

## L'absente de toutes musiques Deux épiphanies de la musique et du néant mallarméens

László SUJTÓ

Les deux poèmes de Mallarmé, “ Sainte ” et “ *Ses purs ongles...* ” que nous nous proposons d’étudier ici, ont déjà fait l’objet d’innombrables commentaires. Leurs premières versions ont vu le jour vers le milieu des années 1860<sup>1</sup>, pendant la « crise » de Tourmon et d’Avignon, et reflètent les principes poétiques adoptés par le poète à cette époque, principes auxquels il devait rester fidèle jusqu’à la fin de sa carrière : en témoignent les versions nouvelles des deux poèmes, datant respectivement de 1883 et de 1889, et comportant des modifications qui ne concernent pas ce qu’on aurait appelé à d’autres époques le « contenu ». Ils sont tous les deux les produits du nihilisme métaphysique du poète pour qui, après la perte de la foi, Dieu a été remplacé définitivement par le Néant. Ils illustrent en même temps les idées de Mallarmé sur la musique, sur les rapports entre la poésie et la musique, idées qui sont déjà présentes dans sa poésie avant d’être développées dans les écrits théoriques des décennies suivantes<sup>2</sup>. C’est dans cette double optique que nous allons poursuivre notre analyse, estimant (ou seulement croyant ?) que les échos de la métaphysique mallarméenne dans “ Sainte ” et ceux des idées du poète sur la musique dans “ *Ses purs ongles...* ” n’ont pas encore été suffisamment mis en vedette. Nous essaierons aussi de montrer que c’est la métaphysique de Mallarmé qui commande sa conception de la musique<sup>3</sup>.

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 vèpre et complice :

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

---

<sup>1</sup> Celle de “ Sainte ” en 1865, celle de “ *Ses purs ongles...* ” en 1868.

<sup>2</sup> Voir en particulier *Richard Wagner. Réverie d’un poète français* (1885), *Crise de vers* (un remaniement de divers textes publiés dans les années 1890 et 1890), et *Le Mystère dans les lettres* (1896).

<sup>3</sup> Les textes de Mallarmé auxquels nous nous référons se trouvent dans ses *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. 2<sup>e</sup> (dorénavant abrégé par le sigle *OC*).

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

“ Sainte ” fait partie des poèmes de circonstance mallarméens dont le sens va de loin au-delà de l'événement qui les a fait naître, et qui, comme “ Salut ”, sont révélateurs des idées de Mallarmé sur la poésie. Elle a été écrite pour la fête de Cécile Brunet, marraine de la fille Geneviève du poète, et avait d'abord pour titre “ Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes) ”. Mais elle s'adressait aussi par son sujet au mari de la marraine : M. Brunet était maître vitrier...

Le poème forme un diptyque dont les deux parties sont étroitement liées l'une à l'autre par des procédés syntaxiques analogues (il se compose d'une seule phrase ; « À ce vitrage d'ostensoir » répond « À la fenêtre »), par la reprise des mêmes mots (« santal », « livre », et surtout l'adjectif « vieux ») et par des caractéristiques prosodiques (dix vers sur seize se terminent par une rime contenant une voyelle nasale ; les rimes en *-or* du premier quatrain deviennent des rimes en *-oir* dans le troisième, tandis que les vers se terminant par *-ie*, seule voyelle haute en position de rime, trouveront un écho lointain mais puissant dans la diérèse de « Musicienne » du dernier vers). Ces deux parties présentent cependant des différences notables, ce qui fait qu'on peut parler d'une métamorphose de l'image initiale.

Le rapport entre la fenêtre et le vitrage a partagé les commentateurs : certains parlent d'un vitrail représentant sainte Cécile ; pour d'autres il s'agit d'un tableau représentant la sainte assise près d'une fenêtre, et on évoque à ce propos la *Sainte Cécile* de Mignard ; encore d'autres pensent que c'est la fenêtre qui se métamorphose en vitrage d'ostensoir. Nous adopterons de notre part la position de Bertrand Marchal selon qui ce ne sont pas les sources ou les modèles (dans la mesure où ils ont existé) qui importent, mais l'image mentale créée par le poème<sup>4</sup>.

Les deux premiers quatrains évoquent la sainte avec une viole qui est l'emblème traditionnelle de la musique, et avec un livre qui contient la partition d'un morceau de musique religieuse, du cantique de la Vierge Marie chanté jadis aux vêpres (le Magnificat). Comme l'instrument de musique, le livre est aussi qualifié de « vieux » : on peut donc y voir le Livre des Livres, emblème de la religion chrétienne. Il s'agit cependant d'une musique ancienne, désuète : en dehors de « vieux », le mot « jadis » revient aussi avec insistance, tandis que la pâleur de la sainte évoque la maladie ou la mort. Une déréification<sup>5</sup> particulière à la poésie mallarméenne s'opère dans les deux premières strophes : la viole redevient santal, c'est-à-dire qu'elle se dépouille de la forme qu'elle a reçue du luthier et redevient le bois qui la contenait jadis en puissance, tandis que le texte et la partition du Magnificat s'effacent sur les pages du livre qui se réduit ainsi un assemblage de

---

<sup>4</sup> MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1985, p. 91-92.

<sup>5</sup> Sur la déréification, « condition préalable à la pureté poétique » chez Mallarmé, voir FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, coll. « Références », 1999, p. 190-192.

feuilles vides. Mais la métamorphose ne s'arrête pas avec cette régression, et la déréification est suivie d'une dématérialisation complète. La matière même des objets est éliminée : c'est « sans le vieux santal / Ni le vieux livre » que sainte Cécile jouera désormais sa musique.

Cette musique sera une musique nouvelle, sans instruments ni partition. Elle remplacera la musique traditionnelle qui perd sa raison d'être dès qu'elle est privée de la caution du sacré (« le vieux livre » est vide, comme la transcendance). La musique nouvelle sera une musique du silence, c'est-à-dire une musique du langage, composée et exécutée par un seul instrument : la plume (« le plumage instrumental »). Elle ne célébrera pas une transcendance qui n'est pas, mais s'emploiera elle-même à créer son propre au-delà<sup>6</sup> : c'est le doigt tendu qui suscitera le vol du soir de l'Ange. Elle ne cachera pas le caractère illusoire de cet au-delà : le verbe « être » fait défaut dans la seconde proposition occupant les deux dernières strophes, et son absence exprime non seulement celle de toute transcendance « réelle », mais aussi le manque d'être dont souffre la poésie. (« *Ses purs ongles...* » nous montrera que la poésie mallarméenne se situe au point d'intersection de deux néants.)

Sainte Cécile, patronne de la musique, devient ainsi celle de la poésie, considérée par Mallarmé comme supérieure à la première. À l'apogée même du wagnérisme en France, le poète renverse ainsi la hiérarchie des arts établie par le compositeur allemand et proclame la suprématie de la poésie.<sup>7</sup> C'est que selon Mallarmé la musique reste extérieure au récepteur et se communique par « la matérialité des sons »<sup>8</sup>, tandis que la poésie est plus que « musique » : elle est « Musique », « Musique, par excellence »<sup>9</sup>, c'est-à-dire une musique intérieure, mentale, silencieuse, « solitaire tacite concert »<sup>10</sup> créé par une structure, un ensemble de rapports<sup>11</sup> ; elle est la manifestation « de l'intellectuelle parole à son apogée »<sup>12</sup>. Elle ne s'inscrit pas dans la durée, comme la musique traditionnelle qui s'étale dans le temps, ruisselant de vieux livres à des moments donnés (« selon vèpre et complie »). Cette musique sera non un art du temps mais un art de l'espace, où toutes les « notes » seront simultanément présentes, et où les rapports se noueront librement entre elles, au mépris de la temporalité.

<sup>6</sup> « 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 » (lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893, OC II, p. 807). Mes italiques.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (1885). Sur la critique mallarméenne de Wagner, voir ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, coll. "Références", 2004, p. 90-94, 192-201.

<sup>8</sup> L'expression est de Jean-Nicolas Illouz. Cf. *Op. cit.*, p. 199.

<sup>9</sup> « La poésie, proche l'Idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. » *Quant au livre*, OC II, p. 226.

<sup>10</sup> *Quant au livre*, OC II, p. 226.

<sup>11</sup> « Employez *Musique* au sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique » (lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893, OC II, p. 807).

<sup>12</sup> *Crise de vers*, OC II, p. 212.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec le seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

L'Angoisse apparaît, en raison de la majuscule allégorisante, sous les espèces d'une femme. Seuls ses ongles sont mentionnés, et l'on sait que les ongles sont l'« arme principale » des femmes qu'elles enfoncent dans la peau de leurs assaillants ou de leurs victimes ; ils apparaissent ici pour signaler les tourments qui déchirent le poète, tandis que leur pureté, soulignée par l'adjectif antéposé, indique qu'il s'agit d'une angoisse de nature très élevée, spirituelle, intellectuelle ou métaphysique. Mais ces ongles ont aussi quelque chose à offrir : leur beauté somptueuse<sup>13</sup>, que cependant ils ne savent à qui ou à quoi dédier. Le verbe « dédier » doit être suivi normalement d'un complément d'attribution qui manque ici, indiquant par là l'absence du destinataire à qui l'offrande s'adresse ou, autrement dit, sous l'égide duquel la beauté rare et artificielle de l'onix (à savoir l'œuvre d'art, le poème) veut se placer. Le geste vain de l'Angoisse exprime par conséquent, au début du poème, l'absence d'un idéal extérieur (« très haut ») présidant à la création, ou/et celle d'une transcendance la cautionnant. En effet, la première version du poème a été composée en 1868, peu après que Mallarmé s'est dépouillé des derniers vestiges de la foi, au terme d'une « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, [...] Dieu »<sup>14</sup>. L'Angoisse est qualifiée de « minuit » (« ce minuit » est évidemment une apposition, et non un complément circonstanciel de temps), qui revient chaque jour inexorablement pour s'emparer du poète au moment où celui-ci fait le bilan désespérant de sa journée. Elle est aussi lampadophore, c'est-à-dire porteuse de lumière : certes, elle tient le poète en éveil, mais surtout elle suscite, elle nourrit ses rêves. Ces rêves sont évidemment ceux de la création ; vains et stériles, ils ne supportent pas l'épreuve de la réalisation créatrice, et s'évanouissent dès l'aube sans être transposés en poèmes, voire sans laisser la moindre trace : aucune cinéraire amphore ne recueille leurs cendres. Ils renaissent néanmoins le soir suivant, pareils

---

<sup>13</sup> D'après Paul Bénichou, « onyx » signifie en grec « ongle », mais aussi, quoique plus rarement, « pierre précieuse ». (*Selon Mallarmé*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, p. 140, note 6.)

<sup>14</sup> Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *OC I*, p. 714.

au Soleil-Phénix qui les anéantit chaque matin<sup>15</sup>. Ni le rêve ni le Soleil ne meurent jamais : celui-ci renaît chaque matin, celui-là chaque soir. Cette alternance annonce d'ailleurs celle du second tercet du sonnet.

Le second quatrain présente un salon désert d'où tout objet a disparu : il n'y a même pas de « ptyx »... Ce dernier est un mot vide de sens, n'existant, au vœu de Mallarmé, dans aucune langue, et suscité par la seule nécessité de la rime<sup>16</sup>. On observe une néantisation progressive des choses et des êtres dans les deux premières strophes. Les objets sont signalés par leur manque : inutiles, les « cinéraires amphores » sont déjà absents dans le premier quatrain, tandis que le second présente des « contenants » sans contenu (le salon et les crédences sont vides). Cette néantisation culmine avec le « ptyx », objet qui n'existe même pas, automatiquement réduit au néant aussitôt que nommé ; il n'existe que dans la langue, en tant que mot creux sans référent aucun, en tant que sonorité vide. Il n'y a pas de ptyx, car le Maître (c'est-à-dire le poète) a quitté son salon pour l'emporter au bord du Styx : le *je*, le moi lyrique devient ainsi une troisième personne, un moi impersonnel.

L'auteur s'efface ainsi de la création, il est mis entre parenthèses, il est oublié, il est mort ; il s'agit ici de « la disparition élocutoire du poète »<sup>17</sup> dont parlera *Crise de vers*. Le « seul objet dont le Néant s'honore » est évidemment le « ptyx » : l'on sait que dans la pensée de Mallarmé l'Absolu et le Néant se confondent. Cet Absolu-Néant est une pure indétermination que l'on peut essayer d'atteindre par une abstraction aussi totale que possible, en éliminant toutes les différenciations, toutes les déterminations, toutes les limitations<sup>18</sup>, et l'objet qui lui convient le mieux est le « ptyx » : il est non seulement absent, mais n'existe même pas ; il est un mot vide de sens, une pure virtualité, sans signification aucune.

Le poème devra donc naître aux rivages du Styx, fleuve de l'oubli, où l'auteur meurt, mais c'est sa mort même qui est la condition première de sa création poétique : « heureusement, je suis parfaitement mort », écrit-il à son ami Cazalis le 14 mai 1868<sup>19</sup>. Ici les choses sont sans existence réelle, et les mots sont vierges de sens. Ce n'est pas le poète qui générera le poème et le sens, mais les impulsions du langage : le poète disparu cède « l'initiative aux mots » qui « s'allument de reflets

<sup>15</sup> Comme la conjonction « que » du vers 4 peut se rapporter en principe à « maint rêve vespéral » aussi bien qu'à « Phénix », nous pouvons admettre qu'elle se réfère à tous les deux.

<sup>16</sup> Le 3 mai 1868 il écrit à son ami Lefébure : « Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'aie que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préfère[re]rais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime ». *OC I*, p. 728-729. Notons que selon certains commentateurs le mot signifie en grec « pli » ou « coquillage marin ». Voir par exemple BÉNICHOU, *Op. cit.*, p. 142. Voir aussi *OC I*, p. 1420. Or il existe des coquillages qui donnent un bruit pareil à la rumeur de la mer, et sont ainsi des objets créateurs d'illusions, des bibelots « d'inanité sonore »...

<sup>17</sup> *OC II*, p. 211. La même idée se retrouve dans *La Musique et les Lettres* : « La Littérature, d'accord avec la faim, consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivant » (*OC II*, p. 77).

<sup>18</sup> Sur l'Absolu et le Néant mallarméens, voir MICHAUD, Guy : *Message poétique du symbolisme*, Librairie Nizet, 1947, p. 166-173, et FRIEDRICH, *Op. cit.*, p. 161-162, 174-183.

<sup>19</sup> *OC I*, p. 713.

récioproques »<sup>20</sup>. Leur sens ne sera pas identique à celui que donnent les dictionnaires, mais proviendra du contexte ; il sera modifié et enrichi par la signification d'autres mots qui les entourent. Le poème sera donc une œuvre d'art fantomatique : il se construira ainsi sur le Néant, et sera un objet de langage, voire un « être de langage »<sup>21</sup>, doué d'une forte cohésion interne.

L'art, devenu impersonnel, survit donc à la mort de l'auteur. Après le salon et les crédences vides, la croisée vacante apparaît comme un nouveau lieu dominé par l'absence ; sa forme carrée rappelle celle, typographique, du sonnet<sup>22</sup>. Il s'agit donc de deux cadres qui demandent à être remplis. Une scène, représentée sur un tableau, un relief ou une tapisserie, se reflète vaguement dans un miroir placé sur le mur d'en face<sup>23</sup> ; ses figures font écho aux références mythologiques du premier quatrain. On y entrevoit des licornes poursuivant une nixe et vomissant du feu pour l'anéantir. Dans la tradition, la licorne est non seulement un symbole de pureté, de virginité physique, mais représente aussi, avec son unique corne frontale (« phallus psychique »), la fécondation spirituelle. La stérilité angoissée du premier quatrain est donc surmontée, le Maître a retrouvé ses forces poétiques (la licorne représente aussi la puissance), et les rêveries erronées disparaissent (la nixe est une nymphe des eaux, donc elle est liée à la Nature ; elle est en outre censée troubler l'esprit des hommes qui l'aperçoivent)<sup>24</sup>. L'image disparaît dans la glace à la tombée du jour (à commencer par la nixe, qui devient une « défunte nue », c'est-à-dire un nuage mort), pour céder la place au reflet de la Grande Ourse, mais on aurait tort d'y voir la disparition d'un art désuet ou une manifestation de la critique mallarméenne des mythes, formulée par l'adaptateur des *Dieux antiques*. Avec l'alternance du jour et de la nuit, la scène réoccupera sa place dans le miroir chaque matin : c'est un rêve « matérialisé » (c'est-à-dire traduit en œuvre d'art) qui à chaque lever du soleil renaît de ses cendres nocturnes gardées par ce nouveau cinéraire amphore qu'est le miroir, et qui est aussi durable que sa réplique stellaire.

La Grande Ourse qui se reflète dans la glace pendant la nuit est un segment de l'univers. Il existe, entre les sept étoiles qui la composent, des liens que l'homme a établis il y a de longs siècles déjà. Or c'est justement la tâche à laquelle la poésie,

---

<sup>20</sup> *Crise de vers*, OC II, p. 211.

<sup>21</sup> MAURON, Charles, *Mallarmé par lui-même*, Éditions du Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1964, p. 65.

<sup>22</sup> Sur l'analogie du rectangle de la fenêtre et du celui du poème à écrire, voir MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1985, p. 182.

<sup>23</sup> « ... une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde », lit-on dans la lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868 (OC I, p. 732). Ce commentaire de Mallarmé a poussé certains critiques à de véritables acrobaties pour montrer comment le miroir évoqué dans le poème pouvait réfléchir son propre cadre. Nous tiendrons compte des lois de l'optique en disant que la scène qu'on voit dans la glace avant la tombée du jour doit se trouver sur (ou devant) le mur d'en face.

<sup>24</sup> Sur la licorne et la nymphe, voir CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éd. Seghers et Éd. Jupiter, 1973, vol. 3, p. 122-124, et p. 289.

telle que Mallarmé la conçoit à partir de ces années, doit s'employer : elle doit saisir des rapports, voire « l'ensemble des rapports existant dans tout »<sup>25</sup>, elle doit être en « corrélation intime [...] avec l'Univers »<sup>26</sup>. La syntaxe verbale devra être le miroir de la syntaxe cosmique<sup>27</sup> : l'ordonnement du texte doit être la réplique de celui de l'univers. La scène avec les licornes et la nixe reflète des structures d'ordre cosmique : c'est un épisode de la Fable (c'est-à-dire du mythe, tel que Mallarmé le définit à l'encontre de Wagner), « celle inscrite sur la page des Cieux »<sup>28</sup>. Et de façon générale, qu'est-ce que les mythes reflètent, sinon des relations à valeur universelle<sup>29</sup> ?

Le miroir est, dans la tradition, le symbole de la connaissance, de l'intelligence. Le mot *Speculum* qui le désigne en latin a donné naissance à *Speculari*, dont le premier sens était « observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir »<sup>30</sup>. Il n'est autre, bien entendu, que le poète « mort », chosifié : pure surface réfléchissante qui ne fait que renvoyer l'image de ce qui lui est extérieur. C'est le moi impersonnel dont Mallarmé parle dans sa lettre à Cazalis du 14 mai 1867, et dans lequel l'univers se reflète :

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui avait été un moi. Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité.<sup>31</sup>

Ce miroir se trouve finalement au point de rencontre de deux abîmes, de deux néants : la scène mythologique est pure fiction (d'autant plus que les licornes et les nymphes n'existent pas dans la réalité), tandis que les étoiles ne sont présentes que sous la forme de sept points lumineux. Le caractère évanescant, fantomatique de l'art répond ainsi au vide du ciel. La poésie traduit donc le néant par le néant ; elle se construit par un non-être (l'auteur mort) sur le néant, par le truchement d'un langage composé de mots privés de tout au-delà.

Et, tout comme « Sainte », « *Ses purs ongles...* » se termine par la célébration de cette musique du silence qu'est la poésie. Cette musique ne se réduit pas à un jeu gratuit de sonorités : l'allitération dérisoire « aboli bibelot » parodie le formalisme ornemental parnassien. L' inanité sonore est abolie : c'est la musique silencieuse des mots qui, comme les étoiles composant la Grande Ourse, « s'allument de reflets

<sup>25</sup> *Crise de vers*, OC II, p. 212.

<sup>26</sup> Lettre du 24 septembre 1867 à Villiers de l'Isle-Adam, OC I, p. 724.

<sup>27</sup> MICHAUD, Guy, *Op. cit.*, p. 181.

<sup>28</sup> *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*, OC II, p. 157.

<sup>29</sup> André Vial remarque que l'adaptation par Mallarmé des *Dieux antiques* de George Cox raconte l'histoire de la nymphe Callisto qui, « éveillant le courroux d'Artémis, et changée en ourse [...]. Mais pour la même raison que Callisto est changée en ourse, il se dit que ces étoiles étaient, elles, habitées par des ours : et c'est de là que vinrent les noms de la Grande et de la Petite Ourse ». VIAL, André, *Mallarmé. Tétralogie pour un enfant mort*, Librairie José Corti, 1976, p. 41.

<sup>30</sup> *Dictionnaire des symboles*, vol. 3, p. 220.

<sup>31</sup> OC I, p. 714.

réciproques » ; c'est la musique qui vient de l'harmonie ou de la dissonance des significations générées par le texte<sup>32</sup>. Cette musique est sans existence réelle, matérielle : c'est une musique hautement abstraite, l'idée même de la musique, sa « notion pure » : elle est l'absente de toutes musiques, de tous morceaux de musique<sup>33</sup>. C'est la musique absolue ou l'Absolu de la musique, comme celle « exécutée » par la Sainte dans les deux dernières strophes du poème précédent. Et l'Absolu de la musique correspond chez Mallarmé au Néant de la musique, c'est-à-dire au silence.

Cette musique remédie aussi, quoique illusoirement, à l'absence de la transcendance, de même qu'aux déchirements de l'Angoisse et à la vanité de son offrande : le haut idéal est enfin trouvé. Le septuor des étoiles est une structure de l'univers, et la mission de la poésie est de saisir ces rapports<sup>34</sup> et de les traduire par un langage spécialement agencé, porteur d'une musicalité latente, virtuelle. (Notons que le sonnet se construit sur deux rimes qui reviennent obstinément sept fois.) Les vaines imaginations de l'esprit, le cercle vicieux des rêves irréalisés cèdent la place à un mouvement en avant, signalé par les nombres cachés dans les derniers vers (4 dans « cadre », 5 dans « scintillations », 6 dans « sîtôt », 7 dans « septuor »). Le chiffre 7 marque la clôture du cycle (le texte se ferme sur lui-même) et l'accomplissement de la création. Les sept notes de la gamme musicale sont présentes, et à la stérilité initiale succède la fécondité créatrice : l'œuvre s'inscrit pour toujours dans le cadre vide du miroir, pendant que les mots remplissent les vierges vers de la forme de sonnet. « *Ses purs ongles...* » raconte finalement sa propre genèse.

Dispensateur de l'intellectuelle parole à son apogée, Mallarmé est musicien du silence.

---

<sup>32</sup> Sur la nature de cette musique mallarméenne, voir FRIEDRICH, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>33</sup> Cf. la célèbre phrase de l'Avant-Dire au « Traité du Verbe » de René Ghil : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets » (OC II, p. 678).

<sup>34</sup> « ... les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres ». Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret], OC II, p. 702.