

Musique et littérature

Le sujet dont je vais vous entretenir est terriblement rebattu, et néanmoins terriblement obscur. Comparer la littérature à la musique apparaît comme une entreprise à la fois banale et périlleuse. Car la fraternité de ces deux arts semble, à force d'évidence, se passer de commentaires, et pourtant se dérobe à nos prises. Ainsi par exemple, nul ne niera que la littérature et la musique se meuvent, l'une et l'autre, dans la dimension du temps, et qu'elles ont besoin, l'une et l'autre, du temps pour exister. Comme la musique, la littérature s'élève dans le silence et se met à l'écoute du temps. Comme la musique, elle architecture le temps, elle nous le donne à aimer, avant de se refermer sur un silence qu'elle espère plus riche et plus chargé de sens. Comme l'œuvre musicale – et pour le dire encore plus simplement – l'œuvre littéraire comporte un commencement et une fin, ce qu'on ne peut dire d'une statue ou d'un tableau.

Soit. La musique et la littérature sont deux arts du temps. Mais cette évidence posée, pouvons-nous aller plus loin ? Pouvons-nous poursuivre le parallèle sans tomber dans l'artifice ou l'exercice de style séduisant et gratuit ? Vais-je me demander devant vous s'il faut assimiler Beethoven à Shakespeare ou à Goethe, vais-je gloser sur l'aspect symphonique de Balzac, sur l'aspect narratif de Richard Strauss, sur le debussysme de Verlaine ou le verlainisme de Debussy ? Vais-je appeler à la rescousse, pour donner du relief à mes métaphores, un art qui, lui, n'est pourtant proche ni de la musique ni de la littérature – la peinture ? Je pourrais alors m'en donner à cœur joie, et parler de « couleurs » musicales, d'« impressionnisme » littéraire. Je pourrais admirer les empâtements brahmsiens, ou la luminosité rimbaldienne. Je pourrais m'extasier devant les bleuités schumaniennes ou les pourpres de Wagner.

Il n'est pas sûr, d'ailleurs que ce jeu de correspondances, irrémédiablement, soit absurde, puisqu'aussi bien ce sont les artistes eux-mêmes qui l'ont institué, ou du moins suggéré. Peut-être ce jeu n'est-il à vrai dire que la manifestation balbutiante d'une vérité profonde, l'approximation tâtonnante de ce que Baudelaire a pu nommer l'« universelle analogie ». Baudelaire, après les romantiques allemands, ne se fait pas faute d'associer des couleurs aux sons de la musique. Pour prendre un autre exemple illustre, le Narrateur de la *Recherche du temps perdu* décrit tout le sextuor de Vinteuil à l'aide de métaphores empruntées à l'univers des couleurs. Et l'on sait la valeur fondatrice que put prendre, pour la poésie moderne, un texte comme le fameux *Sonnet des voyelles*. Quant aux rapports entre l'écriture et la musique, rapports qui nous intéressent présentement, Rimbaud les

presentent et les invoque dans la non moins fameuse *Lettre du voyant*.

Mallarmé et les symbolistes le suivront dans cette voie. Mallarmé voudra très précisément, par la poésie, « reprendre à la musique son bien ». C'est dire s'il éprouve, entre ces deux arts, une parenté profonde. Il explicitera d'ailleurs son sentiment dans plusieurs articles, et l'on sait que le *Coup de dés* se présente à plus d'un égard comme une partition musicale. Mais il ne faudrait pas abuser de l'autorité mallarméenne, et de celle des autres grands noms que je viens d'invoquer. Car si Proust, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé tissent entre les arts tout un réseau de métaphores suggestives, ils n'insinuent pas pour autant que les arts se confondent entièrement les uns avec les autres et que tout est dans tout. Ils disent un mystère, ils n'entendent pas résoudre un problème. Ils ne songent pas à réduire le nombre des Muses. Même les symbolistes, dont toute l'entreprise, aux dires de Paul Valéry, était une réponse du verbe poétique au défi wagnérien, donc une tentative de « musique en mots », ne se confondent pas avec des compositeurs. Et l'on ne saurait s'abriter derrière leurs intuitions ni s'autoriser de leurs tentatives pour dissenter sur l'unicité des arts, à coups d'assimilations douteuses, de parallèles arbitraires ou de métaphores gratuites.

Mais alors si nous prétendons tout de même saisir de façon tangible et précise ce qui, mystérieusement et réellement, unit la littérature à la musique, quelle voie pouvons-nous emprunter ?

Le plus sûr, c'est peut-être de prendre le problème à revers, et de commencer par souligner ce qui, de l'aveu général, fait la *différence* la plus simple et la plus radicale entre le langage des mots et le langage des sons, c'est-à-dire entre le *médium* de la littérature et celui de la musique. Cette différence, il est possible de la désigner de manière précise. Et lorsque nous l'aurons bien présente à l'esprit, nous pourrions plus aisément évaluer si oui ou non cette différence est réduite, voire abolie, lorsque le langage des mots devient langage poétique ou littéraire, lorsque la langue devient le moyen d'un art.

Quelle est donc la différence fondamentale entre le langage des mots et le langage des sons ? Les linguistes ont fait à cet égard une précieuse découverte, ou, à tout le moins, une précieuse mise au point, que vous ne m'en voudrez pas de rappeler. Le langage des mots, nous disent-ils, comporte deux « niveaux d'articulation », tandis que la musique n'en comporte qu'un. Cette définition fort abstraite cache la plus concrète et la plus capitale des évidences : lorsque je prononce par exemple le mot de « musique », je profère une brève suite de sons élémentaires (m-u-z-i-k) dont l'ensemble forme incontestablement un sens. Mais que je suspende ma parole en cours d'énonciation et que je dise mus..., vous ne sauriez si je veux prononcer le mot de « mus-ique » ou celui de « mus-ée », ou quelque autre encore. Pour que l'énoncé « mus... » ait un *sens* à lui seul, il faudrait qu'il constitue un mot, et qu'il désigne alors la « Muse ». Ces remarques dignes du Maître de philosophie de Monsieur Jourdain visent simplement à souligner que l'unité minimale de sens, dans le langage, est le *mot*, et que toute langue construit des ensembles significatifs en « articulant », les uns avec les autres, des mots. C'est là le premier « niveau

d'articulation ».

Or, si l'on regarde de plus près le phénomène linguistique, comme on userait, au microscope, d'un grossissement plus fort, on distingue aisément un second « niveau d'articulation », plus élémentaire, celui des *sons* dont tout mot se compose, et dont les combinaisons infiniment diverses constituent l'infinité des mots : « mus-ique » se distingue de « mus-ée » parce que notre oreille ne saurait confondre les sons « i » et « ká » avec le son « ée ». Mais ces sons, « i », « k », « ée », ces précieuses unités distinctives, que les linguistes appellent des phonèmes, n'ont par eux-mêmes aucun sens. « Qu'est-ce que tu fais quand tu dis u ? » demande Monsieur Jourdain à sa servante. Elle aurait pu répondre : je profère un phonème dépourvu de sens. Autrement dit, les langues humaines combinent des unités de signification (les mots, si vous préférez), mais ces unités à leur tour sont créées grâce à la combinaison d'unités plus petites qui n'ont par elles-mêmes aucun sens. Le premier « niveau d'articulation », celui des mots, n'existe que grâce au second, qui combine des sons élémentaires, dépourvus de signification. De même, si l'on me permet cette métaphore, lorsque le microscope électronique nous fait entrevoir les constituants de la matière, nous découvrons que l'infinie diversité des corps composés, de leurs couleurs, odeurs, saveurs, résistances et consistances, se ramène à des combinaisons variées de quelques corps simples ; bref, que le grand livre de la nature, dans toute sa richesse, est fait tout entier de quelques phonèmes matériels, eux-mêmes dépourvus de couleurs, odeurs ou saveurs, eux-mêmes in-signifiants.

Grâce à leur « double articulation », celle des sons élémentaires qui composent les mots, puis des mots qui composent les phrases, les langues humaines disposent ainsi d'un réservoir à la fois infini et infiniment précis, d'un instrument fantastiquement diversifié pour inventorier l'univers. À chaque objet son nom, qu'on ne peut confondre avec nul autre. À chaque objet, puis à chaque sentiment, à chaque idée, à chaque mouvement, à chaque frémissement intérieur. À partir d'un matériau très simple, l'homme a constitué l'énorme dictionnaire du monde. Et le plus remarquable, c'est que le second niveau d'articulation, celui des phonèmes, des sons élémentaires, s'anéantit totalement dans la conscience de celui qui parle, au profit du premier niveau, celui des mots, donc du sens. Personne, à part Monsieur Jourdain qui n'en revient pas de savoir proférer « u », personne, en prononçant le mot de « musique », n'a conscience d'user d'un agencement de sons élémentaires. Le son disparaît dans le mot comme la brique dans le mur. Et si les sons se déroulent et se différencient en un chant d'une extrême complexité, c'est pour la seule gloire du *sens*. Le langage, une fois compris, disparaît dans le non-langage ; Valéry dit admirablement qu'il « se dissout dans la clarté »

Nous le savons bien, il n'en va pas de même de la *musique*. Il est beaucoup plus difficile de distinguer et de délimiter, dans les créations musicales, le niveau non-signifiant du niveau signifiant, et d'isoler des éléments structurels qui correspondraient aux *mots* du langage parlé. Sans doute, on pourrait prétendre que les sons élémentaires du langage

parlé trouvent leur équivalent dans les notes de la musique. Quant aux mots de la musique, ce seraient les agrégats sonores porteurs d'une signification minimale, par exemple les gammes, ou les accords, ou les tonalités. Mais bien vite on aperçoit la difficulté d'une telle description : les gammes, les accords ou les tonalités n'ont pas grand-chose à voir avec des mots : ils ne sont pas investis d'une signification *précise* et *univoque* ; de plus, ils ne sont pas disponibles en nombre quasi-infini. L'accord de do majeur peut difficilement être considéré comme porteur d'un sens aussi contraignant que le sens d'un mot. Sans doute, l'accord de do majeur, dans le *Wozzeck* de Berg, a pu signifier la matérialité de l'argent, mais on aurait peine à lui donner ce sens-là dans la Symphonie de Bizet.

Bref, la signification de « do majeur » ne préexiste guère à son contexte. Et l'on découvre qu'en somme la musique saute un étage, celui des « mots » précisément : tout se passe comme si elle organisait immédiatement en une *phrase* hautement signifiante des sons qui par eux-mêmes sont totalement dépourvus de signification. le langage, lui, comportait trois étages : celui des sons élémentaires et dépourvus de sens, celui des mots fabriqués à l'aide de ces sons, enfin celui de la phrase. Sans doute, les mots du langage ont besoin de contexte pour que se fixe leur signification. Mais le mot de « musique », à lui seul, est porteur d'un sens infiniment plus précis qu'un accord de *do majeur* coupé de tout contexte.

Ainsi donc le langage organise en phrases des morceaux de sens, tandis que dans la musique le passage est immédiat de l'insensé au sensé. Et n'oublions pas cette autre différence, capitale : tandis que le langage des mots semble fait pour qu'on oublie ses phonèmes, sa matière sonore, tandis que le langage nous donne le sens *par* le son, la musique nous donne le sens *dans* le son : loin de faire oublier sa matière, elle la glorifie au contraire, elle en maintient la présence au cœur même de la signification dont elle nous comble. La musique n'est rien sans les timbres, les intensités, la qualité des attaques, bref, sans la matière même du son.

Ces différences sont lourdes de conséquences : premièrement la musique n'est pas un « dictionnaire » du monde et ne peut servir à la communication pratique, puis rationnelle, qui exige divisions, répartitions, délimitations et classements. Il lui manque les mots, donc un répertoire stable et globalement incontesté d'équivalences entre les objets, les sentiments, les notions et leur expression. Secondement, la musique est à la fois plus matérielle *et* plus spirituelle que le langage. Plus matérielle puisque, nous l'avons vu, elle ne dissout pas son matériau dans sa signification, mais exalte au contraire l'une par l'autre. Un quatuor à cordes est impensable sans la vibration des cordes, il est cette vibration même. Plus spirituelle aussi, parce qu'elle construit une phrase sans mots, un sens sans unités de sens, des monuments sans briques. La musique est délivrée des servitudes d'un sens morcelé, et des pesanteurs du sens acquis ; elle est affranchie du souci de signifier et d'inventorier le monde, elle signifie à l'état pur, elle peut s'envoler en quête d'un sens sans référence, d'un sens absolu.

D'un côté les mots relient toute parole à tous les objets du monde, comme autant de fils

qu'on ne saurait rompre. Articulation de l'univers, le langage ne peut articuler que l'univers, et le monnayer en significations. De l'autre côté la musique, syntaxe de rien, esprit pur d'une matière indifférenciée, nous comble d'un sens à jamais indicible, d'autant plus indicible qu'il est plus riche et plus manifeste. Quel rapport, entre ces deux mondes ?

Aucun, donc, sauf si le langage des mots devient *l'art* des mots, si la parole devient poésie, littérature. Car, vous le savez bien, tout ce que j'ai tenté de dire pour qualifier la parole cesse au moins partiellement d'être vrai dès que cette parole devient création littéraire.

Le langage des mots, disions-nous, fait oublier les sons dont il est fait, il disparaît comme la brique dans le mur, il dissout sa matière dans sa signification, il abolit le son dans le sens. Or cela, qui est vrai du langage courant, ne l'est évidemment pas du langage littéraire ou poétique, lequel, tout au contraire, conserve aux mots leur matérialité, leur sonorité, leur chant, met en évidence leur *musique*. Le poète ou l'écrivain, c'est précisément celui qui veut conserver et transfigurer, contre toute évidence, la matérialité du mot dans le sens de ce mot ; celui qui joue, en un jeu d'une extrême gravité, sur le rapport inexistant et pourtant si présent entre la sonorité d'un vocable et sa charge de sens. Celui qui, comme Valéry, croit en « l'indissolubilité du son et du sens »¹. Celui qui, comme Proust, voit dans le nom même de la ville de Parme quelque chose de « compact, lisse, mauve et doux », et dans celui de Balbec une mer déchaînée devant une église².

Le langage de la musique, disais-je, est à la fois plus matériel et plus spirituel que le langage des mots. Mais ce dernier, lorsqu'il devient littérature, ne se résigne pas à sa position médiane. Il essaie, en dépit de tout, de retourner à sa matérialité première. Donc à sa spiritualité, non moins : oui, la littérature veut arracher le langage à son destin de dictionnaire et d'inventaire de l'univers, à l'obligation de signifier toujours « quelque chose » ; elle veut couper ces fils qui relient avec une précision terrible chaque mot à chaque objet du monde ; elle veut faire gagner au langage les régions normalement dévolues à la musique, les régions de la signification pure.

Y parvient-elle ? Oui, dans une large mesure. Un mot, disais-je, signifie en dehors de tout contexte, contrairement à un accord musical. Cela est vrai, mais il ne faut pas oublier pour autant que chaque mot porte avec lui, dans notre conscience, comme le fond sur lequel il se détache, tout le contexte des autres mots. Et tous les autres mots sont à la même enseigne. Ils se garantissent réciproquement, s'arc-boutent les uns contre les autres. C'est dire qu'ils sont relatifs et vulnérables ; qu'ils sont donc contestables, au nom de l'indicible qu'ils repoussent à leurs frontières sans jamais l'anéantir. Et leur contestation consciente, c'est ce qu'on appelle la littérature.

La littérature ne prend jamais le sens des mots pour définitivement acquis ; sans cesse elle met en question, pour ne pas dire à la question, le dictionnaire du monde. Ce dictionnaire est une invention, une convention des hommes, une façon commode d'arrêter

1 Cf. P. Valéry, Œuvres, Bibl. de la Pléiade, tome I, p. 1333.

2 Cf. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade (éd. de 1954), tome I, p. 388.

le sens, de le fixer et de le donner pour objectif. La littérature garde conscience de tout cela : elle est la gardienne de cette conscience, elle est cette conscience. Nul n'écrit s'il ne croit fermement que le langage pourra, sous sa plume, renouveler le monde. Si l'écrivain s'empare des mots, c'est pour exalter et contester tout à la fois leur sens acquis. Pour les réorganiser, les bousculer, les bouleverser, les pervertir, les intensifier, les détourner. L'écrivain fait perdre aux mots leur assurance, il ébranle le deuxième étage du langage, il tend à la phrase pure de sons purs ; il ne veut rien savoir du sens acquis, du sens en boîte, du sens fini. Il s'en prend, au nom de l'indicible, aux certitudes du dicible.

On aime à dire que les grandes œuvres littéraires renouvellent notre perception du monde : oui, et cela signifie forcément qu'elles font vaciller en elles les évidences du sens acquis, qu'elles cherchent le sens du monde par-delà tout dictionnaire. Si les mots demeuraient hermétiquement clos sur leur sens, si le phénomène du sens n'était pas un mystère, un jeu de relations signifiantes et conventionnelles sur fond de mystère, la parole ne serait jamais qu'une tautologie du monde ; accessoirement, l'homme serait resté le même depuis les origines. Or le monde change, l'homme change : c'est donc que les mots sont un vertige autant qu'une terre ferme, c'est donc qu'ils laissent toujours entrevoir, à travers l'épaisseur de leur dire, les gouffres de l'indicible. L'écrivain, c'est celui par qui ces gouffres deviennent visibles, c'est celui qui tâche d'ajourer les mots pour les faire plus translucides à la lumière de l'indicible.

Ainsi, lorsqu'elle devient un art, la parole retrouve, avec la musique, une fraternité. Le mot, dans son usage courant, utilitaire et quotidien, a permis au langage de bâtir et de maintenir une sorte d'univers médian, à mi-chemin de la matérialité pure, in-sensée, et de la signification pure, indicible. Le mot du quotidien, certes, est un merveilleux gage de précision, de raison, d'ordonnance. Mais ces vertus irremplaçables se paient de défauts graves ; elles nous coûtent la perte de l'indicible, la perte du pur sensible et de la pure spiritualité. La musique est là pour y remédier ; mais la littérature également, qui tend à traiter les mots comme la musique traite les sons, et qui tend, pour parler à la façon des linguistes, à gommer l'un des niveaux d'articulation, pour n'être plus que phonèmes intensément présents et phrase indiciblement signifiante.

C'est d'ailleurs une évidence dont on a conscience au moins depuis la *Critique du jugement* de Kant, dont certaines des intuitions essentielles seront largement reprises et développées par les romantiques, donc, consciemment ou non, par les modernes : l'œuvre d'art, toute œuvre d'art, dit Kant en une formulation mystérieuse et quasi mystique, est une « finalité sans fin » ; appliquée à la littérature, cela veut dire que les mots ne visent rien qui ne soit eux-mêmes ; que les mots, donc, entretiennent des rapports *entre eux* plutôt qu'avec le monde. Après Kant, un Schelling, un Schlegel ne cesseront d'affirmer ainsi l'autonomie de la poésie, et d'insister sur la cohérence proprement musicale des mots de la littérature. De ces romantiques allemands, Baudelaire est issu, et de Baudelaire, Mallarmé ; bref, toute la littérature moderne, qui se conçoit comme une aventure du langage sans référence au monde. Ou si l'on préfère, la littérature moderne prend

conscience que tout langage ne tire sa cohérence que de ses rapports à soi-même, et d'eux seuls, même si, métaphysiquement, il ne tient son sens que de son rapport au monde. L'absence de référence dans la littérature moderne ne signifie absolument pas que cette littérature soit un jeu gratuit. Elle fournit au contraire l'espoir que, délivrée d'un rapport fallacieux et servile au monde donné, l'homme puisse prendre conscience qu'il crée le monde en le nommant, comme l'Adam de la Genèse.

La littérature semble donc bien proche de la musique, puisqu'elle tend à redonner aux mots la liberté créatrice et l'autonomie des sons purs. Mais inversement, on pourrait se demander si la musique, elle, n'est pas plus proche du langage que je n'ai prétendu, plus attachée à la signification, plus dépendante du monde. Malgré sa pureté, malgré son pouvoir de bâtir des monuments sans briques et des phrases sans mots, la musique n'est-elle pas tributaire, elle aussi, d'un certain « dictionnaire » ? Plane-t-elle vraiment en toute liberté dans le vent pur de l'indicible ? Est-elle à ce point divine, affranchie du souci de signifier ?

Immense question, dont les échos résonnent dans toutes les disputes qu'a suscitées et que suscite encore la musique sérielle, et la musique moderne en général. En effet, quels sont les reproches que des auditeurs, même avertis, ont pu faire à la musique d'un Schönberg ? Ils l'ont accusée de n'avoir ni queue ni tête, de ne plus rien exprimer, d'être glaciale, abstraite, ennemie de l'émotion ; d'être une architecture inhabitable, etc. Ces reproches, qu'on les trouve justifiés ou non, sont extrêmement significatifs. Car si l'on taxe une musique de froideur et de gratuité, c'est bien qu'on attend de la musique qu'elle « exprime » des sentiments, ou, plus simplement encore, qu'elle exprime *quelque chose*. C'est donc qu'on ne la prend pas tout à fait pour une finalité sans fin. On ne la croit pas détachée de *toute* référence au monde (le monde extérieur pour la musique dite descriptive, le monde intérieur pour toute autre musique). C'est donc qu'à tort ou à raison, on reconnaît et on salue dans la phrase musicale quelque chose qui ressemble à des mots, à des éléments de sens dicible ou quasi dicible. Et ces mots, ou ces presque mots, c'est dans les *fonctions tonales* qu'on les a déchiffrés. Dans l'accord parfait on a vu la plénitude, dans l'accord de septième l'attente plus ou moins angoissée ; dans le mode majeur la joie, dans le mode mineur la tristesse. Dans les notes aiguës, l'altitude physique ou spirituelle, dans les notes basses la gravité... Je disais qu'un accord de do majeur ne signifie rien en soi, et qu'il faut l'entendre dans Berg ou dans Bizet pour lui découvrir ou lui conférer une signification. Mais beaucoup de mélomanes estiment qu'un accord de do majeur, ou du moins un accord tonal, est suffisamment signifiant à lui seul pour qu'il soit exclu de créer une œuvre musicale qui s'en passe ou qui le répudie. Bref, pour beaucoup de mélomanes, les fonctions tonales sont bien près de représenter les mots d'un dictionnaire.

Très constamment l'auditeur associe des affects, voire des sens, aux œuvres musicales qui le touchent ; peu ou prou, donc, il les rattache au monde. Il les traite comme des entités langagières, des constructions verbales.

Nous voici dans un paradoxe : la littérature, en sa pointe extrême, nous la découvrons sœur de la musique, en dépit de ses deux « niveaux d'articulation ». Elle revendique, à juste titre semble-t-il, de dire l'indicible ; elle vise et paraît pouvoir atteindre l'insaisissable précision d'une mélodie. Elle suspend presque l'usage référentiel des mots, elle abolit presque le règne des mots. Et de son côté la musique, qui semble faite uniquement de phonèmes et de phrases, mais non de mots, n'est peut-être pas totalement affranchie des pesanteurs du « dictionnaire », quand bien même il est extrêmement délicat d'assigner un sens dicible et universel à ses différents agrégats sonores. Bref, la littérature apparaît autonome en dépit de son médium (le langage), et la musique apparaît liée au monde, en dépit de son médium (le son).

Tempérons tout de même nos affirmations : il ne s'agit pas de prétendre que ces deux arts se sont croisés sans se rencontrer, et que la littérature habite confortablement l'indicible, tandis que la musique serait, contre toute attente, prisonnière d'un dictionnaire étroit et rigide. Il s'agit seulement de constater que ces deux arts mènent un combat parallèle et fraternel contre les pesanteurs du sens acquis, contre l'immobilisme d'un « dictionnaire » auquel on veut, l'un comme l'autre, les soumettre. Qu'ils mènent ce combat depuis toujours, et plus que jamais en notre siècle.

Car une chose est sûre : depuis le romantisme allemand, la revendication d'un art détaché de tout « dictionnaire », d'un art qui soit sa propre référence, n'a fait que gagner en virulence, elle est devenue de plus en plus consciente, aussi bien dans l'art musical que dans l'art littéraire. En outre, il est passionnant de constater qu'elle a pris des formes tout à fait comparables dans les deux arts.

Pour mieux apprécier le phénomène, je vous en propose un exemple précis. Dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud, et singulièrement dans le fameux recueil des *Illuminations*, l'on peut découvrir un poème dont les audaces anticipent d'une manière extrêmement significative sur les subversions *musicales* du XXe siècle.

MARINE

Les chars d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume
Soulèvent les souches des ronces
Les courants de la lande
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est
Vers les piliers de la forêt
Vers les fûts de la jetée
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière

Ce qui frappe d'abord dans ce texte, c'est qu'en dépit du titre, *Marine*, on ne sait pas si Rimbaud nous décrit un vaisseau ou quelque véhicule terrestre : les images contradictoires alternent et s'entremêlent si bien que l'élément eau et l'élément terre semblent se chasser réciproquement, se substituer sans cesse l'un à l'autre. Les « chars » deviennent les « proues », l'« écume » devient les « ronces », et ainsi de suite. À l'intérieur même d'un vers et d'une image, les deux mondes s'interpénètrent. Ainsi dans cette séquence : « Les courants de la lande / Et les ornières du reflux ». Nous sommes aux limites de l'incompréhensible. À quoi tout cela tend-il ?

Mais c'est bien simple, s'est écrié René Étiemble dans son ouvrage sur *Le mythe de Rimbaud*, ouvrage qui vise précisément à démythifier l'auteur des *Illuminations*. On a trop admiré les mystères insondables de ce poème, s'exclame Étiemble. Rimbaud n'a pas créé je ne sais quel monde mystérieux, au-delà du réel, il n'a pas fait fusionner les éléments ni ne les a glorifiés dans une sublime assumption. Il s'est tout bêtement amusé à intervertir des mots. Voyez plutôt. Son texte nous dit : « Les courants de la lande / Et les ornières immenses du reflux ». La belle affaire ! Lisons simplement : « Les *ornières* de la lande / Et les *courants* immenses du reflux ». Tout rentre dans l'ordre. Le règne de l'eau et celui de la terre sont convenablement séparés, et la description trahit une banalité de bon aloi. De même un peu plus bas. Rimbaud s'amuse à écrire : « Vers les piliers de la forêt / Vers les fûts de la jetée ». Il suffit là encore de rétablir l'évidence artificiellement tordue, et cela donne : « Vers les fûts de la forêt / Vers les piliers de la jetée ». Nul mystère, donc, mais des jeux d'interversion, des jeux avec les mots.

Sans doute cette remarque d'Étiemble est-elle irréfutable. Mais si Rimbaud a écrit « Les courants de la lande » et « les ornières immenses du reflux », était-ce vraiment par jeu ? N'était-ce pas précisément pour imbriquer au mieux, pour confondre jusqu'au vertige l'univers de la terre et celui de l'eau ? Si c'est un jeu, il est d'une extrême gravité. Le lecteur, devant un tel texte, ne sait décidément plus, et ne saura jamais, si l'on compare l'univers de l'eau à celui de la terre, ou si c'est l'inverse. Autrement dit, et c'est ici que nous touchons à l'essentiel, le lecteur ne peut plus savoir ce qui est le *réel* et ce qui est la *métaphore*. Le char et le bateau, l'écume et les ronces, le fût et le pilier ont la même intensité, le même statut d'existence, la même réalité imaginaire, la même « fictivité » réelle.

C'est d'ailleurs ce qui se produit tout au long des *Illuminations*, où le statut de réalité des objets ou des êtres suscités par l'écriture rimbaldienne est absolument neuf, à la fois sûr et fragile, évanescent et incontestable. Et pourquoi cela ? Parce que Rimbaud subvertit, nie, bouleverse radicalement ce que j'ai appelé le dictionnaire. Il n'admet plus que le mot de bateau veuille dire bateau plutôt que char, ni que les ronces appartiennent à la terre plus qu'à la mer, l'écume à l'océan plutôt qu'à la campagne. C'est à cause même de cette contestation radicale, grâce à elle, qu'il se permet cette inversion de termes, ces

appariements nouveaux, ces substitutions tranquilles et folles. C'est à cause d'elle et grâce à elle qu'il peut écrire, cinquante ans avant que la musique s'avise de l'imiter, ce qu'on peut bien appeler un poème *sériel*.

Un poème sériel, oui. Rimbaud dispose les mots de son texte dans un ordre subverti, permuté. Et cet ordre, il nous l'impose comme aussi légitime que l'ordre dit naturel. « Les courants de la lande » et « les ornières immenses du reflux » valent « les ornières de la lande » et « les courants immenses du reflux ». C'est dire qu'il n'y a pas de *sens* privilégié, dans les deux acceptions du mot sens : direction et signification. Dans *Marine*, Rimbaud nous propose bel et bien les permutations d'une série. Et chaque terme de la série est suffisamment délesté de sens préalable, flotte suffisamment loin de tout sens acquis pour subir légitimement ces permutations, pour ne plus être considéré comme originel ou prééminent.

N'est-ce pas exactement cela qui va se produire en musique, dans le sérialisme schönbergien ? Vous savez ce qu'il en est : après l'abandon des fonctions tonales, la sérialité propose un principe d'organisation fondé sur les permutations, renversements ou récurrences d'un groupe de sons donné : les notes ABCD peuvent devenir DCBA, ou par exemple BACD, lorsque la série est fragmentée en demi-séries. Elle peut également engendrer d'autres notes, obtenues par renversement des intervalles originels. Mais précisément, et c'est là l'essentiel, les intervalles originels n'ont pas plus de valeur, pas plus de sens, pas plus de poids ontologique que les intervalles de la série renversée ou de la série récurrente. Aucune signification, aucun cadre de référence ne préexiste aux sons émis, aucune loi ne nous dicte quel est leur sens premier, ni ne nous fournit une série ontologiquement première, par rapport à laquelle toutes les autres seraient dérivées ou métaphoriques. Aucune mélodie n'impose sa direction. Chaque nouvelle œuvre ainsi bâtie fonde *ex nihilo* sa légitimité, crée son sens hors de toute référence, élabore en somme son propre dictionnaire. Comme la poésie après Rimbaud, rien n'est réel et tout est réel, rien n'est métaphore et tout est métaphore.

Ainsi donc, en poésie comme en musique, la modernité présente un même visage. Dans les deux arts, elle suspend la référence, met en cause le dictionnaire. Rimbaud refuse aux mots l'ancrage dans un sens incontestable ; il les permute comme il permute les règnes de la terre et de l'eau, créant un monde qui ne doit rien au monde. Schönberg, lui, arrache les sons et les intervalles à leur terreau de signification tonale, il travaille à les redresser, à les reconstruire – non point à sa guise, mais selon des lois qui abolissent tous les privilèges hérités, qui contestent toutes les anciennes donations de sens. On remarquera, juste en passant, que la *peinture* dite abstraite, avec Kandinsky, ne fait pas autre chose : la référence qu'elle suspend, c'est celle des formes et des objets du monde, afin de susciter un univers soumis à des lois purement internes, un univers autonome, volontairement oublieux du dictionnaire de la Nature.

Il n'y a pas lieu de décider si oui ou non ces tentatives de la modernité sont « bonnes », ou « légitimes ». La question n'a guère de sens. Simplement, les exemples de Schönberg et

de Rimbaud nous suggèrent que littérature et musique sont décidément proches, plus proches aujourd'hui que jamais : d'une part, si les innovations schönbergiennes ont suscité le scandale, c'est que, à tort ou à raison, l'auditeur reconnaît à la musique un « dictionnaire », ou si l'on préfère, un deuxième niveau d'articulation. Dans la musique, il entend des mots ; les relations tonales jouent pour lui le rôle référentiel, elles sont le terreau solide de toutes les métaphores. Mais d'autre part, si l'on en juge par l'écriture de Rimbaud, ou celle de Mallarmé et de tant de modernes, on s'aperçoit que les mots, en dépit de leur poids ontologique et de leur force référentielle, peuvent être allégés *presque* totalement de tout sens acquis, arrachés *presque* sans retour au dictionnaire. Bref, on s'avise que la littérature peut faire oublier presque entièrement le premier niveau d'articulation.

Étrange révélateur que la modernité. À sa lumière, le langage, royaume des mots et des significations acquises, apparaît libre comme la musique. Et la musique, royaume de la signification libre et pure, révèle ses attaches au monde de la référence.

Cependant, en dépit de l'exemple rimbaldien et de l'exemple schönbergien, nous n'irons pas jusqu'à dire que la littérature se confond avec la musique. L'art des mots demeure, plus que celui des sons, tributaire de ce monde. En dépit de tous ses pouvoirs subversifs, il en découd toujours avec les réalités dicibles, il ne peut se maintenir dans l'ineffable.

Le langage, même lorsqu'il devient un art, ne survole jamais souverainement *toutes* les contraintes verbales ; il n'use pas des mots comme s'ils n'avaient aucun sens préalable, bref, il ne brûle pas le dictionnaire du monde. Les plus grandes audaces littéraires, les plus grandes violences faites à la langue, la plus extrême recherche de musicalité pure ne peuvent abolir totalement la présence de ces unités significatives que sont les mots, avec leur charge de sens acquis. Mallarmé, Rimbaud, le surréalisme, le « musicalisme » des symbolistes, et toutes les tentatives, quelles qu'elles soient, de dissoudre les mots en pure musique, ne peuvent effacer la mémoire de ce que j'ai appelé le dictionnaire. La langue la plus matérielle et la plus spirituelle reste prise dans cet univers médian qui est celui du langage, et demeure, au moins virtuellement, au moins partiellement, dans le monde de la désignation, de la référence.

Sans doute, il faudrait distinguer des degrés : la prose, et singulièrement le roman, se trouve beaucoup plus tributaire de ce monde de la référence que ne l'est la poésie. Mais il ne s'agit, précisément, que de différences de degré : même la poésie la plus pure, loin de dissoudre le signifié dans le signifiant, donc le sens dans le son, joue au contraire sur la richesse sémantique des mots, sur les associations de sens. En d'autres termes, les mots, proférés apparemment dans le vide pur, dans l'« inanité sonore », sont toujours renvoyés par l'écho du monde. C'est qu'en réalité, ils ne sont jamais proférés dans le vide absolu, et les poètes n'ont jamais eu l'intention de briser le rapport des mots au monde. Bien plutôt, ils ont voulu repenser ce rapport, le subvertir à l'extrême pour renouveler notre perception *de ce monde*.

Si cette référence toute-puissante qu'est le mot peut être, en littérature, contestée, bousculée, pervertie, elle n'est jamais totalement abolie ou recrée, sauf à passer d'une langue réelle dans une langue entièrement imaginaire, qui interdirait évidemment la communication. En ce sens, la littérature n'est jamais aussi libre que la musique, ses significations ne sont jamais indicibles au même degré.

Et la musique, de son côté, n'est probablement pas aussi prisonnière de la référence que le voudraient les ennemis du sérialisme. Sans doute l'univers tonal nous propose et nous impose presque un réseau très riche d'équivalences entre des accords et des affects. Il n'empêche que ses attaches au monde de la référence demeurent indescriptibles, irreprésentables, intraduisibles. Ce « dictionnaire » est ineffable, et toutes les tentatives pour le traduire en mots ne peuvent qu'échouer. Dans son fameux texte sur Wagner, Baudelaire tente de montrer que *Lohengrin* provoque, chez différents auditeurs, des sensations qui se traduisent par les mêmes équivalents verbaux. Mais on constate que ces équivalents restent bien vagues : il est question de lumière diffuse, de lieux élevés, d'absence de pesanteur. Wagner lui-même, d'ailleurs, assignait à la musique le rôle de traduire la partie « indéfinie » du sentiment. Le monde de la « définition » reste celui des mots, et des mots seulement.

La meilleure façon, peut-être, de mettre en lumière ce qui unit littérature et musique et ce qui les sépare, c'est de songer au rapport que ces deux arts entretiennent avec le mensonge. Car la possibilité du mensonge est précisément liée à la nécessité de la définition. La musique n'est pas en mesure de mentir, elle n'est pas confrontée au mensonge, tandis que la littérature, pour exister comme vérité, doit en découdre avec le mensonge. Si la musique est incapable de mentir, c'est qu'elle est incapable d'affirmer. Elle ne craint pas le faux parce qu'elle ne saurait énoncer une prétention au vrai. Bien sûr, certaines musiques méritent d'être décrites comme « affirmatives », mais elles n'affirment jamais *quelque chose*. Elles incarnent l'essence de l'affirmation, et jamais on ne pourra se trouver heurté par elles comme on peut l'être par les affirmations du langage verbal.

Les sons dont est faite la musique ne sauraient mentir, tandis que les mots dont est fait le langage sont les vecteurs nécessaires et suffisants du mensonge. Or la littérature ne saurait briser tous les liens qui la rattachent au monde du langage, où l'on définit, où l'on affirme, où l'on prétend au vrai, où l'on ment. Ce qui ne signifie pas que la littérature, elle, ne puisse se dégager du borborygme. Si elle ment, elle n'est plus littérature. Mais elle doit, je le répète, en découdre avec le mensonge, elle doit s'élever au-dessus de lui. Parce qu'elle commence par descendre dans cette arène où des êtres affirment, énoncent des définitions, portent des jugements sur le réel, proposent des visions du monde, en contestent d'autres, cherchent à s'imposer par toutes les ruses du verbe. Même la poésie, dès lors qu'elle est faite de mots, doit en découdre avec le faux-semblant, la rhétorique, les doubles sens. Même au comble de sa pureté, la littérature ne se meut pas dans un ailleurs, elle ne fait pas silence sur notre monde. Le mensonge est le sol même au-dessus duquel peut s'élever la littérature.

Selon Schopenhauer, la musique seule permettrait une entente complète entre les hommes. Cela est vrai, probablement, mais cela prouve que la musique est l'envers de notre monde, sa négation merveilleuse ; son langage n'est pas celui du monde. La littérature, elle, se bâtit avec les pierres du langage quotidien, avec les mots mêmes qui servent à affirmer partialement, à imposer, à tromper, à mentir ; l'existence d'œuvres littéraires est alors l'indice, sinon la preuve qu'avec ces mêmes pierres on parvient, sans quitter la réalité, à dépasser ou à purifier son expression. Si donc la musique est l'envers de notre monde, la littérature en est le possible.