



HAL
open science

Hasard, circonstances et constellation : la partition mise en mouvement

Sarah Troche

► **To cite this version:**

Sarah Troche. Hasard, circonstances et constellation : la partition mise en mouvement. Antoine Bonnet; Pierre-Henry Frangne. Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé, Presses universitaires de Rennes, pp.155-166, 2016, Aesthetica. hal-04374592

HAL Id: hal-04374592

<https://hal.science/hal-04374592>

Submitted on 5 Jan 2024

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.

Presses universitaires de Rennes

Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé
| Pierre-Henry Frangne, Antoine Bonnet


Hasard, circonstances et constellation

La partition mise en mouvement

Sarah Troche

p. 155-166

Texte intégral

- 1  En 1953, Pierre Boulez offre à John Cage les œuvres complètes de Mallarmé : geste amical de partage des idées,

nourri par le désir bientôt déçu d'œuvrer dans une entreprise commune de réforme radicale de l'écriture musicale, avec la poésie mallarméenne pour horizon¹. L'amitié éphémère et intrigante qui a relié ces deux compositeurs aux esthétiques et personnalités si différentes n'a duré que quelques années. Porté par une correspondance vive et contrastée (1949-1953), l'échange achoppe, de manière abrupte, sur la question du hasard et de la place qu'il convient de lui accorder au sein de la composition, centrale chez Cage à partir de *Music of Changes* (1952), extrêmement limitée dans les « œuvres ouvertes » de Boulez. Cage dira plus tard, dans un entretien, que Boulez et lui auraient pu se retrouver à l'occasion de la publication posthume des notes du *Livre* de Mallarmé et des réflexions qui l'entourent sur le hasard². Mais les retrouvailles n'ont pas eu lieu. Bien au contraire, la façon dont Boulez et Cage se rapportent à Mallarmé confirme les écarts, allumant les notions de « hasard » et de « constellation » de reflets divergents.

- 2 Ces différences de regards portés sur la poésie de Mallarmé peuvent être interprétées de deux façons : on pourrait dire que la référence à Mallarmé n'est chez Cage qu'anecdotique, qu'elle se fait en passant, comme pour citer un nom dans l'air du temps, alors qu'elle est parfaitement opérante chez Boulez, dans la *Troisième Sonate pour piano* (1955-1957) et dans *Pli selon pli, portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre* (1957-1962) principalement. Mais on peut aussi, plus positivement, prendre acte de la divergence de ces regards, en les pensant à la lumière des mouvements et des tensions qui surgissent *entre* certains termes clés de la poésie de Mallarmé. Aussi, plutôt que de distinguer des rapports de filiations plus ou moins directs ou pertinents, c'est dans l'écart entre certains concepts centraux chez Mallarmé, et notamment entre « hasard » et « coup de dés », que se formuleraient différentes conceptions de la musique. Les « circonstances » et la « constellation » sont deux modalités distinctes de mise en relation ; le « hasard » chez Mallarmé ne signifie pas la même chose que le « coup



de dés », et dans cet intervalle peut se repenser ce qui sépare la musique de Cage de la *Troisième Sonate* de Boulez.

Des circonstances aux constellations

- 3 On connaît l'importance de la notion de « circonstance » dans la poésie de Mallarmé. Elle s'illustre en premier lieu dans la suite de petits poèmes regroupés sous le titre *Vers de circonstance* et publiés, à titre posthume, en 1920 : l'ouvrage rassemble les poèmes, d'une brièveté toute spirituelle, que Mallarmé écrivait sur les enveloppes des lettres qu'il envoyait (le nom et l'adresse du destinataire servant de matrice au poème), sur des éventails ou des objets offerts à des amis (livres, boîtes de fruits glacés pour le Nouvel An, œufs de Pâques, galets ramassés à Honfleur). La musique n'est pas absente de ces vers : plusieurs d'entre eux, écrits sur des enveloppes, sont destinés à des musiciens³. Le statut des *Vers de circonstance*, dans l'ensemble de la poésie de Mallarmé, est décentré sans être pour autant étranger à l'ensemble : indissociables des circonstances qui les ont vu naître, puisque celles-ci fonctionnent à la fois comme prétexte social, support matériel et structure d'intelligibilité du vers, ils ne s'y résorbent pas pour autant, mais ont vocation à survivre à leurs conditions de production⁴.
- 4 Les circonstances (du latin *circumstare*, littéralement « ce qui se tient autour ») sont un élément secondaire qui accompagne, entoure, mais aussi conditionne ou détermine un fait principal. Ce sont, pour reprendre les termes de Jankélévitch dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, « des déterminations catégorielles de combien et de comment, de temps et de lieu », à partir desquelles l'énonciation « est plutôt circonlocution⁵ » : la parole est rendue indissociable de ce mouvement inclusif qui intègre les conditions de son énonciation et trouve son achèvement dans ces détours, dans la légèreté d'un charme tout en circonlocutions, sans chercher à se sublimer ni à se dépasser vers un sens transcendant. C'est précisément, chez



Baudelaire, cette inscription de l'événement dans l'ici et maintenant, indissociable de son contexte d'apparition, qui fait de la circonstance la modalité propre à la beauté moderne – « beauté particulière », « beauté de circonstance », trouvant dans les mœurs, la mode et le passage, le principe de son être⁶.

5 Aussi l'événement précisément circonstancié est-il une figure antinomique du hasard, à ceci près que la résorption du hasard se réalise de manière totalement immanente : loin de toute quête d'absolu, l'événement circonstancié trouve, plus modestement, une forme d'achèvement dans l'immanence et la contingence, à *partir* et *en lien* avec ce qui l'entoure. Est « de circonstance » ce qui est parfaitement adapté à son contexte immédiat, indissociable d'un ici et maintenant qui donne à l'événement son « à propos », sans le rendre nécessaire pour autant. Les circonstances, ordre immanent au quotidien, sont cristallisées par les poèmes-objets de Mallarmé, qui articulent en un tout parfaitement clos sur lui-même le lieu, le moment et le sens de ce qui se dit.

6 Lorsque les circonstances quittent le domaine de la contingence, lorsqu'elles se déploient à travers une forme exacte et nécessaire, elles deviennent « constellation » – figure centrale dans la poésie Mallarmé, qui apparaît notamment à la fin du poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (1897). Aux circonstances qui entourent l'événement quotidien se substitue la constellation poétique, « araignée sacrée » qui tisse ses fils à travers le poème en saisissant des rapports idéaux. De la notion de circonstance à celle de constellation, on retrouve la même attention aux mises en rapports adéquates ; mais la contingence, au cœur des *Vers de circonstance*, se trouve cette fois-ci enserrée, niée par l'ordre sensible et intelligible de la constellation poétique. « Points de rencontre », « dentelle », « nœuds », telles sont chez Mallarmé les figures qui déclinent les concordances signifiantes comme autant de points d'abolition du hasard. Ainsi, dans le *Coup de dés*, les circonstances deviennent constellations



spatialement représentées dans le cadre de la page : chaque pensée fait l'objet, comme le signale Mallarmé dans sa préface, d'une « mise en scène spirituelle exacte⁷ », qui rompt la clôture de la forme sonnet pour se poser par grappes, ondulations, vagues successives sur l'espace pluralisé et décentré de la page blanche. Chaque ligne dans l'espace de la page se trouve entourée par les pensées qui en accompagnent la venue, visuellement constellée. Chaque phrase est moins lue qu'apparue – ultime tentative, nous dit Valéry dans le texte célèbre qu'il a consacré au *Coup de dés*, « d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé⁸ ».

Mouvements constellés – inachèvement programmé

- 7 La figure de la « constellation » va se retrouver, dans les années 1950, au cœur de la poétique nouvelle des compositions musicales que l'on qualifie d'« ouvertes », en référence à l'ouvrage essentiel d'Umberto Eco⁹. Ce dernier décrit l'œuvre ouverte comme une « constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques¹⁰ », invitant l'interprète à choisir au sein de circuits multiples qui reconfigurent l'œuvre à chaque interprétation, sans nuire pour autant à la cohérence d'ensemble de la composition. À ce titre, l'œuvre ouverte trouverait dans le projet d'architecture mobile du *Livre* de Mallarmé une « étonnante anticipation¹¹ » de sa structure en mouvement – ce que confirme l'écriture de la *Troisième Sonate pour piano* (1955-1957) de Boulez, qui fait du *Livre* une référence centrale. Rappelons que le *Livre*, projet jamais réalisé qui hante Mallarmé pendant plus de vingt ans, devait en effet se composer d'une série de fascicules non reliés entre eux et sujets à un nombre infini de combinaisons possibles¹². Antérieurement à la publication des notes du *Livre* (1957), dont la découverte fut pour Boulez une « révélation », c'est bien, cependant, la lecture du *Coup de dés* qui a mûri le travail d'écriture que menait à l'époque Boulez sur le renouvellement de la forme musicale : « Ma propre réflexion avait été nourrie depuis



longtemps par le *Coup de dés*. Quand j'ai réfléchi sur ce poème, je l'ai ressenti en termes de "forme ouverte" comme un modèle pour la *Troisième Sonate*¹³. »

8 Des cinq mouvements ou « formants » que devait initialement contenir la *Troisième Sonate*, seulement deux, « Trope » et « Constellation », seront publiés. « Constellation » est imprimée en deux couleurs, verte et rouge, qui permettent d'opposer deux types d'écriture différents : une écriture musicale de caractère pointilliste (les points en vert), qui repose sur la série de base et sur ses dérivés ; une écriture plus massive (les points en rouge), où la série apparaît sous forme d'agrégats. Ces parties constituent une grille d'initiatives pour l'interprète, orienté par un réseau de flèches¹⁴. « Constellation » devait constituer le pivot de la *Troisième Sonate*, le centre immuable autour duquel les autres formants auraient dû se réagencer. « Constellation », accompagné de son revers, « Constellation-Miroir », est donc un centre de gravité, mais aussi une pièce-miroir dans laquelle se réfléchit la construction de l'œuvre, illustrant, selon Boulez, le projet mallarméen d'une œuvre qui doit « prendre conscience d'elle-même, devenir le propre objet de sa réflexion¹⁵ ».

9 La constellation, principe d'ordre transparent à lui-même qui réfléchit ses propres opérations à travers ses différentes actualisations, désigne alors un idéal difficilement atteignable. Car ce n'est pas seulement un souci de cohérence qui anime le compositeur de l'œuvre ouverte, soucieux de préserver une certaine unité au sein de la pluralité des parcours possibles, mais bien un travail de sur-composition, une « hyperlogique » seule à même de venir à bout de la conciliation délicate entre unité et ouverture. Pierre Boulez livre à ce sujet un témoignage particulièrement éclairant :

« Lorsqu'on a voulu explorer les formes mobiles, c'était par désir de briser le carcan d'une forme unidirectionnelle, par désir de donner à l'exécutant la faculté de choisir entre plusieurs parcours, plusieurs solutions. Mais cette liberté que l'on donnait d'une main, on la reprenait de l'autre, en assumant dans la composition un certain nombre de



contraintes très lourdes, à l'excès peut-être ! Naturellement, il y a bien peu de compositeurs qui se sont souciés de cette "hyperlogique", se contentant des délices du parcours mobile¹⁶. »

- 10 En conséquence, la « dimension libre » de la musique ne s'acquiert qu'à travers une « surpuissance » du compositeur, capable de démultiplier les parcours, de substituer à la linéarité du discours la pluralité des circuits, de remplacer le choix unique par un champ de possibles structurellement équivalents.
- 11 Le paradoxe, qui fait aussi la difficulté de l'entreprise, ne réside donc pas simplement dans le fait d'articuler la liberté de choix laissée à l'interprète au contrôle général de l'œuvre. Il s'agit, plus essentiellement, d'atteindre une forme de totalité parfaite à travers la relativité, en démultipliant celle-ci ; donc de redoubler la relativité première des sons, qui ne se comprennent que par leur mise en rapport réciproque, en rendant chaque rapport lui-même relatif à un ensemble de possibilités, et trouver, dans ce redoublement du relatif, l'achèvement d'une totalité parfaite, nécessaire et intelligible, qui réfracte et réfléchit ses propres opérations. Toute constellation est bien, dans son fonctionnement même, un « instrument spirituel », pour reprendre les termes de Mallarmé à propos du *Livre*. C'est à ce prix que la constellation peut s'affirmer, au risque de ne créer qu'une mobilité de circonstance, un parcours contingent, succession de moments divers au croisement de possibilités arbitraires.
- 12 Boulez n'est pas venu à bout de cette entreprise, comme Mallarmé auparavant n'est jamais venu à bout du *Livre*. Et cette absence d'achèvement était, chez l'un comme l'autre, présente en filigrane dès les débuts de l'entreprise : dans « Sonate que me veux-tu » (1959), Boulez fait état des difficultés qui entravent l'achèvement du projet¹⁷ ; et Mallarmé, on le sait, avait conscience de l'inachèvement de ce projet d'une vie, vision d'un livre « architectural », dont l'esquisse, le fragment sont les seuls plans de réalisation possibles¹⁸. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*



contient donc le projet du *Livre*, non simplement parce qu'il le prépare, mais parce qu'il énonce, dans son titre même, la vérité et la limite de ce projet inachevable : la mobilité infinie du *Livre* ne pourra jamais éliminer le hasard des combinaisons et réagencements innombrables, qu'il faudrait pourtant pouvoir enserrer, consteller de part en part. Le couple Boulez-Mallarmé, qui résonne jusque dans l'inachèvement des projets, fait de la figure du hasard, non tant l'envers du poème ou de la musique, que la limite ultime d'une quête non achevable de mise en relation totale de l'œuvre avec elle-même.

Pierre Boulez, John Cage : éviter le drame

13 Si la pensée de Pierre Boulez est imprégnée par la poésie de Mallarmé, John Cage est beaucoup moins familier de cet auteur, qu'il mentionne occasionnellement dans ses écrits et dans quelques entretiens. Ainsi, dans un entretien avec Daniel Charles, Cage dit avoir eu connaissance de l'édition des notes posthumes du *Livre* de Mallarmé, et regrette que cette édition n'ait pas été l'occasion de retrouvailles avec Boulez :

« Nous aurions pu, à cette occasion, nous rapprocher, puisqu'au fond Mallarmé donnait lui aussi la première place au hasard. Effectivement, Boulez se lança, à son tour, dans des manipulations de hasard. Mais ce fut pour lui le prétexte à l'invention d'un terme : le mot "aléatoire" auquel, je crois, il a donné son sens actuel pour les musiciens. Or, ce mot, il l'employait seulement pour décrire les opérations de hasard convenables, correctes, par opposition à celles qui lui paraissaient inconvenantes et incorrectes : les miennes¹⁹ ! »

14 Ce que Cage décrit dans cette citation est bien la raison d'être d'un désaccord profond qui mettra fin aux échanges entre les deux compositeurs. L'aléatoire désigne cette indétermination particulière de l'œuvre ouverte qui repose, comme nous l'avons vu, sur la démultiplication des parcours possibles, donc sur une « surdétermination » de l'écriture musicale. À l'opposé, le hasard, tel que Cage le met



en œuvre, est un opérateur de déliaison des paramètres sonores, de mise « hors rapport » des sons traités comme autant de centres autonomes.

15 En conséquence, si Boulez concède une place très relative au hasard, c'est sous sa forme la plus étroitement contrôlée, dans la gamme de choix laissés à l'interprète de la *Troisième Sonate* ; les adjectifs abondent, sous la plume de Boulez, pour qualifier ce hasard : « hasard domestiqué », « absorbé », « dirigé »²⁰. Autrement dit, c'est bien la figure du « coup de dés » que l'on retrouve ici, artifice de hasard intégralement modélisé par la pensée, qui permet de le jouer et de le provoquer à volonté. Mais un coup de dés dont la marge de manœuvre est étroitement délimitée par les mises en rapport de la constellation : le coup de dés est le *principe d'animation de la constellation* qui met en mouvement la partition ; les points du dé sont comme les étoiles d'une constellation qui tournerait sur elle-même. Coup de dés *et* constellation, l'un ne va pas sans l'autre dans les compositions de Boulez : un coup de dés livré à lui-même ne donnerait que fragments épars, il retomberait dans l'insignifiance de ses propres résultats, s'accumulant plus qu'ils ne s'additionnent ou s'articulent les uns aux autres.

16 Se fier seulement aux dés, c'est précisément la critique que Boulez a adressée à Stockhausen, à propos de cet autre exemple célèbre d'œuvre ouverte composée à la même période : *Klavierstück XI pour piano* (1956). Dans *Klavierstück XI*, dix-neuf séquences différentes sont proposées à l'interprète, qui est libre de les enchaîner dans n'importe quel ordre. Six *tempi*, six niveaux dynamiques et six modes d'attaque peuvent s'appliquer en des combinaisons variées à chacune des dix-neuf séquences. La pièce pour piano de Stockhausen fait éclater les limites de l'œuvre : le nombre de combinaisons possibles, dont le total se chiffre à une somme vertigineuse, échappe en partie à son auteur et ne peut faire l'objet d'aucune réalisation intégrale. Sans entrer plus en détail dans le fonctionnement singulier de cette œuvre, nous mentionnerons simplement



la critique que Boulez adresse à Stockhausen, critique qui se formule à travers une référence directe à Mallarmé :

« Dans le *Klavierstück*, l'interprète me semble procéder comme par des coups de dés, des coups d'œil qui ne sont que des coups de dés. Je le répète, c'est le hasard qui me semble être, que Stockhausen l'ait voulu ou non, le point de départ de n'importe laquelle des interprétations possibles de son œuvre. Et s'il nie le hasard, s'il n'en veut pas, s'il ne songe qu'à une forme supérieure de la liberté, qu'il n'oublie surtout pas qu'"un coup de dés jamais n'abolira le hasard"²¹... »

17 En demandant à l'interprète de choisir au hasard entre dix-neuf séquences possibles présentées à égalité sur l'espace de la partition, Stockhausen renoncerait à produire cette « forme supérieure de la liberté » qui passe par le contrôle intégral de l'aléa : chaque interprétation se présente comme un fragment contingent d'un nombre infini de combinaisons possibles. Le coup de dés, livré à lui-même, échoue à abolir le hasard.

18 Coup de dés constellé chez Boulez, coup de dés automatique chez Stockhausen, ces deux modalités de l'aléa ont pour trait commun de chercher à abolir une forme de hasard pur. John Cage ne s'y trompe pas, en distinguant nettement, dans la citation donnée précédemment, les usages de l'aléatoire contrôlé (Boulez, Stockhausen) de ses propres opérations de hasard – *chance operations*, qui se déclinent en lancers de pièces de monnaies, hexagrammes du *Yi King*, papiers froissés et cartes du ciel. Le hasard de Boulez, nous dit Cage, « ne peut entrer dans sa composition qu'en tant que partie d'un drame. Il distingue fortement entre les passages déterminés et les passages "aléatoires" d'une même composition²² ». Ce que recherche Cage, dans son recours au hasard, c'est précisément d'éviter le « drame », d'écrire une musique qui échappe à toute dialectique possible entre pôles opposés (ordre et désordre, détermination et indétermination, variation et répétition...). Du « hasard dirigé » prôné par Boulez, Cage ne voit pas bien l'intérêt : à quoi bon utiliser le hasard, si c'est pour l'enserrer de tant de liens et décider ainsi de ce qui fait



œuvre ou pas ?

19 En s'opposant à Boulez, Cage n'élimine pas pour autant la référence à Mallarmé. Bien moindre que chez Boulez, elle apparaît cependant par endroits, au détour de certains entretiens, et fait surtout l'objet d'éclairages différents, pour ne pas dire opposés²³. Car ce que Cage retient du *Coup de dés* de Mallarmé, c'est le hasard *sans* la constellation des dés – hasard qui s'exerce en dehors de toute structure de sens préalable, hasard qui se donne au coup par coup, sans continuité possible entre l'avant et l'après. Hasard qui, loin de défier la pensée, propose d'en défaire les catégories logiques, d'émanciper l'écoute des schèmes qui la structurent et lui donnent sens. Mais ce sont aussi les blancs de la page qui retiennent l'attention de Cage, ces blancs que Mallarmé, dans sa préface au *Coup de dés*, assimilait au silence, et que Cage évoque à travers ces quelques mots : « Je pense souvent à lui, bien que je n'aie pas étudié Mallarmé de près. Mais on a ce sentiment de l'espace dans lequel une variété de choses sont présentes²⁴. » Cet espace, c'est le blanc de la page sur lequel se dépose le texte, la surface rendant possible la coprésence à elle-même des « subdivisions prismatiques de l'Idée²⁵ ». Si bien que pour Cage, il y aurait un chemin qui relierait le *Coup de dés* de Mallarmé, les toiles blanches de Rauschenberg (surfaces ultra-sensibles accueillant les ombres et les lumières²⁶), et sa propre pièce silencieuse, *4'33"* : « J'ai vu que les peintures blanches étaient premières et que mon morceau silencieux est venu après. Et Mallarmé a précédé les deux²⁷. » Le *Coup de dés* donne à voir, selon Cage, un espace blanc qui est la possibilité d'une poésie infinie, au sein de laquelle les éléments s'interpénètrent sans se coordonner selon une logique préétablie. Là où Boulez est sensible au déploiement exact de la pensée diffractée à travers la page, donc à la constellation, Cage regarde les blancs.

20 La lecture cagienne des blancs de Mallarmé peut sembler proche du malentendu : quoi de commun entre le silence de la page blanche du *Coup de dés*, silence parfaitement pensé et millimétré où, selon Jacques Rancière, « le hasard de la



feuille quelconque a été vaincu²⁸ », et celui de 4'33", plage d'espace-temps ouverte à tous les bruits environnants ? Aussi pourrait-on dire que le rapprochement tient du contresens, comme l'affirme Jean-François Chevrier dans *L'Action restreinte*²⁹. Mais plus qu'un malentendu, on peut y voir, peut-être, une résonance divergente, une autre manière d'entendre, diffractée mais non hors champ. Revenons une dernière fois sur la notion de constellation, qui est également présente dans la musique de Cage et qui nous ramène, par un autre chemin, à Mallarmé. Certaines compositions de Cage, comme *Atlas Eclipticalis* (1961), les *Études Australes* (1974) ou les *Études Boréales* (1978), se servent de cartes stellaires pour déterminer, à partir des points du ciel, les paramètres sonores de la composition (hauteur des notes, intensités, durées, silences, etc.). Mais les points du ciel ne sont étrangement *pas* constellés : si Cage se réfère au ciel, c'est parce que la disposition des étoiles, en deçà de toute projection de figures connues, est pure coexistence spatiale de points dépourvus de sens. Cet usage décentré des cartes stellaires, qui se rapporte au ciel en le dé-constellant, s'éclaire par un passage des entretiens avec Daniel Charles. À l'opposé de la logique habituelle du regard projetant sur les étoiles un ordre conventionnel (identifier la « Grande Ourse », par exemple), Cage invite à « revenir à la réalité, à cette entité-ci, à cette constellation qui n'est pas encore, pas tout à fait une constellation » :

« Ce qui fait de la constellation un objet, c'est la relation que je pose entre ses composantes. Mais il m'est permis de ne pas poser cette relation, de penser les étoiles comme *séparées et cependant proches*, presque réunies en une constellation unique. J'ai alors, simplement, un groupe d'étoiles³⁰. »

21 À travers cet autre type de perception, les étoiles ne sont plus reliées au sein d'un « objet » mais prises dans un ensemble au sein duquel toutes les mises en rapport sont également possibles, sans que l'une d'elles vienne à se fixer ni à prédominer sur les autres : la « vision-objet » devient alors « vision-processus ». Ce groupe d'étoiles, qui est pure



conjonction de données contingentes, c'est l'indétermination que recherche Cage, très différente de celle de Boulez : une indétermination qui n'exclut pas le sens, mais qui rend toute combinaison également possible et par là même contingente. Le ciel étoilé, c'est l'espace infini des rencontres possibles.

22 Est-on si loin de Mallarmé ? Non, sans doute. La présence du hasard *sous-jacente* à la constellation n'est pas absente du *Coup de dés* de Mallarmé, bien au contraire. La constellation mise en mouvement par le lancer de dés apparaît à la fin du poème de manière hypothétique (« peut-être »), sur fond de chaos : elle s'affirme à *travers* le hasard, principe infini de toutes choses, de l'ordre comme du désordre, des constellations les plus pures comme des naufrages chaotiques. Ainsi Thierry Roger rappelle-t-il que le ciel étoilé, pour Mallarmé, « est d'abord un amas chaotique avant d'être *lu* comme une structure ordonnée et signifiante, la *constellation*³¹ ». La puissance infinie du hasard, que l'on trouve mise en scène dans *Igitur*, trouve sa source dans « l'absurde » :

« Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être³². »

23 Le « hasard » d'*Igitur* est une puissance d'affirmation infinie au sein de laquelle les oppositions entre principes contraires se résorbent, l'affirmation coexistant à égalité avec la négation, l'insignifiance avec le sens ; Infini est donc le hasard en ce sens précis, comme le dit Quentin Meillassoux, « qu'il contient au même titre ce qui le montre en sa triste évidence et ce qui le dénie par l'apparence lumineuse d'un Sens³³ ». La constellation n'est pas l'absolu d'une pensée pure, qui se déploierait dans un espace déserté par le hasard ; elle n'a rien d'une structure nécessaire, d'une essence purement intelligible ; elle est toujours hypothétique et instable. Aussi le poème ne prétend pas nier



le hasard, mais seulement le défier, le circonvenir par un jeu de constellations multiples. Le coup de dés est une métaphore de la pensée en acte, qui ne peut jamais abolir parfaitement l'arbitraire des mots ni la contingence des circonstances de leur production, mais seulement enserrer le hasard dans ses filets, pour faire du poème une « merveilleuse dentelle³⁴ ». Bien loin d'une opposition entre pensée pure, rapports exacts, et chaos du hasard, l'opération mallarméenne du coup de dés propose de nier le hasard en le jouant, sans l'éradiquer tout à fait.

*

24 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : on peut comprendre cette phrase comme un appel à consteller rigoureusement le coup de dés *pour* abolir le hasard – c'est en ce sens que Boulez travaille à « domestiquer » le hasard dans sa *Troisième Sonate* de la façon la plus réfléchie et la plus exigeante qui soit ; ou au contraire, comme le rappel de tout sens, de toute musique, de tout vers, aussi sublimes soient-ils, à leur fond de contingence. Le coup de dés, artifice de hasard contrôlé, métaphore de la pensée réfléchie, n'abolit jamais totalement le hasard qui lui sert de principe. En privilégiant le hasard au coup de dés, en déconstellant les données, Cage fait de la musique un ciel sans ordre et ramène la constellation à son en deçà, pour « nous rapprocher du processus qu'est le monde³⁵ ». De Boulez à Cage en passant par Mallarmé : configuration mobile et instable mais non contradictoire, où la constellation, animée par le coup de dés, se défait dans le hasard et reconduit au monde.

Notes

1. P. Boulez mentionne cet envoi dans une lettre adressée à J. Cage : BOULEZ P. et CAGE J., *Correspondance*, documents réunis, présentés et annotés par J. J. Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 231.

2. CAGE J., *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles* (1976), Paris, L'Herne, 2002, p. 220. Nous analysons ce passage plus loin.

3. Voir la section « Musiciens » des « Récréations postales » insérée dans les *Vers de circonstance* (MALLARMÉ S., *OC I*, p. 256-258).

4. Mallarmé a lui-même publié certains de ces vers de son vivant. Voir à



ce propos la notice de B. Marchal accompagnant l'édition des *Œuvres complètes* (*ibid.*, p. 1240).

5. JANKÉLÉVITCH V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, t. 1 : *La manière et l'occasion*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 18.

6. BAUDELAIRE C., *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Voir en particulier les sections I, II et IV.

7. MALLARMÉ S., préface de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914, non paginé.

8. VALÉRY P., « Le coup de dés », *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1924-1930, p. 268.

9. Parue en Italie en 1962 sous le titre *Opera Aperta* et mûrie par de nombreux échanges avec les compositeurs de l'époque (L. Berio, A. Boucourechliev, H. Pousseur), *L'Œuvre ouverte* est traduite en France dès 1965.

10. ECO U., *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 117.

11. *Ibid.*, p. 26.

12. Voir la présentation de J. Scherer qui accompagne l'édition posthume des notes du *Livre* (SCHERER J., *Le « Livre » de Mallarmé* [1957], Paris, Gallimard, 1977).

13. « Entretien avec Pierre Boulez », BOULEZ P. et SAMUEL C., *Éclats 2002*, *Mémoire du Livre*, 2002, p. 321. Voir aussi la description que Boulez donne de sa lecture du *Coup de dés* et des notes du *Livre*, dans « Sonate "que me veux-tu" » (BOULEZ P., *Points de repère (I – Imaginer)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1995, p. 431-443).

14. Pour une analyse de la partition de la *Troisième Sonate*, voir la description du projet initial dans « Sonate "que me veux-tu" », *ibid.*, p. 431-443. Voir aussi : BAYER F., « Mobilité et ouverture (de Pierre Boulez à André Boucourechliev) », *De Schönberg à Cage : Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 150-153 ; BOUCOURECHLIEV A., « La Troisième Sonate de Pierre Boulez », *À l'écoute*, Paris, Fayard, 2006, p. 81-85.

15. BOULEZ P., « Sonate "que me veux-tu" », *op. cit.*, p. 432.

16. BOULEZ P., « Automatisation et décision », *Jalons (Pour une décennie) : dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989.

17. BOULEZ P., « Sonate "que me veux-tu" », *op. cit.*, p. 442. Voir sur ce point les analyses de P. Albèra : « Dans la *Troisième Sonate*, [l'idée d'une forme polyvalente] est travaillée jusqu'à un degré d'abstraction très élevé, comme en témoignent les schémas compliqués que Boulez accumule à son sujet. Trop élevé ? N'est-ce pas la raison pour laquelle



l'œuvre ne sera jamais menée à bien et restera à l'état de fragments ? N'est-ce pas que la conception de la forme pour elle-même finit par subsumer l'invention, à rebours du but poursuivi initialement ? » (« l'éruptif multiple sursautement de la clarté... », *Pli selon pli de Pierre Boulez, Entretien et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 71).

18. Voir la lettre de Mallarmé à Paul Verlaine datée du 16 novembre 1885 : « Voici l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté » (MALLARMÉ S., *OC I*, p. 788).

19. CAGE J., *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 220.

20. Voir en particulier l'article « Aléa » (BOULEZ P., *Relevé d'apprentis*, Paris, Genève, Éditions du Seuil, 1966, p. 41-56).

21. GOLÉA A., *Rencontres avec Pierre Boulez*, Genève, Slatkine, 1982, p. 229-230.

22. CAGE J., *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 220.

23. Voir l'index présenté à la fin de R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage* (1988), trad. Marc Dachy, Genève, Éditions des Syrtes, 2000.

24. *Ibid.*, p. 253.

25. MALLARMÉ S., préface de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *op. cit.*, non paginé.

26. Cf. CAGE J., « Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son œuvre », *Silence, Conférences et écrits* (1961), trad. Vincent Barras, Genève, Contrechamps, 2003, p. 109-119.

27. KOSTELANETZ R., *Conversations avec John Cage*, *op. cit.*, p. 253.

28. RANCIÈRE J., *Mallarmé, La politique de la sirène*, Hachette, 1996.

29. CHEVRIER J. F., *L'Action restreinte, L'art moderne selon Mallarmé*, Paris/Nantes, Éditions Hazan/musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 36-37 : « Mallarmé n'est pas un partisan du hasard, il a travaillé – en vain, comme tout le monde, mais un peu mieux – à le surmonter. Les artistes qui ont favorisé le hasard ont fait un contresens, productif, en se référant à Mallarmé. Je pense en particulier à John Cage dans la période, autour de 1950, où il dialogue avec Boulez, grand admirateur de Mallarmé. »

30. CAGE J., *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 86-87. Nous soulignons.

31. ROGER T., *L'Archive du Coup de dés, Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 488.

32. MALLARMÉ S., *Igitur*, « Le coup de dés », *OC I*, p. 476.



33. MEILLASSOUX Q., *Le Nombre et la sirène, Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2001, p. 36.

34. Voir la lettre à Théodore Aubanel datée du 28 juillet 1866 : MALLARMÉ S., *OCI*, p. 704-705.

35. CAGE J., *Pour les oiseaux, op. cit.*, p. 89.

Auteur

Sarah Troche

Maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art au département de Philosophie de l'université de Lille, membre de l'UMR « Savoirs, Textes, Langage ». Ses travaux de recherche portent principalement sur les pratiques artistiques modernes et contemporaines, le hasard et l'expérimentation, ainsi que les rapports entre art, mémoire et perception dans les arts visuels et la musique ; ils ont fait l'objet de publications dans plusieurs revues (*Nouvelle revue d'esthétique, Les Cahiers philosophiques, Tacet, Philonsorbonne*) et ouvrages collectifs. Sa thèse, soutenue en 2011 à l'université Sorbonne



Paris I, est parue en mars 2015 aux Presses universitaires de Rennes, dans la collection « *Æsthetica* », sous le titre : *Le Hasard comme méthode. Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle.*

Du même auteur

Le Jeu d'échecs comme représentation, Éditions Rue d'Ulm, 2009

Marcel Duchamp et les échecs : « tous les joueurs d'échecs sont des artistes » in *Le Jeu d'échecs comme représentation*, Éditions Rue d'Ulm, 2009

Avant-propos in *Le Jeu d'échecs comme représentation*, Éditions Rue d'Ulm, 2009

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous [Licence OpenEdition Books](#), sauf mention contraire.

Référence électronique du chapitre



TROCHE, Sarah. *Hasard, circonstances et constellation : La partition mise en mouvement* In : *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé : L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix* [en ligne]. Rennes :

Presses universitaires de Rennes, 2016 (généralisé le 05 janvier 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/183642>>. ISBN : 9782753590137. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.183642>.

Référence électronique du livre

FRANGNE, Pierre-Henry (dir.) ; BONNET, Antoine (dir.). *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé : L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016 (généralisé le 05 janvier 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/183527>>. ISBN : 9782753590137. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.183527>. Compatible avec Zotero

Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé

L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix

Ce livre est recensé par

Maria Emanuela Raffi, *Studi Francesi*, mis en ligne le 02 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/studifrancesi/5400> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/studifrancesi.5400>

Ida Merello, *Studi Francesi*, mis en ligne le 23 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/studifrancesi/8691> ; DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/studifrancesi.8691>

