



HAL
open science

Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle

Fanny Gribenski, Margot Favard

► To cite this version:

Fanny Gribenski, Margot Favard. Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle. Antoine Bonnet; Pierre-Henry Frangne. Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix, Presses universitaires de Rennes, pp.111-125, 2016, *Æsthetica*, 978-2-7535-4856-5. hal-03041311

HAL Id: hal-03041311

<https://hal.science/hal-03041311>

Submitted on 4 Dec 2020

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.

POUR UNE POÉTIQUE DU RITUEL MUSICAL
Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle

Margot Favard et Fanny Gribenski

C'est dans *Divagations* et particulièrement dans la section « Offices » que se rencontrent nos deux objets d'étude, Mallarmé et la vie de concert parisienne du XIX^e siècle. Heureux hasard qui nous a permis d'entreprendre peu à peu une lecture croisée des trois textes qui forment « Offices » (« Plaisir sacré », « Catholicisme » et « De même »¹), tout d'abord de manière informelle puis dans le cadre d'une journée d'études organisée à Toulouse en 2013², et à l'occasion de ce colloque. De cette lecture commune, en dialogue, a émergé peu à peu une approche qui se situe, pourrait-on dire, en marge des études consacrées à Mallarmé et la musique : c'est en effet non pas d'un point de vue esthétique, philosophique ou théorique que nous abordons cette question, mais au prisme des pratiques, dans une perspective à la fois historique, sociologique et anthropologique.

Par cette contribution, nous nous proposons d'interroger le rapport de Mallarmé à la musique dans le contexte spatial, temporel et culturel du Paris de la fin du XIX^e siècle. Mallarmé y apparaît comme un auditeur et un critique de concert ; quant à la musique évoquée par « Offices », elle est à entendre non pas comme langage, ou support écrit d'une œuvre musicale, partition, mais comme pratique et fait social. Dans les textes que nous nous proposons d'étudier, les dispositifs musiciens, le public, ou encore la fonction sociale et politique de la musique sont en effet autant de phénomènes qui retiennent l'attention du poète et sous-tendent l'élaboration de ses conceptions poétiques ainsi que son ambition d'une sacralisation ritualisée de la littérature.

À la croisée de la musicologie et de la littérature, notre double perspective nous semble permettre d'éclairer la poétique mallarméenne en remontant à la source du rituel proposé par le poète, en appréhendant sa poétique au prisme des modalités concrètes et sensibles de son rapport à la musique. À travers notre dialogue, nous espérons aussi montrer l'intérêt d'« Offices » pour les études historiques sur la musique, domaine pour lesquels les écrits de Mallarmé sont resté passablement étrangers, sans doute en partie parce que la poésie n'apparaît pas *a priori* comme une source fiable pour l'historien de la musique, et à plus forte raison celle de Mallarmé, placée sous le signe de l'obscurité.

1. Une *divagation* musicale

1.1 « Offices » ou l'invitation à une promenade dans le Paris musical fin de siècle

La lecture d'« Offices » présente pourtant un intérêt tout particulier pour un historien de la musique du Paris fin de siècle. Les textes de cette section de *Divagations* évoquent tour à tour l'activité de plusieurs des grandes sociétés de concert parisiennes du temps. Le premier texte d'« Offices », « Plaisirs sacrés », évoque ainsi la mode des concerts parisiens, et sans doute plus particulièrement

¹ MALLARMÉ St., « Offices », *Divagations* [1897], *OC I*, p. 235-244.

² Voir FAVARD M. et GRIBENSKI F., « Perspectives croisées pour une esthétique de la disparition des corps. *Divagations* (1897) de Mallarmé en regard des auditions de musique ancienne de la Semaine Sainte de Saint-Gervais (1892) », *Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en texte (14-15 juin 2013)*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, [à paraître].

de ceux de la Société des Nouveaux Concerts créée par le violoniste et chef d'orchestre Charles Lamoureux en 1881 et aux représentations de laquelle Mallarmé assiste régulièrement depuis 1885³. Dans le deuxième texte de la section, intitulé « Catholicisme », sont évoquées des « représentations avec concert », allusion probable à Wagner, mais aussi, là encore, pour l'auditeur parisien qu'est Mallarmé et qui n'a jamais fait le voyage à Bayreuth, aux concerts organisés par Charles Lamoureux, grand passeur de la musique de Wagner à Paris dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Enfin, dans « De même », il est question successivement de deux sociétés de concerts distinctes se produisant dans deux lieux différents : celle des Chanteurs de Saint-Gervais dans l'église du même nom, située derrière l'Hôtel de Ville ; et celle des concerts Colonne accompagnant l'organiste Alexandre Guilmant dans la salle des concerts du palais du Trocadéro, construite à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878.

Le regard de Mallarmé sur ces différentes institutions s'avère précieux, tout d'abord parce qu'il offre un point de vue rare sur des sociétés de musique étudiées le plus souvent à l'aune de leur propres archives⁴, ainsi qu'au prisme des comptes rendus que des critiques experts du monde musical ont rédigés à destination de périodiques musicaux ou généralistes⁵. À la différence de ces derniers, les textes de Mallarmé offrent un point de vue beaucoup moins spécialisé, celui d'un amateur de musique, un type de témoignage fort rare sur la vie musicale de cette période.

Si le texte de Mallarmé offre un intérêt particulier pour l'histoire de la musique, c'est aussi parce qu'il permet de faire bouger les lignes de partage opérées par une historiographie qui a tendance à appréhender les institutions musicales dans leur singularité, de manière monolithique. À travers sa divagation entre plusieurs de ces lieux, le poète nous donne à voir une sorte de géographie musicale parisienne, construite au gré de sa fréquentation de telle ou telle séance musicale, et dans laquelle se trouvent réunis des objets étudiés le plus souvent de manière séparée. Et ainsi émerge une saison de concerts envisagée non plus du point de vue de telle ou telle société de concert, mais de celui d'un auditeur. À l'intérieur de cette saison on voit apparaître des lieux de prédilection tels que la salle du Trocadéro ou le Cirque d'hiver pour lequel Mallarmé possède un laissez-passer, et des espaces secondaires, fréquentés épisodiquement par le poète. Au-delà de cette vision plus intégrée de la géographie musicale parisienne, la section « Offices » révèle le caractère artificiel de découpages opérés par l'historiographie. Ainsi, à travers sa « divagation », le poète nous conduit le plus naturellement du monde des concerts Lamoureux, avatar fin de siècle de la société de concerts avec sa programmation symphonique d'avant-garde⁶, à celui de la liturgie pascale et des polyphonies de la Renaissance exécutées dans l'église Saint-Gervais à l'occasion de la Semaine sainte de 1892 sous la direction d'un maître de chapelle en plein effort de restauration de la liturgie catholique⁷. L'étude

³ Voir MARCHAL B., « Notes et variantes » in MALLARME St., *op. cit.*, p. 1651.

⁴ La remarque vaut pour l'époque contemporaine comme pour celle à laquelle Mallarmé écrit. Voir par exemple le cas de la Société des concerts du Conservatoire, objet d'une précoce *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire avec dessins impérial de musique, avec dessins, musique, plans, notices biographiques, etc.*, Paris, S. Castel, 1860, d'ELWART A. ; ainsi que de l'étude de référence de HOLOMAN D. K., *The Société des Concerts du Conservatoire (1828-1967)*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004, fondée sur les archives de la Société.

⁵ Voir par exemple les programmes de recherche *Francophone music criticism* : <http://music.sas.ac.uk/fmc> ; et *Dezède. Histoire et chronologie des spectacles* : <https://dezede.org/>.

⁶ DUCHESNEAU M., *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997.

⁷ Sur ces séances, voir FLINT C., *The Schola Cantorum, early music and French political culture, from 1894 to 1914*, thèse de doctorat inédite, Mc Gill University (Canada), 2007 ; et GRIBENSKI F., *Les Semaines saintes de Saint-Gervais*, Mémoire de Master 2 inédit, École Normale Supérieure de Lyon, 2010.

de ces lieux et de ces exécutions musicales relève de deux traditions historiographiques différentes en histoire de la musique. Les concerts Lamoureux s'inscrivent ainsi dans l'histoire du concert et de l'essor d'une forme musicale démocratique, laïque qui s'épanouit après la Révolution pour se substituer aux lieux de musique traditionnels de l'Ancien Régime : la cour et l'église⁸. Les exécutions musicales de Saint-Gervais relèvent quant à elles de l'histoire de ce que l'on a coutume d'appeler la « restauration⁹ » du culte catholique au XIX^e siècle. Que nous apprend le regard singulier du poète sur ce paysage musical parisien réunifié ?

1.2 La disparition de la musique dans la divagation ?

Lorsque Paul Valéry célèbre le cinquantenaire des Concerts Lamoureux, il rappelle que Mallarmé y était un « auditeur singulier¹⁰ » particulièrement attentif. Le disciple paraît aisément être convaincu de la singularité du poète, d'autant plus que Mallarmé se présente lui-même, au-delà de l'amateur de musique, comme auditeur « dilettante¹¹ ». Dans « Plaisir sacré », il précise par exemple qu'il s'est rendu au concert « par badauderie, aimant à *flairer* l'occasion¹² » ; ce serait donc à « l'occasion », autrement dit par hasard ou par un heureux coup de dés, que le poète aurait assisté à ces concerts. Du moins est-ce ainsi qu'il se met en scène : dans ces « Offices », comme dans l'ensemble des bien nommées *Divagations*, le poète badaud reste un proche cousin du flâneur baudelairien. Au risque peut-être de paraître *in fine* bien peu attentif à ce qui se joue, littéralement, dans ces concerts.

Si l'historien de la musique peut lire dans « Offices » un parcours des lieux musicaux parisiens de la fin de siècle, c'est au prix d'une reconstitution historique qui restitue les référents que le poète s'est pourtant employé à gommer. En outre, d'une façon typiquement mallarméenne, la musique disparaît paradoxalement de ces textes qui la prennent pour objet – de sorte que l'historien serait bien en peine s'il venait y chercher un témoignage esthétique ou ne serait-ce qu'une archive possible de ces concerts auxquels assiste le poète. Dans aucun de ces trois textes, en effet, Mallarmé ne mentionne les œuvres jouées, ni les auteurs de ces œuvres, ni leurs exécutants. La première version de « De même » s'ouvrait par la mention du répertoire de **Saint-Gervais**¹³ mais la version d'« Offices » fait disparaître ce paragraphe. En ce sens, la musique ne fait pas exception à la règle mallarméenne d'effacement du référent qui touche également la littérature puisque « Catholicisme » a pour prétexte le compte-rendu littéraire d'*En route* de Huysmans sans que rien dans le texte final ne permette de le discerner.

⁸ Sur l'histoire de la forme concert, voir en particulier BÖDECKER H. E., VEIT P. et WERNER M. (dir.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

⁹ Parmi les écrits essentiels de HAMELINE J.-Y. sur la question, voir : « Le son de l'histoire : musique et chant dans la Restauration catholique (xix^e siècle) », *La Maison-Dieu*, n° 131, 1977, p. 5-47.

¹⁰ VALÉRY P., « Au concert Lamoureux en 1893 », *Pièces sur l'Art*, in VALÉRY P., *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1276 : « Mais sur la banquette du Promenoir, assis à l'ombre et à l'abri d'un mur d'hommes debout, un auditeur *singulier* qui, par une faveur insigne, avait ses entrées au Cirque, Stéphane Mallarmé – subissait avec ravissement, mais avec cette angélique douceur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Beethoven ou de Wagner. »

¹¹ La mention est gommée en 1897 dans « De même » mais, dans « Solennités », la première version du poème parue le 7 mai 1892, le poète soulignait ainsi qu'il entrait dans l'église « en dilettante ». Cf. MALLARME St., « Solennités », *OC I*, p. 303.

¹² MALLARME St., « Plaisir sacré », *Divagations*, *OC I*, p. 236. Nous soulignons.

¹³ MALLARME St., « Solennités », *op. cit.*, p. 302-303 : « au programme les noms Palestrina, Orlando Lassus, entre les primitifs, et le farouche, oublié jusque maintenant, Vittoria. Bach, Allégri, Pergolèse. »

Cette disparition référentielle de la musique pourrait arrêter et étonner, surtout si l'on entend par *musique* une collection d'œuvres musicales. Le point de vue du poète s'en trouverait disqualifié et on pourrait en conclure que la poésie est décidément une source documentaire bien peu amène pour l'historien de la musique, et *a fortiori* celle de Mallarmé, apparent paroxysme de complexité et d'obscurité des référents – à moins de réussir à ouvrir cette acception de *musique* et à nous ajuster à la singularité de son regard de poète.

C'est un échange de lettres entre Mallarmé et son ami compositeur Léopold Dauphin qui nous y invite. Le 10 mai 1884, Mallarmé lui envoie le compte-rendu d'un concert au Trocadéro mais s'interrompt assez vite pour le renvoyer au programme du concert par ces mots :

« Riez bien, vous voyez que j'écoute en incorrigible poète. Mais vous avez le programme où d'un seul regard vous lirez plus que j'en saurais dire, *au point de vue requis*¹⁴ . »

Serait-ce reconnaître que, face au musicien, le point de vue du poète pour parler d'un concert n'est ni requis, ni compétent mais, risible ? Ou, au contraire, que son propos est à lire précisément en raison de cette « incorrigible » étrangeté et singularité ? C'est ce que laisse entendre la réponse du compositeur :

« Être écouté par vous est chose qu'un musicien devrait rechercher, savez-vous pas ? vous me faites l'effet d'avoir *tout le flair nécessaire* pour apprécier, dans ce qu'il a de plus subtil, le parfum de notre art et l'essence même de sa poésie [...] . »¹⁵

Nous pouvons ainsi suivre l'intuition de Léopold Dauphin : si Mallarmé passe sous silence les œuvres, les auteurs et les exécutants des différentes séances musicales auxquelles il assiste, c'est qu'il doit y *flairer* quelque autre subtilité. Reste encore à cerner ce qui retient l'attention de l'« incorrigible poète » dans ces concerts quand il ne dit rien de leur contenu pour n'en garder que les lieux, le contenant.

2. La musique comme rituel

2.1 Mallarmé anthropologue

L'auditeur poète et badaud est moins divagant qu'il n'y paraît et sa promenade d'un lieu à l'autre est toute entière tenue par « un sujet, de pensée, unique¹⁶ » : la réalisation possible de ce qu'il nomme, dans son portrait de Richard Wagner, des « pompes souveraines de la Poésie¹⁷ » ou encore, dans « Catholicisme », des « fêtes futures¹⁸ ». Comme l'a analysé Bertrand Marchal¹⁹, ces expressions font entendre ce souhait paradoxal du poète qui est d'exiger du nouvel État républicain et laïque qu'il orchestre dans et pour la cité un cérémoniel ou dispositif rituel apte à déployer

¹⁴ MALLARME St., « Lettre à Léopold Dauphin, 10 mai 1884 », in MALLARME St., *Correspondance. 1871-1885*, t. II, Paris, Gallimard, nrf, 1965, p. 260. Nous soulignons.

¹⁵ « Lettre de Léopold Dauphin à Mallarmé, 18 mai 1884 », in MALLARME St., *Correspondance. 1871-1885*, op. cit., note 4 p. 260. Nous soulignons.

¹⁶ MALLARME St., Préambule des *Divagations*, OC I, p. 82.

¹⁷ MALLARME St., « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, OC I, p. 153 : « Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, [...] à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie [...] — Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte ! »

¹⁸ MALLARME St., « Catholicisme », *Divagations*, OC I, p. 240.

¹⁹ MARCHAL B., *La Religion de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1988. Voir également les pages consacrées à « Offices » dans l'ouvrage de KUMAGAI K., *La Fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 305-350.

« l'instinct de ciel en chacun²⁰ ». Cette large réflexion qui occupe les *Divagations* du poète forme le cadre de son analyse, entre autres formes, des concerts musicaux comme modèles possibles de ces « Offices » poétiques du futur.

Aussi l'*incorrigible poète* s'intéresse-t-il à la musique d'abord en tant que rituel – structure et contenant créant une communauté par son existence même. Le début de « Plaisir sacré » l'annonce : « Le mélomane, quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité²¹. » De ces séances musicales, le poète retient d'une part le caractère religieux, c'est-à-dire au sens étymologique du terme leur capacité à faire lien, et, d'autre part, la religiosité de ceux qui entrent au concert comme ils entreraient dans une église ou en religion, puisque « la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain²² ». Et c'est cette promesse d'un rituel musical réussi parce que devenu « culte » que le poète entend vérifier dans ces offices.

Le titre de la section affiche cette réussite musicale : un concert Lamoureux et une liturgie musicale à Saint-Gervais sont devenus des « offices » où le poète peut « flairer » et analyser les formes contemporaines de la religion de l'art, ce phénomène culturel et social de sacralisation des concerts. Alors en effet Mallarmé apparaît comme un auditeur bien singulier de ces concerts ; non seulement il les identifie comme manifestations d'un culte rendu à la musique mais en outre, et pour cette raison même, il ne paraît jamais céder à ce culte, ni prendre tout à fait part à la communion à laquelle il assiste. C'est qu'à l'inverse de nombreux autres comptes rendus musicaux sur les concerts parisiens de l'époque, le poète ne décrit pas la musique en termes religieux mais préfère commenter la pratique religieuse des auditeurs de musique.

La religion de l'art se décline ainsi dans « Offices » uniquement comme objet d'étude pour un poète devenu anthropologue des formes extérieures du nouveau culte musical. Où qu'il se rende, le poète enquête sur les formes du rituel musical qui s'y donne, guidé par cette interrogation qui ouvre le premier poème et la section :

« Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l'effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelque sourde puissance, un motif autre [...] »²³

Ce « motif autre » est le religieux. Il s'agit ici pour Mallarmé non pas d'interroger une esthétique musicale mais de saisir comment la musique et son rituel sont parvenus à se substituer au rituel religieux. Le lien entre musique et religion s'opère pour le poète en tant qu'ils sont deux rituels, et donc en marge de l'éloge romantique d'une musique perçue comme transcendance.

Le cœur d'« Offices » est ainsi constitué des pratiques religieuses et musicales de ses contemporains que le poète expose en anthropologue pour mieux rendre raison des différentes composantes de ce nouveau culte. De ces rituels musicaux, Mallarmé retient d'abord leur temporalité singulière : s'ouvrant à l'automne et s'achevant après la Semaine Sainte en avril, ils s'organisent en saisons qui rythment le séjour dans la capitale des auditeurs parisiens avant de les laisser repartir en villégiature²⁴. Non seulement la saison des concerts rejoue pour Mallarmé le cycle

²⁰ MALLARME St., *La Musique et les Lettres*, OC I, p. 74.

²¹ MALLARME St., « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235.

²² *Ibid.*, p. 236.

²³ *Ibid.*, p. 235-236.

²⁴ Voir par exemple le début de « Plaisir sacré », p. 235 : « La note maintenant d'une rentrée de capitale est donnée par l'ouverture des concerts. »

des saisons naturelles mais elle offre également ainsi un substitut séculier au calendrier chrétien qui orchestre le rassemblement d'une communauté. C'est en ce sens encore que l'on peut entendre la définition mallarméenne de la musique comme « rythme entre des rapports²⁵ » : de manière régulière et rituelle, la mode des concerts met en rapport les individus et constitue une communauté.

« Même spectacle chaque saison : une assistance – et le dos d'un homme qui tire, je crois, il paraît le faire, les prestiges de leur invisibilité [...] »²⁶.

Le rituel musical ainsi décrit fonctionne également par son dispositif qui met en rapport un « ordonnateur²⁷ » partiellement invisible pour le public, – le chef d'orchestre dans « Plaisir sacré », le prêtre dans « De même » –, et des auditeurs *assistants*. En effet, de « témoins » individuels passifs, les auditeurs y deviennent chacun « tour à tour [...] le héros »²⁸ participant actif d'un rituel qui produit ainsi une « collective grandeur²⁹ ». Cette conversion de l'attitude des auditeurs est essentielle, elle signe la réussite anthropologique d'offices musicaux qui réalisent une « communion³⁰ » qui fait communauté.

Néanmoins, c'est précisément à ce sujet que le poète émet un « doute, un seul, à vrai dire, extraordinaire³¹ » dans « Plaisir sacré ». Il y observe, toujours en analyste des codes sociaux du concert, qu'une grande part du public prend l'attitude du mélomane conquis ou de l'adorateur de musique :

« Voici des yeux, perdus, extatiquement, hors de leur curiosité ! Non que refléter sur le visage une suavité innée ne suffise : à l'intérieur s'empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits. Maintien honorable, c'est prendre part, selon le prétexte convenu, à la figuration du divin »³².

L'interrogation soulevée est alors celle-ci : si les pompes musicales réussissent à assembler une communauté autour de la musique, parviennent-elles à déployer la religiosité de chacun, son « mystère », ou ne poussent-elles ces assistants qu'à la « mystification »³³ de leur participation au rituel ? Dans le premier cas, le rituel musical réussit et il peut être un modèle exemplaire pour le poète qui cherche à fonder une communauté autour de la littérature. Mais si le second cas se vérifie, alors le rituel musical ne peut être pour le poète qu'un modèle partiel ou inachevé parce qu'il comporte ce risque d'une communauté mystifiée qui joue à la communauté.

2.2 Des pompes musicales inachevées

²⁵ MALLARME St., « Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 », in MALLARME St., *Correspondance, lettres sur la poésie*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, folio, 1995, p. 614.

²⁶ MALLARME St., « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235.

²⁷ MALLARME St., « Planches et feuillets », *Divagations, OC I*, p. 197.

²⁸ MALLARME St., « Catholicisme », *op. cit.*, p. 240 : « nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros. »

²⁹ MALLARME St., « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 237.

³⁰ MALLARME St., « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241 : « Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe. »

³¹ MALLARME St., « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 236.

³² *Ibid.*, p. 237.

³³ *Ibid.*, p. 236 : « se prête-t-on, en raison du caractère disproportionné quant à soi de tels éclats, à une mystification — » ; et p. 237 : « La foule [...] remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne de mystère ! Le sien ! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur. »

Or dans cette perspective, il peut être intéressant de souligner que le rituel musical dont Mallarmé entend s'inspirer est en fait la combinaison d'une pluralité de rituels, comme si, précisément, la musique n'offrait pas de modèle unique suffisamment achevé de ces pompes de l'avenir. Et de fait, l'éclatement des références musicales mobilisées par le poète est révélateur d'une crise du modèle de la fête musicale en France, où n'existe pas comme en Allemagne avec Bayreuth un lieu de pèlerinage musical universel.

La question qui préoccupe le poète est ainsi au centre des réflexions dans le domaine musical lui-même et ce, depuis la Révolution, durant laquelle apparut tout d'abord la nécessité d'inventer un rituel et des pompes musicales laïques susceptibles de se substituer au culte catholique. Malgré la signature du Concordat et le retour de pompes religieuses et politiques sous l'Empire et la Restauration, suite au démantèlement du système musical d'Ancien Régime de formation des musiciens d'église, et face à l'état de déliquescence des institutions musicales ecclésiastiques, la monarchie de Juillet voit l'émergence de projets musicaux qui s'efforcent de pallier ce que la communauté des musiciens ressent comme un manque³⁴. Les festivals de Berlioz, organisés dans le cadre des Expositions nationales des produits de l'industrie puis des Expositions universelles, communément qualifiés aujourd'hui de « concerts-monstres », les exécutions monumentales des sociétés orphéoniques³⁵, ou de l'Association des Artistes musiciens³⁶, réunissent des milliers de musiciens professionnels et amateurs et apparaissent comme autant d'avatars français des festivals musicaux allemands et anglais qui fascinent le monde musical français.

Or à l'époque où Mallarmé écrit, cette quête de pompes musicales à la française connaît une nouvelle actualité liée à la suppression d'un rituel politico-religieux qui s'est maintenu jusqu'au milieu des années 1880. Les lois anticléricales de 1884 comprennent en effet l'abolition de toutes les célébrations liturgiques du pouvoir politique, en un mot la fin des pompes politico-religieuses que Napoléon s'était empressé de rétablir sous le Premier Empire. En cette fin de siècle, le gouvernement se met donc en quête d'une liturgie républicaine détachée de tout lien avec l'Église, dont on voit par exemple la trace dans le soutien public apporté aux festivals organisés au théâtre antique d'Orange à partir des années 1890 – des spectacles en plein-air censés ressusciter le modèle du théâtre antique – ou encore dans la commande de travaux historiques sur les fêtes révolutionnaires, l'histoire de la Marseillaise³⁷. Dans cette perspective, « Offices » apparaît dès lors comme l'un des lieux où s'élabore, en cette fin de siècle, une réflexion autour des fêtes républicaines de l'avenir. Or, en mêlant non seulement diverses références au modèle républicain du concert et une allusion à la liturgie catholique, ces textes apparaissent comme particulièrement

³⁴ Voir par exemple le projet d'association de FETIS F. -J., « De la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France », *Revue musicale*, avril 1831, p. 73 : « Par les associations, l'Allemagne et l'Angleterre ont eu depuis longtemps de grandes fêtes musicales, où des moyens immenses ont été déployés pour rendre des compositions d'un ordre élevé avec un effet imposant [...]. Indépendamment de ces concerts, il serait digne de Paris de posséder une institution établie sur des proportions plus larges, où l'on pût entendre des oratorios, des grands ouvrages de musique sacrée, et des symphonies exécutées par des masses considérables de musiciens. »

³⁵ Sur le mouvement orphéonique, voir GUMFLOWICZ P., *Les Travaux d'Orphée : deux siècles de vie musicale amateur en France, 1820-2000 : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 (nouvelle éd.).

³⁶ Pour un aperçu synthétique sur les activités artistiques de l'Association des artistes musiciens, voir FAUQUET J. -M., « Association des artistes musiciens », in FAUQUET J. -M. (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 65-66.

³⁷ Sur les liens entre musique et pouvoir sous la Troisième République, voir PASLER J., *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914*, traduit de l'anglais par HEL GUEDJ J. -F., Paris, Gallimard, 2015.

symptomatiques de la difficulté que représente l'invention de ces pompes affranchies de tout substrat catholique.

Le poète dit aussi l'ambiguïté caractéristique des efforts de restauration menés dans le domaine des pompes musicales catholiques. Ainsi décrit-il la liturgie de Saint-Gervais comme un dispositif théâtral dans lequel Dieu est effacé du texte par une périphrase qui en fait le « héros » d'un « drame »³⁸, et où la figure du prêtre est décrite à l'aide du seul lexique théâtral³⁹ faisant ainsi l'éloge paradoxal de tout ce qui pouvait rebuter un fervent catholique, à l'instar de Huysmans, récent converti, qui dans *En route* ne voit en ces mêmes offices de Saint Gervais que « de frivoles séances de musique pieuse, un compromis entre le théâtre et Dieu »⁴⁰. Reconduite par la critique littéraire contemporaine, qui qualifie les cérémonies pascales de Saint-Gervais de « concerts spirituels », la lecture séculière de ces offices par le poète ne correspond pas au projet militant de ses organisateurs engagés dans une entreprise de restauration liturgique et d'unification du rite catholique sous l'égide de Rome. À travers son prisme théâtral, « De même » révèle néanmoins les problèmes posés par un mouvement symétrique à celui qui affecte alors la forme sacralisée du concert : celui d'une esthétisation de la liturgie catholique, elle-même en quête de ses propres pompes de l'avenir.

Ainsi l'évocation successive de ces rituels pluriels apparaît comme le signe de leur inachèvement respectif, qui ne saurait finalement en faire « le dernier et plénier culte humain » recherché par le poète.

3. Vers un rituel poétique ?

L'approche mallarméenne de la vie de concert parisienne fin de siècle apparaît comme éminemment pionnière. Prenant ses distances avec un discours dominant à la fois symptôme et vecteur d'une religion de la musique, le poète se pose en observateur des formes de ce culte dont il révèle les composantes essentielles et dont il souligne implicitement l'importance dans le Paris fin de siècle : comme l'a souligné Anne Martin-Fugier au sujet de la première moitié du XIX^e siècle, la musique occupe une place centrale dans la vie des élites parisiennes, dont l'emploi du temps est rythmé par la saison des concerts et des théâtres lyriques⁴¹. En cette fin de siècle, cette forme musicale connaît, à travers l'invention de concerts populaires, une diffusion sans précédent auprès d'une part croissante de la population française et en particulier parisienne⁴².

Et si « Offices » met en lumière les faiblesses de rituels musicaux dont l'éclatement signe l'inachèvement, la réunion de ces différents lieux au sein d'une même section de *Divagations* a aussi pour effet de les mettre en rapport et de donner naissance à une saison musicale complète, ressaisie dans l'espace restreint du livre de poésie. On ne peut ainsi qu'être frappé de noter qu'« Offices » s'ouvre sur le lever de rideau de la saison des concerts, au mois de septembre, pour se refermer, tout comme la saison musicale, sur le temps de la Semaine sainte. Sorte de saison

³⁸ MALLARME St., « De même », *Divagations, OCI*, p. 243 : « cette communion, d'abord esthétique, en le héros du Drame divin. »

³⁹ *Ibid.*, p. 243-244 : « Quoique le prêtre céans n'ait qualité d'acteur, mais officie – désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage. »

⁴⁰ HUYSMANS J.-K., *En Route*, Paris, Stock, 1896, p. 395.

⁴¹ MARTIN-FUGIER A., *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990.

⁴² Voir PASLER J., *op. cit.* ; et SIMON Y., *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.

musicale en miniature, « Offices » apparaît comme un objet historiographique inédit, extrêmement inspirant pour l'historien de la musique : il constitue une exhortation à envisager le phénomène culturel du concert dans une perspective globale, qui permette de saisir la complémentarité entre les divers lieux et sociétés de concerts qui composent le grand rituel musical du Paris fin de siècle. Cette approche implique un changement d'échelle, faisant passer de l'étude de telle ou telle institution de concerts à celle d'une saison musicale « plénière » pour parler en termes mallarméens. Paul Valéry se souvient encore ainsi des Concerts Lamoureux :

« Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance. Les poètes avec lui quittaient le Cirque éblouis et mortifiés. Mais nous sommes beaux joueurs⁴³ . »

Mallarmé est-il si *beau joueur* que cela ? Dans « Offices », les « merveilles » que le poète entend « reprendre à la Musique⁴⁴ », ce sont ses rituels. Cependant, tout ébloui qu'il **est** par ce culte musical, le poète ne manque pas de révéler les mécanismes de crédit qui le soutiennent et la crise qui le sous-tend – puisque c'est là le propre de la poétique de *Divagations*. Si le poète ne peut reprendre tout à fait un culte dont il a éprouvé lui-même la faillite, cette capacité à dire la crise fonde sa « suprématie » en tant que « poète, verbal »⁴⁵ .

En effet, selon le poète qui définit la musique comme « poésie sans les mots⁴⁶ », c'est précisément parce que le rituel musical manque de la médiation de la parole qu'il risque d'échouer. Faute de ce qu'il appelle des « intervalles littéraires⁴⁷ », la musique court ce risque de ne produire chez la foule qu'un « sentiment [...] incompris⁴⁸ », une mystification. Au poète donc de prendre la place du chef d'orchestre ou d'occuper, comme il le réclame à plusieurs occasions, un « ministère⁴⁹ » tout aussi républicain que religieux, afin d'officier dans des « fêtes futures » qui feront, elles, usage des mots. L'ambition du poète est de parvenir à récupérer pour la poésie la place essentielle que la musique occupe alors dans la cité : celle d'un art légitimé, devenu objet d'un culte pour une communauté qui rituellement s'assemble autour de lui.

Si Mallarmé projette ces pompes poétiques dans « l'avenir », on pourrait cependant en déceler déjà certaines manifestations dans « l'interrègne » que traverse le poète. D'abord, Pascal Durand l'a admirablement démontré⁵⁰ , les Mardis de Mallarmé sont, hors du livre de poésie, une réalisation pratique d'un certain rituel poétique – celui du salon qui « met en état de poésie⁵¹ ». Ensuite, son projet des « Lectures » prévoit une déconstruction de l'objet livre en feuillets circulants de mains en

⁴³ VALÉRY P., « Au concert Lamoureux en 1893 », *op. cit.*

⁴⁴ Citée par VALÉRY P., l'expression se trouve d'abord sous la plume de MALLARME notamment dans « Crise de Vers », *Divagations*, p. 212 : « nous en sommes là, précisément, à rechercher [...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien. »

⁴⁵ MALLARME St., « Plaisir sacré », *op. cit.* p. 236 : « Le poète, verbal, se défie, il persiste, dans une prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment essentiel, la parole. »

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁹ MALLARME St., « Solennité », *Divagations, OC I*, p. 203 : « l'Ouverture d'un Jubilé, notamment de celui au sens figuratif qui, pour conclure un cycle de l'Histoire, me semble exiger le ministère du Poète. »

⁵⁰ DURAND P., « 89 rue de Rome. Le rituel des "Mardis" », *Art & Fact*, 1999, p. 113-126.

⁵¹ MAUCLAIR C., *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 88.

mains qui fait de chaque participant « le héros » d'un cérémoniel du Livre orchestré par un poète-*opérateur*. Enfin, la section « Offices » pourrait être lue, dans l'espace même du livre cette fois, comme la mise en pratique d'un « office » tout mallarméen : rituel poétique ordonné par un poète qui « tire [son] prestige » d'une « invisibilité » énonciative joueuse parce qu'elle alterne avec des figurations de soi en badaud, et pompe qui voudrait rassembler autour du livre une (utopique ?) foule de lecteurs contrainte d'abandonner sa passivité devant l'obscurité du sens.

L'obscurité est en effet au fondement d'une pompe mallarméenne, en ce sens qu'elle oblige la « pratique⁵² » active de son lecteur, qu'elle se veut la garantie d'une communion collective dans une difficulté de lecture et qu'elle appelle les mots pour résoudre un premier « sentiment [d']incompris ». En définitive, Mallarmé transpose au cœur du livre de poésie ce qui faisait tout à la fois la crise et la puissance du rituel musical : la possibilité d'un « incompris » est certes susceptible de faire basculer le mystère du sens dans sa mystification – et c'est tout le jeu indiqué par le titre de *Divagations* – mais, cet « incompris » par sa dimension oraculaire est également l'étonnante garantie et condition d'avènement d'un certain culte mallarméen.

⁵² MALLARME St., « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, p. 234 : « Lire — / Cette pratique. »