

**LE MODELE MUSICAL POUR QUELQUES POETES FRANÇAIS :
RETOUR SUR TROIS TEXTES DE BAUDELAIRE, VERLAINE ET MALLARME**

Violaine Anger (Evry - CERCC EA 1633)

La musique, et notamment la musique instrumentale, art dont les capacités représentatives sont minimales, est l'art phare au XIX^e siècle, en ce sens que les autres arts, notamment la peinture et la poésie, essaient de se penser par rapport à elle. C'est dans la logique de la grande et profonde interrogation sur ce que sont la signification, la représentation, la place du sujet dans la connaissance, portée par toute la réflexion européenne à partir des années 1700-1750. Dans ce vaste contexte, il peut être intéressant de revenir sur des textes précis limités, et d'interroger de façon étroite voire littérale ce qui est entendu par « musique ». Les auteurs choisis étant des auteurs phares, aucun mot, aucun texte n'existe sans des échos infinis à une œuvre forte : il sera nécessaire de couper ces échos, donc d'oublier une grande part de leur richesse. Par ailleurs, ces textes très célèbres ont fait l'objet de multiples lectures qu'il serait intéressant de synthétiser : s'en priver sera aussi un appauvrissement considérable. Mais on peut tout de même commencer à les lire, dans une perspective comparatiste, prémisse humble, modeste, partielle à une réflexion qui devrait être beaucoup plus englobante.

Autour des années 1700-1750, on abandonne définitivement la croyance en l'existence d'une unité cohérente qui serait fondatrice de la connaissance humaine. Cette croyance était à l'époque déjà largement mise à mal : les Lumières se chargent de l'achever. La question du modèle devient alors épineuse : la référence à cette unité qui fonderait une capacité modélisante et partagée n'est plus possible. Certains, notamment les romantiques, se réfugient alors dans la nostalgie d'une unité qui serait peut-être accessible partiellement par l'imagination, le sensible, l'art, à défaut de l'être de façon généralisée. Cette nostalgie fonderait en tout cas la création de modèles, pluriels, propres à chaque artiste désormais obligé de comprendre comment son art peut, tout de même, réussir, dans des œuvres isolées, à tracer un chemin vers une unité entr'aperçue et rêvée. C'est dans cette perspective que « la musique » intervient, non pas comme un modèle, mais comme participant à des modèles reflétant chacun la réflexion singulière de chaque poète sur sa pratique. Il importe de comprendre leur élaboration, avant de commencer un début de comparaison.

Baudelaire et la musique : relecture d'un projet de préface aux Fleurs du mal

Ne seront retenus ici de ce projet de préface que les aspects qui touchent à la « musique ». L'idée essentielle de Baudelaire est que c'est par la prosodie que la poésie « touche » à la musique.

[Projet de préface aux *Fleurs du mal*]

[III.]

Comment, par une série d'efforts déterminée, l'artiste peut s'élever à une originalité proportionnelle ;

comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ;

que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise ;

pourquoi tout poète, qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque ;

que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés ;

que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ;

comment, appuyé sur mes principes et disposant de la science que je me charge de lui enseigner en vingt leçons tout homme devient capable de composer une tragédie qui ne sera pas plus sifflée qu'une autre, ou d'aligner un poème de la longueur nécessaire pour être aussi ennuyeux que tout poème épique connu.

[...] ¹

La prosodie

Baudelaire emploie deux fois le mot (« prosodie » et « prosodie mystérieuse »). La prosodie, ce sont d'abord les indications qu'un lecteur et surtout un maître grammairien porte sur un manuscrit en *scriptio continua* pour le rendre lisible ; il s'agit de lire un texte écrit en signes alphabétiques, c'est-à-dire en signes qui analysent la parole comme un flux articulé. Ce choix, par opposition à l'écriture idéographique par exemple, évacue de la parole toutes les images, toutes

¹ BAUDELAIRE Charles, [Projets de préface], [III.] [posth., 1887], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 183.

les idées qui la constituent aussi, et la réduit à un élément sonore fait d'articulations (les consonnes) et de sons continus (les voyelles et les diphtongues). L'écriture alphabétique résulte au départ chez les Grecs et les Romains d'une analyse strictement phonologique du flux sonore, portée sur un support par des signes élémentaires, combinables, totalement arbitraires. La prosodie, c'est tout le reste, tous les signes que l'on ajoute aux lettres pour aider la lecture, c'est-à-dire la sonorisation signifiante de ces articulations. Elle ne concerne pas en revanche le travail de visualisation sur le papier par le jeu sur les blancs (passages à la ligne, séparation de mots, etc.).

Ce que Baudelaire entend par « prosodie » est légèrement différent : il la situe à la suite des langues latines et anglaises. La prosodie latine est pour lui la scansion en longues et brèves, qu'il a appris à manier au collège en transformant généralement les longues en accents toniques. Ce qu'il entend par prosodie « anglaise » est plus vaste et plus mouvant ; l'accent tonique y intervient certainement, mais dans le cadre d'une poésie qui cherche elle-même un rythme à partir de cette scansion. Baudelaire a aussi lu Thomas de Quincey, dont les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* sont publiées en 1822 ; il connaît bien la liaison faite dans cette œuvre, entre le thème de la lutte de soi-même avec soi-même et des recherches sur le poème en prose et l'écoute de la langue. *Via* Quincey, on remonte à Kant² et surtout à Rousseau, dont l'*Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* est écrit autour de 1755 et publié à titre posthume en 1781.

Baudelaire est héritier de la réflexion de Rousseau sur la langue

L'idée que la langue est liée à la musique est défendue avec brio par Rousseau. Notons tout de suite que Baudelaire parle de poésie et non pas de langue.

Rousseau prend acte de l'existence d'une musique instrumentale d'origine italienne capable d'émouvoir sans avoir recours aux mots. Ceci l'amène à repenser de façon radicale ce qu'est la signification, et à poser le fait que la langue tire sa capacité signifiante de ses inflexions. Il abandonne l'idée que le latin est la langue de référence pour les linguistes ; ce faisant, il rejette le modèle aristotélico-logique prévalant depuis le Moyen Âge, et d'après lequel on explique la signification en considérant que les mots sont des signes qui permettent de mettre en relation des choses d'une part, et des idées des choses de l'autre. Baudelaire le dit très clairement : « tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque ». La signification, les idées adviennent par la mise en relation de rimes et non par les mots vus comme concepts ou signes. L'abandon de la référence à une unité fondatrice des

² Voir notamment les travaux d'Eric Dayre, en particulier *Une Histoire dissemblable : le tournant poétique du romantisme anglais, 1797-1834*, Paris, Hermann, 2010.

modèles et de l'adéquation entre les idées, les signes et les choses oblige à penser autrement la connaissance et le langage. La musique instrumentale autonome émouvante donc signifiante, en ouvre la voie.

Rousseau cherche ainsi à comprendre comment l'*organisation* de la matière sonore linguistique est le lieu où se crée la signification, avec une insistance sur l'aspect matériel, affectif de cette matière sonore. Il hésite entre deux modèles explicatifs : d'abord, celui de l'accent, lieu affectif, réaction au monde, permettant à celui qui l'écoute de s'ouvrir par l'imagination à l'intériorité de celui qui émet ces accents, et ainsi d'être ému. Hegel, fondant le point de départ de la musique comme « les oh ! et les ah ! de l'âme » reprendra l'idée. Mais Rousseau propose à la signification un autre modèle beaucoup plus général, celui du signe mémoratif dont le *Ranz des vaches* est l'exemple : voilà une petite musique en soi qui n'a pas d'intérêt, mais qui est envahie affectivement par l'ensemble des expériences qui lui sont associées. Proust s'en souviendra en mangeant une madeleine, de même que Jacques Tati et ses « petites musiques », de même que beaucoup d'autres.

Il ouvre évidemment d'une manière renouvelée le dossier de la métaphore, qui ne peut plus être un ornement du discours et en devient au contraire le noyau central. C'est une métaphore de nature linguistique bien sûr, puisque la parole est faite d'abord de métaphores avant d'intégrer des concepts, et que l'on parle d'abord par affects avant d'articuler des idées claires. Rousseau affirme ainsi que le mot figuré précède le concept, que l'on dit « géant » avant de dire « homme ». Mais c'est aussi et surtout un élargissement de la métaphore au monde non strictement langagier : les mots, les sons, les couleurs, le sensible d'une manière générale peuvent devenir signifiants, envahis par l'affect. La métaphore est un processus de signifiante, de mise en relation qui n'est pas réservé au seul domaine linguistique. Rousseau est alors conscient des modalités différentes selon les médiums, la musique et le son étant le lieu de l'imagination, de l'intériorité, de l'ouverture à l'autre, alors que la vue, beaucoup plus instantanée tend à choquer, à paralyser. Cela transforme en tout cas radicalement le rapport aux mots.

Il ouvre enfin à toute une modalité du discours, la *rêverie* : c'est une utilisation de la langue telle que les mots ne renvoient pas à des arguments ou des fictions organisées ; ils servent à convoquer une expérience affective, de la manière la plus directe possible, sans forcément de participation volontaire de la part de l'énonciateur qui n'y articule pas systématiquement une logique élaborée. La rêverie devient un genre que tous les auteurs, musiciens, poètes, ont travaillé au XIX^e siècle. Baudelaire y est sensible, notamment dans la préface des *Petits Poèmes en prose*.

Prosodie ou accent ?

Rousseau parle surtout d'accent, tout en commençant un travail sur la prosodie dans l'*Essai sur l'origine des langues*. À partir de 1800, on se met à chercher l'accent dans la langue française, celui que Rousseau a dit ne pas y trouver. Les travaux de l'Abbé Scoppa notamment, situés ouvertement dans la descendance de Rousseau mais contre lui, parviennent à théoriser l'accent tonique universel percussif, au prix d'une transformation profonde de la notion de prosodie, qui la réduit à un flux sonore sans affect, c'est-à-dire oublie tout le travail rousseauiste sur la signifiante. Autour de 1860, date à laquelle Baudelaire écrit, l'accent tonique est théorisé par les grammairiens et consciemment recherché en français, même s'il est pratiqué et écouté depuis la chanson polyphonique de la Renaissance. On pense ainsi, au moins depuis Castil-Blaze et les années 1820, que l'adaptation de paroles à une musique à carrure passe par la coïncidence entre les temps de la mesure et les accents toniques des groupes nominaux (et non des phrases).

Il n'est pas sûr que Baudelaire se situe dans cette perspective de l'accent tonique percussif universel, qui suppose une appréhension assez réductrice et pré-saussurienne de la langue. C'est peut-être plutôt en ayant Rousseau en tête qu'il faut entendre le choix du mot « prosodie », ou « prosodie mystérieuse », « méconnue », de la langue française : elle est un fait de nature sonore et rythmique, comme pour le latin et l'anglais, mais ne se réduit pas à une écoute percussive, ni même à une appréhension purement sonore.

La poésie touche à la musique, et non pas la langue

Baudelaire s'écarte en revanche de Rousseau en affirmant que la *poésie* (et non simplement la langue) touche à la musique. Il s'agit là certainement de la spécificité baudelairienne, de son apport essentiel dans la réflexion sur le langage. Baudelaire sépare ainsi la poésie de la linguistique, ce qui n'était pas le cas chez Rousseau, en tout cas lorsqu'il évoque la parole primitive non infestée par le concept. Baudelaire s'écarte aussi des analyses linguistiques qui isolent le son de la langue et le réduisent à des paramètres empruntés à l'analyse acoustique du son. La poésie, pour Baudelaire, ne saurait exister dans cette schizophrénie positiviste entre les mots, totalement immatériels et dont on ne sait pas dire grand-chose, et les sons, réduits à une réalité physique et acoustique.

Il détaille donc ce qu'est la prosodie poétique, et comment elle touche, pour lui, à la musique : ce sont les rimes, qui permettent d'exprimer une idée ; c'est aussi l'organisation de la phrase (5^e paragraphe), et enfin « l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire », c'est-à-dire le travail sur le sens et les images des mots. Ces trois points ne sont que

les premiers chapitres d'une « science » que l'on peut apprendre en « vingt leçons ». Une quantité de poèmes baudelairiens, dont ceux qui témoignent d'un travail spécifique entre substantifs et adjectifs notamment, pourraient être cités ici comme exemples.

De plus Baudelaire voit la phrase comme une « musique ». Or elle est associée aussi à de la « géométrie », c'est-à-dire à quelque chose de visuel. Il tisse ainsi une métaphore qui fait passer de la phrase langagière à la phrase sonore instrumentale musicale et aux mathématiques visibles des formes géométriques. Cette métaphore repose en fait sur l'écriture : la mélodie musicale, dans une partition, dans la musique écrite, est associée à des lignes, qui peuvent être orientées vers le haut ou vers le bas. L'écriture musicale repose donc sur deux métaphores, celle du haut et du bas qui date du IX^e siècle, et celle de la ligne, plus récente. Ces métaphores permettent une disposition de la partition musicale sur deux axes, celui du temps (de gauche à droite) et de la hauteur (de bas en haut) : c'est le creuset dans lequel le plan cartésien a pu être théorisé, et qui permet d'unir géométrie et algèbre.

Aux métaphores implicites dans l'écriture musicale et dans les mathématiques, Baudelaire en ajoute donc une autre : la phrase est une ligne. « La phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ». En d'autres termes, il pense à la phrase poétique à partir de la partition musicale, où un texte écrit en écriture alphabétique est surmonté d'un tracé linéaire, celui des notes. La partition sépare ainsi visuellement le texte et la manière sonore de le dire. Mais Baudelaire en refuse l'interprétation positiviste qui consiste à dire que la musique est l'autre du texte. Pour Baudelaire, la phrase, comprise dans sa nature profondément signifiante selon ce qui a été détaillé plus haut, n'est pas ce qui doit être surmonté par une ligne musicale : elle *est* cette ligne musicale elle-même, grâce à toutes les propriétés évoquées, rimes, organisation de la phrase, assemblage des mots. Elle « peut imiter la ligne horizontale », et ainsi partage ses caractéristiques avec « l'art musical » et « la science mathématique ». Le saut baudelairien est d'ajouter une métaphore à celles qui fondent la partition musicale. Il refuse de considérer, à la manière positiviste, hanslickienne, musicologique, les mots comme l'autre de la mélodie, mais, dans la lignée rousseauiste, il considère les mots comme la mélodie, par la matière musicale, par les rimes, par le mouvement de la phrase. Les lignes ne sont pas de pures lignes mathématiques, mais des lignes habitées, de telle manière que la phrase « peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ». Chez Baudelaire, les mots sont animaux et ils s'« accouplent », ils ne sont pas des êtres sans chair liés directement à des idées. Le sens d'un poème ne se résume pas.

Par la musique, une correspondance généralisée des arts

Mais Baudelaire va encore plus loin, dans la lignée de Quincey, en associant à la prosodie et au son une série de sensations : le goût, « suavité ou amertume », intégré dans l'art de la cuisine ; il cite aussi « la béatitude ou l'horreur », qui renvoient aux analyses kantienne du sublime, sentiment ancré dans la sensation et la force vitale, ce qui est bien cohérent avec cette conception très matérielle du langage. Il faut noter toutefois qu'il n'y a pas de correspondance terme à terme dans cette énumération : on a d'un côté les arts de la peinture, de la cuisine et du maquillage, et de l'autre les couples « suavité/amertume », et « béatitude/horreur ». Le premier relève du goût, mais le second touche sans doute à l'ensemble des sens.

La musique est donc ici pour Baudelaire le vecteur qui permet d'ouvrir le travail du langage à un travail sur de la matière linguistique. La musique est le carrefour qui lui permet d'aller vers les mathématiques autant que vers la peinture et la cuisine. Elle est mentionnée deux fois, et est liée à la poésie de manière sensorielle et physique par le contact : la poésie « touche à la musique » et « touche à l'art musical ». La musique est ce qui lui permet de penser ; c'est le creuset de l'ensemble du travail qu'il annonce ; la musique est bien sûr l'art du son, mais c'est sous-entendu – ici, peut-être, dans la question des rimes. On peut penser que l'importance donnée à la musique par Baudelaire s'explique par le fait qu'elle est déjà constituée, dans ses paramètres mêmes, par la métaphore.

La prosodie, au carrefour de la musique et de la poésie, plongeant ses racines dans l'âme humaine

Pour un auteur ayant le projet d'écrire *Les Fleurs du mal*, le terme de « racine » est essentiel. Les poèmes sont des fleurs ; leurs racines sont le travail matériel et sonore sur le langage. L'âme humaine est le terreau qui donne tous les suc pour faire pousser la plante. La musique-prosodie est pour Baudelaire le lieu le plus proche du terreau, de l'âme humaine : on n'est pas du tout dans une esthétique de l'effusion, ni une esthétique de la continuité. Il y a bien une différence entre l'âme humaine et la plante, mais des suc passent de l'une à l'autre. Cela ouvre à un examen plus poussé de la poétique baudelairienne, la nature de ces suc étant liée à l'hypocrisie fondamentale de l'homme, et d'une façon plus large, à ce qu'est le sujet baudelairien. Une étude plus approfondie de ce qu'est l'originalité, l'artiste, le mouvement du sujet dans les poèmes sur la musique, le rapport à Franz Liszt, à Wagner, etc., permettrait évidemment de préciser ces points de départ. Il est à noter que Baudelaire, s'il parle du fait que la poésie *touche* à la musique, ne confond jamais musique et poésie. Peut-être est-il possible de parler d'une « musique du poème »

dans son sillage, mais en ayant à l'esprit ses constituants précis, que les vingt leçons nous préciseraient, dont il nous a mentionné trois.

Verlaine et Mallarmé se situent dans l'héritage baudelairien, tout en allant ailleurs que lui et contre lui. Mais l'apport rousseauiste (analyser le langage à partir de la musique instrumentale autonome émouvante) et baudelairien (situer la poésie par rapport au langage, et analyser les processus de signification à l'œuvre dans le poème) est là. Avec Verlaine et Mallarmé, des nuances, importantes, essentielles, vont survenir.

Verlaine et la musique : relire l'« Art poétique »

L'« Art poétique » est le poème que l'on cite sans arrêt pour montrer à quel point le modèle musical innerve la poésie au XIX^e siècle. Il faut revenir plus précisément sur ce que Verlaine y entend exactement par « musique ».

Art poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

O qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature³.

Une prise de distance par rapport à Baudelaire

Il est clair que Verlaine, s'il est héritier de Baudelaire, prend néanmoins des distances importantes par rapport à celui que l'on considère comme le père du symbolisme. Le quatrain « Fuis du plus loin... » est très directement anti-baudelairien. Alors que le chantre des « transports de l'esprit et des sens » conviait l'art culinaire et les oppositions de goûts comme l'un des horizons poétiques, Verlaine nous amène dans une basse cuisine où les rimes sont caquetées par des poules à qui on tord le cou pour les mitonner à l'ail, ce qui fait pleurer. La pointe, c'est-à-dire l'art de l'adjectif qui vient contredire son substantif, loin d'une capacité musicale touchant les profondeurs de l'âme humaine, devient un couteau assassinant les poules. Les éléments constitutifs de l'imaginaire baudelairien, le rire impur, l'Azur, l'idéal, tout cela pleure dans la cuisine. À noter qu'en réalité, ce sont les oignons qui font pleurer et non l'ail qui, lui, répand une mauvaise odeur – mais Verlaine ne s'embarrasse pas de cette imprécision. Il faut relever aussi l'introduction de tournures populaires : « Prends l'éloquence et tords-lui *son* cou ! » là où le français correct dit : « tords-lui le cou » : cela relève d'une pratique du langage proche de celle des nègres ou des enfants mentionnés dans le quatrain suivant. Il n'y a rien dans ce poème d'une simplicité originelle et primitive qui aurait tant plu à Rousseau, rien non plus qui cherche à mêler

³ VERLAINE Paul, « Art poétique » [1884], *Jadis et naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 326-327.

le goût et la musique dans la plénitude baudelairienne, fût-elle grinçante. Enfin Verlaine se pose contre la « littérature », c'est-à-dire contre l'écriture. Baudelaire, lorsqu'il avait en tête la musique, pensait à la musique savante écrite ; ici, la chanson s'oppose à l'écriture et à la littérature.

Qu'est-ce que Verlaine appelle « musique » ?

Le poème s'attache à préciser ce qu'il faut entendre par là.

La musique n'est pas la rime

La rime est vue ici de façon très négative : « bijou d'un sou » qui « sonne creux » ; pratique naïve, enfantine, primitive, sauvage. Notons toutefois que Verlaine affirme, comme Baudelaire, le travail d'usage, « la lime » qui polit le vers : malgré la subtilité et l'impondérable qui est recherché, nous sommes dans un art qui est le contraire de l'improvisation. Pour Baudelaire, le modèle musical se trouvait aussi, voire prioritairement dans la rime, lieu privilégié pour « exprimer une idée ». Le côté sonore des mots n'intéresse pas Verlaine, du moins pas comme un paramètre à affirmer. Il est clair que le poème entier joue plutôt sur des assonances entre les quatrains, même si le schéma *abba* embrassé est là. Par ailleurs, Verlaine insiste sur la précaution de mise lorsque l'on veut manier l'allitération : le redoublement du [p] dans : « sans rien en lui qui pèse ou qui pose », faisant exactement le contraire de la subtilité recherchée, ne peut être compris que comme un trait ironique.

La « musique » : terme à la fois précis et indécis

Ici, la « musique » est définie surtout par des scènes : c'est ce qui reste d'une âme en fuite vers d'autres cieux à d'autres amours, et que l'on sent ; c'est l'odeur d'une aventure éparse dans le vent du matin ; ce sont des beaux yeux derrière des voiles, qui sont pour Verlaine explicitement, non seulement « de la musique », mais une « chanson », de même que le jour qui tremble à midi. Musique et chanson sont enfin un fouillis *bleu* d'étoiles dans un ciel d'automne. Ce que Verlaine appelle « musique » est donc fait avant tout de notations visuelles évoquant des choses difficiles à repérer. Il y a aussi des allusions spécifiques : ainsi, la « chanson ». Mais elle est aussitôt qualifiée de « grise » dans un mélange d'audible et de visible, de son et de couleur qui nous sort d'une référence musicale univoque. Rien ne précise ici ce que Verlaine pourrait entendre de la chanson comme genre littéraire ; le mot dit bien plus une valeur des mots, confuse, entre-deux, « grise ». On peut même se demander si l'adjectif désigne une couleur ou un état d'ivresse. De même, le mot « nuance » pourrait être un terme technique : il y a ambiguïté entre la nuance de couleur et la nuance musicale. Verlaine oppose nuance et couleur, alors que dans son sens premier la nuance

est un degré dans la couleur, l'indigo par exemple, étant une nuance de bleu. Si c'est une nuance musicale, d'intensité, *piano* ou *forte*, on est à nouveau dans un domaine peu précis : la nuance musicale est en fait aussi bien un timbre qu'un volume sonore. La nuance renvoie aussi à l'idée d'une continuité : ce ne sont pas des différences nettes mais plutôt des points de repère à travers des variations subtiles, le *crescendo* en musique, étant aussi une nuance. Verlaine sait tout cela : « il faut choisir ses mots avec quelque méprise ». Ail ou oignon, visuel ou auditif, on n'en sait rien. Verlaine refuse l'affirmation claire de Baudelaire selon laquelle tout cela est une grande métaphore. Baudelaire parlait de l'hétérogénéité des sensations pour affirmer la dimension palpable, matérielle, lourde, des mots et inscrire leur capacité signifiante dans le sensible. Ceux-ci s'unissaient, copulaient. Au contraire, Verlaine joue sur l'hétérogénéité des sensations pour ouvrir un flou, une indécision, un rêve qui « se fiance » avec un rêve. On ne sait pas à quoi on a affaire. Sont-ce des mots, est-ce un souvenir, l'odeur éparse d'une aventure ? On n'en saura jamais rien, c'est l'« indécis », quelque chose dont on ne sait pas mesurer le degré métaphorique.

Cette méprise volontaire est totalement cohérente avec l'évocation du timbre et de l'orchestration : la flûte jointe au cor. C'est la seule allusion musicale précise dans ce texte. De fait, il s'agit de marier un son cuivré, long, et un son très léger, très fluide, sans basse, sans harmoniques longues apportées par les cordes ou un piano, une tierce voix, qui équilibrerait. Ce que Verlaine appelle « musique » est donc quelque chose de fuyant. Quand il y a des mots, il s'agit d'une chanson, mais elle est grise ; en l'absence de mots, on a affaire à des timbres, mais instables ; ou encore à une vibration (la chaleur de midi), de l'énergie... Affirmons toutefois que Verlaine ne se situe pas du tout dans une esthétique de l'absence, du vide, du rien. Le poème intègre justement le mot « énergie », « train d'énergie ». Même s'il est difficile de comprendre ce que cela veut dire, on devine que cela renvoie à un dynamisme, à du continu, fuyant certes, mais bien présent.

Si un jeu de majuscules a l'air d'allégoriser, de substantifier des aspects, l'« Indécis », l'« Impair », le « Précis », la « Nuance », la « Couleur », la « Pointe », l'« Esprit », le « Rire », l'« Azur », la « Rime », c'est très vraisemblablement à prendre sur le mode ironique ; et dans ce cas l'« Indécis » et l'« Impair », à quoi on réduit souvent l'esthétique verlainienne, seraient aussi, en tant que telles et dans cette énumération, des catégories de basse cuisine. Verlaine, en revanche, ne met pas de majuscule à « musique », mot à la fois précis et vague qui suffit à subsumer l'ensemble sans qu'on ait à annuler de l'intérieur tout ce qui pourrait ressembler à un point de repère fixe.

La musique et l'impair

La musique est associée à l'impair. Verlaine entend par là d'abord un jeu avec le *-e* caduc, (comme dans le vers « De la musique avant toute chose »), c'est-à-dire la syllabe dont on ne sait pas toujours s'il faut la compter ou pas, si on peut l'élider ou si on peut la dire. Il est fort loin ici des recommandations d'impair et d'ennéasyllabes proposées par des librettistes comme Castil-Blaze pour adapter convenablement les vers à la musique, qui préconisent un *-e* caduc et une note non accentuée certes, mais bien audible. Il s'agit au contraire ici de joindre « l'Indécis au Précis », un mètre et des syllabes douteuses. Doit-on prononcer le *-e* de « toute » ? Ici, Verlaine, utilisant le mot « Indécis », s'avère extrêmement précis. Il retient aussi de la musique le rythme, c'est-à-dire le fait qu'elle est métrée, mesurée, alors qu'elle ouvre à tous les rythmes : on n'est pas dans le thyrse baudelairien, l'union de deux éléments apparemment hétérogènes et mis en tension. Verlaine n'oppose pas une caractéristique et son contraire, l'imprécis et le précis, mais deux points de vue. « Précis » renvoie à un élément de vérité, à quelque chose d'objectif ; « Indécis » signifie que justement, on ne peut pas décider, qu'on ne sait pas si on est dans l'objectif, le décidé ou le subjectif, le spontané, si on est dans une action investie par son sujet ou dans une action qui a lieu sans sa participation active. Verlaine oppose en fait l'objectif et l'impossibilité de dire où se situe le jugement face au monde. On pense à des récits en musique berlioziens, où il est impossible de décider si le point de vue, pourtant bien présent dans la narration musicale, est un « il » ou un « je ».

Le modèle musical, ici, permet donc de penser un discours créant en fait une ouverture totale du sujet lisant. Il permet aussi de penser l'incertitude fondamentale sur la possibilité d'atteindre quelque chose qui serait de l'ordre de l'unité. On retrouve cette attitude dans l'ensemble du poème, où l'ironie vient constamment saper toute position auctoriale : les allitérations fausses, les niveaux de langue ont été mentionnés. L'extrême lourdeur de l'avant-dernière strophe (« QUE ton vers soit la chose envolée QU'on sent QUI fuit d'une âme en allée⁴ ») est peut-être à comprendre aussi dans ce sens. Une position d'autorité, surtout dans un art poétique, ne peut pas être indécise. Comment recréer cette ouverture, si ce n'est aussi par l'ironie ? En tout cas, s'il y a un poète pour lequel *on ne peut pas* parler de « musicalité du vers », c'est bien Verlaine : trop insister sur le son ou les phonèmes, c'est faire caqueter les poules, et *a contrario*, trop insister sur les alliances de mots, les métaphores réussies, c'est aiguïser son couteau pour leur couper le cou. Parler de « musique » chez Verlaine, c'est marquer les contours flous d'une ouverture sans cesse

⁴ C'est nous qui soulignons.

retravaillée entre des pôles instables, différents, jamais clairement opposés. Peut-on alors aller jusqu'à l'idée que la musique, ici, dans la ligne de la rêverie rousseauiste, est l'altération profonde qui peut parfois défaire le sujet d'une emprise sur sa parole ?

Pour répondre à cette question, il faudrait commenter encore le texte, sa ponctuation, son statut énonciatif ; le mettre en relation avec les « chansons » verlainiennes, etc. S'il est difficile d'en décider pour ce texte, c'est en tout cas à ce point précis du rapport entre le sujet et sa parole que Mallarmé commence, lui, sa réflexion sur la musique, la langue et la poésie.

Relire « Le Démon de l'analogie » de Mallarmé en cherchant ce qu'il entend par « musique »

Le texte de Mallarmé est un poème en prose, une petite histoire qu'il faut lire pas à pas, en ayant notre question en tête : qu'entend-il par « musique » ?

Le Démon de l'analogie

Avez-vous jamais eu des paroles inconnues chantant sur vos lèvres les lambeaux maudits d'une phrase absurde ?

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte », de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme ; et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler ; bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième », dans lequel je trouvais une pénible jouissance : « La Pénultième – », puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute, et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte. » Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et

dans la littérature du XIX^e siècle

son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique : la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment. Harcelé, je résolu de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi ! – d'une magie aisément déductible et nerveuse, – je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur, c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes, enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième⁵.

La musique est d'abord du chant, c'est-à-dire ce qui permet d'imaginer un absurde tout de même cohérent

L'adresse au lecteur qui ouvre le poème est une sorte d'exergue : elle théorise une expérience élargie, dont l'anecdote donnera un cas particulier. Cette expérience est celle du chant, à ceci près que le sujet qui chante est « des paroles » : il n'y a donc pas de sujet humain ; en outre, les « paroles » sont « inconnues ». Ce chant est fait de « lambeaux » : on est donc loin de la « chanson grise », où il y avait tout de même unité ; de plus les paroles sont « une phrase absurde » : le sens n'est pas indéfini comme chez Verlaine, il a la précision du non-sens. L'action de chanter est une sorte d'action mécanique dans laquelle on reconnaît qu'il y a des paroles et même « une phrase », mais en lambeaux. Il s'agit d'une expérience assez commune : on ne se souvient pas d'un poème, mais on se souvient de l'air ; le fait de chanter fait advenir les paroles qu'on avait oubliées, et l'air, fredonné un peu mécaniquement, reçoit parfois les mots épars dont on se souvient... Ici, ces « lambeaux » sont « maudits », c'est-à-dire damnés, écartés de toute prétention au salut, à la cohérence, à l'unité. L'ordre, l'unité, quels qu'ils soient, sont impossibles, et Mallarmé en prend acte dès le début du texte. Une question demeurera toutefois : qui a maudit ces lambeaux ? La réponse se trouvera peut-être dans *Le Coup de dés*, ou, à la fin du texte, dans « l'irrécusable intervention du surnaturel ».

⁵ MALLARMÉ Stéphane, « Le Démon de l'analogie » [1874], *Anecdotes ou poèmes*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 416-418.

Il y a quand même un corps, des « lèvres » pour incarner tout cela. L'élocution, la diction, la voix sont envisagées ici de façon très concrète, à ceci près que l'aède possédé par la Muse, la Pythie par l'Oracle, sont devenus ici une sorte de zombie habité par des paroles inconnues et une phrase absurde. Entre l'énonciateur et les mots qu'il énonce, entre les mots et les choses qu'ils désignent, on fait semblant de penser, dans le langage courant, qu'il n'y a aucune faille. En fait, elles sont béantes, et c'est ce que dit l'expérience du chant rappelée par Mallarmé.

L'action de chanter permet tout de même d'imaginer de l'absurde pris dans un ensemble cohérent, la chanson : elle est ici figure d'une absence discursive, de l'absence d'un sujet du discours. C'est la mélodie qu'on fredonne sans savoir vraiment d'où elle vient, et sur laquelle des mots se placent tout seuls sans qu'on veuille vraiment les prononcer. C'est un aboutissement de la rêverie rousseauiste, qui, passant par la rêverie machinale de *Marguerite au rouet* chez Schubert ou du *Roi de Thulé* chez Berlioz, en arrive à des « lambeaux maudits ».

La musique instrumentale est une sensation due à l'émission sonore parlée ou chantée d'une parole

Le texte décrit ce qu'est la musique : « une sensation » provoquée par « une aile glissant sur les cordes d'un instrument ». Elle est sonore, certainement, mais pas seulement : par le timbre, on a accès à des textures, des gestes : une « aile », « glissant », « traînante », « légère ». Cette sensation est provoquée par le chant des paroles sur les lèvres ; le corps, le gosier articulant du zombie qui prononce ces phrases est « un » instrument, lieu de sensation, qui devient « une » voix : aucun déterminant possessif. Lorsque le récit de l'anecdote commence, les éléments musicaux se précisent : nous connaissons alors la voix, le ton sur lequel les mots sont dits, et les mots eux-mêmes, les fameux lambeaux maudits d'une phrase absurde : « La Pénultième / Est morte ». Donc le « chant » est « le ton descendant » sur lequel sont dits les mots en vers. Il n'y a pas de différence pour Mallarmé, dans la lecture d'un texte, qui est émission sonore de parole, entre quelque chose qui serait de la musique (du chant) et quelque chose qui serait de la parole : toutes deux, dans leur nature sonore, ajoutent des sons aux mots désormais compris comme écrits. La musique instrumentale en revanche se situe en deçà du chant ou de la parole : c'est la « sensation » provoquée par cette articulation sonore, ou la conséquence de cette articulation. Mallarmé distingue donc la sensation, purement sonore, sans mots, et ce qui advient lorsqu'il y a sonorisation des mots. Il distingue donc musique instrumentale, faite de textures et de gestes, et diction sonore des mots, parlée ou chantée. Il ne distingue pas les mots parlés et les mots chantés, mais la musique instrumentale et la diction. Comme avec Baudelaire et Verlaine, nous sommes ici très loin de la musico-« logie » positiviste, sur deux points : aucune opposition essentielle entre le

parlé et le chanté ; idée d'une sensation sonore, de quelque chose de sensible et pas simplement une forme sonore en mouvement.

L'impossible et paradoxale adéquation du son et du sens

La phrase « la pénultième est morte », de fait, ne veut rien dire, surtout si elle est un lambeau de vers dont on ne connaît pas l'avant ni la fin. Le chant, la diction, la sonorisation des mots, sont bien ce qui permet de dire une phrase sans participation active du sujet de la profération ; mais c'est aussi ce qui réduit en lambeaux une phrase syntaxiquement complète et un vers potentiellement organisé.

Mais « pénultième » signifie « avant-dernière ». Or si on met le mot « pénultième » en fin de vers, alors la syllabe *-nul-* devient la syllabe pénultième. *-nul-* n'est que du son : c'est « la corde tendue de l'instrument de musique », c'est donc une sensation dans le corps du zombie. Or à ce moment, le zombie devient subitement un sujet, un « je » : il « reconnaît », puis il « sourit ». La réalité sonore n'est plus une sensation, elle est dans la mémoire, c'est un « Souvenir » et elle prend sens : le son [nyl] renvoie au rien, à l'absence de sens, c'est-à-dire justement à ce qui est éprouvé.

Augustin, Kierkegaard ont tous deux bien compris que la musique ne prenait sens que dans une récapitulation mémorielle non sensible. Le son a été oublié, parce qu'instantané, simple « perception » dit Mallarmé ; le son n'existe que dans l'oubli, il est donc néant, « nul ». Mais comme le *Ranz des vaches* plus haut, ou le souvenir revisité de la madeleine de Proust, la sensation instrumentale revient récapitulée dans le souvenir, avec, cette fois, tout le sens qu'elle convoie. Sens, sensation, émotion ne font plus qu'un, dans la mémoire reliée au présent, le zombie devient un sujet, d'où la « jouissance ». Car le sens constitué par cette syllabe, *-nul-*, simple son, isolé de tout mot, de toute syntaxe, dit pourtant explicitement ce qui se passe. La pure sensation sonore devient, par hasard, profondément signifiante, et dit les béances constitutives de toute parole.

L'impossible mais paradoxale assimilation du dire et du chanté, du zombie parlant et du sujet proférant

Ce qui se passe ensuite est une réflexion de fond sur ce qu'est le chant. Ayant compris le sens de cette phrase désormais écrite, apparemment absurde, et de ces vers en lambeaux, le sujet de l'action veut la dire convenablement, sortir d'un chant de zombie, pour la prononcer avec la conscience du sens qui s'y déploie et « l'adapter » à son « parler ».

Il fait deux tentatives, qui sont musicales : la première marque un silence en fin de vers. « La Pénultième / Est morte ». « Est morte », le rejet, n'est pas d'abord un accent tonique complétant la phrase syntaxique, selon la définition usuelle du rejet. Il est marqué par le silence, destiné à

indiquer par un changement d'intonation l'intervention du locuteur dans ce qu'il dit. Le ton qu'il prend est destiné à faire comprendre la phrase, c'est-à-dire que la syllabe pénultième *-mul-* n'est plus – ce qui est vrai. Alors, la « sensation » musicale « instrumentale » cesse, ce qui est logique puisqu'on n'est plus dans un son dénué de tout sens. Mais cette première intonation du rejet devient une « oraison », une diction emphatique, redoublement, redondance entre le son et le sens. C'est l'esthétique classique de la déclamation, de la tragédie lyrique française, celle dont Rousseau veut se débarrasser : appuyée sur une idée claire, la diction emphatique prend les mots pour des signes de ce qui est dit, et leur ajoute des intonations qui cherchent à redoubler leur sens. Le grand problème de toute l'esthétique classique de la déclamation surgit : cette redondance n'est qu'apparence. On pense qu'en ayant le ton qui correspond au sens, on renforce la vérité et l'adéquation entre le sens et le ton, les idées et l'intonation. Or c'est faux. C'est un « air de mensonge » dit Mallarmé, énoncé dans lequel « air » renvoie aussi bien à un air d'opéra qu'à une extériorité du sens. Rappelons que Descartes, face à ce problème, doit recourir à Dieu pour garantir l'adéquation des idées et du monde.

La deuxième tentative du proférateur est une « psalmodie », c'est-à-dire une manière de déclamer les psaumes pour laquelle les Carolingiens du IX^e siècle ont commencé à catégoriser les « tons » de la voix, authentiques et plagaux : ici, le ton est « descendant ». Dans le texte, la psalmodie est une paraphrase, une glose, une répétition, une amplification, dans la grande tradition du chant grégorien.

Mais cette tentative n'a pas plus de succès, puisque le proférateur s'aperçoit qu'il a la même voix que la toute première énonciation, celle qui n'était pas de lui mais d'« un » locuteur prenant en charge l'énoncé à sa place, que nous avons appelé « zombie ». S'il a la même voix, alors l'opposition entre une parole juste dans sa diction et une parole vide de sens se trouve annulée. Dans la diction des mots, il s'avère impossible de trouver une adéquation entre le son et le sens, qu'il soit musical, simple diction, simple phonème. C'est un problème de taille auquel Dusapin et d'autres compositeurs se sont heurtés : comment peut-on dire le rien ?

Le face à face final entre le corps de ce zombie ontologique et les instruments de musique silencieux d'un autre âge, relégués dans la poussière jaune d'un antiquaire, achève ce paradoxe et l'impossibilité de dire, de parler, d'écrire. D'un côté en effet, les instruments de musique, silencieux ; de l'autre l'aile et la palme de l'inspiration, qui avaient suscité les efforts du proférateur, certain de trouver une solution pour unir les mots et la musique. La rupture, au début du poème, était celle qui existait entre le son (la mélodie) et le sens (les mots) ; entre les mots (*-mul-* en position de pénultième) et ce qu'ils désignent ; entre celui qui parle et pense être

l'origine de ce qu'il dit, que nous avons appelé « proférateur », et celui qui, au moment de dire, s'aperçoit que la diction est un art totalement factice. La rupture se creuse encore plus et devient rupture entre l'ancien (les vieux instruments) et l'aujourd'hui (le locuteur qui s'enfuit) ; entre l'instrument pourvoyeur de sensation sonore et l'objet muet et pendu au mur, entre le locuteur qui esquisse une caresse et l'absence de tout corps ou objet pouvant accueillir cette caresse ; le « deuil » qui l'emplit marque ce constat de distorsion totale.

Mallarmé reprend ici la question de l'écriture, déjà travaillée par Rousseau, rouverte par Baudelaire dans son usage métaphorique de la musique, et contournée par Verlaine : il oppose l'écriture ordinaire qui marque la diction et l'écriture en italique qui marque la disposition poétique et muette sur la page des lambeaux de vers : « La Pénultième / Est morte ». En ce sens, il interroge l'écriture musicale, qui sépare de façon très ambiguë les mots alphabétiques (donc disposés à sonner) et le « ton » dans lequel il faut dire ces mots. Mallarmé travaille en fait dans ce poème cet espace, ce blanc qui dans la partition musicale sépare les mots et leur ligne mélodique, cet espace que Baudelaire récusait, et il élargit cette question de l'écriture aux failles qui traversent toute parole. Notons que le zombie du début du texte, ayant intégré l'existence de ces failles, devient à la fin du poème, endeuillée et « bizarre » certes, une « personne⁶ ».

La musique ou la métaphore impossible

Le titre du poème est : « Le Démon de l'analogie ». Mallarmé brandit l'analogie contre la correspondance baudelairienne, le démon qui sépare (*dia-bolon*) contre le *sym-bole* qui rassemble⁷. C'est l'affirmation qu'il n'y a pas de plénitude unitaire de l'Être, même rêvée par un art qui intégrerait l'hypocrisie, le mal et la multiplicité de « fleurs » différentes, comme chez Baudelaire. Ce dernier s'intéressait aux sucres qui passent du terreau de l'âme humaine aux racines prosodico-musicales de la poésie. Verlaine en faisait le lieu de l'indécision. Mallarmé insiste sur le vide qui sépare le terreau de la plante. La métaphore n'est possible que si elle intègre un noyau de néant, qui ouvre à une multiplicité d'analogies, de modes de dire : le chant, « mon parler », l'oraison, la psalmodie, etc. – diffraction infinie à laquelle nous sommes désormais habitués au XX^e siècle. Cette diffraction fonde aussi la multiplicité des poétiques et celle des conceptions de la musique.

Ceci n'est possible que parce que Mallarmé, seul de nos trois poètes, pose réellement la question du son, de la diction. C'est le seul à utiliser un vocabulaire technique : l'« oraison », la

⁶ Pour des développements sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article « La conception implicite du corps dans la partition occidentale », à paraître chez l'Harmattan.

⁷ Je dois cette remarque à Vincent Vivès que je remercie beaucoup.

« psalmodie ». Avec lui, on peut réellement parler de « musique des mots », ou de « musique du poème », à condition d'entendre par là le son, le pur son non signifiant qui frappe les oreilles. La musique n'est pas une métaphore chez lui, c'est une présence sonore concrète. Mais ce son musical n'est pas une simple présence acoustique : il est « sensation ». Mallarmé sait parfaitement que les manières de faire sens sont très nombreuses. De ce fait, « la musique » s'avère impossible à délimiter : est-ce le son des mots, est-ce la sensation qui permet de leur donner sens, est-ce mon corps comme instrument à faire vivre...

Sur fond commun du tournant apporté par la musique instrumentale autonome et la transformation radicale du rapport à la signification qui a lieu autour de 1750, les trois textes nous ont proposé trois modèles de musique pour trois modèles de compréhension de ce qu'est le langage et de ce qu'est le sujet parlant, et au fond trois poétiques. Il s'avère très cohérent, dans ce cas, que le texte de Baudelaire soit un projet de préface. Il y a là parole d'autorité, d'auteur, confortée par le rêve d'une harmonie, fût-elle fêlée. Verlaine écrit un « Art poétique » dans lequel la référence à la « musique » lui permet de se refuser à lui-même le statut d'une parole d'autorité, d'affirmer une subjectivité insaisissable, et d'énoncer des mots disant « la chose qu'on sent qui fuit ». Mallarmé écrit un poème... en prose sur la mort de la poésie et sur un vers qui ne peut pas aboutir ; un poème qui est une allégorie de lui-même, comme la majeure partie de ses textes. La « musique » lui permet alors d'affirmer la disparition élocutoire du poète.

« La musique » est donc bien autre chose que du son, ou l'autre des mots, l'au-delà des mots, comme on le dit trop souvent. Chaque poétique la repense. On pourrait le voir aussi dans le travail des compositeurs.