhausen par exemple). Cela dit cette part visuelle vise toujours à produire un certain résultat dans l'ordre du sonore. C'est donc aux modes d'oralisation et à la question du « monde sonore »<sup>xiv</sup> ouvert par le poème qu'il convient de s'intéresser. Il faut tout d'abord opérer une mise au point sur la question de l'allographie, qui serait une caractéristique de l'œuvre musicale : dans cette perspective la partition n'est pas l'œuvre, mais une écriture de l'œuvre ; l'œuvre elle-même est l'exécution de la partition. Considérer le poème comme une partition aboutirait donc à privilégier de manière tout à fait exagérée une oralisation qui effacerait le dispositif visuel. Cela dit, en musique, l'œuvre n'est tout à fait ni la partition, ni son exécution : elle se situe dans le rapport dynamique et toujours renouvelé de l'une à l'autre, aucune interprétation du texte musical ne pouvant être considérée comme définitive. Cela nous conduit directement à la question des « usages » du poème, c'est-à-dire, en l'occurrence, du mode d'exécution, ou d'oralisation, du poème, qui se distingue effectivement sur ce point assez décisivement de l'art musical, sauf dans un cas précis : celui de l'instrumentiste qui

interprète la partition tout en l'ayant sous les yeux, ou qui se la représente de mémoire ; ou de l'auditeur musicien qui fait de même. Je vais y venir à travers une série d'étapes.

Michel Murat évoque dans un premier temps deux modes d'oralisation distincts, qui semblent au premier abord s'exclure mutuellement : celui de la cérémonie initiatique que le maître offre à son disciple, et c'est bien sûr le récit célèbre de la présentation du poème à Valéry par Mallarmé lui-même ; et celui d'une représentation devant un public, qui implique la participation d'un diseur professionnel. On retient le premier cas pour évoquer le caractère secondaire, accessoire, de l'oralisation du poème, dans la mesure où Mallarmé lit le poème à Valéry d'une « voix basse, égale, sans le moindre "effet", presque à soi-même... ».<sup>xv</sup> Mallarmé lit d'abord, il faut quand même tenir compte de cela. Mais on peut effectivement voir dans cette lecture la neutralisation à la lecture des effets de variation de volume sonore ou de modulation de la diction que pourraient traduire les différentes tailles ou formes de caractère qui composent le poème. J'y vois pour ma part avant tout une opposition stricte — d'ailleurs affirmée par Valéry dans son récit — à la pratique de la déclamation poétique, sans aucun doute dominante à l'époque et qui n'est pas près de disparaître. Cette pratique de la déclamation procède sans aucun doute de « l'ancien souffle lyrique » ; or la poésie de Mallarmé impose, la première, le mode de diction poétique qui est en usage aujourd'hui. Mallarmé inaugure le mode moderne d'oralisation de la poésie, celui de nos contemporaines « lectures », qui se sont multipliées tardivement en France, sous l'influence de la poésie américaine. C'est dans cette perspective qu'il faut l'entendre, et là encore, le point de vue qu'on peut avoir sur la question de l'oralisation du *Coup de dés* dépend largement de l'expérience qu'on peut avoir de ce mode de lecture. La formulation la plus nette de cela se trouve chez Roubaud, dans la « prose existant oralement » de *Dire la poésie* : « la diction que j'expérimente / est / [...] / monotone / répétitive / imperméable /

indifférente ».<sup>xvi</sup> C'est-à-dire que pour faire entendre la musique du poème lui-même, soit son rythme propre, sans lui surimposer les effets grossièrement expressifs de la déclamation, il faut, si on le dit, le dire ainsi. La poétique de Mallarmé appelle ce mode de diction, comme l'indique ce passage connu de tous : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète... »<sup>xvii</sup> Valéry le suit en cela (qui prendra pourtant le contrepied du *Coup de dés* dans sa poésie, dont l'un des modèles avoués est le récitatif d'opéra). C'est de cette manière que l'on pourra faire entendre ce qui « va de soi » dans le poème, c'est-à-dire, selon Mallarmé, le « rapprochement euphonique des mots », qui prend dans le *Coup de dés* la forme plus complexe de ce que M. Murat appelle « un réseau harmonique de la large emprise », mais aussi rendre sensibles « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie ».

Dans cette perspective, l'opposition entre la cérémonie initiatique privée et la représentation publique du poème perd de sa pertinence : toute dimension cérémonielle ou théâtrale évacuée, il reste la lecture du poème pour soi seul ou quelques-uns, selon les modalités qu'évoque Roubaud : « parce que / seul / vous dites la poésie / comme si vous aviez une foule devant vous / ou / symétriquement / parce que vous parlez devant un auditoire comme si vous étiez seul. »<sup>xviii</sup>

Pour poursuivre dans l'exploration des « usages » du poème, j'aurai une fois de plus recours à Roubaud, qui développe des conceptions permettant dans une large mesure de dépasser la scission entre lecture optique et lecture orale. Roubaud conçoit en effet la poésie comme s'adressant à un « œil-oreille » et déployant dès lors « un quatuor de formes ».<sup>xix</sup> Ce quatuor est divisible en deux couples, un couple externe et un couple interne : le couple externe est formé de la page écrite ou imprimée et de la voix, réalisation orale de la page écrite ; le couple interne est formé de la page « éQrite », qui est l'image-mémoire de la page écrite,<sup>xx</sup> et de la voix « aurale », qui est une voix intérieure disant la poésie. Selon le



poète, « omettre [...] le couple interne, c'est couper la poésie en deux, la vider de tout sens. » En effet si « l'une des composantes externes peut être vide, non réalisée », cela ne devra jamais être le cas des composantes internes : entendant le poème lu à voix haute, j'en développerai dans ma mémoire la forme éQrite ; lisant en silence, j'activerai en moi la voix aurale. Dans cette perspective, et comme l'indique d'ailleurs M. Murat, on ne peut séparer la dimension spatiale du poème de sa dimension sonore : elles ne cessent de passer l'une dans l'autre (comme l'indique la comparaison de Pound, citée plus haut). On peut dès lors objecter qu'il faut déjà avoir vu le poème qu'on entend pour en avoir une représentation éQrite adéquate : c'est d'ailleurs la condition que pose Valéry à l'oralisation du poème — or cette condition, nous la remplissons tous. Par ailleurs, il serait possible de donner à un lecteur au moins une intuition de la forme éQrite, en lisant le poème de la manière que décrit avec tant de précision et de pertinence M. Murat : « Les paramètres typographiques, comme la théorie l'indique, jouent un rôle prépondérant dans la "partition." Ils hiérarchisent de manière suggestive les intensités et règlent les valeurs tonales qui correspondent aux valeurs modales de l'assertion. »<sup>xxi</sup> Il se trouve que Mallarmé n'en use pas ainsi avec Valéry ; mais on peut imaginer qu'il s'agit avec cette lecture avant tout, comme l'écrit Valéry lui-même, d'une « préparation à une plus grande surprise », qu'il ne s'agissait pas de déflorer. C'est le côté prestidigitateur de Mallarmé, celui qui fait apparaître et disparaître des objets. Quoi qu'il en soit, dans notre usage, contemporain, du poème, nous nous retrouvons dans la position de qui sait lire la musique, connaît une partition, et l'exécute ou l'entend, soit l'ayant sous les yeux, soit se la représentant, de mémoire. On peut même imaginer le cas limite où le poème se limite à ses formes internes, pour qui le saurait par cœur : dès lors celui-là l'exécute intérieurement, en déroulant les pages éQrites et se le disant

auralement ; comme Glenn Gould, paraît-il, se jouait intérieurement tout *L'art de la fugue* de J.-S. Bach.

Il est temps d'en venir à l'homologie du poème avec l'art musical proprement dit ; non pour l'y résorber, mais pour tenter de montrer comment le « monde sonore » ouvert par le poème permet d'en approcher le « sens formel » — c'est une expression de Roubaud — encore lui. Lisant le livre de M. Murat et plus particulièrement le passage dont j'ai lu un extrait tout à l'heure — soit les pages 157 à 162, le début de la section intitulée « Une partition » — un certain nombre d'analogies avec des œuvres musicales me sont venues spontanément à l'esprit ; aucune de ces œuvres n'est une œuvre symphonique : c'est pourtant la musique d'orchestre qui constitue le thème privilégié de la réflexion mallarméenne sur la musique.

L'analogie s'établit principalement dans la correspondance entre la dimension spatiale du poème (disposition sur la page, taille et police de caractères) et l'établissement de plans sonores en musique. J'ai été particulièrement frappé par cette citation de *Quant au livre* qui figure dans l'ouvrage de M. Murat, à la page 84, où il est question d'une phrase principale et d'un « semis de fioritures ». Le terme de « fioriture » appartient au vocabulaire plastique et musical ; dans ce dernier cas, il désigne la pratique des ornements, dans la musique baroque : le type d'ornement vers lequel l'imagination est conduite implique la distinction de deux plans, un premier plan qui est celui de la ligne ornée, qui pourrait correspondre aux propositions rectrices du poème, et un second plan, celui des ornements, qui correspondrait aux incises, aux groupes « secondairement, explicatifs ou dérivés » ; l'ensemble constituant « la totale arabesque » que nomme *La musique et les lettres*. Ce type d'ornement existe effectivement, il s'agit des reprises en écho d'un motif, qui sont assurés par une deuxième source sonore, éloignée de la précédente, de manière à créer un sentiment de l'espace (car la musique, elle aussi, est un art de

l'espace) : on trouve ce procédé chez Monteverdi, dans l'adresse d'Orphée à Caron et la ritournelle qui le suit, à l'acte III de l'*Orfeo* ; ou encore dans le Magnificat des *Vêpres de la Vierge*. Autre exemple, plus décisif quant à mon propos, toujours dans la musique baroque : celui des sonates et partitas pour violon seul de Bach, dans lesquelles il s'agit de créer une polyphonie, c'est-à-dire un entrelacement de plusieurs lignes mélodiques, qui consonent sur le plan vertical (celui de l'harmonie), avec un instrument monodique, qui de ce fait ne le permet pas : dès lors cet entrelacement doit être rendu, non plus dans la superposition, mais dans la succession des lignes ; il revient à l'interprète, par variation de l'intensité de son jeu, de faire entendre ces différentes lignes en les disposant sur deux plans sonores différents, créant ainsi un sentiment de l'espace qui favorise la lisibilité de la musique. Cette équivalence, purement sensible, pourrait sembler de peu d'intérêt quant à l'interprétation du poème : il me semble au contraire qu'elle en manifeste le sens formel — je rappelle ici la formule de Mallarmé, « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie. »

Pour l'établir, il me faut faire un détour par la fiction du poème, qui renvoie à cette idée, exposée par M. Murat, selon laquelle la « constellation » à quoi aboutit le poème, représente « l'activité de la pensée humaine, qui est confrontation risquée avec l'aléatoire ». L'aléatoire que manifeste tout coup de dés produit un résultat dès lors que le processus — en l'occurrence, le mouvement des dés jetés — aboutit à son terme : on peut penser ici aux « Trois stoppages-étalon » de Marcel Duchamp. L'œuvre est le résultat d'un processus dans lequel l'artiste laisse tomber d'un mètre de haut trois fils d'un mètre chacun, puis en fixe les formes aléatoirement produites à l'aide d'un vernis, sur des règles de bois. On songe aussi à l'introduction de l'aléatoire dans le processus d'interprétation d'une œuvre musicale, au XX<sup>e</sup> siècle, ce qui fait que jamais l'œuvre n'est définitivement fixée. Cela dit, l'aléatoire se situe dans le poème de Mallarmé sur le plan de la fiction, non sur

celui du processus de création lui-même, qui fut lent et patient. Si le poème pourtant touche à cette question majeure, soit celle d'une confrontation de la pensée humaine avec l'indéterminé, alors la dimension formelle et musicale que j'essaie de décrire ne se distingue plus du sens de la fiction. La confrontation du poème avec l'indéterminé est fort ancienne, en poésie : dans la tradition lyrique occidentale, elle remonte aux troubadours, et à leur concept de *mezura*, qui est simultanément un concept esthétique et éthique.<sup>xxiii</sup> Cette confrontation met en œuvre les divers instruments de la technique poétique : le vers, la rime, leurs configurations réglées, bref ce qui permet de tenir dans des formes l'indéterminé du désir amoureux, chez les troubadours, chez un Pétrarque, un Ronsard... ou ce qui devait permettre à Nerval de « fixer » ses chimères. Telle serait pour partie le « sens formel » des instruments hérités. Mallarmé, lui, dans son « acte de démence », compose son poème « hors d'anciens calculs » : dans sa confrontation avec l'indéterminé, il ne peut faire fond sur aucun héritage. Cela ne signifie pas qu'il sombre corps et biens ou encore qu'il se livre au pur jeu de l'aléatoire tel un poète dadaïste ; l'instrument nouveau qu'il forge, et que décrit Michel Murat, lui permet me semble-t-il d'approcher au plus près des configurations mouvantes de ce qui est pour lui l'indéterminé, cet espace où pensée et sensation sont encore indistinctes : « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres » ; cette approche des configurations mouvantes de la sensation-pensée est tout entière intuitive, c'est-à-dire qu'elle n'est pas formalisée *a priori* par le poète qui y navigue « à l'estime », comme disent les marins. Dans cette tentative toute une série de décisions doivent être prises concernant la conduite du poème — ce qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer le processus de la composition musicale, tel que les compositeurs eux-mêmes le décrivent — et ce sont ces décisions, ces hésitations, incises, apartés, que manifestent le « semis de fioriture » ornant la ligne

principale du poème, et qui sont en même temps rendues sensibles, musicalement. Le rythme d'une pensée qui se déploie ici s'entend, se perçoit sensiblement, jusqu'à frôler la folie. Il en jaillira un « rire » inquiétant. C'est que, comme y insiste avec raison Michel Murat, cette pensée est un drame, le drame d'un seul, dans toute sa dimension existentielle et affective : et je me permets pour conclure de revenir sur les sonates et partitas de Bach : musique nocturne, et solitaire, créant autour d'elle une absence ; musique d'une voix seule qui cherche un improbable écho, elle consonne pour moi avec ce poème qu'il faut faire résonner pour soi-même, passant d'une voix forte, posée, mais toujours d'intonation neutre, au chuchotis en écho, du *fortissimo* au *sotto voce*, allant *diminuendo* dans la page ; cela, dans la solitude d'une chambre entourée de nuit ; musique d'un « prince amer de l'écueil », et ce sera pour nous malgré tout, des « fêtes à volonté, et solitaires. »

---

<sup>i</sup> Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie* (Paris, Berlin : coll. « L'extrême contemporain, » 2005).

<sup>ii</sup> Ce compte rendu est lisible sur le site Fabula, à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/revue/document929.php>

<sup>iii</sup> La réponse qui a été adressée au livre de Murat ainsi qu'à mon compte rendu est également lisible sur le site Fabula :

<http://www.fabula.org/revue/document974.php>

<sup>iv</sup> Le point limite de cette pratique se situe cependant indépendamment des deux mouvements que je viens d'évoquer. Il a été atteint par le poète — et grand lecteur de Mallarmé — Roger Lewinter dans *,vers* (Ivrea, 2001).

<sup>v</sup> *Op. cit.*, 160.

<sup>vi</sup> Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé* (Paris : Corti, 1988) 281.

<sup>vii</sup> Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, 105.

<sup>viii</sup> Ludwig Wittgenstein, *Fiches* (Paris : Gallimard, 1970) 47 (§ 159).

<sup>ix</sup> C'est sans doute le manque de culture musicale de nombre de critiques ou de lecteurs de poésie qui leur fait juger toute référence à la musique en poésie sous les catégories, parfois peu définies, de l'harmonie et du chant.

<sup>x</sup> Voir à ce propos Roubaud (Jacques), *La Vieillesse d'Alexandre* (Paris : rééd. Ramsay, 1988) 200-201.

<sup>xi</sup> Ezra Pound, *ABC de la lecture* (Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1967) 178.

<sup>xii</sup> *Op. cit.*, 179.

<sup>xiii</sup> Michel Murat, *op. cit.*, 106.

<sup>xiv</sup> *Op. cit.*, 107.

---

<sup>xv</sup> Paul Valéry, « Le Coup de dés. Lettre au directeur des Marges » (1920), *Variétés*, OC t.1 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 623.

<sup>xvi</sup> Jacques Roubaud, *Dors*, précédé de *Dire la poésie* (Paris : Gallimard, 1981) 15.

<sup>xvii</sup> Mallarmé, « Crise de vers », OC t.2 (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 211.

<sup>xviii</sup> Jacques Roubaud, *op. cit.*, 22.

<sup>xix</sup> Jacques Roubaud, *Poésie et cetera : ménage*, « Œil-Oreille » (Paris : Stock, 1995) 126–127.

<sup>xx</sup> Cette graphie est forgée par le poète, dans *Poésie et cetera : ménage*.

<sup>xxi</sup> Michel Murat, *op. cit.*, 161.

<sup>xxii</sup> Voir J. Roubaud, *La Fleur inverse* (Paris: Ramsay, 1986) 278.