*Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé.
L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, éd. Antoine
Bonnet et Pierre-Henry Fragne

Maria Emanuela Raffi

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5400>

DOI: 10.4000/studifrancesi.5400

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2016

Paginazione: 552-554

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Maria Emanuela Raffi, « *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, éd. Antoine Bonnet et Pierre-Henry Fragne », *Studi Francesi* [Online], 180 (LX | III) | 2016, online dal 01 janvier 2017, consultato il 17 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5400>

Questo documento è stato generato automaticamente il 17 settembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix, éd. Antoine Bonnet et Pierre-Henry Fragne

Maria Emanuela Raffi

NOTIZIA

Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix, sous la direction d'Antoine BONNET et Pierre-Henry FRAGNE, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 242 pp.

- 1 Come precisano Antoine BONNET e Pierre-Henry FRANGNE nell'*Avant-propos*, argomento di questo volume collettivo sono «à la fois la théorie mallarméenne de la musique, sa mise en pratique poétique, et les compositeurs, essentiellement de langue française, qui mirent Mallarmé en musique». Tre momenti essenziali vengono indicati dagli autori: gli inizi del XX secolo con la messa in musica della poesia mallarmeana (Debussy); la forte influenza del *Coup de dés* e del *Livre* sui musicisti degli anni cinquanta (Boulez); la presenza dell'ispirazione mallarmeana in opere teatrali e cinematografiche negli ultimi decenni del XX secolo.
- 2 Pierre-Henry FRANGNE («Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner...»). *Mallarmé et la musique comme art des interprétations*) inaugura la raccolta identificando nella relazione «mouvante et ambiguë» fra Musica e Lettere studiata da Mallarmé sei possibili modalità, all'interno delle quali la tesi mallarmeana sarebbe quella di considerare la musica come «un art du passage des interprétations». La scrittura della musica, che richiede di essere decifrata e si organizza sul doppio tempo della scrittura e dell'esecuzione appare a Mallarmé come un movimento, «une trajectoire», che ricostituisce, inoltre, una comunità costituita dal concerto – unione di esecuzione

musicale e di pubblico – in cui ha luogo un'interpretazione unica, che non rivela delle realtà fisse, «mais comme des mouvements, des rapports et des événements» senza l'ostacolo della figuratività e dell'esteriorità.

- 3 André STANGUENNEC presenta nel suo articolo una sorta di «méditation ascensionnelle et musicale» in cinque tappe, a partire dalla nota affermazione di Mallarmé, tratta da René Ghil e ripresa nel titolo: *Musicalement se lève l'absente de tout bouquet*. Dalla prima notazione sul carattere musicale della separazione fra suono e senso, si passa alla «musicalité du langage poétique» che scaturisce dalle parole liberate dal forzato «rapport sujet-objet» e organizzate secondo una «“ressemblance analogique” entre les sons et les sens». La musica strumentale, «expression immédiatement universelle», appare al terzo livello, come elemento di confronto per la poesia, formatasi nel secondo e limitata alle sonorità della parola. Il quarto passo verso «l'Absente de tout bouquet» è il confronto fra la poesia di Mallarmé e l'opera wagneriana, entrambe sintesi di musica e poesia, per arrivare infine all'idea di Teatro, «une Idée concrète en ce qu'elle contient [...] chez Mallarmé le concert de tous les arts majeurs au sein d'un même Théâtre».
- 4 La prospettiva di Mallarmé sulla musica è sempre di carattere poetico. È ciò che afferma Arnaud BUCHS in *Une pensée du langage*, in cui illustra le tre tappe fondamentali del «dialogue de Mallarmé avec la musique»: il fascino esercitato dalla musica sul poeta (*Hérésies artistiques. L'art pour tous*, 1862); il rapporto con Wagner (*Richard Wagner. Rêveries d'un poète français*, 1885), che comporta la sacralizzazione dell'arte e la ricerca di un'arte totale, pur con diversi punti di vista su «l'articulation du théâtre et de la musique» e sull'uso di miti e leggende; ritorno al senso greco della musica, «la musique s'incarnant en poésie» (*La Musique et les Lettres*, 1894) in un culto comune per l'Idea e per il progetto impossibile del *Livre*.
- 5 Pierre CAMPION sintetizza nel suo articolo «Uniment reprendre notre bien». *Une action en restitution de propriété* il rapporto conflittuale fra poesia e musica vissuto da Mallarmé e la ripresa di potere delle Lettere attraverso la loro propria crisi: «C'est par l'effondrement (par la catastrophe) qui les affecte, elles les Lettres, que se produit une toute nouvelle rencontre entre la Littérature et la Musique» attraverso il progetto del *Livre*. Che però non fu realizzato.
- 6 In *Faire de la musique. Rythmes et rapports chez Mallarmé* Pascal DURAND colloca l'interesse per la musica di Mallarmé sullo sfondo della più generale «doxa symboliste», che registra un progressivo distacco dal «pictural» e una progressiva assimilazione della poesia alla musica. È su questo sfondo, che vede lo sviluppo anche di altri orientamenti musicali, come quello della «conception chansonnière», che si forma per tappe successive e progressive la concezione della musica di Mallarmé, segnata da due avvenimenti fondamentali: la musica di Richard Wagner e la nascita del verso libero.
- 7 L'«objet musical» è al centro della riflessione di Florent ALBRECHT su Mallarmé (*L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*), anche se viene subito indicato il carattere poetico di tale oggetto la cui funzione è anzitutto quella di permettere al poeta «de se distancier d'une certaine tradition et de réfléchir à des nouvelles modalités d'écriture» a partire dall'esperienza della musica. Il percorso del rapporto fra musica e poesia, già più volte incontrato in questo volume per Mallarmé, viene tracciato qui attraverso le trasformazioni dell'«objet musical» dalle poesie giovanili fino al *Coup de dés*, in cui appare chiaro che lo scopo della ricerca mallarmeana non è tanto lo strumento pur straordinario dello *ptyx*, ma il *Livre*, cioè l'effetto della musica, il suo senso metafisico: «elle est l'“Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots”».

- 8 Frédéric POUILLAUDE pone direttamente già nel titolo un problema sfiorato in molti contributi: *De retour à l'Eden ou comment échapper à Wagner*. Il rapporto di Mallarmé con Wagner, complesso e problematico, viene tracciato con precisione da Pouillaude attraverso i due incroci fondamentali del 1885 (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*) e del 1897 («Parenthèse»), separato dall'interesse per la danza e dal commento di Mallarmé ad alcuni «ballets italiens» in netta contrapposizione con l'opera wagneriana. Nel frammento «Parenthèses» di *Divagations*, Mallarmé rende conto dell'annullamento delle rappresentazioni del *Lohengrin* dopo la prima al teatro Eden (stesso teatro dei balletti italiani) e del suo significativo mancato incontro con l'opera di Wagner.
- 9 Margot FAVARD e Fanny GRIBENSKI chiudono la parte dedicata a «Mallarmé et la musique» analizzando i concreti rapporti di Mallarmé con la musica presentata nei concerti parigini a partire dal testo di «Offices» (*Divagations*): *Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle. I compte-rendus* di Mallarmé sono, certo, molto particolari: senza dire quasi nulla delle opere, degli autori e degli esecutori «le poète se pose en observateur des formes» di un culto della musica dominante alla fine del secolo. Ciò che lo interessa è il rituale di una musica sempre più estesa a diverse classi sociali presso le quali rischia di produrre un misterioso «incompris».
- 10 La seconda parte del volume – «La musique et Mallarmé» – ha un più esplicito riferimento ai musicisti che si sono ispirati all'opera di Mallarmé, a cominciare da Debussy e dal suo *Prélude à l'après-midi d'un faune*, cui Philippe CHARRU dedica un attento studio, anche sul versante musicale (*Au fondement de la modernité musicale. Le souffle mallarméen de la flûte du faune*). Ne emergono le ragioni di una straordinaria convergenza: «Dans le matériau debussyste mobile et ouvert, il [Mallarmé] pouvait percevoir une capacité d'allier la rigueur formelle aux imprévisibles tracés des chemins imaginaires» e «pouvait être sensible à la dimension symphonique de l'espace», vedendo profilarsi in quella «musique discrète» la doppia sparizione dell'oggetto e dell'autore.
- 11 A Pierre Boulez e al suo uso degli «instruments résonants» (che permettono al suono emesso di continuare senza ulteriori azioni) è consacrato il saggio di Philippe ALBÈRA, *Boulez ou l'écriture de la résonance*, nel quale, all'interno di un'analisi musicale specialistica che contrappone «figure résonante» e «figure rythmée», appaiono anche le *Improvisations sur Mallarmé*. Ricerca poetica e musicale si incrociano nell'estetica del suono «qui s'engendre lui-même» sia come aspetto fonetico della parola che come «son résonant, dans l'autonomie de sa vibration».
- 12 Ancora su Boulez, lo studio di Sarah TROCHE (*Hasard, circonstance et constellation. La partition mise en mouvement*) esamina la sua breve amicizia con il collega John Cage alla luce della loro diversa interpretazione delle opere di Mallarmé e in particolare delle nozioni di «hasard» e di «constellation». Se la costellazione, come insieme di «circonstances» organizzate in una forma «exacte et nécessaire» è la figura che Boulez riconosce nel *Coup de dés* come «principe d'ordre transparent» abolitore del caso, Cage, sulla base delle note postume al *Livre* di Mallarmé, sostiene «le hasard» come una realtà momentanea, senza contesto e senza relazioni temporali. «Là où Boulez est sensible au déploiement exact de la pensée diffractée à travers la page, donc à la constellation – scrive l'A. –, Cage regarde les blancs».
- 13 L'omaggio reso da Butor a Boulez e alla sua interpretazione di Mallarmé dopo l'ascolto di un'esecuzione di *Pli sur pli* è l'oggetto dell'articolo di Robert Piencikowski, *Boulez selon*

Mallarmé selon Butor. Ciò che rende la lettura di Butor più originale di un semplice commento è secondo l'A. il tentativo di cogliere le intenzioni del musicista «en opérant des rapprochements subtils entre les poèmes choisis, chantés, évoqués, et ceux, sous-entendus, auxquels le musicien a fait discrètement allusion sans les manifester explicitement à l'audition».

- 14 Damien BONNEC (*Boulez et Mallarmé: perspective(s)*) considera il rapporto fra Boulez e Mallarmé dal punto di vista della «perspective» che Mallarmé stesso distingue, riferendosi a Manet, in *perspective artificielle* e *perspective artistique* (o *rabattue*). Quest'ultima si combina in modo particolarmente interessante con «la pensée diagonale» resa tale dall'inserimento del tempo nel discorso poetico (molteplicità delle linee nel *Coup de dés*) o musicale (*l'arpège*, «chatolement répété des mêmes points»).
- 15 In *La poursuite des opérations mallarméennes, aujourd'hui* Guy LELONG, attraverso la lettura del sonetto «Une dentelle s'abolit» come storia della genesi della poesia, mostra la doppia rivoluzione realizzata da Mallarmé: con la prima «la littérature prend son autonomie par rapport à un sens fixé au préalable» e il testo «émerge comme par hasard»; con la seconda, il testo poetico reso autonomo dal senso (*Un coup de dés* particolarmente) «n'est en revanche plus autonome de son lieu d'accueil, la page, autrement dit son contexte». Le ultime pagine dello studio sono dedicate ai veri continuatori di Mallarmé in epoca contemporanea: il pittore/scultore Daniel Buren, il compositore Gérard Grisey, l'architetto Philippe Rahm e infine alcuni musicisti più recenti come Marc-André Dalbavie e Jean-Luc Hervé.
- 16 Un legame a ritroso, da Mallarmé a Hölderlin, è stabilito invece nello studio successivo di Dimitri KERDILES, *Le geste hölderlinien comme paradigme. L'autre de Mallarmé*. Il confronto fra quelli che Kerdiles chiama i due «gestes poétiques» evidenzia, pur con quasi un secolo di distanza fra i due poeti, delle convergenze significative anzitutto sulla questione del linguaggio e sul suo rapporto con la musica che l'A. argomenta appoggiandosi alle riflessioni di Adorno e mettendo in relazione Hölderlin con Helmut Lachenmann e Mallarmé con Boulez. «Les quatre auteurs dont il est ici question se rejoignent – afferma Kerdiles – autour de l'idée selon laquelle la composition [...] doit en revenir à une pensée du matériau comme pure matière», che si traduce anche, per la parola e il suono, in una pura presenza – «C'est» – «distanciation visant à désaliéner le matériau de son asservissement au langage».
- 17 In chiusura del volume, Antoine BONNET (*Le rythme comme écriture de la scène. Pour un troisième temps de la saisie musicale de Mallarmé*) propone un approfondito studio delle diverse versioni musicali dell'opera di Mallarmé, sottolineandone anzitutto il carattere tardivo. Partendo dai *Trois poèmes de Mallarmé* di Debussy e Ravel del 1913 e in particolare dalla diversa scelta dei due musicisti – «Éventail» per Debussy e «Surgi de la croupe et du bond» per Ravel, mentre coincidono per entrambi «Soupir» e «Placet futile» –, Bonnet mostra l'alternativa radicale realizzata dai due musicisti fra «musique tonale» (Ravel) e «musique atonale» (Debussy), fra opera chiusa e opera aperta. Il cambiamento di prospettiva del rapporto fra poesia e musica è ciò che illustra il secondo tempo della ricezione di Mallarmé in musica, cioè l'opera di Boulez, da *Pli selon pli* a *Éclats*, percorso più volte analizzato in questo volume e che Bonnet ripercorre ancora una volta arricchendolo di diverse annotazioni, per ipotizzare, alla fine, un terzo tempo mallarmeano fondato su un'apertura dei rapporti spaziali e temporali «à partir des notions d'écriture, de rythme et de scène».