



HAL
open science

Musicienne(s) du silence : Mallarmé, Ravel : “ Sainte ”

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Musicienne(s) du silence : Mallarmé, Ravel : “ Sainte ”. Revue de langue et littérature françaises de l’université de Tokyo, inPress. hal-03883299

HAL Id: hal-03883299

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03883299>

Submitted on 3 Dec 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.

Musicienne(s) du silence : Mallarmé, Ravel : « Sainte »

SAINTE

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

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

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

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence¹.

Mallarmé, « Sainte »

Au moment où Maurice Ravel choisit de mettre en musique le poème « Sainte » de Mallarmé, celui-ci a déjà une longue histoire, et les effets de sa réception, entre 1865, date de sa composition, et 1896, date de sa reprise par Ravel, sont révélateurs des transformations successives du champ littéraire et artistique entre le Parnasse, le Symbolisme, et « la crise des valeurs symbolistes² » à l'orée du XX^e siècle.

Une première version manuscrite du poème remonte en effet à 1865, alors que le Parnasse s'impose dans le champ littéraire. Elle est titrée « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin », avec, en sous-titre, l'indication générique : « Chanson et image anciennes » [Fig. 1]. Le poème fut envoyé à la marraine de Geneviève Mallarmé, Mme Cécile Brunet, dont le mari, Jean Brunet, poète, initiateur du Félibrige, était aussi maître verrier à Avignon. À la manière de la poésie précieuse, une adresse de circonstance en cache une autre plus essentielle : de Cécile Brunet, le poème se tourne vers sa sainte patronne, Sainte Cécile, qui est la Sainte de la Musique. Que le poète Jean Brunet soit un maître verrier n'est pas non plus indifférent, puisque le poème se présente comme la description d'un vitrail, représentant Saint Cécile. Dans l'écho de sa première réception, le poème répond donc aux critères esthétiques du Parnasse : il s'agit d'un poème descriptif, et même d'une description redoublée, puisque le poème, selon le dispositif de l'*ekphrasis*, évoque un vitrail évoquant une Sainte ; le genre est celui de la « transposition d'art », chère à l'école parnassienne ; – même si l'on devine déjà que le poème porte les procédés de l'*art pour l'art* à un tel degré de raffinement que, dès 1865, le Parnasse, avec Mallarmé, apparaît gros de quelque chose qui le dépasse, et comporte les ferments d'une autre esthétique : non plus seulement une esthétique de la « description », mais déjà

¹ Stéphane Mallarmé, « Sainte », *Poésies*, OC I, p. 26-27. [Notre édition de référence est l'édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, t. II, 2003, abrégés respectivement en OC I et OC II].

² Nous reprenons le titre de Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française : 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

une esthétique de la « suggestion » ; non plus seulement une esthétique picturale, mais déjà une esthétique musicale. C'est d'ailleurs comme un « petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique » que Mallarmé présente son poème dans une lettre à Théodore Aubanel de la fin de l'année 1865³.

Dans ce premier moment de sa réception, le poème n'a eu qu'une existence privée. Il faut attendre près de vingt ans pour qu'il soit publié et vienne au-devant de la scène littéraire, quand Mallarmé le confie à Verlaine pour qu'il le recueille dans *Les Poètes maudits*, parus d'abord dans la revue *Lutèce* en novembre 1883, puis en brochure en 1884. On sait que la brochure des *Poètes maudits* a connu un succès rapide et a fait apparaître au grand jour la désagrégation du Parnasse, en consacrant l'avènement d'une nouvelle sensibilité littéraire, qui va bientôt faire cristalliser l'école symboliste. Élaboré dans les années parnassiennes, le poème « Sainte », par son obscurité et par la sorte de credo musical et mystique qu'il énonce, se voit donc maintenant embrigadé dans les premiers combats du Symbolisme. Il est vrai qu'entre 1865 et 1883, la figure de Mallarmé est devenue celle d'un dissident du Parnasse, depuis notamment qu'en 1876 *L'Après-midi d'un faune* a été refusé par le comité du *Parnasse contemporain* ; et c'est bien comme un possible « chef d'école » que Mallarmé, malgré qu'il en ait, est maintenant perçu par les jeunes poètes pour qui *Les Poètes maudits* d'abord, puis, la même année, *À rebours* de Huysmans, ont fait entrevoir un nouveau Panthéon littéraire.

Ainsi projeté dans « la mêlée symboliste⁴ », le poème est intégré en 1887 dans la première édition des *Poésies* de Mallarmé. Il y occupe la place centrale (la dix-huitième sur trente-cinq poèmes), – signe, qu'après l'année 1886 qui a consacré la naissance officielle du Symbolisme, le poème est ressenti comme une sorte de poème-manifeste, représentatif d'une poétique musicale, d'un art de la suggestion, d'une poésie ésotérique et mystique : bref, en 1887, « Sainte », né vingt ans plus tôt sous les auspices du Parnasse, apparaît maintenant comme une défense et illustration du Symbolisme.

Maurice Ravel est sans doute conscient de cette exemplarité « symboliste » du poème, quand près de dix ans plus tard, en décembre 1896, il le choisit pour le mettre en musique. Mais, à cette date, l'école symboliste, mise en question dès les années 1891-1895, commence déjà à s'éloigner de l'horizon d'attente de la création contemporaine. La partition de Ravel est, de ce point de vue, ambivalente : d'un côté, elle peut apparaître comme un modèle de musique « symboliste » ; de l'autre, elle ajoute à cet héritage une marque d'ironie, inhérente à la musique. Vladimir Jankélévitch y a été sensible : le *Mystère*, chez Ravel, est *joué* ; et, joué, il est aussi *distanzié* : la *Sainte* de Ravel porte moins l'idée une *révélation*, qu'elle n'exprime une *énigme* ; et la musique, nous le verrons, se fait tout entière interrogative. Par les moyens propres du musicien, Ravel rejoint ainsi une ambiguïté qui était déjà celle de Mallarmé : « un peu prêtre, un peu danseuse » disait Rodenbach⁵.

Quoi qu'il en soit, les différents moments de la réception du poème – 1865, 1883-1884, 1887-1889, 1896 – signalent la *plasticité* du Symbolisme. Sous le temps apparent d'une école abstraitement découpée dans l'histoire littéraire et dont l'existence est relativement brève, il est une historicité beaucoup plus longue et plus profonde qui se joue dans la vie même des œuvres et les effets de leurs *actualisations* successives. Au cœur de la période symboliste, « Sainte » est à la fois en amont du Symbolisme, dans sa gestation parnassienne, et en aval, dans les modernités que le Symbolisme a rendues possibles, quand Ravel, s'emparant de Mallarmé, le projette déjà aux avant-gardes du premier vingtième siècle.

³ Stéphane Mallarmé, lettre à Théodore Aubanel, Tournon, 6 décembre 1865, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance. 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, NRF, 2019, p. 141. Henri Mondor rapporte la réponse de Théodore Aubanel : « J'ai remis et lu à Mme Brunet tes stances à sainte Cécile, dont elle a été heureuse. Ces stances m'ont plu beaucoup : cela ressemble à une vieille peinture de missel, à un vitrail ancien... » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition de Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1468).

⁴ Nous reprenons le titre de Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs*, Paris, Renaissance du livre, 1918.

⁵ Georges Rodenbach, *Le Figaro*, 13 septembre 1898.

*

Examinons maintenant plus précisément la forme du poème, dont résulte tout le sens.

Le poème repose sur une symétrie de deux fois deux quatrains, séparés par la ponctuation de deux-points. La valeur de ces deux-points est moins grammaticale, que musicale : ils indiquent une répétition, – et la répétition est soulignée par la reprise, en tête de chacun des deux huitains, d'un complément de lieu presque identique : « À la fenêtre... » au vers 1 devient au vers 9 « À ce vitrage... », le déictique soulignant la reprise tout en repliant le poème sur lui-même. « Sainte » se dispose donc en diptyque. Mais le jeu de symétrie qui s'instaure est cependant moins statique que dynamique ; la répétition inclut une variation ; et celle-ci est sensible déjà dans la dissymétrie des deux premiers vers de chacun des deux volets du diptyque : le sens du participe présent du verbe « recéler » (qui signifie « cacher ») s'inverse dans celui du mot « ostensor », dérivé d'un verbe latin qui signifie au contraire « montrer » (*ostendere*). De la première image à la seconde, le mouvement – allant de ce qui est caché vers ce qui est montré – est donc celui d'une révélation, d'une épiphanie, où la Sainte de la Musique (dans les deux premiers quatrains) se change en la Sainte de la Poésie (dans les deux derniers quatrains), qui est à la fois la même (selon la valeur grammaticale des deux-points) et une autre (selon la valeur musicale de ces mêmes deux-points). Dans les deux premiers quatrains, la Sainte de la Musique est entourée des instruments qui l'identifient dans l'iconographie religieuse traditionnelle : la viole, la flûte ou la mandore ; avec les partitions liturgiques, que sont le « livre vieux » (c'est-à-dire, avant tout, la Bible) ou le « Magnificat » [Voir Fig. 2a-d]. Dans les deux derniers quatrains, la Sainte n'a plus d'autre instrument qu'une « harpe » idéale, formée de l'aile d'un Ange, désignée comme un « plumage instrumental » : l'instrument de cette Sainte nouvelle est la « plume », qui est l'instrument du poète ; et les partitions liturgiques (le « livre vieux » ou le « Magnificat ») ont disparu. La Sainte de la Musique est devenue la Sainte de la Poésie, qui est à la fois la même et une autre : une « musicienne du silence », qui fait de la poésie une musique mentale, sans la réalisation sonore que requiert la musique instrumentale.

*

Cette transformation de la Sainte de la Musique en Sainte de la Poésie a des implications métaphysiques, qui font de ce petit poème, composé à la fin de l'année 1865 et donc contemporain de la gestation d'*Hérodiade*, un poème participant de la grande crise métaphysique qui va conduire Mallarmé, « en creusant le vers », à « trouver le Néant⁶ », et finalement à énoncer la mort du « vieux et méchant plumage, terrassé heureusement : Dieu⁷ ».

Trois indices dans ce poème font pressentir l'avènement de cette crise métaphysique.

Il s'agit d'abord, de manière explicite, de la disparition du « livre vieux » et de tout l'appareil liturgique (« Magnificat », « vêpre et complie ») qui liaient (« Jadis »), consubstantiellement, la musique à la religion. On peut noter l'inversion de la place de l'adjectif : « le livre vieux », dans le premier huitain (v. 6), signifie le livre « ancien » et « vénérable » ; tandis que « le vieux livre », dans le second huitain (v. 14), avec l'adjectif antéposé, indique plutôt un livre « démodé », « suranné », et relégué dans le passé, – avec la même désinvolture que celle qu'on lisait dans le sonnet d'« Hommage » à Richard Wagner, quand les poètes, face à la trop puissante Musique, semblaient devoir se résigner à « enfouir » « dans une veille armoire » « Notre si vieil ébat triomphal du grimoire⁸ ».

Le deuxième indice qui fait du poème « Sainte » un poème de la mort de Dieu se loge dans l'atmosphère de crépuscule que Mallarmé met en scène. Il est question, au vers 11, du « vol du soir » d'un Ange. Or le couchant est investi d'une valeur très spécifique dans la poésie de Mallarmé. L'héritage est sans doute baudelairien : on songe au vers « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se

⁶ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, OC I, p. 696.

⁷ Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, OC I, p. 714.

⁸ « Hommage [à Wagner] », OC I, p. 40.

fige » du poème « Harmonie du soir » auquel « Sainte » reprend le mot « ostensor ».

Mais, chez Mallarmé, l'image de l'agonie solaire n'a pas la valeur christique qu'elle a pleinement chez Baudelaire. Elle est plutôt interprétée à partir des lectures que Mallarmé fait des travaux de mythologie comparée de Max Müller et de William Cox, qui, par réduction naturaliste et positiviste, rapportent les constructions religieuses de l'humanité à une simple donnée anthropologique : l'angoisse de l'homme devant le « Drame solaire » ou la « Tragédie de la Nature »⁹. Dans « Sainte », les rayons du couchant qui traversent le vitrail, et qui sont au principe de la métamorphose de la Sainte d'un huitain à l'autre, ne parent la Sainte d'aucune aura sacrée ni ne l'illumine d'aucune lumière transcendante : le « vol du soir » de l'Ange sonne plutôt comme un « crépuscule des dieux », et la lumière diaphane (la sainte est dite « pâle ») laisse entrevoir le Néant que recouvrent les représentations religieuses.

Le troisième indice est le plus profond. Dans les échos que le poème instaure entre les deux volets du diptyque, on note une dissymétrie : alors que le premier huitain dégage nettement la proposition principale au vers 5, en soulignant le verbe « être » (« *Est* la sainte pâle... »), le second huitain ne comporte pas de proposition principale, car le verbe « être » est éliminé au dernier vers : « Musicienne du silence » au lieu de « [*est la*] musicienne du silence ». Alors que la sainte de la Musique est liée à une *ontologie*, la Sainte de la Poésie se situe, pour ainsi dire, *au-delà de l'essence*, et appartient à ce que Mallarmé nomme la « fiction ».

La Sainte de Mallarmé n'est donc pas la *Sainte Cécile* de Raphaël, qui dispose, selon une gradation très nette, la musique instrumentale (au bas du tableau), la musique liturgique (au centre) et la musique céleste (en haut), comme les trois phases de l'élévation spirituelle à laquelle appelle la Musique [Fig. 3]. Elle n'est pas non plus la *Sainte Cécile* du Veneziano jouant du luth auprès d'un Ange ; ni celle du Guerchin (1642), ni celle de Carlo Dolci (vers 1670-1672) touchant toutes deux un orgue ; ni celle de Mignard jouant de la harpe, les yeux tournés au Ciel [Fig. 2 a-d]. Elle serait plus proche des *Saintes Cécile* de Gustave Moreau, plus crépusculaires, plus diaphanes et plus lointaines, vouées à des significations symboliques plus incertaines [Fig. 4 a-d]. Et l'Ange mallarméen n'est pas l'Ange de l'Annonciation de Fra Angelico [Fig. 5] ; il ferait songer davantage aux Anges de la Nuit d'Odilon Redon [Fig. 6] ; ou encore à l'Angoisse personnifiée du « Sonnet en yx » (1868) : dans tous les cas, il incarne une métaphysique du Néant, à laquelle une nouvelle religion de la Beauté – d'autant plus intense qu'elle n'a plus aucune garantie transcendante – va désormais tenter de faire contrepoids.

*

Si épiphanie il y a, elle est donc celle, non de la Sainte (maintenue cependant en son « glorieux mensonge¹⁰ »), mais du poème lui-même : apparaissant « À son vitrage d'ostensor », la sainte n'est plus l'épiphanie des âges théologiques ; mais, découpée dans la « fenêtre » du texte, elle indique une épiphanie nouvelle, propre aux âges modernes de la fiction, par laquelle le poème, en « se réfléchissant¹¹ », ne dévoile d'autre Mystère que celui, immanent, qui gît dans langage humain et résulte de son fonctionnement symbolique intrinsèque.

Il est alors possible de lire « Sainte » comme un abrégé de la poétique musicale que Mallarmé ne va cesser d'approfondir.

⁹ Sur ce point, voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

¹⁰ Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, OC I, p. 696 : « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré ! »

¹¹ Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, OC I, p. 732, à propos du « sonnet en -yx » : « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons [...] »

Dans une époque qui est tout au désir de voir les poètes « reprendre à la musique (leur) bien », la résolution de la Sainte de la Musique en Sainte de la Poésie, fait par avance du petit poème de 1865 une machine de guerre anti wagnérienne, dans la mesure où il s'agit de renverser au profit de la Poésie la hiérarchie des arts que Wagner établissait au profit de la Musique. Mallarmé ne cessera d'y revenir. Ainsi dans l'hommage à Villiers de l'Isle-Adam qu'il compose en 1889 :

Au moment exact où la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule, [...] rien [...] n'existe que ne puisse avec une magnificence égale et de plus notre conscience, cette clarté, rendre la vieille et sainte élocution [...] ¹².

Ou encore dans le texte des *Divagations* intitulé « Plaisir sacré », qui fait jouer implicitement une dialectique tout hégélienne des arts :

À quelle hauteur qu'exultent les cordes et les cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint ¹³.

La rivalité de la Musique et des Lettres s'inverse au bénéfice de la Poésie :

La poésie, proche l'idée, est Musique par excellence – ne consent pas d'infériorité ¹⁴.

L'influence de Hegel sur Mallarmé est certaine ¹⁵ : alors que, dans la forme musicale, l'Idée ne s'apparaît à elle-même que dans l'extériorité et la matérialité du son, dans la forme poétique, son support sensible – qui est « l'intellectuelle parole à son apogée ¹⁶ » – est lui-même immédiatement intériorisable par l'esprit. Le texte intitulé *La Musique et les lettres* décrit ce retour à soi de l'esprit que permet la poésie, alors que la musique, liée à la matérialité de l'orchestre, demeure captive du sensible :

Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe ¹⁷.

La lecture, parce qu'elle est une activité mentale (du moins depuis Saint Ambroise, lisant des yeux, ainsi que l'évoque Saint Augustin), est définie comme un « solitaire tacite 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 ¹⁸.

Si donc, au terme d'un travail de négation qui retranche les attributs de la Sainte de la Musique, la Sainte de la Poésie peut être dite « musicienne du silence », c'est que le poème, contrairement à la musique, fait se déployer l'Idée dans un pur théâtre mental.

Cette idée de la Poésie comme musique silencieuse passe par une forme prosodique nouvelle que « Sainte » met en œuvre et permet de comprendre.

La manière musicale de de Mallarmé peut être définie par différence aussi bien avec la manière de Verlaine qu'avec celle du poète « instrumentiste » René Ghil.

¹² Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 48.

¹³ « Plaisir sacré », *Offices, Divagations*, OC II, p. 236.

¹⁴ « Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 226.

¹⁵ Sur Mallarmé et Hegel, voir Pierre-Henry Frangne, *Mallarmé philosophe*, Paris, éditions Manucius, 2018, p. 86-108.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 212.

¹⁷ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 69.

¹⁸ « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 226.

Tous les trois, sans doute, travaillent à agencer les mots dans le poème moins selon le sens que selon le son ; et Verlaine et Ghil pourraient faire leur ces propos de Mallarmé, tirés d'une lettre à François Coppée :

Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impressions 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 gamme¹⁹.

Cependant, si, chez Verlaine, la musique annule en effet le sens reçu des mots (« Que comprendre à ma parole ? / Il fait qu'elle fuie et vole²⁰ », écrit de son côté Rimbaud), elle reste néanmoins liée au développement « mélodique » d'une subjectivité, même diffuse et même déjà presque « anonyme ». Chez Mallarmé, la musique est un art plus abstrait : « l'air ou chant sous le texte²¹ », constitué exclusivement de « rapports²² » nouveaux entre les sonorités verbales, est en quelque sorte désoriginé, objectivé, déplacé de l'âme lyrique verlainienne vers le langage en tant que tel.

Cette objectivité des sons convient sans doute au matérialisme de René Ghil, qui fonde sa théorie de « l'instrumentation verbale » sur les sonorités intrinsèques du langage. Mais pour Ghil, les sonorités du langage sont en elles-mêmes signifiantes, et « l'instrumentation verbale » est censée faire jouer des « correspondances », entre son et sens, établies scientifiquement et données *a priori*. Pour Mallarmé au contraire le sens « musicien » du poème résulte du travail immanent qu'il opère dans la langue, en y matérialisant un réseau d'échos nouveaux, un jeu de rapports spécifique, – bref une structure singulière, – condition d'apparition *silencieuse* de l'Idée, énoncée en son Mystère proprement *inouï*.

Plus que dans le « bibelot sonore » des allitérations et des assonances, pourtant essentielles à l'annulation de la valeur référentielle des vocables, c'est dans les « rapports » ainsi créés, où les mots sont redistribués « indépendamment de la suite ordinaire²³ », que réside la véritable Musique du poème, au sein de laquelle le Silence – comme le blanc à l'entour du poème – n'est plus ressentie comme la négation de la parole, mais comme sa continuation pour l'Esprit – « qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout²⁴ ». Le langage est musical en ce que, par le poème, il accueille le silence, « qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers », écrit Mallarmé en réponse à une enquête « sur la philosophie dans la poésie²⁵ ».

En ce sens, la réussite de « Sainte » tient tout entier dans son dernier vers – « Musicienne du silence » – qui *fait ce qu'il dit*, puisqu'il est formé des voyelles les plus fermées de la langue française, le [u] et le [i], que l'on peut dire la bouche presque fermée et en quelque sorte *mentalement*, tandis que la diérèse – « musici-e-nne du silence » – étire le son jusqu'à son amuissement dans le silence

Ravel, « Sainte »

¹⁹ Lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, OC I, p. 709.

²⁰ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, 2009, p. 226.

²¹ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 254.

²² Voir la lettre de Stéphane Mallarmé à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, OC I, p. 807 : « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique. »

²³ « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 233.

²⁴ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 65.

²⁵ « Sur la philosophie dans la poésie », *Réponses à des enquêtes*, OC II, p. 659.

Au début de sa monographie sur Ravel, Vladimir Jankélévitch note que « la rapidité avec laquelle Ravel trouve la perfection tient du prodige²⁶ ». De fait, quand il met en musique *Sainte*, en 1896, Ravel a seulement 21 ans. C'est un musicien qui cherche dans la littérature, plus qu'une inspiration, la voie de nouvelles inventions formelles, et la poésie est son premier laboratoire. Avant « Sainte », il a déjà composé la *Ballade de la reine morte d'aimer* sur un poème de Roland de Marès (1893) ; et *Un grand sommeil noir* sur un poème de Paul Verlaine (1895) ; après « Sainte », il écrira, notamment, *Chanson du rouet*, sur un poème de Leconte de Lisle (1897) ; *Si morne !* sur un poème de Verhaeren (1898) ; *Deux Épigrammes de Clément Marot* (1896-1899) ; bientôt *Schéhérazade* sur un poème de Klingsor (1903) ; puis les *Histoires naturelles* sur des textes de Jules Renard (1907), qui bouleverseront les règles de la prosodie chantée ; avant qu'il ne revienne, en même temps que Debussy, à Mallarmé en composant trois mélodies sur *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé : Soupir, Placet futile, Surgi de la croupe et du bond* (1913).

Dans une interview de 1927, recueillie dans le *New York Times* par Olin Downes, il dira que son premier « Maître » (après du moins sa fascination d'enfant pour le cliquetis des machines, et son amour pour les chansons populaires espagnoles que lui chantait sa mère) fut Edgar Poe, qui, en France, par le relais des traductions de Baudelaire et de Mallarmé, est l'initiateur d'une pensée critique de la poésie rapportée à la conscience de ses procédés et à la science, quasi mathématique, de ses « effets ». Nul doute que la rigueur méthodique de l'écriture musicale de Ravel doit quelque chose à cette *Philosophie de la composition*, qui tend à « éliminer le hasard²⁷ ». Dans la même interview, Ravel dit sa dette envers Mallarmé, considéré comme « le plus grand poète français », non pas en ceci qu'il aurait magnifié la langue française, mais plutôt en ceci qu'il l'a changée de l'intérieur :

Je considère Mallarmé non seulement comme le plus grand poète français, mais comme le *seul*, puisqu'il a rendu poétique la langue française, qui n'était pas destinée à la poésie. Les autres, y compris cet exquis chanteur qu'était Verlaine, ont composé avec les règles et les limites d'un genre très précis et très formel. Mallarmé a exorcisé cette langue, en magicien qu'il était. Il a libéré les pensées ailées, les rêveries inconscientes, de leur prison²⁸.

Alors que Verlaine se prête comme « naturellement » à la mise en musique en ravivant les « primitives épellation²⁹ » de la langue française, Mallarmé invite plutôt les musiciens – Debussy, Ravel, et plus tard Boulez – à *changer* le langage musical, aussi profondément qu'il a lui-même changé le langage poétique. Le nom de Mallarmé revient dans une conférence, intitulée « La musique contemporaine », que Ravel prononça le 7 avril 1928 à l'invitation du *Rice Institute of Houston* où il revient sur la précision calculée de la forme chez Poe et Mallarmé :

L'esthétique d'Edgar Allan Poe, votre grand Américain, a été d'une singulière importance pour moi ainsi que l'immatérielle poésie de Mallarmé – visions illimitées mais de dessin précis, enfermées dans un mystère de sombre abstraction, un art où tous les éléments sont si intimement liés entre eux que l'on ne peut analyser ses effets mais seulement les percevoir³⁰.

Ailleurs, dans « Une esquisse autobiographique », Ravel, à propos de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, mentionne « cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé³¹ », – signe de

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris, éditions du Seuil, [1956], 2018, p. 13.

²⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 211.

²⁸ Olin Downes, « Maurice Ravel, Man and Musician », *New York Times*, 7 août 1929, traduit dans Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Présentés et annotés par Arbie Orenstein et Jean Touzelet, Traductions de Dennis Collins, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1989, p. 356.

²⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 205.

³⁰ Maurice Ravel, « La Musique contemporaine », Conférence recueillie dans *Lettres, écrits, entretiens*, ouvr. cité, p. 53.

³¹ « Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel », dans *Lettres, écrits, entretiens*, ouvr. cité, p. 46. Notons encore ce que Ravel écrit à propos de « Placet futile », le second des *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, dans une lettre à Roland Manuel, 7 octobre 1913 : « Je ne dissimule pas que l'audace est grande d'avoir tenté d'interpréter en musique ce sonnet. Il fallait que le contour mélodique, les modulations, les rythmes fussent aussi précieux, aussi contournés que le sentiment, que les images du texte. Il fallait, malgré cela, la tenue élégante de ce poème. Il fallait, surtout, la profonde,

l'attention que Ravel prête à la forme chez Mallarmé, dont il recherche un équivalent, tout aussi « précieux » et tout aussi « profond », dans ses propres mélodies. La rencontre de Mallarmé et de Ravel est celle de deux « alliés d'art³² ».

Mais revenons à la partition de « Sainte » [Fig. 7].

Celle-ci porte en marge l'indication générale « Liturgiquement » ; avec, pour l'accompagnement, la nuance : « *Piano. Sans aucune nuance jusqu'à la fin* ». Ces deux mentions indiquent un modèle : celui du plain-chant médiéval, qui faisait valoir la voix, syllabe après syllabe, sans ornements superflus qui surimposeraient au texte sacré leurs propres séductions. On sait que la redécouverte du « plain-chant » est un trait de la sensibilité Décadente à la fin du XIX^e siècle. On songe au personnage de Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans :

En fait de musique religieuse, il n'approuvait réellement que la musique monastique du moyen âge, cette musique émaciée qui agissait instinctivement sur ses nerfs, de même que certaines pages de la vieille latinité chrétienne³³.

On songe aussi au renouveau de l'art du vitrail, notamment chez les préraphaélites anglais, comme William Morris ou Edward Burne-Jones [Fig. 8]. Mais Vladimir Jankélévitch indique des sources proprement musicales que Ravel a certainement à l'esprit : la troisième *Prose lyrique* de Debussy, *De Fleurs* (1892-1893), « avec ses accords parfaits liturgiquement juxtaposés en plusieurs tons » ; l'*Oraison des Serres chaudes* de Chausson (1896) ; la *Prière du mort* de Charles Kœchlin ; et surtout « le hiératisme rose-croix et “gothique” du premier Satie » : celui des *Ogives*, ou celui des *Sonneries de la Rose-Croix* (1891), – avec, au reste, la même distanciation mystérieusement ironique³⁴.

Pour « Sainte », Ravel a choisi de souligner la structure du poème, composé, nous l'avons dit, d'une seule phrase, pliée en deux, en deux fois deux quatrains d'octosyllabes disposés de part et d'autre de deux-points, à valeur quasi musicale.

L'essentiel est la petite différence qui se joue entre les deux huitains. Pour le premier volet de ce diptyque, consacré à la sainte de la Musique, chaque ligne du chant, soutenue par l'accompagnement au piano marquant nettement les quatre temps, s'accorde à la mesure du vers, sauf à la fin de chacune des deux premières strophes où la voix, jouant sur le même groupement de deux fois trois notes, isole deux fragments de vers composés sur le même schéma « selon flûte ou mandore » (sol-mi-ré ; sol-mi-ré) et « selon vêpre ou complie » (do-la-sol ; do-la-sol). Au contraire, après un silence plus marqué de la voix mais sans interruption de l'accompagnement du piano qui relie les deux volets du diptyque, au second huitain, consacré à la sainte de la Poésie, la partie chantée s'émancipe davantage par rapport à la rythmique de base donnée par le piano ; le phrasé vocal s'amplifie : il outrepassa la mesure du vers, en enjambant d'un vers sur l'autre, accélérant ainsi le rythme, et montant vers l'aigu en *crescendo* ; l'accompagnement lui-même se fait moins hiératique : les accords sont maintenant arpégés, au moment d'ailleurs où le mot « harpe » apparaît dans le texte (« Que frôle une harpe par l'Ange / Formée avec son vol du soir »). Bref : d'un volet à l'autre du diptyque, Ravel fait valoir une autonomie plus grande de la musique par rapport au texte, soulignant ainsi l'autonomie de chaque art, et comme la séparation de la sainte de la Musique et de la sainte de la Poésie, jouant maintenant chacune leur partition, séparées et unies, dans un dialogue des arts proprement « moderne ».

l'adorable tendresse qui baigne tout cela. Maintenant que c'est fait, j'ai un peu le trac. » (Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, ouvr. cité, p. 133).

³² Odilon Redon qualifiait ainsi Mallarmé, dans une lettre à Mellerio, octobre 1898. Voir *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1923, p. 36.

³³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, Folio, 1977, 1983, p. 338-339.

³⁴ Voir Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, ouvr. cité, p. 31-32.

Surtout, l'effet final, visé par des moyens différents, est semblable : il s'agit, pour Ravel comme pour Mallarmé, d'inclure le silence dans l'œuvre, en le faisant être poétiquement ou musicalement. Chez Mallarmé, nous l'avons dit, le dernier vers, « mu-si-si-e-nne-du-si-len-ce », allongé par la diérèse et soutenu par les assonances des deux voyelles les plus fermées de la langue française, [u] et [i], tend en effet vers le silence, qu'il *réalise*, en le rendant lui-même musicien. Chez Ravel, le vers, énoncée sur la nuance *pianissimo*, est également allongé du fait de notes tenues qui étirent le rythme, tandis que l'accompagnement au piano ne marque plus le rythme sur quatre noirs, mais sur deux blanches qui ralentissent le phrasé. Surtout, le dernier accord, sur la dernière syllabe du mot « silence », est un accord de neuvième, non résolu, qui suspend la dernière mesure dans l'attente d'une clausule qui ne viendra pas, sinon, mentalement, dans l'esprit de l'auditeur, en un « solitaire tacite concert ».

Le poème de Mallarmé repliait la Sainte de la Musique sur la Sainte de la Poésie ; la partition de Ravel redouble ce pli d'un pli supplémentaire, en repliant la Poésie à nouveau sur la Musique. Il pourrait sembler que Ravel et Mallarmé tendent ainsi vers un *même* silence ; mais ce silence, joué ici dans le poème, et là dans la musique, demeure énigmatiquement *duel*, dans une tension non dialectisable, – comme « la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée », écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*³⁵.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII
Fabrique du littéraire

³⁵ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres*, OC II, p. 69.