

**Mouvoir dans l'espace :
une esthétique musico-poétique chez Debussy et Mallarmé**

Daniel Stewart Bowman

Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and
State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
In
Foreign Languages, Cultures, and Literatures

Fabrice G. Teulon, Chair
Corinne Noirot
Richard L. Shryock

May 6, 2013
Blacksburg, VA

Keywords: Claude Debussy, Stéphane Mallarmé, Richard Wagner, Symbolism

**Mouvoir dans l'espace:
une esthétique musico-poétique chez Debussy et Mallarmé**

Daniel Stewart Bowman

ABSTRACT

The relationship between music and poetry dramatically changed in France during the nineteenth century. Music took a prominent place in artistic life, and certain figures of the era argued for its superiority over poetry. Richard Wagner convinced many artists of the time of the need to subsume poetry into music for the sake of creating a *Gesamtkunstwerk*, or a total work of art. The result of this dialogue can best be examined by studying the relationship between the composer Claude Debussy and the poet Stéphane Mallarmé. In response to the challenge issued by Wagner, Mallarmé argued strongly for the place of poetry. Though he argued against Wagnerism specifically, Mallarmé admired the expressive capabilities of music, which is a constant presence in his poetry. Debussy found his greatest source of inspiration from the poets of Mallarmé's generation. Rather than following the example of Wagner and other Romantic-era composers, Debussy saw poets as the *avant-garde*, and sought to capture their poetry in his music. Both of these figures, inspired by the relationship between music and poetry, produced very forward-thinking works, and serve as transitional figures for their respective arts. Each using techniques inspired by the other's art, Debussy and Mallarmé both make use of non-traditional forms, a sense of movement, and a profound use of silence in order to best express the Ideal.

TABLE OF CONTENTS

I	Introduction.....	iv
II	Chapitre 1: <i>Trompettes tout haut</i> : le culte wagnérien	1
III	Chapitre 2 : <i>Musique dans le sens grec</i>	9
IV	Chapitre 3 : <i>Qu’y soufflera Debussy</i>	23
V	Chapitre 4 : <i>Entre la musique et les lettres</i>	47
VI	Conclusion : <i>Un coup de dés et Jeux</i>.....	61
VII	Bibliographie	65

Introduction

Les artistes, à la fin du 19^e siècle, ont interrogé le rapport entre la musique et la poésie. Richard Wagner, le compositeur allemand, a eu une grande influence sur le conflit entre les deux domaines. Ses opéras ont montré une fusion du théâtre et de la musique, et il a soutenu dans ses écrits que tous les autres arts devaient s'unir à la musique, pour la création d'une œuvre d'art totale. Présenté comme une figure mythique, ses admirateurs, dont Mendès et Dujardin, ont lutté pour le wagnérisme. Cependant, Wagner n'était pas le seul facteur dans ce débat entre la musique et la poésie. La musique est devenue beaucoup plus répandue et populaire pendant ce siècle. Les concerts et les salons ont été toujours présents dans la vie artistique, et la musique est devenue une activité quotidienne. On peut voir l'influence de la proximité de la musique et de la poésie dans les œuvres de deux grands artistes : le poète Stéphane Mallarmé et le compositeur Claude Debussy.

Il existe une musicalité claire dans les œuvres de Mallarmé, mais son rapport à la musique est plus compliqué. Une de ses idoles, Baudelaire, a embrassé avec enthousiasme des idées de Wagner. Mallarmé, par contre, était plus sceptique. Provoqué par les concepts du wagnérisme, il a essayé de défendre la supériorité de la poésie. Plusieurs de ses œuvres, en poésie et en prose, examinent le rôle de la musique, et les idées de Wagner. Vers la fin de sa vie, Mallarmé a concilié les deux dans sa *Musique et les lettres*. Malgré ses fortes critiques du wagnérisme, il a connu et apprécié les grandes figures de la musique de l'époque, dont Debussy.

Né environ 20 ans après Mallarmé, Debussy a trouvé une inspiration avec la génération du poète. Il a vu en particulier la poésie de Mallarmé, Banville, Verlaine et d'autres comme l'avant-garde. Après une période brève du wagnérisme, Debussy a rejeté l'exemple de l'œuvre de Wagner, et la musique traditionnelle du Conservatoire, pour développer son propre style,

distinctement influencé par son goût de la poésie. On trouve dans ses œuvres le mélange de la poésie musicale et sa propre sensibilité poétique.

Malgré l'amitié entre ces deux artistes et la similarité de leurs réflexions sur la musique et la poésie, on trouve peu d'études les comparant. Il existe cependant de nombreux exemples sur le rapport entre Mallarmé et Wagner, et plusieurs livres examinent Debussy et Maeterlinck. Dans le prologue de son livre *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Elizabeth McCombie écrit : « There are few critical precedents for this kind of work in Mallarmé or Debussy studies. Given the wealth of material it is odd that reading music in Mallarmé has not yet been given proper attention (xvii) ». Elle continue : « Of the many books on Debussy, surprisingly few examine his music together with his literary world in anything other than a loosely descriptive fashion (McCombie xviii) ».

L'analyse du rapport entre la musique et la poésie chez ces deux artistes suivra un ordre chronologique. Il s'agira tout d'abord de décrire la présence de Wagner dans la société parisienne à l'époque, avant de continuer avec Mallarmé. Cette présentation nous permettra de situer la place de la musique chez Mallarmé et sa réaction au wagnérisme, avant d'analyser les influences littéraires sur la musique de Debussy. Cette analyse mettra en lumière de nombreuses similarités entre les œuvres de Debussy et de Mallarmé. L'utilisation du silence, le rejet du style traditionnel, et un sens nouveau de mouvement en seront les exemples les plus marquants. Ces éléments soulignent, en particulier, l'influence que le poète et le compositeur ont eue sur chacun à travers leur conception spécifique de la poésie et de la musique. Chez Mallarmé, le silence du blanc de la page cache une idée profonde. Chez Debussy, le rejet de la tonalité traditionnelle sera essentiel pour capturer l'esprit des poètes. Debussy définira le mouvement comme la

qualité qui unit les deux arts quand il écrit : « la musique et la poésie sont les deux seuls arts qui se meuvent dans l'espace » (Cité dans Cobb 262).

Chapitre 1

Trompettes tout haut : Le culte wagnérien

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre

Mal tu par l'encre même en sanglots sybillins.

--Stéphane Mallarmé

Le rapport exceptionnel entre Mallarmé et Debussy apparaît à un moment parfait : les symbolistes cherchent un art qui puisse transcender les limites des structures et communiquer un sentiment plus abstrait. On trouve dans la période symboliste des barrières très faibles entre les définitions strictes des arts, et cela favorisera des collaborations exceptionnelles. En même temps, pour mieux comprendre cette période, il faut d'abord en examiner le contexte historique. Le concept de la musique chez les symbolistes a été profondément inspiré par les idées et les œuvres de Richard Wagner. Wagner a été un musicien extraordinaire, et il a envisagé plusieurs éléments qui viendront aider à définir la musique chez les symbolistes. Cependant, ses innovations ne se limiteront pas au domaine de la musique. Il a imaginé un type d'œuvre complète, qui combine les éléments de la littérature, de la musique et du théâtre. Son concept d'un art unifié a été diffusé partout en Europe, et il a aussi capturé l'attention d'artistes parisiens. La présence de Wagner dans la société artistique de Paris a été comme une révolution, qui a provoqué des réactions fortes. Certains artistes ont loué sa révolution, et d'autres ont lutté contre le culte wagnérien.

Wagner est arrivé avec sa femme à Paris pour la première fois en 1839. Accablé de dettes, il y est resté pendant trois ans, en étant peu reconnu. Lors de sa première visite à Paris le compositeur était presque anonyme. Il a travaillé comme chroniqueur et arrangeur pour d'autres musiciens. Il est arrivé en France avant la création de ses œuvres les plus célèbres, mais il a continué à composer pendant sa vie en exil en France. Pendant ces années il a fini deux de ses premiers grands opéras, *Rienzi*, *der letzte der Tribunen* et *Der Fliegende Holländer*. On peut dire que son impression de la France était compliquée, et les circonstances de sa visite à Paris étaient dures, mais on sait qu'il a bien aimé Paris. Plusieurs années plus tard, il exprime son affection pour la ville dans une lettre à Louis II de Bavière, dans laquelle il explique que, malgré les défauts, Paris reste « l'expression parfaite de notre temps » (*Wagner à Paris* 24).

Wagner a quitté Paris pour la ville de Dresde en 1842, et pour les décennies suivantes il n'a pas été véritablement une présence dans la société parisienne. Il faudra attendre les années 1860 pour la naissance du culte wagnérien en France. En 1860 le public a découvert ses œuvres par une série de concerts populaires, et Wagner est devenu une personnalité publique. Un spectateur important de ces concerts, Baudelaire, va contribuer avec enthousiasme à la création de l'image mythique de Wagner.

On voit dans une lettre de 1860 la première référence à Wagner écrite par le poète Baudelaire. Dans la lettre à un ami, il écrit : « si vous aviez été à Paris, ces jours derniers, vous auriez entendu les ouvrages sublimes de Wagner ; ç'a été un événement dans mon cerveau » (Hillery 15). Baudelaire a été inspiré d'écrire une lettre au compositeur dans laquelle il dit : « j'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre [...] il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à montrer plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif » (Hillery 16). Ces premières impressions de la musique de Wagner ont été

évidemment frappantes pour le poète : ces lettres de février 1860 sont les premiers exemples documentés d'une manifestation de l'intérêt pour la musique par Baudelaire (Hillery 15). Les œuvres de Wagner représentent sans doute une maturation de la musique romantique, mais dans sa musique il présente son propre style. Comme beaucoup d'autres, Baudelaire est devenu immédiatement un wagnérien convaincu.

Les éléments qui définissent ses œuvres viennent d'un rejet des conventions, particulièrement dans ses opéras. À Dresde comme à Paris, les conventions de l'opéra étaient d'origine italienne. Avec un sens du nationalisme, Wagner a ignoré et subverti le format de l'opéra italien. Il a écrit ses œuvres en allemand, et par contraste de l'opéra italien, il a trouvé son inspiration dans les mythes et les figures mythiques de sa patrie. Son ouvrage est fièrement et évidemment influencé par son héritage germanique. Il a essayé aussi d'élever le prestige et la qualité du récit dans ses œuvres opératiques. Dans la tradition italienne, on trouve que, pour la vaste majorité des opéras, le livret, ou le récit d'un opéra, est secondaire à la musique. Wagner a voulu éliminer cette disparité entre le drame et la musique. Pour lui, le rapport entre le drame et la musique n'était pas seulement un sujet pour les essais et les traités, et le désir de joindre les éléments dans ses opéras est évident dans son œuvre.

Un exemple d'application pratique de l'idée de mélanger le drame et la musique est son utilisation du leitmotiv. Dans un opéra un leitmotiv est une petite phrase mélodique liée à un élément du récit : un personnage, un objet, un lieu ou même une idée. Wagner a popularisé l'utilisation du leitmotiv dans l'opéra, et dans ses œuvres plus matures comme *Der Ring des Nibelungen* on peut trouver des dizaines des leitmotivs. Wagner va continuer à chercher un moyen de joindre plusieurs disciplines différentes dans ses opéras, et sa recherche va devenir une théorie plus abstraite et unifiée de l'art.

Wagner va arriver à l'idée pure d'une œuvre qui représente la totalité de l'art, une œuvre qui unit toutes les disciplines. Il appelle cette idée « Gesamtkunstwerk », ou l'œuvre d'art totale. Selon lui, le but de l'art, et des artistes, est de trouver cette œuvre qui peut montrer la totalité de l'art. Dans un essai qui cherche à définir l'avenir des arts, Wagner écrit :

Artistic man can only fully content himself by uniting every branch of art into the *common* artwork [Gesamtkunstwerk]: in every *segregation* of his artistic faculties he is *unfree*, not fully that which he has the power to be; whereas in the *common* artwork, he is *free*, and fully that which he has the power to be [...] The purpose of each separate branch of art can only be fully attained by the reciprocal agreement and co-operation of all the branches in their common message. (Cité dans Liébert 66)

Wagner n'était ni le premier artiste à concevoir une totalité des arts ni le premier écrivain à utiliser le mot Gesamtkunstwerk, mais sa notion de cette œuvre théorique est importante. L'idée d'une œuvre d'art totale va distinctement influencer les symbolistes.

Wagner est avant tout un perfectionniste, et il a essayé de contrôler tous les éléments de ses opéras – la scène, les costumes, les interprètes, et aussi le langage. Wagner a préféré jouer les deux rôles principaux de la création d'un opéra, le compositeur et le librettiste. Avant Wagner, il était beaucoup plus commun pour la création d'un opéra d'avoir une collaboration entre le compositeur et le librettiste. *Don Giovanni*, l'opéra célèbre de Mozart, est une collaboration entre le librettiste italien Lorenzo da Ponte et lui. Les collaborations ont continué même avec les contemporains de Wagner. Le chef-d'œuvre de Verdi, *La Traviata*, a été créé avec l'assistance d'un librettiste. La question de la langue était alors importante pour Wagner. On peut voir le sentiment nationaliste chez Wagner dans ses œuvres ; sa décision d'écrire ses

livrets dans sa langue natale est sensiblement atypique parce que l'allemand n'était pas souvent utilisé comme une langue opératique. Cependant, on voit qu'il considère la langue comme une limite pour ses œuvres. Selon lui, la différence de langue est un facteur qui aggrave la différence de l'expérience esthétique en Europe, alors que la musique est un élément unificateur dans les arts (Acquisto 19). Le compositeur écrit : « Si, quant à la littérature, la diversité des langues européennes fait obstacle à cette universalité, la musique est une langue également intelligible à tous les hommes, et elle devait être la puissance conciliatrice » (Acquisto 19). Malgré son choix d'écrire ses opéras en allemand, il croit que la musique elle-même est l'élément universel.

Après la série de concerts qui ont fait de Wagner une célébrité à Paris, il a eu un grand nombre de détracteurs, de personnalités qui ont résisté au mouvement wagnérien et qui ont attaqué le compositeur pour sa musique ou ses pensées. On peut identifier plusieurs éléments qui ont contribué à la réception négative de la pensée wagnérienne. Le style de Wagner était révolutionnaire, et on voit très souvent que les grands changements provoquent toujours des critiques réactionnaires. Pour une grande partie du public, les œuvres de Wagner étaient simplement incompréhensibles. En suivant son propre style, Wagner contestait les conceptions traditionnelles de l'opéra, ou du concert, et la réaction contre ses œuvres a été forte. D'un autre côté, ses œuvres ont trouvé des admirateurs très ardents, qui ont glorifié son originalité. En fait, il est possible que les éloges si fervents chez les wagnériens aient intensifié le mouvement contre le wagnérisme (*Wagner à Paris* 56).

La réaction à Wagner dans la société parisienne a été aussi une question de nationalisme. Avant Wagner, la culture musicale de Paris a été marquée par un grand nombre des musiciens étrangers. Chopin a été un des premiers et plus influentes figures au début de période romantique, mais il était d'origine polonaise. Franz Liszt, le pianiste hongrois, a ravi ses

spectateurs avec sa virtuosité. Malgré les contributions par des musiciens et compositeurs français, une grande présence des étrangers très influents a contribué à une sorte de fatigue dans le public pour les musiciens étrangers. L'œuvre de Wagner était décidément étrangère pour le spectateur français. On peut dire avec certitude que le nationalisme allemand est évident dans toute son œuvre. Ses opéras racontent le folklore germanique, en allemand, et son style manifeste son inspiration de la tradition musicale des compositeurs allemands comme Beethoven, une de ses influences. La xénophobie a aussi certainement contribué au mouvement contre Wagner. La période wagnérienne coïncide à la période de l'après-guerre franco-allemand de 1870. En même temps, Wagner était un nationaliste convaincu, et dans ses écrits il a critiqué vivement la société française.

Pendant sa vie, les pensées radicales de Wagner ont attiré un grand nombre d'admirateurs, et parmi eux on peut trouver des réactions par les écrivains, artistes et philosophes qui définissent le 19^e siècle. Baudelaire a été un des premiers Français qui a loué les œuvres innovatrices de Wagner, et dans un sens sa réaction marque la naissance du mouvement wagnérien à Paris. Même si le poète était un admirateur, il a vu aussi une question très importante dans les œuvres du compositeur. C'est une question qui va continuer, sans résolution, jusqu'aux Symbolistes : la rivalité entre la musique et le poème. Selon Wagner, la musique transcende les limites imposées au mot, et la poésie est une sorte de « proto-musique » (Abbot 204). La musique, c'est-à-dire la musique instrumentale, mais aussi la musique vocale, est une expression plus pure que les mots limités par le langage, donc la musique est une extension supérieure à la langue. Wagner écrit :

By its very nature, the musical instrument is, to an extent, an echo of the human voice, in that we still hear in it only the vowel dissolved into a musical tone, but

no longer the word-defining consonants. By being released from words, the tone of the instrument is like the Ur-tone of human speech. (Abbot 204)

Baudelaire lui-même peut apprécier la nature abstraite de la musique, qu'il appelle « la partie indéfinie du sentiment » (Abbot 205). La pensée wagnérienne suggère alors que la musique peut communiquer le plus pur sentiment, sans limites. Helen Abbott précise cette idée : « Music, for Wagner, takes over where the human voice becomes 'hindered' by 'word-defining consonants', and it is in this sense that music which is free from words is able to create profound, lasting sensations of an emotive state » (Abbot 205).

Baudelaire a aimé la musique de Wagner. « Cette musique était la mienne, » dit-il, « et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer » (Abbot 209). Il ne s'est pas offensé de la primauté de la musique suggérée par Wagner, mais il n'a pas pu également concéder la position. Avec cette idée de la supériorité de la musique, Baudelaire a trouvé une opportunité pour soutenir la supériorité de la poésie. Inspiré par Wagner, Baudelaire fait de la voix de ses poèmes un instrument, et il transforme le poème en un genre musical (Abbot 205).

Wagner était une figure controversée dans la société parisienne du 19^e siècle. Il a menacé les traditions et conventions de la musique, mais son influence est plus vaste que ses opéras et essais sur le sujet. En tant que penseur qui a soutenu le développement d'un art universel, il a aussi influencé la pensée des autres arts. Wagner a inspiré un grand nombre de détracteurs et de critiques, comme tous les révolutionnaires, mais il a eu en même temps plusieurs admirateurs, et après sa mort il est devenu une sorte de figure mythique. Baudelaire a été un grand partisan du wagnérisme, et il a essayé de concilier sa maîtrise de langue avec la supériorité de musique recommandée par Wagner. Les idées de Wagner vont continuer à influencer des artistes

jusqu'au mouvement symboliste, et avec ces idées on va trouver aussi la rivalité entre la poésie et la musique. On ne peut pas dire que Mallarmé ait été wagnérien, mais on trouve que, comme Baudelaire, il a voulu contester la supériorité wagnérienne de la musique sur la poésie.

Chapitre 2

Musique dans le sens grec

Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.

--Stéphane Mallarmé

Le rapport que Mallarmé entretient avec la musique est difficile à préciser. Dans ses œuvres publiées, il n'a jamais mentionné de compositeur ou de musicien vivant (Dayan 67), et la majorité de ses écrits sur le sujet parle de la Musique, avec un M majuscule, ou l'idée de la musique. Néanmoins, la musique occupait une forte présence dans la société contemporaine, et Mallarmé a participé à cet engouement. Plusieurs de ses proches amis étaient musiciens et wagnéristes, et il a certainement assisté à des concerts de musique contemporaine. Même pour ses contemporains, son concept de la musique n'était pas clair. En 1916, sa fille Geneviève écrit : « c'est vers 1885 que toute la magie de la musique s'ouvrit pour père. [...] jeune, il la dédaignait. On disait alors : 'la musique est dans le vers'. Il ne voulut jamais que j'apprenne le piano » (Lees 9). Plusieurs critiques se réfèrent à cette année, 1885, pour le début de sa réflexion sur la musique. En août, Mallarmé a publié son article *Richard Wagner : rêverie d'un poète français* dans la *Revue wagnérienne*. Cette publication marque le début de sa méditation sur Wagner, mais on peut trouver l'évidence de la musique dans sa vie avant cette année-là.

Wagner a certainement provoqué un conflit entre la musique et la poésie, mais le rapport a aussi été influencé par certaines tendances du 19^e siècle. La génération de Mallarmé a été une

des premières pour qui la musique était une présence universelle. Pendant la vie du poète, la musique a connu une vaste prolifération dans la vie quotidienne. Heath Lees explique :

It was during this time that the modern world of public concert-going became established, and for the new paying audiences there was much greater satisfaction to be drawn from the shared listening experiences as musical charm gave way to musical profundity. Fashionable salons rose and fell on the basis of their musical reputations. Easily accessible musical primers, regular participation in amateur choral singing, and the presence of the ubiquitous drawing-room piano made music in to the most popular leisure-time activity, at least for the upper and middle classes. Professional music criticism became well established in newspapers and journals, quickly outgrowing its early, dilettante stage to become an informed and informative area of public discourse on musical matters. (27)

Un aspect important pour l'expansion de la musique, et sa compréhension, a été l'enseignement. Dans les années 1830, l'enseignement de la musique est devenu obligatoire, et le livre le plus populaire de l'époque, *Manuel musical* de Bocquillon Wilhelm, essayait d'enseigner la musique avec un langage poétique (Lees 27). Par exemple, ce manuel comparait les éléments de la musique avec trois éléments d'une langue : la lecture, la grammaire et la rhétorique. On peut imaginer l'influence de cet enseignement pour la génération de Mallarmé. Lees ajoute:

It is easy to see how Mallarmé and his contemporaries became adept at relating music with language to form the idea of 'la poésie musicale' [...], since the teaching material from their schooldays encouraged them to think naturally in terms of the common ground that existed between the two. (28)

Les poèmes des années 1860 nous montrent les premiers exemples de la présence de la musique dans les poèmes de Mallarmé. On y trouve les thèmes récurrents de la musique, et des instruments, mais, en grande partie, il s'est intéressé à l'idée de la musique plutôt qu'à la musique elle-même. On voit cela dans *Sainte*, publié dans le *Parnasse contemporain* :

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Dans une lettre, Mallarmé le décrit comme « un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique » (Hillery 119). Il évoque nommément quatre instruments dans ce poème : une viole, une flûte, une mandore et une harpe. Ces instruments, notamment la viole et la mandore, étaient démodés au 19^e siècle, et il est peu probable que Mallarmé n’ait jamais entendu le son d’une viole (Dayan 63). Malgré la présence de la musique, avec les instruments et le Magnificat, le poème est dominé par le silence. Les instruments sont silencieux, la Sainte ne chante plus le Magnificat pour les vêpres ou les complies. Le Magnificat renforce ici le thème du déclin, car c’est un texte chanté au coucher de soleil.

La présence de la musique dans ses poèmes de cette époque n’est pas limitée aux références symboliques. On y trouve aussi une compréhension profonde de la musicalité de la langue, et la capacité à créer des effets sonores. Dans les années 1860, il a écrit plusieurs sonnets. Ravi par le genre du poème, il explique ainsi dans une lettre à Henri Cazalis ce charme : « [tu] riras peut-être de ma manie de sonnets – non, car tu en as fait de délicieux –, mais pour moi c’est un grand poème en petit : les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers... » (Cité dans Pearson 146). Un de ses sonnets qui nous révèle une qualité sonore de la voix est *Le Sonneur* :

Cependant que la cloche éveille sa voix claire

À l’air pur et limpide et profond du matin

Et passe sur l’enfant qui jette pour lui plaire

Un angélus parmi la lavande et le thym,

Le sonneur effleuré par l’oiseau qu’il éclaire,

Chevauchant tristement en geignant du latin

Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse,
J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids péchés s'ébat un plumage féal,

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse !
Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,
Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.

Dans ce poème, Mallarmé évoque le son d'une cloche avec la répétition des mots qui utilisent le son [ã] (Lees 133). On trouve ce son dans le premier mot, « cependant », et plusieurs fois dans le petit poème, comme « chevauchant tristement et geignant du latin ». Les sons de la cloche accompagnent l'histoire du sonneur pitoyable. Mallarmé juxtapose les images du matin avec le travail futile, et le déclin inévitable, du sonneur. Le poème s'ouvre sur un nouveau jour : « cependant que la cloche éveille sa voix claire / A l'air pur et limpide et profond du matin ». Le matin est détestable pour le sonneur qui désire la nuit. Il s'exclame « mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré, / Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai ». La lutte du sonneur reflète, peut-être, la lutte de Mallarmé lui-même, comme poète : « j'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal ». Debussy aimait aussi le son des cloches, et comme Mallarmé il les utilise comme un symbole pour le crépuscule ou le déclin (Jarocinski 151). La répétition des notes basses rappelle une cloche dans le prélude du piano *Cathédrale engloutie*.

Mallarmé est retourné à Paris en 1871, et après son retour sa conception de la musique a changé, peu à peu, dans la ville obsédée par la musique (Hillery 121). Il parle dans un article pour le journal *La Dernière mode* du culte de la musique à Paris :

Agée à peine d'un siècle, la Musique aujourd'hui règne sur toute âme : culte pour plusieurs d'entre vous, éprises, et pour d'autres plaisirs, elle a des catéchumènes et des dilettantes. Son prodigieux avantage est d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très-profondément, les rêveries les plus subtiles ou les plus grandioses [...] Toute l'existence mondaine est là : cacher les belles émotions supérieures pour lesquelles l'imagination est faite, et même souvent feindre de les avoir. (*Œuvres complètes* 817)

S'il décrit ici la société musicale à Paris comme un « culte », il a certainement assisté aux concerts dans la ville. Vers la fin des années 1870, il a commencé ses *Mardis*, une réunion hebdomadaire avec des poètes, musiciens et autres figures importantes du mouvement symboliste (Lloyd 2). Un participant de ces réunions était Charles Lamoureux, un musicien et chef d'orchestre célèbre pour une série de concerts à Paris, à laquelle Mallarmé a assisté. En 1892, il ajoute dans une lettre à Lamoureux ce petit quatrain :

Les poètes n'ayant pour eux
Que l'antique lyre bizarre
Invoquent Monsieur Lamoureux
Soixante-deux R. Saint-Lazare (Lloyd 150)

Mallarmé a eu l'occasion de rencontrer dans la capitale plusieurs artistes, et parmi eux on trouve des figures centrales du wagnérisme. Depuis les années 1860, Catulle Mendès était un très proche ami du poète (Lloyd 27). Éditeur du *Parnasse contemporain*, Mendès a joué un

grand rôle pour la popularité de Wagner. Un autre wagnériste et participant aux mardis chez Mallarmé est Edouard Dujardin, qui a fondé, au milieu des années 1880, la *Revue Wagnérienne*. Inspiré, peut-être, par la musicalité de la poésie de Mallarmé, Dujardin lui a commandé un article pour la revue (Lees 201). Mallarmé va écrire deux œuvres qui discutent le wagnérisme, *Hommage (à Richard Wagner)* et *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*.

Il était difficile pour le poète d'analyser une figure comme Wagner. Dans une lettre à Dujardin, il confie ainsi ses difficultés :

Jamais rien ne m'a semblé plus difficile. Songez donc, je suis malade, plus que jamais esclave, je n'ai jamais rien vu de Wagner ; et je veux faire quelque chose d'original et de juste, et qui ne soit pas à côté. Il me faut du temps. (Cité dans Shaw 87)

Mallarmé n'a jamais assisté à un opéra de Wagner avant 1885, quand il a entendu quelques morceaux de son œuvre dans un concert de Lamoureux (Hartman 27). Comme Baudelaire, qui avait discuté avec enthousiasme les idées de Wagner dans son *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Mallarmé a analysé les théories du musicien. Selon Elwood Hartman, Mallarmé a essayé d'examiner l'influence de Wagner avec une approche plus critique : « Mallarmé, being less demonstrative and Romantic than Baudelaire, represents the more mature poet who responded intellectually rather than emotionally to Wagner » (27). Au lieu d'examiner la musique de Wagner, dans sa *Rêverie* Mallarmé voudra analyser l'idée de la Musique, avec un grand M.

Mallarmé décrit la *Rêverie* comme « moitié article, moitié poème en prose » (Lees 204). Comme un article publié dans la *Revue wagnérienne*, pour un public des wagnéristes, l'approche de Mallarmé était audacieuse. On voit cela même dans le titre, mais Mallarmé reste encore ici

toujours dans le point de vue d'un poète français. Il limite la présence de Wagner, diminue son importance, et insiste sur la supériorité de la poésie. Mallarmé établit son point de vue dès la première phrase :

Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiquée ou l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation. (*Œuvres complètes* 541)

Par son art, il se distancie des autres, plus populaires, de l'époque. Il décrit les disciples de ces arts comme des adeptes de « presque un Culte », et, comme un homme extérieur à ce culte, il pense avoir la capacité de l'examiner (Lees 208).

Le poème œuvre avec le poète français, mais il faut attendre le sixième paragraphe pour trouver la première référence à Wagner : « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner ! » (*Œuvres complètes* 541). Mallarmé loue l'effet de Wagner sur le théâtre. Avant Wagner, le théâtre était obsolète : « [il] surgit au temps d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier » (*Œuvres complètes* 542). Son opéra, qui mélange la musique et le drame, a revitalisé le théâtre. Mallarmé continue :

Sa présence, rien de plus ! à la Musique est un triomphe, pour peu qu'elle ne s'applique point, même comme leur élargissement, sublime, à d'antiques conditions, mais éclate la génératrice de toute vitalité : un auditoire éprouvera

cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue. (*Œuvres complètes* 542-3)

Après ces petits éloges, Mallarmé présente sa critique du wagnérisme. L'opéra de Wagner n'est pas une synthèse parfaite des arts, et ses œuvres compromettent l'essence de chaque élément (Shaw 90). Il décrit ainsi le compromis :

Quoique philosophiquement elle ne fasse là encore que se juxtaposer, la Musique [...] pénètre et enveloppe le Drame par l'éblouissante volonté et s'y allie : pas d'ingénuité ou de profondeur qu'avec un éveil enthousiaste elle ne prodigue dans ce dessein, sauf que son principe même, à la Musique, échappe. (*Œuvres complètes* 543)

Mallarmé rejette donc l'idée que le modèle de Wagner soit la voix pour l'artiste à la recherche de l'Idéal. Selon lui, il est inévitable que le peuple français transcende le wagnérisme : « [s]i l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi » (*Œuvres complètes* 544). Dans le dernier paragraphe, il loue encore ironiquement le compositeur tout en rejetant ses idées :

Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin [...] Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever les vérités, les plus compréhensifs encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos : c'est comme l'isolement, pour l'esprit, de notre

incohérence qui le pourchasse, autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au-delà et que personne ne semble devoir atteindre. Personne ! ce mot n'obsède pas d'un remords le passant en train de boire à ta conviviale fontaine. (*Œuvres complètes* 546)

Mallarmé dit qu'il souffre de ne pas être membre du culte wagnérien, mais il ne peut pas accepter son chemin. Il faut échapper aux idées restrictives de Wagner, car le wagnérisme ne peut pas atteindre l'Idéal (Pearson 240). Il remercie cordialement Wagner pour son art, mais ce n'est que la « mi-côte de la montagne sainte ». Si Mallarmé réfléchit aux idées de Wagner, le wagnérisme n'en reste pas moins une « conviviale fontaine ». Pour Mallarmé, la quête de l'Idéal continue.

Sa deuxième œuvre pour la *Revue wagnérienne* est l'*Hommage (à Richard Wagner)*, publié en 1886 :

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
À propager de l'aile un frisson familial !
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélin,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Pour l'hommage ambivalent au musicien, Mallarmé utilise le sonnet, la forme à laquelle il associe une qualité musicale. Comme dans *Rêverie*, l'absence de Wagner est remarquable. Il est habituel de parler du souvenir d'une personne dans un hommage, mais cet hommage présente ici Wagner comme un « manque de mémoire » (Acquisto 69). Après la mort du musicien, son absence a créé un silence « déjà funèbre ». Ce qui nous reste de Wagner sont ses écritures, préservées dans un « grimoire » qui recèlent des hiéroglyphes, et peut-être une référence à la partition et à son langage étranger. Ces hiéroglyphes, « dont s'exalte le millier », décrivent les théories de Wagner, fausses selon Mallarmé. En tout cas, sa réaction au « grimoire » est claire : « [e]nfouissez-le moi plutôt dans une armoire ».

Les deux tercets continuent la critique de Wagner, dans une langue parodique et grandiloquente. Dans le premier, il évoque l'évolution du mouvement wagnérien à Paris. Le vers « [d]u souriant fracas originel haï » rappelle le scandale des premiers concerts de Wagner à Paris et de son *Tannhäuser*. Du fracas on continue « [j]usque vers un parvis né pour leur simulacre ». Ce vers fait référence, sans doute, à l'opéra de Bayreuth. Créé spécifiquement pour les opéras de Wagner, le voyage à Bayreuth était et en demeure encore une sorte de pèlerinage pour les wagnériens. Mallarmé appelle Wagner un « dieu », mais c'est un faux éloge. Le

« sacre » de ce vers rime avec « simulacre ». L'art dont Wagner fait sonner les « trompettes tout haut » est en fait un simulacre, une copie insuffisante.

Ces deux contributions à la *Revue wagnérienne* présentent une forte critique de la musique de Wagner, mais certains ont essayé de caractériser cette critique comme preuve d'un rejet de la musique en général (Lees 8). Il est pourtant plus probable que Mallarmé a rejeté spécifiquement la supériorité de la musique chez Wagner. Après la publication de l'*Hommage*, Mallarmé explique ainsi sa critique dans une lettre à son oncle :

L'hommage est un peu boudeur ; c'est, comme tu le verras, la mélancolie plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le luxe des mots pâlir, devant le lever de soleil de la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu. (Acquisto 71)

Il est intéressant que Mallarmé décrive Wagner comme un « lever de soleil ». Au début du 20^e siècle, Debussy va écrire que Wagner a été un « coucher de soleil », pris pour un lever de soleil (Grayson 227). Mallarmé pensait que Wagner était le modèle malheureux pour les musiciens contemporains. Une génération plus tard, Debussy va trouver qu'il ne sera que le dernier dieu d'une vieille tradition.

En 1894, Mallarmé a présenté son analyse la plus approfondie de la musique dans *La Musique et les lettres*. Il précise la distinction que l'on doit établir entre la musique imparfaite, comme celle de Wagner, et l'idée pure de la Musique. Dans la Musique on trouve une valeur, et les deux arts rencontrent la même difficulté. La tâche difficile du poète est de se rapprocher de l'Idéal avec les mots quotidiens (Acquisto 58). Il écrit :

[N]ulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée ; sinon sous le visage humain,

mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure. Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens. (*Œuvres complètes* 648)

La recherche de l'Idéal, de l'Infini, n'est pas limitée au poète ; elle est aussi la quête du musicien.

Cependant, la musique de son époque est insuffisante :

Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même : sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. (*Œuvres complètes* 648)

Malgré l'échec de la musique contemporaine, la Musique a la même capacité de toucher l'Idéal :

« [a]lors, [la Musique et les Lettres possèdent], avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction entre la Musique et les Lettres » (*Œuvres complètes* 649).

Mallarmé ajoute:

[j]e pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion[...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. (*Œuvres complètes* 649)

La musique est toujours présente dans les œuvres de Mallarmé. Sa connaissance exceptionnelle de la musicalité des mots donna à ses poèmes des textures et des rythmes aussi complexes qu'une symphonie. Cependant, certains critiques ont confondu ses critiques du wagnérisme avec un rejet de la musique en général. Il est nécessaire de distinguer les deux.

Bien après sa critique de Wagner, la musique restera un élément essentiel de son œuvre. Il écrira le poème le plus musical de son œuvre, *Un coup de dés*, vers la fin de sa vie.

Chapitre 3

Qu'y soufflera Debussy

Sylvain d'haleine première

Si ta flûte a réussi

Ouïs toute la lumière

Qu'y soufflera Debussy

--Stéphane Mallarmé

Claude Debussy, comme un grand nombre d'autres musiciens et compositeurs du 19^e siècle, a fait ses études au Conservatoire de Paris. Il a remporté le Prix de Rome en 1884, et a passé plusieurs années à la Villa Médicis. Bien qu'il ait connu de grands maîtres comme Chopin et Beethoven, et qu'il ait assisté aux opéras de Verdi, son inspiration lui est venue d'une autre source. Debussy était un compositeur profondément littéraire et poétique. Paul Dukas suggère que « la plus forte influence » pour Debussy a été celle des poètes (Wenk 1). On voit clairement leur influence dans ses compositions. Son catalogue contient des adaptations inspirées par les œuvres de Banville, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, et d'autres. Debussy n'était pas simplement inspiré par les poètes, il était aussi un poète lui-même. Deux poèmes écrits par le compositeur ont été publiés dans le journal *Entretiens politiques et littéraires*, et Debussy a mis ses propres poèmes en musique dans *Proses Lyriques*. Les œuvres de Debussy appartiennent à une période transitionnelle dans le développement de la musique occidentale. Entre le Romantisme du 19^e siècle et la naissance de la musique contemporaine au 20^e siècle, Debussy a

construit un style exceptionnel. Afin de mieux comprendre les qualités qui définissent ce compositeur influent, il est nécessaire d'examiner son rapport à la littérature.

Dès ses études au Conservatoire, et ses premières œuvres, on voit l'influence de la littérature dans le développement de Debussy. Ses œuvres écrites au Conservatoire révèlent son intérêt pour la littérature, et notamment pour la littérature de l'avant-garde. Lorsqu'il était à l'école, l'élément le plus important du développement de son intellect a été son goût de la poésie (Jarocinski 80). Une source d'inspiration clé pour le jeune Debussy pendant sa vie d'écolier a été le poète Théodore de Banville. Raymond Bonheur remarque que le compositeur de seize ans portait avec lui une collection des poèmes de Banville (Wenk 9). Paul Verlaine a été une autre source d'inspiration pour le compositeur, et on voit que Debussy va revenir plusieurs fois aux textes de Verlaine pendant sa vie. Entre 1881 et 82, Debussy à 20 ans a mis en musique cinq poèmes des *Fêtes galantes* : *Pantomime*, *En sourdine*, *Mandoline*, *Fantoches* et *Clair de lune*. Plus tard, il retournera aux *Fêtes galantes* avec deux recueils d'adaptations de ces poèmes. Les poèmes de Verlaine offrent plusieurs thèmes et images récurrents dans l'œuvre de Debussy. Ces œuvres montrent comment Debussy lisait la poésie.

En sourdine nous présente plusieurs éléments qu'on retrouve souvent dans les œuvres de Debussy. On trouve ici trois éléments fréquents dans les poèmes choisis par Debussy : le rêve, l'amour et la nature :

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes de gazon roux.

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

Le cadre du poème, entre « le demi-jour » et « le soir », évoque une atmosphère de rêve. Le narrateur parle à son amant et dit « pénétrons bien notre amour / de ce silence profond ». Ils explorent l'intangibilité des sens « parmi les vagues langueurs / des pins et des arbousiers ». L'amant ferme les yeux « à demi », et il rejette le monde physique. Les yeux fermés à demi le

couple « chasse jamais à tout dessein », et ils attendent le soir, et le désespoir, qui tombent avec le chant du rossignol.

Debussy a traité ce poème au début des années 1880 au Conservatoire, mais il va y réexaminer le texte dans le premier recueil des *Fêtes galantes*. Dans cette version, il capture la qualité sombre de Verlaine avec une œuvre triste en sol dièse mineur. Le tempo est « [r]êveusement lent », et il commence avec une petite introduction du piano. L'interprète, avec l'accompagnement du piano, récite les premiers vers avec des notes répétées et des triolets fréquents. Debussy indique « En animant un peu » avec le vers « Ferme tes yeux à demi », mais le moment crucial de l'œuvre réside dans la strophe qui commence avec « Laissons-nous persuader ». Debussy donne l'instruction à l'interprète d'être « Intimement doux » en chantant cette strophe, et le morceau connaît un crescendo avec le vers « Les ondes de gazon roux ». Après ce vers l'interprète est silencieuse pour une mesure, et les triolets de la première section retournent. En imitant le soir qui tombe, la voix tombe de plus d'une octave et en intensité jusqu'au pianissimo.

Un autre poème de Verlaine, traité par Debussy aux années 1880 et révisé dans les recueils des *Fêtes galantes*, est *Clair de lune* :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Bien qu'il ait commencé avec le même texte, les deux versions sont profondément différentes. L'évolution du *Clair de lune* nous révèle que, pour Debussy, le texte n'est pas statique. Il continue à lire, à réfléchir au texte, et l'interprétation du poème évolue. Dans la deuxième version du *Clair de lune*, on trouve une interprétation plus nuancée et mature du poème de Verlaine.

Selon Arthur Wenk, un changement de tonalité entre les deux versions indique la maturation de l'interprétation du compositeur: « Debussy's earlier setting exhibits a generally optimistic, luminous atmosphere, established by cascading triads and the predominating major mode of the piano accompaniment. Although there is a brief descent to 'le mode mineur' in measures 31-34, the song is only 'quasi triste' » (Wenk 26). Wenk note que, par contraste, la deuxième version renforce l'atmosphère mélancolique du poème. Les personnages du poème dansent et jouent du luth sous une lune « triste et beau ». Ils chantent « l'amour vainqueur et la vie opportune », mais ces valeurs positives sont subverties par une chanson « sur le mode mineur ». La première version du morceau mimique le texte avec quelques mesures en mode mineur, mais la deuxième version renforce la tristesse du poème avec une tonalité qui reste, pour la plupart, en mineur et un mode dominant de sol dièse mineur (Wenk 27). L'interprète

commence avec l'instruction « très doux et très expressif », et les premiers vers du poème sont chantés pianissimo. Dans la première strophe, on écoute un petit crescendo jusqu'au mot « triste », et après ce moment l'intensité tombe. On trouve l'essence de l'œuvre, et le moment crucial du poème pour Debussy, dans la deuxième strophe. Il indique un changement de tempo, « un peu animé », et le premier vers est rapidement chanté avec des croches et des doubles-croches. Le tempo vivant continue jusqu'au mot « opportune », dont les deux dernières syllabes durent une mesure, et la musique augmente l'intensité à mezzo forte pour le vers « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ». Un decrescendo accompagne le mot « bonheur », et avec tristesse l'interprète chante « Et leur chanson se mêle au clair de lune ».

Pendant la majorité de sa vie, Debussy a trouvé une inspiration dans les poèmes de Verlaine. Debussy a écrit dix-neuf œuvres avec les textes de Verlaine, soit environ un tiers de son œuvre totale (Wenk 23). Avec la première et subséquentes interprétations des *Fêtes galantes*, on voit les qualités préférées d'un poème pour Debussy. Il a choisi souvent les textes avec des thèmes forts de la nature et de l'éphémère. On voit aussi que son interprétation du texte évolue, et il a essayé de composer une musique qui soit aussi proche que possible au texte. Pour Debussy, le texte d'un poème en musique n'est pas simplement décoratif, il faut vraiment le comprendre. Il explique en 1911 que « Les musiciens qui ne comprennent rien aux vers ne devraient pas en mettre en musique. Ils ne peuvent que les gâcher[...] » (Becker 159).

Au milieu des années 1880, Debussy a remporté le prestigieux Prix de Rome avec une interprétation de l'*Enfant prodigue* d'Édouard Guinand. Son séjour à la Villa Médicis à Rome a été frustrant et improductif. Lors de ses années dans cette ville Debussy a commencé un projet voué à l'échec avec le texte *Diane au bois* de Banville, et il a lutté sans succès avec cette œuvre. Malheureux dans la ville italienne, le compositeur a continué à trouver des poètes.

Debussy a découvert les poèmes de Baudelaire pendant ses années à Rome, et le poète va devenir une source d'inspiration pour son style, son esthétique et sa conception de l'art. Dans une lettre de 1886, pendant le séjour à la Villa Médicis, Debussy invoque directement Baudelaire quand il écrit :

Le genre de musique que je veux faire, j'en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie. (Wenk 65)

Le langage utilisé par Debussy vient clairement d'une lettre de Baudelaire dans laquelle il parle du *Spleen de Paris* :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? (Wenk 65)

Comme Baudelaire, Debussy admire le rêve, l'inconscient ; il préfère les représentations plus vagues au lieu d'une interprétation stricte, et il trouve son inspiration dans la nature. Après son retour à Paris, Debussy a commencé à mettre en musique quelques poèmes de Baudelaire. Il a composé ces œuvres entre 1887 et 1889, et en 1890 les *Cinq poèmes de Baudelaire* ont été publiés. Pour le projet, Debussy a choisi les poèmes *Le Balcon*, *Harmonie du soir*, *Le Jet d'eau*, *Recueillement*, et *La mort des amants*. L'analyse du choix de ces poèmes révèle des éléments similaires aux poèmes des *Fêtes galantes*, notamment la présence de l'amour et de la nature.

Sander Becker résume les éléments en commun entre ces poèmes :

On peut expliquer le choix de Debussy par les thèmes analogues dans la plupart des poèmes : quatre poèmes sont dominés par l'amour, sous forme de souvenirs

(*Le Balcon, Harmonie du soir*), sous forme d'une expérience actuelle (*Le Jet d'eau*) ou sous forme d'une vision de l'avenir (*La Mort des amants*). (Becker 137)

Selon Becker « les poèmes décrivent tous des scènes picturales » (137), et ces poèmes évitent aussi les thèmes du macabre. Becker note aussi qu'on trouve dans quatre de ces poèmes un coucher de soleil, et c'est Debussy qui s'exclame en disant « Rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil ! » (137).

La première chanson des *Cinq poèmes de Baudelaire* est *Le Balcon* :

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
— Ô toi, tous mes plaisirs, ô toi, tous mes devoirs ! —
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses ;
Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon !
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur, ô poison !
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles ;
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
— Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

Dans ce poème le narrateur explore des souvenirs sensuels, des « soirs illuminés par l'ardeur du charbon » et des « vapeurs roses ». Avec la division du poème, six quintils, Baudelaire guide le lecteur dans chaque souvenir. On a l'impression que chaque strophe raconte une histoire

distincte, et la répétition de vers entre chaque strophe renforce cette idée. Dans sa version, Debussy essaye de respecter ces divisions de l'original.

Le morceau s'ouvre avec une petite introduction du piano et la première strophe commence en do majeur. Debussy respecte la complexité de la structure du poème avec une division similaire des strophes. Chaque strophe est introduite avec une phrase mélodique, chantée avec le premier vers du poème, et cette phrase est répétée pour le cinquième vers. Comme Baudelaire a divisé son poème avec ces vers répétés, Debussy l'imité avec une répétition du vers et de la mélodie. En essayant aussi de communiquer les changements tonals entre les strophes du poème original, Debussy change le mode et le tempo entre chaque strophe. Le morceau s'ouvre, par exemple, avec une mélodie douce en do majeur, avec un tempo rapide. Le tempo ralentit un peu pour la deuxième strophe, et pour la troisième le mode change à si majeur pour le point culminant avec le vers « Je croyais respirer le parfum de ton sang ».

Dans son livre séminal *Claude Debussy and the Poets*, Wenk suggère que *Le Balcon* est aussi une œuvre importante pour l'analyse du style de Debussy parce qu'on y trouve un des premiers exemples de son utilisation d'une gamme par tons (Wenk 79). Une gamme par tons est une gamme dont chaque note est séparée par le même intervalle. Dans une gamme majeure, par contraste, les notes sont séparées par tons et demi-tons. En effet, la tonalité d'une gamme par tons est indistincte, et il est difficile de trouver un mode dominant. La gamme par tons est utilisée souvent dans les œuvres plus matures de Debussy. Wenk explique l'importance de cette gamme dans *Le Balcon* : « ...the pattern of the scale's appearances anticipates Debussy's later practice of associating it with elements of darkness, obscurity, sleep [...] In setting 'lavés au fond des mers profondes' Debussy depicts the vast depths of the sea in the most extended whole-

tone passage in the song » (Wenk 79-80). Dans ses dernières œuvres, on trouve que Debussy utilise cette gamme comme symbole de l'obscur.

La composition des *Cinq poèmes de Baudelaire* a eu lieu dans une période transitionnelle pour Debussy. Le compositeur s'était présenté lui-même comme un fervent wagnériste pendant sa jeunesse (Fulcher 263), mais à la fin des années 1880 on voit une réaction forte contre les influences wagnériennes, et on peut en suivre la trace dans ses œuvres de Baudelaire. Debussy a mis en musique *Le Balcon* en 1888, et on entend encore l'influence de Wagner dans cette œuvre. On peut trouver, par exemple, le célèbre accord de Tristan (Jarocinski 124). Considéré comme le premier accord de l'opéra de Wagner, l'accord de Tristan a été admiré et souvent imité par les compositeurs wagnériens. Par contre, la dernière œuvre des *Cinq poèmes de Baudelaire*, *Le jet d'eau*, est vue comme une origine du style propre à Debussy. Stefan Jarocinski écrit : « But it is only in *Le Jet d'eau* that Debussy succeeds in freeing himself completely from outside influences ; and it is here that one can best observe his changed attitude towards sonorities and the harmonic element » (Jarocinski 125-6).

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !

Reste longtemps, sans les rouvrir,

Dans cette pose nonchalante

Où t'a surprise le plaisir.

Dans la cour le jet d'eau qui jase

Et ne se tait ni nuit ni jour,

Entretient doucement l'extase

La gerbe épanouie

En mille fleurs,
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs.

Ainsi ton âme qu'incendie
L'éclair brûlant des voluptés
S'élance, rapide et hardie,
Vers les vastes cieux enchantés.
Puis, elle s'épanche, mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon cœur.

La gerbe épanouie
En mille fleurs,
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs.

O toi, que la nuit rend si belle,

Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.

La gerbe épanouie
En mille fleurs,
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs.

Comme dans *Le Balcon*, Baudelaire utilise la structure du poème et les répétitions pour diviser les strophes ; dans ce cas, il répète plusieurs fois une strophe entière. Le mouvement du poème est donc cyclique, entre les amants et le jet d'eau. On voit aussi un mouvement cyclique dans les autres strophes commençant avec « toi », l'amante, avant de retourner au « moi », le narrateur.

Wenk note qu'il est possible que Debussy ait trouvé une musicalité dans le poème à cause de ces répétitions (Wenk 88). Il souligne que les répétitions sont plus importantes dans la musique, une langue complètement symbolique, que dans un poème. Les répétitions du *Jet d'eau* présentent donc une musicalité frappante.

Bien qu'il ait admiré cet élément musical dans le poème, on peut dire que Debussy essaye avec l'accompagnement de réduire un peu les répétitions. La voix suit la même structure du poème, et pour les strophes répétées dans le poème Debussy utilise la même phrase mélodique. De même, l'accompagnement du piano change pour chaque strophe. En effet, le piano devient l'aspect le plus progressif de l'œuvre. Au début du morceau Debussy utilise trois voix mélodiques : l'interprète et deux voix individuelles du piano. La plus haute voix du piano joue des tons majeurs qui imitent le son du jet d'eau (Jarocinski 126). Debussy évoque le son jusqu'à la transition entre les premières deux strophes. Dans le premier exemple de la strophe répétée, Debussy utilise l'accompagnement pour faire référence au mouvement vertical des gouttelettes d'eau. Il change l'accompagnement pour chaque instance de cette strophe, mais en général Debussy accentue l'idée de la descente. Pour la dernière strophe, il utilise au piano des doubles croches rapides comme symbole des gouttes d'eau qui tombent comme de « larges pleurs », et l'œuvre diminue au pianississimo.

On voit encore dans cette œuvre la présence de la gamme par tons, notamment au début. Le morceau est en do majeur, mais il n'établit pas de mode au début. L'effet est une tonalité indistincte, et cette utilisation de la gamme par tons renforce sa connotation symbolique. Au début du poème le narrateur dit : « Tes beaux yeux sont las, pauvre amante ! / Reste longtemps, sans les rouvrir, / dans cette pose nonchalante ». Avec cette image d'une fille les yeux fermés, Debussy a choisi d'utiliser la gamme par tons. On peut imaginer qu'il essaye d'évoquer l'éphémère dans ce moment obscur.

Après son retour à Paris, on trouve une nouvelle période de productivité pour le compositeur. Le temps après son séjour à Rome a été aussi bénéfique pour l'évolution du compositeur, parce qu'à cette période Debussy a fréquenté les soirées des écrivains

symbolistes au *Chat noir* et aux mardis chez Mallarmé. Aux mardis Debussy a rencontré les grandes figures du monde littéraire et artistique de la fin du 19^e siècle. Dans ces réunions le sujet de conversation a certainement porté sur Wagner, la musique et la littérature symboliste, et parmi les artistes rencontrés dans ces réunions on trouve Whistler, Monet, Wilde, Redon et Pierre Louÿs, un très proche ami de Debussy (Fulcher 257). Cependant, la figure centrale de ces réunions chez Mallarmé était certainement Mallarmé lui-même.

Debussy était sans aucun doute aussi un poète, mais il s'intéressait aussi aux œuvres en prose et au théâtre. Il a cherché pendant plusieurs années un livret parfait pour un opéra. Dans une lettre de 1889, Debussy explore l'idée d'une musique idéale pour le théâtre. Jarocinski explique que cet idéal est très proche de l'esthétique de Mallarmé et des symbolistes (Jarocinski 101), mais on peut trouver aussi que ses idées reflètent les thèmes du fatalisme de son seul opéra, *Pelléas et Mélisande*. Debussy écrit :

Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est faite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne... 'Quel poète pourra vous fournir un « poème » ? Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien[...]je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants ; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère ; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort. (Emmanuel 35-6)

En 1893 Debussy est allé à la première de la pièce symboliste *Pelléas et Mélisande* de l'écrivain belge Maurice Maeterlinck. La même année il a demandé l'autorisation d'utiliser la

pièce dans une lettre d'introduction écrite par un ami poète, Henri de Régnier, et Maeterlinck a autorisé l'opéra. Entre 1893 et 1895 Debussy l'a composé avec quelque difficulté. Sept années après l'achèvement du premier brouillon, l'opéra a connu sa première le 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique.

La version de *Pelléas* présentée par Debussy est, en général, fidèle à la pièce de Maeterlinck. La différence du style entre le théâtre et l'opéra a nécessité des changements. Quatre scènes n'existent pas dans la version de Debussy, et il a essayé de réduire les répétitions dans le dialogue. L'opéra a aussi été modifié par la censure, qui a exigé des changements à l'Acte III scène 4, dans lequel Golaud demande à son fils d'espionner Pelléas et Mélisande. Malgré ces changements, on a l'impression que Debussy a profondément valorisé le texte de cette œuvre. Dans un article il explique son intérêt pour la pièce originale : « Il y a là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral » (Smith 32). Debussy essaye de soutenir ce langage avec l'orchestration, et au lieu de dominer le texte avec la musique, il le renforce. La musique suit la syntaxe naturelle du texte, et pour les moments cruciaux du récit il utilise une orchestration aussi dramatique que l'histoire.

On trouve dans la pièce, ainsi que dans l'opéra une atmosphère de rêve, et Debussy identifie ce caractère vague comme un élément important de l'original : « Le drame de Pelléas qui malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant 'documents sur la vie' me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire » (Smith 32). La décision d'évoquer une atmosphère de rêve est fidèle à la source, mais on peut aussi dire qu'elle est une réaction contre l'influence de Wagner sur l'opéra français. Le wagnérisme avait une grande influence dans le mouvement symboliste, mais vers la fin du 19^e siècle on voit une réaction contre ses idées. Comme plusieurs de ses amis, Debussy était un wagnériste, mais Érik

Satie prétend avoir discuté la nécessité d'un opéra complètement français (Grayson 226).

L'atmosphère du rêve est une réaction contre Wagner et le style opératique du vérisme (Smith 169).

Debussy rejette ou renverse aussi le style de Wagner avec l'utilisation du leitmotiv dans l'opéra. On associe généralement le leitmotiv aux opéras de Wagner. On le trouve dans *Pelléas*, mais Debussy adapte la technique pour son propre style. Dans les opéras de Wagner les thèmes sont liés à des personnages ; par contre, Debussy affine cette idée, et son utilisation de thèmes mélodiques est plus nuancée que le leitmotiv de Wagner. On entend le thème oppressant de Golaud, par exemple, quand il n'est pas sur la scène pour faire référence à son espionnage. Selon David Grayson, les leitmotifs de *Pelléas* rejettent la structure stricte et rationnelle de Wagner. Debussy renforce l'incertitude, l'atmosphère de rêve de l'œuvre avec ses thèmes. Grayson écrit : « Some appearances of the motives seem not always to aim for unambiguous clarity, but often attempt to express the ambivalence, confusion, or indecision that the characters on stage are feeling at the moment. For Debussy, capturing this feeling was part of portraying the humanity of his characters [...] with motives being used to establish symbolic and intuitive connections, not just rational ones » (Grayson 275).

Les exemples des *Fêtes galantes* et les *Cinq poèmes de Baudelaire* nous offrent l'opportunité de trouver l'interprétation de Debussy de ces grands poètes, mais ses *Proses lyriques* représentent une nouvelle perspective pour le rapport entre la musique et les lettres. Il existe une longue tradition de compositeurs qui mettent des poèmes en musique, mais Debussy est un des seuls compositeurs qui a interprété ses propres poèmes. En 1892, Debussy a écrit quatre poèmes : *De rêve*, *De grève*, *De soir* et *De fleurs*. Deux de ces poèmes, *De rêve* et *De*

grève, ont été publiés dans le journal *Entretiens politiques et littéraires*, et l'année suivante Debussy a mis les quatre en musique dans ses *Proses lyriques*.

Les poèmes des *Proses lyriques* sont en vers libres. Debussy n'explique pas son choix de ce style, mais il est possible qu'il ait trouvé le vers libre dans les soirées du *Chat Noir*. Parmi les participants réguliers au *Chat Noir* on trouve la poète polonaise Marie Krysinska, un de premiers poètes à l'utiliser (Jarocinski 82). Dans le premier poème de la collection, *De rêve*, Debussy présente une œuvre en strophes irrégulières, sans aucune structure de vers :

La nuit a des douceurs de femmes !

Et les vieux arbres sous la lune d'or, songent

À celle qui vient de passer la tête emperlée,

Maintenant navrée !

À jamais navrée !

Ils n'ont pas su lui faire signe....

Toutes ! Elles ont passé

Les Frêles,

Les Folles,

Semant leur rire au gazon grêle,

Aux brises frôleuses

La caresse charmeuse

Des hanches fleurissantes !

Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson

Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent
Leurs belles feuilles d'or
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis !
A jamais ternis !
Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !
Des mains semblent frôler les âmes
Mains si folles !
Mains si frêles !

Au temps où les épées chantaient pour Elles !...
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres
Mon âme ! c'est du rêve ancien qui t'étreint !

Dans ce poème on trouve une forte esthétique fin de siècle, et les thèmes fréquents de nostalgie et d'ennui (Wenk 200). Il utilise les images de la nature pour évoquer une nostalgie d'une époque perdue, comme « Les vieux arbres sous la lune d'or » qui pleurent. Ce poème montre une obsession pour le passé. La femme passe l'arbre, les chevaliers sont morts, et l'âme du poète est touchée par un rêve ancien.

On trouve dans *De rêve* un Debussy plus mature comme compositeur, et il continue à raffiner les qualités des *Cinq poèmes de Baudelaire*. Au début de l'œuvre, il évite d'établir une

tonalité dominante. Il semble que Debussy trouve la couleur d'or importante dans le poème, parce qu'il utilise une gamme par tons pour chaque référence (Wenk 203). Cette œuvre renforce une atmosphère d'insécurité avec des changements fréquents de mode et de tempo, et l'utilisation de la gamme par tons brouille les transitions. Il insiste notamment sur les thèmes et images de nostalgie. Le mode et le tempo changent abruptement pour le vers « Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal ». L'interprète chante ces vers très lentement et « en s'éloignant », et après le mot « Grâal » la voix est silencieuse pour un long moment. Debussy utilise encore l'accompagnement pour représenter la nature. Avec les vers « Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent / Leurs belles feuilles d'or » il indique « peu à peu animé et en augmentant », et plus tard « toujours en augmentant ». Le piano joue un thème rapide avec des ondulations qui suggèrent les feuilles qui tombent.

De fleurs, un autre poème du compositeur, est moins structuré que *De rêve*, mais on y trouve un langage riche et plein d'images floraux :

Dans l'ennui si désolément vert de la serre de douleur,
Les fleurs enlacent mon cœur de leurs tiges méchantes.
Ah ! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses?
Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux
En semblant les refléter,
Eux, qui furent l'eau du songe où plongèrent mes rêves
Si doucement enclos en leur couleur ;
Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,

Ont perdu leur grâce blanche
Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !
Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions !
Ce pain béni des âmes misérables !
Venez ! Venez ! Les mains salvatrices !
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil !
Mirages ! Plus ne refleurira la joie de mes yeux
Et mes mains sont lasses de prier,
Mes yeux sont las de pleurer !
Éternellement ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui
Tombant goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur !

Le thème central du poème est la corruption. Inspiré sans doute par Baudelaire, Debussy invoque ici directement l'image des fleurs du mal. Le cœur du poète est enlacé par les fleurs, et il condamne le soleil cruel qui les nourrit. Le poète, qui s'exclame que « [son] âme meurt de trop de soleil », se résigne à l'ennui et au désespoir. Il continue : « Et mes mains sont lasses de prier / Mes yeux sont las de pleurer ! ». Se trouvant devant une éternité d'ennui, les pétales noirs des fleurs corrompues tombent « dans le vert de la serre de douleur ». Malgré la structure flexible du poème, Debussy lui donne néanmoins un rythme perceptible grâce à l'utilisation fréquente de l'assonance, comme les mots « violets / violèrent » et « songe / plongèrent ».

Sa version musicale utilise la structure tonale de l'œuvre pour souligner le mouvement vers l'ennui du poète. Le morceau commence avec le piano jouant faiblement des accords. La tonalité au début est claire, et le piano varie entre do majeur, si majeur et si diminué, un mode mineur. Le piano crée ainsi une atmosphère troublée par ce mouvement entre mode majeur et mode mineur, et l'interprète commence l'œuvre dans un style « lent et triste ». Le morceau suit cette structure, avec une alternance entre le mode majeur et le mode mineur, jusqu'au vers « Les grands Iris violets / Violèrent méchamment tes yeux ». L'interprète chante le mot « violet », et avec la deuxième syllabe l'accompagnement change. Le piano joue des intervalles rapides en mi majeur, et l'interprète chante en mode mineur avec l'indication « animez progressivement ». L'œuvre devient plus en plus animée jusqu'à l'imagerie du soleil, et la progression de tonalité, de do majeur à si bémol majeur, suit la gamme par tons (Wenk 213). La tonalité devient ambiguë avec le vers « Tueur de rêves ! Tueur d'illusions ! », et la corruption des fleurs est imitée par la corruption de la tonalité traditionnelle (Wenk 213). Après ces vers on entend un *decrecendo*, et l'intensité de l'œuvre redevient plus lente et plus sombre. En faisant allusion au poète qui accepte les pétales noirs de l'ennui tombant éternellement, l'interprète chante les derniers vers avec une mélodie simple et répétitive. L'œuvre termine faiblement avec un accord en do majeur.

Proses lyriques est le seul exemple d'une interprétation en musique des poèmes écrits par Debussy lui-même. Il avait l'intention de retourner à ses propres poèmes avec une collection intitulée *Nuits blanches*. Debussy a écrit quelques poèmes pour cette œuvre, mais il n'en a jamais commencé les compositions. Avec les *Proses lyriques* et l'inachevé *Nuits blanches*, on voit que Debussy a toujours débuté avec le texte avant la musique. On ne trouve aucun exemple de poème inspiré par une de ses œuvres orchestrales. Cependant, Debussy a certainement trouvé

une dimension poétique dans ses œuvres instrumentales. Par exemple, il a décrit son œuvre *Jeux*, une œuvre orchestrale écrite pour le ballet, comme un « poème dansé ». Avec ses *Préludes* pour le piano, on trouve un autre exemple de son esthétique poétique dans les œuvres instrumentales.

Publiés en deux recueils entre 1910 et 1913, Debussy a écrit 24 préludes pour le piano. Comme les préludes célèbres pour le piano de Chopin, les préludes de Debussy sont tous indépendants. Suivant le modèle de la musique à programme du 20^e siècle, Debussy a choisi un titre poétique pour chaque prélude qui suggère un récit. Certains sont inspirés par d'autres poètes, comme *La Fille aux cheveux de lin*, certains sont inspirés par le théâtre, comme *Hommage à S. Pickwick, Esq. P.P.M.P.C.*, mais la majorité des titres sont un mot ou une phrase qui résume l'œuvre. On a des exemples comme *Bruyères*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* et *Des pas sur la neige*. Avec ses *Préludes*, Debussy joue aussi avec la structure typique des partitions. Le titre d'une œuvre musicale est généralement en haut de la première page, mais on trouve le titre de ses préludes dans la dernière page, après la conclusion de la musique. Avec cette structure, Debussy invite le pianiste et son public à trouver leur propre interprétation de la musique. Écrit vers la fin de sa vie, ces préludes innovateurs nous révèlent la complexité du style mature de Debussy.

L'utilisation de tonalité dans les deux recueils est très expérimentale, et on peut dire que les œuvres matures de Debussy, comme les *Préludes*, annoncent le développement de la musique occidentale du 20^e siècle. Debussy évite dans les préludes la modalité traditionnelle avec les gammes pentatonales et chromatiques. Il utilise une gamme chromatique dans l'œuvre *Des pas sur la neige*. Le pianiste interprète cette œuvre avec l'instruction « Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé », et l'image de ce paysage est indiquée par la tonalité. Un mode traditionnel, comme le do majeur, utilise un système spécifique des tons et

demi-tons. La gamme chromatique, par contre, utilise les douze demi-tons de la musique. En effet, une œuvre chromatique pourrait être plus flexible que celle qui utilise un mode traditionnel. Debussy utilise cette flexibilité en explorant le paysage glacé. Le piano évoque des images diverses du paysage, allant de la solitude triste à la beauté de la neige. Roy Howat identifie *Des pas sur la neige* comme une des œuvres les plus innovatrices de Debussy, et il souligne son importance pour le développement de la musique. Il poursuit : « These examples start to suggest how Debussy made the most radical break of all with existing Western tradition, by letting modes themselves set the tonal agenda for a piece » (Cité dans Smith 208).

Le goût de Debussy pour la poésie était exceptionnel. Les figures de l'avant-garde de la poésie sont parmi ses influences les plus importantes. Il est impossible de considérer l'œuvre de Debussy sans comprendre son rapport avec les poètes, car ses œuvres sont marquées par leur influence, et sa musique nous révèle un compositeur profondément poétique. Son amitié avec Mallarmé a été courte, mais Debussy a clairement admiré le maître symboliste. Il n'existe que cinq exemples des poèmes de Mallarmé mis en musique par Debussy, mais ces cinq poèmes nous montrent une esthétique similaire.

Chapitre 4

Entre la musique et les lettres

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion :... que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

--Stéphane Mallarmé

Les trois fois où Debussy a interprété les œuvres de Mallarmé correspondent à trois périodes du développement de son propre style. La première, *Apparition*, a été composée par le jeune Debussy au Conservatoire. La deuxième, *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*, a été le résultat d'une collaboration entre Debussy et le poète lui-même. Il a commencé cette œuvre après son retour de Rome, une période pendant laquelle il était absorbé dans le monde du symbolisme. La dernière, les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, a été écrite par le mature Debussy, plusieurs années après la mort de Mallarmé. Ces trois œuvres sont aussi importantes pour l'évolution de Debussy comme compositeur. Avec chaque œuvre, ses interprétations deviennent plus riches. Jarocinski note : « each of them stimulated his passion for exploration and seemed to provide him with a new musical language, a new syntax or a new style » (Jarocinski 117).

Avec *Apparition* et les *Trois poèmes*, Debussy a choisi lui-même les poèmes à mettre en musique. Il a travaillé sur *Apparition* pendant environ une décennie avant sa première rencontre avec Mallarmé, et il a décidé de retourner à Mallarmé vers la fin de sa vie. *Le Faune* est l'exception, car ce fut Mallarmé qui proposa une collaboration. On peut se demander pourquoi

Debussy a choisi ces exemples de la poésie de Mallarmé à mettre en musique. La majorité appartient en grande partie aux premiers poèmes de Mallarmé, comme *Apparition* et *Placet futile*. Jarocinski remarque aussi que ces poèmes sont plus simples que les autres œuvres de Mallarmé. Il écrit : « it would seem that he was afraid of not being able to penetrate deeply enough the poet's most 'advanced' texts [...] or of not being able to interpret them with sufficient clarity to enable his musical commentary to be on a par with their profundity » (Jarocinski 117). On trouve cependant un élément de musicalité et de mouvement dans ces poèmes particulièrement fait pour le style de Debussy. En tout cas, la complexité des œuvres de Mallarmé a certainement nécessité des interprétations nuancées de la part Debussy. Comme McCombie l'explique : « Mallarmé must have offered the ultimate challenge to any composer who was as aware of the patterns and shapes of words as of music » (McCombie 159).

En 1884, le jeune Debussy a mis en musique le poème *Apparition*. Il s'est engagé à faire ce travail dans sa dernière année au Conservatoire, juste avant de remporter le Prix de Rome. Le texte, écrit pendant les années 1860, est un des premiers poèmes de Mallarmé, un poème publié à titre posthume :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles
— C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse

La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Le poème commence par une allusion musicale, aux séraphins, archet aux doigts, qui « tiraient de mourantes violes ». La structure du poème est créée par des couplets qui riment. Les derniers quatre vers forment un quatrain avec les rimes de « clarté », « gâté », « fermées » et « parfumées ». Il renforce la séparation temporelle entre le début et la fin du poème dans laquelle le poète se remémore son enfance. Un sens de mouvement est établi dans le poème avec l'assonance, comme « De blancs sanglots glissant » et l'allitération, comme « La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli ».

Comme œuvre de jeunesse, les éléments qui définissent ses œuvres matures sont absents de cette version d'*Apparition*. En même temps, on trouve que ce morceau est particulièrement expérimental pour un étudiant du Conservatoire. Jarocinski identifie deux éléments dans l'œuvre qui soulignent ici le caractère expérimental de Debussy : la tonalité et l'utilisation de la voix (Jarocinski 118). Comme il le souligne, la voix de l'interprète doit varier entre un registre limité et exagéré. La mélodie vocale reste dans un registre limité avec peu de mouvement, mais ces sections répétitives sont interrompues par des mesures rapides qui demandent un grand mouvement. Au début, le premier vers est chanté en quatre mesures, et la voix ne monte que

d'un ton et demi. Ce rythme continue jusqu'aux mots « dans le calme des fleurs », et pour ces mots l'interprète doit sauter d'un octave en deux mesures. Debussy continue ce modèle, entre la répétition et le mouvement bref, dans toute l'œuvre. Il cache la tonalité de la musique avec des accords augmentés qui créent une progression atypique d'accords (Jarocinski 118).

La première réunion entre les deux artistes a eu lieu en 1890. L'écrivain André-Ferdinand Herold avait invité Mallarmé à écouter les *Cinq poèmes de Baudelaire* par Debussy. Impressionné par les *Cinq poèmes*, Mallarmé a proposé une collaboration avec Debussy. Ce projet, qui deviendra le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, représente la seule collaboration entre les deux hommes.

Le texte *Diane au bois* par Banville a subtilement inspiré la création des deux versions du *Faune*. Le concept original de Mallarmé pour *L'Après-midi d'un faune* provient de l'œuvre de Banville. Inspiré par cette œuvre, Mallarmé a commencé le *Faune* comme un projet pour le théâtre en 1865. Il éprouvait de la difficulté à adapter ses vers pour le théâtre, et cette version du *Faune* a été rejetée par le Théâtre Français (Code 497-8). Mallarmé lui-même a vu un certain élément de la musique dans la première version de l'œuvre. Voici ce qu'il écrivait à ce sujet :

j'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions. (Hillery 59)

En 1876, Mallarmé a publié la version finale de l'œuvre. Pendant son séjour à la Villa Médicis, Debussy a aussi été inspiré par *Diane au bois*. Il a travaillé, sans succès, à une adaptation musicale avant d'y renoncer après son retour à Paris.

La création du *Prélude à l'après-midi d'un faune* s'est faite entre 1892 et 1894, et, en 1893, l'œuvre a été annoncée comme le *Prélude, interlude et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune* (McCombie 4). Debussy et Mallarmé ont conçu cette version comme une œuvre pour le théâtre. Debussy n'a jamais fini l'interlude ou la paraphrase finale du poème, et trente ans après le premier concept du *Faune* une version pour le théâtre a été, encore, vouée à l'échec (Code 504). La version du *Faune* de Debussy qui nous reste est le *Prélude*. Le degré d'inspiration du poème n'est pas complètement clair. Dans une lettre de 1895, Debussy précise ainsi son interprétation du poème de Mallarmé :

Le *Prélude* à « *l'Après-midi d'un faune*, » cher Monsieur, c'est peut-être ce qui est resté de rêve au fond de la flûte du faune ? Plus précisément, c'est l'impression générale du poème, car à le suivre de plus près, la musique s'essoufflerait ainsi qu'un cheval de fiacre concourant pour le Grand Prix avec un pur-sang. (Wenk 151)

Malgré cette notion du *Prélude* comme « impression générale du poème », il apparaît, cependant, que Debussy a suivi le poème vers par vers (Wenk 152). En tout cas, la version finale du *Prélude* a le même nombre des mesures que le nombre de vers dans le poème. Grâce à cette similarité, Wenk explique qu'on peut établir une comparaison de la structure entre les deux œuvres.

Selon Wenk, l'analyse structurelle est possible si on divise les deux en introduction, trois parties et conclusion. Les trois premiers vers constituent l'introduction :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

La première partie commence avec la question du troisième vers, « Aimai-je un rêve ? ». La deuxième partie commence avec le vers 42 :

Mais, bast ! arcane tel élu pour confident

Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :

La troisième partie commence au vers 62, « [Ô] nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. », et elle continue jusqu'à la conclusion au dernier vers : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. ».

Avec cette division du poème, Wenk nous présente une structure symétrique de l'histoire du faune. Il s'éveille, il réfléchit au souvenir distant de belles nymphes, et il les cherche confusément. Dans la deuxième partie, il essaye d'évoquer les nymphes avec « [u]ne sonore, vaine et monotone ligne » de sa flûte, et avec sa parole : « je vais parler longtemps / des déesses » (Wenk 159). Après ces efforts, il retourne aux souvenirs des nymphes, et il accepte le rêve avec le vers « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins ». Le poème est donc une histoire symétrique, un cercle qui commence et retourne au rêve.

Cette interprétation du poème de Mallarmé nous permet de voir, selon Wenk, la même structure dans le *Prélude*. Il poursuit :

This representation of the form of the poem is very similar to the way one may represent the form of Debussy's orchestral *Prélude*. The musical form is based on a number of variations on an opening theme. The presence of this theme in the outer sections and its absence in the central section divides the work into an A B A' form. (Wenk 161)

Le début du *Prélude* s'ouvre avec un solo de flûte, peut-être la plus claire référence au texte de Mallarmé. La flûte joue, sans accompagnement, un thème célèbre répété dans toute la section A. Le thème tranquille de la flûte renforce l'atmosphère du rêve au début du poème, et ce thème est modifié par la section B. Après cette section, qui imite les moments de lucidité dans le poème, le *Prélude* retourne au thème original. Avec le thème de flûte, le faune retourne au rêve. Selon Wenk, cette analyse n'est pas parfaite. La section B dans le *Prélude*, par exemple, est plus longue que la deuxième partie du poème. Comme le *Prélude* offre le même nombre des mesures que les vers du poème, on peut imaginer que Debussy ait voulu insister sur la deuxième section, et sa musicalité. Wenk écrit : « Debussy thus emphasizes the idea of music as a means of perpetuating experience » (Wenk 167). Debussy évoque plutôt qu'il ne copie l'original dans le *Prélude*.

On trouve dans sa correspondance une réaction favorable du poète au *Prélude*. Après la première en 1894, Mallarmé a complimenté Debussy dans une lettre :

Votre illustration de *l'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. (Wenk 149)

Et il a envoyé une copie du poème au compositeur avec ce petit quatrain :

Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi
Oùs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy (Lloyd 154-5)

Le *Prélude* sera la seule collaboration entre les deux, mais Mallarmé restera une source d'inspiration pour Debussy, qui reviendra à ses poèmes vers la fin de sa vie avec *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*.

En 1913, Debussy a mis en musique *Soupir*, *Placet futile*, et *Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé* pour sa collection de *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. McCombie note qu'il n'est pas vraiment clair pourquoi il a choisi de retourner à la poésie de Mallarmé (159), mais dans la même année les poèmes complets de Mallarmé ont été publiés pour la première fois (Wenk 246). Maurice Ravel a aussi mis en musique trois poèmes de Mallarmé en 1913 ; il est possible alors que les deux se soient inspirés de la publication des poèmes de Mallarmé. Les *Trois poèmes* de Debussy sont dédiés « à la mémoire de Stéphane Mallarmé et en très respectueux hommage à Madame E. Bonniot (Née G. Mallarmé.) » (Wenk 246). *Soupir* et *Placet futile* apparaissent dans les deux collections de Mallarmé, mais Ravel a choisi d'interpréter *Surgi de la croupe et du bond* au lieu d'*Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé*. Ces œuvres, écrites vers la fin de sa vie, nous montrent l'unité de l'esthétique de Mallarmé avec la musicalité de Debussy.

Le premier poème dans la collection sera *Soupir*, écrit pour le *Parnasse contemporain*:

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur !
— Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie

Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Le poème est écrit en dix alexandrins de cinq couplets, et la structure est divisée en deux phrases complètes. Dans la première phrase, le poète se trouve devant une femme, la « calme sœur ». Il pleure pour cette femme inaccessible, peut-être morte, et il dit que son âme monte « vers le ciel errant de ton œil angélique » comme un jet d'eau. La distance entre le poète et la femme est établie par la juxtaposition entre le ciel, domaine de la femme, et la terre, domaine du poète et comparé à un « jardin mélancolique ». L'âme du poète veut monter vers la femme comme un jet d'eau vers le ciel, mais c'est un jet d'eau qui « soupire ».

La deuxième phrase imite la structure et développe le ton de la première. L'Azur désiré par le jet d'eau est décrit avec un langage idyllique, comme un « Octobre pâle et pur ». La réflexion de cette image crée une « langueur infinie ». Le thème du ciel idéal contre la tristesse de la terre est renforcé dans cette phrase, qui décrit un ciel « pâle et pur », à côté de l'eau et des feuilles mortes. Ce poème utilise les thèmes de la nature pour décrire la femme inaccessible. Physiquement, le poète dit que dans son front il rêve d' « un automne jonché de taches de rousseur ». Spirituellement, la femme réside dans le ciel errant, l'Azur.

La difficulté du poème réside dans la syntaxe des deux quintils qui composent les deux phrases. Le sujet de la première phrase, « mon âme », se trouve dans le premier vers, mais on ne trouve pas le verbe, « monte », avant le quatrième. La version de Debussy maintient cette complexité. McCombie écrit : « Debussy's music in the song seems to treat the poem in ways that, far from dissolving language, preserve it by representing it » (McCombie 169). Alors, pour son œuvre, Debussy garde la complexité de l'original, et il utilise la musique pour arranger

intuitivement le poème. Le morceau s'ouvre avec une introduction au piano. Dans la mesure six, le piano s'arrête, et l'interprète chante, sans accompagnement le premier vers. Le piano retourne avec le mot « sœur », et l'accompagnement joue dans le vers « un automne jonché de taches de rousseur ». Le début du troisième vers est marqué par une note staccato qui accentue le mot « et », après lequel l'interprète chante seule. Le piano joue dans un mode mineur pour les mots « comme dans un jardin mélancolique » et continue jusqu'à une cadence à la fin de la phrase. Le piano guide la compréhension du poème : la silence distingue l'idée de « mon âme monte vers ton front et vers le ciel errant de ton œil angélique » de l'image triste d'un « jet d'eau dans un jardin mélancolique qui soupire vers l'Azur ». Pour la deuxième phrase, le piano continue à diviser les phrases. Un registre limité sépare la section qui commence avec « sur l'eau morte » jusqu'au mot « sillon », et l'utilisation du piano complète la phrase : « Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur, qui mire aux grands bassins sa langueur infinie, et laisse se traîner le soleil jaune d'un long rayon ».

Le deuxième poème des *Trois poèmes* est *Placet futile*, un autre des premiers poèmes de Mallarmé :

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux, mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés

Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés

Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail

M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,

Princesse, nommez nous berger de vos sourires.

Ce poème utilise des éléments traditionnels, comme les figures mythologiques et les images pastorales. Avec ces images classiques, Mallarmé établit un ton enjoué entre le poète amoureux et la femme qu'il désire. Le rapport entre les deux est apparent dans le premier quatrain : la femme évoque la présence de Hébé, échanton des dieux, sur la tasse avec ses lèvres. Par contre, le poète « ne [figurera] même nu sur le Sèvres ». Cette inégalité enjouée entre les deux perdure dans tout le poème. Le poète plaide pour la faveur de la femme, s'exclamant : « nommez-nous berger de vos sourires », mais le résultat est évident dans le titre du poème : c'est un placet futile.

Debussy continue les thèmes du poème dans sa version, en particulier l'évocation d'une atmosphère classique et un caractère badin. Au début de l'œuvre, Debussy établit le tempo comme « [dans] le [mouvement] d'un Menuet lent », en référence à la danse aristocratique très populaire avant le 19^e siècle (Noske 57). Dans la première mesure, on trouve une phrase mélodique qui revient plusieurs fois, une phrase « [douce] et [gracieuse] » qui descend en tierces. Cette mélodie est présente partout dans l'œuvre, et notamment dans les ellipses après les mots « nommez-nous » (Abbott 211). Si on considère que le placet du poète est futile, on imaginerait

que cette phrase mélodique représente, avec un sens d'ironie, la futilité de la demande du poète. On la trouve aussi en accompagnement les phrases « j'use mes feux, mais n'ai rang discret que d'abbé » et « se joignant en troupeau d'agneaux apprivoisés / chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires ».

La dernière œuvre des *Trois poèmes* est *Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé*. Ce poème, écrit pour la fille de Mallarmé, a reçu son titre parce qu'il est littéralement écrit sur le papier d'un éventail, une pratique adorée par le poète (Wenk 265). Ce poème est une œuvre plus mature que *Soupir* ou *Placet futile* :

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Le « je » du poème est l'éventail lui-même, qui parle à la fille. Il lui fait signe de le garder dans la main, et la transfigurant en une aile, la fille entre le monde de la fantaisie. La fantaisie continue dans le deuxième quatrain quand l'éventail dit « une fraîcheur de crépuscule / te vient à chaque battement », mais elle est abruptement interrompue avec le mot « Vertige ! ». Le troisième quatrain crée une tension entre la fantaisie et la réalité, et cet espace ambigu « qui, fou de naître pour personne, / ne peut jaillir ni s'apaiser ». La tension s'amplifie dans le quatrième quatrain et son « paradis farouche », et elle trouve une résolution dans le dernier quatrain. L'éventail devient « le sceptre des rivages roses / stagnants sur les soirs d'or », et en fermant l'aile figurative, elle retourne à la réalité.

Selon McCombie, l'expérience d'écouter l'*Éventail* de Debussy est très différente de celle créée par le poème (McCombie 188). L'*Éventail* de Debussy est certainement plus dramatique que le poème de Mallarmé, mais l'approche de Debussy souligne le thème central du poème : la tension entre la réalité et la fantaisie. Le tempo du morceau est « scherzando », en italien littéralement « divertissant ». Le piano joue une ascension rapide et des accords légers, et

cette introduction n'établit pas une tonalité. L'interprète commence avec les mots « o rêveuse », et le rythme change de binaire à trois temps, c'est-à-dire entre un rythme régulier et irrégulier. Le manque de tonalité claire et de rythme régulier crée un sens d'insécurité jusqu'à la fin de la première strophe. Avec l'aile dans la main de la fille, une autre ascension du piano fait référence au vol, et l'œuvre devient plus stable pour le deuxième quatrain. Le sens de sécurité est violemment interrompu par le mot fortissimo de « vertige ! », et le piano joue une mélodie descendante qui présage la fin du rêve. La musique est atonale et irrégulière jusqu'à la dernière strophe. Après un moment de silence, le piano retourne à la mélodie de l'introduction, et Debussy demande à ce que l'on se retienne « peu à peu jusqu'à la fin ». Dans les dernières mesures, il établit enfin la tonalité de mi mineur. Donc, pour son interprétation du poème, Debussy évite les traditions de tonalité et du rythme pour souligner la tension entre la réalité et le rêve qui existe dans le poème.

Ces cinq exemples nous montrent l'union de ces deux artistes. La sensibilité de Debussy pour la poésie est évidente dans ses interprétations de Mallarmé. Il garde la complexité de ces poèmes et, avec la structure de la musique, il guide le public à travers la syntaxe riche et compliquée de Mallarmé. Il trouve l'axe du poème et utilise la tonalité, le rythme et autres éléments musicaux pour le renforcer. Avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la seule collaboration entre les deux, on trouve que Mallarmé a vraiment apprécié l'interprétation nuancée de son chef-d'œuvre. Cependant, les similarités entre les deux ne sont pas limitées à ces cinq œuvres. On trouve le meilleur exemple d'une esthétique partagée par les hommes dans deux de leurs œuvres : *Jeux* de Debussy, et *Un coup de dés* de Mallarmé.

Conclusion : *Un coup de dés et Jeux*

Écrit en 1897, *Un coup de dés* marque une rupture profonde avec les traditions de la poésie. Dans ce poème, le dernier chef-d'œuvre avant sa mort, Mallarmé rejette complètement les règles de la structure d'un poème. La compréhension du poème nécessite une lecture à haute voix. Le texte, avec les mots en majuscules, la taille de la police de caractères et l'utilisation du blanc de la page, invite le lecteur à en trouver sa propre interprétation. À l'instar du compositeur qui guide le musicien avec une partition, le lecteur du *Coup de dés* doit se guider lui-même dans son interprétation du poème.

Comme le poème innovateur de Mallarmé, *Jeux* est une des plus matures œuvres de Debussy. La musique lui a été commandée pour un ballet en 1912, quelques années avant sa mort (Berman 225). Décrit comme un « poème dansé », le scénario du ballet présente un jeu de tennis entre deux femmes, interrompu par un jeune homme. Cette œuvre ignorée depuis plusieurs années à cause du scénario banal (Pasler 60), est pourtant une des plus riches œuvres orchestrales de Debussy.

La nécessité du lecteur d'interpréter lui-même le poème est cruciale pour l'expérience poétique du *Coup de dés*. Joseph Acquisto écrit que : « [poetry] has borrowed from music not so much a sense of access to the Ideal that [...] music is supposed to convey, but rather, paradoxically, a sense of the performative, the immediate, the undecidable » (Acquisto 79-80). Dans sa préface, Mallarmé note qu'il a trouvé l'inspiration pour cette œuvre dans la musique :

Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur

réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique
entendu au concert. (*Œuvres complètes* 456)

Il continue en disant qu'il essaye de réclamer ces éléments de la musique dans son poème : « on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends » (*Œuvres complètes* 456). Mallarmé considère ce poème comme une partition, et les différentes espaces entre les mots indiquent leur intonation (Abbot 78). Le poème est non linéaire, et en le lisant comme une partition, l'intensité variable des mots guide l'interprétation du lecteur.

Comme *Un coup de dés*, Debussy donne au public la responsabilité de trouver la signification d'une œuvre riche et compliquée. McCombie explique que *Jeux* évite une musique prévisible, qu'elle ne reste jamais dans un style, un mode ou un tempo (McCombie 121). *Jeux* est une œuvre toujours en mouvement. Debussy décrit le scénario du ballet en fonction du tempo, car les changements fréquents renforcent l'atmosphère d'instabilité et l'ambiguïté du ballet (Pasler 60). Dans la partition de *Jeux*, on trouve environ 60 changements du tempo, un aspect qui contribue à sa complexité (Berman 226). On écoute de petites phrases mélodiques qui suggèrent quelques genres de musique, un prélude ou un petit extrait d'une valse, mais la musique ne reste jamais dans un style stable.

Le rejet du style traditionnel crée donc un sens profond du mouvement dans ces deux œuvres. Mallarmé utilise la complexité de la syntaxe avec la structure des mots sur la page pour faire éclater le poème. Il n'est pas écrit d'une façon linéaire, et ses idées sont parsemées. Les mots qui constituent le titre complet « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » sont séparés par plusieurs pages. Mallarmé utilise même le pli de la page pour diviser les mots. Selon Dayan, le pli, le blanc de la page et la syntaxe complexe donnent au lecteur l'impression que le poème existe dans un espace structuré :

Mallarmé has created a work whose effect is primarily not a matter of sense, nor one of a rhythm that one could describe, but of a multifaceted structuring that somehow [...] must be thought of as existing in time and space, yet does not obey their laws in any way we can define. (76)

Comme dans *Un coup de dés*, la difficulté de *Jeux* réside dans un amalgame de motifs séparés, cherchant à exprimer une idée dans une œuvre toujours en mouvement. La texture de l'œuvre est achevée par l'utilisation de ces motifs. Représentés généralement par une ou deux mesures, ils sont perpétuellement joués, réduits au silence et intégrés dans l'œuvre (Pasler 70). Ils créent un espace sonore, que Debussy utilise pour renforcer le sens du mouvement. Analysant ce morceau, McCombie écrit : « The piece is always in motion, in one long transition of undulating weight and lightness, surging and receding on a journey that must never consent to arrive [...] Melody is constructed out of colors; the shapes and the shadows are as important as the fact of the notes themselves » (120).

La présence du silence dans *Un coup de dés* est essentielle. Mallarmé, dans sa préface, identifie ainsi le silence dans le poème :

Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. (*Œuvres complètes* 455)

Le poème continue dans le blanc de la page, dans ces moments du silence qui restent aussi importants que le texte, car on y trouve l'indicible, ce qui se rapproche le plus de l'Idée.

Debussy utilise souvent le silence dans la même façon. Jarocinski explique son importance : « Almost all Debussy's music emerges from silence, fades away at times, and then

relapses once more into silence; the composer seems to be listening to the mysteries of life, of death and what lies beyond our sensory capacities » (Jarocinski 152). Le silence dans *Jeux* n'est pas littéral, mais figuratif. On le trouve dans l'espace entre les motifs, quand la musique établit une transition d'une mélodie à l'autre. Les motifs apparaissent soudain et s'affaiblissent, ce qui crée l'impression qu'ils viennent d'une autre œuvre, inaudible.

Ces deux œuvres représentent bien le point culminant du contexte artistique qui a produit Mallarmé et Debussy. Mallarmé a développé son style à une époque valorisant la capacité de la musique à exprimer l'inexprimable par les lettres. Il a lutté contre une société obsédée par l'exemple de Wagner, mais la présence de la musique reste forte dans ses œuvres. Debussy, une génération plus tard, a été inspiré par Mallarmé et ses contemporains. Il a trouvé dans les œuvres du poète un art qui mélange les qualités de la poésie avec un sens de la musicalité, un art beaucoup plus innovateur que les vieilles traditions représentées par Wagner. L'espace partagé par la musique et la poésie, qui définit les œuvres de ces deux grands artistes, est parfaitement représenté par *Un coup de dés* et *Jeux*.

Bibliographie

- Wagner à Paris 1839-1900. Genève: Paris, 1980.
- Abbott, Helen. *Between Baudelaire and Mallarmé : Voice, Conversation and Music*. Farnham, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- Acquisto, Joseph. *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*. Aldershot, England ; Burlington Ashgate, 2006.
- Antokoletz, Elliott, and Juana Canabal Antokoletz. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartok : Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Antokoletz, Elliott, and Marianne Wheeldon. *Rethinking Debussy*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Baudelaire, Charles, Claude Pichois, and Jean-Louis Murat. *Les Fleurs du Mal*. Paris: NRF/Gallimard, 2007.
- Becker, Sander. "Debussy et son goût de la poésie." *Relief* 6 (2012): 136-61.
- Berman, Laurence D. "'Prelude to the Afternoon of a Faun" and "Jeux": Debussy's Summer Rites." *19-th Century Music* 3.3 (1980): 225-38.
- Casler, Lawrence. *Symphonic Program Music and Its Literary Sources. Studies in the History and Interpretation of Music*. 2 vols. New York: Edwin Mellen Press, 2001.
- Code, David J. "Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music Après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune." *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001): 493-554.
- Cohn, Robert Greer, and Gerald Ernest Paul Gillespie. *Mallarmé in the Twentieth*

- Century*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1998.
- Dayan, Peter. *Music Writing Literature, from Sand Via Debussy to Derrida*.
Aldershot, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2006.
- Debussy, Claude. *Correspondance, 1884-1918*.
- Debussy, Claude, and James R. Briscoe. *Songs of Claude Debussy*. Milwaukee, WI: H. Leonard, 1993.
- Debussy, Claude, Margaret G. Cobb, and Richard Miller. *The Poetic Debussy: A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1994.
- Debussy, Claude, François Lesure, and Richard Langham Smith. *Debussy on Music : The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy*. Cornell Paperbacks. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988.
- Emmanuel, Maurice. *Pelléas et Mélisande de Debussy*. Paris: Éditions Mellottée, 1950.
- Fulcher, Jane F. *Debussy and His World*. The Bard Music Festival Princeton Paperbacks. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.
- Gans, Eric Lawrence. "Mallarmé Contra Wagner." *Philosophy and Literature* 25.1 (2001): 14-30.
- Gill, Austin. *The Early Mallarmé*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Grayson, David A. *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1986.
- Guichard, Léon. *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. 1963.

- Hartman, Elwood. "Baudelaire, Mallarmé, and Wagner; a Comparison of the German Musician's Influence on Two French Symbolist Poets." *Proceedings - Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 27.1 (1976): 27-29.
- Hertz, David Michael. *The Tuning of the Word : The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- Hillery, David. *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé*. 1980.
- Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. 1979.
- Jankélévitch, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant : avec 46 exemples musicaux*. Paris: Plon, 1976.
- Jarocinski, Stefan. *Debussy : Impressionism and Symbolism*. London: Eulenburg, 1976.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta : Figures of Wagner. Meridian : Crossing Aesthetics*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.
- Lees, Heath. *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*. 2007.
- Liébert, Georges. *Nietzsche and Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Lloyd, Rosemary. *Mallarmé : The Poet and His Circle*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999.
- Lockspeiser, Edward. "Mallarmé and Music." *The Musical Times* 107 (1966): 212-13.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes. texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*. Paris: Gallimard, 1945.
- McCombie, Elizabeth. *Mallarmé and Debussy : Unheard Music, Unseen Text*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

Nichols, Roger, and Richard L. Smith. *Claude Debussy: Pelléas Et Mélisande*.

Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Noske, Frits. "Social Tensions in 'Le Nozze Di Figaro'." *Music & Letters* 50.1 (1969): 45-62.

Pasler, Jann. "Debussy, 'Jeux': Playing with Time and Form." *19-th Century Music* 6.1 (1982): 60-75.

Pearson, Roger. *Unfolding Mallarmé : The Development of a Poetic Art*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

---. *Mallarmé and Circumstance : The Translation of Silence*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Quennell, Peter. *Baudelaire and the Symbolists; Five Essays*. Essay and General Literature Index Reprint Series. Port Washington, N.Y. : Kennikat Press, 1970.

Rancière, Jacques. *Mallarmé*. 2011.

Shaw, Mary Lewis. *Performance in the Texts of Mallarmé : The Passage from Art to Ritual*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1993.

Smith, Richard Langham, and Caroline Potter. *French Music since Berlioz*. Aldershot, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2006.

Verlaine, Paul, and Jacques Borel. *Fêtes galantes: romances sans paroles. Précédé de poèmes saturniens*. Paris: Gallimard, 1973.

Wenk, Arthur. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley: University of California Press, 1976.