

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

8 | 2018

L'Écrivain critique de lui-même

L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition

Maria Beatrice Venanzi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/1825>

DOI : 10.4000/rief.1825

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Maria Beatrice Venanzi, « L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 16 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1825> ; DOI : 10.4000/rief.1825

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2018.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition

Maria Beatrice Venanzi

Introduction

- 1 Beaucoup de choses ont été dites sur l'inspiration poétique du *Prélude* comme une traduction musicale de l'églogue de Mallarmé¹. Toutefois, jusqu'à maintenant une analyse de type systématique qui compare les deux œuvres n'a jamais été entreprise. La proposition de cette nouvelle approche vient de la double formation de l'auteure², car cela nécessite de compétences littéraires et herméneutiques et musicologiques.
- 2 Dans cette contribution, nous suggérerons des points pour une analyse comparative entre l'églogue *L'Après-midi d'un faune*³ de Mallarmé et la transposition musicale de Debussy, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*⁴. Tout d'abord, nous présenterons le contexte culturel commun partagé du poète et du compositeur, en mettant en évidence les parallélismes et leur formation culturelle et littéraire, qui offrent plusieurs points de contact. Par la suite, nous examinerons les « intersections » entre la poésie et la partition musicale, capables d'apporter une richesse sémantique inédite au sein d'un modèle non-hiérarchique où les arts sont codépendants et autonomes, selon le modèle rhizomatique proposé par Deleuze et Guattari⁵.
- 3 De quelle façon la poésie de Mallarmé est-elle musicale ? Et de quelle façon la musique de Debussy est-elle poétique ? L'*overlapping* (superposition partiellement coïncidente) de deux langages différents, qui utilisent deux systèmes de signes distincts (notation musicale et mots écrits, graphèmes) génère un réseau complexe de références intertextuelles et symboliques, dont l'interprétation pourrait changer avec les progrès de la recherche en cours. Nous espérons attirer l'attention sur les deux œuvres mentionnées,

dans une perspective comparative qui va dans une double direction : celle d'enquêter sur les aspects musicaux qui influencent la poétique de Mallarmé et, en même temps, celle d'explorer les éléments littéraires identifiables dans l'œuvre musicale de Debussy.

- 4 Dans ce but, nous faisons référence à l'œuvre de Daniel Albright, pionnier de l'analyse comparative entre les deux arts en question. Poésie et musique, tous deux arts « temporels » (c'est-à-dire qui se déroulent dans le temps, contrairement à la peinture et à la sculpture, qui possèdent une dimension spatiale, selon la division historique de Lessing⁶), se prêtent aisément à une analyse qui, à partir du signe comme clef, et à travers le symbole comme instrument, tentera de retracer de nouvelles significations sémantiques produites par l'intersection des deux arts dans les œuvres en question.
- 5 Dans le but d'entreprendre une analyse de type comparatif, il faudrait premièrement établir ce que l'on entend en général par « symbole », notamment pour la période en objet. Pour Todorov, le symbole ne peut être seulement un signe ou un mot, étant donné que le signifiant et le signifié sont simultanés, alors que l'antécédent et le conséquent sont successifs : on ne peut donc appeler les deux relations du même nom. Le symbole, dès la période romantique, a un caractère double et ambigu : c'est une « chose », pas un mot, et cependant il n'est pas du tout transparent, comme dans le cas de l'allégorie, où signifiant et signifié sont bien séparés⁷.
- 6 Comme le souligne Bertrand Marchal, Mallarmé pressentit la crise de la représentation post-romantique : une crise qui est premièrement celle de la littérature, et par conséquent celle de la société, ouvrant la voie à un processus qui aboutira à la relativité de la conscience. Le symbolisme, grâce à Stéphane Mallarmé, son porte-parole le plus lucide, nous aurait appris à lire les mots comme des symboles, ou bien à reconnaître la fonction symbolique du langage⁸. Pour le poète, « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole »⁹.

Mallarmé et Debussy : rencontres d'auteur

- 7 Le Faune de Mallarmé a une genèse controversée. La première idée remonte aux années de Tournon (1864-1865), avant la crise profonde qui le conduit à connaître le Néant et à revoir profondément sa propre poétique¹⁰. Le Faune est une *rêverie* à réserver pour les mois d'été, alors que c'est sur le poème *Hérodiade* que se concentrent les efforts du poète. Après plusieurs changements, le résultat d'une décennie de travail, en 1875¹¹ Mallarmé propose un intermède héroïque pour le troisième *Parnasse Contemporain*, qui est cependant rejeté par le jury (Banville, Coppée, Anatole France). Les vers plaisent, mais manquent de la qualité anecdotique nécessaire pour qu'ils soient appréciés par le public. Les modes lyrique, épique et dramatique étaient les trois genres dominants, et bien séparés entre eux, dans le théâtre de l'époque, tandis que dans le *Faune*, bien qu'ils soient présents, ils ne sont pas clairement perceptibles.
- 8 Le *Faune*, donc, avait été conçu à l'origine pour la représentation théâtrale : « [...] je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame »¹². Après le refus du *Parnasse*, Mallarmé décide de publier à ses frais le manuscrit « dans des conditions de luxe absolument folles et que m'impose un éditeur prodigue »¹³, en profitant de l'étroite collaboration du peintre impressionniste Édouard Manet, son ami

intime. La couverture nous présente l'image d'un Faune qui aperçoit trois nymphes dans les roseaux ; les nénuphars, un hommage à la mode de l'orientalisme, sont tirés d'une illustration de Hokusai. Mallarmé réserve une attention maniaque aux détails de la décoration et de la typographie¹⁴, et pourtant ce « livre de dialogue » est un précieux *unicum* dans l'histoire éditoriale : la peinture et la poésie, bien qu'étroitement liées et communicantes entre elles, conservent chacune leur propre spécificité. Cette conception esthétique est bien en accord avec ce que le poète affirme dans *Crise de vers* :

Je me figure [...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.¹⁵

- 9 Poésie et musique, donc, ont la même dignité : la poésie doit reprendre à la musique, utilisée comme instrument compositionnel, son « bien ». C'est ainsi que le vers mallarméen peut s'affranchir de la conventionalité et de la référentialité du langage, en *suggérant*, pour permettre l'accès à une dimension fictive, où le réel se fait littérature. Comme le note Backès, « À partir de Mallarmé, des poètes, puis des romanciers imaginent de composer des textes en adaptant des procédures qui relèvent soit du développement thématique, soit du contrepoint »¹⁶.
- 10 Debussy semble partager la vision du poète plus âgé. Il a à peine la trentaine quand il commence à assister aux *mardis* de Mallarmé, rue de Rome : le salon du poète a réuni, au cours de nombreuses années, les meilleurs hommes de lettres et artistes de sa génération, en particulier des symbolistes et des parnassiens, en donnant vie à un débat culturel fructueux et éclectique. Debussy est un jeune compositeur prometteur : vainqueur du Prix de Rome¹⁷, élève de Vincent d'Indy, il est protagoniste du panorama culturel de son temps. Mallarmé, désormais cinquantenaire, vit à Paris depuis une dizaine d'années, après un long périple dans la province française (Tournon, Besançon, Avignon) en tant qu'enseignant d'anglais. De jour, il enseigne au lycée Condorcet ; de nuit, il se consacre à un incessant *labor limae*, exaspérant « ce creusement du vers¹⁸ » qui est la caractéristique la plus distinctive de son engagement poétique. C'est le poète qui remarque le jeune musicien, comme compositeur des *Cinq poèmes de Baudelaire*, publiés par Debussy en 1890. En 1884, Debussy avait déjà mis en musique la poésie *Apparition* de Mallarmé, qu'il avait découverte grâce à la collection de Verlaine *Les Poètes Maudits*, à l'origine du succès littéraire tardif de Mallarmé¹⁹.
- 11 L'influence de la poésie sur Debussy n'a pas été, jusqu'à présent, suffisamment explorée²⁰. Dans sa monographie de 1970²¹, Jarocinski est le premier à retracer l'inspiration purement littéraire du compositeur, en opposition et en enrichissement à une longue école de critiques qui avaient presque exclusivement mis en évidence sa veine picturale et impressionniste. Jarocinski revendique plutôt le symbolisme de Debussy, le comparant en détail à la poésie de Mallarmé.
- 12 Debussy, bien qu'il ne soit pas un théoricien musical systématique comme Wagner, s'oppose à la musique « sémantique », ou imitative de la nature et des états d'âme : une tendance typique des poèmes symphoniques et de la musique au programme de l'époque. Les accords et les procédures de l'harmonie traditionnelle seraient, selon lui, épuisés, précisément parce qu'ils ont désormais une signification unique, conventionnellement établie. Dans cette perspective, la musique perd énormément de sa liberté et originalité.

- 13 La recherche du *son pur* de la part de Debussy visait, à travers l'utilisation de timbres musicaux insolites et raffinés, à créer de nouvelles significations accessibles seulement à quelques initiés : une conception aux antipodes de l'esthétique wagnérienne. Debussy, tout en admirant et en étant influencé par le compositeur de Bayreuth, le critiquait pour son utilisation massive des *Leitmotive* (dans lesquels un très reconnaissable motif musical était traditionnellement associé à l'apparition d'un personnage)²², car il les jugeait comme étant des outils trop *narratifs*, reléguant la musique à un rôle accessoire. À travers son emploi savant de l'instrumentation, Debussy insiste sur la supériorité de la musique précisément en vertu de son ambiguïté sémantique, qui en augmente son charme évocatoire. Comme Jarocinski le révèle, sa musique n'a rien de prévisible :
- Elle ignore ces longues introductions, ces amples finals qui faisaient la joie de la rhétorique romantique. Sa musique ne commence ni ne finit. [...] Elle émerge du silence, s'impose sans préliminaires, in medias res, puis, interrompant son cours, continue de filer sa trame dans notre rêve.²³
- 14 Les analogies avec la vision poétique de Mallarmé sont étonnantes²⁴. Et c'est Kandinsky, un peintre, qui voit une qualité spirituelle dans la musique de Debussy, raffinée par une transmutation alchimique similaire à celle que Mallarmé recherche dans sa poésie : « Malgré ses affinités avec les impressionnistes, il [Debussy] est si fortement tourné vers le contenu intérieur qu'on retrouve dans ses œuvres l'âme torturée de notre temps, vibrante des passions et de secousses nerveuses »²⁵.
- 15 Jarocinski est du même avis quand il conclut, à propos de l'œuvre de Debussy²⁶ : « Elle semble incarner le devenir bergsonien de la réalité, mais elle est plus que cela : une cathédrale pleine de symboles qui roule à travers le temps ».
- 16 Le parallèle avec les *Correspondances* de Baudelaire, source primaire d'inspiration pour Mallarmé²⁷, ne pourrait être plus évident : la nature est un temple obscur, traversé par un complexe réseau de symboles. Comment est-il possible que Mallarmé, le défenseur le plus ardent de la pureté d'expression poétique, et Debussy, à la recherche éternelle du *son pur* qui libérerait la musique de tout expédient narratif, aient réalisé l'union étrange qui a porté à la création du *Faune* ? « Livre de dialogue »²⁸ depuis ses origines, véritable carrefour des arts, le *Faune* de Mallarmé semble nous hanter, et nous enchanter, avec sa mélodie hypnotique, entrelacée encore plus subtilement et intentionnellement dans les harmonies de Debussy.

Le *Faune* de Mallarmé et Debussy : premières intersections

- 17 Le Dictionnaire de la Musique Larousse définit le prélude comme :
- Une pièce musicale destinée à un instrument soliste (rarement à la voix ou à l'orchestre) qui a pour fonction d'*introduire* à une autre pièce de caractère plus composé (alors que la forme du prélude est souvent libre, et son style proche de l'improvisation).²⁹
- 18 Voilà une utile clef de lecture pour s'approcher du *Prélude* de Debussy. Dans les intentions du compositeur, le *Prélude* devait introduire le public à la plus vaste œuvre de Mallarmé, se plaçant comme un *accessus ad auctorem*, plus que comme une véritable traduction musicale de l'églogue. En faveur de cette interprétation, il serait bon de se rappeler la réaction de Mallarmé quand un autre musicien malheureux, tel que V. Emmanuel C. Lombardi, lui proposa une transposition instrumentale de son églogue, qu'il appela *Glose* à

l'Après-midi d'un Faune. Mallarmé répondit, avec l'humour *tranchant* qui le distinguait, qu'il pensait l'avoir mise lui-même en musique³⁰.

- 19 Toutefois, la réaction de Mallarmé à la première écoute du *Prélude* de Debussy fut très enthousiaste et chaleureuse. Au désir de Debussy que « les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la Flûte de votre Faune »³¹, Mallarmé répondit que son *Prélude* « ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy »³².
- 20 Bien plus variées furent les réactions des contemporains à la première exécution du *Prélude*, le 22 décembre 1894 à la *Société Nationale de Musique* de Paris, et à celle des mois suivants. Il y eut ceux qui accusèrent l'œuvre de Debussy d'obscurité et d'hermétisme, comme cela avait été fait pour sa source d'inspiration ; ceux qui lui reprochèrent trop d'originalité (une critique qui peut presque être considérée comme un éloge pour un compositeur)³³ ; ceux qui déplorèrent la dissolution de toute loi harmonique, sa tonalité suspendue et ambiguë, le manque de clarté musicale, et l'embarras général du public devant une de ces pièces « amusantes à écrire, mais nullement à entendre »³⁴. Il y eut aussi, cependant, ceux qui firent les louanges de la maîtrise de l'orchestration, des timbres merveilleux et enchanteurs et de l'absolue nouveauté de la composition, en saluant Debussy comme l'alternative française à Wagner³⁵.
- 21 En partant du principe du *Prélude* comme une introduction au poème, une sorte de rhapsodie qui en résume l'esprit et les moments saillants, quelles correspondances pouvons-nous reconnaître avec le texte poétique ?
- 22 On a déjà tenté de reconstruire une chronologie linéaire pour l'églogue *L'Après-midi d'un Faune*³⁶. Au lieu de cela nous voudrions proposer une lecture circulaire, dans laquelle le début *in medias res* est, en réalité, le moment final. Revenons brièvement au mythe de référence : Pan, le Faune, poursuit la nymphe Syrinx, qui se cache dans un fourré à côté d'une rivière, puis se transforme en roseaux³⁷. Le dieu Pan, affligé, coupe les roseaux à différentes hauteurs, et, en y soufflant, commence à jouer pour se consoler. C'est ainsi que le Faune crée la flûte de Pan : voici l'un des mythes les plus anciens et les plus connus qui expliquent la naissance de la musique.
- 23 Nous croyons que la source originelle du mythe a, jusqu'à présent, été injustement négligée. Si l'on interprète littéralement « l'instrument des fuites, ô maligne / Syrinx » (v. 52-53), en référence au mythe, la nymphe Syrinx est elle-même la flûte ... la flûte que le Faune, à notre avis, n'arrête jamais de jouer pendant toute la durée du poème.
- 24 La musique du Faune a, au début, l'intention d'éterniser les nymphes à travers son chant : c'est le thème traditionnel de la poésie qui a le pouvoir d'immortaliser la chair et les œuvres humaines, sujettes à la détérioration. La création de la flûte à travers la coupe des roseaux, que le Faune a percée, est liée, à notre avis, à l'idée de culpabilité inhérente à la vision artistique de Mallarmé, associée à une rêverie amoureuse dans laquelle le Faune, après avoir espionné les nymphes, objets de son désir (v. 63 : « mon œil, trouant le jonc »), définit comme « mon crime » l'avoir « divisé la touffe échevelée / de baisers, que les dieux gardaient si bien mêlés » (v. 84 -85). C'est l'art de la pénétration métaphorique d'un sens secret, qui consiste à déchirer le voile qui sépare la réalité de l'idéal, le signe du sens et, peut-être, la poésie de la musique, à travers le déchiffrement du symbole³⁸.
- 25 Avec le « aimais-je un rêve » initial, le Faune donne le la à sa rêverie, dans le *locus amoenus* d'un « bosquet arrosé d'accords » (v. 17), suspendu entre le souvenir et une réalité de

laquelle il ne conserve ni la mémoire, ni une preuve tangible. La poésie du vague et de l'indéfini est immédiatement évoquée dans les vers suivants : « [...] que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses ».

- 26 Quel est le défaut des roses ? Nous proposerons ici une association libre aux très célèbres vers de Shakespeare, que Mallarmé, en tant que professeur et admirateur de la littérature anglaise, devait connaître très bien : « What's in a name ? That which we call a rose/By any other word would smell as sweet »³⁹.
- 27 La suppression du nom, où le lien avec le réel est établi par l'homme de façon arbitraire et conventionnelle, n'en supprime pas le parfum ou, en ce cas, son essence : voilà l'alchimie de cette poésie, qui transmute la réalité en la dé-réalisant, mais sans pour cela renoncer à la rêver et à la chanter. C'est en fait le centre du poème qui, comme l'affirme Bénichou, nous donne une clé pour déchiffrer le secret de l'art hermétique de Mallarmé (vers 48-51)⁴⁰ :

Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flancs purs suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

- 28 Il semblerait que la vision du Faune/Mallarmé soit tout sauf idéalisée : sa ligne (poétique et musicale) est définie comme « sonore » (qui produit du bruit, sans qualités particulières) ; « vaine » (inutile, stérile, et aussi, peut-être, vaniteuse, en tant que fruit du solipsisme narcissique du poète/musicien) et « monotone » (musicalement, *mono-tone*, qui est composée exclusivement sur le même ton, sans aucune variation). C'est à partir de ce noyau central que commence notre *Prélude*, qui s'ouvre avec un long et « monotone » *solo* de la flûte (mesures 1-4 ; *fig. 1*) : suggestion musicale, plutôt que traduction en partition de la lettre poétique, des sentiments et des sensations par lesquels le Faune « module » son amour jusqu'à ce que ce dernier s'élève et se vaporise dans le ciel, confié à la ligne de son propre chant⁴¹.

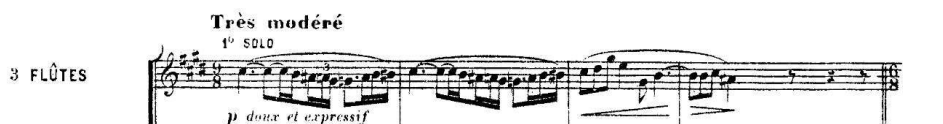


Fig. 1.⁴²

Cet élan vertical est peut-être une tentative de soumettre la nymphe, et donc une femme non possédée, mais désirée, en la réduisant à une simple ligne mélodique ? La ligne du Faune est certainement bien modulée, aussi graphiquement, dans les « arabesques » de la flûte de Debussy, qui montent et descendent incessamment, et dans des préciosités plus impressionnistes que des « pierreries » : les accords de la harpe, la légèreté des cordes, le mystère des cymbales antiques.

- 29 L'amour du Faune s'est déjà fait musique, puisque le Faune joue, du début du poème, l'objet de son désir : l'ex nymphe Syrinx, qui est maintenant devenue flûte. Une superbe transposition de ce concept est réalisée dans la musique de Debussy qui, par un équilibre subtil et élégant des timbres (les *solos* des aérophones de la famille des bois abondent : flûte, clarinette et hautbois), ne définit jamais une tonalité stable, mais module naturellement, de façon absolument imprévisible, d'un ton à un autre.
- 30 Un deuxième thème mérite notre attention : l'union entre les arts, déjà suggérée au commencement du poème par les vers 32-34 :

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
 Sans marquer par quel art ensemble détala
 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la.

- 31 Illouz propose de lire « hymen » comme référence non pas au mariage, mais à la virginité. Ce « trop d'hymen » serait donc synonyme d'une résistance excessive d'un art (la musique) à être pénétré par l'autre (la poésie), empêchant en fait la parfaite fusion artistique entre les deux⁴³.
- 32 Cet art double aux contours indéfinis, fruit d'une union imparfaite et partielle, si réticente (et résistante), aspire cependant à une sorte de communion : c'est dans ce sens que doit être lue la recherche frénétique du *la*. Traditionnellement, *donner le La*, rôle fondamental qui est confié, en orchestre, au premier hautbois, permet d'accorder tous les instruments, de sorte qu'ils puissent jouer ensemble avec la même intonation. Le *la* est une note fixe, dont la répétition pourrait générer un effet répétitif et monotone ; c'est aussi une note récurrente dans la complexe harmonie tonale du *Prélude*, qui de temps en temps agit comme un pivot, point d'appui et de passage.
- 33 Plus tard, le Faune déplore la fuite des nymphes, qui sont affectées de « ce mal d'être deux » (v. 69). Une référence au désir de posséder tous les deux et, métaphoriquement, d'embrasser la dimension réelle par le moyen artistique, et donc imaginaire ? Un mouvement ascendant qui, peut-être, irait « des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide » (v. 79) ? Ou bien est-ce aussi une allusion à l'impossibilité de fusionner deux arts, la musique et la poésie ? Et, dans ce cas, est-ce vraiment mal qu'ils restent séparés ?
- 34 L'œuvre de Debussy, saluée par Pierre Boulez comme le triomphe du Modernisme musical⁴⁴, peut nous offrir une réponse partielle. Les 110 mesures du *Prélude* de Debussy, coïncidant avec les 110 vers de l'églogue de Mallarmé, pourraient suggérer une correspondance univoque entre vers et mesure, en vue d'une traduction musicale très stricte de la source poétique. Cette adaptation si littérale ne serait pas, selon nous, en harmonie avec l'esthétique symboliste, celle-ci préférant faire dialoguer les arts sur un plan d'indépendance⁴⁵. Debussy, tel le Faune de Mallarmé, déçoit son audience avec l'illusion d'une tonalité qui ne s'affirme pas : l'unité – et la beauté – de la composition sont le fruit des variations de la ligne mélodique et rythmique, ou de l'emploi de ces mêmes accords : les intervalles de sixte augmentée, septième, neuvième et onzième, sont très dilatés. Le thème est lui aussi varié par une augmentation rythmique, reposant sur un intervalle de quarte augmentée (Sol – Do#), connu, dès le Moyen Âge, comme *diabolus in musica*.
- 35 Si l'on observe la première section du *Prélude* (mesures 1-23), on remarquera une correspondance très libre, mais aussi efficace, entre partition et vers. Après la présentation initiale, le thème est déstabilisé (mesures 5-11) avec les inquiets *tremoli* des violons, suggérant un rapprochement avec la fuite des nymphes (« ce vol de cygnes, non ! De naïades se sauve »).
- 36 L'introduction de quatre cors séparés (avec deux lignes mélodiques différentes) dans la partition marque une phrase de caractère plus « dramatique », qui renvoie à la destination du poème, pensé à l'origine pour le théâtre. Les cors en particulier sont les instruments associés à la chasse et à la guerre ; dans ce cas, ils se moquent du faune, dont la poursuite est destinée à l'échec. La reprise du thème, toujours à la flûte, à la mesure 21, met en évidence un changement de métrique, avec le passage du 9/8 initial au 12/8, plus ample et soutenu. Il fait place à des variations en demi-croches, tout en ajoutant les arabesques riches et séduisantes de la harpe, qui évoquent l'enchantement du rêve.

- 37 À la mesure 23, la tension harmonique des accords précédents se résout temporairement avec l'introduction triomphale de l'accord de LA, qui rappelle les vers 32-34 : la recherche de la fusion artistique est donc réalisée le temps d'une mesure, dans une atmosphère claire et condensée qui rappelle « un flot antique de lumière » (v. 36).
- 38 À ne pas négliger, enfin, les indications verbales présentes sur la partition qui, plus que des indications dynamiques (traditionnellement *pp*, *pianissimo* : *p*, *piano* ; *mf*, *mezzoforte* ; *f*, *forte* ; *ff*, *fortissimo*), donnent des suggestions interprétatives : du plus romantique « doux et expressif » initial à l'inédit « avec plus de langueur » (p. 27).
- 39 Quel meilleur mot que « langueur » pourrait exprimer le *mood* du Faune qui, suspendu entre rêve et ivresse, contemple l'ombre de la réalité des choses à travers la transparence d'un grain de raisin vidé de son jus ? Une image magistralement reproduite dans la partition de Debussy, où une *coda* en *ppp* (trois fois *piano*) chuchotée, conclue par deux délicats *pizzicati* des cordes, expire peu à peu dans une absence totale de vibrations sonores, et vient étouffer avec cette même vague délicatesse la longue et hypnotique ligne mélodique initiale.

Conclusion

- 40 C'est certainement un paradoxe que Debussy, le partisan du son pur (à travers des timbres très recherchés et la déstabilisation de la tonalité), et Mallarmé, le défenseur de la poésie pure, aient deux visions esthétiques si semblables. Nous renouvelons l'espoir, déjà exprimé dans *l'Introduction*, que l'*overlapping* de ces deux œuvres, à travers l'utilisation de deux moyens expressifs si différents (le vers en poésie ; la note en musique) suscite dans le monde académique un intérêt plus vaste pour le domaine des arts comparés, qui puisse amener à des recherches supplémentaires.
- 41 Il est important de rappeler la synesthésie sur laquelle l'intersection poésie/musique est fondée : regarder avec les oreilles ; écouter avec les yeux. Nous pensons que la richesse de signifiants (signes) typique de cette union est porteuse de nouvelles significations sémantiques. Le symbole, tout en le renfermant avec maîtrise, cache toujours un sens, ou peut-être plusieurs, qu'il serait possible de déchiffrer progressivement, comme le suggère Mallarmé.
- 42 Les principes symbolistes qui règlent l'union entre poésie et musique, comme on l'a souligné, sont sous le signe de la périodicité et de la correspondance, donc il ne serait point productif de retracer un rapport univoque vers/mesure entre prélude et églogue⁴⁶. Cependant, une étude plus approfondie des liens entre partition et poésie pourrait éclairer certaines procédures de la poétique de Mallarmé.
- 43 Le symbolisme ouvrit la voie, à travers l'usage inédit du symbole, à l'osmose artistique du Modernisme, où le mythe du Faune est toujours très puissant (nous rappelons *L'Après-midi d'un faune*, inspiré du *Prélude*, ballet moderniste de Vaclav Nižinskij de 1912). Toutefois, les modalités du dialogue artistique dans la période de Mallarmé et Debussy visaient à maintenir l'indépendance entre poésie et musique : un développement de l'idée qui se réalise à travers une logique de type musical et compositionnel.

NOTES

1. Nous rappelons : J.-M. Nectoux, « L'Après-midi d'un Faune. Mallarmé, Debussy, Nijinski », dans *Les dossiers du musée d'Orsay*, 29, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989 ; J.-N. Illouz, « L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, 168, 4, 2012, p. 3-20, consulté le 7 février 2018, URL : <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-3.htm>>.
2. L'auteure est diplômée en Langues et littératures étrangères et en Pratiques musicales - Violon. Son projet vise à retracer des significations sémantiques nouvelles à travers l'analyse comparative des œuvres de Mallarmé (*L'Après-midi d'un Faune*) et de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*). Le but de la recherche est d'enrichir le dialogue sur le sujet « Humanisme contemporain » en explorant le mariage artistique entre poésie et musique au cours de la période qui précède le modernisme.
3. S. Mallarmé, « L'Après-midi d'un Faune », dans *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 163-166.
4. Pour les références à la partition, nous avons utilisé le texte de la première édition : C. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, Paris, éd. E. Fromont, 1895. URL : <[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP14736-Debussy_-_Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_\(orch._score\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP14736-Debussy_-_Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(orch._score).pdf)>.
5. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
6. D. Albright, *Untwisting the serpent*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 8-10. Nous signalons aussi : D. Albright, *Modernism and music : an anthology of sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004. D. Albright, *Panaesthetics : On the Unity and Diversity of Arts*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2014.
7. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.
8. « Le symbole pour Mallarmé ne renvoie nullement à quelque arrière-monde que ce soit, mais nomme ce qui fonde une poétique non narrative et non descriptive, une poétique antinaturaliste autant qu'anti-parnassienne dont l'instrument s'appelle l'allusion ou la suggestion. », B. Marchal, *Le symbolisme*, Paris, édition digitale Armand Colin, 2011, p. 16-17.
9. S. Mallarmé, *Réponse à l'enquête de Jules Huret sur « L'Évolution littéraire »*, dans *L'Écho de Paris* (1891), cité dans P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 40-41.
10. Voir J.-L. Steinmetz, *Stéphane Mallarmé : L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, « Crise », p. 118-127.
11. J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 5. Pour la genèse du Faune et ses modifications successives, voir H. Mondor, « Ces nymphes... », dans *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 367-389, ainsi que l'édition citée due à Bertrand Marchal.
12. *Lettre à Henri Cazalis*, juin 1865, dans S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, t. I, cit., p. 678.
13. *Lettre à Arthur O' Shaughnessy*, 7 novembre 1875, dans S. Mallarmé, *Correspondance*, t. II, éd. H. Mondor et L. James Austin, Paris, Gallimard, 1965, 1871-1885, p. 80.
14. J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 9.
15. S. Mallarmé, *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 212.
16. J.-L. Backès, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 16.
17. J.-F. Fulcher, *Debussy and His World*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 235-254.

18. P. Bénichou, *op. cit.*, p. 34.
19. J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 12.
20. Un chapitre à ce sujet a été dédié, récemment, par H. L. Snyder, « Debussy and the French Poets », dans *Afternoon of a Faun: how Debussy created a new music for the modern world*, Milwaukee, Wisconsin, Amadeus Press, 2015, p. 73-87.
21. S. Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, trad. T. Douchy, préface de V. Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970.
22. S. Jarocinski, *op. cit.*, p. 113.
23. *Ibid.*, p. 74
24. Symons, déjà en 1908, avait vu en Debussy le Mallarmé de la musique. A. Symons, « Claude Debussy », in *Saturday review*, 8 février 1908, cité dans *Ibid.*, p. 73.
25. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, 1954, p. 30-31, cité dans *Ibid.*, p. 73.
26. *Ibid.*, p. 74-5.
27. P. Bénichou, *op. cit.*, p. 18-20.
28. J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 8.
29. *Dictionnaire de la Musique Larousse*, <<http://www.larousse.fr/archives/musique/page/883>>, consulté le 3 juin 2018.
30. J.-M. Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.
31. *Lettre à Stéphane Mallarmé*, 20 décembre 1894, dans C. Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, Paris, Gallimard, 2005, cité dans J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 15.
32. *Lettre à Claude Debussy*, 23 décembre 1894, dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 810-11.
33. Voir P. Hambly, « Prélude à l'Après-midi d'un Faune », dans *Mallarmé devant ses contemporains*, University of Adelaide Press, 2011, p. 66-75. Consulté le 7 février 2018, <<http://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1sq5xb4.14>>.
34. Ch. Dacours, « Notes de musique », *Le Figaro*, 26 décembre 1894, cité dans *Ibid.*, p. 68.
35. Un commentateur écrit que le *Prélude*, parfaite « traduction musicale » du texte poétique, était beaucoup plus clair et explicatif que les vers dont il s'était inspiré. Voir *Intérim, Les Grands Concerts/Réouverture des Concerts Colonne, Gil Blas*, 15 octobre 1895, dans P. Hambly, *op. cit.*, p. 73.
36. P. Bénichou, « L'après-midi d'un Faune », dans *op. cit.*, p. 215-30.
37. Ovidio, *Metamorfosi. Con un saggio di Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1994 [1979], I, 689-712.
38. Le rapprochement de la végétation (en ce cas, les roseaux) à la chevelure féminine est une métaphore fréquente dans l'univers poétique de Mallarmé, surtout lorsqu'elle est associée à la dimension sensuelle. J.-P. Richard, « Les rêveries amoureuses », dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 89-151.
39. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London, The Arden Shakespeare, 2012, II, 2, 43-44, p. 189.
40. P. Bénichou, « L'après-midi d'un Faune », dans *op. cit.*, p. 228.
41. Il serait intéressant de remarquer le parcours poétique de Mallarmé qui, dans une version précédente (« Improvisation d'un Faune », dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 160-2), faisait moduler la mélodie du Faune dans une « pure, suave et monotone ligne » (v. 51). Un élan vertical vers le ciel, qui renvoie à la suavité absente du parfum des fleurs, tout en accordant plus de pouvoir à l'idéalisation artistique : cette dimension est fortement atténuée dans la version définitive.
42. C. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, cit.
43. J.-N. Illouz, *op. cit.*, p. 4. En faveur de cette interprétation, il serait opportun de confronter l'*Après-midi d'un Faune* avec sa version précédente, l'intermède héroïque *Monologue d'un Faune* de 1865 (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 153-6). Le poème s'achève sur une note victorieuse, avec le Faune qui s'exclame : « Adieu, nymphes, vierges quand je vins » (v. 106). La sensualité du Faune est exaltée par la possession charnelle des deux nymphes, les naïades

enlacées dont le « mal d'être deux » était, originairement, *extase* (Ibid., v. 66). Pareillement, le « Je t'adore, courroux des vierges » de l'*Après-midi* (Ibid., p. 165, v. 75) était, dans le *Monologue*, « Je t'adore fureur des femmes » (Ibid., p. 155, v. 71). Ces changements radicaux sont le témoignage du procédé poétique de Mallarmé : d'une première version, où la sensualité est satisfaite, à la dernière, où le désir s'élève vers le ciel (l'azur à la « sereine ironie »). Le pouvoir onirique du poème en résulte fortement accru.

44. « Just as modern poetry surely took in certain of Baudelaire's poems, so one is justified in saying that modern music was awakened by *L'Après-midi d'un faune* » ; P. Boulez, *Notes to CBS record 32 11 0056*, cit. in M. Brown, « Tonality and form in Debussy's *Prélude à L'Après-midi d'un faune* », dans *Music theory spectrum*, 15, 2, 1993, p. 127-143.

45. Les principes symbolistes du dialogue entre musique et poésie se fondaient majeurement sur la correspondance et la cyclicité. Voir D.-M. Hertz, « Periodicity and Correspondences in Poetry and Music », dans *The Tuning of the word: the musico-literary poetics of the symbolist movement*, Southern Illinois University Press, « Periodicity and Correspondences in Poetry and Music », 1987, p. 1-31.

46. Backès est du même avis quand il remarque : « En choisissant d'intituler *Prélude à l'après-midi d'un faune* une courte pièce d'orchestre, Debussy semblait indiquer qu'il refusait à traduire en imitant le déroulement du poème de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* ; il écrivait, pour ainsi dire, en marge », J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 13.

RÉSUMÉS

Cet article souligne tout d'abord les parallélismes entre Mallarmé et Debussy. Leur utilisation particulière du symbole, que Mallarmé renferme dans ses vers, et que Debussy réalise à travers le choix savant des timbres musicaux, les unit sous l'égide du Symbolisme. Nous montrerons ici les premiers fruits de l'analyse comparative entre l'*Après-midi d'un Faune* de Mallarmé et l'éponyme *Prélude* de Debussy. Commenant par la « vaine, sonore et monotone ligne » qui exemplifie la vision artistique désenchantée du Faune, nous verrons comment cette dernière, rendue musicalement par le solo de la flûte qui ouvre le *Prélude*, représente la clef d'une transmutation poétique et musicale de la réalité. Une réalité absente, recréée dans le rêve et dans le souvenir, dans laquelle « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu ». Nous espérons donner de nouvelles occasions de réfléchir sur l'inédit mariage artistique tenté par Mallarmé et Debussy. Le défi sera de retracer quelles significations sémantiques se cachent derrière le symbole, créé par l'intersection et la synesthésie de deux différents langages artistiques : la musique et la poésie.

INDEX

Mots-clés : Mallarmé, Debussy, Après-midi d'un Faune, musique, symbolisme