

*Daniel Charles*

---

*Musique*

*Le « coup de dés » de Claude Ballif*

De Thibaudet à Julia Kristeva, quel poème attire-t-il davantage l'attention des exégètes que le *Coup de dés* de Mallarmé ? Mais de Ravel à Boulez, les musiciens se dérobent. Comme si l'anecdote, l'« aboli bibelot », suffisait — par son inanité sonore — à meubler assez de mélodies ; ou à l'inverse, comme si le Livre — avec son cérémonial inachevé — fournissait aux compositeurs de quoi vampiriser Mallarmé de façon satisfaisante, quoique sur le seul plan du concept... Nul d'entre les musiciens de notre temps n'avait, en tout cas, osé se mesurer directement au *Coup de dés* ; le poème demeurait opiniâtement vierge, et vivace. Claude Ballif, mallarméen de cœur depuis toujours, vient de relever le défi. Sans trop de tambours ni de trompettes, un ensemble de 104 choristes et instrumentistes de Radio-France, sous la direction de Jacques Jouineau, nous a permis de découvrir, le samedi 5 décembre 1981 — en une exécution dont on aimerait qu'elle se répète —, un nouveau Ballif, un nouveau Mallarmé, et — peut-être... — Le « *Coup de dés* ».

On sait que Ballif est, depuis 1971, le successeur d'Olivier Messiaen à la classe d'analyse qui contribua fort à la célébrité de ce dernier au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. Une interprétation *analytique* du *Coup de dés* eût parfaitement été concevable, avec une orchestration actualisant — et, éventuellement, amplifiant — les prescriptions strictes du poète. Ballif, qui avait dès 1956 ausculté le texte mallarméen jusque dans ses

plus intimes ramifications, n'a pourtant jamais envisagé de le « mettre en musique » au sens d'une simple *transcription*, c'est-à-dire d'une *répétition*. Les quelques lignes qu'il a rédigées pour le programme du concert du 5 décembre en témoignent : « Il a toujours été hors de propos de quêter quelque pléonasme intempestif. La chance a été en cela l'oubli du poème. La voix basse de Mallarmé revint en novembre 1976. Cet écho mobilisant en fit déplier les grandes lettres du titre, simplement sous la seule motion d'un résonant familier et tout à coup volumineux; celui-ci allant de soi sous l'aération nouvelle offerte à chaque tourne des feuillets cependant chargés d'une réelle musique à ne pas écarter. Mallarmé y insiste à la préface de sa partition. Mais si toutes les chansons sont déjà virtuellement dans les sons et qu'un chant, si singulier qu'il soit, ne manifeste pas toutes les possibilités que les sons offrent à l'attentif passant comme au rêveur, une motion au-delà de toute idée peut nous empoigner et nous ramener à nos profonds penchants. On aimerait évoquer par cela cette vieille inspiration naturelle où des contrechants s'interpellent. Au sujet du *Coup de dés*, c'est un contresujet musical dont il est question. »

Loin de nous l'intention de surcharger d'une glose à son tour répétitive la limpidité de cette (très mallarméenne) mise au point. Il nous paraît cependant exemplaire que le musicien cherche « au-delà de toute idée » une « motion » susceptible de faire droit à nos « penchants », c'est-à-dire à nos *tropismes d'avant le concept*. La lecture du *Coup de dés* par Claude Ballif reprend et exalte celle du Maurice Blanchot de *L'espace littéraire* : si « l'oubli du poème » est une condition nécessaire pour que revienne la « voix basse de Mallarmé », c'est que le texte exige, d'une façon profonde, d'être tu dans sa lettre pour que se manifeste l'esprit du poète; mais à l'inverse, le poète ne parle en son nom propre qu'à s'effacer devant le Dire de ce qui est à dire, devant le Dire de ce qui est, devant l'Être. Mallarmé meurt très symboliquement d'un spasme de la glotte : sa voix ne lui appartient que dans la mort, et c'est en cela qu'il est le poète de l'essence de la poésie — il est poète *au-delà de lui-même*.

Une musique qui s'efforce de renouer avec l'ascèse mallarméenne en général, et celle en particulier du *Coup de dés*, se doit par conséquent, non pas de restituer « musicalement » le fait que le poème forme, « objectivement », une unité mûrement calculée pour que toute part de hasard disparaisse, mais bien de suivre le « contenu » de ce qui se dit dans le poème — à savoir, le retour du

hasard... De même, peu chaut au compositeur que cette unité soit « artistique » : Ballif se situe aux antipodes du parti pris de clinquant ou de verroterie par lequel certains musiciens « mallarméisent » de nos jours, comme jadis on « colonisait » ; il y verrait probablement l'effet de ce qu'il fustigeait naguère sous le nom de « triste exotisme »... Qu'il soit visé comme *objet*, ou comme *œuvre*, le poème mallarméen est trahi : on voit en lui encore *un être*, alors que ce qui est en jeu (et que la musique doit parvenir à faire ressentir, à défaut de traduire), c'est *l'Être*, l'indéterminé, le préexistant, bref la plénitude dynamique ou cinétique du Fond. Parce que, donc, jamais un coup de dés ne saurait abolir le hasard, le compositeur est invité à restituer à l'absence, au chuchotement de *l'il y a* préalable à tout usage concerté et instrumental du langage, la merveille de chaque mot. Cependant, la mort des mots fait problème : si gratuite et hasardeuse et risquée qu'elle soit, nulle interprétation ne peut confisquer pour elle-même l'unité de la *non-œuvre*, l'exclusivité de ce que Blanchot dénomme le « désœuvrement ». Tenant compte de la nature ambiguë du poème, ni œuvre ni non-œuvre, la musique est dès lors tenue de se rabattre sur le bruissement de ce qui advient : elle doit dire la mort, mais aussi l'impossibilité de mourir. Elle a besoin, « avant » de se convertir en unité étincelante et corps glorieux, de limbes et de gésine et d'arrière-faix. C'est peut-être cela le rite mallarméen : dire l'immortalité au moins par défaut, faire vibrer ce que nulle usure jamais n'entame, montrer par l'annulation des vagues successives la pérennité de l'océan. Révéler dans l'éternité un temps indéfiniment continué.

Le « paradoxe » du *Coup de dés*, qu'un hasard ne peut abolir le hasard, enseigne par conséquent la véritable *répétition*, le fait que les coups de dés ne font que se répéter. L'amplitude de ce rythme initial — énoncé dans la première phrase du poème — se laisse déterminer comme une oscillation entre des contraires, et mesurer par l'espace de la page : répétant la page qui précède, chaque page-unité dément l'unité de l'ensemble tout en la répétant au niveau non seulement sémantique, mais plastique, grâce à une typographie « figurative » de ce qui se dit dans le texte. La phrasette, se répercutant d'une page à l'autre, se métamorphose simultanément en idéogrammes et en sémantèmes : dédoublements incessants, diastoles-systoles, respiration ou souffle du poème, dont l'excédent cinétique — l'« omniprésente Ligne » — fait un processus ondulatoire, ou une spirale, à déchiffrer sur l'ensemble des

pages. La figure de la spirale permet de saisir l'état le plus général de la répétition : après, si l'on veut, un *climax* à la page 6 — le tourbillon, emblème à la fois de l'océan abyssal et de l'art, qui tournoie sur lui-même pour projeter autour de lui-même tout le créé, et en particulier le poème... — tout se résorbe en une dernière (et unique) constellation, estompant le multiple dans le silence.

Qui ne voit que la structure de « retour » ainsi posée s'articule selon le schème même de l'octave du système tempéré, au sein de laquelle, à partir d'un son donné, se laisse parcourir une montée vers le *climax* de la quinte, puis une descente vers la redite du « même » son — mais à l'octave : selon le *requisit* d'un mouvement spirale ?

Et comment ne pas s'aviser de l'harmonie littéralement préétablie qui fait se rejoindre l'économie des onze pages du *Coup de dés*, gravitant autour de leur tourbillon, et celle des onze demi-tons qu'emploie — au lieu des douze de l'octave — le musicien « métatonal » ? Claude Ballif, préfacé jadis par Etienne Souriau, avait forgé, avec la *métatonalité*, un outil d'articulation sonore extrêmement efficace : déficient, certes, par rapport aux *douze sons* de l'« atonalité » et à l'« harmonie complémentaire » dont Adorno, après Webern, assurait qu'elle garantissait, à l'oreille, la plénitude expressive de la dodécaphonie ; mais pléthorique vis-à-vis du diatonisme, et permettant, par l'enrichissement immense apporté à celui-ci, une véritable *démultiplication de la tonalité*, qu'il n'y avait dès lors plus de sens à déraciner systématiquement... Disons qu'ici, Mallarmé a déjà agi de façon métatonale : par la métasémie ou le métalangage introduits à plusieurs niveaux, notamment dans les graphismes, et qui visent, à la faveur de la pulvérisation du sens, et à l'encontre de la linéarité syntaxique, la *promotion des timbres et des spectres euphoniques complexes*.

Le *Coup de dés* n'est nullement pour Ballif un *ready made* : non pas objet trouvé, mais objet *troué, décousu* (et tout autant à reboucher, à recoudre), il présente, à l'oreille comme aux yeux, une texture lacunaire, mais dont les virtualités de structuration interne rebondissent — comme celles d'une partition métatonale — à chaque page, parce qu'elles évitent la prédétermination d'une linéarité syntaxique irréversible ou « à sens unique ». Si tel mot est lié à tel autre dans la même page, il peut également l'être à tels autres dans d'autres pages : des parcours, trajets ou *pédales de sens et de son* se laissent alors déceler, voire inventer, qui débordent l'univocité des énoncés et, grâce au jeu des interrelations d'une page à l'autre,

assignent ici un raccourci, là un ralenti, ici encore un enjambement, là encore un saut en arrière; en somme, la graphie se mue sans relâche en chorégraphie, et l'onde d'ensemble du poème déferle en mille éclaboussements ponctuels qui en assurent, avec un peu de champ, le scintillement...

Le résultat? On a déjà commencé à le décrire. Une bande préparée dès 1979 à l'Université McGill à Montréal, où Ballif avait été convié à enseigner pour une année, six instrumentistes (contrebasses et percussions), et une marée humaine ou pré-humaine de cinq chœurs, font bruire, *pianissimo*, encore *pianissimo*, toujours *pianissimo*, en une extraordinaire prolifération de chuchotements et d'effets de souffle, les mots et les phonèmes. L'œuvre, immense *drone* statique, à la Feldman, ne cesse cependant de crépiter et de frissonner, au gré des fronces qui viennent secouer par saccades, pli selon pli, le tissu sonore; elle s'articule en un très lent *crescendo* — ou tournoiement — qui n'aboutit nulle part. Les cinq chœurs — rhétorique, chuchoté; d'ode, « chantonné presque sans soutien du souffle »; tragique, chanté et chuchoté en respiration continue; poétique, axé sur la phrase-arbre; symphonique, chanté bouche fermée ou psalmodié tantôt avec des neumes, tantôt avec des bruits de hauteur indéterminée... — accomplissent leur ondulation, les tuilages bande-contrebasse et les ponctuations percussives amplifient l'espace. On se retrouve dans un temps suspendu, balancé en un *surfing* suprêmement calme au travers d'innombrables micro-incantations : cette musique est une méditation en clair-obscur; à la façon du tableau que Paul Klce a intitulé *Groupe atmosphérique en mouvement*, elle semble pivoter lentement sur elle-même. Quant au texte, le *fading* des voix va-t-il le faire disparaître? Mais mourant, il renaît. Et c'est pour se dissoudre, s'effiloche toujours à nouveau. Murmure mourant, murmure splendide de *l'il y a*.