



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 2, Été 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.974>

Pour revenir sur la « musicalité » du *Coup de dés* et le récent livre de M. Murat.

Nicolas Wanlin

M. Murat, *Le Coup de dés* de Mallarmé. Un recommencement de la poésie, Belin, « L'extrême contemporain », 2005.



Pour citer cet article

Nicolas Wanlin, « Pour revenir sur la « musicalité » du *Coup de dés* et le récent livre de M. Murat. », *Acta fabula*, vol. 6, n° 2, , Été 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document974.php>, article mis en ligne le 20 Mai 2005, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.974

Pour revenir sur la « musicalité » du *Coup de dés* et le récent livre de M. Murat.

Nicolas Wanlin

Le commentaire que J.-F. Puff a consacré (<http://www.fabula.org/revue/document929.php>) au récent livre de M. Murat (*Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, 2005) rend bien compte de l'apport de l'ouvrage : le premier volet du livre présente en effet l'évolution de la réflexion de Mallarmé sur le vers et la seconde, s'appuyant sur une puissante analyse formelle, montre en quoi le *Coup de dés* est le produit de cette longue et complexe construction d'une théorie de la forme poétique. Le plan en dyptique est particulièrement efficace : M. Murat met clairement au jour tous les éléments théoriques préalables à l'écriture du *Coup de dés* et explique par là-même pourquoi Mallarmé n'a pas pratiqué le vers libre, l'a critiqué de diverses manières et a finalement profité de cette critique pour élaborer sa propre alternative au vieil alexandrin. Il est passionnant de suivre pas à pas le travail d'un poète qui apparaît ici dans toute sa rigueur et sa puissance de théoricien – M. Murat parle même de « courage » (p. 38).

Surtout, M. Murat pose indirectement une question aux notions traditionnelles de l'histoire littéraire : le *Coup de dés* « n'est ni une rupture... ni une relève... mais la reconstruction du système entier sur de nouvelles bases... » (p. 170). D'où le sous-titre du livre, « un recommencement de la poésie », proposant un modèle de renouvellement différent de celui que l'on appelle « avant-garde ». Ce renouvellement dépasse l'opposition de la tradition et de la rupture en donnant une importance primordiale au travail théorique de l'auteur. De ce point de vue, Mallarmé est probablement un des rares auteurs chez qui la pratique soit aussi rigoureusement subordonnée à la théorie, c'est pourquoi il offrait une si belle occasion d'analyser en détail le mouvement d'un recommencement.

Les lignes qui suivent ne se veulent pas tant une réponse au compte rendu publié dans *Acta*, auquel je n'ai rien à redire, qu'un prolongement de la réflexion. La question la plus délicate soulevée par le livre de M. Murat, et qui appelle le plus le commentaire, me semble être celle de la « musicalité » du *Coup de dés*. M. Murat reconnaît d'ailleurs que c'est le point qui lui pose le plus de problèmes (p. 171). Nous pouvons sans doute nous consoler de l'embarras dans lequel nous place cette

question en pensant qu'elle devait en causer au moins autant à Mallarmé lui-même. J'en veux pour preuve ceci :

Mallarmé a laissé deux brouillons de préface pour le coup de dés (version de *Cosmopolis*, Pléiade (édition Marchal) I, p. 403) ; et non seulement l'« Observation » finalement publiée ne découle pas de ces brouillons mais elle peut même sembler les contredire. Ces deux très brefs brouillons, posent, pour l'essentiel, l'antériorité de l'oralité sur l'écrit : ainsi, la poésie est d'abord une parole et dans l'éventualité où l'on a besoin de coucher la parole sur le papier, il faut développer des moyens d'adapter l'imagerie d'une poésie orale au médium imprimé. On voit bien que Mallarmé envisageait d'expliquer le rapport de son poème aux fondements et aux origines de la poésie : il le présentait comme le produit naturel de la tradition et d'une nécessité historique. Or, sa démarche est très différente dans l'« Observation » publiée : il commence d'emblée par décrire la spatialité de son texte et surtout l'« espacement de la lecture ». Quelques lignes portent ensuite sur la modalité de la fiction. Enfin, seulement, vient la question de l'oralité. Mais elle n'est plus une donnée antérieure et fondatrice. Elle ne s'impose pas comme une évidence originelle. Mallarmé introduit ce dernier mouvement de son « Observation » par « Ajouter que ». La lourdeur, d'après moi sciemment maladroite, de cette articulation devait souligner que l'idée introduite était secondaire et presque accessoire. L'oralité n'est plus envisagée que comme une possibilité de réalisation du texte « pour qui veut lire à voix haute », ni nécessaire, ni essentielle. Et aucune allusion n'est faite au lyrisme originel de toute poésie. L'aspect de « partition » n'est pas la nature profonde du poème, ni l'intention du poète, mais « résulte » – je dirais presque accidentellement – du dispositif typographique.

Reste que des expressions très marquantes orientent fortement la compréhension du dispositif du coup de dés : ce sont principalement le mot « partition » et la mention du « concert » et du genre de la « symphonie ».

Il faut absolument statuer sur le sens de l'« Observation » qui est probablement la plus sûre autorité pour éclairer l'intentionnalité à l'œuvre dans la production du poème. Mais il ne faut sans doute pas trop vite s'emparer de quelques mots pour conclure à la foncière musicalité du texte. M. Murat expose d'ailleurs bien comment l'antanaclase sur le mot « musique », ou encore celle sur le mot « vers » ont un rôle fondateur dans la théorisation de Mallarmé.

Pour ce qui est de l'influence du concert, sa mention est assez retorse dans la mesure où le poète dit en substance n'y avoir emprunté que des procédés qui appartenaient en fin de compte à la littérature. La musicalité est ainsi reconduite, sinon à la littéarité, du moins à la littérature.

Pour ce qui est de « partition », il semble que son emploi était préparé par la première partie du texte où il était question de « subdivisions prismatiques de l'idée », « cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots », etc. Ces expressions nous font penser que le mot « partition » a pu être employé notamment pour le sème dont est porteuse son étymologie : celui de « découpage », « séparation », « analyse », etc. Le poète nous a assez habitué aux étymologismes pour que l'on en soupçonne un ici. Or, ce sens de partition, s'il peut rappeler que différents instruments mêlent leurs sons (symphonie) selon un partage déterminé, peut par analogie évoquer les rapports qui relient les mots entre eux dans le poème – ce qui est assez cohérent avec la définition mallarméenne de la musique (en son sens abstrait). À partir de là, « symphonie » peut s'inscrire dans le même réseau en adoptant une signification qui ne suppose pas de réalisation sonore *nécessaire*.

Il faut alors se demander pourquoi l'analogie musicale est si prégnante si elle n'implique pas le sème du son. La première réponse est contenue dans la définition de la musique « abstraite » de Mallarmé. M. Murat note bien (p. 105) que le poète jouait probablement sur les deux acceptions qu'il donnait lui-même au mot « musique », l'une concrète et sonore, l'autre abstraite, silencieuse et littéraire. Surtout, je pense que l'analogie avec la musique et en particulier l'emploi du mot « partition » touchent à une autre question qui est celle de l'allographie.

La musique (classique) est un art fondamentalement allographique dans la mesure où elle n'est généralement pas réalisée, jouée, par son compositeur. Et la partition est l'intermédiaire qui donne les instructions nécessaires à l'exécution de l'œuvre. Autrement dit, si le *Coup de dés* est une partition, il n'est pas l'œuvre en elle-même mais seulement l'indication d'une œuvre. L'œuvre à proprement parler en serait la lecture. Est-ce à dire que l'on retrouve la nécessité de l'oralisation ? Je ne le crois pas. Je crois que ce mot de « partition » insiste surtout sur le fait que la lecture est une « pratique », c'est-à-dire une attitude active et non passive (pratique vs transmission, enregistrement, etc.) (Voir « Le mystère dans les lettres ») Le *Coup de dés*, en tant que partition, pourrait provoquer son lecteur à une aventure intellectuelle. Et M. Murat a bien montré (p. 149, 150) qu'en plusieurs occasions la spatialisation du texte avait pour effet (je dirais « pour fonction ») d'exiger une lecture véritablement active : exécuter le poème suppose du lecteur qu'il remette en cause des habitudes syntaxiques ou lexicales. Sa lecture est donc bien l'accomplissement d'une action plutôt qu'une prise de connaissance passive.

M. Murat envisage d'ailleurs bien le poème imprimé comme « phénomène offert à la connaissance » (p. 42) et l'opération de lecture comme suscitant « la refonte des opérations cognitives » (p. 45). Mais il n'en déduit pas que l'« exécution » du poème est indifférente à son oralisation. Il interprète (p. 83-84) un passage de « Le livre,

instrument spirituel » comme proposant l'alternative entre oralisation et lecture purement mentale. Je n'y vois, personnellement, qu'une redéfinition de la lecture insistant tout particulièrement sur la part active du lecteur (« initiative », « active », « exécution », « ni asservissement »). Le paragraphe suivant me semble encore plus parlant quant à la signification du « concert » : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. » (Pléiade II, p. 226)

Par ailleurs, la confusion (volontairement ?) entretenue par la persistance de l'analogie musicale ne me semble pas inconciliable avec l'idée que je me fais de l'auteur. (Mais peut-être me trompé-je ?) L'« Avant-dire » au *Traité* de Ghil fournit en effet l'exemple d'un texte préfaciel qui entretient une relation ambiguë au texte qu'il commente. L'anecdote de l'illustration du « Sonnet allégorique de lui-même » est également instructive : le sonnet peut être lu comme une description et ainsi indiquer une illustration à placer en regard ; ce n'est pourtant pas là tout son sens et cette illustration reste contingente. (Pléiade I, p. 1189)

Mais alors, il faut tirer les conclusions de cette réinterprétation de la « partition ». La question n'est pas de savoir si le poème exclut ou non l'oralisation. Il convient probablement de déconstruire le couple visuel/sonore qui, dans la démarche de Mallarmé, ne constitue pas un couple ni une alternative. Chacune des deux dimensions a son rôle mais elle ne peuvent pas être placées sur le même plan.

M. Murat expose avec précision dans sa première partie que la conception du *Coup de dés* repose (presque) entièrement sur une réflexion sur le vers. Je retiendrais ici deux points :

- la redéfinition du vers par Mallarmé, en le dissociant du nombre fixe des syllabes, rend contingente la réalisation orale (la question de la réalisation des e ne se pose plus, par exemple) ;
- les procédés de la nouvelle versification reposent essentiellement sur l'utilisation de l'espace de la page.

On passe donc effectivement d'un système où l'oralité était primordiale et l'écriture contingente à un système où l'écriture est primordiale et l'oralité contingente. Mais l'oralisation ne saurait pour autant être exclue. Pour une raison historique : elle est indissociable de la tradition poétique et Mallarmé conçoit son poème comme une continuation de cette tradition. Pour une raison théorique : la théorie mallarméenne de la lecture exige une « exécution » du poème mais ne précise pas selon quelle modalité et ne semble en exclure aucune. La « voix haute » en est une possible.

Je note pour finir que, d'après le témoignage de Paul Valéry, Mallarmé lui-même aurait lu son poème à voix « basse » et « égale » « sans le moindre "effet" ». C'est peut-être encore un argument pour minimiser les indications quant à une oralisation du poème.

PLAN

AUTEUR

Nicolas Wanlin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : nwanlin@wanadoo.fr