

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

LA CRISE CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY

par
Alexandre Bleau

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en études françaises

Août 2007

© Alexandre Bleau, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

LA CRISE CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY

présenté par
Alexandre Bleau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michel Pierssens
président-rapporteur

Lucie Bourassa
directrice de recherche

Pierre Popovic
membre du jury

Mémoire accepté le 22 octobre 2007

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une analytique de la crise, ainsi qu'une exploration de la pensée et de l'œuvre de Stéphane Mallarmé et Claude Debussy à la lumière du concept de crise. Il soutient à cet effet deux grandes thèses : 1° la crise est l'être-problème de la possibilité offerte à la possibilité. Elle apparaît concrètement comme l'impossibilité de choisir et comme la prolifération des objets du choix. Elle est par essence désir d'une décision et a lieu dans une temporalité discontinue, l'instant. 2° Mallarmé et Debussy sont tous deux « en crise », et ce, à un degré peu commun. Leur crise est généralisée, se faisant jour dans leur existence intime, dans leur rapport à la tradition et dans leurs réalisations artistiques. Relativement à ces dernières, elle se révèle selon la double poétique du devenir bloqué dans l'instant de la décision et de la limitation volontaire du choix. Leurs crises respectives déterminent l'une des plus fondamentales correspondances entre Mallarmé et Debussy.

Mots-clés

Décision, indécision, choix, possibilité, instant, rupture, poétique, esthétique, Romantisme, Modernité

ABSTRACT

This dissertation proposes an analytics of crisis and explores the mind and works of Stéphane Mallarmé and Claude Debussy as they relate to the concept of crisis. It upholds two major theses: 1) the crisis is the being-problem of the possibility of freedom. It appears in practical terms as the impossibility to choose and the proliferation of the objects from which to choose. It is essentially the desire to make a decision, and takes place in a discontinuous instant of time. 2) Mallarmé and Debussy are each in a state of crisis, and to an uncommon degree. Their crises are generalized, coming to light in their intimate lives, their relation to tradition as well as their artistic realizations. Relative to the latter, such crises are revealed according to the double poetics of the Becoming being blocked in the instant of the decision, and of the voluntary limitation of choice. Their respective crises determine one of the most fundamental correspondences between Mallarmé and Debussy.

Keywords

Decision, indecision, choice, possibility, instant, breach, poetics, aesthetics, Romanticism, Modernity

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des figures	vii
Liste des sigles et abréviations.....	viii
Remerciements.....	x
Introduction	2
Présentation sommaire	3
Chapitre 1 – État de la question	6
La circonstance du <i>Faune</i>	6
D’une Rome l’autre	10
Via Wagner.....	14
Et la peinture aussi.....	17
« Comme de longs échos qui de loin se confondent ».....	20
Chapitre 2 – Sur le concept de crise.....	26
La face objective.....	27
Une typologie de la crise	32
La face subjective de la crise et le tragique moderne	33
La crise eu égard à la création artistique	38
Première partie – Psychologie de la crise	40
Chapitre 1 – Autour de l’expérience de la crise chez Mallarmé et Debussy	41
Situations	41
La crise de Mallarmé au temps d’ <i>Hérodiade</i>	44
Ce qu’on peut dire de Debussy	49
Devoir et liberté	53

Chapitre 2 – Mallarmé et Debussy dans l’histoire des arts.....	61
Mallarmé, Debussy et la relation entre les arts.....	61
À l’ombre des Géants. L’héritage romantique	66
Crise et rupture au tournant du XX ^e siècle	72
Seconde partie – Poétique de la crise.....	80
Chapitre 1 – L’instant de la décision.....	81
Pour qui sonne Minuit	83
Négation initiale. Légèreté, fluidité.....	86
La haine du développement classique	91
Le discontinu et le simultané	99
Le statisme et le suspens.....	107
Chapitre 2 – Ne pas choisir	115
Ce dont on ne peut parler, il faut le taire	116
Mallarmé et le tiers exclu	122
Le principe d’ <i>a fortiori</i>	125
Excursus. Géotropisme et déchéance.....	127
Le calque, le « naturel »	130
Contre l’ <i>a fortiori</i>	133
Remarque conclusive – Mallarmé et Debussy sont-ils romantiques ?.....	137
Bibliographie.....	142

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 – Une éclaboussure d'*Ondine*. Prélude VIII du Second Livre, mesure 4..... 106
- Figure 2 – *La cathédrale engloutie*. Prélude X du Premier Livre, mesures 1 et 2..... 109

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- CD* Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2005.
- CM I*¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)* avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.
- CM II-XI* Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, tomes II-XI, éd. Herni Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969-1985.
- MC* Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987 [1971].
- OCM I-II* Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tomes I et II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003.

¹ Pour ce qui a trait à la correspondance de Mallarmé, la « Correspondance choisie » des *Œuvres complètes (OCM I)* aura toujours préséance sur les éditions extensives antérieures.

À Éric Paquette

À son « enthousiasme de première qualité »

REMERCIEMENTS

Ces pages doivent beaucoup à ma directrice Lucie Bourassa, à l'intérêt qu'elle a bien voulu porter à mon projet, de même qu'à la disponibilité et à l'affabilité dont elle a fait preuve tout au long de sa réalisation. Elle a su voir clair dans mes ténèbres, et me détourner des voies où il arrive qu'une réflexion s'engage et ne revienne plus.

Je ne suis pas moins redevable à Éric Paquette ; sa finesse dialectique et son amour de la philosophie me tiennent lieu d'exemples depuis tant de belles années. Notre amitié est comme la trame invisible qui court d'un bout à l'autre de ce mémoire, et au-delà.

Merci à Julia Chamard-Bergeron, pour l'ultime relecture de mon texte, et pour avoir fait de ces deux ans de maîtrise une expérience *partagée*.

Merci à Francis Bernier, camarade de toujours, pour sa joie et pour son aide.

Merci tout spécialement à ma mère et à mon père, qui me soutiennent dans mes choix comme dans mes indécisions, depuis que j'ai l'âge d'hésiter.

Je remercie enfin le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour les bourses qu'ils m'ont octroyées.

Mais qu'est-il advenu ? Au lieu de t'emparer de la liberté humaine, tu l'as encore étendue ? As-tu donc oublié que l'homme préfère la paix et même la mort à la liberté de discerner le bien et le mal ? Il n'y a rien de plus séduisant pour l'homme que le libre arbitre, mais aussi rien de plus douloureux. Et au lieu de principes solides qui eussent tranquilisé pour toujours la conscience humaine, tu as choisi des notions vagues, étranges, énigmatiques, tout ce qui dépasse la force des hommes, et par là tu as agi comme si tu ne les aimais pas, toi, qui étais venu donner ta vie pour eux ! Tu as accru la liberté humaine au lieu de la confisquer et tu as ainsi imposé pour toujours à l'être moral les affres de cette liberté. Tu voulais être librement aimé, volontairement suivi par les hommes charmés. Au lieu de la dure loi ancienne, l'homme devait désormais, d'un cœur libre, discerner le bien et le mal, n'ayant pour se guider que ton image, mais ne prévoyais-tu pas qu'il repousserait enfin et contesterait même ton image et ta vérité, étant accablé sous ce fardeau terrible : la liberté de choisir ?

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski,
Les Frères Karamazov (trad. H. Mongault).

Introduction

PRÉSENTATION SOMMAIRE

L'artiste est mis en demeure de choisir, par l'œuvre qu'il a projetée ; l'artiste de la crise, en lui-même, est dans l'impuissance de le faire. Il y a là, en un mot, la prémisse et le problème auxquels a voulu se rendre fidèle le mémoire que voici. L'originalité de ce mémoire, qui le place dans une certaine mesure en marge des approches théoriques généralement admises pour ce genre de travail, réside précisément dans ce que le concept de crise peut ainsi être défini antérieurement, et même, si besoin est, à rebours de ceux auxquels il sera appliqué. Ceci n'est pas à proprement parler un examen de la notion de crise chez Mallarmé¹, qui pourtant cristallise dans ce mot un enjeu majeur de son œuvre ; c'est encore moins un examen de cette notion chez Debussy, qui ne le prononce pour ainsi dire pas. Il va de soi que je me suis montré aussi attentif que possible à l'usage qu'ils en font, prenant en compte les diverses occurrences du terme rencontrées dans leurs écrits respectifs, me donnant entre autres tâches celle de penser la situation mallarméenne à la lumière d'une conceptualité nouvelle de la crise. Tant s'en faut que j'aie cru bon faire endosser à Mallarmé ou à Debussy une crise inconciliable avec celles qu'ils se seraient eux-mêmes reconnues. Il n'en reste pas moins qu'on s'exposerait à un terrible malentendu en prêtant aux pages qui suivent l'esprit d'une enquête lexicale, doublée d'une étude thématique : je le dissipe sans plus tarder, en énonçant qu'il s'agit d'une *recherche en psychologie pure et appliquée à la création artistique*.

La psychologie n'a pas excellente presse dans les études littéraires actuelles, notamment sans doute parce qu'on a tendance à ne lui accorder qu'un sens très réduit. La psychologie n'est autre que l'étude de l'esprit individué, de l'individu comme pensant, percevant et agissant, et cela, sans contenu anthropologique *a priori*. Si à Mallarmé et Debussy revient la place d'honneur de ce mémoire, elle leur revient d'abord en tant qu'ils sont individus et

¹ Cet examen, en outre, existe déjà (bien qu'il gagnerait à être parachevé) en la thèse de doctorat de Kan Miyabayashi, *Crise et notion de crise chez Stéphane Mallarmé*, Université de Paris 7, 1988.

sujets de la crise, et en tant que leur crise est, dans l'optique psychologique, d'une pureté exemplaire. Hamlet et Kierkegaard leur tendent la main du fond de leur propre crise ; ils forment avec eux, avec d'autres, une communauté à laquelle je ne me suis jamais privé de recourir pour fortifier mon propos. Il n'est pas exclu – j'ose pourtant espérer le contraire – que l'image donnée de Debussy et Mallarmé, comme hommes et comme œuvres, déplaise à mon lecteur qui la jugera trop partielle, ou pessimiste. Le jouisseur, l'hédoniste qui constituent en quelque sorte l'hémisphère sud de leur personnalité n'ont eu, de fait, qu'un bien maigre rôle à jouer dans le drame de la crise ; et si l'objectif premier de ce travail avait tout juste consisté à recenser les points de contact entre le poète et le musicien, dans sa forme actuelle il y échouerait. Je ne nie pas pour autant avoir eu la prétention de mettre en lumière un rapport profond, et même, à mon sens, *le plus profond*, entre les deux artistes. Ce rapport, ce « dénominateur commun », c'est la crise même, se manifestant aussi bien sur le plan de leur expérience personnelle que sur celui de leur situation « critique » dans l'histoire des arts ; – se manifestant par-dessus tout dans leurs œuvres et dans ce qu'elles répondent de si adéquat à cette expérience intime, à cette situation historique.

Deux visées, donc, deux thèses qui n'en font qu'une seule. La première concerne l'existence d'un rapport profond entre Mallarmé et Debussy ; l'autre, leur qualité d'authentiques sujets de la crise. Plus nous avancerons dans cette argumentation et plus il apparaîtra, cependant, que de moins en moins d'insistance a été mise dans la confrontation directe du poète et du musicien. De manière générale, j'ai moins cherché à apporter des distinctions entre les « poétiques de la crise » du poète et du musicien, que d'explorer simplement l'une et l'autre, tantôt en relation, tantôt isolément, sans chercher par ailleurs à les faire s'emboîter comme tenon et mortaise.

En introduction de ce mémoire se trouvent deux discussions préalables à l'étude de la crise chez Mallarmé et Debussy. Est préservée dans ces prolégomènes la séparation des deux sujets qui, réunis, composeront notre tableau d'ensemble : avec, d'un côté, un état de la question mallarméo-debussyste où nous emprunterons, à la suite de divers commentateurs, les principaux itinéraires qui mènent de Mallarmé à Debussy ; de l'autre, une détermination générale du concept de crise. Le corps de la recherche présente lui-même une structure binaire. C'est d'abord aux auteurs que nous nous adresserons, ensuite à leurs œuvres. Partant du biographique le plus positif pour s'acheminer (en grande partie à travers le corpus épistolaire) à la saisie d'une expérience artistique intime de la crise, le chapitre premier s'attache aux données les plus immédiates d'une présence de la crise, au contexte

personnel dans lequel elle surgit, ainsi qu'aux modes, sensiblement divergents chez le poète et le compositeur, de la comprendre et de vouloir y mettre fin. Le second chapitre effectue en quelque sorte le passage de la sphère privée à la sphère publique de l'art. Malgré qu'il flirte avec une certaine sociologie de l'art, c'est l'élément « esthétique-existential » qui prédomine : même en tant que fait de société, la crise n'aura eu d'intérêt, dans les frontières de ce chapitre, que comme relation particulière et concrète d'un individu à un autre individu ou à une situation historique donnée. Nous aurons par ailleurs grand soin de différencier cette relation-là d'une autre, que la critique a pris l'habitude de confondre avec la première, et qui en est pourtant l'antithèse, à savoir la rupture. La dernière partie du mémoire ébauche une poétique de la crise. C'est l'approche des œuvres elles-mêmes, textes et partitions, qui nous assurera une véritable compréhension dialectique de la conscience en crise, de cette conscience ambivalente confrontée à l'impossibilité de passer outre au choix. Tournée d'une part vers le surgissement de l'instant décisif qui mettra fin à la crise et, d'autre part, condamnée à temporiser en attendant, celle-ci nous a dicté un examen de la poétique de la crise en deux volets : le premier volet, soutenu par une volonté de sortir de la crise, est consacré à l'instant de la décision et au devenir bloqué ; le second s'occupe plutôt d'un faire-avec-la-crise et de la stratégie qui lui est propre : ne pas choisir, choisir le moins possible.

La crise se présente comme une forme problématique de rapport au monde ; elle commande au premier chef un *point de vue spécifique* sur les choses. Je me suis efforcé de mettre en évidence ce point de vue, j'ai voulu le situer avec la plus grande précision, et dans ce but j'ai multiplié les objets où poser un regard. En découle l'extraordinaire diversité de formes et de thèmes, regrettable quant à un idéal stylistique, mais plus propice à une activité questionnante plus fluide. Je précise que ce mémoire, portant sur deux des plus éminentes figures créatrices de la seconde moitié du XIX^e et du tournant du XX^e siècle, n'a pas été conçu dans l'intention de forcer des ponts entre les disciplines littéraires et musicologiques. Le tiers conceptuel grâce auquel a été pensé le rapport entre Mallarmé et Debussy est (je le maintiens) de nature psychologique et poétique – non pas sémiotique ou structuraliste. Rien, à cet égard, n'est venu ériger en système des raisonnements analogiques que le sens commun à lui seul pouvait fort bien défendre.

CHAPITRE 1

ÉTAT DE LA QUESTION

Les rapports du vers et de la musique ? Je n'y ai pas pensé. Je m'occupe très peu de musique.

Claude Debussy, *Musica*, mars 1911, réponse à une enquête de Fernand Divoire.

La circonstance du *Faune*

A. Symons, M. T. E. Clark, J. Rivière, H. Mondor, Th. Munro, S. Bernard, W. Austin, L. Bernstein, A. B. Wenk, L. D. Borman, J.-M. Nectoux, J.-P. Barricelli, D. J. Code, Ch. Mauron.

Lorsqu'Arthur Symons, dès 1908, écrit que « Debussy est le Mallarmé de la musique, non parce qu'il a transposé dans le domaine des sons *L'Après-Midi d'un Faune*, mais parce que la musique a tous les caractères du poème, et aucun, par exemple, de Verlaine¹ », il prend place en amont d'une importante tradition de commentateurs ayant fait se rejoindre Stéphane Mallarmé et Claude Debussy, le poète « du domaine des mots » et celui « du domaine des sons ». Nous sommes alors à l'apogée du debussysme. *Les Nocturnes*, *Pelléas* et *La Mer* sont faits, leur charme a opéré, et leur auteur peut se vanter de rivaliser, dans l'esprit du public, avec les séductions du géant Wagner.

Critique musical et poète, importateur à Londres de l'art symboliste français, Symons paraît tout désigné pour inaugurer le rapprochement, lequel demeure cependant évasif, puisqu'il ajoute : « Mallarmé possède une beauté propre, calculée, neuve, séduisante ; et Debussy n'est pas moins original, à part, délibérément artiste. » D'aussi fades arguments, à la vérité, affaiblissent la thèse, donnent l'impression d'une œuvre en mal d'épithètes, à laquelle on aurait assorti par commodité une œuvre tout aussi singulière, « à part », afin de consolider leur respective indétermination. Le critique peine en effet à mettre le doigt sur

¹ *Saturday Review*, 8 février 1908 ; traduit de l'anglais dans Edward Lockspeiser, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry Halbreich, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978], p. 393.

l'essence du rapport : « l'art créateur est le même chez le poète et chez le musicien », propose-t-il plus loin ; il rend le même « éclat secret »...

Sans doute, définir la musique de Debussy n'est pas une mince affaire. Diamant de modernité gangué dans l'académisme et le culte wagnérien, elle comble à elle seule le fossé qui jusque-là séparait la musique française des avant-gardes picturale ou poétique. Il n'est donc pas étonnant, au demeurant, que Debussy ait été qualifié dès ses premières tentatives orchestrales (et à son corps défendant) de compositeur « impressionniste ». À la différence de Wagner, le musicien, chez Debussy, ne se double d'aucun théoricien – d'aucun préfacier, en tout cas. Se refusant à toute facilité, il semble par surcroît réinventer son art avec chaque nouvelle partition. Autant de facteurs qui le rendaient particulièrement insaisissable aux yeux d'un contemporain et qui expliquent, en partie, le recours de Symons à la figure tutélaire, presque de chef d'école, de Stéphane Mallarmé.

En cette même année 1908, M. T. E. Clark, déjà, mettait sur l'intuition du précédent des idées passablement mieux développées – qu'on soit ou non d'accord avec elles :

Debussy emploie les accords comme Mallarmé emploie les mots, comme des miroirs qui concentrent la lumière de cent points différents sur le sens exact, mais demeurent des symboles du sens, non le sens lui-même. Ces harmonies étranges [...] ne sont point la fin, ni même le point de départ des intentions du compositeur, elles sont la trame sur laquelle l'imagination doit tisser ses propres fantaisies².

En dépit de cette confirmation, certes remarquable, on ne peut s'empêcher de prendre à rebours l'avertissement de Symons, et de se demander ce qu'il en eût été, sans la circonstance du *Faune*. De leur côté, les *Ariettes* (1887) ou les *Trois mélodies* (1891), sur des textes de Paul Verlaine, avaient pu inciter le critique Willy (Henri Gauthier-Villars) à dire, en 1900, que Debussy était « le Verlaine de la musique, égal à l'autre Verlaine et qui, lui aussi, [...] “entend[ait] des voix que nul avant lui n'avait entendues”³. » Or il est clair que même pris ensemble, ces deux cycles verlainiens (et les autres à venir) auront pesé moins lourd que le seul *Prélude*, dans la balance de la gloire⁴.

² *A modern French Composer, Claude Debussy*, Newcastle upon Tyne, 1908 ; traduit de l'anglais dans Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966], p. 73-74.

³ *L'écho de Paris*, 27 août 1900 ; cité dans *CD*, p. 566 (n. 2 de la p. 565). À vrai dire, Willy songeait alors à *La Damselle élue*, sur un poème de G. D. Rossetti, et non à ces mélodies. Pierre Louÿs, en revanche, estimait que les *Trois mélodies* étaient « verlainiennes jusqu'au bout des croches » (lettre à Debussy du 4 août 1901, *ibid.*, p. 611).

⁴ N'oublions pas que Verlaine reste de loin le poète que Debussy mit le plus souvent en musique (*Ariettes oubliées*, 1903 ; *Fêtes galantes, 1^{er} recueil*, 1891, publiées en 1904 ; *Fêtes galantes, 2^e recueil*, 1904 ; etc.). Malgré les apparences, il ne le délaissa pas exactement dans sa haute maturité, acceptant en 1912 d'écrire la partition de l'opéra-ballet *Crimen amoris*, projet qui n'aboutit pas. On pourrait encore citer, à côté des

Aussi était-il, pour ainsi dire, *naturel* – avant même que d'être juste – que le parallèle avec Mallarmé supplantât celui qui engageait Verlaine. Personne ne soutiendrait, à présent, que ce ne fût là dans l'ordre des choses. On verrait peu d'intérêt à réconcilier l'œuvre infiniment complexe de Debussy avec les propositions esthétiques somme toute limitées du poète saturnien. Il n'en est pas ainsi de Mallarmé, dont les écrits sur la nature et le destin de la poésie n'ont cessé de faire couler, au long du XX^e siècle, l'encre des plus influents poéticiens et philosophes français. Leur langage d'une nouveauté révolutionnaire, la profondeur dangereuse et captivante qu'ils donnent à sonder, sans compter les innombrables contresens qu'ils laissent impunis, auront fait de ces écrits théoriques, comme des impressions qui s'entassent fatalement autour d'un nom illustre, une source privilégiée à laquelle auront puisé, inlassablement, les commentateurs de Debussy.

On ne saurait nier, quoi qu'il en soit, que ceux qui les premiers traitèrent de manière spécifique les rapports entre Mallarmé et Debussy prirent tous (ou peu s'en faut) l'*Après-midi d'un faune* en tant que point de départ, – ni que ceux-là vinrent d'abord par le côté des lettres, et non de la musicologie.

De fait, l'occasion était trop belle, vraiment, pour ne pas chercher à rapprocher deux chefs-d'œuvre nommés du même nom, victimes en cela de leur commune envergure dans l'histoire des arts. Combien d'auditeurs envoûtés, à l'époque, de sonorités nouvelles durent juger, à l'instar de Jacques Rivière, « Debussy merveilleusement adéquat à Mallarmé dans son *Prélude* » ; identifier, comme lui, à « ces poussées de désir, ces élans sitôt retombés, accablés par trop de touffeur, ces gestes de se lever et ces réabandons » du poème, sa paraphrase musicale : « une vibration continuelle de chaleur avec de courts sursauts, des gonflements qui s'apaisent, des appels passionnés et des affaissements⁵ » ? Il aura fallu quelque temps, néanmoins, pour que le sentiment se change en analyse.

Henri Mondor et Thomas Munro avaient successivement tracé la voie avec *Histoire d'un faune*⁶ (1948) ainsi que « *L'Après-Midi d'un Faune* et les relations entre les arts » (*Revue d'esthétique*, n° 5, 1952). La monographie et l'article, qui étaient respectivement axés sur le premier et le dernier avatars du *Faune*, soit le poème et le ballet, laissaient

mélodies, plusieurs morceaux de jeunesse, telle la *Suite bergamasque* pour piano de 1890, dont le titre trahit assez l'inspiration verlainienne.

⁵ Lettre à Alain-Fournier, 31 mars 1907, *Correspondance*, t. II, Paris, N.R.F., 1926, p. 60 ; citée par Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p. 170-171.

⁶ Cf. *Histoire d'un faune, avec un état inédit de « L'Après-midi d'un Faune »*, Paris, Gallimard, 1948, p. 270-275. Mondor, futur éditeur de la correspondance complète de Mallarmé (publiée de 1959 à 1985), avait déjà en sa possession plusieurs documents concernant la mise en musique du *Faune*.

chaque fois le *Prélude* dans l'ombre, se bornant à rapporter les intentions avouées du compositeur ou les jugements portés par le poète et par la presse. C'est Suzanne Bernard qui est cependant la première à interroger le *Prélude* lui-même⁷, à la recherche de correspondances avec l'œuvre de Mallarmé. Elle consacre ainsi à la question une annexe de son ouvrage *Mallarmé et la musique* (1959), qu'elle conclut brièvement sur un parallèle entre les conceptions « musicales » de Mallarmé et l'art debussyste⁸. Suivront le Norton Critical Score du *Prélude* par William Austin (1970), étude considérable mais n'accordant que très peu d'espace à la comparaison en tant que telle⁹, une lumineuse conférence de Leonard Bernstein recueillie dans *The Unanswered Question* (1976), ainsi qu'un chapitre dédié à l'*Après-midi d'un faune* dans *Debussy and the Poets* d'Arthur B. Wenk (1976).

Les travaux critiques sur le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* et ses rapports avec l'épigramme de Mallarmé connaîtront dans les années quatre-vingt un regain soutenu. S'ajoutent ainsi plus d'une quinzaine de titres, qu'il serait fastidieux d'énumérer¹⁰ ; à les traverser, toutefois, il se dégage bien vite un noyau de questions autour duquel va graviter le reste. À l'évidence, il s'agit d'estimer dans quelle mesure la musique ressemble aux vers. Or, malgré la profusion des textes et le raffinement technique des arguments, les remarques d'ordre esthétique continuent de tenir dans une poignée de mots. *Somptuosité, flou, ambiguïté, mouvance* – voilà qui suffit, à peu près, à tracer les grandes lignes de toute comparaison. Le consensus se dissipe néanmoins lorsque vient le temps de confronter l'originalité des œuvres : car si quelques-uns (au premier rang desquels Pierre Boulez) ont pu déclarer le *Prélude* œuvre liminaire de la modernité musicale, quelques autres, rares il est vrai, mettent en doute l'étendue de son innovation formelle¹¹.

⁷ Ceci dit sous toutes réserves. Je n'ai pas pu mettre la main sur l'article « Mallarmé et Debussy » de Henri Mondor (*Les cahiers de Marottes et Violons d'Ingres*, 1954, n° 33, p. 41-47). Par ailleurs, le présent texte ne recense que les travaux de langues française et anglaise.

⁸ Cf. l'annexe « *L'Après-midi d'un Faune. Du Poème à la Musique. De la Musique au Ballet* », *op. cit.*, p. 165-171. Notons que Bernard cite à cette occasion l'un des premiers biographes du compositeur, Léon Vallas, lequel comparait Debussy non pas à Mallarmé mais, plus généralement, aux poètes symbolistes. Comme Henri Mondor (et, on le verra, comme Julien Benda, que Bernard mentionne également), Vallas avait été frappé par l'abandon de l'éloquence romantique au profit de quelque chose de plus « vague », chez Debussy et les Symbolistes ensemble. Or cette caractéristique, incontestable point d'ancrage, ne permet effectivement pas de distinguer Mallarmé de poètes voisins.

⁹ Cf. *Claude Debussy: Prelude to "The afternoon of a faun"*, New York, Norton, 1970, p. 95-96.

¹⁰ Plusieurs d'entre eux sont consignés dans la biographie du présent mémoire (voir les « Intersections »). D'autres, en italien ou en allemand, ne le sont pas.

¹¹ Cf. spécialement Laurence D. Borman, « *Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux: Debussy's Summer Rites* », *19th-Century Music*, vol. 3, n° 3, mars 1980. Sur l'ambiguïté générique et tonale de même que sur la forme fragmentaire du *Prélude*, qui passent (chez Jean Barraqué notamment) pour subversives, Jean-Michel Nectoux émet l'hypothèse habile que celles-ci seraient dues à la refonte des multiples morceaux qui devaient initialement constituer la partition, soit les *Prélude, Interludes et Paraphrase finale pour l'Après-midi d'un*

Plus controversées encore sont les ambitions qu'on prête à Debussy : le *Prélude* en effet nous offre-t-il plutôt une glose musicale suivie ou, comme le voudrait le titre, un simple « prélude » à l'œuvre de Mallarmé ? En produisant les aveux mêmes du compositeur, où se trouve répétée la volonté d'en présenter une « impression générale », une « interprétation très libre », les premiers exégètes avaient cru clore une discussion qui fut toutefois rouverte : par Wenk d'abord, lequel constate notamment qu'aux 110 vers du poème semblent répondre les 110 mesures de la partition ; par Jean-Pierre Barrichelli lequel, tout en rejetant l'idée d'une partition, disons, juxtalinéaire, croit déceler dans le *Prélude* une lecture serrée du poème¹² ; puis par David J. Code, qui dans son long article « Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the *Prélude* à l'après-midi d'un faune » (*Journal of the American Musicological Society*, 2001, vol. 54, n° 3) défend non sans brio – à défaut de nous convaincre tout à fait – la thèse d'une transposition « vers par vers¹³ ».

D'une Rome l'autre

C. Debussy, S. Mallarmé, R. Court, E. McCombie, A. Boucourechliev, P. Valéry, J.-M. Nectoux, R. Peter, A. Poniatowski, P. Dukas.

Encore ces débats sont-ils d'une importance toute relative pour ce qui nous concerne ; ni l'un ni l'autre ne sauraient nous apprendre les liens qui unissent Mallarmé et Debussy. Il est cependant un troisième objet de dispute, plus anecdotique en apparence, mais sur lequel n'ont pas manqué de revenir les commentateurs, savoir l'avis de Mallarmé au sujet du *Prélude*. Le Maître de Valvins cautionna-t-il jamais « les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil [avait] fait croire être dictées par la Flûte de [son] Faune¹⁴ » ? Reconnut-il l'un des siens ? Nombre de ceux qui se penchèrent sur la question voulurent bien se satisfaire des louanges du poète :

faune, organisés selon un découpage antérieur du poème (cf. « Debussy et Mallarmé », *Cahiers Debussy*, n°s 12-13, 1988-1989, p. 59).

¹² Cf. « The Ambiguous Fauns of Mallarmé and Debussy », *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New-York, New York University Press, 1988, p. 241.

¹³ « Vers par vers », c'est l'expression employée par Charles Mauron (*Mallarmé l'obscur*, Paris, José Corti, 1968 [1941], p. 82), à qu'il revient d'avoir mis en circulation la rumeur selon laquelle Debussy s'était vanté d'un tel exploit.

¹⁴ Lettre à Mallarmé du 20 décembre 1894, Claude Debussy, *op. cit.*, p. 228.

Mon cher ami

Je sors du concert, très ému : la merveille ! 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. Je vous presse les mains admirativement, Debussy.

Votre

Stéphane Mallarmé¹⁵

D'un semblable enthousiasme il n'est point coutume de douter. À en croire pourtant Debussy, qui lui avait d'abord fait entendre l'œuvre au piano, la première écoute n'avait pas si puissamment conquis Mallarmé, qui laissa même filtrer je ne sais quelle réticence :

Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette Musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que, la couleur¹⁶. »

Prendre le compliment de Mallarmé au pied de la lettre, c'est par conséquent faire bon marché de cette retenue initiale, à quoi s'ajoute le vraisemblable désir de s'en racheter, par de rassurantes hyperboles, auprès du musicien. C'est oublier surtout tout le fameux « terrorisme de la politesse » (la formule est de Sartre) que Mallarmé, avec beaucoup de prudence et autant d'insinuation, avait pris le parti d'exercer sur tous ceux qui, fort inutilement, requéraient de lui quelque verdict. L'impénétrable courtoisie du poète n'avait ainsi d'égaux que les sauvages volte-face du compositeur ; l'ignorance de ce fait parmi les musicographes explique pourquoi tant se laissèrent abuser. Il n'en fallait pas davantage pour que ceux-ci prennent leurs légitimes désirs pour des réalités, et s'empressent de conclure que Mallarmé avait « reconn[u] aussitôt combien son poème et le prélude de Debussy consonnaient en profondeur¹⁷. » Cela dit, il n'est pas impossible de trouver un démenti à cette idée reçue, même de la part d'un « debussyste » :

Debussy avait connu le poète depuis le Prélude à l'après-midi d'un faune, rappelle André Boucourechliev, mais n'avait pas été des plus assidus aux fameuses réunions de la rue de

¹⁵ Lettre du 23 décembre 1894, Stéphane Mallarmé, *OCM I*, p. 810-811. Jean-Luc Steinmetz (*Mallarmé : l'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 402) suggère de lire « maîtrise » plutôt que « malaise ».

¹⁶ Lettre à George Jean-Aubry du 25 mars 1910, *CD*, p. 1261. Plantant le décor de cette « fatidique » rencontre, Debussy se souvient, le plus étrangement du monde, que le papier tapissant son appartement représentait le président Carnot entouré de petits oiseaux. Mauvais augure ! celui-ci avait été assassiné peu avant la création de *L'Après-midi...*

¹⁷ Raymond Court, « Mallarmé et Debussy », *Revue des sciences humaines*, n° 205, 1987, p. 74. Court, visiblement peu soupçonneux, pousse d'ailleurs la hardiesse jusqu'à jauger les deux citations d'un seul tenant (cf. *ibid.*, p. 65). Elizabeth McCombie est à cet égard plus circonspecte, trop peut-être, alléguant des raisons fort bizarres : « Debussy's rather bathetic depiction of the poet, who seems to bear the responsibility of destiny on his shoulders whilst sporting a rather ordinary shawl, suggests his suspicion that Mallarmé's comment was not as friendly as it might have been. Rather than offer a compliment, Mallarmé seems to be expressing with some surprise how similar his poem has remained. » (*Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 4)

Rome. Il est agaçant de songer à cette distance gardée par les deux créateurs les plus novateurs de leur époque. On a l'impression que c'est du bout des lèvres que Mallarmé avait salué le Prélude à l'après-midi d'un faune par un célèbre quatrain ; c'est que le poète était fou de Wagner, ceci expliquant sans doute cela¹⁸.

Gageons que nul ne saura jamais vraiment ce que Mallarmé pensa du *Prélude*, voire de son auteur. C'est lui-même, après tout, qui, frappé par la beauté des *Cinq poèmes de Baudelaire*, avait formulé le souhait que Debussy écrivît une musique de scène pour *L'Après-midi d'un faune*¹⁹. Le poète en effet avait plusieurs fois rêvé pour son *Faune* une représentation théâtrale. Ses démarches n'aboutirent jamais ; l'accompagnement musical, si – et vit bientôt le jour, tels les *Essais* de Montaigne : en laissant tomber l'œuvre qu'il avait eu pour fin de mettre en valeur. Tout porte à croire que Mallarmé ne passa jamais sur l'injustice, attendu que Paul Valéry (confident du Maître s'il en fut) pouvait se souvenir d'un Mallarmé qui « n'a[vait] pas été très satisfait de voir Claude Debussy écrire une partition de musique pour son poème. Il estimait, quant à lui, que sa musique à lui suffisait et que c'était un véritable attentat contre la poésie que de juxtaposer, même dans les meilleures intentions du monde, la musique, fût-ce la plus belle, à sa poésie²⁰. » Citant un commentaire analogue, rapporté par René Peter, d'« un des plus illustres familiers » de Mallarmé (un candidat se présente naturellement...), ainsi que le fameux « Je croyais l'avoir mis moi-même en musique ! », Jean-Michel Nectoux croit résoudre l'aporie en faisant porter l'accusation sur une tentative antérieure à celle de Debussy, la *Glose à l'Après-midi d'un Faune* de l'obscur Vittorio Emanuele C. Lombardi²¹. L'hypothèse ne m'apparaît pas irréfutable.

Faut-il dire que Debussy s'autorisait, à son tour, quelques réserves quant à l'art de son aîné ? « Regardez la pauvreté de symbole cachée dans plusieurs des derniers sonnets de Mallarmé, lançait-il à Ernest Chausson, où pourtant le métier d'ouvrier d'art est porté à ses dernières limites²² ! » Par ailleurs, il ne fait aucun doute que le musicien, sa vie durant, tint

¹⁸ *Debussy : la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 83. Voici le quatrain en question : « Sylvain d'haleine première/ Si ta flûte a réussi,/ Ouïs toute la lumière/ Qu'y soufflera Debussy. » Boucourechliev n'a certes pas tort de relativiser l'importance de cette dédicace, que Pierre Boulez prisait tant : on en a retrouvé vingt-six autres semblables de la main de Mallarmé (cf. Stéphane Mallarmé, « Offrandes à divers du Faune », *OCM I*, p. 277-283).

¹⁹ Cf. André-Ferdinand Hérold, « Quelques mots sur Stéphane Mallarmé », *L'Ère nouvelle*, 21 décembre 1925, p. 3 ; cité par Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, p. 57. C'est à contrecœur qu'on doit pour lors donner raison à Boucourechliev : les *Cinq poèmes de Baudelaire* tiennent assurément parmi les compositions les plus wagnériennes qu'ait signées Debussy !

²⁰ « Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 670.

²¹ Cf. *op. cit.*, p. 58.

²² Lettre du 23 octobre 1893, Claude Debussy, *CD*, p. 167.

le poète en haute estime. René Peter, ami de longue date, atteste « son culte pour Mallarmé dont les prétendues obscurités lui apparaissaient lumineuses parce qu'elles se superposaient d'ensemble à sa pensée propre²³ ». À l'âge de trente ans, celui qui avait fait – et trouvé – ses gammes dans le genre de la mélodie connaissait « Verlaine, Laforgue, Rimbaud, Edgar Poe, Mallarmé [...] à ne pas se tromper d'une intention²⁴ ». Pendant les noirs mois d'ennui que le prix de Rome avait coulés dans sa prison dorée de la Villa Médicis, incapable de coucher note qui vaille, ce sont les revues littéraires de Paris, dit-on, qui l'auraient maintenu en vie.

On ne manque jamais de prendre ici Paul Dukas à témoin :

Dès le début de sa vie d'artiste, il [Debussy] s'était ardemment mêlé au mouvement littéraire d'alors. Verlaine, Mallarmé, Laforgue nous apportaient des tons nouveaux, des sonorités nouvelles. Ils projetaient sur les mots des lueurs qu'on n'avait encore jamais vues ; ils usaient de procédés inconnus des poètes leurs devanciers ; ils faisaient rendre à la matière verbale des effets dont on ne soupçonnait pas, avant eux, la subtilité ou la force ; par-dessus tout, ils concevaient le vers ou la prose comme des musiciens ; ils leur donnaient les soins de musiciens et comme des musiciens encore, combinaient les images et leur correspondance sonore. La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle des musiciens²⁵.

Or, parmi ces premiers, et nonobstant le regret de Boucourechliev, Mallarmé fut peut-être le seul qui s'approcha d'un maître à penser dans l'esprit du jeune artiste, de vingt ans son cadet. Le prince Poniatowski (que Debussy avait introduit dans le salon des Mallarmé) se dit à cet égard « persuadé que sa conception du rôle de la musique [eut] une influence maîtresse sur l'œuvre de Debussy, *L'Après-midi d'un faune* ayant été pour tous deux l'occasion de longues méditations au cours desquelles le musicien reçut du poète la doctrine selon laquelle ne tarda pas à prendre forme une œuvre dont la gestation encore à cette époque eût été facilement compromise²⁶. »

Claude Debussy, disciple de Mallarmé ? Non. Malgré son probable « culte » pour lui. Malgré les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* qu'il mit en musique en 1913, à une époque où il semblait avoir rompu avec la poésie moderne²⁷. Debussy – l'orgueilleux, le jaloux, le caustique Debussy – tient tout entier dans son impuissance à souffrir de maître,

²³ *Claude Debussy*, Paris, Gallimard, 1931, p. 77.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ Témoignage rapporté par Robert Brussel, « Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue musicale*, n° 7, 1926, p. 101.

²⁶ *D'un siècle à l'autre*, Paris, 1948, p. 241-242 ; cité par J.-M. Nectoux, *op. cit.*, p. 57-58.

²⁷ Il va sans dire que des recherches ont été menées sur ce front-là également. Dans ces travaux, tous récents, l'examen des mélodies se retrouve le plus souvent à la remorque de celui du matériau mallarméen, et ne débouche que rarement sur la mise en résonance de deux esthétiques.

de servitudes ou même de concurrence. C'est à ce prix qu'il fut génial. – Et sans doute ne pardonna-t-il jamais à Wagner le joug d'admiration qu'il lui faisait porter ! Le commerce avec les hommes de lettres, avec les peintres, dans lequel entre fatalement moins d'amour-propre, s'en trouvait plus aisé, – et l'on peut penser, avec Paul Dukas, qu'à leur influence il fut plus volontiers perméable.

Via Wagner

J. Benda, S. Bernard, S. Jarocinski, D. Hertz, R. Court, E. McCombie.

Il ne faudrait pas présumer que la circonstance du *Faune* servit d'impulsion à toutes les tentatives d'apparenter Debussy à Mallarmé. Arthur Symons s'en défendait déjà ; Julien Benda, lui, n'y fait pas même allusion. Malgré l'argumentation passionnément défectueuse, pour ne pas dire acerbe, l'y menant, c'est à cet ennemi déclaré de *La France byzantine* (1945) qu'il revient d'avoir déterminé les plus sûrs points de comparaison entre les deux artistes, et d'en avoir le premier tenté une explication. Benda procède d'une manière élégante : partant de l'enthousiasme que manifesta censément Mallarmé pour Richard Wagner, il montre que, à *regarder de plus près*, la conception de la musique soutenue par Mallarmé n'est pas wagnérienne – peu s'en faut qu'elle en soit l'antithèse – ; puis il fait valoir que Debussy se prétendit ardemment anti-wagnérien ; et de cette double inéquation déduit les éléments d'une correspondance. Non sans lucidité, il note que l'expression musicale, pour Mallarmé comme pour Debussy, est celle qui doit « répudi[er] ces “manifestes oratoires” », « procéder [...] par “états naissants” », et a cessé d'accorder « plus d'importance aux *notes* (choses définies) qu'aux *sons* (choses indéfinies)²⁸ ».

Seulement Benda, que l'éventuelle incohérence de Mallarmé arrange, se refuse bien à reconnaître les réserves et la pointe d'ironie que celui-ci, fidèle à son art, dirigeait à l'encontre de Wagner et du wagnérisme²⁹. Il ne se rend pas davantage compte que Debussy, en dépit de ses sorties incendiaires contre l'auteur de la Tétralogie, fut profondément wagnérien. Or, derrière ce *bien que*, transparait un *parce que* : « L'antiwagnérisme de

²⁸ Julien Benda, *La France byzantine, ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 283-284.

²⁹ Benda ne fait pas ici figure d'exception, puisque nombre de musicographes entretiendront à leur tour cette idée reçue. Qu'on se rende pourtant à cet avis pour le moins tiède du *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* : « Hors une perspicacité ou suicide stérile, si vivace abonda l'étrange don d'assimilation en ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'hymen. » (Stéphane Mallarmé, *OCM II*, p. 155). La première version publiée portait plus lisiblement : « À défaut d'une acuité du regard qui n'eût été la cause que d'un suicide [...] ».

Debussy, affirme Edward Lockspeiser, était dans une certaine mesure une pose, destinée à cacher aussi bien son admiration pour Wagner que la frayeur qu'il lui inspirait³⁰. » Debussy, dont on raconte, entre autres anecdotes, qu'il avait tenu le pari de jouer au piano, par cœur, les trois actes de *Tristan und Isolde* (épreuve surhumaine ! qu'il échoua du reste³¹), demeurera jusqu'à sa mort fasciné par l'œuvre de l'Allemand, et tout spécialement par son ultime *Parsifal*. Composant *Pelléas et Mélisande*, il se dira hanté par « le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner³² » ; et s'il prendra effectivement le contre-pied de ce vieux fantôme, ce ne sera pas peu souvent dans la crainte d'en être possédé tout à fait.

L'apport de Benda à notre discussion est plus significatif que ne le laisserait croire sa presque unanime absence des bibliographies afférentes. Si le nom s'est perdu, il n'empêche qu'on a conservé la démarche. Après lui, l'itinéraire de Mallarmé à Debussy aura durablement Wagner comme jalon, et la conception mallarméenne de la musique comme premier véhicule. Il n'y a plus guère, aujourd'hui, à revenir sur la place occupée par la musique dans la poétique de Mallarmé : plusieurs ont souligné son rôle déterminant, à commencer par le poète lui-même. Suzanne Bernard (nous l'avons vu) a consacré à cette question une étude, *Mallarmé et la musique*, laquelle insiste sur les affinités entre les conceptions « métaphysiques » de Wagner et Mallarmé, mais ne considère le rapport de ce dernier à Debussy qu'accessoirement, en toute fin de parcours.

Il est difficile de savoir si Stefan Jarocinski a eu, pour sa part, connaissance du jugement de Benda au moment où il écrit sa monographie intitulée *Debussy : impressionnisme et symbolisme* (1966), dans laquelle il défend la thèse – « discutable, mais passionnante » dira Lockspeiser³³ – d'un Claude Debussy essentiellement symboliste, dont l'étiquette impressionniste serait la conséquence d'un tenace malentendu. Symboliste plutôt qu'impressionniste : et donc, en somme, beaucoup plus près des poètes que des peintres. En

³⁰ Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 120.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 472. Le pari était de cent francs – soit la moitié des droits de cession de la *Suite bergamasque*.

³² Lettre à Ernest Chausson du 2 octobre 1893, Claude Debussy, *CD*, p. 160.

³³ *Op. cit.*, p. 778. (Le commentaire est-il bien de Lockspeiser ? il ne peut en tout cas provenir de l'édition originale de 1962-1965). Les travaux de Lockspeiser ont fortement contribué à asseoir la théorie d'une influence impressionniste appréciable sur l'esthétique debussyste, de même que celle d'une présence wagnérienne majeure, que Jarocinski a toutes deux battues en brèche. Résumer le débat symboliste/impressionniste, dont on trouve déjà trace dans un article de Jean Marnold (« *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy », *Mercure de France*, juin 1902, p. 801-810), et qui se poursuit aujourd'hui encore, prendrait par trop d'espace. En niant l'impressionnisme de Debussy, on a manifestement voulu empêcher que ses beautés passent pour inexactes, fortuites ou brouillonnes (reproche auquel Mallarmé n'a certes pas échappé lui-même !) ; pour clarifier les choses, Lockspeiser suggère quelque part (*op. cit.*, p. 282) le terme d'*impréciste*, emprunté à Léon Arnoult. Il n'en arrive pas moins que Debussy procède par « tâches sonores » typiquement impressionnistes : cf. *Reflets dans l'eau* (*Images*, livre I), *Pour remercier la pluie au matin* (*Six épigraphes antiques*).

toute logique, une pareille thèse ne pouvait que faire intervenir la figure de Mallarmé ; elle se prêtera à la comparaison dans des termes sensiblement pareils à ceux choisis par Benda, encore que sur un ton nettement plus élogieux : « L'essentiel de son esthétique [celle de Debussy] correspond à la poétique de Mallarmé. Tous deux aux antipodes du wagnérisme, ils ont cherché "l'essence des choses", les vérités nues, non déformées par de plates catégories spatiales ou une rhétorique pompeuse³⁴. » Il appert ici que Jarocinski, en reprenant, pour des raisons tout opposées à celles de Benda, le discours qu'il avait lui-même tenu, n'a pas échappé à la partialité de celui-ci. « Avec une technique assez proche de celle de Mallarmé (écrit-il ailleurs, comme s'il approfondissait l'intuition de son devancier), l'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* nous renvoie tantôt au "sens" (qui peut être interprété selon le code de l'harmonie fonctionnelle) tantôt au "son" (valeurs sonorielles) ; il compose ainsi un ensemble symbolique, une "œuvre totale", ambiguë, incantatoire, "évocatrice de l'idée cachée"³⁵. » Si Jarocinski n'insiste pas davantage sur la correspondance, il reste qu'à travers lui, c'est le domaine musical qui avalise, avec quelques années de retard, une réflexion amorcée « du côté des lettres ».

Wagner fut non seulement le plus considérable musicien du XIX^e siècle, mais en outre l'apôtre par excellence de « l'œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*). C'est cette dernière qualité, à n'en pas douter, qui réunit tant d'hommes de lettres – Mallarmé à l'occasion – autour de *La Revue wagnérienne*, fondée à Paris par des gens fort peu musiciens dans l'ensemble. Le Maître de Bayreuth instituait, par son art et sa prose d'idées, un point de repère universel, Jérusalem future vers laquelle tous les arts devaient pouvoir converger – la musique et les lettres, tout au moins. En les poussant à prendre parti contre sa vision particulière de la fusion des arts, jugée pompeuse ou bâtarde, à se définir dès lors en réaction à soi, Wagner allait se rendre responsable d'un solide lien entre Mallarmé et Debussy. Sur le plan strictement esthétique, Wagner est par conséquent le pivot, le commun opposant ; sur le plan formel toutefois, ou rhétorique si l'on veut, les innovations apportées par Wagner au discours musical ne sont pas sans évoquer les acquis du symbolisme français, comme l'établit d'ailleurs David Hertz dans sa brève et néanmoins révélatrice conférence de 1985 intitulée « Sounds from the Grimoire: Hermetic Music in the Poetics of Wagner, Debussy and Mallarmé », qui résume la situation en ces termes :

³⁴ Stefan Jarocinski, *op. cit.*, p. 179.

³⁵ *Ibid.*, p. 166.

Without Wagner's fragmenting of standard musical periodization, Debussy's free art could never have been created. Without the enormous impact of Wagner's art and poetic theories on French cultural history, the entire nature of symbolism would have been drastically altered. Nevertheless, Wagner's high Romanticism should not be confused with the symbolist aesthetic of Mallarmé and Debussy. In Mallarmé and Debussy, the refinement of their elliptical style seals the work of art in a private zone, where it is chaste, untouched by the knowing hands of decorum, waiting for an interpreter who can unravel its secret meanings³⁶.

Il faut attendre 1987 pour que le maître-chemin ouvert par Benda soit parcouru sur toute sa longueur : c'est l'année où Raymond Court publie « Mallarmé et Debussy », ample article où l'on trouve pour la première fois la volonté de « faire le tour de la question ». D'autres iront à sa suite, dont Elizabeth McCombie, autrice de la première (et seule à ce jour) monographie sur le sujet, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text* (2003). Les deux travaux, par leur façon d'aborder le problème, sont assez manifestement redevables de la méthode de Benda et des recherches de Bernard : ils en tirent, chacun à sa manière, les assises de réflexions ultérieures. Cette façon de procéder, si naturelle en apparence, qui consiste à souligner l'influence de la musique sur l'un, à délimiter ainsi un terrain d'entente où se livrer à l'analyse, – en se réservant d'évoquer l'influence, tout aussi prégnante, des lettres subie par l'autre – n'est cependant pas neutre, tant s'en faut : elle insinue ce faisant que la correspondance entre le poète et le musicien advient, historiquement, à la faveur d'un rapprochement des sphères poétique et musicale, – rapprochement dont on se garde bien, au demeurant, d'examiner l'origine.

Et la peinture aussi

P. Boulez, A. Souris, R. Court, A. Boucourechliev.

Avant même que ne paraisse l'étude de Suzanne Bernard, un commentateur autrement décisif, le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez, – fort d'une expertise musicologique qui fait défaut à ses prédécesseurs, comme d'une rare passion pour Debussy aussi bien que pour Mallarmé, – avait prononcé, à Darmstadt, le 2 juin 1955, une conférence sur « Claude Debussy et Anton Webern » qui restera marquante relativement à notre propos. Dès les premières phrases, Boulez lance avec l'ampleur qu'on lui connaît :

On ne saurait cependant passer sous silence que l'un des moteurs de Debussy fut Mallarmé – hors symbolisme – et que certaines acquisitions vertigineuses du poète n'ont encore été rejointes. Nous ne pouvons oublier que le temps de Debussy est également celui de Cézanne dont l'envergure se mesure encore avec prudence – hors impressionnisme. Devrons-nous,

³⁶ *Proceedings of the Xth congress of the International Comparative Literature Association*, t. II, New York, Garland, 1985, p. 523.

pour ces raisons, établir un fait Debussy-Cézanne-Mallarmé à la racine de toute modernité ? N'était le caractère légèrement autarcique de l'entreprise, on y recourrait volontiers. Depuis ces trois illustres, d'autres illustres sont apparus, qui ont bouleversé de façon plus voyante³⁷.

Intuition capitale ! – qui ne dépasse pourtant jamais la profession de foi, météorique, chez le compositeur. Ici, les trois Mallarmé, Cézanne et Debussy n'ont plus figures d'artistes parmi d'autres artistes, qu'on couplerait à loisir pour s'amuser d'indifférents rapports : non ; leur mise en regard se trouve désormais sommée par l'histoire, suscitée selon l'avènement, en ces trois illustres même, de ce que Boulez nomme du flottant nom de modernité. Encore qu'un rien sommaire, un pareil jugement ouvre du moins une voie nouvelle à la réflexion. Du moment qu'elle est *uniformément causante* de la modernité, la trinité boulezienne se laisse appréhender comme *uniformément causée*.

Quand Mallarmé, dans son essai *Crise de vers*, date de la mort de Victor Hugo la disposition très neuve des poètes au vers, à toute poésie, à l'idée même d'œuvre, il donne à imaginer une crise qui serait particulière au monde des lettres. Les historiens de l'art, depuis, ont montré que le bouleversement senti par lui s'étend bien au-delà, à toute l'esthétique occidentale. Comme le pense Boulez, comme l'avait sans doute compris Mallarmé lui-même (ses avis sur Wagner, sur Manet en témoignent), *quelque chose se passe*, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui concerne l'univers de l'art tout entier – *quelque chose*, en effet moins « voyant » que l'excès des avant-gardes subséquentes, éprises de violences démonstratives. La conférence de Boulez tient dans ce moment où, ces avant-gardes calmées, « l'on en revient ». Il poursuit :

Maintenant que, façonnée à coups de butoir, une configuration nouvelle a surgi, on est en proie à d'étranges surprises dans le relief et la révolution ; on reste d'abord sceptique sur le fait que ces mutations brusques et brutales nous aient escamoté des changements moins ressentis dans l'actualité, mais plus bouleversants à longue portée. [...] Cependant, les fulgurances du Coup de dés font tituber certains éclairs surréalistes pour personnes pâles ; les Montagnes Sainte-Victoire gardent un prestige plus hautain et plus secret que la plupart des avatars du cubisme et de l'abstraction ; enfin, la barbarie hérissée s'étant détendue et les paroxysmes d'hypnose lénifiés, la résonance qui émane de Jeux nous apparaît encore comme obstinément mystérieuse³⁸.

De fait, Mallarmé ni Debussy ni Cézanne ne vont « rompre » (avec le vers, le système harmonique tonal, la figuration...) : cela appartiendra aux générations immédiatement suivantes. Antérieure à cette rupture générale, on suppose néanmoins, avec Boulez, une

³⁷ « La corruption dans les encensoirs », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 33. Je ne transcris pas ici le texte original de la conférence, mais bien la version remaniée qu'il publia, en décembre de l'année suivante, dans la *Nouvelle Revue Française*.

³⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

crise générale (nommons-la ainsi, après Mallarmé), plus subtile, et à certains égards plus profonde.

Dans le droit fil du précédent, André Souris, comme lui chef d'orchestre et compositeur, présente, en 1965, quelques pages d'une grande pénétration sur la « Poétique musicale de Debussy ». L'intertexte est manifeste, et la triade reste intacte, sur laquelle s'ouvre l'article ; or, si l'auteur glose alors (sans le reconnaître) dans les marges de Boulez, c'est bien pour tenter de mettre en lumière ce *principe causant*, à peu de chose près cette « racine de toute modernité », dont la présence respirait déjà dans l'éloge original :

C'est qu'avec Mallarmé et Cézanne, l'acte créateur a changé de sens : il ne vise plus seulement l'œuvre à faire, mais dans cette œuvre même, il se met en question. Il ne s'agit plus pour Mallarmé d'écrire un sonnet, mais de réinventer la poésie, pour Cézanne, de réinventer la peinture. [...]

Or, il semble indéniable que le projet fondamental de Debussy ait été parallèle, dans l'ordre de la musique, au projet de Mallarmé et à celui de Cézanne³⁹.

L'idée est engageante, – et l'on est prêt à croire qu'à la suivre jusqu'au bout, elle nous conduirait plus sûrement et plus loin qu'aucune, dans le sens d'une esthétique partagée en ses qualités premières. Mais Souris touche du doigt et passe son chemin : ses intentions sont programmatiques, et son propos est ailleurs.

Raymond Court ne dit d'ailleurs pas autre chose, en 1987 : « Si l'œuvre de Mallarmé partage avec celles de Cézanne et Debussy le privilège d'être hautement significative quant à notre modernité, ce n'est point par hasard. Ces trois artistes ont en commun d'avoir scruté leur propre art jusqu'à l'origine⁴⁰. » Pour R. Court, Cézanne, Debussy et Mallarmé apparaissent ainsi comme les grands restaurateurs d'une expérience primordiale de l'espace, de la couleur, du son, et des mots.

Tant de suffrages en faveur de Cézanne pourraient cependant faire oublier la relative précarité de cette « dernière hypostase » auprès des deux autres. À la différence de la conjonction Debussy-Mallarmé, que l'ombre de Ravel ni celle de Verlaine ne semblent menacer, on dispose d'une certaine liberté eu égard au choix du peintre. Monet, Matisse se sont quelquefois substitués à Cézanne, accentuant chaque fois un caractère différent du couple indivisible ; et l'on concevrait tout aussi bien la tentation d'asseoir Manet, voire un

³⁹ « Poétique musicale de Debussy », *Condition de la musique et autres écrits*, Paris, C.N.R.S., 1976, p. 214.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 56. R. Court opportunément se souvient de *La Musique et les Lettres* (Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, II, p. 65) : « Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : – À savoir s'il y a lieu d'écrire. » Mais Debussy contempla-t-il jamais l'abîme d'aussi près que Mallarmé ?

peintre symboliste (Moreau ou Redon), sur ce siège périlleux. André Boucourechliev a bien senti ce flou entourant la *troisième personne* lorsqu'il écrit, en 1972 :

Lié, plus que tout autre musicien, à l'ensemble de la création artistique de son temps, Debussy renvoie à Mallarmé et à la peinture – qu'on le veuille ou non, à la peinture impressionniste. Il nous semble que la comparaison exclusive de Debussy à Cézanne, accréditée par Boulez auprès des musiciens actuels, doit être élargie, notamment à Monet. Si Cézanne s'éloigne de l'impressionnisme pour engager la peinture dans des voies qui lui tournent complètement le dos, Monet en distille la quintessence, le définit une dernière fois dans toute sa splendeur et tout son potentiel d'avenir plus lointain, comme démarche radicalement neuve de la vision picturale. Il ne s'agit plus en l'occurrence d'« impressions » – encore que ce mot évoque une poésie de l'instant chère aussi bien à Debussy qu'à maint musicien d'aujourd'hui – mais de structure. L'espace impressionniste s'articule – s'anime, prend vie, parle – dans la couleur et sa mouvance⁴¹.

« Comme de longs échos qui de loin se confondent »

R. Court, E. Lockspeiser, J. Barraqué, P. Dayan, J.-M. Nectoux, V. Jankélévitch, A. Penesco, É. Andréani et M. Borne, E. McCombie.

Le panorama brossé jusqu'à présent révèle trois avenues distinctes pour aborder la question du rapport de Mallarmé à Debussy : une première qui envisage certaines œuvres en tant que points de jonction privilégiés et les place vis-à-vis⁴² ; une seconde qui pose le débat dans une perspective « transdisciplinaire » des arts, rendue possible grâce à Wagner et Mallarmé ; une troisième enfin qui voit en Mallarmé et en Debussy (en Cézanne, d'autre part ; – rabattons par-derrière ce pan-là du triptyque) autant de piliers soutenant une modernité artistique générale, et s'occupe d'en exhumer le socle unique.

Sans doute saurait-on concilier ces trois voies en un seul corps de doctrine ; il n'est pas sûr toutefois qu'une telle entreprise fût jamais menée à bien. Pour compréhensif qu'il soit, l'article de Raymond Court les emprunte successivement sans parvenir à les mettre au service les unes des autres. Son commentaire s'en ressent, dès lors qu'il creuse exclusivement en direction d'un *comment*, et reste cependant au seuil du *pourquoi*.

Cela ne doit pas nous retenir de saluer dans « Mallarmé et Debussy » une densité de faits peu commune. L'article en réalité s'avère on ne peut plus riche de rapprochements prometteurs. Issu d'une réflexion approfondie sur la poésie « musicale » de Mallarmé, – qui condense au fond, en l'actualisant, celle de S. Bernard, – le réseau de correspondances que l'auteur tisse entre poète et musicien s'alimente de toute la double tradition

⁴¹ *Op. cit.*, p. 122. Le texte est repris du collectif *Claude Debussy*, Paris, Hachette, 1972.

⁴² Outre *L'Après-midi d'un Faune* « transposé » par Debussy en 1894, outre encore la mise en musique d'*Apparition* en 1884 et des *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* en 1913, *Un coup de dés* et *Jeux* se sont à quelques reprises assortis dans l'esprit des commentateurs. R. Court et E. McCombie s'en expliquent, au reste, tout différemment.

interprétative les ayant auscultés jusqu'alors. Sous ce rapport, Court doit d'abord être vu comme un intermédiaire, joignant deux à deux des discours critiques préexistants, – et nommément comme un lecteur attentif de *Claude Debussy : sa vie et sa pensée* (1962-65, trad. 1980), l'irremplaçable biographie d'Edward Lockspeiser. Celle-ci consacrait déjà un chapitre d'une parfaite érudition à Mallarmé et à la genèse et la réception du *Prélude*, esquissait en maint endroit la possibilité d'une comparaison plus suivie, à force de citer Symons, Valéry et *tutti quanti*, – avançait tantôt que « certaines interprétations que l'on a faites de l'esthétique mallarméenne éclairent aussi l'inspiration du compositeur⁴³ », tantôt que « *Pelléas* réalise l'idéal mallarméen de l'œuvre scénique : une œuvre qui, bien qu'extériorisée, explore tous les conflits cachés, enfouis dans les pages des livres⁴⁴ »...

L'examen de Raymond Court fait feu de tout bois. On en vient d'ailleurs à se demander s'il ne ratisse pas trop large, prêtant le flanc aux inexactitudes. L'auteur va par exemple se revendiquer, sans le nuancer, de Benda *via* Bernard, prendre à contresens une remarque de Boulez *via* Lockspeiser – « Boulez notait à propos de Debussy : "On ajoute, une thématique se propose ; on ajoute encore, cela donne une forme ; on ajoute toujours, il en résulte une structure⁴⁵." » – afin d'articuler une comparaison de ce moment douteuse. Pareilles confusions, circonstanciées pour ainsi dire, ne mettent guère en péril la validité de l'argumentation. Ce qu'elles donnent à déplorer, surtout, c'est une volonté par trop rude de prouver une thèse délicate. Court, je l'ai dit, n'hésite pas non plus à entendre les remarques de Mallarmé au sujet du *Prélude* d'une oreille tout avantageuse.

Tout bien pesé, la méthode adoptée dans « Mallarmé et Debussy » a le grand mérite d'établir une forte parenté entre les deux arts ; à lui trop lâcher la bride, cependant, elle suggérerait bientôt à son lecteur la belle chimère d'une réciprocité biunivoque entre eux. Il manque à une telle analyse d'interroger la raison profonde du rapport. Dépourvu de ce *pourquoi*, ne rendant compte que de ses manifestations, l'interprète s'expose à la tentation d'appareiller des éléments glanés çà et là, selon le trop prompt motif de ressemblances

⁴³ *Op. cit.*, p. 195.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 70. L'extrait cité, bien à faux ! par Court ne concerne en rien la musique de Debussy ; une mouture antérieure du texte de Boulez le montre assez : « L'analyse n'est pas cette besogne de caissier : je prends cette composante, je prends cette autre composante, j'ajoute, cela me donne une thématique ; j'ajoute encore, cela me donne une forme ; j'ajoute encore, cela me donne une structure. On pourrait ajouter pendant des siècles sans que se dissolve la monotonie d'une telle attitude. » (« Actualité de Debussy, actualité de Webern », *Regards sur autrui*, Paris, C. Bourgeois, p. 361). À la décharge de Court, on peut se demander si Lockspeiser n'est pas le premier à se méprendre.

extrinsèques. Or, un deux-à-deux n'est pas toujours possible, ni même souhaitable : une même cause profonde peut engendrer des phénomènes, à première vue, sans relation.

J'ajoute que Mallarmé et Debussy, figures de proue de leur art, au moment que leurs arts sont au plus près, posent de la façon la plus aiguë le problème des influences non essentielles, des coïncidences, et de ce qui ressortit tout juste à « l'air du temps ». Affaire d'autant plus épineuse que, dans une certaine mesure, le langage employé par la critique debussyste s'est enraciné dans celui des théoriciens de la littérature, notamment lecteurs de Mallarmé.

Mais l'insistance et le nombre des exégètes, des spécialistes, petits et grands, qui désignent au passage quelque affinité secrète entre les deux artistes, nous rendent, en définitive, peu enclin à la circonspection. Même un texte aussi savant que l'illustre dissertation de Jean Barraqué sur « *La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes » se permet d'entrée de jeu une assez nébuleuse référence au poète du *Coup de dés* :

En effet, dans La Mer, la technique musicale est réinventée, non dans le détail du langage, mais dans la conception même de l'organisation et du devenir sonore (selon une démarche que l'on pourrait rapprocher de celle de Mallarmé). La musique y devient un monde mystérieux qui, à mesure qu'il évolue, s'invente en lui-même et se détruit. Comme dans l'organisation sérielle, une projection du vertical sur l'horizontal apparaît dans cette œuvre, mais elle est vue dans l'instantané : concept anti-sériel qui fait naître la musique de ce qui précède immédiatement⁴⁶.

Il n'en va pas autrement des études qui se sont attachées à la théorie poétique du compositeur. À preuve l'article de Peter Dayan, « Nature, Music, and Meaning in Claude Debussy's Writings » (*19th-Century music*, vol. 28, n° 3, 2004), lequel traite notamment du rôle de la poésie chez Debussy et de son attitude envers la *mimésis*. Toutes les occasions sont bonnes de renvoyer aux goûts, aux idées, aux œuvres de Mallarmé ; le moindre indice, mis à contribution pour rendre témoignage de cette « ténébreuse et profonde unité » où se confondent poète et musicien. En sorte que J.-M. Nectoux peut juger opportun de les réunir jusque dans le bric-à-brac de « Baudelaire, Poe, Banville et Whistler, l'art japonais, les livres sur beau papier, les effets typographiques recherchés et tout ce qui peut séduire l'esprit le plus raffiné⁴⁷ ».

On s'abstiendrait sûrement, dans les circonstances, de nommer aucun de ceux qui ne se sont point donné la peine d'appuyer le parallèle de leurs propres états, si parmi ces

⁴⁶ *Analyse musicale*, n° 12, 1988, p. 15. La rédaction du texte remonte au début des années 60.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 63.

quelques-uns ne figurait un penseur de la trempe de Vladimir Jankélévitch, auquel on doit deux si puissantes études sur l'esthétique debussyste : *Debussy et le mystère* (1949) ainsi que *La vie et la mort dans la musique de Debussy* (1968). Cas étrange que celui-là ! Jankélévitch, par la lettre, oppose plus volontiers les deux artistes qu'il ne les concilie : Mallarmé, perçu comme l'hermétique assembleur de secrets apprêtés, cède le pas à Debussy, relevant pour sa part du pur et limpide mystère⁴⁸. Par l'esprit, au contraire, le connaisseur de Mallarmé ne peut que se sentir *chez lui*, parfaitement chez lui dans les écrits debussystes de Jankélévitch. Anne Penesco en a dit quelque chose dans son article sur « L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel : une poétique mallarméenne du timbre⁴⁹ ». Nul doute cependant qu'il y aurait lieu de prolonger la symétrie beaucoup plus avant.

Que dire par ailleurs des emprunts de Jankélévitch au Gaston Bachelard de *L'eau et les rêves* (1942), auquel André Souris fait lui aussi référence dans sa « Poétique musicale de Claude Debussy » – un intertexte qui fait signe obstinément vers Mallarmé ? Pour l'anecdote, imaginons Lockspeiser – car il assiste à la communication de Souris, le 29 octobre 1962 – s'enthousiasmant, aussitôt, à l'idée que la philosophie et la psychologie bachelardiennes, appliquées à Mallarmé, à Edgar Poe, rejaillissent sur l'appréciation et l'analyse de la poétique debussyste⁵⁰ !...

Il reste à nous pencher sur deux importantes études : l'une, d'Éveline Andréani et Michel Borne, « Dialogue sur l'espace et le temps : Debussy / Mallarmé » (1994), l'autre, déjà citée, d'Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text* (2003). On pourra s'étonner que les noms d'Andréani et de Borne ne soient pas intervenus plus tôt dans notre état de la question, dès lors qu'ils offrent l'une des plus justes réflexions sur la nature du lien retenant Mallarmé et Debussy. C'est que le « Dialogue sur l'espace et le temps » ne prétexte aucune circonstance extraordinaire avant de s'engager dans la comparaison, sinon que « [l]a circulation des effets de sens est [...] de plus en plus

⁴⁸ Cf. les premières pages de *Debussy et le mystère* où l'auteur rapproche « les prétextes mallarméens, préraphaélites et cabalistiques ». Jankélévitch, refondant en 1976 ses deux précédentes études en un volume définitif, *Debussy et le mystère de l'instant*, ne se montre pas plus indulgent, malgré la parution entre temps des commentaires de Boulez, Jarocinski et Lockspeiser. Il paraît même vouloir écarter davantage Mallarmé : son nom n'est pour ainsi dire pas prononcé, ce qui est en soi remarquable quand on sait à quel point Jankélévitch aime à s'entourer de poètes.

⁴⁹ Cf. Anne Penesco, éd., *Études sur la musique française : Autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 55 et 58.

⁵⁰ Cf. André Souris, « Poétique musicale de Debussy » (Compte rendu de la discussion), Edith Weber, éd., *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle. Paris, 24-31 octobre 1962*, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 138.

perturbée, au fur et à mesure que l'on approche des années 1900⁵¹ ». En cela, les précisions apportées à la poétique mallarméenne, à l'historique de la rencontre restent en deçà de la mise en contexte proposée par Court ou McCombie. La démarche n'en est que plus topique, et moins embarrassé le développement. Personne jusqu'ici n'était allé si loin dans les analogies à caractère stylistique : à partir d'une représentation dyadique de la musique – « musique du *temps* comme *langage*, musique de l'*espace* comme *geste*⁵² » –, Andréani et Borne en viennent à examiner les techniques de « brouillage », la nature des matériaux, la conception du vide et du reflet chez leurs deux sujets d'étude. Sont ainsi à l'honneur l'accord, le motif chez Debussy ; l'organisation sonore et syntaxique chez Mallarmé ; – et l'on se prend tout juste à regretter que le compte rendu ne fût pas celui d'un exposé plus vaste : les auteurs, tout honnêtes soient-ils, eussent en effet gagné à élargir, entre autres choses, le spectre des poésies analysées.

Si j'ai pu, jusqu'en ce point-ci du débat, être induit quelquefois à relativiser les conclusions ou les méthodes d'un intervenant, il n'a en aucun temps été question de le discréditer. Je me vois néanmoins tenu, pour terminer, de prévenir mon lecteur contre l'un d'entre eux. L'idée se cachant derrière les deux cent trente pages de *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text* n'est pourtant pas mauvaise. Partant de l'hypothèse que Mallarmé littéralement, et au sens le plus technique, « fait de la musique », relisant dans cette optique certains fragments des *Divagations*, mais surtout *La Musique et les lettres*, McCombie va essayer de circonscrire ce « *meeting ground* » où serait possible une comparaison strictement formelle : où deviennent miscibles et se rencontrent la « musique » de Mallarmé et celle de Debussy. Amenée à considérer l'énoncé poético-musical dans sa dimension « spatiale », l'autrice, en guise de pont, prend le parti de faire appel à un lexique puisé tantôt dans Mallarmé, tantôt dans Boulez, – tantôt encore dans on ne sait trop qui. On veut bien se laisser convaincre par cette réécriture du *Mallarmé et la musique* ; elle n'aboutit guère cependant qu'à des interprétations d'œuvres floues, souvent contestables, tant du côté poétique (*Billet, Petit air II, Un coup de dés...*) que du côté musical (*Préludes, La Mer, Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*). L'exégète ne parvient

⁵¹ Costin Miereanu et Xavier Hascher, dir., *Les universaux en musique: Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 235.

⁵² *Ibid.*, p. 233.

jamais, quoi qu'il en soit, à mettre en œuvre d'une façon systématique le « *rigorous analytical language of the intermediary*⁵³ » qu'il avait semblé promettre⁵⁴.

Avec Elizabeth McCombie, questionner la communauté de Mallarmé et Debussy revient à faire l'expérience sensible d'un « *overlap between the dynamic energy and patterns of reading and listening*⁵⁵ » : en clair, il s'agit de confronter les structures respectives de la pièce musicale et du poème. Ainsi, grâce à des considérations d'ordre esthétique faites en un premier temps, on se rend en un second temps, pour y rester, dans cet espace où a lieu le « chevauchement ». Notre parti est juste le contraire : examiner ce qui point, avec une relative indépendance, dans les œuvres et la pensée si singulières de Mallarmé et Debussy : mais à la lumière, toujours, de ce qui les unit. D'où l'exigence de regarder en direction d'une origine, de ce point de fuite vers quoi convergent les divers éléments de comparaison, afin de montrer que ce qui les unit, les unit en profondeur. Autant dire « à la racine de toute modernité ».

⁵³ *Op. cit.*, p. xviii.

⁵⁴ Pour une critique en bonne et due forme du livre de McCombie, certainement pas plus indulgente que la mienne, cf. le compte rendu de David J. Code, « Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text (review) », *Music and Letters*, vol. 86, n° 2, 2005, p. 301-306.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. xiv.

CHAPITRE 2

SUR LE CONCEPT DE CRISE

Oui, fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir, mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle ! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre.

Stéphane Mallarmé, « Hamlet »,
Crayonné au théâtre.

La crise est un signe des temps. Qui se donnera la peine d'ouvrir le journal d'hier ou de ce matin l'y apercevra sans doute, qu'importe la rubrique, appliquée aux plus terribles choses comme aux plus anodines : de l'impensable et totale machine dont il tient lieu d'organe, le contemporain aime à guetter les moindres soubresauts. Fait d'actualité par excellence, la crise connaît en outre une fortune prodigieuse dans les sciences modernes, où sa notion s'est répandue d'une discipline à l'autre, par contagion pourrait-on croire, à la faveur de métaphores toujours plus erratiques. De la médecine à l'économie politique et à la philosophie, – en passant, au retour, par la biologie, la linguistique, et tout domaine relevant de l'histoire, la crise semble avoir élu domicile dans toutes les régions du savoir, si bien qu'on saurait à présent lui attribuer le mot cher aux anciens : *rien de ce qui est humain ne m'est étranger.*

Ce qu'une notion gagne en extension, elle risque toutefois de le perdre en pureté d'intension ; aussi plusieurs ne voient-ils désormais dans l'idée de crise qu'une forme vide, *tarte à la crème* de l'intellectuel moderne, dont l'usage commun a fini d'estomper les contours. Il est possible qu'à force de s'accommoder à chacun la notion de crise se soit encombrée peu à peu de « sens faibles », « dégénérés », qu'elle charrie comme le bois les algues. Si dérive il y a, cela dit, ce ne peut en aucun cas être à cause du nombre de phénomènes auxquels se rattache ce vocable de *crise*. Sous le concept de cercle, je subsume

tant cette tarte au citron que le soleil, sans présumer cependant qu'il appartient ou à la gastronomie, ou à l'astronomie ; il est géométrique. Et tout est bien, tant qu'on garde à l'esprit qu'il n'est pas dans l'essence du cercle de se lever à l'est ou de faire épaisir.

Il en va de même du concept de crise, lequel ne relève ni du médical ni du politique, quoique la subsomption de phénomènes médicaux et politiques sous ce concept soit commun. De quoi, alors, relève-t-il ? Je pose que la crise est un être psychologique, c'est-à-dire psychologico-existential. On ne peut définir la crise sans recourir à des réalités de l'ordre du sujet pensant et agissant. Ce que j'entends par là s'éclaircira dans la suite ; pour lors, penchons-nous plutôt sur tout ce que cette affirmation a de malaisé, et qui peut être résumé dans ce simple fait : l'idée d'une crise subjective ne se rencontre dans aucun dictionnaire, même ceux de psychologie, dans lesquels on la réduit invariablement à ses manifestations extérieures. C'est dire que l'idée d'une crise *essentiellement* subjective, dans ce contexte, frise l'hérésie. La face objective (la face visible à celui qui ne fait pas subjectivement l'expérience de la crise) passe en général pour le tout, entraînant le concept sur la voie déplorable de l'indétermination. Il convient d'envisager cette face en premier lieu. Loin de nous enfoncer dans la thésaurisation encyclopédique, laquelle aurait tôt fait d'embarrasser ce qui se veut défrichage, nous prendrons à témoin quelques ouvrages de référence et autres autorités ayant répondu à cette question : « Qu'est-ce qu'une crise ? » Leur réponse, dont nous jugeons d'emblée qu'elle est imparfaite, nous tenterons de la corriger et de l'approfondir en considérant la face subjective de la crise ; à la suite de quoi nous préparerons le terrain des pages à venir, en abordant la question de la crise eu égard à la création artistique.

La face objective

Le mot de crise provient du grec *krisis*, « décision », du verbe *krinein*, « juger ». Entré dans la langue française par son acception médicale empruntée au latin – c'est alors la « phase décisive d'une maladie » (Bloch et Wartburg) –, il possède en réalité une étymologie plus complexe :

Dans la langue religieuse de la Grèce ancienne, le terme krisis signifiait : interprétation (du vol des oiseaux, des songes), choix (des victimes sacrificielles) ; dans le vocabulaire juridique, il exprimait l'idée d'un jugement, d'une décision ne résultant pas mécaniquement des preuves. Rapporté à la tragédie grecque, le mot désignait un événement qui, tranchant et jugeant, impliquait, à la fois, tout le passé et tout l'avenir de l'action dont il marquait le cours. Pour la médecine hippocratique, le vocable dénotait un changement subi dans l'état

*d'un malade, repéré dans le temps (« jours critiques »...) et dans l'espace (modes de transport et d'évacuation de la « matière morbifique »)*¹.

Quoique le caractère décisif, ou décisoire de la crise reste endossé par certains spécialistes et lexicographes, il serait fort exagéré d'y reconnaître encore, à travers l'éventail de définitions qu'ils avancent, la marque prépondérante des phénomènes associés au mot. La division proposée par le *Trésor de la Langue Française* dans son article *Crise* s'avère caractéristique : l'accent est mis tantôt sur l'aspect « brusque et intense [...], marquant une rupture » de la crise, tantôt sur l'idée d'une « situation de trouble due à une rupture d'équilibre et dont l'issue est déterminante pour l'individu ou la société ». On voit aisément de quelle façon le moment décisif de la maladie en est venu à désigner, par glissement métonymique, soit la brièveté paroxysmique qui le caractérise (dans certains cas), soit le mal en tant que tel. Au gré des domaines d'application, la crise signifiera tour à tour conflit, impasse, acmé, déséquilibre, bouleversement, rupture, ou un composé de ces éléments.

a) La crise comme paroxysme est attestée avant tout par l'usage courant, notamment par les expressions figées renvoyant à des faits d'ordres physiologique et psychopathologique. On pense aussitôt à la *crise cardiaque*, aux *crises de nerfs*, de *foie*, de *épilepsie*, de *hystérie*, etc. Objet de peu d'attention en ce qui concerne les définitions didactiques, qui l'oublient ou la tiennent pour acquise, cette propriété, conjuguée à d'autres, est néanmoins relevée par quelques-uns, entre autres le *Dictionnaire de psychologie* (Paris, PUF, 1998) pour qui « la crise est ponctuelle et localisée : c'est un changement décisif, un moment aigu de déséquilibre », de même que P. Gaudibert, lequel y voit, après Marx, « un moment extrême [d'un] développement inégal et conflictuel, là où une forme aiguë de conflit aboutit à une explosion violente, qui fait surgir conflit et contradictions² ».

b) Si les théoriciens de la crise insistent peu sur sa nature extrême, ils s'intéressent en retour à la rupture dont nous avons vu qu'elle est le dénominateur commun aux deux volets de l'article *crise* susmentionné, – rupture qui témoigne, en définitive, d'une réelle impétuosité de la crise. « Nous parlons d'équilibre, écrit Julien Freund, lorsque les oscillations entre la multitude des relations sociales nous donnent l'impression d'une relative stabilité. La crise signifie par opposition la rupture de cet équilibre, du fait qu'il se

¹ André Béjine et Edgar Morin, « Introduction » au numéro spécial de *Communications* sur « La notion de crise » (n° 25, 1976, p. 1).

² « Crise(s) et dialectique », *Communications*, n° 25, 1976, p. 118.

produit des écarts d'une certaine amplitude entre ces oscillations³. » Le *Dictionnaire fondamental de la psychologie* (Paris, Larousse, 1997) y voit plus linéairement « une discontinuité profonde », « [r]upture violente du processus évolutif, dont la direction se voit soudain masquée, modifiée ou inversée » ; tandis que le *Dictionnaire de psychologie* déjà cité la situe, dans l'optique psychanalytique, « entre rupture et suture ».

c) La crise comme situation de trouble apparaît également dans le parler commun ; c'est en ce sens qu'on pourra faire état de *crises politique, économique, de crise des valeurs*. Bien qu'étant toujours limitée (fatalement...) dans sa durée, « conçu[e] comme transitoire » et devant « succ[éder] à un état considéré (au moins relativement) comme normal⁴ », celle-ci peut s'étendre sur de longues périodes de temps, – une « crise des valeurs » tout spécialement. Selon René Thom, « est en crise tout sujet dont l'état, manifesté par un affaiblissement apparemment sans cause de ses mécanismes de régulation, est perçu par le sujet lui-même comme une menace à sa propre existence⁵ ». La crise se présente ainsi comme « une absence de solution (phénomène de dérèglement et désorganisation) pouvant du coup susciter une solution (nouvelle régulation, transformation évolutive⁶) ». Elle s'accompagne d'inquiétude, d'un sentiment de malaise individuel ou social, « le présent prenant l'allure d'une détresse et l'avenir celle d'une angoisse parce que le passé est perdu⁷ ». Hannah Arendt estime qu'à chaque crise de la société, « c'est un pan du monde, quelque chose de commun à tous, qui s'écroule⁸ ». Lorsque cette faillite touche aux fondements de la civilisation, qu'elle ébranle le rapport intime de l'homme au divin, au monde, à soi-même (prérogative, certes, de la modernité...), elle pourra recevoir des noms plus ambitieux : *crise de l'humanité européenne* chez Husserl, *crise du sens* chez Jan Patočka, par exemple.

d) À la lumière de ces quelques extraits, la dimension conflictuelle de la crise ressort assez nettement comme l'une des plus distinctives aux yeux des divers spécialistes. Toute crise suppose une ou plusieurs contradictions, lesquelles « éclatent » lorsque « parvenues à un état aigu de conflit » (P. Gaudibert⁹). On peut encore citer le *Grand dictionnaire de la philosophie* (Paris, Larousse, 2003) : « La crise est, en premier lieu, un conflit, un

³ « Sur deux catégories de la dynamique polégomène », *ibid.*, p. 106.

⁴ René Thom, « Crise et catastrophe », *Communications*, n° 25, 1976, p. 35.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Edgar Morin, « Pour une crisologie », *ibid.*, p. 156.

⁷ Julien Freund, *op. cit.*, p. 107.

⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989 [1972], p. 230.

⁹ *Op. cit.*, p. 119.

affrontement entre des forces » ; l'*Encyclopédie de la philosophie* (Paris, La Pochothèque, 2002) pour laquelle « le mot prend une coloration éthique et sociale en référence aux situations où les individus, pris isolément ou à l'intérieur d'un groupe, voient les modèles de leur existence ou de leur système de référence moral entraînés dans des contradictions qui révèlent son inadaptation ». Il est dès lors primordial de constater que l'idée de conflit nous ramène au concept initial de *krisis*. Une décision impliquant forcément un choix, choix entre un certain nombre d'avenues divergentes, mutuellement exclusives, la crise doit logiquement être comprise comme le moment où les choix existent en présence, dans un état contradictoire et de manière conflictuelle.

e) Or cette co-présence, du fait même de sa contradiction, est instable ; au sens natif, elle *agonise*. Des diverses avenues, qu'on peut se représenter, avant la crise, *virtuelles sauf une*, il y en a désormais plus d'une en acte : la conjoncture s'épaissit d'une complexité nouvelle, dont la volatilité est proprement insoutenable, pourtant soutenue ; et dont on s'attend qu'elle s'effondre d'un moment à l'autre. Non seulement retrouvons-nous ici le caractère exacerbé de la crise, mais encore sa capacité à provoquer le jugement. En actualisant les conflits jusque-là demeurés latents, la crise, en effet, « révèle, libère et fait éclater des contradictions¹⁰ », « fait tomber les masques et efface les préjugés¹¹ ». C'est ainsi que la notion de *crise* ouvre, pour terminer, sur *la critique*.

Pour autant qu'ils soient exacts, les développements effectués en d) et e) exigent cependant que soit remise en cause la crise comme rupture, et même comme rupture d'équilibre¹². Concentré formidable d'indécision, la crise *fait signe* vers la rupture, elle la désire en quelque sorte ; *eo ipso* elle ne l'est pas, en serait plutôt l'opposé. L'équilibre n'est pas rompu, il se dévoile, et se dévoile périssable. S'il fallait que la crise supposât la rupture, n'y aurait-il pas non-sens à prétendre que telle crise « se résorbe », la rupture excluant l'idée d'un retour au même, à l'inchangé ? Dans la rupture, le pas est franchi, l'énergie dépensée pour de bon. Peut-être faut-il avoir fait soi-même l'expérience de la crise, viscéralement comme Mallarmé lui-même le dut, pour apprécier l'écart infini qui les sépare :

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹¹ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 224.

¹² Je consens que le terme « rupture d'équilibre » soit entendu en un sens atténué, plus près de « déstabilisation » que de « rupture ». Malgré tout, le terme, outre qu'il conduit au malentendu, m'apparaît défectueux. Le modèle strictement variationnel de la crise, dans lequel n'entrent plus en ligne de compte que fluctuations et seuils de tolérance arbitraires, est aussi le plus éloigné de la *krisis* originelle. La rupture d'équilibre se présente alors comme une rupture qui en soi n'a rien de décisif.

...je ne saurai quoi vous dire, (car je passe d'instant voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes), si ce n'est que je suis dans un état de crise qui ne peut durer, d'où vient ma consolation : ou j'irai plus mal ou je me guérirai, je disparaîtrai ou je resterai, ce qui m'est parfaitement égal pourvu que je ne demeure pas dans l'angoisse anormale qui m'opresse¹³.

Et pourtant ! L'homme en conscience ne peut tout bonnement vouloir l'issue pour l'issue, sans quoi la crise n'aurait pas lieu d'être (pour qui veut absolument en finir il se trouve toujours des moyens singulièrement efficaces...). Paul Valéry dans ses cahiers a saisi admirablement cet état d'équilibre paradoxal, désir d'une chose et de son contraire, du point de vue de l'observateur :

*Cependant que l'acrobate est en proie à l'équilibre le plus instable, nous faisons un vœu.
Et ce vœu est étrangement double, et nul.
Nous souhaitons qu'il tombe, et nous souhaitons qu'il tienne.
Et ce vœu est nécessaire ; nous ne pouvons pas ne pas le former, en toute contradiction et sincérité.
C'est qu'il peint naïvement notre âme dans l'instant même.
Elle sent que l'homme tombera, doit tomber, va tomber ; et en soi, elle consomme sa chute, et se défend de son émotion en désirant ce qu'elle prévoit.
Il est déjà tombé pour elle. Elle ne croit pas ses yeux, son regard ne le suivrait pas sur la corde, ne le pousserai plus en bas, à chaque instant, s'il n'était pas déjà tombé...
Mais elle voit qu'il tient encore, et elle doit consentir qu'il y a donc des raisons qui font qu'il tienne, et invoque ces raisons, les suppliant de durer¹⁴.*

Une si pénétrante analyse – conjonction de perspectives objective et subjective en vertu d'une empathie qui n'est certes pas sans évoquer celle du spectateur de théâtre, ému par le sort du héros tragique – dépasse la simple crainte de voir l'acrobate risquer sa vie. Le vœu serait sensiblement le même s'il se tenait tout juste à trente centimètres du sol. La hauteur, comme au théâtre la noblesse, ne constitue en fait qu'un *plus*. C'est l'*idée* du bris d'équilibre elle-même, c'est l'oppressante *possibilité de chute* qui dérange et suscite l'émoi ; et si l'on a pu dire que « le problème de fond, dans une crise [...] c'est qu'il faut *en sortir*¹⁵ », ce problème n'est pas moins qu'il faut, qu'il se trouve en l'inertie de la matière comme en soi une étrange et opiniâtre volonté d'y *demeurer*.

¹³ Lettre à Eugène Lefébure, 3 mai 1868, *OCM I*, p. 728. À quelques jours de là, le 23 avril, Mallarmé avouait semblablement à William Bonaparte-Wyse : « [...] quant à moi-même, je souffre toujours de l'état mauvais et passager dans lequel je me débats : ce qui me console est la pensée qu'il aura un dénouement quelconque, préférable. Quoi qu'il arrive, je chanterai donc / *Thank Heaven, the Crisis / Is over at last!* » (*CM I*, p. 382-383)

¹⁴ « Autre Rumbs », *Tel Quel*, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 694.

¹⁵ Richard Sinding, *Qu'est-ce qu'une crise ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 7.

Une typologie de la crise

Le rapport de la crise à son dénouement proprement dit (ou à sa rupture) permet d'envisager une nouvelle classification de cette première :

a) La crise est postérieure à la rupture. Ce premier cas de figure définit la crise au sens le plus lâche du terme ; elle est caractéristique de ces crises « qui traînent en longueur ». En réalité, on désigne ici non pas la crise elle-même mais la période difficile qui suit, celle-là ayant « mal tourné ». L'Académie française, à cet effet, a pris la peine d'insérer dans son *Dictionnaire* (9^e éd.) la mise en garde suivante : « Le mot *Crise* est souvent employé abusivement. Il devrait être réservé à des phénomènes précis et à des évènements limités dans le temps. » L'emploi conserve, cela dit, une certaine pertinence, attendu que la période en question demeure révélatrice de contradictions (aussi longtemps que la situation ne sera pas jugée rétablie, qu'elle existera *en tant que problème*, il s'en trouvera) ; étant donné, surtout, qu'on attend cette fois un « véritable » aboutissement – qui ne peut être, en toute rigueur, qu'une résorption lénifiante, ou l'annihilation. Ainsi la crise économique (on dirait mieux « récession ») de l'Entre-deux-guerres fait-elle suite directe aux jours noirs d'octobre 1929, la « crise du sens » tire-t-elle, d'après Éric Benoit par exemple¹⁶, son origine de la « mort de Dieu »...

b) La crise et la rupture sont simultanées. Cette possibilité s'applique avant tout aux processus qui présentent *de façon normale, prédictible* des discontinuités, des changements d'état. On parle alors de « points critiques » ou « points de séparation ». Les sciences exactes s'attachent à décrire de tels processus ; qu'on pense simplement à l'eau qui de l'état liquide passe à celui de vapeur. Le *discrimen* est alors 100° Celsius : température où coexistent les phases liquide et gazeuse. Une fois le processus prévu par la science, la crise, qui ne vaut plus en tant qu'incertitude, peut être assimilée à son aboutissant. Ce qui différencie ce cas du prochain, c'est donc la capacité de l'observateur de déterminer à l'avance l'issue de la crise, – à la déposséder par conséquent de sa vertu décisive. Quoiqu'il en soit, le *discrimen* demeure *critique* du fait de son équilibre instable : au moins deux principes s'affrontent en lui tant et si bien qu'un minimum de gain ou de perte – la moindre variation de force – fera *en effet* toute la différence. Il représente dès lors le moment idéal pour ausculter la situation, à l'affût de « la goutte d'eau qui fera déborder le vase ». Par

¹⁶ Je pense ici à son essai *De la crise du sens à la quête du sens : Mallarmé, Bernanos, Jabès*, Paris, Cerf, 2001.

extension, on distinguera en psychologie, en biologie des « phases critiques » du développement.

c) La crise est antérieure à son éventuelle rupture. Il s'agit de la crise au sens le plus strict ; à présent celle-ci a réellement valeur de décision. Noyau de solutions coexistantes et concurrentes, ce dernier type de crise pose l'exigence douloureuse du dénouement (rupture ou non), ressenti tout à la fois comme impensable, imprévisible et imminent. Régler la crise revient donc à faire un choix. S'imposant à l'esprit comme paradoxale, la crise concilie le suspens et la lutte, le sentiment de l'instantané avec celui de la totalité historique ; elle est effervescente en même temps que nulle, mouvementée mais sans finalité. C'est forcément ce sens que nous privilégierons dorénavant ; parce que de la fécondité de celui-ci jaillissent, certes, tous les autres ; mais surtout (et tout bonnement) parce qu'il est seul à pouvoir supporter l'idée d'une crise subjective.

La face subjective de la crise et le tragique moderne

En examinant de la crise sa face subjective, la première question à survenir, c'est : quel est le sujet ? Moi, qui suis malade, suis-je le sujet de cette crise qui arrive et repart, indépendamment de ma volonté, et me fait vibrer à sa guise tel une corde de souffrance ? Je n'en suis pas à la lettre le sujet ; pût-elle ébranler mon être de fond en comble, je ne porterai jamais sur elle qu'un regard extérieur de victime, n'en connaîtrai jamais que les effets. Le médecin, quant à lui, pourra tenter d'en établir les causes, d'en prédire le déroulement, de l'influencer par tel ou tel remède. Il va sans dire qu'il n'en est pas davantage le sujet. Ni la maladie elle-même, qui n'apparaît pas comme porteuse d'indécision. S'il n'en tenait qu'au mal, le sort du malade serait scellé. À qui ou quoi, alors, en tient-il vraiment ? Le souci de répondre à cette question ressort clairement chez les anciens lexicographes, pour qui la crise représente d'abord un « Effort que fait la nature dans les maladies » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{re} éd.¹⁷). L'image, quoique vague, a le mérite de placer le véritable sujet de la crise hors de son objet, l'être malade, et des forces qui se le disputent. La nature est bien le sujet, car c'est elle qui s'efforce, d'elle que dépend l'issue, à elle que se pose le choix. Seulement, à moins de se représenter la nature comme une entité, douée de volonté, oui, mais encore d'une liberté *entravée*, l'expression choisie jadis par l'Académie doit être considérée comme une métaphore en deçà du vrai. De fait, si le recours aux augures, aux

¹⁷ L'Académie conserve d'ailleurs cette expression (qui devient « Effort de la nature dans les maladies », puis « Effort de la nature, dans les maladies ») jusqu'au XIX^e siècle.

astrologues, aux oracles et aux rituels propitiatoires témoignait jadis d'une ouverture de l'homme à l'idée d'une nature-sujet, capable d'hésitation, susceptible de faillir et d'être influencée, déjouée même, la science moderne, quant à elle, semble avoir définitivement réifié la nature et dépossédé la crise « a-psychique » de sa profondeur subjective originelle – qui toutefois persiste, dans une moindre mesure, par force d'allégorie.

La crise pour le sujet suppose la liberté : soit, plus précisément, la possibilité offerte à la possibilité. Dans la crise, on l'a vu, sont apparus des choix, des possibilités ; pour le sujet, il est en même temps apparu la possibilité de choisir entre ces possibilités. Voilà en un mot ce que l'un des plus éminents esprits du XIX^e siècle a nommé *l'angoisse*, qu'on peut comprendre d'ailleurs comme l'instance intermédiaire entre possible et réel, par laquelle l'un va se transformer en l'autre. Cet éminent esprit n'est autre que Kierkegaard, qui, à défaut de l'avoir souvent nommée¹⁸, pensa la crise mieux peut-être que quiconque, la pensa *en creux*, développant tout autour une philosophie, des notions susceptibles de dialoguer avec elle – et notamment celles du *Concept d'angoisse* (1844). Pareille angoisse, soulignons-le, ne dépend nullement de choix concrets particuliers, de *ceci* ou de *cela*, mais de la possibilité de choisir en soi :

*L'école de l'angoisse, dit Kierkegaard, est celle de la possibilité, et il faut être instruit par celle-ci pour l'être selon sa propre infinité. Aussi la possibilité est-elle la plus accablante de toutes les catégories. On entend souvent le contraire sans doute ; le possible est facile à porter, dit-on : mais le réel est lourd. [...] Non ; dans la possibilité tout est également possible, et qui se met à son école a compris le terrible de la vie au moins autant que son aspect enchanteur*¹⁹.

Terrible école en effet que celle où tout est *également possible* ! et où nous restons désespérément pétrifiés, tel cet âne dont l'argument classique dit qu'également affamé et assoiffé, il était positionné de telle sorte, à égale distance de l'eau et de l'avoine, qu'il mourut de n'avoir pu se décider pour l'une ou pour l'autre²⁰. Semblable schématisme pourra contrarier ; il soulève plus d'objections sans doute qu'il n'en règle : et pourquoi en somme s'en remettre à un âne lorsque la Tragédie moderne recèle cent exemples pareils, – où les personnages, faute de pouvoir choisir entre deux actions également inadmissibles, tergiversent jusqu'au moment où la situation se résout d'elle-même, par les larmes et par le

¹⁸ Kierkegaard est pourtant l'auteur de *La crise et une crise dans la vie d'une actrice* (1848) ; mais le mot, en ce cas précis, semble avoir été choisi spécialement pour répliquer à la « philosophie », très hégélienne, d'un certain Johan Ludvig Heiberg, ce qui peut expliquer, du reste, pourquoi Kierkegaard a limité ailleurs son emploi du terme.

¹⁹ *Le concept d'angoisse, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Éd. de l'Orante, 1973, p. 252.

²⁰ Vrai, l'*également possible* n'est pas équivalent à l'*également valable*, mais l'*également valable* est l'ultime degré, le degré ultimement désespéré, de l'*également possible*.

sang ? Dans la tragédie le sort en est jeté, *on sait qu'il n'y a plus d'espoir* : il n'y a qu'un nœud de contradictions lentement arrivées à leur paroxysme, de ressorts patiemment remontés, douloureusement tendus, qui n'attendent que le lever du rideau pour se déchaîner et fondre sur le protagoniste malheureux, sous forme d'alternative²¹. L'impasse de l'histoire se pose pour la première fois, éclatante fatalité, avant que de se résoudre dans la mort l'accomplissant et la niant, à travers la ponctualité d'un geste, d'un jour et d'un vestibule.

Le drame tragique par excellence – qui dépasse la tragédie parce qu'il fait retour réflexivement sur sa crise constitutive –, celui où les thèmes du choix et de la vanité du choix se trouvent poussés à leur extrême, est assurément l'*Hamlet* de Shakespeare. Hamlet, prince du doute qui tient lui-même autrui dans le doute, Hamlet,

*Mad as the sea and wind, when both contend
Which is the mightier* (Acte IV, scène I).

Hamlet est si mal résolu à venger son père, si bien résolu cependant à le faire, qu'il sombre dans le demi-sommeil de son idée fixe. Il ressent alors la crise au plus profond et celle-ci lui voile les yeux de son angoisse ; dans l'indifférence toutes possibilités s'équivalent et dès lors

*Two thousand souls and twenty thousand ducats
Will not debate the question of this straw* (Acte IV, scène IV).

Tout est également possible : et dès lors le dilemme ne se borne plus uniquement à *tuer ou ne pas tuer*, à *patienter encore ou frapper dès maintenant* ; mais apparaît le choix existentiellement premier, choix en regard duquel tout le reste semble soudain n'appartenir qu'au domaine de la vulgaire contingence : – *être ou ne pas être*²². Ainsi, la crise est un peu plus que l'angoisse ; elle est la problématique de l'angoisse insurmontable et omniprésente, l'être-problème de la possibilité offerte à la possibilité.

²¹ *Pourquoi ?* demanderons-nous ; bien que cela n'ait pas une importance cruciale pour la suite, il y a lieu de répondre, avec Aristote : *par la faute*. Faute ambiguë, ressortissant moitié à l'individu, moitié à l'espèce (soit plus concrètement à l'ascendance, à la cité, au *fatum*), laquelle fait remonter la crise à l'origine sans qu'on puisse pour autant parler d'une crise d'avant la (ou *toujours déjà en*) crise. Or, Kierkegaard observe très justement, dans *L'alternative* (cf. « Le reflet du tragique antique sur le moderne »), que cette ambiguïté de la faute tend à disparaître dans la tragédie moderne, où l'individu seul est tenu responsable de tout – ce qui ne signifie pas que le destin a fini de l'accabler (car en effet *tout conspire et me nuit et conspire à me nuire...*). Le *fatum* n'est plus ce roc immuable. Trempée à la liberté individuelle, la *peine* du sort désastreux se mue en *douleur* du choix impossible, condamnant aux affres de la conscience. La tragédie de l'indécision, sur laquelle nous nous concentrerons, est en ce sens une forme essentiellement moderne.

²² Kierkegaard admet d'ailleurs, *op. cit.*, p. 254 : « Mais je ne nie pas que le disciple de la possibilité ne soit exposé non pas, comme celui du monde fini, à de mauvaises fréquentations et à toutes sortes de dérèglements, mais à une chute : le suicide. »

L'indétermination d'Hamlet trouve maint écho dans la pièce, que ce soit chez son antagoniste l'oncle usurpateur (*My stronger guilt defeats my strong intent*, etc.) ou chez Ophélie dont la mort, pourtant advenue, reste indécidable. Ainsi qu'Hamlet se perd en perplexité, en *équations*,

*So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.* (Acte II, scène II)

Nous avons affaire à un personnage si incertain, en vérité, que nous-mêmes hésitons d'un moment à l'autre s'il est fou par démence ou par finesse. Dans le rêve de l'angoisse les deux se confondent : et l'état de folie y est authentique en ce qu'il porte la confusion des possibles ; faussé, néanmoins, défectueux en ce qu'il continue de porter la stérilité du calcul. Cette folie que simule à demi le héros, en effet, soupire secrètement après une autre : folie non plus du rêve cette fois mais de l'action. En définitive, on peut comprendre l'attitude paradoxale d'Hamlet comme une *intention de folie*, comme un état d'appel et de disponibilité envers cette *furor brevis* à laquelle Valéry, dont les aphorismes insistent sur « la sensation de l'arbitraire²³ », s'est montré sensible :

*L'action est une brève folie.
Ce que l'homme a de plus précieux est une brève épilepsie.
Le génie tient dans un instant²⁴.*

D'aucuns rétorqueront qu'Hamlet agit bel et bien, mettant sur pied des guets-apens, semant sur son passage le deuil qu'il porte en lui, allant jusqu'à prendre la vie de sa propre épée. Non ! Tout cela n'est à vrai dire qu'autoexhortation à l'action : le héros, dépourvu du vouloir nécessaire pour passer à l'acte, entend *s'y acculer soi-même*, par le biais d'ersatz. Il entend fractionner, délayer un *saut* de la volonté foncièrement un et dense. Il accumule les preuves, cherche les postures intenables, longe le gouffre : lui, la délicatesse même ! lui que Delacroix peignait androgyne, le revoici qui fronde et qui nargue, qui adopte les propos d'une brute (car les brutes sont naturellement hommes d'action, et l'on peut souhaiter qu'avec le rôle viendra la vertu). Rien de cela pourtant n'a valeur d'événement. Dans les circonstances, l'unique événement réel, effectif concerne le meurtre du roi son oncle. Aussi Hamlet agit-il, le reste du temps, comme en un rêve, parmi les ombres de l'éventuel et dans

²³ « Autre rhumbs », *Tel Quel*, op. cit., II, p. 675.

²⁴ « Rhumbs », *Tel Quel*, op. cit., II, p. 612. Je souligne ce terme d'*instant* ; c'est celui-là même qu'emploie Kierkegaard, dont il développe le concept notamment dans *Miettes philosophiques* (1844) et *Le concept d'angoisse* (1844), et qu'il prend pour titre d'une feuille qu'il crée lui-même en 1855.

l'écoulement indifférent des jours, illuminés de loin par le soleil noir de l'Idée fixe. Pour lui,

il n'y a ni « ici », ni « là », mais uniquement un ubique et nusquam.

S'il doit en être autrement, il faut alors que l'instant ait dans le temps une valeur décisive, de sorte que je ne pourrai un seul instant l'oublier, ni dans le temps, ni dans l'éternité, parce que l'éternel qui n'était pas auparavant est devenu réalité en cet instant²⁵.

Le moment du meurtre du roi, c'est-à-dire le moment de la volonté exprimée hors de tout doute, serait cet instant, « surgi[ssant] justement du rapport de la décision éternelle avec l'occasion à elle inégale²⁶ ». Alors seulement « la rupture est accomplie, l'homme ne peut plus aller en arrière, il ne doit plus se complaire à la réminiscence des choses que la mémoire apporte à son ressouvenir²⁷ ». Un tel instant surgit-il dans *Hamlet* ? On peut en douter. La tragédie – genre païen, remarquerait Kierkegaard – ne connaît pas l'instant ; elle le devine par contre, en désire ferveusement le fantôme. Ou bien si elle le connaît, c'est sur le mode de la damnation (idée, elle, on ne peut plus chrétienne), en tant que l'événement qui scelle de façon tragique un destin libre l'instant d'avant :

*...from this instant
There's nothing serious in mortality:
All is but toys: renown and grace is dead,
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of²⁸.*

« Cette éclosion de l'éternel qu'est l'instant²⁹ » n'est certainement pas quelque chose de facile à admettre. Recourir à un tel concept, appartenant aux sphères exotiques de la philosophie, risque de sembler indu ou exagéré. La conviction d'un point dans le temps qui n'est pas du ressort de la crise et qui *par conséquent* à le pouvoir d'y mettre fin, « qui n'est pas dans les circonstances [...] mais instantanément [...] commande aux circonstances à tel point qu'il semble en surgir³⁰ », cette conviction, irréfléchie souvent, est néanmoins très fermement ancrée dans le sujet de la crise. Elle l'habite et le tient d'autant mieux que celui-ci est continûment confronté à la *fascinante* impossibilité de choisir. Ainsi notre âne de tout à l'heure, comme hypnotisé par un *ou bien... ou bien...* qu'il devine pourtant insoluble, *fixe-t-il en dedans les yeux* sur cet exact moment où l'un des choix prévaudra, – et reste immobile. À l'instant discontinu de la décision correspond, comme en un miroir, la

²⁵ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques*, op. cit., p. 13-14.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ William Shakespeare, *Macbeth*, acte II, scène III.

²⁹ Søren Kierkegaard, *L'instant*, n° 10, *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, Éd. de l'Orante, 1982, p. 298.

³⁰ *Ibid.*

suspension du temps au-devant de la décision. Le sujet de la crise – qui se sait appelé à choisir – existe comme suspendu, arrêté sur la crête où l'origine l'amène sans cesse et l'avenir toujours se dérobe, tandis que la décision à prendre se pose immédiatement devant lui en tant que la singularité qui les disjoint. Au sens le plus littéral qui se puisse concevoir,

This time is out of joint.

O cursed spite, that I was ever born to set it right. (Acte I, scène V)

L'Olympe aimait à infliger des punitions pareilles. Ce qu'il manque, en revanche, à Prométhée ou à Tantale, c'est la capacité de s'épuiser, pour finalement mourir. Il leur manque d'être mortels et vraiment corporels ; leur souffrance est une Idée qui se suffit à elle-même et ne connaît pas le devenir. Le destin du héros tragique, une fois le rideau levé, revient pour sa part à aller jusqu'au bout de l'agonie, flanqué de part et d'autre par des reflets de solution qui l'écartèlent et qui, à la manière des feux follets, le conduisent un peu plus vite au bord du gouffre. Hélas ! pas question pour le héros d'échapper à cela. Mais il est arrivé, cependant, que le héros, dans le rêve de sa folie, prît conscience, qu'il montât sur la scène le théâtre de son propre drame ; et peut-être, le regardant avec crainte et frénésie, certes, mais mélangés d'un repos et d'un recul qu'il n'avait pas connu, convint-il qu'il y avait quelque échappatoire valable à se représenter les choses.

La crise eu égard à la création artistique

On devrait en ce point-ci de notre exposé être en mesure d'esquisser mentalement un portrait de *l'artiste de la crise*. Il n'est pas sans rappeler, sous maint rapport, le jeune prince de Danemark. Une chose toutefois l'en distingue : l'art implique quant à lui une positivité, l'œuvre ; la création est déjà rupture d'avec soi. Tandis que le plus pur esprit de la tragédie commande un dénouement noir comme la nuit, l'effort artistique, dont on sait *a posteriori* qu'il n'a point été absolument stérile, aboutit bien à *quelque chose*. Le paradoxe trouve sa résolution. Il est assurément plusieurs manières de donner un sens à cette réalité : soit la crise n'est qu'en partie, soit elle ne se résout pas proprement, soit elle se résout dans l'éternité de l'instant ; – l'œuvre n'est peut-être jamais que le lieu-tenant du rien de l'Œuvre... Maurice Blanchot s'est occupé magistralement de semblables apories, que j'ébauche tout juste.

L'angoisse constitue le propre de *l'artiste de la crise*, qu'il vaut mieux se garder d'imaginer plein d'un grandiose tourment romantique. En idée l'artiste a posé l'œuvre

devant lui : il la fixe comme un point à l'horizon ; or ce point précis n'en est pas moins aveugle : l'œuvre existe en tant qu'une possibilité parmi l'infini des possibles, et l'artiste réside pour lors dans l'ignorance de ce dont il a assigné le lieu. Les dieux anciens de l'enthousiasme se sont retirés, pour laisser place au choix. Le Poète – *qu'il rythme, chante, peigne ou sculpte* – a perdu son *souffle* au change ; mais il a gagné en retour une liberté que nul ne lui avait connue. Muse inouïe de détresse, celle-ci lui rend possible à présent d'envisager son œuvre *entre toutes*, telle qu'elle doit être, à la mesure de sa propre infinité : par conséquent il l'aime ; cependant elle en rend l'exigence absolue, la réalisation inimaginable, et par conséquent il la fuit. La règle dégénère en contrainte, catégorie critiquable ; elle devient une entrave à la condition de l'œuvre libre : aussi il la rejette. Mais en même temps il l'embrasse, en fait l'objet de son désir et de sa science, car il devine sous ses vestiges l'authentique fondement dont il a besoin.

Ainsi l'angoisse détermine-t-elle une ambiguïté poétique générale, capable de se répercuter sur chaque élément d'une poétique. Tout ce que l'état de crise lui a fait perdre, se rappelant à lui sur le mode nostalgique, l'artiste peut chercher à le ravoïr, par force d'art. Est-ce à dire que la crise va demeurer, quant au lecteur, indétectable ? « Il faudrait être je ne sais qui pour cela ! » *Borné dans sa nature, infini dans ses vœux*, l'artiste de la crise ne parvient qu'après force acrobaties à « reprendre son bien », autrefois à portée de main. Le temps surtout semble jouer contre son idéal. Pour fasciné qu'il soit par la verve inépuisable de l'improvisation, lui-même n'a plus de rapport immédiat à l'œuvre que discontinu ; tout l'arrête, car dans la crise soudainement tout a pris de l'importance.

– Au cœur de l'angoisse, et toute la crise s'y résume, il m'apparaît que – je ne sais plus écrire. Quelquefois respirer même devient abusif pour qui prend conscience, quoique de vivre l'ample exigence l'en divertisse bientôt. Aussi le chant, habile sur son clavier ordinaire, se suspend-il, interdit tout à coup devant le nombre des orgues. Et moi devant l'aspect de cette immensité, me voici transi d'une solitude invraisemblable : car le langage tantôt m'habitait, qui s'élève inouï à perte de vue. Moi qui avais rêvé dans la nuit romantique que s'allument aux parois des ombres énormes, sitôt vois se dérober le sommeil entièrement, murs, plafonds, et le sol sous mes pieds : et tombe, sauf à m'être éveillé funambule. Ce vertige (que le langage ne se présuppose), incapable de me mouvoir m'oriente tout entier vers l'idée de l'infini et m'en donne l'effroi. Et je sens qu'à ma gorge s'installe un vieux cri d'extase et d'impuissance : « Donnez-moi un point d'appui et je soulèverai le monde. »

Première partie

Psychologie de la crise

CHAPITRE 1

AUTOUR DE L'EXPÉRIENCE DE LA CRISE CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY

*« Non, ce n'est pas la Neurasthénie,
« Ce n'est pas, non plus, l'Hypocondrie ? »
C'est le délicieux mal de l'idée à choisir entre
toutes, cher André Caplet.*

Claude Debussy, lettre à André Caplet,
25 août 1909.

La crise, comme la tragédie, a un pied dans le monde individuel et un pied dans le monde historique. Ainsi la première partie de ce mémoire est-elle divisée en deux chapitres. Ceux-ci examinent l'expérience de la crise et ses origines possibles chez Mallarmé et Debussy, la conscience qu'ils en ont eue, et la posture qu'ils ont adoptée par rapport à elle. Ils n'ont au fond d'autre objectif que de traiter cette question, certes délicate, à laquelle, d'entrée de jeu, l'histoire de la musique et des lettres nous somme de répondre : pourquoi avoir tant parlé de crise à propos de Mallarmé, et si peu à propos de Debussy ? La réponse la plus évidente, mais qui ne résout rien, au contraire, étant que la crise tient une place déterminante dans les écrits du poète, et pratiquement nulle dans ceux du musicien.

Situations

Si les divers commentateurs s'étant proposé de rapprocher Mallarmé et Debussy n'ont pour ainsi dire jamais évoqué dans ce but leurs similitudes de caractère, leur vie ou leur milieu social, qu'on ne les loue pas trop vite d'avoir retenu la leçon de Proust. Nos deux hommes ont été taillés dans des étoffes si dissemblables, en vérité, qu'on serait bien en peine de repérer entre elles un motif d'harmonie pour trois disparates. À qui voudrait donc exhumer, comme il se doit, sous des accidents biographiques et psychologiques un vécu et une sensibilité communs aux deux artistes, il importe d'abord de suggérer l'effrayante ampleur de ces « accidents » qui les recouvrent.

C'est sans doute du point de vue de leurs contemporains, de ceux qui avaient pu connaître *d'un peu loin* l'un et l'autre, que l'idée de placer côte à côte Debussy et Mallarmé eût apparu sous son jour le plus fantaisiste. La réputation de Mallarmé dans les cercles artistiques parisiens était celle d'un homme affable, secourable, manifestant un intérêt et une bienveillance peu banale à cette époque envers ce qui se produisait artistiquement autour de lui. En contrepartie de son écriture sibylline, apparemment jalouse de ses secrets, Mallarmé maniait dans la conversation un parler supérieurement limpide, qui fit du 87 (puis 89), rue de Rome, un haut lieu du Symbolisme. Il y prodiguait chaque mardi ce qui eut pour maint futur grand auteur, quelque chose d'un enseignement initiatique : « Si diaprée et reluisante que fût la compagnie admise par Stéphane Mallarmé, chacun faisait silence pour entendre pieusement le maître de la maison : jamais causeur plus exquis, plus varié, plus fécond en trouvailles¹. »

Debussy se traitait lui-même d'ours. Parfois désobligeant, volontiers gouailleur, enclin d'ailleurs à l'hypocrisie, son comportement pose certains problèmes moraux qui longtemps gênèrent les musicographes, « et qui eussent même embarrassé des critiques littéraires² ». À l'égard de ses confrères compositeurs et collaborateurs, il se montra généralement critique, sinon désapprobateur ; « ami exquis, mais d'humeur difficile³ », un même orgueil immense, doublé d'une pudeur infinie, le rendait rancunier, exclusif : il coupa les ponts avec nombre de ses proches faute de leur pouvoir pardonner ou demander pardon. C'était non moins un homme vivement affectueux, pour ne pas dire câlin, malade de quitter femme ou enfant ne fût-ce que trois jours de temps, et du reste mal à l'aise auprès d'étrangers. « Il n'est pas d'artiste moins stoïcien, moins résigné, moins philosophe que Debussy », affirme Harry Halbreich⁴. Difficile d'ignorer le contraste extrême entre ce Debussy-là et le Mallarmé, par exemple, de Paul Valéry : « Révolté qui a donné finalement à sa révolte tant de disproportion et de profondeur, une révolte si pénétrante, si moléculaire qu'elle a fini par le sourire universel que nous connûmes⁵. »

Les parcours de Mallarmé et Debussy ne sont pas moins divergents. L'enfance du premier se passa sous le signe de la mort : mort de la mère à cinq ans, de la sœur, sujet

¹ Laurent Tailhade, *Les plus belles pages de Laurent Tailhade choisies par Mme Laurent Tailhade*, Quignon, Paris, 1928, p. 428-435.

² Edward Lockspeiser, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry Halbreich, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978], p. 13.

³ Ricardo Viñes, cité par Harry Halbreich, *ibid.*, p. 575.

⁴ *Ibid.*, p. 535.

⁵ Lettre de juillet 1914, André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1953, p. 437.

d'adoration, dix ans plus tard. Sur cette tristesse renchérisait celle des pensionnats, où le jeune Stéphane, élève médiocre auquel on reprochait « son caractère insoumis et vain⁶ », fit ses premiers essais poétiques. La famille Debussy connut elle aussi sa part de tourments, mais d'une espèce tout autre. Ce fut d'abord la pauvreté, puis, en 1871, la condamnation du père, capitaine dans les troupes révolutionnaires sous la Commune, à quatre ans de prison, commués en une seule. Par chance, quelques parents et amis (dont la belle-famille de Paul Verlaine, les de Mauté) allaient s'intéresser aux aptitudes musicales du jeune Achille-Claude. N'ayant jamais fréquenté l'école, il est admis au Conservatoire en 1872.

On retrouve quelques années plus tard Debussy, pianiste quasi virtuose, accompagnant Nadejda von Meck (célèbre mécène de Piotr Tchaïkovski) au piano... ainsi que dans ses voyages d'été à travers l'Europe et la Russie. De 1880 à 1882, il est ainsi initié au luxe aristocratique, non sans y prendre goût. Compositeur prometteur, il obtient le prix de Rome en 1885. Avec le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894), c'est la célébrité ; avec *Pelléas et Mélisande* (1902), la gloire. Voilà, en apparence, un conte de fées – comparé, du moins, à la vie de Mallarmé. Quelles pénibles années, malades et désertes, ne doit-il pas affronter, quant à lui, pour avoir fui une carrière dans l'Enregistrement ! Il y a Londres d'abord (1862-63), inhospitalier théâtre d'orages amoureux, puis Tournon (1863-66), « hideux trou » rural où il s'étiôle corps et esprit, Besançon enfin (1866-71) : toutes trois véritables incubateurs de la crise. Ce n'est que de retour à Paris que les cieux s'ouvrent quelque peu, encore qu'il doive y continuer d'enseigner l'anglais, ce pour quoi il montre aussi peu d'amour que de dispositions. Et si on le sacre effectivement Prince des Poètes en 1896, il ne faut point s'abuser quant au renom de Mallarmé, qu'on ne lit pas, de son vivant, hors des milieux littéraires, et qui, malgré tous ses efforts, ne parvient à faire monter aucune de ses « pièces ».

Quant aux malheurs que souffriront les deux hommes à l'âge adulte, le destin voulut qu'ils se poursuivent par où ils avaient commencé. Les jours sombres de Mallarmé, combien nombreux, sont marqués par le sceau de la maladie et du deuil (avec, au premier chef, l'agonie et la mort du fils Anatole, reléguant assez loin derrière les rhumatismes, l'insomnie chronique, l'épouse valétudinaire...) ; ceux de Debussy, d'une abondance aussi peu enviable, par le sceau de la honte et de l'inquiétude : dues principalement à de

⁶ *OCM I*, p. XLIV. C'est là le motif de son renvoi de la pension religieuse de Passy, aux dires de sa grand-mère Desmolins. Mallarmé venait alors d'avoir treize ans.

constantes difficultés pécuniaires, exacerbées tour à tour par un divorce (virant au scandale), un interminable cancer et, pour finir, la Grande Guerre.

La crise de Mallarmé au temps d'*Hérodiade*

La crise est le fait biographique par excellence : un événement dramatique (donc *intéressant*), qui a valeur d'explication (donc *important*). Elle est ce moment tout aussi révélateur qu'insondable auquel se produit un mystère, – quelque chose qui (pour reprendre Kierkegaard) paraît surgir des circonstances et qui pourtant leur échappe. Or ce quelque chose, c'est l'œuvre : qu'elle soit ou non œuvre d'art. – Voilà certainement une vision très partielle de la crise ! attendu que, *stricto sensu*, la crise n'engendre rien, que son essence est d'être improductive (on ne sort pas de cette fâcheuse méprise entre crise et rupture...). Qu'à cela ne tienne – la force et le mystère inhérents à la crise en ont fait, pour les biographes, un objet de prédilection, aux propriétés presque magiques : portail permettant de passer de la catégorie du *vécu* à celle du *produit*. D'où un mythe de la crise créatrice, c'est-à-dire d'un bouleversement extérieur à l'œuvre qui la fait démarrer ou lui insuffle une seconde vie. Cette crise revêt en outre le caractère d'une *valeur* (romantique), comme l'a noté Barthes : au regard d'une certaine histoire de la littérature, ceux « qui n'ont même pas su mettre dans leur vie une crise créatrice [...] ce ne sont pas des héros de la littérature puisque ce ne sont pas des martyrs de l'Enfantement, du Drame⁷ ».

À peu près tous les grands noms de la littérature du XIX^e siècle auraient en effet connu une ou parfois deux grandes crises « créatrices » dans leur histoire⁸. Mallarmé, à cet égard (et à maint autre), fait figure d'aboutissement et comme d'exagération de son siècle : lui a souffert, avant sa vingt-septième année, le deuil, le désespoir amoureux, l'exil, l'isolement, la maladie nerveuse... Ses années de formation poétique recèlent un trésor exceptionnel relativement au *topos* de la crise. Or, bien plus impressionnant que cette abondance de prétextes est la façon avec laquelle Mallarmé va intérioriser, incorporer, introjecter – à l'instar d'Hamlet – la catastrophe extérieure. La rareté, chez lui, c'est que la catastrophe par rapport à la poésie n'est plus seulement instigatrice : elle est, à proprement parler,

⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 326.

⁸ Rien de plus facile, bien sûr, que de trouver à quelqu'un une crise (qui parfois même devient une « crise heureuse »), puis de voir en celle-ci le point de départ d'une œuvre (parfois fort ultérieure). Barthes ne rate d'ailleurs pas l'occasion de montrer combien cette notion, au fil des cas, devient « labile, factice, formelle, pour les besoins du mythe » (cf. *ibid.*, p. 326-328).

originelle. On ne peut nier que le deuil fut profondément enraciné en Mallarmé, jusque dans sa poésie, suprême écriture de l'Absence⁹. Toutefois, cette Absence n'est déjà plus le deuil (le grand poète du deuil est bien davantage Edgar Poe, premier en importance entre les modèles de Mallarmé) mais une spiritualisation du deuil, de l'exil, et dont s'enveloppe vaguement, à la manière d'une aura, l'image des deuils, des exils concrets.

Encore faut-il considérer – et c'est peut-être là l'authentique *révolution mallarméenne*, digne homologue de la copernicienne – que très tôt l'absence, qui signifiait pour les romantiques la perte de l'être cher, la privation de l'*autre*, devient la disparition d'une identité, d'un *moi*, et par ailleurs d'une caution transcendante du sens. La « catastrophe » centrale, celle vraiment susceptible d'être spiritualisée, quant à elle n'émane plus de l'extérieur, mais bien de l'exigence de l'œuvre à faire. Cette exigence apparaît clairement dans la correspondance de Mallarmé à l'époque d'*Hérodiade* (qui coïncide assez précisément avec son séjour à Tournon) :

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poésie très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.

Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. Je ne sais si tu me devines, mais j'espère que tu m'approuveras quand j'aurai réussi. Car je veux – pour la première fois de ma vie – réussir. Je ne toucherais plus jamais à ma plume, si j'étais terrassé¹⁰.

Mais pourquoi te parler d'un Rêve [c.-à.-d. d'Hérodiade] qui ne verra peut-être jamais son accomplissement, et d'une œuvre que je déchirerai peut-être un jour, parce qu'elle aura été bien au-delà de mes pauvres moyens¹¹.

Je reviens à Hérodiade, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais¹².

De fait, *Hérodiade* n'existera jamais. Mallarmé y travaillait encore à l'heure de son décès. On peut arguer au demeurant qu'*Hérodiade* existante eût été une contradiction dans les termes, étant l'incarnation même, sur la scène, de l'Absence, et le refus de la vie au profit de la stérile Pureté. Printemps 1865 : *Hérodiade* ne s'écrit pas ; Mallarmé, comme il l'avait envisagé, est terrassé dans sa « lutte avec l'Idéal¹³ », moralement désemparé,

⁹ Les « psychanalystes », Charles Mauron, Kan Miyabayashi, ont amplement insisté sur l'expérience mallarméenne du deuil, que le poète thématise (ou plutôt faillit à thématiser, selon Miyabayashi) dans ses écrits de jeunesse.

¹⁰ Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, *OCM I*, p. 663.

¹¹ Lettre au même, 15 janvier 1865, *ibid.*, p. 666.

¹² Lettre à Catulle Mendès, 24 avril 1866, *ibid.*, p. 695.

¹³ Lettre à Henri Cazalis, 30 mars ou 6 avril 1865, *ibid.*, p. 675.

physiquement abattu par l'impasse et la cruelle Ardèche. « Et n'avoir pas même la ressource d'une mort qui aurait pu faire croire, à vous tous, que j'étais quelque chose et que, si rien ne reste de moi, le Destin seul qui m'eût emporté doit être accusé¹⁴ ! » Ce gémissement s'élève du plus profond de la crise, du plus noir de la « nuit d'Idumée ». De guerre lasse, le poète va se rabattre, pour l'été, sur *L'Après-midi d'un faune*.

On a pu dire que la grande année de crise de Mallarmé est 1866, soit un an après ce *De Profundis*. Il déclare en effet à Cazalis, en mai 1867 : « Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. » Suit la magnifique narration du combat final avec l'Idéal, vrai morceau de bravoure qu'il convient de reproduire en entier :

Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.

Malheureusement, j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue. J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force – incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment – jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi¹⁵.

Récit terrible ! combien de fois glosé. Il semble malgré tout qu'on ait manqué d'observer à quel point la lettre de l'hiver 1865 ressemble à celle du printemps 1867. Déjà le moi du poète y vacille (« rien ne reste de moi »), les thèmes de la mort, de la lutte avec l'Idéal¹⁶ sont abordés. En revanche, la lettre de 1867 affiche un enthousiasme inconnu auparavant : la Lutte est remportée ; la solitude, autrefois maudite (« Si une chose, sur la terre, était à fuir, c'était la solitude qui n'avive que les forts¹⁷ »), paraît désormais conquise ; le moi qui agonisait s'est métamorphosé en non-moi triomphant. Mais ce qui frappe surtout, c'est cette fiction merveilleuse de la crise, cette « explication » si l'on veut,

¹⁴ *Ibid.*, p. 674.

¹⁵ 14 ou 17 mai 1867, *ibid.*, p. 713-714.

¹⁶ La lettre de 1865 fait mention de « l'heure sainte de Jacob », c'est donc l'Ange que l'on combat, avant que de combattre Dieu Lui-même.

¹⁷ Lettre à Henri Cazalis, 30 mars ou 6 avril 1865, *ibid.*, p. 674.

hors de portée deux ans plus tôt. Cela se comprend du fait que 1866, plus qu'une année de crise, voit la spiritualisation de la crise, et par là même, les balbutiements de son long dépassement. A lieu la fameuse « découverte » du Néant, annoncée fin avril :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme¹⁸.

Talonnée par celle du Beau :

...après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et [...] tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure¹⁹.

Pareil vocabulaire – Esprit, Dieu, Néant, Beauté, matière, Univers Spirituel... – en a fait rêver plus d'un. L'adjectif « métaphysique » semblait tout indiqué et s'imposa. Soit ; ne perdons pas de vue, cependant, que Mallarmé est à mille lieues de raisonner dans l'abstrait²⁰. À Cazalis : « j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité ». À Villiers de l'Isle-Adam : « vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu)²¹ ». *En creusant le vers à ce point* : la formule permet évidemment de lier le Néant mallarméen à une expérience poétique concrète. Paul Bénichou, assez canoniquement, l'interprète ainsi :

Menacé de l'absence de Dieu, ne sentant plus une caution d'en haut à la vertu créatrice de ses vers, il [Mallarmé] dut se demander quel crédit garderait la poésie une fois privée de cet appui sur lequel, dans son ambition romantique, elle avait toujours implicitement compté. [...] Pour savoir si, sur un fond de néant, les mots humains pouvaient garder dans le vers le pouvoir d'un Verbe effectif, évocateur d'être, il le creusa et s'acharna sur lui. [...] Il voulait lui conserver, quoique détaché de toute imprégnation céleste, la faculté privilégiée de transfigurer le réel. Avoir, dans cette quête, rencontré le néant signifiait reconnaître que cette entreprise contradictoire, créer avec les mots une plénitude au cœur du Rien, était vaine²².

Cette lecture, qu'il faut certainement garder à l'esprit, présente un défaut grave : elle ne tient aucun compte des projets avérés du poète. La « mort » de Dieu et de l'âme paraît bien être le corollaire, plutôt que l'origine, du Néant qu'il a rencontré en creusant le vers. Au

¹⁸ Lettre au même, 28 avril 1866, *ibid.*, p. 696. L'autre abîme est « celui de [sa] poitrine ». Il est surprenant de voir combien ce dernier a été négligé par la tradition critique, qui n'a vu là qu'un mot d'esprit : Mallarmé affiche une fois de plus l'intuition que la crise poétique et la crise « médicale » sont chez lui entremêlées.

¹⁹ Lettre au même, 13 juillet 1866, *ibid.*, p. 701.

²⁰ Sur ce point important, cf. par exemple l'*Introduction* de Bertrand Marchal, *OCM I*, p. XXIV-XXV.

²¹ 24 septembre 1867, *ibid.*, p. 724.

²² *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 36.

reste, il ne faut pas oublier qu'il s'agit là d'un vers bien précis – celui d'*Hérodiade* – et que ce vers est fait pour obéir à une poétique, quant à elle, toute trouvée. Trop peu d'attention semble avoir été portée au fait que le dessein de Mallarmé, à l'époque de sa rencontre avec le Néant, consiste à réaliser une poésie non pas de l'État, mais de l'Effet : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Cette poétique, Mallarmé la reprend, en la déformant, d'Edgar Poe et de sa *Philosophy of Composition* (1846). Quelques mois avant l'entreprise d'*Hérodiade*, il lance à Cazalis, à propos de l'*Azur* :

*Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'effet général du poème, sert encore à préparer le dernier. L'effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie – voilà ce que je cherche*²³.

Et le 15 janvier 1865, au même :

*J'ai [...] trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter les impressions très fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces impressions se suivent comme dans une symphonie, et que je suis souvent des journées entières, à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est [sic] leur parenté et leur effet... Tu juges que je fais peu de vers en une semaine*²⁴.

Dans la (pseudo)théorie poësque, la composition littéraire apparaît comme l'étonnant hybride d'une science hypothéticodéductive et d'une enquête d'Auguste Dupin. Ayant posé l'Idée de son œuvre – soit l'effet à produire –, l'écrivain doit en pouvoir inférer, implacablement, le genre, le ton, le sujet, les décors, les acteurs, les mots mêmes qui composeront cette œuvre. Il en découle la conception d'une perfectibilité de l'œuvre eu égard à son Idée, conception éminemment antiromantique, où le génie analytique et la rigueur axiomatique deviennent ce par quoi l'œuvre rejoint asymptotiquement sa forme idéale. L'Enthousiasme est remplacé par la Méthode. L'inspiration, par un très rude et concret labeur intellectuel, dont la correspondance du Mallarmé de l'Ardèche rappelle sans cesse l'inclémence.

Procéder ainsi revient effectivement à « creuser le vers » : en partant du tout, à s'aventurer toujours plus loin dans le détail des parties. Cela revient encore à fonctionner par élimination d'hypothèses, comme Mallarmé l'explique lui-même, en des termes saisissants :

Il [le critique Émile Montégut] parle du Poète Moderne, du dernier qui, au fond, « est un critique avant tout ». C'est bien ce que j'observe sur moi – je n'ai créé mon Œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant

²³ 7 ? janvier 1864, *ibid.*, p. 654.

²⁴ *ibid.*, p. 666.

*étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice*²⁵.

Ne faut-il pas voir derrière cette allégorie dantesque la réécriture, en plus favorable, en moins « théologique » surtout, de la rencontre avec le Néant ? Tout porte à croire que Mallarmé, à côté de sa remise en question religieuse, avec laquelle il put sans doute la confondre, connut une crise foncièrement pragmatique²⁶. Crise du choix et de l'impuissance à choisir²⁷, corps à corps avec les infinies possibilités du langage et de l'idée, par quoi le Néant se révèle en tant qu'Indéfini : et vécue dans l'horreur d'une telle sensibilité qu'elle aboutit à la crise spirituelle. – « Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières²⁸. » Cette lutte du poète avec l'Idée fixe d'*Hérodiade* n'est ni cause, ni conséquence, et ni même variété de la crise : cela est la crise. La déliquescence du monde et du moi dont Mallarmé fait l'expérience dès 1865, bien plus que celle de Roquentin, est celle d'Hamlet. Ainsi la quête de l'absolu poétique s'est-elle fait *école de l'angoisse*, qui est celle de la possibilité : son Néant, abîme dont on remonte vers les altitudes lucides du Beau, il n'est pas défendu d'y reconnaître celui que Kierkegaard a décrit pour sa part :

*Mais celui qui sombre dans la possibilité sent son regard se voiler, ses yeux se brouiller, et il ne peut saisir la règle que Pierre et Paul lui tendent en son naufrage comme une planche de salut ; son oreille se ferme et il ne peut entendre le prix d'un homme de son temps crié au marché ; il ne peut entendre qu'il est aussi bon que la plupart. Il sombre absolument, mais il remonte du fond de l'abîme plus léger que tout le poids effroyable de la vie*²⁹.

Ce qu'on peut dire de Debussy

C'est assurément un document prodigieux que la correspondance de Tournon et de Besançon. Voilà bientôt soixante-dix ans qu'exégètes et biographes en font leurs choux

²⁵ Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867, *ibid.*, p. 717.

²⁶ Quelle peut être l'origine de cette possible confusion entre crise, dépersonnalisation et mort de Dieu ? Faute d'aveux décisifs, considérons ceci. L'homme jeté au milieu de ses possibilités, impuissant au plus haut degré à se retrouver en elles, à s'en rendre maître, y est abandonné. Son existence ne lui appartient plus. De son côté, l'idée Dieu est prête à déchoir au rang de simple possibilité existentielle : avec elle il se débat comme avec les autres ; mais elle, conservant le reflet de son prestige et de sa portée d'autrefois, devient symboliquement la Grande Lutte, l'« idée à (a)battre ».

²⁷ Sur l'impuissance de Mallarmé : « ...avant de prendre la plume, il fallait, pour conquérir un moment de lucidité parfaite, terrasser ma navrante Impuissance » (7 ? janvier 1864, *ibid.*, p. 654) ; « ... (dérision et torture de Tantale), l'impuissance de les écrire – » (24 septembre 1867, *ibid.*, p. 724) ; « ...c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance » (14 novembre 1869, *ibid.*, p. 747) ; etc. Ce n'est peut-être pas un hasard si Mallarmé vainc l'Impuissance dans les mêmes termes qu'il vainc Dieu (la reprise du verbe *terrasser* est notable).

²⁸ Lettre à François Coppée, 20 avril 1868, *ibid.*, p. 726-727.

²⁹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, *op. cit.*, p. 254.

gras, reprenant à l'envi le même lot de citations, pour somme toute les mêmes motifs. Il est vrai que les poèmes en vers et en prose issus de cette période de crise l'ont racontée eux aussi, à leur façon ; et cependant, il faut reconnaître à quel point la face des études mallarméennes se fût trouvée changée, si Henri Cazalis eût habité au bas de la rue. Ce sont les aveux de l'épistolier, et non pas tant ses œuvres, qui nous ont donné la mesure de ses efforts et la démesure de son projet. Une telle béquille nous fait défaut quant à Debussy, qui n'avait pas la confiance facile ; – c'est d'ailleurs le moins qu'on puisse dire :

Sous son masque farouche aux traits purs il cachait, comme en ayant honte, une sensibilité âpre et particulière, celle dont nous retrouvons, à chaque pas de son œuvre, l'aveu divin³⁰.

Hautain, jamais il ne le fut vis-à-vis des gens chacun pris en particulier ; il le fut vis-à-vis du monde pris d'ensemble. Et cela venait d'une excessive timidité dont il avait, si je puis dire, l'hypocrisie. Qu'on me comprenne ! S'il n'avait point été insuffisant de dire « la coquetterie », c'est bien le mot que j'aurais employé ; mais cela allait beaucoup plus loin, cela allait jusqu'à se cacher à lui-même cette sensibilité presque enfantine qu'il réprouvait comme indigne de sa nature et de sa vie³¹.

Masque farouche, honte, sensibilité, hypocrisie : René Peter en cinq mots nous a livré le caractère de l'auteur de *Pelléas*. Cette sensibilité malade est fortement en résonance avec l'univers d'Edgar Poe, et éclaire son amour pour une œuvre qu'il chercha à mettre en musique durant toute la dernière moitié de sa vie³². Il confiera lui-même : « À part que, je n'ai pas les désordres cérébraux de Roderick Usher, [...] une hypersensibilité nous rapproche... là-dessus, je pourrais vous donner des détails qui feraient tomber votre barbe³³... » Or, justement, Debussy n'appartient pas au genre qui donne des détails. À tout prendre, son attitude paradoxale faite de réserve et d'arrogance, d'indignité et de grandeur, de feinte et de brusque franchise, zigzaguant avec un caprice égal à celui de son *Ondine* ou de ses *Poissons d'or*, le rapproche plus sûrement de l'humanité dostoïevskienne que poésque. Qualifier Debussy d'ours, dès lors, ne suffit pas : son amitié fervente avec Ernest Chausson en 1893-94, tout comme la férocité avec laquelle il y mit fin, donnent à penser que son désir de s'ouvrir à autrui dut être, par moments, aussi grand que son incapacité à le faire :

C'est si bon, d'être en confiance sur toutes sortes de sujets, car, même en amitié, on sent bien souvent des repliements de pensée, très pénibles, et cela ressemble à des gens qui,

³⁰ René Peter, *Claude Debussy*, Paris, Gallimard, 1931, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 177.

³² Selon André Suarès, Debussy projeta de mettre en musique *La Chute de la Maison Usher* dès 1890. Les premières traces dans la correspondance remontent à 1908 ; Debussy travaillait parallèlement au *Diable dans le beffroi* depuis au moins 1902 ; aucun des deux opéras ne vit le jour.

³³ Lettre à Robert Godet, 4 septembre 1916, *CD*, p. 2022.

*ayant un beau jardin, l'entoureraient de grilles en fers de lance. Donc, vive ceux qui nous ouvrent les portes toutes grandes*³⁴.

En dépit d'une substantielle correspondance et de témoignages divers, la psychologie debussyste constitue donc une science largement conjecturale. D'un homme que nous voyons à chaque page souffrir, qu'il nous arrive même de trouver dolent, nous ignorons le rapport vrai à la souffrance. Pas de grande odyssée spirituelle chez Debussy. Dans les moments de désespoir le plus aigu, c'est encore l'ironie dissimulatrice qui a le dernier mot :

*...j'ai dû subir une de ces crises, – trop fréquentes – où je tombe dans un néant de stupidité dans lequel je perds le meilleur de ma force à me combattre et à me détruire. C'est un jeu aussi ridicule que dangereux qui ressemble aux lendemains d'ivresse, du moins il me semble*³⁵ ?

Il est symptomatique, à cet égard, qu'un mystérieux échec sentimental avoué à Robert Godet en 1891 prenne pour Jean Barraqué valeur de crise créatrice³⁶, tandis qu'Edward Lockspeiser n'y réserve aucun traitement spécial. Vaine dispute, celle qui tenterait de mettre en évidence la catastrophe centrale dans la vie de Debussy : s'en trouverait-il une, elle serait de peu d'importance en comparaison de cette âme inégale et sensible à outrance, de cette « serre de douleur³⁷ » pour laquelle chaque incident biographique est susceptible de prendre l'ampleur d'une crise, et l'art susceptible lui-même de « conten[ir] toutes les souffrances³⁸ ». C'est cette âme-là, bien plus que tel ou tel désastre circonstanciel, qui permet d'envisager l'œuvre debussyste en tant qu'art de la crise : art d'un homme qui, comme Mallarmé, vécut continuellement avec lui-même³⁹, et comme lui fut d'un grand exilé par l'esprit :

*On s'obstine autour de moi à ne pas comprendre que je n'ai jamais pu vivre dans la réalité des choses et des gens, d'où ce besoin invincible d'échapper à moi-même, dans des aventures qui paraissent inexplicables parce que j'y montre un homme que l'on ne connaît pas, et c'est peut-être ce qu'il y a de mieux en moi ! D'ailleurs, un artiste est, par définition, un homme habitué au rêve et qui vit parmi les fantômes*⁴⁰...

³⁴ Lettre à Ernest Chausson, 7 mai 1893, *ibid.*, p. 126.

³⁵ Lettre à Robert Godet, 29 juillet 1912, *ibid.*, p. 1533.

³⁶ Cf. *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 67-68.

³⁷ Claude Debussy, « De fleurs », *Proses lyriques*, v. 2 et 29.

³⁸ Lettre à Robert Godet, 12 février 1891, *ibid.*, p. 95.

³⁹ Cf. la transcription de l'entretien de Segalen avec Debussy du 8 octobre 1907, *CD*, p. 2199 : « D. – Je regrette de n'avoir pas, comme vous, une carrière tout à fait différente de mes occupations habituelles. / S. – Oh ! “regretter” est beaucoup dire...” / D. – Si ! parce que cela m'aurait empêché de vivre continuellement avec moi-même. »

⁴⁰ Lettre à Jacques Durand, 8 juillet 1910, *CD*, p. 1299. Lesure, Herlin et Liébert notent d'ailleurs en bas de page qu'il « s'agit très probablement d'une réminiscence de la célèbre conférence de Stéphane Mallarmé sur Villiers de L'Isle-Adam (1890), qui débute par cette phrase : “Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort.” »

Aussi, on ne s'étonnera pas d'apprendre que le jeune Debussy, se prêtant au jeu d'un « album de confession », désignait en 1889 le prince Hamlet à titre de héros favori dans les romans ou la fable⁴¹. Se souvenant d'une représentation d'*Hamlet* vue aux côtés du compositeur, le 15 juillet 1902, la cantatrice Mary Garden rapporte : « Il était si profondément impressionné qu'il en eut quelque temps la parole coupée. Jamais je n'ai vu quelqu'un vivre un spectacle aussi intensément⁴². » Avis semblable de la part de Mallarmé⁴³, pour qui *Hamlet* était tout bonnement « la pièce que je crois celle par excellence⁴⁴ ». Et si rien ne certifie qu'on puisse parler d'« idées fixes hamlétiennes », aussi puissantes qu'*Hérodiade*, relativement à Debussy, on doit cependant reconnaître chez lui une attitude créatrice approchant celle de Mallarmé : qui projette l'œuvre dans l'idéal et la travaille dans le sens de sa verticalité, à cet effet creusant, épurant, détruisant. En font foi plusieurs passages de sa correspondance :

J'essaie de débarrasser la musique d'oripeaux inutiles, de la libérer de tout ce qui l'étouffe et l'empêche de participer à ce qui est naturellement beau [...]»⁴⁵.

À propos de mise en place, je ne suis pas arrivé jusqu'ici à trouver celle que je veux pour les deux petits drames d'après Edgar Poë... Cela sent le travail et l'on voit les « coutures » ! Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre voulu qui n'est qu'un « trompe-oreille ». Comme aussi des harmonies bizarres ou amusantes qui ne sont que jeux de société... Combien il faut d'abord trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion... le pur instinct devrait pourtant nous avertir que : les étoffes, les couleurs, ne sont que d'illusoires travestissements⁴⁶ !

Faites de la musique que, d'abord vous trouverez mauvaise ; puis à force de gratter, vous finirez par débarrasser votre cerveau de cette suie tenace qu'y mettent l'ennui et la contradiction entre ce qu'est la vie et ce qu'on en désire personnellement⁴⁷.

Ces quelques remarques sont certes beaucoup plus « graciles », plus « estompées » que leurs équivalents mallarméens. Debussy est resté, à de rares exceptions près, remarquablement étranger à toute espèce de spéculations regardant l'essence de la musique ; aussi n'eût-il jamais admis être à la recherche de l'*accord apodictique* « niant, d'un trait souverain, le hasard⁴⁸ » ; il n'en reste pas moins qu'il « avouait », aux dires de Harry Halbreich, « avoir passé parfois des semaines à se décider pour un accord plutôt que

⁴¹ Cf. le questionnaire du 16 février 1889, *CD*, p. 68.

⁴² *L'Envers du décor*, Paris, Les Éditions de Paris, 1952, p. 101 ; cité dans *CD*, p. 675.

⁴³ « Hamlet », répondit également Mallarmé dans ledit album de confession, qui circulait à l'époque (cf. *CM III*, p. 246, n. 1). Notons néanmoins la flagrante désinvolture avec laquelle Mallarmé renseigne celui-ci...

⁴⁴ *OCM II*, p. 167.

⁴⁵ Lettre à Jean Marnold, 4 novembre 1905, *CD*, p. 930.

⁴⁶ Lettre à Robert Godet, 18 novembre 1911, *ibid.*, p. 1471.

⁴⁷ Lettre à André Caplet, 8 novembre 1914, *ibid.*, p. 1855.

⁴⁸ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, *OCM II*, p. 213.

pour un autre, traduisez, à attendre l'instant propice d'acuité – d'inspiration – lui révélant l'accord juste⁴⁹ ». Lockspeiser affirme en outre qu'il avait « conscience à la fin de sa vie de poursuivre un idéal inatteignable, l'idéal d'une musique qui devrait être plus belle, plus exquise que tout ce qu'il a écrit, que tout ce que pourrait jamais écrire un compositeur⁵⁰ ». À quoi Lockspeiser fait-il référence ? Peut-être à cet extrait d'une interview de 1909 : « Je le sais, je suis très critiqué, cela arrive toujours quand on fait du nouveau, mais, si j'ai trouvé quelque chose, c'est, croyez-le bien, une quantité infime de ce qui reste à faire [...]»⁵¹. » En tout cas, c'est vers cette époque (où il renoue avec *la Chute de la Maison Usher*) que s'accroissent chez lui « la maladie du retard... et ce curieux besoin de ne pas finir⁵² » – lesquels, s'ajoutant au « délicieux mal de l'idée à choisir entre toutes », attestent qu'il dut connaître lui aussi les affres, pas toujours délicieuses, de *la possibilité offerte à la possibilité*.

– « Ainsi, tout chez moi est instinctif, irraisonné », confiait-il à Victor Segalen, lequel ne concevait pas son regret de n'avoir été que musicien. « Je ne suis pas maître du tout. Et puis, des moments où je ne peux rien faire, où je suis devant un mur, en me demandant si je vais le sauter ou non. »

Puis, Segalen lui faisant remarquer que ces moments ne pouvaient avoir de prise sur un artiste si accompli : « Précisément. J'ai fait *Pelléas*. Eh bien, quoi ? *Pelléas* ! Il m'ennuie ce monsieur-là ! Je me demande maintenant si je ne vais pas le "refaire" indéfiniment. Et ça, je ne veux pas. [...] Il faut que j'aille plus loin. Autrement j'aimerais mieux faire... de l'agriculture⁵³. »

Devoir et liberté

Être maître, aller plus loin : n'y a-t-il pas là, en substance, l'intime expression d'ambitions mallarméennes ? C'est la pâte dont sont faits les grands hommes, diront ceux qui accorderont à ces termes leur sens le plus banal. Mais de telles ambitions sont, pour ce

⁴⁹ Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 535. Halbreich songe probablement au témoignage de René Peter : « Un détail l'irritait. Et il restait des nuits à guetter la nuance, comme un fauve en arrêt. Cinq actes résolus ne valaient pas pour lui, sur le moment du moins, tel accord de neuvième bien tapé. » (*op. cit.*, p. 20)

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 500.

⁵¹ « La musique d'aujourd'hui et celle de demain », *Comœdia*, 4 novembre 1909, *MC*, p. 296.

⁵² Lettre à Gabriel Mourey, 6 janvier 1909, *CD*, p. 1145. Également, la lettre à André Caplet du 19 novembre 1912, *ibid.*, p. 1557 : « Vous savez combien je suis atteint de la maladie de ceux qui ne peuvent pas finir. » et celle à Gabriel Mourey du 24 novembre 1913, *ibid.*, p. 1702 : « Vous avez trop raison... mais je n'ai pas encore fini et en vérité il ne s'agit que de finir, ce qui, comme chacun sait, est le diable ! »

⁵³ Transcription de l'entretien de Segalen avec Debussy du 8 octobre 1907, *ibid.*, p. 2199. Cf. semblablement la lettre à André Messager du 12 septembre 1903, *CD*, p. 780.

qui nous concerne, hors du commun. Ce qui unit le poète et le musicien est de les avoir portées à ce degré d'intensité où leur contradiction éclate et les rend incompatibles ; – il faut, en dernière instance, marcher selon l'une ou l'autre. Ainsi, ce qui les unit, les distingue d'autant : Mallarmé et Debussy marcheront tout différemment.

Ce vivace désir d'être en contrôle, auquel il faut attribuer jusqu'à un certain point leur réserve respective (souriante pour l'un, sourcilleuse pour l'autre) et leur amour du mystère, leur ôtant toute envie de dérapages volontaires, les dissociant par le fait même de Verlaine, de Rimbaud, de tous ceux qui crurent devoir « s'implanter des verrues sur le visage », – ce désir, tant s'en faut que le Mallarmé et Debussy l'aient satisfait de la même manière. Autant le poète apporta une réponse théorique radicale au problème de l'impuissance inhérente à la crise – soit « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots⁵⁴ » (qui transfère ailleurs, en autre chose, le principe de sa volonté, quitte à devenir soi-même « impersonnel ») –, autant il semble que le musicien y ait prêté le flanc, bon gré mal gré, sans croire à la possibilité d'un éventuel dépassement de la crise, chez lui perpétuelle.

De fait, le dernier Mallarmé donne l'impression d'un créateur bien plus serein que le dernier Debussy ; au lieu du *Livre* mallarméen, preuve lumineuse et authentification de l'Être, la *Chute de la Maison Usher* se voulait « une progression dans l'angoisse⁵⁵ ». Les *Douze études* et l'ultime *Sonate pour piano et violon* sont un pas de plus dans le sarcasme et l'agitation fiévreuse. Seul Debussy, en revanche, semble avoir assumé au complet « ce désir d'aller toujours plus loin⁵⁶ » et la nuit d'incertitude qui l'entoure fatalement ; la grande musique fut constamment pour lui celle qui fait éclater les formes anciennes, qui exprime « le dédain de cette "Science de castor"⁵⁷ » et jette son créateur en avant dans l'inconnu. L'élan vital ne cède ici à aucune réification, à aucun système, à aucun horizon préétabli, pas même celui, grandiose, du *Livre* ; il ne saurait y avoir de fin mot à la musique pour Debussy, pas d'*opus* intégral et final, même asymptotique et paradoxal tel que celui proclamé par Mallarmé⁵⁸.

⁵⁴ *Crise de vers, OCM II*, p. 211.

⁵⁵ Lettre à Jacques Durand, 8 juillet 1910, *CD*, p. 1299.

⁵⁶ C'est cette plainte d'un Debussy souffrant à Robert Godet, du 15 juin 1916, *CD*, p. 2002 : « Retrouverai-je jamais mon activité, ce désir d'aller toujours plus loin qui me tenait lieu de pain et de vin ? »

⁵⁷ Lettre à Henri Gauthier-Villars, 10 octobre 1895, *ibid.*, p. 278.

⁵⁸ Anticipons la critique : qu'il n'y ait pas d'horizon préétabli chez Debussy ne signifie pas l'absence de « commune mesure » ou de croyance en une certaine « substantialité » musicale. L'intention debussyste ne se situe pas dans la rupture, comme nous le montrerons au chapitre prochain.

Il n'est pas question ici de déterminer lequel de Mallarmé ou Debussy est effectivement « allé plus loin », de comparer la nouveauté du *Coup de dés* à celle d'*Ibéria* ou de *Jeux*. Il s'agit de comparer attitudes créatrices et théories poétiques. Malgré l'insistance à prouver le contraire de ceux qui ont vu dans l'ouverture des formes l'essence de l'art moderne, la vision mallarméenne de la poésie est on ne peut plus close. Elle en place la borne à l'infini, soit ; mais cette borne n'est pas près de voler en éclats ! On n'écrit pas que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre⁵⁹ », en s'avouant par ailleurs « persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit⁶⁰ », sans avoir une opinion très arrêtée du destin de la littérature. C'est encore l'attachement de Mallarmé aux formes fixes anciennes et à la structure du vers alexandrin qui en donne l'indice le plus concret. Le sonnet mallarméen est une sphère close, un cristal aux atomes inamovibles : le contraire du prélude debussyste qui, comme le soutient Jankélévitch, « finit en commençant et reste pour ainsi dire suspendu dans [des] “points de suspension” [...]»⁶¹. »

La maîtrise ravie au ciel de l'Enthousiasme par Mallarmé a un prix. Non seulement l'action du créateur est-elle, désormais, sensiblement restreinte, réduite au point où elle n'est plus même « de la création » (« Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés [...]»⁶²), mais elle se voit assigner une *visée éthique* ; elle est de l'ordre du devoir, témoin la célèbre définition : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle⁶³. » – « Idéal que nous font les jardins de cet astre », tel est l'épithète dont Mallarmé gratifie le devoir, dans son poème à la mémoire de Théophile Gautier⁶⁴.

Parmi les quelques pages indispensables de la correspondance de Mallarmé, la suivante ressort comme l'une des plus admirables, des plus précieuses et, curieusement, des moins citées. À l'orée de sa vie d'adulte, celui-ci s'interroge sur le chemin à prendre :

Si j'épousais Marie pour faire mon bonheur, je serais un fou. D'ailleurs, le bonheur existe-t-il sur cette terre ? Et faut-il le chercher, sérieusement, autre part que dans le Rêve ? C'est le faux but de la vie ; le vrai, est le Devoir. Le Devoir, qu'il s'appelle l'Art, la Lutte, ou comme on veut.

Je ne me dissimule pas que j'aurai affreusement à combattre parfois – et de grands désenchantements qui deviennent plus tard des tortures. Je ne me cache rien. Seulement, je

⁵⁹ *Quant au livre, OCM II, p. 224.*

⁶⁰ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *OCM I, p. 788.*

⁶¹ *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 251.

⁶² *La Musique et les Lettres, OCM II, p. 68.*

⁶³ Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884, *OCM I, p. 782.*

⁶⁴ « Toast funèbre », *ibid.*, p. 28.

veux tout voir avec un regard ferme, et invoquer un peu cette Volonté dont je n'ai jamais connu que le nom.

Non, j'épouse Marie uniquement parce que je sais que sans moi elle ne pourrait pas vivre, et que j'aurais empoisonné sa limpide existence⁶⁵.

Vrai, le devoir est une voie exigeante, mais c'est une voie certaine. *Noblesse oblige* – et il exista une indéniable pulsion, chez Mallarmé, d'*être obligé*. Empêtré dans la possibilité, lui fut fasciné, depuis l'*Azur* jusqu'au *Coup de dés*, par *la nécessité* ; et sans doute médita-t-il sur cette modalité de l'art plus qu'aucun poète avant lui. À vingt et un ans, déjà, Mallarmé avait compris que le Devoir, ressortissant à la noblesse de l'esprit, permet ceci : d'être maître et obligé à la fois. Qualité inestimable, expliquant pourquoi l'Art *devait pouvoir* s'appeler Devoir. Hormis qu'en pratique, il n'est guère commode d'appliquer à la création artistique des sentences morales : il fallait chercher un équivalent, dans la dimension esthétique de l'existence, du devoir dans sa dimension éthique⁶⁶.

Cet équivalent, il appert que Mallarmé l'a trouvé dans le *plan*. Lui aussi permet d'être ensemble maître et obligé, bien que l'obligation dès lors ne semble reposer sur rien. Qu'est-ce qu'un plan, à vrai dire ? C'est *la possibilité (ou le projet) implicitement réalisée*. L'obligation, quant à elle, est un effet de l'écart entre la projection et le plan – écart formé d'une implicite décision, constitutive du plan, qui se produit dans la séparation du plan d'avec la conscience qui l'a produit. Bref, le monde du plan se donne comme un intermédiaire entre ceux de la possibilité et de la réalité. Grâce au plan le sujet ne se trouve plus au milieu des possibilités, mais il se place face à elles.

Mais il existe au surplus une valeur positive du plan. Elle réside dans la possibilité d'organiser, de raisonner et de parfaire son contenu : et, à force d'amélioration, de créer quelque chose de plus en plus digne d'être obéi. Celui qui conçoit un beau projet a le devoir, en quelque sorte, de le concrétiser. Eh bien ! que penser d'un homme qui pouvait à vingt-quatre ans déclarer : « J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de

⁶⁵ Lettre à Henri Cazalis, 27 avril 1863, *CM I*, p. 140. Un propos aussi fort, même si guère artistique, on s'étonne que Bertrand Marchal n'ait pas jugé bon le retenir dans son florilège des *Œuvres complètes*. Cf. déjà la lettre au même du 30 janvier 1863, *ibid.*, p. 118 : « Ce ne sont pas là des mots : le devoir existe. / Or, je sens que le mien est de ne pas abandonner Marie. »

⁶⁶ À remarquer, cela dit, que Mallarmé dans *la Dernière Mode* va parfois se permettre, fort plaisamment, avec le ton léger que lui permettait cet organe mondain, de rapporter au devoir des considérations purement esthétiques, sinon frivoles. Exemples : « le Chapeau, dont le seul devoir est toujours d'être charmant » (II^e livraison, 20 septembre 1874, *OCM I*, p. 519) ; « devancer la Mode de plusieurs saisons peut être considéré par quelques-uns comme une infraction à notre véritable devoir, qui est de la *faire* au jour le jour » (*ibid.*, p. 520).

mon Œuvre entier⁶⁷ » puis, cinq mois plus tard : « Ma vie entière a son idée, et toutes mes minutes y concourent⁶⁸ » ! On ne saurait trop appuyer sur l'importance que prend la planification dans la correspondance de Mallarmé. Les commentateurs ayant fixé la découverte de Descartes ou de la science linguistique comme des étapes décisives dans le dépassement de sa grande crise ont dangereusement sous-estimé ce fait : Mallarmé, dès à partir de 1866, se sort de la crise par le plan :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j'ai travaillé pour toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'un œuvre magnifique. [...] Il me faut vingt ans, pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis⁶⁹.

... je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Œuvre [...]⁷⁰.

Hérodiade, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torses, splendides et salomoniques, de ce Temple. Je m'assigne vingt ans, pour l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché, je n'ai plus que la place de certains poèmes intérieurs à trouver, ce qui est fatal et mathématique⁷¹.

Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte – et n'atteindra peut-être jamais [...]. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant⁷².

Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu « Beauté » l'autre personnel, les « Allégories somptueuses du Néant » [...]⁷³.

(Un volume de Contes, rêvé. Un volume de Poésie, entrevu et fredonné. Un volume de Critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement littéraire.) En somme les matinées de vingt ans.

...Il y aura encore (je ne dois pas compter là-dessus) une perspective de Théâtre⁷⁴.

Les mentions les plus spectaculaires à ces vastes architectures s'interrompirent en 1871, alors qu'ayant passé de cinq à sept, à deux, à trois ou quatre volumes, elles se rivèrent pour quelques années sur quelque « gros drame populaire » (dont il ne reste apparemment aucune trace), avant d'aboutir au « Livre ». Il y eut entre-temps les plans d'études

⁶⁷ Lettre à Théodore Aubanel, 28 juillet 1866, *ibid.*, p. 704.

⁶⁸ Lettre à Armand Renaud, 20 décembre 1866, *ibid.*, p. 711.

⁶⁹ Lettre à Théodore Aubanel, 16 juillet 1866, *ibid.*, p. 703.

⁷⁰ Lettre au même, 28 juillet 1866, *ibid.*, p. 705.

⁷¹ Lettre à Armand Renaud, 20 décembre 1866, *ibid.*, p. 712.

⁷² Lettre à Henri Cazalis, 14 ou 17 mai 1867, *ibid.*, p. 714.

⁷³ Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre 1867, *ibid.*, p. 724.

⁷⁴ Lettre à Henri Cazalis, 3 mars 1871, *ibid.*, p. 759-760.

supérieures, avortés⁷⁵ ; *Igitur*, expressément conçu en tant que remède contre la crise et demeuré, lui aussi, largement à l'état de plan. Rien n'est moins définitif qu'un plan pour Mallarmé (sauf peut-être en ce qui a trait à sa durée d'exécution...) : il ne saurait dès lors revêtir la plénière autorité d'une loi morale. Il n'empêche que l'on comprend aisément en quoi l'idéal du plan – du plan infallible et total – a pu séduire Mallarmé. Dans le plan il ne peut survivre de crise, non plus que de décision, *tout n'est qu'ordre et beauté* :

Je travaille à tout à la fois, ou plutôt je veux dire que tout est si bien ordonné en moi qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure, et va d'elle-même se caser dans tel livre et tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. – Tu vois que j'imité la loi naturelle⁷⁶.

Le mot de « devoir » ne se rencontre pas chez Debussy ; cela très conséquemment avec la vie sentimentale qu'il mena. Il est remplacé par un mot qui chez Mallarmé n'existe guère davantage, et en est presque l'antithèse : « liberté ». Debussy espérait que ses *Nocturnes*, entre autres, fussent « de la musique en plein ciel et qui frissonn[ât] sous le grand coup d'aile du vent de la Liberté⁷⁷. » La libération des formes lui tint lieu de cheval de bataille, devint le *Delenda Carthago* de sa critique musicale. C'est à travers ce prisme qu'il examina et jugea l'histoire de la musique :

Aussi bien chez Schumann et Mendelssohn n'est-elle [la symphonie] plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant la « neuvième » [de Beethoven] était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque⁷⁸.

...sa nature comme l'influence (néfaste) de ses Institutions :

Donc, la musique doit se libérer aussi vite que possible, des petites chinoïseries dont les Conservatoires cherchent à l'embarrasser. – Je ne crois pas qu'on activera cette libération en exagérant une assimilation à des choses purement vitales. Elle a une vie propre, qui l'empêchera toujours de se soumettre à du précis ; elle dit tout ce qu'on ne peut pas dire, il est donc logique qu'à la trop souligner on la diminue⁷⁹.

...de même que ses modes d'exécution :

Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert y prendrait [en plein air] certainement sa juste valeur. Peut-être trouverait-on le moyen de se libérer des petites manies de forme, de tonalités arbitrairement précises qui encombrant si maladroitement la musique⁸⁰.

⁷⁵ Il s'agit bien d'un plan, au sens strict du terme ! Cf. la lettre à Eugène Lefébure, 20 mars 1870, *ibid.*, p. 751-752.

⁷⁶ Lettre à Théodore Aubanel, 16 juillet 1866, *ibid.*, p. 703.

⁷⁷ Lettre à Georges Hartmann, 16 septembre 1898, *CD*, p. 419.

⁷⁸ *La Revue blanche*, 1^{er} avril 1901, *MC*, p. 25-26.

⁷⁹ *Gil Blas*, 23 mars 1903, *ibid.*, p. 133-134.

⁸⁰ *Gil Blas*, 19 janvier 1903, *ibid.*, p. 74.

Une voie de salut tout autre que celle découverte par Mallarmé apparut ainsi à Debussy : étouffant en lui-même, se débattant dans l'arène étroite de ses possibilités, il semble avoir rêvé un monde où le poids de la possibilité est annulé par la force active de la liberté. Ces voies de salut dépassent cependant le statut de simples « attitudes » par rapport à la crise : elles sont modes de comprendre la crise, et modes de se comprendre à travers la crise. Il y a chez Debussy des *fêtes*⁸¹ qui paraissent inaccessibles à Mallarmé – chez lui figeant trop vite en cultes.

La crise qui se résout dans la nécessité et celle qui se résout dans la liberté ne peuvent donc pas être la même. Si l'on s'arrête toutefois à se demander laquelle d'entre les deux doit être vécue le plus viscéralement, et si l'on parvient un instant à se représenter le mal affligeant nos deux artistes, la nécessité ressort alors comme une voie autrement plus praticable et mieux agrippée à la réalité des choses. Tandis qu'il semble possible d'*arriver* à du nécessaire, par science – ou, comme le voudrait Hamlet, par finesse –, la liberté est une solution pour laquelle il n'est aucun instrument, aucune « méthode », et qui s'expose de plus à d'éternelles dérives. – *Que de crimes on commet en ton nom !* Debussy en était fort conscient : « si la caractéristique de notre époque est dans la plus grande liberté, son acceptation à toutes espèces de formules, sans discussion, marque une mollesse, une indifférence presque désobligeantes pour l'art⁸² ». Aussi notre musicien, cet homme que la tradition dépeint sensuel, et de qui certes les mœurs penchèrent plutôt du côté de Racine que de Corneille, valorisait-il néanmoins une liberté exemplairement exigeante – dont l'exigence eut nom *sincérité*. Sincérité envers son art, envers soi, laquelle est bien, en définitive, une forme de devoir :

...je n'ai nulle théorie, nulle prévention. J'essaie d'être un homme sincère, dans mon art et dans mes opinions, voilà tout. Seulement, j'estime qu'il y a dans l'art une aristocratie qu'il ne faut pas compromettre. C'est pourquoi je souhaite peu le gros succès, la notoriété tapageuse. Encore une fois, je ne suis pas l'homme de ma légende, je n'aime que le silence, la paix, le travail, l'isolement, et tout ce que l'on peut dire de ma musique m'est complètement égal. Je ne prétends point qu'on l'imite, ni qu'elle exerce une influence sur qui que ce soit. Je tiens à rester indépendant ; je fais mon œuvre comme je dois, comme je puis, voilà tout ce que je peux vous dire⁸³.

⁸¹ Quelques morceaux à connotation festive chez Debussy : *Fêtes* (2^e des *Nocturnes*), *Le matin d'un jour de fête* (3^e mouvement d'*Ibéria*), *Feux d'artifice* (dernier des *Préludes*). *Fêtes, jeux et rondes* sont autant de cas particuliers de cette dimension de la *vie* souvent présente dans l'œuvre debussyste, et à laquelle se refuse généralement le poème mallarméen, même lorsque gai de ton.

⁸² *S. J. M.*, novembre 1912, *MC*, p. 213.

⁸³ « La pensée d'un grand musicien » (interview), *Excelsior*, 18 janvier 1911, *MC*, p. 318-319. – Notons de quelle façon « je puis » rectifie aussitôt « je dois » !

Il n'empêche que la sincérité n'est un critère ni plus ni moins efficace que la liberté ; on ne saurait en déduire *a priori* aucun modèle, nulle conduite⁸⁴. « Le plaisir est la règle⁸⁵ », et Claude de France reste décidément un « intuitiviste ». Un pareil idéal de liberté et de sincérité comporte néanmoins la qualité de son défaut, ce grand avantage d'être indifféremment, et pour ainsi dire intransitivement applicable à n'importe quelle situation de crise. Même au milieu du chaos le plus complet, dont aucune loi ne semble pouvoir venir à bout, le désir de liberté opère toujours. Voilà qui explique peut-être le parti pris d'un homme pour lequel il n'y eut d'autre horizon intellectuel que la crise : – la crise toujours, et pas de sortie du désert, pas d'interrègnes et de temps prophétiques, comme il y en eut chez Mallarmé, Hugo, Wagner. Qui saura dire, après cela, lequel d'entre le poète et le musicien vécu le plus intensément, *personnellement* la tempête de la crise ?... Notons, enfin, la possibilité que le discours de Debussy sur la libération des formes ait été dicté par des considérations plutôt socioculturelles que personnelles, possibilité que nous explorerons dans le chapitre suivant.

⁸⁴ Autrement dit, il n'est pas possible de formuler un impératif de sincérité, sinon le tautologique « Sois sincère ! » : on ne peut juger objectivement, d'après critères, de la sincérité de quelqu'un, fût-ce de la sienne ; et l'homme qui agit selon la sincérité n'a-t-il au mieux que l'illusion de n'être plus « au milieu de ses possibilités ».

⁸⁵ Conversation de Debussy avec Ernest Guiraud (vers 1889-90), rapportée par Maurice Emmanuel, dans Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 754.

CHAPITRE 2

MALLARMÉ ET DEBUSSY DANS L'HISTOIRE DES ARTS

Sûr, nous en sommes là, présentement. La séparation.

Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*.

Mallarmé, Debussy et la relation entre les arts

Une coïncidence veut que Mallarmé et Debussy soient venus au monde et l'aient quitté à vingt ans d'intervalle (1842-1898 et 1862-1918). Écart non négligeable, inscrit dans une époque de prodigieuse effervescence, sociopolitique, technoscientifique, idéologique, culturelle. « Dans les démocraties, chaque génération est un peuple nouveau » (A. de Tocqueville) ; cela vaut aussi pour les poètes. Debussy s'exprimant sur son œuvre en théoricien accompli, l'eût probablement fait dans des termes et sur un ton qui eussent dérouté ceux prêts à lui reconnaître une sensibilité toute proche de celle de Mallarmé. Mais la théorie est justement ce à quoi Debussy se refusait. La Musique, pour lui, c'est soit « du rêve dont on écarte les voiles¹ ! » – quelque chose de mystérieux, d'à peu près intransmissible, ayant pour objet l'inexprimable, – soit quelque chose qui se situe *par rapport aux autres arts*. Les positions les plus nettes du musicien existent en effet sous forme de confrontation :

... la Musique a cela de supérieur à la Peinture, qu'elle peut centraliser les variations de couleur et de lumière d'un même aspect².

Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination³.

Ce qui prouve [...] que la musique est à la fois le plus noble de tous les arts parce qu'elle donne à l'âme humaine la liberté de s'exprimer à l'infini sans être soumise à des précisions

¹ Lettre à André Poniatowski, février 1893, *CD*, p. 115.

² Lettre à Raoul Bardac, 24-25 février 1906, *CD*, p. 942.

³ « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », avril 1902, *MC*, p. 62.

*et à des contingences comme les couleurs ou les mots, mais qu'on peut la tenir aussi pour l'art le plus facile et le plus chaotique du fait même qu'il s'exprime à l'infini [...]*⁴.

*Or, la musique est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil. Malgré leurs prétentions de traducteurs-assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l'univers qu'une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils ne saisissent et ne fixent qu'un seul de ses aspects, un seul de ses instants : seuls, les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation*⁵.

Il ne suffit pas d'alléguer que Debussy s'est mêlé aux littérateurs, aux peintres plus qu'aucun musicien de son temps, pour expliquer de semblables comparaisons. L'évidente volonté qui s'y dévoile de promouvoir son art au détriment des autres serait au moins autant compréhensible de la part d'un compositeur qu'eussent laissé indifférent les images et les mots. Mais il s'agit ici, bien au contraire, *d'affirmer sa différence* ; d'établir, non pas sa supériorité, mais sa légitimité. Disons-le hardiment : dans la modernité, la musique accuse un retard. Debussy avait beau le savoir mieux que quiconque, avoir cherché, en conséquence, ses modèles *à l'étranger*, il n'était certainement pas près de convenir qu'il avait choisi pour lui-même le parent pauvre des arts. On peut désespérer des musiciens, sans désespérer de la musique. Et Debussy, lui, l'aimait profondément.

Or voilà, on ne s'improvise pas symphoniste comme on s'improvise poète ou dessinateur (lesquels, on le sait, pullulent au XIX^e siècle) : une rime féminine est, sur le plan conceptuel, peu de chose en comparaison d'une cadence plagale, et sans doute obtient-on un portrait ressemblant plus intuitivement qu'une fugue à deux sujets. La grande musique fait bien figure de « monde à part », hermétiquement scellé derrière les portes de son Conservatoire. D'ailleurs, parmi les grands génies touche-à-tout de l'humanité, qui furent presque indifféremment philosophes, inventeurs, architectes, mathématiciens, peintres, poètes, combien peut-on en nommer qui se soient aventurés du côté de la symphonie ? En pleine révolution symboliste et impressionniste, période d'autonomisation, d'émancipation des arts, la musique restait sous la férule de ses institutions. Art éminemment public, nécessitant de larges effectifs (du moins lorsque profitable), elle n'enfreignait pas davantage le goût du bourgeois, sous peine de n'être pas jouée du tout. Destinée à trop de gens, productible par trop peu, le marché en aval et l'état en amont veillaient tous deux à la pacifier. Au tournant du XX^e siècle, en France, il aura fallu tout le génie d'un Claude

⁴ D'après René Peter, *Claude Debussy*, Paris, Gallimard, 1931, p. 131-132.

⁵ *S.I.M.*, 1^{er} novembre 1913, *MC*, p. 245-246.

Debussy, son entêtement et sa soif d'originalité, pour que soit secoué le joug des vieilles écoles et un peu les colonnes du temple. Retrouvons-le, à vingt-quatre ans :

Du reste quelle drôle de chose, le public supporte très bien, le mouvement littéraire, les nouvelles formes apportées par les romanciers Russes, ça m'étonne même qu'il n'ait pas encore mis Tolstoï au-dessus de Flaubert, mais pour la musique ils veulent qu'elle reste bien tranquille, et feraient quasiment une révolution pour un accord un peu dissonant, avouez que c'est un peu arbitraire⁶.

Celui qui s'était formé au contact des avant-gardes picturale, romanesque, poétique, races nouvelles d'alchimistes osant tout sacrifier à la science de leur art, ne pouvait en toute rigueur que tonner contre ces façonniers et faux-monnayeurs adulés de la foule, qui vous resservaient quinze fois le même opéra, n'en ayant changé que le titre ; et contre le Conservatoire, lequel (avec un nom pareil...) les y prédisposait :

Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est : de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler des sons. Elle a, de plus, le grave défaut d'unifier l'écriture à un tel point que tous les musiciens, à quelques exceptions près, harmonisent de la même manière⁷.

Pourquoi, en somme, Debussy, *artiste de la crise*, revendiquait-il pour la musique française une liberté qui allait en fin de compte la jeter tout droit dans la crise ? Non point par volonté morbide d'être en crise, sans doute ! mais bien parce que chez lui la crise de l'artiste précède d'une longueur la crise de l'art. Du moment que le créateur a envisagé pour ses œuvres une liberté et des possibilités nouvelles, il devient tout naturel de réclamer que celles-ci fassent partie de l'art « en général ». Naturel, urgent même – l'art qui déroge à ses nouvelles possibilités, pour quelque raison que ce soit, sera tenu pour inauthentique.

Nous avons observé précédemment (cf. l'« État de la question ») un postulat dissimulé dans quelques-unes des plus ambitieuses études regardant le rapport Mallarmé-Debussy : à savoir que la correspondance advenait, historiquement, à la faveur d'un rapprochement des sphères poétiques et musicales – lequel est resté chaque fois inexpliqué. En réalité, pour ce qui concerne Mallarmé et Debussy, c'est plutôt de deux rapprochements indépendants qu'il faut parler, puisqu'à travers eux chaque art emprunta à l'autre un bien tout à fait différent de celui qu'il céda. L'admirable est que le motif du rapprochement, lui, est sensiblement le même : chaque fois, ce qui rapproche est un manque, vécu en tant que manque ; chaque fois, il s'agit de fournir *une matière* ou inversement *un concept*, afin de prendre en charge les nouvelles possibilités affleurant dans la crise. Il est de la nature de la crise envisagée

⁶ Lettre à Émile Baron, 23 décembre 1886, *CD*, p. 54-55.

⁷ « L'orientation musicale » (enquête), *Musica*, octobre 1902, *MC*, p. 65.

historiquement d'être féconde, propice aux emprunts, par cela même qu'elle désigne un moment d'indigence, où les paradigmes anciens ne suffisent plus à représenter adéquatement le réel.

Ce qui lia Debussy aux poètes de son temps fut ainsi l'émergence d'une nouvelle sensibilité artistique, un goût partagé de « la modernité ». Nul doute que Debussy découvrit dans les audaces du symbolisme un reflet de ses propres préoccupations esthétiques ; il y acquit un point de vue sur l'art, des fantômes de formes futures, d'utiles points d'ancrage. On se plaît à croire que les revues littéraires lui furent autant de sages-femmes. Dans la mesure où la musique est faite pour l'inexprimable (insiste Debussy), il lui est impossible de tenir le moindre discours, de témoigner d'un quelconque bouleversement esthétique. Les plus vaporeuses poésies de Verlaine *disent* encore un certain être-au-monde, dont le musicien ne peut dire que l'indicible ! Ayant eu le souci de penser l'évolution de l'art et la place de la musique en son sein, Debussy avait besoin d'une *parole*, porteuse de sens, qui naturellement lui viendra des écrivains d'abord. Mais n'en restons pas là : Debussy auprès des poètes ne vient pas que combler un manque : il vient demander l'asile artistique. Nulle ambassade, mais un exil ! Artistes de la crise, Mallarmé et lui étouffent tous deux dans leur milieu, « étouffent sous le poids d'une sourde tradition⁸ » ; nous le verrons à l'instant. Hamlet, leurs pères en art tout à la fois les ont poussé sur la voie et leur ont bloqué le passage : la tradition, qui nous semblait tantôt être une impasse à cause de son ineptie, le fut aussi à cause de son achèvement. On comprendra, de ce fait, que l'un et l'autre aient opté en un second temps pour des influences étrangère, reculée et presque hors jeu. (Or, pourquoi choisir parmi les peintres ou les musiciens, lorsqu'il se trouve un Américain du nom d'Edgar Poe ?)

Le cas de Mallarmé et la musique est un peu plus complexe ; Suzanne Bernard y a consacré une précieuse étude. Si l'orgueil de Debussy le poussa à bouder ses confrères, peut-être plus que de raison, et l'incita par conséquent à chercher ailleurs « du *nouveau* », l'orgueil de Mallarmé, en paix avec les poètes de son entourage (Rimbaud une exception notable), fut autrement aiguillonné par les puissances séductrices de la Musique – véritable rivale de la Poésie – à laquelle il comptait fermement « reprendre son bien ». À l'époque de la découverte de Wagner, une étrange mais patente convoitise s'empara de lui, rendit son jugement sur les liens entre poésie et musique ambigu, contradictoire : clairement, aucun

⁸ Lettre à André Caplet, 22 décembre 1911, *CD*, p. 1472-1473.

art ne pouvait, dans son esprit, s'élever au-dessus de la poésie, en sorte qu'il dut élargir le concept même de musique jusqu'au point où il devenait très logique d'affirmer : « Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire seulement et à feindre⁹. »

C'était aussi l'époque de la *crise de vers*, pendant laquelle les vieilles règles furent mises à mal : pendant laquelle, pour s'exprimer avec Richard Sinding, se révélèrent « la fragilité de ce qu'on croyait solide, la mortalité de ce qu'on croyait éternel, l'altération de ce qu'on croyait identique, et, pour parler philosophiquement, l'accidentalité de ce qu'on croyait substantiel¹⁰ ». On peut concevoir une large partie de l'effort théorique de Mallarmé comme tentative de refonder cette substantialité perdue. Acquiescer à l'accidentalité du vers fût en effet revenu à lui refuser sa supériorité de fait par rapport au langage courant (sa capacité de nier le hasard, notamment), sur laquelle reposait toute sa poétique. Il sentait bien, quoiqu'il devait la conceptualiser de façon équivoque, la fundamentalité de ce qu'aujourd'hui nous appellerions *le rythme*, lui survivant au « mécanisme rigide et puéril de [la] mesure¹¹ ». Or, justement, la notion de rythme, dans sa pleine connotation, ressortissait encore au domaine musical. La crise de vers étant, dans son sens strict, le moment d'une évolution de l'aperception rythmique en poésie, il y avait tout lieu de parler de « cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie¹² », quitte à vider, pour finir, le mot *musique* de son contenu... musical : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports [...]¹³. »

Par extension, enfin, la Musique est Structure – celle-là macroscopique. C'est en effet « devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation » qu'il devient possible au poète d'envisager « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie¹⁴ ». Mallarmé, qui se rendait religieusement aux Concerts Lamoureux chaque dimanche, espérait sans doute retirer de ceci plus que des vues théoriques. Il désignait à Laurent Tailhade la Neuvième de

⁹ « Solennité », *Crayonné au théâtre*, OCM II, p. 202.

¹⁰ Et de conclure : « Toute crise historique est crise d'une croyance en la substantialité. » *Qu'est-ce qu'une crise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 13.

¹¹ *Crise de vers*, OCM II, p. 206.

¹² Lettre à René Ghil, 7 mars 1885, CM II, p. 286.

¹³ Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, OCM I, p. 807.

¹⁴ *Crise de vers*, OCM II, p. 212.

Beethoven comme « modèle des modèles, un type d'architecture musicale s'appliquant à tous les arts¹⁵ ». Et il n'est pas interdit, cette fois, de rêver que, dans leurs longues conversations au sujet du *Faune*, où Mallarmé et Debussy méditèrent l'avenir de l'art, Musique et Poésie semblèrent, par moments, vouloir ne faire presque plus qu'un.

À l'ombre des Géants. L'héritage romantique

À mesure qu'il paraît plus évident que les rapprochements entre poésie et musique découlèrent d'une crise préexistant de part et d'autre bien plus qu'ils ne la causèrent, on se persuade de ce que doit résider ailleurs la circonstance originelle de la crise. Faire remonter le vers libre français à Wagner relèverait au mieux de la fantasmagorie ; Mallarmé lui-même ne prit connaissance de son art que passée sa quarantième année¹⁶. Le plus sûr est encore d'accorder aux histoires respectives de la musique et des lettres, plus ou moins refermées sur elles-mêmes, la responsabilité de leur évolution respective dans la crise. De fait, les processus menant à la crise pourraient être qualifiés d'*endogènes*, en ce sens qu'on ne peut envisager une crise historique sans la faire précéder d'une période de relative santé, avec latence germinale des possibilités qui vont tantôt surgir et faire peser sur ses acteurs une masse de choix, de questionnements nouveaux : bref, en ce sens que le propre de ces possibilités est bien *d'appartenir à une sphère spécifique*, dût-elle alors s'extravaser. Lorsque Mallarmé dit : « Je fais de la Musique¹⁷ », il ne faut pas comprendre qu'il cherche à créer un tiers entre poésie et musique. Je fais *strictement* de la poésie, dit Mallarmé, telle que l'univers musical me fournit une assez juste représentation de l'intuition, nouvelle, que j'en ai, et qui parmi la presse ne porte pas encore le nom de poésie. Pas question d'hybrider quoi que ce soit : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité¹⁸. »

On a si constamment appelé malade ce qui était romantique – malade des nerfs et de l'âme – que le terme de santé paraît certes mal approprié à cette époque du développement de la pensée humaine. Pourtant, à côté du lyrisme épanché qui pour beaucoup fut la marque

¹⁵ *Les plus belles pages de Laurent Tailhade choisies par Mme Laurent Tailhade*, Quignon, Paris, 1928, p. 428-435.

¹⁶ Mallarmé avouait à Édouard Dujardin, le 5 juillet 1885 : « ...je n'ai jamais rien vu de Wagner [...]. » (*OCM I*, p. 784)

¹⁷ Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, *ibid.*, p. 807.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, *OCM II*, p. 226. Ce reproche que Mallarmé adresse à René Ghil ne laisse aucun doute : « Je vous blâmerai d'une seule chose [...]. Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain [...] ! » (lettre à René Ghil, 7 mars 1885, *CM II*, p. 286).

du Romantisme, voire à partir de ce lyrisme, exista un Romantisme conquérant, plein d'assurance et de pétulance, d'autres diraient de *naïveté*, porté par un optimisme inébranlable. On a dit que le Romantisme fut un temps de Mages, un âge d'or pour le poète qui se proposait comme guide à la foule et que la foule, jusqu'à un certain point, suivait. J'ajoute que ce fut l'heure providentielle des Géants ; – Géants, oui, entre les Mages, qui ne furent pas que des sommets incontestables de l'humanité géniale, mais en outre des sommets *acclamés de leur vivant*, à cette époque où la civilisation occidentale ouvrait grand ses portes à la valeur de génie. Leurs noms, je crois, s'imposent, comme ils s'imposaient alors : G. W. F. Hegel, Victor Hugo, Richard Wagner¹⁹. Le premier pouvait se vanter d'avoir mis au jour le fonctionnement de l'Univers – tout au moins d'avoir élaboré à cet usage le plus imposant système jamais construit, l'*Encyclopédie des sciences philosophiques*. L'Univers plaisait aussi au second, qui voulut le raconter ; ce fut notamment la vertigineuse trilogie de *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* et *Dieu*. Le troisième opta pour la fondation du premier mythe moderne, reprise de la cosmogonie scandinavo-germanique, en composant poème et musique *L'Anneau du Niebelung, festival scénique en un prologue et trois journées*. Quatre fois quatre heures de crépuscule des dieux²⁰.

« Démesure » – le mot revient sans cesse à l'esprit à propos de ces Œuvres-Mondes. Pour probante qu'elle soit, la démesure quantitative ne représente encore chez elles qu'une facette, la plus spectaculaire, de la puissance apparemment surhumaine à l'œuvre chez leurs démiurges. À l'implacable sûreté de la marche dialectique hégélienne, ramassant dans une formule le devenir du monde, semble correspondre chez Hugo le vers perpétuel, jupitérien, comme chez Wagner la ligne mélodique continue, l'expression aimée et crainte à force d'envoûtements. « Il a *multiplié à l'infini les facultés d'élocution de la musique*, concédait Nietzsche à propos de Wagner. Il est le Victor Hugo de la musique, conçue comme langage²¹. » Penseurs du fluide et de l'infus, des extrêmes et de la réconciliation des

¹⁹ On ne reviendra pas là-dessus, sauf à les faire précéder tous trois d'un quatrième – le *Zeitgeist* en personne – un certain Bonaparte... En vérité, Goethe, Beethoven mériteraient ce titre à bien des égards. On le leur accordera, à son gré, sans affecter quoi que ce soit de ce qui suit. Cela dit, ni l'un et ni l'autre n'œuvrent au sommet du romantisme ; ils ont encore un pied dans le « classicisme » (Goethe eût d'ailleurs préféré y laisser les deux). Et puis, la Neuvième est une œuvre divine, certes, mais le *Ring* fut une religion !...

²⁰ Pour être scrupuleusement exact, *L'Or du Rhin* (le « prologue ») dure moins que les trois « journées » du drame. L'exécution du *Ring* prend au total de treize à dix-sept heures, selon les interprétations.

²¹ *Le cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1974, p. 49. Or, ce que Nietzsche accorde à Wagner et Hugo, il le reprend d'un même geste : « Victor Hugo et Richard Wagner signifient exactement la même chose : à savoir que dans les cultures de décadence, que partout où le pouvoir de

extrêmes, êtres de volonté et d'affirmation auxquels vraiment la gloire *était due*, rien, semble-t-il, ne les remplit d'incompréhension comme l'échec²².

Chacune de leur mort est le signal d'envoi d'une crise qui s'empara tour à tour des domaines philosophique, poétique et musical.

« Grand homme est celui qui laisse après soi les autres dans l'embarras », notait judicieusement Paul Valéry²³. À cette aune-là, la grandeur de Hegel, Hugo, Wagner ne fait plus de doute. Il faut avouer cependant que l'embarras fut moindre du côté des lettres (françaises), où considérablement plus d'acteurs étaient en scène : où circulaient autour de Hugo les grands noms de Lamartine, Vigny, Gautier, sur un ciel vastement constellé des plus éminents préromantiques – Chateaubriand, Lord Byron, Walter Scott, Shelley, Goethe, Schiller. Du vivant de Hugo, le jeune Mallarmé était déjà en mesure d'amortir l'influence de celui-ci grâce à celle de Baudelaire (qui avait à son tour permis celle de Poe), de Parnassiens tel que Leconte de Lisle, ce qu'il fit, comme on sait. Ce qu'on sait moins, c'est que Mallarmé à vingt ans était, comme tant d'autres, un parfait hugolâtre : « La première influence qui s'est exercée sur lui est celle de Hugo et de la technique oratoire. La bibliothèque de Mallarmé en 1860 est toute romantique. [...] En fait, les premiers poèmes de Mallarmé, ce qu'il appelait son "Œuvre enfantine", trahissent l'influence presque exclusive de l'exilé de Jersey²⁴. » On peut parler d'erreur de jeunesse, qu'atteste la médiocrité des vers. Mais contrairement à l'auteur de *Bénédiction*, celui d'*Hérodiade* n'a plus à regarder en face le dieu Hugo ; les conséquences auxquelles il a affaire sont plus subtiles, plus diffuses, peut-être plus inquiétantes. Hugo a montré à la Poésie son infinité et son prestige : et voilà désormais qu'à l'infinité et au prestige de la Poésie on doit faire face.

C'est donc avec détachement, somme toute, que Mallarmé put rendre témoignage de l'impact énorme qu'avait eu Victor Hugo sur la nouvelle donne poétique française de la fin du XIX^e siècle :

Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie,

décision tombe aux mains des masses, la pureté est superflue : elle dessert plutôt, met à l'écart. Seul le comédien suscite encore le *grand* enthousiasme. » (*ibid.*, p. 63)

²² On peut arguer que, dans le cas de Victor Hugo, alias Monsieur Chateaubriand ou rien, cette incompréhension s'explique du fait qu'il connut le succès dès le berceau et ce de façon quasi ininterrompue. L'objection cependant ne tient plus relativement à Wagner, lequel fameusement s'indignait ainsi de sa longue misère : « Le monde me doit ce dont j'ai besoin » (cité par Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1969], p. 455). C'est en outre le proverbial « Ce n'est pas possible, m'écrivez-vous ; cela n'est pas français. »

²³ « Choses tuées », *Tel Quel, Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 486.

²⁴ Jacques Scherer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947, p. 214-215.

éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin ; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vint à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale²⁵.

Qu'on prenne garde de qualifier trop tôt l'interprétation de Mallarmé de mythologique : elle l'est, bien entendu ! mais n'en est pas moins philosophiquement exacte. Si en théorie le romantique est la subjectivité qui s'élève jusqu'à l'absolu, ou l'absolu qui se réalise dans le monde de la personnalité et de l'infinité²⁶, c'est dire qu'en pratique l'artiste romantique archétypal tend à être l'incarnation totalisante de son art. Or, la voie de l'intériorité lyrique empruntée par l'artiste afin de quitter les formes imparfaites de la subjectivité pour la subjectivité absolue, était en même temps la voie royale de l'amplification jusqu'à la monstruosité de son *moi*. Le *moi*, rendu exclusif, monopolisateur, atteignait son apogée en même temps que le romantisme. À la fontaine jaillissante du *moi* faisaient place les derniers vestiges d'un anonymat idéal ; de Bach, homme de Dieu et musicien des nombres, on passait à Wagner, homme-dieu et musicien du *pathos* égo-centré.

On pouvait être en ferme désaccord avec Kant, mais Hegel seul on le haïssait. Et on le haïssait bien souvent à la mesure de ce qu'on l'avait tout d'abord adoré. Le système du « Titan de l'Esprit Humain²⁷ » figure un aboutissement non seulement historique mais métaphysique en soi ; mieux encore que Hugo, il avait confisqué chez ses suivants le droit presque de continuer à philosopher. La métaphysique, aussi, entraînait dans sa crise : et ce fut ainsi Marx, et ce fut Kierkegaard. Penseurs que l'hermétique perfection du système hégélien eût sans doute poussés à la rupture, – n'eût été l'insurmontable perfection du système hégélien²⁸. De fait, tandis qu'alentour les *minores* enlisés dans le sillage du Titan

²⁵ *Crise de vers, OCM II*, p. 205.

²⁶ D'après Hegel lui-même ; cf. *Esthétique*, 2^e partie, 3^e section, introduction. Notons que pour Hegel l'âge romantique commence au Moyen-Âge (avec la pensée chrétienne) et non à la fin du XVIII^e siècle, ce qui, à vrai dire, n'entre pas en contradiction avec notre argumentation.

²⁷ Mallarmé qualifie ainsi Hegel dans « Villiers de l'Isle-Adam », *Quelques médaillons et portraits en pied, OCM II*, p. 155. L'expression est de Villiers lui-même (cf. *Tribulat Bonhomet*).

²⁸ Dans *La crise de la culture*, au chapitre premier, Hannah Arendt identifie trois philosophes de la crise : Kierkegaard, Marx et Nietzsche. Selon des avenues qui ne sont pas les miennes, et qui la mènent plus loin que je ne suis disposé à la suivre. Or, dans le contexte du présent travail, il devrait apparaitre que Nietzsche (lequel, au reste, est né beaucoup trop tard pour être subjugué par Hegel comme le furent Kierkegaard et Marx)

refaisaient à satiété un genre d'infra-Hegel, Marx, Kierkegaard, sans pour autant récuser la *Phénoménologie de l'esprit*, sans échapper à la toute-puissante Dialectique, en un mot, sans jamais *passer outre* à la pensée du philosophe idéaliste, prenaient position contre elle, et la transvaluaient.

La figure du père Hegel qui vous écrase de sa hantise, l'œil du père Hegel qui vous fixe dans les ténèbres, c'est justement la crise de la philosophie, et strictement hamletienne. Alors vraiment la marche dialectique s'enraye : « Marie-toi, tu le regretteras ; ne te marie pas, tu le regretteras également ; marie-toi ou ne te marie pas, tu le regretteras l'un et l'autre ; que tu te maries ou que tu n'en fasses rien, tu le regretteras dans les deux cas²⁹. » Alors la synthèse devient tout le nœud du problème : « Non ; le désespoir est en nous ; mais si l'homme n'était pas une synthèse, il ne pourrait aucunement désespérer, et si, à l'origine, en sortant des mains de Dieu, la synthèse n'était pas comme elle doit être, l'homme ne pourrait non plus désespérer³⁰. »

C'est le mot : dans la Crise postromantique, quelque chose du Romantisme *s'enraye*. Aussi paradoxal qu'il puisse apparaître, le développement de la pensée dans cette crise n'est pourtant pas une époque sombre de l'humanité créatrice. La paralysie dont on attendait les ravages n'a pas lieu. En grande pompe, Mallarmé proclame : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale³¹. » Les chefs-d'œuvre en effet abondent ; mais aux démiurges de tout à l'heure, aux Géants à la tête épique, ont succédé méticuleux orfèvres et sécrétieurs de perles. Le fantasme de l'Œuvre-Monde, fortifié par l'exemple, a revêtu une forme neuve : on rêve de nouvelles totalités, plus intrinsèques, plus subtiles, plus conformes aussi au destin tragique de l'homme ; il en résultera des œuvres aux prises avec

appartient bien davantage à la rupture qu'à la crise, désavouant en bloc la tradition philosophique occidentale, cherchant à en faire s'écrouler l'édifice dans un pugilat sans fin.

²⁹ Søren Kierkegaard, *Diapsalmata, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Éd. de l'Orante, 1970, p. 39.

³⁰ Id., *La Maladie à la mort, Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Éd. de l'Orante, 1971, p. 174.

³¹ *Crise de vers, OCM II*, p. 204. On a versé plus d'encre que de raison sur cette phrase somme toute banale. Jacques Roubaud lit le vocable *exquise* comme un calque de l'anglais, signifiant « excessif », « extrême » (cf. *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1988, p. 47). Kan Miyabayashi va plus loin encore, propose que le mot soit « entendu selon son substrat étymologique – *exquisitus*, participe passé du verbe latin *exquoerere* (rechercher) » ou même « pris dans le sens médical du terme [...], c'est-à-dire dans le sens de "vive et nettement localisée" comme dans l'expression "douleur exquise". » (*Crise et notion de crise chez Stéphane Mallarmé*, thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1988, p. 259-260). La crise connotée positivement n'est pourtant pas rare chez Mallarmé : une crise, lorsqu'on s'en dissocie et en envisage la face objective, peut fort bien être perçue comme bénéfique. Cf. cette lettre à Victor Marguerite : « Non, ne perds rien de ce que ce premier épanouissement que ton être poétique t'apporte, même d'inespéré, tu profites d'une crise heureuse ; et c'est un enchantement que tu as subi là. » (1^{er} novembre 1884, *CM II*, p. 250). Mieux, ceci : « Il me paraît fort heureux que nous soyons [...] dans un état de crise morale : autrement, certes, nous ne serions pas, du tout. Une crise est la santé, autant que le mal ; éclat, avec quelque souffrance, toujours, pour s'imprimer profondément. » (« Sur un livre du comte Desplaces », *Réponses à des enquêtes, OCM II*, p. 663)

elles-mêmes, œuvres de créateurs ne chevauchant plus sur l'infinité qui les habite, mais par elle submergées. Les rayons et les ombres ont fait place aux demi-teintes et aux brouillards diffus. Comme le laisse voir l'existentialisme kierkegaardien, pour lequel la dialectique examinée du point de vue de l'individu est matière à de constants paradoxes, la crise en général est crise du mouvement. À l'intérieur d'un laps de quelques années à peine, on est ainsi précipité du dynamisme au statisme, du déploiement dans la réconciliation au repliement en face de l'aporie, du devenir à l'instant, du flux à la fluxion. La période oratoire est en voie de disparaître. Verlaine emblématiquement conseille : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou³² ! »

Nietzsche dans *le Cas Wagner* s'exprime avec un surprenant à-propos lorsqu'il déclare : « Je comprends parfaitement qu'un musicien puisse dire aujourd'hui : "Je déteste Wagner, mais je ne supporte plus aucune autre musique"... Mais je comprendrais aussi un philosophe qui dirait : "Wagner résume la modernité. Rien n'y fait, il faut commencer par être wagnérien"³³... » Si un tel philosophe et un tel musicien se recoupèrent jamais, vraiment ce fut en Claude Debussy ! Il faut relire cette page cruciale d'avril 1902 où il s'explique sur son *Pelléas*. Après avoir annoncé, conformément à nos attentes, sa « haine du développement classique dont la beauté est toute technique et ne peut intéresser que les Mandarins de notre classe », il déclare :

Après quelques années de pèlerinages passionnées à Bayreuth, je commençais à douter de la formule wagnérienne ; ou plutôt il me semblait qu'elle ne pouvait servir que le cas particulier du génie de Wagner. Celui-ci fut un grand ramasseur de formules, il les rassemblait dans une formule qui parut personnelle parce que l'on connaît mal la musique. Et sans nier son génie, on peut dire qu'il avait mis le point final à la musique de son temps à peu près comme Victor Hugo engloba toute la poésie antérieure. Il fallait donc chercher après Wagner et non d'après Wagner³⁴.

On est frappé par la proximité entre ce jugement sur Wagner et celui de Mallarmé sur Hugo. Respectivement « une formule qui parut personnelle » et « le vers personnellement », tous deux divinités d'une « idée inconsciente », méconnue « parce que l'on connaît mal la musique » et la poésie – à la manière d'« un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore³⁵ », ils furent cause, Wagner et Hugo, sans le vouloir, que le langage tenu, là au « développement classique dont la beauté est toute technique », ici à « la

³² *Art poétique* (1874, publié dix ans plus tard dans *Jadis et Naguère*).

³³ Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1974,

³⁴ « Pourquoi j'ai écrit "Pelléas" », *MC*, p. 62-63.

³⁵ « L'influence allemande sur la musique française », *Mercury de France*, janvier 1903, *ibid.*, p. 67.

prosodie, règles si brèves, intraitable d'autant³⁶ », devînt libre, « s'évad[ât] ». Debussy avait-il conscience de s'approprier, une décennie plus tard, l'avis de son aîné ? C'est probable. – Mais surtout, ne nous offre-t-il pas, par anticipation, une confirmation de l'hypothèse de Pierre Boulez ? *Oui et non* ; car certes il n'est pas ici question de Cézanne, ni d'aucun géant des beaux-arts qui pourrait équivaloir dans ce domaine à Wagner en musique, à Hugo en poésie. Cependant, il est bien question, concernant la modernité musicale et la littéraire, d'un seul et même mythe fondateur, et qui trahit un même point de vue sur la spectaculaire faillite, sur l'incomparable cul-de-sac, à la borne de quoi va naître et se déployer l'arbre de la modernité.

Crise et rupture au tournant du XX^e siècle

Kierkegaard, Mallarmé, Debussy : qui contestera qu'il y a là réunis trois créateurs d'une exceptionnelle originalité, des novateurs de premier ordre ? Voilà pourtant sujet à paradoxe. Car de quelle façon la crise parviendrait-elle à engendrer du neuf ? Par où la crise impuissante se métamorphose-t-elle donc en une « crise heureuse » ? On esquive momentanément le problème en appréciant l'intelligence profonde qu'avaient ces trois hommes de la crise dans laquelle ils se trouvaient plongés, et partant, de leur situation historique. Leur originalité peut dès lors être entendue non comme une volonté d'ouvrir la marche de l'histoire, ou d'en finir avec le passé, mais comme le fruit d'une conscience intime de l'esprit de leur siècle, qui était « de lui-même » passé à autre chose : qui avait connu Hegel, Hugo, Wagner, et ne pouvait plus les reconnaître. Mais ne nous est-il pas loisible, en principe, d'étendre cette perspective, même aux révolutionnaires et aux iconoclastes de ce monde ? Il vaut mieux convenir que dans l'histoire de l'art et de la pensée, qui toujours est l'histoire des *œuvres* de l'art et de la pensée, nul ne rencontrera de crise à l'état pur. Toute œuvre, en tant qu'elle est création (c'est-à-dire séparation du créateur d'avec la créature, de la créature d'avec le créateur), participe de la rupture ; cependant qu'elle participe de la crise, en tant qu'elle est réflexion (retour de l'esprit sur lui-même à travers son propre projet). L'œuvre est toujours déjà dépassement de la crise, de même qu'elle est refus de la rupture. Ici tout est question de degrés et se joue à l'échelle du sujet psychologique.

³⁶ *Crise de vers, OCM II*, p. 206.

Cependant on peut déjà constater que, en ce qui a trait à Mallarmé et Debussy, le grand problème³⁷ fut effectivement de *créer*. Problème philosophiquement élevé par Mallarmé au rang de drame parméniidien : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. [...] La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel³⁸. » Créer est le suprême acte de volonté ; le créateur impose des bornes, un début et une fin, accepte qu'une partie de soi s'aliène et devienne étrangère. Vu sous ce jour, il s'avérait certes avantageux pour Mallarmé de décider qu'« un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant³⁹ ». À Victor Hugo, qui préférait composer en entier une pièce nouvelle plutôt que d'en retoucher une ancienne, s'opposent ainsi Mallarmé et Debussy, chez qui le désaveu d'une création est chose rarissime, sinon inconcevable. Les œuvres se densifient, les versions s'accumulent, en vue de la perfection ; tel morceau de jeunesse ressort miraculeusement d'un tiroir, dix, vingt ans après coup, pour être remis sur le métier ; bien peu sont laissés derrière. « Parmi les compositeurs français de la deuxième moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle, note Denis Herlin, ni Chausson, ni Franck, ni Saint-Saëns, ni d'Indy n'ont remanié leurs partitions d'orchestre, une fois éditées. Ce phénomène appartient en propre à Debussy, compositeur⁴⁰. » Ce même Debussy qui nous a tantôt avoué « ce curieux besoin de ne pas finir »...

D'ailleurs, la difficulté de rompre avec l'œuvre ne se limite pas à l'attachement quasi maternel que lui porte son auteur ; encore faut-il rompre au sein de l'œuvre présente avec l'œuvre passée. « Je ne sais pas comment vous faites pour reprendre une scène anciennement écrite et en composer une entièrement différente. Moi, les “dessous” repoussent toujours et me gênent beaucoup », écrivait Debussy à Ernest Chausson⁴¹. La maison Usher fut hantée par les spectres de Pelléas et Mélisande, à la manière dont autrefois ces derniers l'avaient eux-mêmes été, par d'autres spectres, wagnériens : « c'est *Tristan* qui nous empêche de travailler, aurait-il confié vers 1893 à Pierre Louÿs. *On ne voit pas... Je ne vois pas... ce qu'on peut faire au-delà de Tristan*⁴² ». Peu d'hommes ont ressenti plus impérieusement le besoin de faire du neuf, et parmi ceux qui y sont parvenus,

³⁷ Ce problème est au cœur de la dernière partie du présent mémoire.

³⁸ *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 67.

³⁹ *Notes en vue du « Livre »*, *OCM I*, p. 613.

⁴⁰ « À la recherche d'une perfection orchestrale : les repentirs de Debussy », *Claude Debussy, textes*, Paris, Radio-France, 1999, p. 27.

⁴¹ Lettre du 12 octobre 1893, *CD*, p. 163.

⁴² *Ibid.*, p. 1020, n. 2.

moins encore ont senti à quel point cette tâche frôlait l'impossible. À quarante-neuf ans, penché sur « les deux petits drames de Poë » qu'il caressait depuis bien longtemps, le musicien n'était toujours pas quitte de ce profond soupir :

Pour une mesure à peu près libre, il y en a vingt qui étouffent sous le poids d'une sourde tradition, dont malgré mes efforts, je reconnais tout de même l'influence hypocrite et lâche. Remarquez qu'il importe peu que cette tradition m'appartienne en propre... c'est tout aussi décevant, car c'est se retrouver sous des masques divers⁴³.

Pareille citation devrait suffire à démontrer une fois pour toutes que, en ce qui concerne Debussy, être original ne fût jamais revenu à « faire fi » de la tradition. Pas de *zut*, pas de *merdre* qui tinsent !... Pas même dans ses années les plus révoltées ne semble-t-il avoir souhaité autre chose pour la musique qu'un « agrandissement du terrain⁴⁴ », auquel devait mener une prise de conscience du caractère conventionnel et vain de l'harmonie tonale – ou, plus exactement, d'une partie de ses règles et habitudes. Par exemple :

On n'a pas assez remarqué combien il y avait peu d'accords dans un siècle ! Ainsi combien depuis Gluck a-t-on fait mourir de gens sur l'accord de sixte et maintenant de Manon à Isolde on meurt sur l'accord de 7e diminué [recte diminuée] ! et si l'on savait la chose idiote qu'on appelle, accord parfait, qui n'est qu'une habitude comme d'aller au café⁴⁵ !

La crise pointait le bout du nez. – *On a touché au système tonal !* eût bientôt pu lancer Debussy, à l'exemple de Mallarmé. Les anciens paradigmes, peu à peu élargis à coups de bélier romantique, débordant toujours plus le cadre des normes tonale en musique, métrique en poésie, vacillaient désormais sur leurs bases ; les possibilités conquises dans la première moitié du siècle, celles qui avaient alors contribué au luxe et à la prodigalité de ses formes d'art, entraînaient à leur suite de nouvelles hardiesses, dont l'ampleur menaçait *tant la légitimité du cadre que l'intégrité du tout*.

Mais quelles proportions peut-on atteindre, combien d'ambiguïtés chromatiques, combien d'indigestions syntaxiques peut-on supporter avant de s'écrouler sous son propre poids ? Il y avait vraiment trop de notes, trop de voix intérieures, trop de signification. Ce fut la crise de l'Ambiguïté⁴⁶.

Voilà de quelle façon s'exprimait Leonard Bernstein dans une conférence sur... Arnold Schönberg et le dodécaphonisme ! Heureusement pour nous, il précisait peu de temps après : « Schönberg [...] décida de rompre franchement, totalement, avec la tonalité, ainsi

⁴³ Lettre à André Caplet, 22 décembre 1911, *ibid.*, p. 1472-1473.

⁴⁴ Conversation de Debussy avec Ernest Guiraud (vers 1889-90), rapportée par Maurice Emmanuel, dans Edward Lockspeiser, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry Halbreich, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978], p. 753.

⁴⁵ Lettre à Pierre Louÿs, 20 août 1894, *CD*, p. 219.

⁴⁶ Leonard Bernstein, *La question sans réponse : six conférences données à Harvard*, Paris, Robert Laffont, 1982 [1976], p. 217.

qu'avec les structures syntaxiques fondées sur la symétrie⁴⁷. » Suivant le raisonnement de Bernstein, l'authentique musicien de la crise était Schönberg, précisément parce que celui-ci ne sut pas s'y maintenir. Séjourner dans la tradition était devenu quelque chose comme une torture :

C'est ainsi qu'au début des années vingt, Schönberg parvint à créer un système [dodécaphonique qui vous garantissait (satisfait ou remboursé) que vous ne retomberiez jamais dans vos anciennes habitudes tonales (plus de si majeur, plus de Tristan)], et, chose encore plus importante, que toute œuvre que vous composeriez pourrait être conséquente, pourrait avoir un sens formel et syntaxique, d'un bout à l'autre. L'ordre esthétique était rétabli⁴⁸.

Contre Bernstein, qui place donc l'avènement de la crise après Debussy, après Mahler, après Ravel, j'exciperai du sens qu'à la crise de vers donnait Mallarmé : « une inquiétude du voile dans le temple avec des plis et un peu sa déchirure⁴⁹ ». À la vérité, Bernstein est le premier à reconnaître que le « *Faune* ouvrait la voie à l'ambiguïté totale – un pas de plus, et l'on se retrouvait perdu dans un chromatisme sans entraves⁵⁰. » Or cet ultime pas, il faut bien se garder de le franchir à la hâte ; Mallarmé et Debussy nous l'interdisent formellement. Nous avons longuement insisté précédemment sur le *saut qualitatif* séparant la crise et la rupture. Ce saut détermine, de part et d'autre de lui, deux attitudes créatrices spécifiques et inconciliables. Voici, daté de 1902, le témoignage exemplaire de Paul Gauguin, digne parangon de rupture :

Il fallait se livrer corps et âme à la lutte contre toutes les Écoles, toutes sans distinction, non point en les dénigrant, mais par autre chose, affronter non seulement les officiels, mais encore les impressionnistes, les néo-impressionnistes, l'ancien et le nouveau public [...], s'attaquer aux plus fortes abstractions, faire tout ce qui était défendu et reconstruire plus ou moins heureusement, sans crainte d'exagération, avec exagération même. Apprendre à nouveau, puis, une fois su, apprendre encore. Vaincre toutes les timidités, quel que soit le ridicule qui en rejaillit. Devant son chevalet, le peintre n'est esclave ni du passé, ni de la nature, ni de son voisin⁵¹.

Rêva-t-on meilleure définition de ce que ne fut pas, de ce que ne fut en aucun temps l'art de Mallarmé, l'art de Debussy ! « La peinture est un peu plus compliquée que cela », lui eût sûrement glissé à l'oreille le premier, sur quoi le second eût pu renchérir que « par une pente naturelle le "goût" fait de nuances et de délicatesse est devenu ce "mauvais goût" où

⁴⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227. Les crochets sont de Bernstein.

⁴⁹ *Crise de vers, OCM II*, p. 204-205.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 213.

⁵¹ *Raconter d'un rapin* (1902), cité d'après Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966], p. 85.

les formes et les couleurs se livrent à des combats singuliers⁵² ». À la fin, oui, seule la crise est propice à ces « savantes dissonances » qui « en appellent à notre délicatesse⁵³ ».

Et pourtant, Mallarmé, aussi, l'avait connue, la tyrannie de l'originalité⁵⁴ ! Pas moins que Paul Gauguin, lui prêt à tout détruire, à tout reconstruire plus ou moins heureusement, avec l'espérance de gagner au change ne fût-ce qu'une once de nouveauté. Son *Faune* à lui aussi avait pavé la voie à l'ambiguïté totale. Or, il ne s'était agi, malgré tout, que de « noyer le vers » par l'enjambement (tout comme Debussy, dans son *Prélude*, « noie le ton » par l'intervalle de triton *et* comme il enrichit, en le fragmentant, le tissu métrique) : « 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 occasions⁵⁵. » Au final, le vers officiel restait la référence absolue, inabrogeable, substantielle. Il est notoire que le poète ne trahit jamais vraiment l'alexandrin. Il l'assouplit, en desserra les ressorts *de l'intérieur*, mais s'efforça au demeurant d'en justifier la pérennité, d'en discerner les caractères essentiels qui l'élèveraient au rang « d'instrument spirituel ». « Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un⁵⁶ », concluait-il d'une réflexion sur le théâtre de Banville. Les musicologues, quant à eux, s'accordent sans grand mal pour dire qu'il en va de même avec Debussy :

Debussy ne rompt jamais totalement les ponts avec la tonalité. Il élargit celle-ci considérablement, la dissimulant même au moyen de la gamme par tons, d'accords augmentés, de successions d'accords de septième et de neuvième sans résolution et non unis entre eux par des relations de degrés (harmonie non fonctionnelle), d'accords de sonorités, de notes étrangères. Il atténue le sentiment tonal au point de n'en conserver que l'apparence. Il crée un flottement harmonique donnant une impression atonale alors qu'il s'agit en fait d'une tonalité mise entre parenthèses⁵⁷.

Harry Halbreich avec beaucoup de pénétration a fait l'observation suivante :

Il est frappant, et paradoxal seulement en apparence, que le plus grand libérateur de la musique d'Occident en matière de langage tonal ait ressenti de manière plus aiguë que la plupart de ses contemporains le besoin de l'unité tonale. [...] Cette limitation initiale, créant un point de repère immuable, permet les libertés les plus grandes et les plus hardies

⁵² *S.I.M.*, 15 février 1913, *MC*, p. 228.

⁵³ *Crise de vers*, *OCM II*, p. 207.

⁵⁴ « Mais si tu savais que de nuits désespérées et de jours de rêverie il faut sacrifier pour arriver à faire des vers originaux (ce que je n'avais jamais fait jusqu'ici) et dignes, dans leurs suprêmes mystères, de réjouir l'âme d'un poète ! » (Lettre à Henri Cazalis, juillet 1865, *OCM I*, p. 681-682)

⁵⁵ « Sur l'évolution littéraire » (Enquête de Jules Huret), *OCM II*, p. 701.

⁵⁶ « Solennité », *Crayonné au théâtre*, *ibid.*, p. 199.

⁵⁷ Christian Goubault, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002, p. 65.

*de la démarche du discours musical : sous peine d'anarchie stérile, les libertés ne se définissent jamais que par rapport à une contrainte*⁵⁸.

Cette perspicace analyse, par sa formulation risquerait cependant de nous faire croire que Debussy éprouvait le sentiment tonal en tant que simple *contrainte*, limitation dès lors arbitraire, point de repère faussement immuable. Le cas échéant, Debussy se fût exposé à la critique – critique que d'aucuns lui ont d'ailleurs faite, quoi qu'il en soit ; notamment Jean Barraqué : « Sans doute Debussy obéit-il encore à un certain laisser-aller qu'autorisait le passé. Certes il n'a pas entrepris la destruction d'un langage, la reconsidération d'une tradition. Peut-être le temps n'était-il pas venu où l'héritage des créateurs pouvait être assumé avec lucidité⁵⁹. » Cela dit, dans l'horizon de la crise, il ne pouvait apparaître ni souhaitable, ni même raisonnable à Debussy de détruire un langage qui représentait pour lui, non pas une banale convention, mais une réalité substantielle de son art. D'où sa méfiance envers les nouvelles écoles allemandes, envers l'évolution du Stravinsky d'après *Le Sacre*, qui à son sens « inclin[ait] dangereusement du côté de Schoenberg⁶⁰ ». Le jugement du Maître sur la rupture imminente de la musique occidentale avec sa tradition repose peut-être au fond de cette anecdote comique : à Vienne, en 1910, il aurait rencontré le chef d'orchestre Ferdinand Löwe qui, l'ayant publiquement félicité pour avoir aboli la mélodie, se serait attiré cette réplique indignée : « Mais voyons, monsieur, toute ma musique aspire à n'être que mélodie⁶¹ ! »

Toute crise est crise de quelque chose – implique une santé antérieure. Dans le même temps qu'il remet en cause les fondements de cette santé, l'être en crise soupire vers un paradis perdu, « soupire vers l'Azur » avec lequel il ne faisait autrefois qu'un. Tourné vers ce qui a fui en lui, l'être en crise est par excellence celui qui « se scrut[e] jusqu'en l'origine⁶² », qui « descend les escaliers, de l'esprit humain » et « va au fond des choses⁶³ » – celui, du moins, qui se prête le mieux à cette opération spirituelle. Avant qu'il ne fût question d'une crise de vers, Mallarmé, critique d'art, en 1876 entendait ainsi « montr[er] la relation de la crise [d'alors] – l'apparition des Impressionnistes – aux véritables principes de la peinture » : « Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la

⁵⁸ Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 542.

⁵⁹ Debussy, Paris, Seuil, 1962, p. 181.

⁶⁰ Lettre à Robert Godet, 14 octobre 1915, *CD*, p. 1948. Il s'agit ici du Schönberg prédodécaphonique.

⁶¹ Cité par Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 403 (note).

⁶² *La Musique et les Lettres, OCM II*, p. 65.

⁶³ *Igitur, OCM I*, p. 474.

pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel⁶⁴. »

Le génie de la rupture est celui qui pousse l'homme à aller refonder ailleurs, à partir en quête d'une terre nouvelle où planter le drapeau ; sa logique est celle de l'exploration. En regard se situe la logique de l'*im-plantation*, à laquelle obéissent de manière générale aussi bien Mallarmé que Debussy. Jacques Chailley, commentant les attitudes de Ravel et de Stravinsky, pour ensuite rapprocher Debussy du premier et Schönberg du second, résume ainsi l'alternative : « Ou bien ausculter les virtualités de la musique, en extraire des possibilités toujours nouvelles [...] ou bien réfléchir, décider et imposer, fût-ce en violentant [...]»⁶⁵. » Boucourechliev (qui, à son habitude, fait assez peu de cas d'être impartial) qualifie pour sa part l'intervention schönberguienne « d'acte volontariste », de « révolution de l'artéfact⁶⁶ » demeurant en surface des choses, pour mieux l'opposer à l'« authentique » révolution debussyste.

Ne pas quitter les contrées dont le vers officiel et le diatonisme sont les capitales, ce n'est pas là l'unique pari de l'im-plantateur des formes. « L'économie de moyens est sa devise », écrit Jarocinski à propos de Debussy, qui l'aurait tout aussi bien dit de Mallarmé : « Il évite de doubler les timbres, souligne discrètement l'individualité des groupes instrumentaux, élimine du quatuor les vestiges du "chœur" en introduisant de fréquents divisi (dans *Pelléas* et dans *la Mer*, les cordes jouent respectivement 12 et 15 différentes parties)⁶⁷. » Cependant que Mahler et Strauss n'ont de cesse de grossir les rangs de l'orchestre, d'y ajouter cloches à vache et caisses en bois, Debussy s'en tient le plus souvent aux instruments traditionnels et à des effectifs modestes. Aux monstres germaniques, notre compositeur préfère les musiques « primitives » ; il y a chez lui le rêve rousseauiste d'une musique à l'état de nature, dont le « conservatoire [eût été] le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils [les « charmants petits peuples »] écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités ». Et de se gausser : « Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique ; il y a seulement plus de

⁶⁴ « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876, retraduit de l'anglais par B. Marchal, *OCM II*, p. 468-469.

⁶⁵ « Apparences et réalités dans le langage de Debussy », *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle. Paris, 24-31 octobre 1962*, Paris, C.N.R.S., 1965, p. 75-76.

⁶⁶ *Debussy : la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 13.

⁶⁷ Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966], p. 154.

Dieux, et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-Tam organise la terreur... et c'est tout⁶⁸ ! »

Que ces fantasmes anthropologiques aient eu peu de prise sur Mallarmé, n'en a pas empêché d'autres. Les *Mots anglais* sont empreints d'un cratylisme qui ne trompe pas. Mallarmé croit à Babel – à un certain état de nature des langues, que le poète doit tâcher de restituer. Dans l'optique de la crise, l'être-original se confond volontiers avec l'être-originaire. Il serait dès lors hasardeux de rapprocher les recherches lexicales de Mallarmé de celles, par exemple, d'un James Joyce ou d'un Claude Gauvreau. Au rebours de l'idiolecte gauvrien, l'« exploréen », la langue poétique élaborée par Mallarmé est bien un « imploréen ». Son premier principe, il l'a énoncé dans *le Tombeau d'Edgar Poe* : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu⁶⁹ ». D'où l'inutilité d'en forger de nouveaux : « L'examen des œuvres de Mallarmé, constate Jacques Scherer, montre bien qu'il emploie presque toujours les mots de tout le monde⁷⁰. » Relativement peu de didactismes, de néologismes, d'archaïsmes, dont abusait pourtant maint confrère symboliste ; au contraire un certain goût (qu'il ne faudrait pas exagérer) pour ce que Scherer appelle les « mots roturiers ». L'économie de moyens est également la règle sur le plan du matériau thématique. Elle se révèle transversalement dans le corpus mallarméen, où font retour, d'œuvre en œuvre, des symboles, des topiques privilégiés. Mallarmé, en cela, ressemble plutôt à Mahler qu'à Debussy ! Chez ce dernier en effet, la *lex minimi* s'applique davantage à des œuvres individuelles. On n'a qu'à penser à *Pelléas et Mélisande*, où le « motif » symbolique n'est souvent que d'une seule note ou d'un seul intervalle, au jeu de secondes sur lequel est bâti *Des pas dans la neige*, au matériau dérisoire de *Minstrels*... Ainsi commençons-nous à apercevoir les effets de la crise sur les œuvres elles-mêmes.

⁶⁸ *S.I.M.*, 15 février 1913, *MC*, p. 229.

⁶⁹ *OCM I*, p. 38. À rapprocher des propos que Debussy tint à Segalen le 17 décembre 1908 : « Les musiciens ne savent plus décomposer le son, le donner, chacun, pur – Dans *Pelléas*, le 6^e violon est aussi nécessaire que le 1^{er}. Je m'efforce d'employer chaque timbre à l'état de pureté ; comme Mozart par exemple. [...] L'orchestre de Strauss n'est qu'un composé genre boisson américaine, où l'on mélange 18 produits ; tous les goûts particuliers disparaissent. » (*CD*, p. 2206-2207)

⁷⁰ *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947, p. 65.

Seconde partie

Poétique de la crise

CHAPITRE 1

L'INSTANT DE LA DÉCISION

Je voudrais abrégé, abrégé encore, jusqu'à tout faire tenir sur un point de volupté minuscule dont la durée serait modulable à l'infini, point de douleur et de communication absolues, le plus intense point linguistique du monde, à partir duquel repenser toute la durée de l'amour.

Dominique Fourcade, *Outrance utterance*.

« Patience ! » dit la grand-route au voyageur. Elle lui promet des villes – et cette promesse apparaît comme la seule chose qui puisse racheter son manque de grâce. Aussi le vent auquel est exposée la route est-il vraiment celui du désespoir ; car cette route qui se raccorde à la ville, route d'ajoncs et de graviers souvent, est avec la ville étincelante dans la plus ironique des discordances. La méthode empruntée jusqu'ici comportait la possibilité d'un pareil désespoir. Loin, bien en retrait des œuvres elles-mêmes, nous avons tâché d'établir une preuve pathologique de la crise individuelle, une preuve généalogique de la crise historique. Funeste désert, en vérité ! De tout ce temps, il eût suffi, il a suffi que se restaure en nous, dans sa beauté mystique, la première mesure du premier des *Préludes*, par le souvenir ou (ce qui revient au même) grâce au talent de Giesecking, de Kars, de Zimmerman, pour sentir que rien de ce qui importe n'avait été dit. Les arcanes sont intacts, et au surplus ils n'apparaissent pas sous l'espèce de la crise. Pas encore. Comme tout ce qui est mystérieux, ce mystère-là ne s'atteint pas de plein fouet, par la ligne droite. C'est du coin de l'œil uniquement qu'il se laisse observer, et selon d'amples détours qu'il se laisse approcher.

Il est plus aisé d'apercevoir la crise chez l'artiste que dans le monde des arts, car le monde dans sa généralité n'est pas sujet à l'angoisse comme l'est l'individu. Mais il est plus aisé de l'apercevoir dans le monde des arts que dans l'œuvre elle-même, car si l'artiste en crise peut quand même l'y représenter – ce qu'il fera souvent, mais à quoi il n'est pas

tenu –, l'œuvre en tant que telle, nous l'avons vu, est toujours déjà victoire sur la crise. En ce sens, la crise re-présentée dans l'œuvre ne définit pas au plus profond l'œuvre issue de la crise, pas plus que ne la définit l'attitude *critique* de son créateur par rapport à la tradition. Ainsi, quand Debussy déclare à propos de *Pelléas et Mélisande* : « j'ai mis douze ans à en enlever tout ce qui pouvait s'y être glissé de *parasitaire* – Jamais je n'y ai cherché à y révolutionner quoi que ce soit¹... », il est clair que son rapport à la tradition s'objective dans une démarche d'innovation créatrice ; mais quelle distance entre cette démarche et la scène première de l'acte I, où s'installe la réticence une fois pour toutes, où les voix s'évitent et s'interrompent, plutôt que de se dynamiser nécessairement ! (Révolution ? Debussy vient d'inventer le dialogue ! celui qui est toujours dans une certaine mesure *dialogue de sourds*, celui que ne pouvait guère reconnaître le genre opéra, car précisément ce genre est tout entier dialogues de sourds, soliloques à plusieurs voix.)

Le temps est venu de quitter ces régions extérieures à l'œuvre pour nous préoccuper de l'action créatrice en soi, telle que la crise la révèle à elle-même comme insoutenable nécessité du choisir. Pour ce faire, il faut tâcher de retrouver dans la création artistique ce moment de la vie individuelle où l'esprit, qui se déployait sans entraves dans la succession infinie du temps, en s'éveillant à la possibilité, s'achoppe au temps lui-même et connaît ainsi l'*instant* indissociable de l'angoisse. La condition en est que l'œuvre vaille pour soi, indépendamment du destin de ceux qu'elle raconte, de ceux pour qui elle raconte, de ceux qui racontent en elle : alors seulement l'œuvre entretient-elle un rapport angoissé à la possibilité, du fait que ses possibilités lui appartiennent en propre. S'il est vrai que Victor Hugo fut *le vers personnellement*, nous avons là le cas limite où l'œuvre consubstantielle à l'homme échappe encore à une destinée vraiment individuelle ; mais lorsque la « main tenace et plus ferme toujours de forgeron » vient à manquer, le vers, avant même de se briser, se voit jeté au milieu de *ses* possibilités, au-devant de *son* néant : désormais il existe pour soi, donc pour rien, presque rien ; il doit porter le poids de sa propre finitude, en être-pour-soi qu'il est devenu. Le vers reçoit en lui-même l'angoissante possibilité de pouvoir et c'est à partir de ce moment qu'il peut ou non se briser. Se briser : c'est-à-dire évoluer, proliférer en ses formes, faillir à lui-même, *vivre*. On peut se demander dans quelle mesure tout ceci n'est que façon de parler : si l'œuvre *vit*, ce n'est pas en tant qu'objet, que machine automate, mais en tant qu'elle offre pour l'esprit qui s'y déploie un horizon

¹ Lettre à Edwin Evans, 18 septembre 1909, *CD*, p. 1170-1171.

d'existence. Mallarmé voulant céder l'initiative aux mots reconnaît à l'œuvre poétique une individualité vivante, distincte de la sienne² ; mais il (re)nie de ce fait le lien profondément intime du sujet personnel à l'objet d'art, et même du poète à son idéal (symbolisé chez lui par l'azur sereinement ironique), qui triomphait, tout à l'heure, dans le Romantisme.

Pour qui sonne Minuit

« Minuit sonne – le Minuit où doivent être jetés les dés³. » C'est alors que doit commencer l'expérience d'Igitur : à Minuit, cette « heure unie » qui fait « le présent absolu des choses⁴ ». Si les dés doivent être jetés, c'est que Minuit est l'unique heure que le hasard ait créée. Minuit, douzième heure du cadran de l'horloge, correspond en effet au résultat optimal d'un coup de deux dés (6 + 6). Or si Minuit s'accomplit (tel que cela est écrit au grimoire), « comme il y avait selon la pensée, 11 chances qu'[il] ne s'accomplît pas contre une », alors « le hasard [*sic*] se nie quant à la parole, en s'affirmant quant à la pensée⁵ ». Le double-six du coup de dés, où nous reconnaissons la formule métrique de l'alexandrin, nous pouvons donc l'interpréter comme l'événement par lequel la parole « jetée sur les dés » échappe au hasard, et *en même temps* celui par lequel le hasard se manifeste à la pensée comme objet de pensée, par là même qu'il n'était pas statistiquement probable que ce résultat se produise.

Or le Minuit, heure douze, est également heure zéro, tangence d'Alpha et d'Oméga. Absolument étale, transi de silence, il a ceci de commun avec le Midi zoroastrien que rien ne s'y produit, parce que tout y est à l'état de virtualité. Il est « en soi disparu », dit Mallarmé, « sinon que subsiste encore le silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel, revenu, ce Minuit évoque son ombre finie et nulle par ces mots : J'étais l'heure qui doit me rendre pur⁶. » De ceci nous comprenons que Minuit, qui fait le présent absolu des choses, n'est toutefois pas hors du temps. Paradoxalement, il demeure présent au temps à cause d'un silence, silence qui fait signe vers une origine (une antique parole, divinatrice) et

² Ce constat passe par une médiation théorique visible dans les *Notes sur le langage*. À la base Mallarmé est d'accord avec Hegel : le Langage est le Verbe « tombé dans » le Temps (et l'Idée, ajoute-t-il). Or, lorsqu'il en vient à l'« idée de la Science appliquée au Langage, maintenant que le Langage a eu conscience de lui et de ses moyens » (*OCM I*, p. 507), on le sent déjà sur le point d'oublier que la science appliquée à ce Langage-là n'est pas la science linguistique du langage considéré extérieurement au sujet de raison, mais bien la science de la Logique, ou science du Logos coextensif à l'Esprit.

³ *Igitur, ibid.*, p. 474.

⁴ *Ibid.*, p. 483.

⁵ *Ibid.*, p. 476. Le calcul des probabilités n'était visiblement pas la force de Mallarmé.

⁶ *Ibid.*, p. 484.

vers un avènement (l'autopurification prédite). Lorsque le silence sera levé, l'acte s'accomplira, mettant un terme à « l'antagonisme de ce songe pôleaire [sic] », à ce conflit entre « l'antique idée » et « la chimère en laquelle a agonisé son rêve ». Car c'est bien « la parole qui absolut [sic] Minuit⁷ ». *Qui l'absolut*, la faute est riche de sens⁸ : la parole, décisive, absout Minuit de sa présence au temps, et ce faisant le rend absolu.

L'expérience symbolique d'Igitur commence avec le Minuit, parce que la poésie mallarméenne commence avec l'instant. Minuit est l'instant, « cet ambigu où le temps et l'éternité sont en contact⁹ » ; l'instant au sein de quoi l'acte pur s'accomplit, non pas selon la causalité qui de ce qui précède engendre ce qui suit, mais selon une décision prise de toute éternité et, pour employer une image moins abstraite, selon la prophétie du Livre (Écritures ou grimoire ancestral). Rappelons l'intuition de l'instant qui apparaît dans la crise, à ce moment où la succession elle-même ne semble plus en mesure de débloquent le présent en vue d'un à-venir, où le rêve agonise dans un combat stérile dont rien n'indique l'issue. L'instant se pose comme la solution à cet hiatus dans la trame du temps. Il est la nouveauté sans ombre. Par lui surgit quelque chose qui antérieurement *n'était pas*.

Il importe de souligner la dualité de l'instant dans la crise, qui se dédouble et positionne face à face le suspens et l'actuation. La prégnance de l'instant y est justement due au fait que celui-ci y comporte une étendue dans le temps. Minuit est l'instant sans toutefois l'être jusqu'au bout : présence absolue des choix et des choses, il est l'heure où la décision se décide sans être prise encore. Ainsi la prophétie devient-elle *actuelle* avant que de s'accomplir. Jean le Baptiste (modèle, certes, impérieux), au moment qu'il remémore les prophètes, annonce que *le temps de la venue du Christ est venu* : nécessaire de toute éternité, son avènement acquiert encore un surcroît de nécessité. On entre dans l'instant. La volonté de l'Éternel va avoir lieu – et l'Histoire, dont les regards se perdent dans le vague improbable de cette annonce, dont le présent est suspendu sur l'espérance de cette absolue Nouveauté, serait bien en mal de dire comment, par lesquelles de ses infinies possibilités, elle va s'y prendre pour faire advenir le Fils de l'Homme. Pour elle, il y a toutes les raisons de se réjouir, toutes de douter ; toutes de s'affoler et toutes de ne rien faire. L'angoisse surgit, que désigne d'ailleurs le sonnet en -yx de 1887, très proche d'*Igitur* :

⁷ *Ibid.*

⁸ Si c'en est une. On ne peut oublier qu'*Igitur* est resté à l'état de notes et d'ébauches, mal corrigées. Mallarmé croyait peut-être réellement tenir là l'indicatif présent d'*absoudre*, ou son passé simple qui, comme on le sait, n'existe pas.

⁹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'angoisse, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Éd. de l'Orante, 1973, p. 188.

*L'angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le phénix¹⁰.*

Ce qui est suspendu dans la « chambre du temps » d'Igitur, c'est donc moins la trame du temps que celle de l'éternité. « L'heure n'a pas disparu par un miroir¹¹ », et cependant nous demeurons dans le même présent, dans le laps d'une même présence. L'ameublement de la chambre conserve cette présence par sa capacité à « réfléchir l'âme¹² ». Ainsi le point d'orgue de la crise est-il au retour réflexif de la pensée : « Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier [...]»¹³. » À même cette lumineuse brisure, « le temps est résolu en des tentures » : le temps, en cessant de n'être que fuite héraclitéenne, se spatialise, immobilisant « la place antérieure de la chute [*sic*] de l'heure ». Si bien qu'une chambre du temps se constitue – lieu d'émergence du *moi* pur et nonobstant figé, « calme narcotique¹⁴ ». Il faut relire cette page (précieuse clé de compréhension) où Mallarmé dépeint le prototype de sa chambre et où nous le retrouvons, comme de juste, captif de l'instant à venir : « Derrière ces meubles, où commence le vague, [...] de belles tentures qui me présentent les ébauches, telles qu'elles sont sans doute dans le moment, de mes rêves, assument sur elle [la chambre ?] ce temps, *que j'ai le malheur souvent de voir immédiatement et non plus à travers les heures humaines*¹⁵. »

Sur le mode mineur du reproche ou du regret, Mallarmé ne pose rien de moins que la prémisses de toute poétique de l'instant. De l'instant en tant qu'il est critique et agonique, en tant qu'une décision reste à surgir : instant de la coexistence et de la concurrence des choix ; – poétique de la suspension du choix au-devant de l'Instant ! À son degré zéro, cette poétique pourrait être qualifiée, très logiquement, d'*antipoétique*. Elle est impossibilité pratique de toute poésie. Il n'en fallait certainement pas moins pour que Mallarmé vît d'un mauvais œil ce qui le menait à l'impasse et le traitât de malheur. Ce « malheur » sera notre fil d'Ariane : nous le tirerons avec nous, à travers deux œuvres où roda bien le Minotaure.

¹⁰ OCM I, p. 37.

¹¹ Igitur, *ibid.*, p. 483.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 511 : « Je n'avais jamais aussi complètement que cette après-midi connu le bonheur d'un ancien mobilier. Comme il réfléchit bien l'âme, habituée à une Idée fixe de Beauté, alors qu'elle est au repos, par sa magnificence ornementale [...] ; cela à travers le miroitement irisé pareil à l'opale où à la nacre, à l'agate [*sic*]. » Bien que classée parmi les *Notes sur le langage*, cette page appartient indubitablement à l'ensemble d'Igitur.

¹³ Igitur, *ibid.*, p. 483.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Notes sur le langage, ibid.*, p. 511. Je souligne.

Négation initiale. Légèreté, fluidité

À partir de quand est-on en crise ? Debussy le fut-il dès sa première croche, dès son premier thème ? – Est-ce son incapacité à être Hugo et Lamartine qui voua Stéphane à la crise ? Est-ce sa préalable crise qui l’empêcha d’être Lamartine et Hugo ? Nous ne saurions ici nous montrer trop circonspects ; sans doute la réalité n’est-elle toute noire ni toute blanche. À s’en tenir pourtant aux premiers essais poétiques de Mallarmé, on est loin de se douter que la crise eut d’abord quelque emprise sur lui. Avant l’hiver stérile d’*Hérodiade*, avant les nonchalantes tergiversations du *Faune*, Mallarmé lycéen imagine un monde rempli de joies vraies et limpides, de tristesses sincères, d’aveux et d’oaristys. Jean-Pierre Richard l’a dit on ne peut mieux :

*Les poèmes enfantins de Mallarmé décrivent un état paradisiaque de connivence avec l'être. Terre et ciel y sont en communication, soit directement, soit à travers toute une série d'intermédiaires sensibles. Le monde n'y connaît encore aucun hiatus, spatial ni temporel. Virginité et vivacité, blancheur et ardeur y cohabitent heureusement*¹⁶.

Quel n’est pas notre étonnement, de constater qu’il en va à peu près de même avec Debussy ! Non qu’il choisisse pour ses mélodies de jeunesse des vers aussi romantiques que ceux d’*Entre quatre murs* – cela tiendrait de l’anachronisme. Mieux encore : Claude-Achille opte pour les grâces voletantes et le badinage de Banville et de Verlaine. La comparaison avec Gabriel Fauré est éloquente. Ce contemporain, autre illustre compositeur de mélodies, va innover dans les années soixante-dix un art vocal dont ressort la dolente gravité du sentiment. Fauré, auquel on attribue pourtant une jeunesse heureuse, Fauré qui deviendra dans sa maturité l’auteur du sérénissime *Requiem*, de l’optimiste *Pénélope*, multiplie pour lors les rythmes traînants, les harmonies douloureuses, sur les poésies les plus mélancoliques :

*Allez dire qu'on creuse,
Sous le pâle gazon,
Une fosse sans nom.
Hélas ! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse*¹⁷.

Nous sommes à mille lieues de là, en compagnie de Debussy, qui moins d’une décennie plus tard semble éviter à dessein toute espèce de profondeur psychologique ou sentimentale. Le vague à l’âme est remplacé par un parti pris de légèreté galante ou franchement humoristique, qu’il cultive avec un goût peu commun à cette époque parmi les

¹⁶ *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 39.

¹⁷ *Tristesse* (1876), sur un texte de Th. Gautier.

musiciens. C'est par exemple cette pochade de 1881, *Pierrot* (Th. de Banville), où l'on reconnaît une variation ironique sur *Au clair de la lune* :

*La blanche lune aux cornes de taureaux
Jette un regard de son oeil en coulisse
À son ami Jean Gaspard Deburau.*

Ou bien cet autre *Pierrot*, encore plus insouciant que l'autre, que met en scène Verlaine cette fois :

*Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre,
Vide un flacon sans plus attendre,
Et, pratique, entame un pâté¹⁸.*

Le premier Debussy affectionne visiblement l'univers de la comédie italienne¹⁹, ses personnages vidés de toute âme, formes fixes de la psyché humaine, stéréotypées à l'extrême. En fût-il resté là, notre musicien eût peut-être fini par donner dans le théâtre de marionnettes, à l'instar de Satie et Stravinsky. Mais il est vaste, en fin de compte, le fossé qui sépare *Pelléas* de *l'Histoire d'un soldat* !

Faut-il donc invoquer ce calme extraordinaire qui précède les tempêtes ? Non, d'abord, parce que la sympathie de Claude de France pour la légèreté, pour tout ce qui est inconsistant ou brumeux, tout ce dont l'existence touche au rêve, ne se démentira jamais. Après Banville, Debussy tombera sous le charme de la mièvrerie préraphaélite (*La damoiselle élue*, 1888, texte de D. G. Rossetti). Dans les *Proses lyriques* (1892), qu'il écrivit lui-même, Debussy se plaît à imaginer des petits anges qui dépassent les hirondelles, des fillettes sortant de l'école, une Vierge or sur argent... À la candeur affétée de Bilitis répond l'hypocrisie enfantine de Mélisande. Celle-ci n'a pas même la vertu des innocents ; elle est la superficialité faite (à peine) chair : « Mélisande est presque inexistante. A-t-elle seulement existé ? Mélisande est comme l'événement semelfactif et instantané dont on doute, après coup, s'il est vraiment advenu²⁰. » – « Aimai-je un rêve²¹ ? », s'interroge, après midi, le faune de Mallarmé. Et Mallarmé, lui-même, n'est-il pas bien souvent le poète de la frivolité, rimeur de circonstance qui s'adonne aux *Loisirs de la poste*, chroniqueur

¹⁸ *Pantomime* (1882).

¹⁹ Cf. encore *Fantoche* (1882), de Verlaine également. *Mandoline* (1882, toujours du même) présente quant à elle un beau compromis entre l'esprit de la *comedia dell'arte* et celui de Watteau, autre pôle d'attraction des balbutiements debussystes.

²⁰ Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1968, p. 120.

²¹ *OCM I*, p. 22.

mondain de *la Dernière Mode* ? On oublie quelquefois qu'il n'a pas fait rimer que *ptyx* avec *onyx* !

*Avec l'éditeur Deman
On n'a pas d'emmerdement²².*

Sans qu'il soit pour autant question de ramener l'hédonisme ou la *belle humeur* de Mallarmé et Debussy à des phénomènes plus obscurs de leur vie intérieure – d'inféoder Éros à Thanatos –, on ne saurait passer sous silence l'attraction toute naturelle de l'artiste de la crise pour ce qui est volatil, passager, irréfléchi. Plus d'un commentateur a témoigné de ce que l'univers debussyste accorde peu de place à l'être humain. Les créatures qui le peuplent sont le plus souvent des êtres de fantaisie, dénués de personnalité. Ni le petit berger du *Children's Corner*, ni le soldat de bois de *la Boîte à joujoux* n'offrent de résistance à la perception immédiatement objective des choses. C'est tout juste si l'*Ondine* des *Préludes* réfracte les rayons du soleil. *Pelléas*, c'est le cas limite d'un théâtre où l'homme n'est convoqué que pour subir – qui se laisse entièrement mener par le sort, sans même discuter. Et s'il reste après cela des hommes chez Debussy, des hommes qui ne soient ni inconscients, ni folâtres, ni éthérés, il s'agit alors d'hommes tendrement dévoués à l'amour, hommes sur lesquels, en tout cas, ne saurait planer l'ombre de l'alternative. Car voilà ce dont il rêve au fond de lui-même, l'artiste de la crise, empêtré dans ses dilemmes infinis. Ainsi qu'Hamlet admire Fortinbras, Debussy se passionne pour l'absence de scrupules de Scaramouche et l'aplomb d'Arlequin, cependant que le faune fantasme des nymphes translucides :

*Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air²³.*

La passion inverse, celle de l'abîme, s'avère aussi, pour les raisons inverses. C'est le magnétisme de la crise qui attire vers les profondeurs, et c'est pour y échapper qu'on souhaite avoir des ailes.

Ce qu'on appelle *légèreté* selon la verticale, on doit l'appeler *fluidité* selon l'horizontale. Nous le savons : dans la crise, tout prend de l'importance. Ce qui allait de soi fait maintenant l'objet d'un choix. La ligne se brise en une série potentiellement infinie de segments. Chaque brisure est une nouvelle indétermination. Or l'instant, consubstantiel à la décision, ne se résout que dans un surgissement ; et, surgissant, instaure une discontinuité.

²² *Dédicaces, autographes, envois divers, ibid.*, p. 327.

²³ *Ibid.*, p. 22.

Il fixe, pour ainsi dire, une « région » du temps, y forme une singularité discrète. Autant les rêveries de la légèreté regrettent un monde où tout est trivial, où la question ne se pose même pas, autant celles de la fluidité rêvent d'un temps restitué dans sa continuité primordiale.

Quiconque est un tant soit peu familiarisé avec l'œuvre de Debussy y a remarqué l'omniprésence de l'eau. *Le jet d'eau*, *De grève*, *Sirènes*, *Reflets dans l'eau*, *Jardins sous la pluie*, *La Mer* ne sont que quelques-uns des titres où elle est à l'honneur. Eau qui lutte, eau qui stagne, qui tombe en pluie ou en neige, qui s'évapore en brouillards, elle n'est pourtant qu'en de rares occasions *eau qui coule*. Pire, chez Mallarmé, où elle est *eau qui gèle*²⁴. Ainsi, *matériellement* présent dans leur imaginaire, le désir de fluidité échoue à se manifester jusqu'au bout, à revêtir les formes adéquates. Devenue *analogon* du temps, l'eau tend à s'immobiliser comme lui, ou à tourbillonner sans but. C'est la même tendance qui, du *Pitre châtié* (1887) et son désir de se jeter à l'eau, « limpide nageur traître », afin de renier le mauvais Hamlet, conduit à l'image du désastreux naufrage dans « À la nue... » (1894) et *Un coup de dés* (1897), à la fiction d'un monde où se noient les sirènes elles-mêmes (« À la nue... » ; *Salut*, 1893).

Mais l'eau ne perd pas son pouvoir de fascination érotique. La nixe et l'ondine continuent d'y exécuter, *scherzando*, leurs cabrioles enjôleuses. « Dans les *Contes indiens*, note J.-P. Richard, anthologie féerique de la sensualité mallarméenne, nous voyons à chaque instant ruisseler des fontaines, sommeiller des étangs. Des eaux complices accueillent amoureusement la tendresse, elle aussi quasi liquide, d'une foule de corps abandonnés²⁵. » Encore une fois le parallèle est évident : *Pelléas et Mélisande* (acte I scène 1, acte II scène 1), *Le jet d'eau*, *Clair de lune*, *Le Promenoir des deux amants*, *Soupir* offrent tous au sentiment amoureux le décor d'une fontaine. Les rêveries de l'eau érotisent en outre tout un assortiment d'objets, dentelles, voiles, et surtout chevelures, ce fétiche immanquable des imaginaires mallarméen et debussyste²⁶. Fleuves en miniature, les amples chevelures de femmes matérialisent à merveille le mouvement à la fois de liaison et d'enveloppement qui est celui-là même de l'assouvissement du désir. Ainsi les longs cheveux de Mélisande descendent-ils jusqu'au seuil de la tour, où Pelléas peut s'en saisir

²⁴ C'est le miroir d'*Hérodiade*, le lac gelé dont est prisonnier le cygne dans « Le vierge, le vivace... », etc.

²⁵ *Op. cit.*, p. 110.

²⁶ Quelques œuvres : chez Debussy, *Aimons-nous* (Banville), *La damoiselle élue* (Rossetti), *La fille aux cheveux de lin* (*Prélude* d'après Leconte de Lisle), *La chevelure* (Louÿs), *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck) ; chez Mallarmé, *Tristesse d'été* (« En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux »), *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un faune* (« Et le splendide bain de cheveux disparaît »), « La chevelure... », « Quelle soie... », etc.

amourement (acte III scène 1). Il faudrait citer en entier la seconde *Chanson de Bilitis* (texte de Pierre Louÿs), où les cheveux de l'aimée deviennent l'intermédiaire par lequel les amants s'unissent au plus intime :

*Je les caressais, et c'étaient les miens ;
Et nous étions liés pour toujours ainsi,
Par la même chevelure, la bouche sur la bouche,
Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.*

Et cependant, au plus fort de la crise, lorsque le corps de la femme a lui-même été drainé de toute chaleur affective en vue d'une pureté supérieure, il n'est point jusqu'au « blond torrent [des] cheveux immaculés » d'Hérodiade qui ne subisse le sort des autres eaux :

*Quand il baigne [son] corps solitaire le glace
D'horreur [...]»²⁷.*

Pour qui veut parler, à la manière de Bachelard, le langage de la physique ancienne, il n'est guère possible de cartographier l'espace thématique de Mallarmé et de Debussy sans constater une mise à l'écart de l'élément tellurique par rapport aux trois autres. L'eau de la fluidité et des rêves profonds, l'air de la légèreté et des impressions fugitives s'adjoignent naturellement l'imaginaire du feu. Qu'il prenne en effet la forme du feu d'artifice, de l'étincelle, d'un reflet de pierreries ou d'une scintillation à la surface moirée d'un lac, le feu-jaillement constitue la substance alchimique de l'instant – l'intrusion soudaine de la nouveauté. La crise, quant à elle, a pour symbole le feu-agonie (celui des « licornes ruant du feu contre une nixe²⁸ ») ; on sait combien le drame solaire du « Soir aboli par le vespéral Phœnix²⁹ » en fut, pour le traducteur des *Dieux antiques*, une représentation privilégiée. En revanche, la terre et le terroir ne font que peu rêver. Jankélévitch ne se trompait pas en s'exclamant : « On ne trouve pas de géorgiques chez Debussy ! » Suit l'interprétation : « La terre est chose trop compacte et massive pour son orchestre, trop pesante pour son pianisme et sa façon d'effleurer les touches, trop substantielle pour son impressionnisme³⁰. »

Sans doute, l'argile épaisse et le bois de charpente ne sont pas les matériaux les plus convenables pour qui fait profession de suggérer – pour Mallarmé qui considérait déjà les cordes à boyaux et les pistons comme un handicap de l'orchestre³¹, pas davantage que pour Debussy, qui demandait à ses élèves de jouer du piano « comme s'il s'agissait "d'un

²⁷ Stéphane Mallarmé, « Hérodiade. Scène », *OCM I*, p. 17.

²⁸ « Ses purs ongles... », *ibid.*, p. 37.

²⁹ *Sonnet allégorique de lui-même*, *ibid.*, p. 131.

³⁰ *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 226.

³¹ Cf. lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, *OCM I*, p. 807.

instrument sans marteaux³² ». Qu'il nous soit d'ailleurs permis de pousser un peu plus loin l'argument de Jankélévitch. Non seulement la terre est chose trop compacte et robuste, mais elle est encore, à la différence des trois autres éléments, le seul dont l'imaginaire soit étroitement lié à une prise en charge, un travail, un arraisonnement humain. De la mine au minerai, du minerai à l'acier, de l'acier à la turbine, la détermination de l'*homo faber* à chaque étape se réaffirme. Les potentialités que renferme la terre ne semblent exister qu'en vue d'accomplissements futurs : labours, gésines et sélection naturelle. Depuis le jardin d'Éden, la terre est le domaine de la *praxis*, de l'actuel enharnachant avec patience le virtuel. Pour reprendre la formule de Bachelard, elle est le lieu des *rêveries de la volonté*. Il n'est donc pas surprenant que deux artistes de la crise s'y soient sentis étrangers et ne l'aient désirée qu'à la dixième puissance³³. Ainsi l'*Alpensinfonie* de Strauss est-elle à l'homme volontaire, *unverblümt*, l'homme du droit-devant, ce que *la Mer* est à l'homme pris de flottement, qui laisse avoir cours en lui le *Dialogue du vent et de la mer*³⁴. Ainsi au canotier Mallarmé s'oppose le chemineau Rimbaud, au *Nénuphar blanc*, les *Illuminations* !

La haine du développement classique

Si l'insouciance des « beaux jours de bonheur indicible » fut, tout au long de leur carrière, une tentation à tout le moins souterraine de Mallarmé et Debussy, il reste que celle-ci caractérise principalement leurs premières expériences de créateurs. C'est une plante frêle que l'insouciance ; tout porte à croire qu'elle ne pouvait s'épanouir entièrement que dans le confort des formes anciennes empruntées à Lamartine, Massenet et compagnie. En effet « il est une *volonté* dans une vieille forme – le reste de la fiction³⁵ ». La vieille forme adoptée, décide à moitié pour soi. Une fois de plus il est difficile de trancher si l'inadéquation brutale des formes anciennes fut le point de départ de tant d'indécision – la

³² Edward Lockspeiser, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry Halbreich, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978], p. 308.

³³ La terre rêvée par Debussy fut toujours la terre magique de l'*ailleurs*, avec une préférence pour l'Espagne, l'Écosse et l'Orient (cf. *Marche écossaise*, *Pagodes*, *Ibéria*, *Gigues*, *La Puerta del Vino*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, etc.). Mallarmé, quant à lui, s'appropriera au fil des ans l'image du *monument*, de roc ou de basalte, emblème de l'art définitif. Or cette image passe clairement par celle de l'*aérolithe chu* (ex. : le médaillon consacré à Poe, *OCM II*, p. 145) : bien que fait de pierre, le monument à l'origine est un feu tombé du ciel !

³⁴ Dans l'*Alpensinfonie*, partition expressionniste et « narrative », l'auditeur suit une expédition en montagne, de l'aurore au crépuscule (ce qui n'est pas sans quelque ressemblance avec le « programme » de *La Mer*). – Or le vrai compositeur de la terre, l'Antée et le Demiurge musical, au tournant du XX^e siècle du moins, c'est Gustav Mahler (cf. la Troisième Symphonie, le *Lied von der Erde*, etc.). Les oiseaux, chez Mahler, appartiennent à la forêt.

³⁵ Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *OCM I*, p. 511.

volonté personnelle ne pouvant plus s'en remettre à la volonté des formes – ou si, à l'opposé, l'indécision prit des proportions telles qu'elle ne fut plus même en mesure de revêtir les formes anciennes, de s'assimiler leur volonté rémanente. Le premier cas de figure conduit à une *négation* de la tradition, à un rejet où la volonté se dégage et *s'affirme*³⁶. Dans le second cas, le paradoxe est renversé : il y a affirmation d'une nouvelle vision du monde, mais en tant que cette vision est essentiellement négative : quelque chose comme *l'incapacité de voir le temps* autrement qu'« immédiatement et non plus à travers les heures humaines ».

On ne peut bien comprendre cette dialectique qui préside au changement paradigmatique en question, et, par suite, le changement paradigmatique lui-même, sans avoir au préalable une vue parfaitement claire du paradigme d'origine ; c'est l'évidence. Fixons ce paradigme par le terme de *développement classique*, délibérément vague, mais qui devrait orienter déjà (outrancièrement peut-être) notre compréhension du phénomène général. *La haine du développement classique* : on s'en souvient, c'était l'expression de Debussy. Il avait, à cet égard particulier, tout à fait raison de n'établir aucune distinction majeure entre le classicisme – celui du XVIII^e siècle – et le romantisme³⁷. Mais il n'en est pas moins vrai que le romantisme figure l'apogée (puis le déclin) de tendances qui se tramaient antérieurement.

Au tournant du XIX^e siècle, le romantisme fit triompher en poésie ce que j'appellerai pour lors, faute d'un terme plus congruent, *l'action* – ou encore *la narrativité*, au sens le plus large qui se puisse concevoir pour ce terme. On s'étonnera peut-être d'une semblable déclaration : le lyrique, c'est bien connu, s'occupe avant tout de la vie intérieure, du cœur et de l'âme. Eh bien ! justement : Chateaubriand et Lamartine, pour exprimer leur mal de vivre, trouvèrent qu'il n'était rien de tel que de le *mettre en scène*, dans un paysage triste d'automne, où passer, promeneurs soucieux. Le sentiment devint action narrative. De fait, les « natures mortes » ne furent jamais l'affaire de la poésie romantique, pas plus que les vestibules aseptisés ne furent l'affaire du drame romantique, trop attachés qu'ils étaient à transposer leur idéal de subjectivité absolue en des « natures dramatiques » et des champs de bataille. Seulement, l'art de la description classique n'était-il pas déjà pour une grande

³⁶ Or répétons-le : si ce rejet se faisait trop brutal, trop volontariste, trop inconscient de la grandeur de l'héritage à laisser derrière, il y aurait alors lieu de parler de rupture plutôt que de crise.

³⁷ D'une conversation relative au système tonal, M. Emmanuel notait ces fougueuses et passablement dévastatrices paroles du jeune Debussy : « Romantique ? Étiquette qui ne signifie rien à mon sens : langage de Schumann, Berlioz, Liszt, classique. "J'entends toujours la même musique." » (Edward Lockspeiser, « Conversations avec Ernest Guiraud », *op. cit.*, p. 751)

part dramatique ? L'une des principales occupations de la rhétorique, depuis l'Antiquité, avait été de douer le portrait de vie, de le rendre plus vrai, plus terrible que l'original. Le code sémantique de la rhétorique rendait parfaitement lisibles des figures telles que la prosopopée, la métaphore, l'hyperbole et l'hypotypose, ayant chacune pour effet de dynamiser la description.

Cela dit, le *code* véritablement constitutif de la rhétorique classique, sa clef de voûte, est moins sémantique que syntaxique. C'est en lui qu'est la plus évidente la *volonté de la forme*. C'est lui qui dynamise le discours en tant que tel, et non plus simplement les objets du discours. Écrire selon la rhétorique classique, revient à structurer son texte selon un jeu réglé de symétries et d'oppositions, de relais et d'antichambres, à puiser pour ce faire dans un inventaire rigide de potentialités organisationnelles, répertoriées quelque part dans le *Gradus ad Parnassum* ou autre code civil de la littérature. Beaucoup plus qu'un habillement de la parole, la rhétorique classique est bien un « paradigme », un système cohérent de représentation littéraire du monde, responsable d'une temporalité spécifique du discours. À l'intérieur de son enceinte, *ici* commande *là*, *premièrement* annonce : « Voici *deuxièmement* ! » Prenons à titre d'exemple une strophe, de facture nettement classique, extraite des *Méditations poétiques* (1820) de Lamartine :

*De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.*

Sémantiquement, il ne fait pas de doute que le premier vers introduit une *tension*, qui ne se trouve entièrement résolue que dans le dernier : l'action de scruter, développée tout du long, reçoit dans la recherche du bonheur une finalité (son incapacité d'honorer celle-ci est une tout autre histoire...). Syntaxiquement, de tels couples tension-détente abondent. Les deux premiers vers, en tant que circonstanciels de lieu, sont incomplets : ils appellent un sujet et un verbe conjugué qui n'apparaissent qu'au vers 3. Idem pour les groupes noms « De colline », « Du sud », « de l'aurore », ouvrant des parenthèses que referment aussitôt « en colline », « à l'aquilon », « au couchant ». Et l'on pourrait en dire autant de deux figures employées, le *parallélisme* (de... de, de... à, de... au) et l'*accumulation* (de lieux, de points cardinaux). D'une part, ces figures créent et nourrissent une expectative (Où le poète veut-il en venir ? Pourquoi tant d'insistance ? Pour en venir à l'*antithèse* finale, au tragique et pourtant résolutif « Nulle part ».) Mais surtout, celles-ci *dessinent* en quelque

sorte *dans l'espace* le geste de scruter l'horizon. Voilà bien, en définitive, l'art d'un poète capable de voir le temps à travers les heures humaines.

On me pardonnera, je l'espère, d'avoir résumé aussi cavalièrement ce dont un tome entier ne viendrait pas à bout. Je n'ai retenu à propos du développement classique que l'essentiel : cela qui dans la crise va s'enrayer et être remis en question. Il reste à dire ceci, comme un corollaire de tout le reste : la grande réussite pour le classique, consiste à imprimer au discours un mouvement ininterrompu, capable de reproduire le passage agréable d'une pensée à une autre, d'une image à une autre. La vraisemblance tient pour vertu le syllogisme. Entre les doigts du romantique, le mouvement aura même des envies de *perpetuum mobile* : « Les romantiques, quand ils tiennent un développement, ne s'arrêtent pas facilement en chemin. Cela se comprend. Ils ont tant de choses à dire, et ils les disent si bien³⁸ ! » Le romantique écrit selon la double temporalité heureuse qui est le temps distendu des heures humaines, mais également le temps profus de la génialité. Tout cela va s'effondrer ; peut-être, comme le voulait tout à l'heure Bernstein, sous le poids de sa propre profusion.

Cinquante ans après les *Méditations poétiques*, Minuit sonne. Heure de la possibilité offerte à la possibilité, espace d'indécision stoppant le cours des choses, endiguant le flux de la discursivité classique. Certes, la suprématie de l'action a déjà été contestée par les réalistes et parnassiens de la mi-siècle, par la pratique flaubertienne de la description romanesque pour elle-même. Malgré tout, comparées à l'Ouverture ancienne d'*Hérodiade* et à *l'Après-midi d'un faune*, qui correspondent au point culminant de la crise mallarméenne, ces tentatives antérieures n'échappent qu'assez superficiellement à la rhétorique ancienne et à sa temporalité. Parlant d'un des états de l'Ouverture, Mallarmé avouait à Catulle Mendès : « Et puis, il faut dire que ce commencement qui m'attarde, est le plus difficile de l'œuvre. J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente³⁹. » Plus de verbe, donc plus d'action, plus de devenir ! Au contraire, des mots réitérés sans cesse, des appositions obstinées, des propositions qui n'en finissent plus... Le rythme est celui, obsédant, de la *habanera*⁴⁰ !

³⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 102.

³⁹ Lettre du 24 avril 1866, *OCM I*, p. 695.

⁴⁰ Du moins au sens spécial que donnent à ce mot Ravel et Debussy (et qui peut différer sensiblement de celui que lui donnent Saint-Saëns, Chabrier ou Albéniz). Cf. *infra*.

Le *Faune*, même s'il n'utilise pas de moyens aussi radicaux, incarne exquisément le grain de sable dans la machine du romantisme. Non seulement le point de départ du poème est-il un événement hypothétique, dont le faune cherche quarante-trois vers durant à savoir s'il s'est bel et bien produit⁴¹, mais une fois qu'il s'en est convaincu, il dirige tout son effort vers la reconnaissance de ce souvenir qui lui échappe encore. L'« élément déclencheur » ne déclenche plus rien : que du rêve poursuivi en rêverie. Deleuze théoricien du cinéma s'avère merveilleusement à propos quand il commente ainsi Bergson :

Lorsqu'on n'arrive pas à se rappeler, le prolongement sensori-moteur reste suspendu, et l'image actuelle, la perception optique présente, ne s'enchaîne ni avec une image motrice, ni même avec une image-souvenir qui rétablirait le contact. Elle entre plutôt en rapport avec des éléments authentiquement virtuels, sentiments de déjà-vu ou de passé « en général » (j'ai dû voir déjà cet homme quelque part...), images de rêve (j'ai l'impression de l'avoir vu en rêve...), fantasmes ou scènes de théâtre (il a l'air de tenir un rôle qui m'est familier...)⁴².

L'essence du cinéma classique, selon Deleuze, gît dans l'enchaînement organique des images-perception, des images-affection et des images-action : la cause perçue s'y prolonge naturellement en effet, l'*input* en *output*, le stimulus en réaction. De là découle un code syntaxique du langage cinématographique, approchant celui de la langue, avec des procédés tels que le champ-contrechamp, le zoom, le travelling. Chacun de ces procédés a dans le cinéma dit classique une *fonction* bien précise (on ne zoome pas sur un détail sans que ce détail ait son mot à dire dans la continuation du récit) ; de telle manière que ces procédés induisent eux aussi une tension dans l'image, une expectative de la part du spectateur. Tant que la pertinence du détail zoomé ne sera pas apparue, l'image restera « en suspens », dans un état d'inachèvement. Bien qu'on ne puisse guère parler d'un fonctionnalisme de la littérature aussi intuitivement qu'on le ferait au sujet du cinéma et – nous le verrons – de la musique, on peut donc à tout le moins rapprocher cinéma, musique et littérature classiques (*lato sensu*) sur la base du schème tension-détente, lequel force la succession des moments, et par là « encapsule » le temps dans la forme. Pareil schème est bien un *reste de la fiction*, et c'est en cela qu'il est *volonté de la forme*. – La « crise de l'image-action », par laquelle Deleuze fait commencer la modernité du septième art, a dès lors son équivalent dans le quatrième et le sixième également.

⁴¹ Je me réfère ici à la plus ancienne version connue du poème, *Le Faune, intermède héroïque*, OCM I, p. 153-156, sensiblement différente de celle de l'édition Deman.

⁴² *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 75.

Avec la « crise de l'image-action », qui est, à la base, une défaillance de liaison à l'échelle microscopique, c'est tout le schéma classique du récit (tel qu'Aristote en traçait, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, les linéaments), c'est tout le développement à l'échelle macroscopique qui est en passe de s'effondrer. L'une et l'autre, en effet, vont de pair. Proustienne avant la lettre, l'expérience du faune constitue déjà un refus de l'action narrative, un échec du « prolongement sensori-moteur ». Mais il ne s'agit là que d'une étape sur la route de Mallarmé. Sa phobie du développement se porte sur tous les aspects de la composition littéraire, et n'apparaît jamais aussi évidemment que dans le traitement microscopique de la syntaxe. « Phobie » semble à peine exagéré : les *Divagations* surtout nous enseignent combien Mallarmé était déterminé à fouler aux pieds ces « fausses » lois suprasyntaxiques de la rhétorique, à éviter que sa phrase « s'incrust[ât] dans un moule mélodique séculaire et ne faisant qu'un avec le lecteur déjà⁴³ ». D'ailleurs, il n'est pas qu'énumérations, parallélismes et anadiploses qui soient mis à mal, tant s'en faut ! La syntaxe commune, celle des grammaires, est touchée plus spectaculairement encore. Voici deux phrases du poète que trente années séparent ; elles ont en commun la conjonction « ni ». La première fait partie de *Brise marine*, envoi au *Parnasse contemporain*⁴⁴ :

*Rien, ni le vieux jardin reflété par mes yeux,
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,
Ô nuits, ni la blancheur stérile sous la lampe
Du papier qu'un cerveau malade me défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.*

Fort corrects sur le plan syntaxique, ces cinq vers dérèglent pourtant d'une façon exemplaire le schème tension-détente soutenu par le simple groupe conjonctif « ni...ni ». Il va sans dire qu'en temps normal, le premier membre de phrase commençant par « ni » aurait dû être immédiatement suivi d'un membre semblable. Par conséquent, un malaise s'installe au second vers, que Mallarmé se plaît encore à aggraver un moment, par l'emploi d'une apostrophe délicieusement intempestive, avant que de l'apaiser enfin. Le rhétoricien aura beau appeler ce procédé *hyperbate*, il n'en atténuera que peu l'effet de violation d'expectative. Mais le malaise, ô stupeur ! s'est dissipé trop tôt. Dans le cinquième vers, un très littéraire « Et ni » surgit ; la tension que nous croyions résolue, en réalité ne l'était pas. Nous avons été bernés sur toute la ligne. L'apothéose, au lieu de suivre le chemin habituel

⁴³ Stéphane Mallarmé, lettre à Gustave Kahn, 8 [7] juin 1887, *CM III*, p. 121.

⁴⁴ Je cite la version du *Parnasse contemporain* de 1866 (*OCM I*, p. 122), qui changera peu eu égard à son organisation syntaxique.

(celui de l'accumulation par juxtaposition graduée), jaillit comme en un spasme, cri spontané, d'un espace disloqué. La seconde phrase appartient au *Tombeau* de Verlaine :

*Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule*⁴⁵.

Inutile de se demander ce que Lamartine eût pensé d'une strophe pareille, alors que notre propre réaction suffit : « Mais (que diantre) où donc est passé *l'autre* ni ? » Ne le cherchons pas dans la suite du sonnet : rien qui y ressemble de près ou de loin. *L'autre* ni, il reste à l'état de virtualité. Il est pourtant là, presque là : « Tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais trouvé » ! Il est bien là, mais si nous ne le voyons pas, au premier coup d'œil, c'est qu'il n'est plus subordonné au mouvement, à ce que Deleuze appelle la *représentation indirecte du temps*⁴⁶. Aucune résolution ici. Mallarmé se mesure, en audace, à tous les faux raccords du cinéma, à tous les accords incomplets en musique.

« *Ce que vous faites là est joli, je ne dis pas. Mais c'est absurde, théoriquement.* » La réaction d'Ernest Guiraud, professeur du Conservatoire, aux accords de septième parallèles que l'ex-élève Debussy venait de jouer n'est certes pas très différente de la nôtre, relativement au « ni » unique de *Tombeau*. Plaquant lui-même un accord attractif (accord dont une ou plusieurs notes dissonantes sont tendues vers des degrés précis de l'échelle), il lançait au jeune homme : « Faut bien que ça se résolve ! » Réponse : « J't'en fiche ! pourquoi⁴⁷ ? » En contestant le rôle fonctionnel de l'accord, Debussy va conquérir l'indépendance du timbre, opérer la différenciation entre ce que Barraqué appelle « la *note-ton* (considérée en tant que degré) et la *note-son* (utilisée en tant que sonorité, en dehors de toute relation)⁴⁸ ». La même conquête que (à en croire Deleuze) la cinématographie fera un demi-siècle plus tard, quand la situation sensori-motrice, déconnectée de sa fonction, deviendra une situation optique et sonore pure.

Dans la théorie musicologique, les notions mêmes de tension et de détente, d'harmonie fonctionnelle et de développement sont parfaitement usuelles, d'ailleurs fondamentales en ce qui concerne la musique tonale. Positionner Debussy dans ce contexte est un exercice que d'autres ont fait avant nous, et dont l'initiative revient sans doute à Debussy lui-même.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ « De manière générale, nous pouvons dire que le temps est l'objet d'une représentation indirecte pour autant qu'il découle de l'action, dépend du mouvement, est conclu de l'espace. » (*Op. cit.*, p. 167)

⁴⁷ Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 753-754.

⁴⁸ *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 150, n. 1. Benda et Jarocinski, on s'en souvient (cf. l'« État de la question »), en profitent d'ailleurs pour rapprocher sur ce point Mallarmé et Debussy.

En ce sens, on peut dire que plusieurs des intuitions deleuziennes avaient depuis longtemps occupé les musicologues. La « crise de l'image action » n'avait rien de nouveau, en 1980. Qu'il suffise de reproduire cette habile récapitulation de Halbreich :

Chez les classiques, une tonalité est un lieu, rien de plus, et le véritable sujet de l'œuvre est l'itinéraire d'un lieu à un autre, d'une tonalité à une autre. Demeurer en un même lieu conduirait, chez eux, à une pauvreté, à une monotonie insupportable, et c'est pourquoi Franck exhortait l'élève Debussy à bouger le plus possible [...]. Mais Debussy, le premier, regarde une région tonale (ou du moins définie par un « groupe », une « constellation » de sons) au microscope, et y trouve une riche matière, qui permet et même exige qu'il y demeure longtemps⁴⁹.

Une même attention a été portée par l'exégèse debussyste au traitement des thèmes, assimilables à la face « macroscopique » du développement classique (l'harmonie en composant alors la face microscopique). On doit se ranger à l'avis impartial de Lockspeiser lorsqu'il déclare :

Par opposition à l'impact d'accords isolés, sensuels, d'intensité variable, ou de thèmes fragmentaires qui se poursuivent sur le mode de l'improvisation, le développement thématique, dans l'œuvre de Mozart, Beethoven et Wagner, semblait à Debussy fondé sur un procédé mécanique, une simple formule – du moins l'affirmait-il. Il n'en est rien, bien sûr ; simplement, ce type de développement organique appartient à une pensée toute différente⁵⁰.

« Debussy a logiquement raison de condamner les formes classique une fois la tonalité contestée, ajoute-t-il aussitôt, mais dans ses grandes œuvres il n'a pas encore trouvé les nouvelles formes nécessaires. » Souvent, Debussy préfère répéter à l'identique une phrase musicale plutôt que d'enchaîner – c'est au reste l'unique reproche que lui adresse Barraqué dans sa célèbre analyse de *la Mer*. Ce piétinement, cette désintégration des formes, Jankélévitch les comprend d'abord en psychologue, en philosophe. Pour lui, comme pour nous, la musique de Debussy est celle du *devenir bloqué*, musique profondément fataliste, qui tend vers le bas, vers l'intervalle de seconde, vers les notes répétées et le mouvement giratoire, musique qui « s'attarde volontiers sur le seuil et fait durer l'instant en instance : l'instant pénultième, sur le point de se résoudre, demeure suspendu au bord de la prochaine décision qui tranchera tout⁵¹ ». Voilà sans contredit une enviable définition de la *poétique de l'instant* ! incomplète, néanmoins, si l'on n'y accorde en même temps un caractère

⁴⁹ *Ibid.*, p. 543.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 515.

⁵¹ *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 25.

affirmatif : savoir la recherche, « au comble de l'exténuation et de la raréfaction », de la nouveauté surgissante, du « clignotement de l'instant⁵² ».

Il n'est donc pas surprenant, dit ailleurs Jankélévitch, que Debussy ait médiocrement goûté les grandes constructions fondées sur un temps continu, Sonate ou Symphonie. L'aversion de Debussy pour tout développement s'explique elle-même par la désagrégation du temps oratoire, celui des plaidoyers, des dissertations et des sermons, à l'analogie duquel on se représente parfois le temps d'une fugue ou d'une sonate⁵³.

Non ; ni en musique, ni en poésie, le « temps continu » n'a plus cours : la succession a été déclassée au profit de l'instantanéité. Chaque note, chaque terme doit dorénavant en référer à l'éternité ; chacun tombe sous le coup de la décision. Quel sens y aurait-il alors à se plier au schème qui de trois notes successives fait une note préparatoire, une note attractive et une résolutive, c'est-à-dire trois notes définies par leur relation avec la précédente et la suivante ? « Les accords dissonants cessent alors d'être une transition entre deux tonalités, ils ne préparent plus la résolution, ils s'affranchissent, accèdent à l'égalité, ce qui fait que toutes loi de gravitation et d'interdépendance se trouve écartée, tout est remis en question, prend un caractère ambigu, polyvalent [...]»⁵⁴. » La distance mentale entre deux notes s'amplifie. Le lien s'allonge. Il s'amenuise et par endroits se rompt, s'interrompt : « *Sérénade interrompue* n'est pas seulement le titre du neuvième Prélude, nous assure Jankélévitch : la Sérénade interrompue est le régime normal d'une musique qui n'a justement aucun régime normal, dont toute l'essence est d'être perpétuellement surgissante et à chaque pas imprévisible⁵⁵. »

Le discontinu et le simultané

L'idée d'un terme, d'un accord, d'une phrase préparatoires confine à l'absurde dans une temporalité où chaque instant existe pour lui-même ; de même que l'événement résolutif, en s'assujettissant aux circonstances qui l'ont préparé, en renonçant dès lors à son caractère de nouveauté vraie, renonce à l'instant de la décision⁵⁶. Aux yeux du classique, l'artiste de

⁵² *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, p. 114.

⁵³ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁴ Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966], p. 174.

⁵⁵ *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 252.

⁵⁶ On m'a fait cette excellence objection : « Ne devrait-il pas y avoir un moyen terme entre l'instant et la temporalité continue du développement ? Comment passer du simple au complexe, comment éviter le morcellement de l'œuvre, en ne demeurant que dans l'instant ? » Ce qu'il faut comprendre, surtout, c'est que l'instantané n'est *a priori* ni simple ni complexe. Notre instant défie en cela le sens commun : il a une étendue dans le temps ; *eo ipso* il est soumis à la succession. Dans la crise, les instants se multiplient ; chaque accord peut effectivement susciter une décision – mais cela n'empêche pas que chaque pièce relève elle-même d'une décision hiérarchiquement supérieure, et qu'elle possède dès lors une unité remarquable ! Cf. Jankélévitch

la crise passera pour une sorte d'impatient. *Il ne prend pas le temps* : déjà son exorde est anxieux d'arriver à la péroration ; son *climax* voudrait éclater sans gradation préalable. Pour lui, toutes les phases transitoires du discours ne sont guère que des chevilles, des mesures de remplissage. Son mot d'ordre est : *In medias res...* ! Mallarmé à vingt-deux ans confiait ainsi à son fidèle Cazalis une « recette » que soi-disant il avait inventée et pratiquait : « Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale⁵⁷. » Force est d'admettre que dans cette première formulation la méthode mallarméenne prête le flanc aux accusations d'artificialité. Pour lors, c'est la haine du développement pure et simple qui s'exprime, avant qu'apparaisse une authentique poétique de la crise : le poète peint encore en romantique, sauf à gommer ensuite le trait trop éloquent. Mais celui qui fait usage d'un échafaudage doit au moins avoir l'exactitude, une fois l'édifice achevé, de le renverser d'un sincère coup de pied...

La petite recette de Mallarmé s'applique en fait à tout constituant syntagmatique du discours – pas uniquement à l'ensemble du texte. Elle commence par équarrir des éléments qui à la limite du Minuit seront véritablement *sans commencement ni fin* : éléments sur lesquels opérera tout d'un bloc, en synchronie, l'intention créatrice. Dans la crise, deux syntagmes contigus ne sont plus guère continus ; l'écriture (comme la lecture) critique procède par « sauts quantiques ». Aussi le poète recourt-il plus d'une fois au concept d'*idée* pour définir un groupement de syntagmes ou un syntagme unique. Ce dernier reçoit le plus souvent, pour les besoins de l'exemple, les dimensions du vers, ce vers « qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire⁵⁸ ». Toutefois l'idée, on s'en doute, n'a pas de taille prédéterminée ; elle occupe aussi bien l'espace d'une strophe que celui d'un groupe nominal⁵⁹ ou – pourquoi pas ? – celui, total, du Livre. « Subdivision prismatique de l'idée⁶⁰ », lit-on dans la préface de l'édition *Cosmopolis* du *Coup de dés*, à propos des segments de phrase qui y sont disséminés. Ailleurs, dans *Crise de vers*, l'acte poétique est défini comme « consist[ant] à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur [ces motifs étant en l'occurrence des

pour qui les « vingt-quatre Préludes de Claude Debussy sont comparables à vingt-quatre instantanés » (*La vie et la mort dans la musique de Debussy*, p. 59).

⁵⁷ Lettre du 25 avril 1864, *OCM I*, p. 657.

⁵⁸ *Crise de vers*, *OCM II*, p. 213.

⁵⁹ Quand le poète de *Crise de vers* dit : « une fleur ! », alors « musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». (*Ibid.*)

⁶⁰ *OCM I*, p. 391. Le mot de *subdivision* est ici remarquable ; il laisse supposer que la double page n'est elle-même que la division d'une idée englobante, savoir le *Coup de dés* en entier.

vers] et à les grouper⁶¹ ». *La Musique et les Lettres*, moins qu'aucun autre texte, ne laisse planer de doute sur le temps discontinu, « quantique », auquel aspirait Mallarmé dans ses dernières recherches poétiques : « Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours⁶². »

Un coup de dés apparaît quant à lui comme la preuve ultime, le *quod erat demonstrandum* d'une conception poétique pour laquelle les *quanta* constitutifs de l'idée ne sont plus ordonnés d'après une séquence chronologique, mais bien « selon une vision simultanée de la Page⁶³ », avec de grands intervalles de vide – ou plutôt à partir d'un grand vide primordial. L'impression d'émergence est magistrale : les termes ne semblent plus arriver de la gauche et partir pour la droite ; leur seul mouvement est mouvement d'apparition à l'être ; ils s'exondent de la mer, se détachent sur un fond de nuit...

Cela dit, avant d'oser la disposition graphique révolutionnaire du *Coup de dés*, Mallarmé avait mis en œuvre plus d'un autre moyen pour échapper à une représentation indirecte du temps. Le sonnet, forme que Mallarmé privilégie de plus en plus à mesure qu'il avance en âge, se prête tout spécialement au fractionnement « a-temporaire » de l'idée. Il est « fait pour le simultané », comme l'a soutenu Valéry : « Quatorze vers simultanés, et fortement désignés comme tels par l'enchaînement et la conservation des rimes : type et structure d'un poème stationnaire⁶⁴. » D'autre part, le verbe (nous l'avons vu) est crucial : c'est lui qui porte l'action de la phrase, qui anime le sujet et le relie à l'attribut ou au complément d'objet. On aurait tort cependant de croire que Mallarmé ne s'en prend à lui qu'en l'escamotant. Il arrive à l'opposé qu'il le mette en évidence, au moment qu'on s'y attend le moins, tantôt le frustrant du complément d'objet escompté, de façon à ce qu'il reste comme béant devant la solution de continuité, tantôt soulignant la vacuité du verbe *être*. Un exemple, parmi tant : « L'écrivain, conteur quotidien, est de race⁶⁵. » Mais par-dessus tout Mallarmé dispose de trois « modes » pour désamorcer un verbe : le « mode »

⁶¹ *OCM II*, p. 209.

⁶² *Ibid.*, p. 75 (note au §6).

⁶³ *OCM I*, p. 391.

⁶⁴ *Tel Quel, Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 676.

⁶⁵ « Sur Maupassant », *Réponses à des enquêtes, OCM II*, p. 659.

négatif, qu'il emploie à outrance, l'interrogatif, rarement⁶⁶, et enfin le conditionnel, mode principal du *Coup de dés*, trouvaille géniale. Car, à vrai dire, quelle action effectuée donc « LE NOMBRE » dans l'énoncé suivant :

C'ÉTAIT

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

SE CHIFFRÂT-IL

ILLUMINÂT-IL⁶⁷

Aucune, *en réalité*, sauf d'être : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit⁶⁸. » Le conditionnel est le mode de la possibilité, c'est par conséquent le plus adéquat à la crise.

À l'importance du verbe il faut ajouter celle de tous les éléments structurants et liants de la phrase : conjonctions, prépositions, pronoms relatifs, oui – mais en outre, par extension, tout ce qui est de l'ordre du « reste de la fiction » (schémas narratifs, figures, formes canoniques, grammaire, etc.) ; sans oublier la fiction elle-même, comme préexistant à tel discours : de la définition au syllogisme, en passant par la locution et le fait divers. Tout cela constitue un fonds à exploiter. « Profondément et scrupuleusement syntaxier⁶⁹ », Mallarmé est maître dans l'art de faire apparaître, par quelques faites çà et là, toute une cité engloutie ; il sait mieux que personne court-circuiter la vieille forme pour en faire jaillir des étincelles. Le premier, peut-être, il a vu toute la portée de ceci : la forme gouverne si bien le mouvement, elle conduit si mécaniquement de A à B à C (selon quelque moule séculaire), que dans le cas où l'on ne conserve que A, B et C – sans plus rien pour les relier – le mouvement a lieu tout de même, restitué par l'intelligence du lecteur. Autrement dit, *le temps existe virtuellement dans l'idée*. Le temps, c'est dire le sens – ce qui se meut dans le discours.

Mallarmé tarabiscota-t-il donc sa phrase exprès ? Péremptoirement, le classique (parlant un peu en chacun de nous...) porte une accusation d'obscurité. Qui cherche des ellipses, des hyperbates, des inversions, des anacoluthes chez Mallarmé n'a, il est vrai, qu'à ouvrir

⁶⁶ Comme bien des écrivains, Mallarmé se sert de l'interrogation préférablement pour affirmer (soit par une question purement « rhétorique » ou d'après le schème question-réponse), et non pour suspendre l'affirmation. Stéphane Mallarmé est tout sauf pyrrhonien.

⁶⁷ *OCM I*, p. 382-383. Je fais grâce au lecteur des « petits caractères » interstitiels, qui encombreraient ici.

⁶⁸ Préface à l'édition *Cosmopolis* du *Coup de dés*, *ibid.*, p. 391.

⁶⁹ *Villégiatures. Un coin de Seine. Au pont de Valvins – Samoëns* [Entretien recueilli par Maurice Guillemot], *OCM II*, p. 715.

au hasard. S'y rapporte un usage toujours admirable des tropes et autres figures fondées sur le déplacement ou la substitution – que cela porte dans les vieux manuels les noms bizarres de synecdoque, de zeugme, de syllepse, d'hypallage, de je ne sais quoi encore. Cependant je crois sans hésitation le poète, lorsqu'il dit recourir à l'ombre en vue de lumières supérieures. Hors de l'ombre doit sortir, dans sa lucide netteté, l'idée, telle

*Une rose dans les ténèbres*⁷⁰.

Faire apparaître l'idée, en elle-même, exige que celle-ci transcende le simple tronçon de corridor et se crée un espace autonome. En vérité, il n'appartient pas au poète de faire apparaître l'idée : il ne peut que la donner à restituer à l'intelligence, qu'aménager le lieu où l'apparition doit avoir lieu⁷¹. Cela passe par le bouleversement du développement au sens classique :

Méditatif :

*Il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire : il hurle ses démonstrations par la pratique*⁷².

Dans cette phrase, le narrateur des *Divagations* passe au discours direct. Seulement, foin des traditionnels guillemets, il se borne à l'emploi d'un adjectif : « Méditatif : », sorte de didascalie éclair à même le corps du texte. C'est du moins ainsi que nous l'interprétons, une fois rencontré le « on » de l'incise, « tisonne-t-on », qui donne rétroactivement un sujet à l'attribut « Méditatif ». Sauf que l'incise, qui a tout l'air et la position d'une incise, est elle-même assez loin de la tradition, en fin de compte. Tisonner une phrase peut s'avérer, au bas mot, problématique. C'est que le verbe renvoie au paragraphe précédent :

...n'y a-t-il pas occasion même de proférer quelques mots de coin du feu ; vu que si le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime.

De telle manière que, sans commune mesure avec l'incise ordinaire, elle signalant tout juste le discours direct, « tisonne-t-on » suscite *d'un seul coup*, comme fond de l'énoncé, *en détournant à son profit la fonction de l'incise*, toute la scène antérieurement décrite et sa profondeur d'allégorie.

⁷⁰ « Surgi de la croupe et du bond... », *OCM I*, p. 42.

⁷¹ Cela convenu, n'ayons pas crainte d'admettre que Mallarmé eut un penchant pour l'ambiguïté et le galimatias. L'absurde serait de croire qu'il se pensait lui-même intelligible ! L'« hermétisme » de Mallarmé et son « idéalisme » sont peut-être deux faces d'une même médaille (rejet affirmatif et affirmation d'un défaut ; cf. *supra*).

⁷² « Crayonné au théâtre », *Crayonné au théâtre, OCM II*, p. 162.

La phrase citée serait même prétexte à se pencher sur la ponctuation mallarméenne (pourquoi une virgule après « (tisonne-t-on) » ?). Scherer l'a montré : Mallarmé ne ponctue pas strictement selon la syntaxe – pratique passablement inutile, attendu que la syntaxe « ponctue » déjà fort bien toute seule, impose son rythme et sa logique. Mallarmé a donc le champ libre pour ponctuer « musicalement »⁷³. Semblables aux pause, demi-pause, soupir... de la musique, sa virgule, son point-virgule, ses deux-points, son point indiquent chacun une durée de silence ; ses points d'exclamation et d'interrogation dénotent des intonations particulières. Par là encore, le poète refuse le primat du schème tension-détente et la représentation indirecte du temps qui s'ensuit : le signe de ponctuation n'a que secondairement pour fonction de participer au mouvement de l'énoncé (à la construction dialectique du sens), il existe d'abord en tant que donné rythmique immédiat.

Quand bien même on parviendrait à étiqueter tous et chacun des faits syntaxiques mallarméens d'après les tableaux de Fontanier (la chose ne tient pas de l'impossible), une différence de taille subsisterait entre les complications « ornementales » d'un Racine – qui sont une confirmation du développement classique, comme le sont les appoggiatures chez Mozart – et la « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis⁷⁴ » propre à Mallarmé, visant à l'« appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique⁷⁵ ». Son ellipse dans la plupart des cas ne saurait être perçue comme la suppression de tel ou tel syntagme ; elle est un « lieu » syntaxique laissé vide de syntagme actuel afin qu'y persiste tout l'éventail des syntagmes possibles (tout le « paradigme », dirait un linguiste). Un silence vaut mille mots – poète, par excellence, est celui qui sait écrire *avec du blanc* : « ...il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre la vraisemblance [...]»⁷⁶.

Georges Poulet en vient à dire dans ses *Études sur le temps humain* que le poème mallarméen est « composé d'une poussière de petites durées éphémères, qui engendre une durée continue⁷⁷ ». La formulation, pour n'être pas irréprochable⁷⁸, permet toutefois de jeter un pont solide entre les continents mallarméen et debussyste. Il n'y a qu'à rappeler en

⁷³ *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947, p. 46-64.

⁷⁴ *Crise de vers, OCM II*, p. 211.

⁷⁵ *Le Mystère dans les lettres, ibid.*, p. 233.

⁷⁶ « Arthur Rimbaud », *Quelques médaillons et portraits en pied, ibid.*, p. 127.

⁷⁷ *Études sur le temps humain*, tome II : *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 346.

⁷⁸ Préférons-lui cette autre, quelques pages plus loin : « C'est toujours à faire surgir de la durée ce "moment de foudre" que tend le poème mallarméen. Il se résume finalement en ce moment. Il est ce moment quand il est lu d'une traite. [...] La durée mallarméenne tend à se ramener à la création d'un moment éternel. » (*Ibid.*, p. 349-350)

cette matière l'avis de Jankélévitch, qui dans sa préface à l'ouvrage de Jarocinski lui objectait ceci :

Ce n'est pas Debussy qui est bergsonien, c'est Fauré. Jarocinski écrit dans un langage saisissant par son originalité et sa profondeur : « Grâce au mouvement incessant de particules sonores petites ou plus grandes, il se passe toujours quelque chose dans cette musique, quelque chose y vit et y meurt, se forme, se renouvelle sans cesse... » Nous n'apporterions, pour notre part, qu'une simple nuance : cette déformation continue n'est ni une évolution ni un devenir, mais une suite de « fluxions » instantanées. C'est la succession des discontinuités infinitésimales qui forme la continuité⁷⁹.

Brouillards, premier *Prélude* du second livre, avec son chromatisme « neutre », ses quintolets de triples croches qui se refusent à toute mélodie tangible et à toute formation thématique⁸⁰, offre une représentation hors pair de ce temps « quantique ». Ce temps-là paraît tendre vers le non mesurable, vers l'infiniment divisible. Dans la première mesure de *Brouillard*, chacun des quatre temps (4/8), en comporte en fait cinq ; d'un point de vue mathématique, Debussy semble viser à un *temps continu*, contraire à la mesure traditionnelle. Mais tandis qu'un mouvement de valse est tout naturellement continu, avec ses trois temps bien sages, c'est-à-dire continu pour l'intelligence, la continuité debussyste devient à l'inverse la condition de possibilité de la discontinuité : de la discontinuité, mais également d'une véritable *étendue* du phénomène sonore.

C'est en quête de cette continuité que le musicien semble partir dans ces œuvres de tempo rapide, et notamment les morceaux pour le piano. Étranger au souci lisztien d'épater la galerie, Debussy emploie la vitesse en premier lieu comme *élément liant*. Il y a une durée en deçà de laquelle la note de musique devient poreuse : les séries de structures isochrones, par exemple en sextolets de doubles croches du *Vent dans la plaine*, en sextolets de triples croches de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (mesures 35 et 39) et des *Feux d'artifice*, pour ne nommer que celles-là, brouillent la frontière des notes individuelles, les fondent en un seul son. André Boucourechliev, brillant dans l'analyse de ce phénomène, parle de *formants*⁸¹ pour qualifier de tels regroupements de notes (ici les suites de sextolets) qui composent un tout : qui, semblables au vers mallarméen, *de plusieurs sons refont un son neuf, étranger au clavier, et comme incantatoire* ! Debussy ne veille plus seulement au rythme et à la couleur : il *crée* de nouveaux timbres, de nouveaux sons. Voilà *réellement* que la rumeur

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 14.

⁸⁰ « Pas de thème, pas de développement ; pas de forme traditionnelle ; pas de contrepoint, mais pas davantage d'harmonie au sens usuel du mot ; ni mélodies, ni accompagnement ; pas de voix principales et secondaires ; pas de tonalité diatonique, ni chromatique, du reste. Y a-t-il même une tonalité ? » Tel est le diagnostic de Dieter Schnebel, que cite et approuve Harry Heilbreich (*op. cit.*, p. 588).

⁸¹ Cf. *Debussy : la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 33 et sq.

sourde gronde sur le fond des *Feux d'artifice*, voilà les brusques clapotis que fait Ondine en se jouant.

Figure 1 – Une éclaboussure d'Ondine. Prélude VIII du Second Livre, mesure 4⁸²



« C'est un son, continu, hurlant⁸³ », conclut Boucourechliev à propos d'un passage prestissimo de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ; et quant à l'*Étude pour les huit doigts* : « C'est un son, de plusieurs pages, sans respiration, et proche de la "vitesse du son"⁸⁴. » Un son, de plusieurs pages ! N'est-ce pas là le sublime péché de qui ne sut pas, ne voulut pas entendre le temps à travers les heures humaines ? Sans doute ; mais ce n'est pas le seul. Si avec un « son » pareil Debussy atteint à une forme de simultanéité (simultanéité idéale, se traduisant par une certaine extension sur le papier réglé et dans le temps), il en est bien sûr une autre, simultanéité proprement chronologique cette fois, à l'égard de laquelle Debussy se révèle à nouveau d'une prodigieuse inventivité. Qu'il suffise d'évoquer ce fameux exemple où Barraqué montre *la Mer* agitée de sept « rythmes » à la fois⁸⁵.

L'addition de figures rythmiques simultanées, l'étagement de formants doués chacun d'une forte individualité formelle (à la différence de l'écriture contrapuntique telle que pratiquée par Bach ou Palestrina), cela est assurément propre à représenter la coexistence des possibles dans l'instant de la décision. Mais, à tout prendre, cela risque également d'en être l'une des manifestations les plus construites, artificielles. Antérieur (conceptuellement du moins) est le polymorphisme des mesures juxtaposées. À l'instar de l'idée mallarméenne, la durée debussyste tend à se fractionner, à se ramasser en des « cellules »

⁸² Claude Debussy, *Préludes 1^{er} et 2^e livres*, Paris, Durand, 2004, p. 102.

⁸³ *Op. cit.*, p. 53.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 152.

hétérogènes, individuées notamment par la grande variabilité des mesures. L'extraordinaire diversité rythmique de *Jeux* est aujourd'hui un poncif de la critique. Et s'il est vrai que le compositeur n'y tient pas à choquer l'ouïe outre mesure – il excelle au contraire à fusionner les éléments disparates –, l'erreur serait de croire qu'il s'interdit par ailleurs les ruptures fulgurantes – celles qui zèbrent les *Poissons d'or*, font sursauter *La sérénade interrompue*, électrisent la plupart des *Études*.

Le prélude de *Pelléas et Mélisande* – on devrait y songer comme à une déclaration de principes – pousse la discontinuité à l'extrême, passant, entre son premier motif (mesures 1-2, dupliquées en 3-4) et le suivant (mesure 5 dupliquée en 6), d'une échelle modale à l'échelle par tons entiers, des cordes aux bois, du grave à l'aigu, du lent au rapide, du clairsemé au dense, du simple au complexe : deux univers sonores en tous points divergents, se succédant néanmoins d'une façon toute naturelle, comme par magie⁸⁶. Transiter d'un univers à un autre est au sens strict infaisable. Moduler ? on n'y pense pas ! Le développement du prélude s'obtient par un jeu extrêmement serré de symétries abruptes, de reprises et de variations qui paraissent s'être constituées *par l'écriture* plutôt que dans un temps représentatif. Nous pouvons affirmer, sans métaphore aucune, être en présence d'une « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis », des plus achevées.

Le statisme et le suspens

La forme la plus pure du temps quantique debussyste, la plus immédiatement perceptible, celle qui s'impose dès l'instant à l'oreille même profane et lui intime d'écouter, de vivre chaque instant de musique tel qu'en lui-même l'éternité le change, cette forme, oui, c'est la procession d'accords tonalement stables (consonnants), qui « se succèdent comme une série d'immobilités, de *Maintenant* instantanés ou de positions statiques⁸⁷ ». Ici, chaque harmonie est un monde en soi, une présence totale. Mallarmé, je crois, aurait permis que je détournasse ses paroles : « L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmiera : tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister⁸⁸. » L'accord présent ne change pas, autrement que pour devenir ce qu'il est. Il existe, quelque temps, après quoi il a été. Et pendant ce court laps impartit où il « se met à

⁸⁶ Cf. l'excellente étude de Nicolas Ruwet, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 [1962], p. 90 et sq.

⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 109.

⁸⁸ « Crayonné au théâtre », *Crayonné au théâtre, OCM II*, p. 162.

vibrer sans fin dans le sens de sa verticalité⁸⁹ », c'est comme si en lui passait le temps tout entier. C'est comme si l'accord suivant, au lieu de succéder dans l'*après*, surgissait dans *le plus près* – et la partition, au lieu d'être écrite de gauche à droite, l'était dans le sens de la profondeur. « Toute entière en chaque moment », disait élégamment Jacques Rivière pour qualifier la musique de Debussy⁹⁰. Le devenir bloqué rejoint la fascination pour l'instant.

L'instrument entre tous apte à exprimer ces « séries d'immobilités » est le piano, instrument discontinu mais riche, et possédant la faculté de prolonger pour un assez long temps la note vouée à mourir. L'accord condamné dès qu'enfoncées les touches à s'évanouir, n'étant produit que pour avoir été et s'éteignant comme à regret, est comme la nouveauté surabondante qui jaillit de l'éternel pour aller prendre son rang infime dans le temporel. Le génie de Debussy est rarement aussi palpable que lorsqu'il s'emploie à donner un sursis surnaturel à cet instant qui meurt. « Quittez, en laissant vibrer⁹¹ », commande-t-il à son pianiste aux mesures 2 et 7 de *Collines d'Anacapri* : et l'on croit lire l'expression d'un souhait partout présent ! Dans la première mesure, indescriptible, de *La cathédrale engloutie*, les sonorités, plutôt que de faire place les unes aux autres, se recouvrent, se réécrivent l'une après l'autre comme en un palimpseste. Après un premier accord, tout en rondes, saturant à la fois les aigus et les graves (et laissant vacant le registre médian), la partie grave de l'accord est tenue, créant un fond sonore sur lequel vont s'élever, du médium vers l'aigu, « dans une brume doucement sonore⁹² », des accords parallèles. Il s'agit là d'un « bloc » d'accords isomorphes (Boucourechliev), obtenu par la translation, *sans égard pour l'harmonie*, d'un même accord sur les barreaux de l'échelle diatonique. L'accord initial s'y perpétue en un prolongement transparent.

⁸⁹ Raymond Court, « Mallarmé et Debussy », *Revue des sciences humaines*, n° 205, 1987, p. 68.

⁹⁰ *Études*, Paris, N.R.F., 1911, p. 156 ; cité par Christian Goubault, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002, p. 30.

⁹¹ Claude Debussy, *Préludes 1^{er} et 2^e livres*, p. 18.

⁹² *Ibid.*, p. 42.

Figure 2 – *La cathédrale engloutie*. Prélude X du Premier Livre, mesures 1 et 2⁹³

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

Plus loin (mesures 46 et sq.), une pédale (de dominante) nous présente une autre technique d’immobilisation et de prolongation de l’instant : la répétition et la tenue d’une note de basse scande le développement, l’engourdit de son *ostinato*, mais semble par ailleurs le ramener chaque fois à son point de départ, provoquer en lui un paradoxal regain de nouveauté. L’effet est ici vaguement comparable à celui du saut à la ligne, en poésie.

Les pédales sont un procédé récurrent sous la plume de Debussy. Apparaissant d’abord sous forme de *habanera* (*Lindaraja*, puis *La Soirée dans Grenade*, et plus tard *La Puerta del Vino*⁹⁴), elles interviennent autant dans ses œuvres orchestrales (*La Mer*, *Ibéria*, *Jeux...*) que dans celles pour le piano (*Masques*, *Voiles*, le 5^e *Épigraphe antique...*). Il ne faudrait pas croire, néanmoins, que c’est là le seul « truc » qu’ait trouvé Debussy pour nous hypnotiser, pour rendre visqueuse la matière sonore et en freiner l’écoulement. Il n’y a qu’à écouter ces *Pas sur la neige* qu’il fait se succéder, tristement identiques à eux-mêmes. Les pédales ne sont au demeurant qu’un cas de cette dialectique *sui generis* entre le grave et l’aigu, qui n’appartient qu’à Debussy. Nul mieux que lui ne sait faire vibrer sous une mélodie un soudain accord, une soudaine note de basse, unifiant cette dernière pour l’esprit et lui conférant une largeur insoupçonnée⁹⁵. En d’autres fois, l’accord est plutôt placé devant : un accord abondant, établissant la toile de fond sur laquelle la mélodie va venir se détacher (comme c’est le cas dans la première mesure de la *Cathédrale engloutie*).

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ C’est à Ravel, son cadet pourtant, que Debussy aurait emprunté cette forme (d’autres, à l’époque, disaient volé !); cf. la *habanera* des *Sites auriculaires...* mais surtout le si troublant *Gibet* du *Gaspard de la nuit*.

⁹⁵ D’un point de vue strictement acoustique, la note la plus grave est celle qui contient le plus d’autres notes (en tant que ses harmoniques). On pourrait aller jusqu’à dire que l’accord (ou la note) de basse tenu porte en lui des virtualités de mélodies dans les aigus. L’écriture de Debussy dans les graves – minimale mais infaillible – revient souvent à exploiter ce son « fondamental » qui rend aux aigus leur caractère de possibilités actualisées parmi l’infinité des possibles. La première page de *La terrasse des audiences du clair de lune*, avec ses trois couches temporelles bien distinctes et sa pédale de do gravissime, est un merveilleux exemple de cela.

J'ai dit tout à l'heure que l'artiste de la crise, faisant sienne la poétique de l'instant, était susceptible de passer pour impatient. C'est dorénavant le qualificatif inverse qui le guette. Le statisme de l'harmonie debussyste, son usage fréquent d'accords stables ou isomorphes, de pédales et de la gamme par tons entiers, donne l'impression d'une musique immobile, rêveusement errante ou éperdument giratoire⁹⁶. L'après-midi qu'écoule flemmard le faune à conjecturer et rêver sur les bords de son calme marécage sicilien, à regarder au travers des grappes vides dont il a sucé la clarté, fait une contrepartie épicurienne aux jours de crise que traverse le neurasthénique prince de Danemark. Mais, à vrai dire, est-ce bien lui qui les traverse ; ne serait-ce pas *eux* qui le traversent *lui* ? On ne saurait dire, « tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé⁹⁷ ». L'instant de la décision, qui suspend la trame de l'éternité, qui accuse l'insuffisance du réel et par là même dévoile l'étendue des possibles (comme apparaissent les étoiles quand s'éclipse le soleil), rend l'œuvre stationnaire. Renonçant au périple qui la mène d'un événement à un autre, l'imagination se tourne vers ces ébauches de rêves, ces « belles tentures » qui tapissaient la chambre du temps d'*Igitur*. Le virtuel donne la réplique à l'actuel, le spectre de son père au « seigneur latent qui ne peut devenir⁹⁸ », les nymphes, dont l'illusion persiste, au faune qui l'entretient et souhaite

À leur ombre enlever encore des ceintures⁹⁹.

Nombreux sont les poèmes mallarméens dont le statisme diégétique recèle une tension entre l'impuissance ou la pauvreté de l'en-deçà et les virtualités de l'au-delà. Le jet d'eau qui dans *Soupir* monte vers l'azur, monte et pourtant reste figé, pourrait en passer pour l'archétype. *Les fenêtres*, infranchissables ouvertures sur le grand *ailleurs*, redisent le cri baudelairien – *Anywhere out of the world!* – dont il persiste un écho dans les poèmes ultérieurs où le symbole de la fenêtre est présent (*Don du poème, Sainte*, « Une dentelle s'abolit... », « Ses purs ongles... »). La meilleure image est celle où d'autres se lisent, celle qui porte en elle un passé ou un avenir. Par exemple la mandore (*Sainte*, « Une dentelle s'abolit... »), cette matrice vide dont peut naître la musique. Ce qui rend la métaphore mallarméenne si différente d'à peu près tout ce qui la précède, c'est qu'elle n'est pas tant

⁹⁶ Comme le soutient Jankélévitch (*La vie et la mort dans la musique de Debussy*, p. 45) : « Là même où la musique de Debussy semble animée par le génie de la mobilité, cette mobilité revêt un aspect stationnaire [...] ». Cf. *Mouvement (Images, livre 1)*, *Le vent dans la plaine (Préludes, livre 1)*.

⁹⁷ « Hamlet », *Crayonné au théâtre, OCM II*, p. 167.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *L'Après-midi d'un faune, OCM I*, p. 24.

une « façon de parler », un sens figuré qui remplace un sens propre : elle est bien plutôt *un sens virtuel* qui se superpose et fait concurrence à *un sens actuel insuffisant*.

L'erreur du classique, relativement à une œuvre comme *Don du poème*, c'est de voir une métaphore filée là où il y a en fait deux images indépendantes, libres *a priori* de tout mouvement : aucune des deux n'est prise comme signe de l'autre... c'est-à-dire que toutes deux le sont à la fois. Dans *Soupir*, où il semble d'abord que le visage de la « calme sœur » soit l'« image propre » et le paysage d'automne l'« image figurée », cette première image se trouve bientôt évacuée, au bénéfice de la figure qui cependant *glisse vers* le littéral. L'amphibologie est à son comble dans les derniers poèmes : le lecteur d'« À la nue accablante... » ne parvient plus guère à percevoir de séparation, d'alternances entre le poème tragique sur des thèmes du *Coup de dés* et le poème érotique digne du meilleur Pierre Louÿs ; l'autonomie des tableaux est parfaite. Consacrant plusieurs pages aux « métamorphoses » qu'on rencontre dans les *Poésies* et ailleurs, Jean-Pierre Richard a cru mettre en lumière le génie mallarméen de la mobilité, alors qu'en vérité il a surtout exploré la « profondeur de champ » de son image poétique. Il est pourtant dans le vrai lorsqu'il décrit le rôle que joue l'ambiguïté sémantique chez le poète, savoir « d'offrir, à chaque mot-carrefour, une diversité virtuelle d'orientations. Plus le poème aura de plénitude poétique, plus ces intersections seront nombreuses, et plus élevée aussi sera la quantité de fils, de sens, dont elles permettront le passage¹⁰⁰. »

Une fois que le rapport entre mouvement et temps s'est renversé, qu'a été frappé de caducité le schème tension-détente, ce n'est plus le récit qui, préexistant à ses constituants, se meut d'un mot à un autre, mais bien le mot, antérieur, qui devient mobile :

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence¹⁰¹.

Au lieu que le discours soit porté par « l'ancien souffle lyrique », ce sont désormais les mots qui « par le heurt de leur inégalité mobilisés » engendrent le mouvement : « ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries¹⁰² ». De sorte que ce qui nous est en premier lieu apparu comme une discontinuité, doit

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 551.

¹⁰¹ *Le Mystère dans les lettres, OCM II*, p. 233. Un bel exemple de ponctuation musicale que ce point-virgule...

¹⁰² *Crise de vers, ibid.*, p. 211.

maintenant être conçu comme la condition d'une cohésion supérieure. Ces « bribes » discontinues dans le temps s'unissent dans l'*idée*, se touchent en la « trame de l'éternité ».

Il ne fait pas de doute que Mallarmé a recherché activement ces heurts de mots. En chaque phrase, il ose des associations de termes propres à déranger la pente naturelle de l'écoulement classique : accouplement de mots longs et de mots brefs, chocs des sonorités les moins parentes, mariages sémantiques incongrus, ruptures de rythme sont quelques-uns des procédés que relève Richard¹⁰³ ; et Scherer en rajoute. Où se situe donc le mot mallarméen ? Selon la contingence, avant celui-ci, après celui-là. Selon l'*idée*, il est partout dans le poème (en cela, il est vraiment *quantique* !). Tel mot, à cause précisément de ses virtualités, a la possibilité de se prolonger en tous ceux qui partagent les mêmes virtualités que lui. Presque vide en lui-même, déficient dans son actualité, le mot acquiert presque l'ubiquité ; il est prospectif, rétrospectif. « Hyperbole ! » le foudroyant premier terme de *Prose* (pour des Esseintes), retentit tout au long, car il se cherche un sens en chacun des vocables.

Ceci nous ramène à *Pelléas et Mélisande*. Les commentateurs ayant posé la question *Pourquoi Pelléas ?* se sont réjouis d'apprendre qu'avant même la création de la pièce de Maeterlinck, le compositeur avait formulé le souhait d'un poète « des choses dites à demi ». « Deux rêves associés, disait-il : voilà l'idéal. Pas de pays, ni de date¹⁰⁴. » Oui, c'est bien de *Pelléas* qu'il s'agit, décidément. Mais trop peu d'attention, ce faisant, a été portée au fait que le « rêve » de *Pelléas* est essentiellement prémonitoire. Le régime de cette tragédie est celui du pressentiment. Au royaume d'Allemonde, toute parole, toute action a une portée figurative, généralement plus importante que sa portée purement causale : autant elle paraît dérisoire sur le plan du récit¹⁰⁵, au moment qu'elle est dite ou commise, autant elle pèse lourd en fin de compte dans la balance du destin. C'est le destin terrible qui parle dans ces voix innocentes :

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 549.

¹⁰⁴ Edward Lockspeiser, *op. cit.*, p. 752.

¹⁰⁵ « Dans *Pelléas*, déclare avec justesse Jankélévitch, il n'y a pas d'intrigue ni de débat ni de complot fécond ; il y a seulement l'injuste fatalité et la collision incompréhensible et stationnaire de deux destinées qui s'affrontent, s'enlacent, dialoguent en multiples contrepoints. » (*Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949, p. 27) – Pour ma part, j'irais jusqu'à dire que les personnages de Maeterlinck ont quelque chose d'intentionnellement ridicule, avec leurs conduites infantiles et leurs vérités de Lapalisse (« Je ne suis pas heureuse », émet une Mélisande que son mari vient de traîner par les cheveux – ce qui avait d'ailleurs bien fait rire le public à l'époque...). Leur banalité tautologique intensifie par contraste l'ampleur du non-dit, lequel n'est pas de leur ressort.

Nous aurons une tempête cette nuit. Nous en avons souvent... et cependant la mer est si calme ce soir... On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus. (Acte I, scène 3)

C'est le destin qui met en garde les jeunes amoureux à travers la voix menaçante de Golaud :

Vous êtes des enfants... Mélisande, ne te penche pas ainsi à la fenêtre, tu vas tomber... Vous ne savez pas qu'il est tard ? – Il est près de minuit¹⁰⁶. (Acte III, scène 1)

Le seul acte indéniable, irréversible, du drame – le meurtre de Pelléas par Golaud – ne va pouvoir s'accomplir que parce que tout, dans le creux même de son insignifiance, l'avait prédit.

Or, le rêve que greffe Debussy sur celui de Maeterlinck n'est pas moins prémonitoire. Le pouvoir suggestif de la musique est entièrement mis à contribution pour commenter les scènes qui déjà se commentent l'une l'autre. Son écriture exceptionnellement fine réussit l'impossible ; elle permet d'ajouter aux dialogues une couche de sens sans en forcer l'intention primitive, de préparer subrepticement l'angoisse qui soudain nous prend à la gorge, d'évoquer par quelques secondes menaçantes (intervalle symbolisant Golaud) l'imminence du danger. Aucun air, au sens du *bel canto*. Là où la déclamation wagnérienne est transportée sur les ailes de la musique, le « récitatif infini » de *Pelléas* fait de la musique la prévenante épouse du texte. « Au lieu des longues plages de Wagner, observe Pierre Boulez, il [Debussy] nous donne un tissu extrêmement serré d'action et de réflexion. [...] Cette greffe de l'instant poétique sur le moment dramatique, sorte d'efflorescence immédiate, s'affirme comme la caractéristique principale de *Pelléas* [...] ¹⁰⁷. » Et Jankélévitch de renchérir :

Aucune musique n'a été autant que la musique de Pelléas coextensive à cette simultanéité universelle et innombrable de l'existence ; aucune n'a su comme celle-là capter en voltige une correspondance insaisissable, intercepter les messages télépathiques ou sympathiques, surprendre la communication des âmes dans l'éther, suggérer enfin la sensation équivoque de ce qui est à la fois ici et là, proche et lointain, intermédiaire, comme le presque-rien, entre l'être et le non-être¹⁰⁸.

Avec un sens magistral de la nécessité, Debussy tantôt prolonge l'émotion, tantôt retient l'effet, devance le propos du dramaturge ou y fait retour – et ce faisant, surtout, chaque fois il la clarifie.

¹⁰⁶ C'est bien sûr là une anticipation de l'acte IV, scène IV, où Pelléas et Mélisande restent seuls dans la nuit, passée l'heure de la fermeture des portes du château, et se font surprendre par Golaud, qui tue alors Pelléas.

¹⁰⁷ *Points de repère. Tome 2 : Regards sur autrui*, Paris, Bourgois, 2005, p. 133.

¹⁰⁸ *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 21.

Il y aurait lieu de poursuivre longtemps encore cette discussion dont nous avons donné, tout au plus, la première réplique. Réinterpréter des phénomènes largement connus des littéraires et des musicologues a permis, dans ce premier temps, d'établir fermement l'existence d'une poétique de l'instant chez Mallarmé et Debussy. Il resterait à pousser l'examen plus avant ; les études debussystes, particulièrement, pourraient en bénéficier.

CHAPITRE 2

NE PAS CHOISIR

– *Vous vous trompez ; je le connais fort bien ; il est poète et mathématicien. Comme poète et mathématicien, il a dû raisonner juste ; comme simple mathématicien, il n'aurait pas raisonné du tout, et se serait ainsi mis à la merci du préfet.*

Edgar Allan Poe, *La Lettre volée*
(trad. Ch. Baudelaire).

Reprenons pour une dernière fois cette définition minimale de la crise : la crise est impossibilité de faire un choix, de prendre une décision. La décision est précisément ce qui ne ressortit pas de la crise, de là qu'elle représente, pour qui y lutte et agonise, le plus grand des biens. En tant que la décision est ce qui dans la crise est passionnément attendu, la poétique de la crise relève donc de l'instant ; mais en tant que la décision est ce que la crise ne peut puiser en elle-même, ladite poétique exige la mise en œuvre de moyens grâce auxquels le poète se rend apte à *exprimer le plus en choisissant le moins*. Choisir le moins¹, oui, à condition que la mesure se fasse relativement au texte et non à son auteur : le poète peut délibérer des semaines durant sur la teneur d'un vers, s'arracher les cheveux quant à un synonyme, sans que l'œuvre en porte la moindre trace. L'artiste de la crise n'échappe pas à la possibilité, c'est là sa part. De fait, tout porte à croire que Mallarmé et Debussy se méfiaient des contraintes qui limitent arbitrairement le champ des possibles, et qu'ils eussent regardé avec scepticisme les tours de force d'un Raymond Roussel ou de l'Oulipo... Cela dit, qu'ils fussent habités ou non par la passion de la contrainte (et l'on peut certes croire qu'ils le furent), passion coupable le cas échéant, Mallarmé et Debussy ne

¹ Mais choisir le moins, bien sûr, est déjà choisir. Peut-on ou non choisir dans la crise ? Certes, on le peut, en un sens affaibli, et le choix relève alors d'une forme de planification ; mais on ne peut *passer outre* au choix. Seule la décision, seul l'instant fera en sorte que « l'homme ne peut plus aller en arrière », qu'il ne se complaît plus « à la réminiscence des choses que la mémoire apporte à son ressouvenir » (Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Éd. de l'Orante, 1973, p. 24).

se sont guère livrés, pas même dans leur jeunesse, à cette pure virtuosité de la forme qui souvent rachète à peu de prix l'arbitraire du fond. L'artiste de la crise n'échappe pas à la possibilité ; mais il peut, en d'imparfaites façons, *choisir de ne pas choisir*. Ni Debussy ni Mallarmé n'ont exprimé, que je sache, le souhait exprès de ne pas choisir. Ne pas choisir ne saurait être en soi une finalité de l'art ; cela n'a d'importance que comme pis-aller ou moyen dilatoire, en regard du souverain instant. On aurait grand tort, en revanche, d'évacuer cette partie de la poétique de la crise, qui n'est d'ailleurs pas sans liens avec des sphères plus élevées de la création, ainsi que nous le verrons.

Ce dont on ne peut parler, il faut le taire

Depuis *l'Idiot* (1868-1869) jusqu'aux *Frères Karamazov* (1879-1880), Dostoïevski se mesura au problème de la représentation romanesque d'une personne « positivement belle ». Il s'achemina vers un christ littéraire. Le prince Mychkine (*l'Idiot*) était déjà une figure analogique du Christ, Makar (*l'Adolescent*), un exemple de saint. Or, ce projet prit une tournure spectaculaire dans son dernier roman, puisqu'il y fit apparaître, en plus de personnages positivement beaux (Aliocha et le starets), le Christ même. Dans l'illustre Poème du Grand Inquisiteur d'Ivan Karamazov, Il revient, en pleine terreur de l'Inquisition espagnole. Mais que faire dire au Christ ? Quelle parole en est digne ? Laquelle reste crédible prononcée par Lui ? Problème apparemment insoluble, auquel Dostoïevski donne une solution géniale de simplicité : son Christ ne parle pas. Nous le voyons opérer des miracles ; son regard est tendresse, force et lumière ; son baiser d'adieu montre plus de miséricorde qu'aucune plaidoirie. Un silence éloquent, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais un silence tout de même. Est-ce donc là ruse de l'auteur, simple faux-fuyant ? Ivan, l'athée, justifie ce silence par quelque doctrine de l'Église catholique romaine : le Christ, ayant tout transmis au pape, n'aurait « pas le droit » d'ajouter mot à ses anciennes paroles. On comprend néanmoins que pour le chrétien Dostoïevski, le Christ muet du Poème porte un sens beaucoup plus profond. Il est Celui que ses œuvres rendent visible, mais dans le silence duquel doivent vivre tant l'athée que le croyant, jusqu'à la Parousie. Non seulement le procédé n'a-t-il rien d'une ruse déloyale, mais il atteste de surcroît cet *instant de deux*

mille ans qu'a ouvert le Christ, ce Minuit-Midi de l'humanité dont il figure « l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le commencement et la fin² ».

En soi le silence ne signifie rien. Les pauses et les soupirs de la partition n'ont qualité de signes que par commodité : ils ne renvoient point à des sons, mais à une absence de son. Le blanc laissé blanc, la partition laissée silence, valent d'abord en tant que présence : en eux rien ne fuit, rien n'est différé comme dans le signe. Pourtant, cette présence insignifiante n'est pas inexpressive. En l'absence de contenu réel, l'espace blanc, la durée de silence ne perdent pas leur nature de lieu où un sens peut avoir lieu ; le contenu indéterminé laisse place à de possibles déterminations. Ce qui précède ce lieu, ce qui le suit, ce qui matériellement le supporte³, assurément teintent ce silence, en infléchissent les possibilités ; et ce silence en retour colore d'une certaine manière ce qui l'environne, peut en altérer profondément le sens. Il n'en reste pas moins que ce silence demeure indéterminé en son contenu et par conséquent que l'artiste, en choisissant le silence, en réalité suspend son choix.

La consciente importance du blanc dans l'œuvre de Mallarmé, du silence dans celle de Debussy, n'a plus à être démontrée. Ces œuvres rendent un profond hommage à ce non-être antérieur qui les baigne. « *E silentio, ad silentium, per silentium !* du silence au silence, à travers le silence » : telle est la devise que propose Jankélévitch pour qualifier « une musique que le silence pénètre de toutes parts⁴. » « Selon la page, au blanc », le poème de Mallarmé, chassant le hasard, « s'align[e], dans une brisure, la moindre, disséminée », après quoi « indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence⁵ ». L'intuition du blanc comme source de création, comme cette informe plénitude dans le retrait de quoi le texte vient à être, île apodictique dans l'océan stochastique, marque une évolution notable par rapport à la conception romantique (y verra-t-on une corrélation avec la peinture impressionniste, où l'ombre entre désormais dans la composition de la lumière, défiant la dualité des

² Apocalypse 22, 13 (la Bible TOB). De fait, il n'est certes pas défendu d'interpréter selon la théologie chrétienne cette description mallarméenne, déjà citée, du Minuit : le Christ, en effet, est « en soi disparu [...] sinon que subsiste encore le silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel, revenu, [il] évoque son ombre finie et nulle par ces mots : J'étais l'heure [ou l'homme] qui doit me rendre pur [ou qui doit glorifier l'Homme]. » (OCM I, p. 484)

³ Ainsi dans les très « postmodernes » *4'33"* de John Cage et *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch, c'est le support (la salle de concert pour l'un, les textures de blanc pour l'autre) qui sauve ces œuvres de la vacuité.

⁴ *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983 [1961], p. 164.

⁵ *Le Mystère dans les lettres*, OCM II, p. 234.

contrastes ?). Reconnaisant le blanc comme élément constitutif de l'œuvre, le poète s'ouvre la possibilité de faire un emploi positif de sa négativité.

On rencontre, à l'occasion, dans les études consacrées à Debussy ce passage tiré d'une lettre à Ernest Chausson :

Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour Pelléas et Mélisande, car, après une nuit blanche, celle qui porte conseil, il a bien fallu m'avouer que ce n'était pas ça du tout ! ça ressemblait au duo de Monsieur Un Tel, ou n'importe qui, et surtout, le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure, j'ai donc tout déchiré, et suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles [...] !

L'étrange est qu'on cite également, quelquefois dans la même étude, cet autre passage, y faisant suite immédiatement, sans pourtant se donner la peine de faire le lien entre les deux – entre la hantise du vieux Klingsor et le moyen découvert par Debussy :

J'en ai rapporté quelque chose, qui vous plaira peut-être ? pour les autres ! ça m'est égal – je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du Silence (ne riez pas !) comme un agent d'expression ! et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase, car si Wagner l'a employé, il me semble que ce n'est que d'une façon toute dramatique, un peu à l'imitation d'autres drames équivoques à la manière de Bouchardy, d'Ennery ! et autres⁶ !

Debussy est dans l'impasse. Il a beau s'ingénier à ne pas imiter celui qu'il considère à l'époque comme insurpassable⁷, rien n'y fait. Une fois de plus, le choix semble voué à l'échec : quoi qu'il choisisse, c'est toujours *Tristan et Parsifal* ! Aussi le non-choix du silence s'avère-t-il providentiel : lui seul, à la limite, est exempt de tout wagnérisme. Au vrai, la rhétorique traditionnelle n'a que faire du silence au sens où Debussy paraît l'entendre ici. Pourquoi l'orateur romantique se tairait-il, si ce n'est pour introduire dans son discours quelque *suspense*, et qu'on le presse de continuer ? Pourquoi s'abstiendrait-il de choisir ?

Ce fut la grande affaire, pour Roland Barthes et compagnie, pour tous ceux qui ont cru que la littérature devait être « plurielle », « réversible », « subversive », etc., de constater que Mallarmé mettait le lecteur à la place de l'auteur. On criait au prodige – avec raison. Mais s'exposa-t-on, ce faisant, à oublier le défaut sous-entendu ? Si Mallarmé cède avec tant d'invention et de largesse son auctorialité (largesse suspecte, à bien y penser, car son poème reste en fin de compte exemplairement coercitif pour le lecteur⁸ et tout ce qu'il y a

⁶ Lettre du 2 octobre 1893, *CD*, p. 160-161.

⁷ Rappelons-nous ces mots relatés par Pierre Louÿs : « On ne voit pas... Je ne vois pas... ce qu'on peut faire au-delà de *Tristan*. » (*Ibid.*, p. 1020, n. 2)

⁸ Debussy, qui paradoxalement n'eut de cesse de demander pour lui la liberté, ne fut pas autrement disposé vis-à-vis de son auditoire : « ...il suffirait que la Musique force les gens à *écouter*, malgré eux, malgré leurs

de plus intimidant), ne serait-ce pas qu'il n'a plus la force, comme l'avait Hugo, d'en assumer pleinement la charge ? Il a certes beau jeu, l'auteur confrontant ses *Divagations* au remplissage du « long article ordinaire de revue », de lancer : « pourquoi ne pas [...] simplement remplacer, par l'ingénuité du papier, les transitions, quelconques⁹ ? » Voilà pour l'eau du bain. Mais put-il en toute conscience faire un sort équivalent aux modulations irréprochables de Cicéron, de Bossuet, de Chateaubriand ?

Ce que tait le poème mallarméen – et qui ne correspond d'habitude à aucun blanc typographique, sinon aux sauts qui isolent les strophes, aux fentes entre les lignes, aux espaces entre les mots et aux abords des lettres mêmes –, cela est « tu par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal¹⁰ ». C'est le mot allusif qui fait office de blanc. Bien entendu, ce « blanc » est un signe, en tant qu'il est un mot ; mais en tant qu'il est allusif, le signe en tant que tel (la relation signifiant-signifié) ne tient que par un fil. La métaphore le guette sans cesse et fait apparaître autour du sens actuel tout un éventail de sens virtuels interchangeable. Semblable à l'atome (celui de Schrödinger), le mot allusif n'est plus qu'un petit noyau de signifiante entouré d'un *vide* immense, en un point duquel la présence d'un sens n'est que plus ou moins probable. Choisir le mot allusif revient à en préserver autant que possible, au sein de tel contexte, la superposition sémantique : en d'autres termes, cela revient à en choisir le sens le moins possible. Le choix est passé au lecteur. Mais ne nous méprenons pas sur la signification de cet énoncé : le lecteur n'est pas laissé libre de faire « son petit choix » ; bien plutôt, il est amené à sentir pour lui-même la vibration du sens, à percevoir le système des solutions virtuellement coexistantes qui forme la véritable solution, la richesse de l'œuvre, et le sens intégral en formation.

C'est dans cette perspective sans doute qu'il faut interpréter l'avis de M. T. E. Clark, déjà reproduit dans notre « État de la question » :

Debussy emploie les accords comme Mallarmé emploie les mots, comme des miroirs qui concentrent la lumière de cent points différents sur le sens exact, mais demeurent des symboles du sens, non le sens lui-même. Ces harmonies étranges [...] ne sont point la fin, ni même le point de départ des intentions du compositeur, elles sont la trame sur laquelle l'imagination doit tisser ses propres fantaisies¹¹.

petits tracas quotidiens et qu'ils soient incapable de formuler n'importe quoi ressemblant à une opinion, il faudrait qu'ils ne soient plus libres de reconnaître leurs faces grises et fades, qu'ils pensent avoir rêvé, un moment, d'un pays chimérique et par conséquent introuvable. » (Lettre à Paul Dukas, 11 février 1901, *ibid.*, p. 586)

⁹ « Bibliographie » des *Divagations*, OCM II, p. 276.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Magie », *Grands faits divers*, *ibid.*, p. 251.

¹¹ *A modern French Composer, Claude Debussy*, Newcastle upon Tyne, 1908 ; traduit de l'anglais dans Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966], p. 73-74.

Avis qui au moins donne à penser, mais où je remplacerais, en cela plus près de Boucourechliev, quant à Debussy le terme de « sens exact » par celui de « son exact », de « timbre total » auquel concourt l'ensemble des notes, signifiant elles-mêmes plus et moins que des timbres individuels.

L'intelligence du lecteur suppléant, le blanc intégré à une structure de signifiante donne l'effet de renvoyer, non pas à un signifié individuel, mais à tout un ensemble de signifiés possibles et substituables. La polysémie, évidemment, ne relève pas de la poésie, étant dans la nature propre du langage. Mallarmé, avec un surcroît de conscience, et mû en grande partie par le besoin de ne pas choisir, a cependant compris la puissance de ce blanc et la possibilité de le « composer », de l'ordonner tout autant que les vers. Par ailleurs, l'« allusion » mallarméenne déborde largement le cadre ordinaire. Le *ni* unique du *Tombeau* de Verlaine (cf. chapitre précédent), par exemple, fait signe vers quelque chose de beaucoup plus vaste et de beaucoup moins net que ce que nous appelons couramment allusion. Le Mallarmé le plus facétieux, le plus ironique, laissant son angoisse au vestiaire, s'en est servi pour porter à de nouveaux sommets l'*ars occultandi* ; dès lors *prenant plaisir* à ne pas choisir, ou à piéger son énoncé, solide en apparence, en vérité précaire.

*Je sais à tout le moins la gratuité de se substituer, aisément, à une conscience : laquelle dut, à l'occasion, parler haut, pour son compte, dans les solitudes. Ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste, impertinent : il ne reste que de pousser à ses limites ce genre de méfait. Seulement je me renseigne*¹².

Ce qui frappe, d'emblée, dans le passage que voilà, où l'auteur semble s'excuser de se substituer à la conscience de Rimbaud, c'est que le paragraphe qui précède et le développement qui suit sont *en tous points factuels*. Trois phrases *pour rien*, dans le contexte, et qui intriguent d'autant. Les premiers mots nous mettent dès l'abord sur la (fausse ?) piste : « Je sais à tout le moins la gratuité... » donne l'effet d'introduire un *distinguo*, comme si l'auteur avait déjà commencé à s'excuser, *in petto*¹³. Quelque chose comme : « Oui, il est bien vrai que je me suis substitué à une conscience, mais j'en sais à tout le moins la gratuité ». Il est toutefois une façon plus orthodoxe de comprendre, c'est-à-dire : « à tout le moins la gratuité... et peut-être *plus* que la gratuité ». Mais encore s'agit-il de savoir ce que signifie « gratuité » : le *gratuit* est-il, au sens péjoratif, ce qui est injustifié

¹² « Arthur Rimbaud », *Quelques médaillons et portraits en pied*, *ibid.*, p. 126.

¹³ Effet semblable, à la troisième strophe de *Prose* (*OCM I*, p. 29), assurément plus célèbre, où le narrateur précise : « (Nous fûmes deux, je le maintiens) », alors que c'est la toute première fois qu'il affirme une telle chose, et que (fatalement) personne ne lui a encore contestée. Il faut donc supposer une fiction virtuelle interférant avec la fiction actuelle.

ou bien, au sens mélioratif, ce qu'il ne coûte rien d'essayer ? L'adverbe « aisément » reconduit avec élégance le dilemme, que la phrase suivante semble néanmoins résoudre. Le mot « impertinent », lui, est résolument péjoratif ; – mais quoi ? qu'est-ce que cela veut dire, « tout juste, impertinent » ? Réfléchissons... Faut-il entendre « à peine impertinent » ? ou « en effet ! impertinent » ? ou bien doit-on voir dans ce « tout juste » une formule de mépris (*c'est tout juste bon à être classé comme impertinent*) ? À moins que d'ordonner la vie d'autrui ne soit impertinent que lorsque c'est « tout juste » (c.-à-d. fait avec médiocrité, *sans plus*)¹⁴ ? Ce qui expliquerait pourquoi « il ne reste que de pousser à ses limites ce genre de méfait », initiative qui sinon devrait passer pour paradoxale... ou tout au moins pour le comble de l'impertinence ! « Seulement je me renseigne » vient cependant renforcer la thèse du choix paradoxal, l'adverbe « seulement » marquant l'atténuation et la restriction du méfait (que selon Mallarmé, double paradoxe ! il ne restait plus qu'à pousser à ses limites). – Mais en quoi le fait de se renseigner devrait-il l'atténuer ? N'est-ce pas, au fond, une première étape en vue de sa perpétration ?...

Somme toute, ce passage est écrit dans une tonalité négative. À bonne distance il nous semble même comprendre ce qui est dit. Or, plus nous nous approchons, et plus il apparaît que Mallarmé, délibérément, écrit en trompe-l'œil : et qu'entre ses lignes se dissimule, autrement riche que les ordinaires arrière-pensées, toute une *arrière-dialectique*. Des « développements absents », peut-être pas sans lien avec ceux dont parle Jean Barraqué à propos de *Jeux* :

Debussy a voulu que sa musique soit volontairement instable et fuyante, créant un enchevêtrement des motifs et des structures qui disparaissent et reparissent de façon sporadique et parfois sous-jacente. En effet, une minutieuse analyse montre que le compositeur tient parfois compte de développements absents, comme si la musique s'était déroulée ailleurs, suivant un parcours logiquement déductif, mais se trouvait sapée, par interruption, en des tranches d'oubli. C'est ainsi que l'œuvre échappe à l'effritement conceptuel, car la notion de « discontinuité » prend un nouveau sens : il s'agit bien plus, sur le plan structurel, d'une « continuité alternative »¹⁵.

Difficile de savoir à quoi Barraqué fait référence au juste ; on ne peut que le croire sur parole. Mais j'ajoute qu'à partir des *Images pour orchestre*, le discours musical de plus en plus fractionné de Debussy tend à produire de semblables impressions, hors de toute analyse minutieuse. L'enchaînement des *Parfums de la nuit* avec le *Matin d'un jour de fête*, dont le compositeur se déclarait particulièrement heureux (« Ça n'a pas l'air d'être

¹⁴ Certainement, ces hypothèses ne se valent pas toutes. Le principal est de voir l'humour avec lequel Mallarmé fait coexister les propositions « cela est (tout) juste » et « cela est impertinent ».

¹⁵ Debussy, Paris, Seuil, 1962, p. 169.

écrit... », disait-il à André Caplet¹⁶), au lieu d'être un fondu organique, fait davantage penser à la collision harmonieuse de deux univers thématiques. La nuit et le matin, à défaut d'être miscibles, s'accouplent en yin-yang – une brîbe du *Matin* émergeant quelques mesures avant la fin des *Parfums*, et réciproquement.

Mallarmé et le tiers exclu

La théorie et l'esthétique du symbole, telles que Mallarmé les a développées lui-même, justifient certainement la pratique du mot allusif. Nonobstant, elle ne permet pas d'expliquer certains traits remarquables du style mallarméen. Mallarmé ne vise pas seulement à la polysémie évocatoire, il aspire, en marge de tout symbolisme, à la *coincidentia oppositorum*. Il faut être *ou* ne pas être, telle est la question ! « Il est impossible, dit Aristote, que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps, au même sujet et sous le même rapport¹⁷ » : principe certes tragique pour qui ne peut choisir. Le devancier Baudelaire avait déjà revendiqué le droit fondamental de se contredire¹⁸, mais ce n'est pas tant à la non-contradiction que s'en prend Mallarmé dans ses recherches poétiques, qu'au tiers exclu. Il cultive le terme qui n'est ni A ni non-A, mais A et non-A.

Jacques Rancière, notamment, a saisi l'importance de ce « Rien » qui ouvre *Salut*, sonnet liminaire des *Poésies*, en tant qu'il « appartient à la singulière famille de ces pronoms négatifs qui, employés seuls, peuvent, au gré du locuteur, conserver l'ombre du négatif qui d'ordinaire les accompagne ou, à l'inverse, reprendre leur valeur positive¹⁹ ». Il est vrai que le poète aime à jouer sur le sémantisme ambivalent de ces pronoms, *rien*, *aucun*, *personne*, ou celui d'adverbes tels que *jamais*. S'il ne fallait pourtant retenir qu'un seul mot, mis à profit par Mallarmé pour tenir tête au tiers exclu, ce mot serait tout simplement la conjonction *ou*. « Ou » : expression même de l'alternative, mot par lequel nous pensons, en français, l'exclusion du tiers. Mais, nous le savons, le mot « ou », en une acception secondaire, pseudo-disjonctive, peut tout aussi bien indiquer l'équivalence entre deux dénominations ou deux réalités. L'originalité de Mallarmé est d'insister sur cette seconde acception, de la rendre usitée et permissive au point d'en faire l'égale de l'autre.

¹⁶ Lettre du 25 février 1910, *CD*, p. 1253.

¹⁷ *Métaphysique* (livre Γ, 1005 b, 19-20), tome I, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991, p. 121-122.

¹⁸ Cf. *L'art romantique*, X, II.

¹⁹ *Mallarmé : La politique de la sirène*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 39-40.

Autre « c'est-à-dire », le « ou » mallarméen soutient désormais des équivalences non triviales :

Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité²⁰, etc.

De sorte que – son « ou » pouvant signifier tant l'opposition que la réunion, tant l'exclusion que l'inclusion – Mallarmé a tout le loisir de construire des propositions où il s'avère épineux, voire impossible de trancher. Un exemple :

...il possède, ce civilisé édennique [sic], au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre²¹.

L'initiative du civilisé et la force virtuelle des caractères sont-elles, en définitive, la même chose ou bien s'agit-il de deux principes distincts ? Il est permis de dire, aussi étonnant que cela paraisse, que le génie du poète est d'avoir fait de cette question un faux problème.

La poésie de Stéphane Mallarmé tente la conciliation du présent et de l'absent, du positif et du négatif, en un troisième terme qui n'est proprement ni l'un ni l'autre, lequel ne peut se traduire que par un paradoxe. Citons, comme exemple le plus frappant, l'attribution d'une valeur positive à des objets ou à des actes étant dans un même geste niés :

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui²² !

À ne tendre royal que mon absent tombeau²³.

Il se trouvera toujours des commentateurs pour tenir que les formules aporétiques de Mallarmé ne sont en fait le résultat que de raccourcis, de substitutions et autres licences poétiques. Restituez la phrase dans sa continuité, et l'aporie sera levée. Je veux bien ; seulement ne peux être d'accord avec cette tradition exégétique (sur son déclin, heureusement) qui s'imagine Mallarmé en pourvoyeur de devinettes. Paul Bénichou pêche par là, plus ou moins volontiers²⁴. Le pourvoyeur de devinettes est dévoyeur d'évidence : il ne voit dans le sous-entendu qu'une vérité occultée. Mallarmé y voit la nécessité de dire à moitié ce qu'il détruirait en le disant au long (ce qu'il détruirait, c'est justement la part de silence contenue dans le paradoxe, et la part de sens contenue dans le silence). Naïf, peut-être l'est-il, celui qui verrait dans la phrase suivante une contradiction insoluble entre le même et l'autre :

²⁰ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, OCM II*, p. 65.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

²² « Le vierge, le vivace... », *OCM I*, p. 36.

²³ « Victorieusement fui... », *ibid.*, p. 37.

²⁴ *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

Plusieurs fois vint un Camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d'agir [...]»²⁵.

Qu'à cela ne tienne : la contradiction soluble ne vaut pas moins comme contradiction, porteuse d'ambiguïté, de virtualités, ce qui ne serait pas le cas si elle était d'entrée de jeu résolue. Souvent, au reste, Mallarmé a bel et bien choisi : il *dit* une chose et non son contraire, mais dans un même temps il *montre*, ou rend présente à l'esprit du lecteur la proposition contraire.

Et si un être pouvait être plus ou moins, par gradation du néant à l'être ? Si une parole pouvait être plus ou moins dite ? L'auteur du *Coup de dés* n'a jamais caché sa dette envers le « genre », si moderne, de la réclame. Mais tandis que l'affiche publicitaire se sert des gros titres, accentués de blanc, tout bonnement pour racoler le flâneur et le solliciter à poursuivre alentour, *Un coup de dés* est mis en pages selon des principes un peu plus éclairés. On a pu dire que le testament littéraire de Mallarmé est révolutionnaire dans sa façon de mettre à profit les deux dimensions de la page d'écriture. C'est oublier qu'il en utilise trois ! Et que cette troisième (la profondeur) est peut-être plus « révolutionnaire » que tout le reste. Quel poète, avant Mallarmé, aurait pu imaginer une composition tridimensionnelle, d'un genre qui se lirait à la manière d'une carte topographique ? Le lecteur-spectateur du *Coup de dés* est invité à isoler mentalement les gros caractères d'imprimerie, dégageant ainsi la proposition centrale : « UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD ». Les « incisives » qui, en soi porteuses de silence, occupent quant à elles l'espace interstitiel ne sont pas toutes de la même importance : les incisives ont elles-mêmes des incisives, qui à leur tour peuvent en avoir ! Quatre niveaux, au moins : quatre stations sur le chemin allant de l'être au néant, du dit au non-dit, de l'expression forte et claire au fourmillement diffus. Et par conséquent chacun des niveaux supérieurs existe dans une relative « indépendance ontologique » par rapport aux niveaux inférieurs ; le tout, selon l'exquise expression de Mallarmé, apparaît pour le spectateur comme « un compte total en formation²⁶ », assimilable en cela à une constellation. Car il s'agit bien toujours de la Grande Ourse, soit que nous n'en lisions que les sept étoiles principales ou bien – la nuit s'épaississant – que nous en comptions onze nouvelles ; ou alors que, par des lentilles de plus en plus puissantes, nous découvrons la presque infinité d'étoiles qui gisaient dans les ténèbres.

²⁵ « L'action restreinte », *Quant au livre*, OCM II, p. 214.

²⁶ *Un coup de dés...*, OCM I, p. 387.

Le principe d'*a fortiori*

« La forme naturelle de l'ironie est la litote – c'est-à-dire que l'ironie opère, comme toute pensée parfaitement maîtresse d'elle-même, *a fortiori*. Qui peut le plus, "à plus forte raison" peut le moins²⁷. » Ce que Jankélévitch dit de l'ironie, à plus forte raison nous pouvons le dire du discours en crise. Comme l'ironie, ce discours « veut non pas tant exprimer que suggérer, et ses effets paradoxaux, inversement proportionnels à la grandeur des moyens dépensés, nous familiarisent avec la nature toute spirituelle et qualitative de l'éloquence²⁸ ». Si je suis tenu de faire un choix, du moins que ce choix en vaille dix, en vaille cent ! Voilà de quelle façon raisonne l'artiste de la crise. Que ce choix soit le plus lourd possible de conséquences, de potentialités diverses ; ces conséquences, ces potentialités, je me garderai bien de les gâcher en les explicitant !

Aussi comprenons-nous Debussy lorsqu'il prétend : « Justement, il se trouve que je n'ai jamais aimé les "variations". Ce n'est qu'un procédé facile pour tirer *beaucoup* de *très peu* ; quelquefois c'est une vengeance ; plus rarement : le pauvre thème se fâche et semble repousser avec dégoût, les travestissements qu'une ingéniosité obstinée lui impose²⁹. » Tout à l'opposé, l'artiste de la crise préfère tirer, pour ainsi dire, *très peu* de *beaucoup*. Son rêve : que le moindre accord, le moindre adverbe contiennent la puissance amassée de toute une sonate, d'un hymne au complet. Que chaque virgule ait sa propre auréole. Prouver que Mallarmé et Debussy y sont parvenus relève, je crois, de l'impossible. Mais il ne devrait faire aucun doute, pour quiconque les a lus ou écoutés, qu'ils s'y sont pour le moins scrupuleusement employés.

Du principe d'*a fortiori*, on passe aisément à la valorisation du « ça n'a pas l'air d'être écrit ». L'ultime litote, pour l'artiste de la crise, c'est en effet de faire comme si l'inestimable fruit de sa délibération lui était bêtement tombé du ciel. Un coup de bol, comme on dit. Bien sûr, nous, public, n'en sommes pas tout à fait dupes ; nous sentons bien que derrière ce tour relâché, derrière ce passage qui semble aller de soi, se tapit une audace à faire frémir. L'effet n'en est que plus saisissant. D'aucuns pourraient, ici encore, sauter à la conclusion d'un subterfuge. Il faut voir, d'abord, comme l'amour du poète pour la conversation, du musicien pour l'improvisation est réel : là se trouve le domaine de la spontanéité, paradis perdu de tous ceux que tourmente la crise. Sur Debussy, qui rêva

²⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 86.

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁹ Lettre à Robert Godet, 11 décembre 1916, *CD*, p. 2057.

continûment d'une plus grande liberté, le pouvoir d'attraction de l'improvisation, ainsi que de la musique populaire, fut immense. Il ne tarissait pas d'éloges (phénomène rarissime) à propos d'un certain Radics, violoniste tzigane entendu lors d'un voyage en Hongrie :

À mon avis, confiait-il à Gustáv Bárczy, il ne faudrait jamais toucher à cette musique [celle de Radics et des autres Tziganes]. Il faudrait même la défendre, autant que cela est possible, de la maladresse des "professionnels". Pour cela... respectez davantage vos Tziganes. [...]

Vos jeunes musiciens pourraient utilement s'en inspirer, non pas en les copiant, mais en essayant de transposer leur liberté, leur don d'évocation, de couleur et de rythme [sic]. Les conseils de Wagner ont été mauvais pour beaucoup de musique et beaucoup de pays... Il ne faut se servir de la musique populaire de son pays que comme base ; jamais comme moyen d'écriture³⁰.

Il y a tout lieu de croire que Debussy songeait toujours aux prodiges du musicien tzigane en composant sa dernière grande œuvre, la très rhapsodique *Sonate pour violon et piano*, sublime improvisation évidée de tout accident. Ce que Pierre Boulez déclare à propos de *Pelléas et Mélisande* ne convient jamais si bien qu'à cette troisième sonate (elle convient aussi à la première, *pour violoncelle et piano*) : « L'apparente nonchalance de la forme, l'impression d'improvisation heureuse qu'on en retire, une sorte de bonheur d'expression qu'on aurait déniché au détour d'un hasard miraculeux, ce sont des trompe-l'œil soigneusement disposés³¹. »

On ne peut qu'appuyer ceux qui, comme Jacques Scherer, ont vu dans la prose de Mallarmé, ce causeur hors pair, une tentative de reproduire le ton de la conversation. L'oralité mallarméenne est un champ d'études à part entière ; il va de soi que son caractère litotique ne peut l'expliquer à lui seul. Il m'est cependant d'avis que les commentateurs, dans l'ensemble, ont manqué d'en voir l'importance. « Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé³² », et c'est cette allure négligée qui nous encourage, la première, à fuir la prétendue neutralité du style et à ouvrir l'expression à « l'alternative qui est la loi³³ ». Sous des dehors de laisser-aller, le ton de la conversation détache, met en évidence ce que le style neutre uniformise ; il y donne spontanément un relief, une couche additionnelle d'intelligibilité. Il fait entendre le plus en *ayant l'air du moins*.

En vérité, le principe d'*a fortiori* peut nous mener fort loin. Celui qui donne une voix au silence même, que ne pourrait-il faire avec des sons et des mots ! Celui qui réussit à rendre une idée, une émotion par des phrases allusives, à plus forte raison n'accomplirait-il point

³⁰ Lettre du 19 décembre 1910, *CD*, p. 1361.

³¹ *Regards sur autrui*, Paris, Bourgois, 2005, p. 136.

³² Stéphane Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, *OCM II*, p. 233.

³³ *Ibid.*, p. 232.

des prodiges en parlant sans détour ? À l'inverse, celui dont les développements sont copieux et géométriques, celui qui prétend à des formules exhaustives, se condamne à répondre, devant le tribunal d'un visage interrogatif : « Voilà tout. » Le flou est une qualité au plein sens du terme pour Debussy. Louis Laloy rapporte ce dialogue entre Camille Chevillard, chef d'orchestre, et le compositeur, assistant à la répétition d'une de ces œuvres : « Je voudrais cela plus flou. – Plus vite ? – Non, plus flou. – Plus lent ? – Plus flou. – Je ne sais pas ce que vous voulez dire. Reprenons, messieurs³⁴. » Debussy n'entend pas à rire (par opposition à Satie) lorsqu'il annote sa partition d'indications telles que « Lumineux », « Aimable », « Lointain », « Spirituel et discret », « Ironique » ou même « Le violon sous le bras ». Ces termes renvoient à des nuances agogiques d'autant plus justes que celles-ci ne correspondent avec exactitude à aucun tempo à portée de description. En notant à côté du tempo, *moins* que le tempo, Debussy suggère en fait *plus* que le tempo.

Excursus. Géotropisme et déchéance

Nous avons précédemment eu l'occasion de comparer, avec Paul Valéry, la crise à cet acrobate dont nous souhaitions, en un même temps, qu'il tombât et qu'il tînt. Pour l'acrobate, qui joue avec la possibilité de tomber, cela représente bien évidemment une faute que d'y céder ; le funambule ne peut pas choisir de tomber, et cependant il ne peut pas ne pas être tenté de le faire (ce qui le tente, ce n'est autre que la pesanteur). Et nous-mêmes, spectateurs, nous vivons dans un semblable écartèlement : cherchant la possibilité qu'il tombe (sans quoi le spectacle serait insignifiant), invoquant le miracle qu'il tienne. Seulement le cirque n'est pas non plus resté sourd à ce vœu intermédiaire, celui de voir le fil et l'acrobate s'abaisser, doucement, jusqu'à toucher le sol.

Cette dégradation progressive de la possibilité, qui est vol plané, usure de la matière, amortissement des couleurs et assourdissement des sons, « course lente vers la mort du jour quand le soleil descend du zénith³⁵ », cette dégradation, on ne sera pas surpris de constater que Mallarmé et Debussy en ont entretenu le fantasme. Fantasme clandestin, comme sont les meilleurs fantasmes, il a pourtant été percé à jour : par Jarocinski et surtout Jankélévitch, lequel traite en long et en large (pas moins de cinquante pages dans *le Mystère de l'instant*) du « géotropisme » de Debussy, allant jusqu'à en faire « l'intention

³⁴ Louis Laloy, *La Musique retrouvée 1902-1927*, Paris, Librairie Plon, 1928, p. 93, cité dans *CD*, p. 798, n. 3.

³⁵ Stefan Jarocinski, *op. cit.*, p. 169.

fondamentale du mélisme debussyste³⁶ » ; et par Jean-Pierre Richard qui, relativement à Mallarmé, parle plutôt de *déchéance* :

À peine obtenu, l'être agonise : c'est comme si l'éternité ne pouvait être appréhendée qu'en un mouvement de déchéance, dans le froid engourdissement d'une retombée temporelle, à l'intérieur de l'espace fuyant et toujours rétréci qui nous sépare – de moins en moins – de notre propre mort.

C'est pourtant dans ce mince intervalle que va se réfugier tout le dynamisme dont le poésie mallarméenne s'affirme encore capable. Si mélancoliques ou fragiles qu'elles lui apparaissent, Mallarmé va se consacrer avidement à recueillir ces grâces mourantes, ultimes chances de participer à l'être. Dans ce qu'elles comportent d'actif, de mobile, toutes ses poésies nous décrivent alors des descentes³⁷.

Mêmes « grâces mourantes » recueillies dans mainte pièce de Debussy, même « mélancolie de l'évanouissement³⁸ ». Jarocinski rapproche avec raison les « arabesques descendantes des *Brouillards*, des *Feuilles mortes*, du *Soupir (Poèmes de Mallarmé)* » et « la poésie de l'agonie des êtres et des choses (Baudelaire, Laforgue, Samain)³⁹ ». Le danger serait toutefois d'en arriver à croire que la poésie de Mallarmé et celle de Debussy sont essentiellement poésies du déclin, alors que le déclin chez l'un et l'autre est plutôt la mauvaise conscience de la poésie ; elle est ce qui fascine, et à quoi ils ne succombent généralement qu'à moitié. Élégies et chants de deuil, honteux de se complaire en leur tristesse, ne restent pas longtemps sans fausses notes, sans sursauts d'ironie ni sourire en coin. Jankélévitch, qui a recensé toutes les formes de chutes caractéristiques du paysage debussyste (chutes soudaines, parachutées, en zigzags, languides, etc.), propose d'abord que ce soit « la pesanteur du destin » qui fait incliner vers le bas l'arabesque debussyste⁴⁰. Mélisande, c'est l'innocence fascinée par la profondeur, c'est l'inconsistance fascinée par la *gravité*. « Je voudrais voir le fond de l'eau. [...] Si quelque chose brillait au fond, on le verrait peut-être », dit-elle couchée sur le marbre de la Fontaine des aveugles, à peine quelques secondes avant d'y « échapper » l'anneau nuptial que Golaud lui a donné (acte II, scène 1). Mais le stratagème enfantin se transforme presque aussitôt en appréhension des conséquences : « Qu'allons-nous dire à Golaud s'il demande où il est ? »

C'est lorsqu'il en vient à décrire le « vertige de la tentation ambivalente » que l'analyse de Jankélévitch recoupe celle de Valéry et la nôtre :

La phrase musicale en proie à l'ivresse de la descente, c'est la conscience elle-même, écartelée entre le désir de garder ses virtualités et l'envie inavouable de les déflorer ; après

³⁶ Debussy et le mystère de l'instant, Paris, Plon, 1976, p. 44.

³⁷ L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, p. 60.

³⁸ Stefan Jarocinski, *op. cit.*, p. 169.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Debussy et le mystère de l'instant, Paris, Plon, 1976, p. 44-45.

*l'actualisation, le désir de préserver les possibles deviendra le regret poignant de les avoir perdus. Suspendue au-dessus du vide, entre l'être et le non-être, à la fois attirée et terrifiée par l'abîme, mais plus terrifiée qu'attirée, la conscience défaillante se grise de cette profondeur même dont elle a le plus horreur*⁴¹.

Mais Jankélévitch semble décrire là une situation extrême. Si l'angoisse horrifiée atteint des sommets dans *Pelléas et Mélisande* (cf. la scène où Golaud contraint son fils à l'espionnage, celle qui se déroule dans les souterrains...), elle est notablement absente du reste de ses compositions⁴². Partout ailleurs, l'« ivresse de la descente » a des allures de sérénité fragile (cf. *La terrasse des audiences du clair de lune*, *En sourdine*, *Et la lune descend sur le temple qui fut...*). Dans la majorité des cas, l'effet sur l'auditeur s'apparente à un vague sentiment d'inconfort, de défaillance ou de perte – comme de quelque chose fuyant en soi. Il est à cet égard surprenant que Jankélévitch, toujours à l'affût des plus subtiles analogies, n'ait pas fait le lien entre le tropisme de la décadence et le *perdendosi* sur lequel prennent fin tant d'œuvres chez Debussy. Le philosophe en a pourtant lui-même relevé les multiples appellations : « en se perdant », « *perdendosi* », « pianissimo possible », « à peine », « imperceptible », « presque rien », « presque plus rien », « plus rien », « *estinto* »⁴³. Au lieu de *conclure* au sens fort, rhétorique du terme, Debussy aime à terminer avec des lambeaux alanguis, révolus, parfois par la reprise d'une phrase maintenant à moitié dissoute, fantôme suspendu « entre l'être et le non-être » (le *Prélude à l'après-midi d'un faune* en fournit un bel exemple). Parlant de *Brouillard*, Boucourechliev commente ainsi : « La fin est étonnante, faite avec des “restes” et des glissements harmoniques à peine effleurés [...] »⁴⁴...

Fantasme, le « géotropisme » sous toutes ses formes ne constitue en aucun cas un moyen de ne pas choisir. Il ne constitue, pour ainsi dire, qu'un signe additionnel du besoin où étaient Mallarmé et Debussy de ne pas le faire, incités en cela à commettre la faute consistant à *détériorer l'alternative*. Car le *chu*, le *déchu*, procèdent bien du péché. Et si J.-P. Richard peut opérer la distinction entre le *déchu* et le *fané*, ce dernier étant le déchu dont on a neutralisé le vertige, dont on a soustrait l'amertume, ne voyons dans cette exception rien de miraculeux. Le fané est un ayant-chu qui ne choisit plus, qui ne peut choisir davantage : sa chute est comme antérieure à l'imagination du poète, et par conséquent le péché qu'il

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² Sans doute parlerions-nous autrement s'il avait mené à bien *la Chute de la maison Usher*...

⁴³ Cf. *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968, p. 125. Jankélévitch donne pour chacune de ces indications les passages qui correspondent (vingt-et-un en tout), ce que j'ai jugé inutile.

⁴⁴ *Debussy : la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 57.

porte n'a pas à rejaillir sur lui. Celui-ci peut dès lors priser en toute quiétude « la grâce des choses fanées⁴⁵ » – ces objets usés jusqu'à la corde, purgés de toute énergie potentielle, qui n'ont plus guère fonction que « d'abolis bibelots ».

Le calque, le « naturel »

Fait remarquable : Mallarmé songeait aux pages du *Coup de dés* comme à des portées sur lesquelles seraient notées des hauteurs, en un sens musical : « la portée, moyenne, en haut, en bas, notera que monte ou descend l'intonation⁴⁶ ». Suzanne Bernard n'a pas manqué de souligner la bizarrerie d'une pareille allégation :

Je sais bien que le texte, distribué sur double page, dessine un mouvement « ondulatoire » avec descente du haut en bas de chaque double page et remontée en haut de la page suivante, assez différent donc de la « colonne » habituelle, et que les bas de pages coïncident avec des idées de descente, de chute matérielle ou morale : « du fond d'un naufrage », « béante profondeur », « naufrage cela direct de l'homme », « chancellera, s'affalera, n'abolira », « s'ensevelir aux écumes originelles », « toute réalité se dissout » ; mais ce mouvement de descente, qui est sensible à nos yeux et à notre esprit, pourrait-il être sans ridicule imité par les « intonations » de la voix⁴⁷ ?

Encore faut-il dire que cette coïncidence des bas de pages et des idées de descentes n'apparaît que dans l'édition définitive, et non dans celle de la revue *Cosmopolis* pour laquelle l'« Observation relative au poème » fut écrite. La bizarrerie est d'autant plus grande que sur plusieurs des doubles pages (de l'édition définitive) sont dessinées des trajectoires abruptement, voire hyperboliquement descendantes. Jamais ne remonte : tels sont la loi graphique et le destin moral du *Coup de dés*. Poème bel et bien *tragique* en ce sens ; sous couvert d'une correspondance « musicale », Mallarmé s'adonne passionnément à l'abîme ; il embrasse tout à fait la tentation géotropique et fait de la chute graphique une authentique *figure* du destin.

On a cru apercevoir dans les pages du *Coup de dés* plusieurs figures ou « calligrammes » : jets de deux dés, Grande Ourse, etc. Supposition confirmée par une lettre de Mallarmé à André Gide :

*La constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un « périodique » [le *Cosmopolis*]), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte*

⁴⁵ Stéphane Mallarmé, *Frisson d'hiver*, OCM II, p. 86.

⁴⁶ Préface à l'édition *Cosmopolis* du *Coup de dés*, OCM I, p. 391-392.

⁴⁷ *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p. 127.

ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose⁴⁸.

Et à nouveau, quelques mois plus tard, dans une lettre à Camille Mauclair :

...je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier⁴⁹.

Comment ? Serait-ce donc là le fin mot de l'aventure mallarméenne : *mimèsis* ? On s'étonne. Si l'on a accepté que « *la divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal*⁵⁰ », était-ce pour repartir sitôt sur le chemin inverse⁵¹ ? Autrement dit, séjournons-nous toujours dans la « transposition » ou avons-nous franchi le cap de la « re-présentation » ?... En vérité, il y a tout lieu de croire que la prétention – au fond si peu mallarméenne – d'*imiter*, et même de copier trait pour trait, fut toujours présente à l'esprit de Mallarmé. Ses premières traductions de Poe (au début des années 1860), il les appelait, non sans justesse, « calques⁵² ». Mallarmé, dont la connaissance de l'anglais était pour le moins relative à cette époque, fit preuve au moins d'humilité ; mais on devine en outre, dans ce parti pris de littéralité stricte, le besoin naissant de conjurer une crise. En étant parfaitement fidèle à Poe, le poète apprenti s'assurait une *volonté* qui autrement lui faisait défaut – il s'assurait celle de Poe. Vinrent les projets d'*Hérodiade* et de *l'Après-midi d'un faune*, qu'il destinait tous deux à la scène. Il y mit sûrement à profit son expérience de traducteur, déclarant, à propos du *Faune*, « avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sont servilement calquées sur le geste⁵³ ». Considérant que nous voici au faîte de la crise mallarméenne, nous ne pouvons plus ne pas soupçonner que le poète ait cherché dans le calque ce qu'il chercha de même ailleurs : une occasion de ne pas choisir. Où couper, en effet ? Là où le geste l'exige. (Je ne doute pas que ce fût là chose plus facile à dire qu'à faire...) Et ainsi que la production de l'*effet*, dans *Hérodiade*, devait constituer la preuve tangible que le poème était conforme à son idée, ainsi la *lisibilité* de la traduction du geste dramatique en rythme poétique devait-elle garantir la justesse de celui-ci, dans *l'Après-midi d'un faune*.

⁴⁸ Lettre du 14 mai 1897, *OCM I*, p. 816.

⁴⁹ Lettre du 8 octobre 1897, *ibid.*, p. 818.

⁵⁰ « Théodore de Banville », *Quelques médaillons et portraits en pied*, *OCM II*, p. 144.

⁵¹ Jacques Rancière formule une objection similaire dans sa *Politique de la sirène*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 105.

⁵² Cf. par exemple la lettre à Albert Collignon du 11 avril 1964, *CM I*, p. 176.

⁵³ Lettre à Eugène Lefébure, 30 juin 1865, *OCM I*, p. 679.

Debussy avait une assez pâle opinion du rossignol en bois et du coucou suisse de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. « Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est "invisible" dans la nature⁵⁴. » Pareil jugement n'est pas sans rappeler celui de Mallarmé à propos des Parnassiens, qui présentaient les objets trop « directement » à son goût⁵⁵. Or, Debussy, non plus que Mallarmé, n'a échappé à la satisfaction d'imiter.

Peut-être est-il vrai que le compositeur, avec un penchant pour le figuralisme, « dessin[a] musicalement une croix dans la configuration de l'un des thèmes du *Martyre de saint Sébastien*⁵⁶ ». Peut-être trouverait-on d'autres exemples de cette espèce. Quoiqu'il en soit, Debussy ne se vanta jamais de rien de tel. C'est avec une fierté non dissimulée, par contre, qu'il exposait ses vues concernant le « naturel » auquel était arrivé son opéra :

J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées⁵⁷.

Cette réponse faite à un journaliste du *Daily Mail* nous en dit long sur sa poétique opératique à l'époque de *Pelléas* :

Pour autant qu'il s'agisse de moi, je puis seulement vous dire que mon ambition première, en musique, est d'amener celle-ci à représenter d'aussi près que possible la vie même.

– C'est pourquoi il n'y a pas de duos dans votre *Pelléas* ?

– Précisément ! Lorsque deux personnes parlent en même temps, elles ne peuvent pas s'entendre l'une l'autre. D'abord, ce n'est pas poli, puis celle qui interrompt l'autre devrait cesser. Je n'ai jamais écrit de duos et je n'en écrirai jamais⁵⁸.

Bref, l'action répond à la vraisemblance, tandis que la ligne vocale est servilement calquée sur la déclamation parlée. À la limite, le musical lui-même devient une traduction servile du lyrique, puisque, à en croire Debussy, la musique de *Pelléas* « est basée non seulement sur un rythme naturel, mais sur une théorie d'accent ; ainsi l'accent de la douleur ou de la joie est exprimé simultanément du côté lyrique et du côté musical. Il se produit en même temps, sans les quelques mesures qui, ailleurs, amènent l'effet⁵⁹ ». L'opéra

⁵⁴ *Gil Blas*, 16 février, *MC*, p. 96.

⁵⁵ Cf. l'enquête « sur l'évolution littéraire », *OCM II*, p. 699.

⁵⁶ Christian Goubault, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002, p. 24.

⁵⁷ « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », avril 1902, *MC*, p. 63.

⁵⁸ « La musique contemporaine. Une explication de M. Debussy » (interview par R. de C.), *Daily Mail*, 28 mai 1909, *MC*, p. 293.

⁵⁹ « À la veille de "Pelléas et Mélisande" » (interview rédigée par Louis Schneider), *Revue d'histoire et de critique musicale*, avril 1902, p. 273.

debussyste parvient de la sorte au « calque musical » du drame de Maeterlinck. En dépit de la comparaison avantageuse avec la boursoufflure sanglante du vérisme (*sic*) italien, on voit mal en quoi le naturel devrait constituer une qualité fondamentale de l'opéra et pourquoi le fait de chanter en duo devrait être jugé plus arbitraire que le fait de parler en chantant... Le naturel en art n'est-il pas une contradiction dans les termes ? Même les plus dévoués partisans faussent ici compagnie au maître, et ne se gênent pas pour estimer que « certaines scènes de *Pelléas* [...] semblent d'une "vérité" non moins récusable que les délires fabriqués du bel canto ; elles relèvent d'une esthétique insuffisamment consciente des ambiguïtés de la convention⁶⁰ ».

Qu'on reconnaisse pourtant le mérite de Debussy, qui met des mots (tout contestables soient-ils) sur ce qui demeure chez Mallarmé à l'état de sous-entendu. « Il est une *volonté* dans une vieille forme⁶¹ », je le rappelle. Qui remet en cause cette forme, tirant un trait sur la volonté qu'elle recèle, éprouve fatalement le vide qu'elle a laissé. La première volonté qui l'interpelle, en guise de remplacement, est celle de l'objet même, l'objet *au naturel* si je puis m'exprimer ainsi, qui ne valait auparavant qu'en tant que *sujet de la fiction*. Que la fleur est aussi importante dans l'esthétique mallarméenne que le vers alexandrin : il y a là un traité à écrire. De ce point de vue, il était dans le parfait ordre des choses que l'aboutissement du poème, chez Mallarmé, donnât lieu à l'apparition du navire, du jet de dés, du Septentrion qui l'avaient suscité. Il était dans le parfait ordre des choses que la dernière grande œuvre pour piano de Debussy fût des *Études*. Non pas étude *des* sonorités opposées, étude *des* accords, mais bien études *pour* les sonorités opposées, *pour* les accords ! Non pas « des exercices *en tierces, en quarts et en sixtes*, mais un jeu avec la tierce en soi, avec la quarte en soi, avec la sixte et l'octave en soi⁶² ».

Contre l'*a fortiori*

« Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, osait le poète de *Crise de vers*, que rien ne demeurera sans être proféré [...]»⁶³. » Jusqu'en ce point de notre examen, les moyens dégagés pour satisfaire à la « loi de la moindre décision » sont tous tombés, plus ou moins directement, sous la rubrique de l'*a fortiori*. Même dans la poétique

⁶⁰ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 340.

⁶¹ Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, OCM I, p. 511.

⁶² Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, p. 97-98.

⁶³ *Crise de vers*, OCM II, p. 212.

du calque intervient une certaine forme de litote. Songeons seulement à *Pelléas*, où la projection étroite du lyrique sur le musical assigne à l'orchestre des pouvoirs d'expression censément réduits (car ce n'est plus la musique qui transporte le drame sur de larges épaules : elle ne fait désormais qu'écouter avec nous la tragédie qui se déroule⁶⁴), mais où la partition orchestrale gagne en raison inverse une subtilité d'expression, une hyperesthésie merveilleuses. Au lieu que *Tristan* plongeait à deux mains dans nos entrailles, *Pelléas* localise et vient toucher la plus délicate des cordes de notre âme.

Mais voilà que, par certains autres côtés, tout se passe comme si nos deux artistes s'opposaient radicalement à la litote et au non-dit. Dans d'éloquents volte-face, Mallarmé prétend soudain à l'exhaustivité du dire, imagine un Livre auquel tout aboutirait ; Debussy se fait soudain le partisan du « développement logique, serré, déductif » – c'est en effet ce que nous apprend cette sortie du musicien contre Beethoven et Wagner, heureusement prise en note par André Fontainas :

Déjà pour Beethoven l'art de développer consiste en des redites, d'incessantes reprises de motifs identiques [...]. Et Wagner a exagéré ce procédé presque jusqu'à la caricature [...]. Pensez-vous que dans une composition une même émotion puisse être exprimée deux fois ? Il faut qu'on n'ait pas réfléchi, ou c'est un effet de la paresse. [...] Je voudrais qu'on arrive, j'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même. Alors il y aura développement logique, serré, déductif ; il n'y aura pas, entre deux reprises du même motif, caractéristique et topique de l'œuvre, un remplissage hâtif et superflu. Le développement ne sera plus cette amplification matérielle, cette rhétorique de professionnel façonné par d'excellentes leçons, mais on le prendra dans une acception plus universelle et enfin psychique⁶⁵.

L'auteur des *Nocturnes* revint plus tard sur ce premier verdict⁶⁶, transmettant à *la Revue Blanche* du 1^{er} mai 1901 un très vif éloge du vieux Maître et de sa Neuvième Symphonie, qui nous le confirme pourtant dans son opinion :

Il [Beethoven] voulait que cette idée [l'idée conductrice du finale de la 9^e] contînt son virtuel développement et, si elle est en soi d'une prodigieuse beauté, elle est magnifique par tout ce qu'elle répondit à son attente. Il n'y a pas d'exemple plus triomphant de la ductilité d'une idée au moule qu'on lui propose ; à chaque bond qu'elle fait, c'est une nouvelle joie ; cela, sans fatigue, sans avoir l'air de se répéter, on dirait le chimérique épanouissement

⁶⁴ Richard Strauss, personnification de la musique allemande au tournant du siècle et vivante antithèse de Debussy, assiste à une représentation de *Pelléas* : « Il n'y a pas assez de musique pour moi, ici. Ce sont des harmonies très fines, des effets d'orchestre très bons, de très bon goût ; mais ce n'est rien, rien du tout. Je trouve que ce n'est pas plus que le drame de Maeterlinck, tout seul, sans musique. » (cité par Romain Rolland, dans Edward Lockspeiser, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry Halbreich, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978], p. 358)

⁶⁵ *Mes souvenirs du symbolisme*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 62.

⁶⁶ Fontainas laisse entendre que *Pelléas et Mélisande* était en chantier à l'époque, on doit donc situer la scène dans les années 1890.

*d'un arbre dont les feuilles jailliraient toutes à la fois. Rien dans cette œuvre aux proportions énormes n'est inutile [...]*⁶⁷.

Dans la litote, tout l'effet repose sur ce que l'idée, qui contient de virtuels développements, précisément n'est pas développée ; elle est tout juste ébauchée, de telle façon que l'ébauche laisse entrapercevoir tout ce qui en elle a été laissé à l'état de virtualités. Ici, au contraire, l'accent est mis sur l'actuation : le développement *logique, serré, déductif* que souhaite Debussy (si Fontainas dit vrai), que souhaitaient déjà Poe et à sa suite Mallarmé⁶⁸, se pose comme le déploiement même de l'idée ; en sorte que Debussy peut dire *son*, et non *ses*, virtuel développement. J'insiste sur ces trois adjectifs : car enfin qu'est-ce qu'un développement logique, serré, déductif, sinon un développement qui à chaque pas peut et doit être logiquement déduit ? Une telle conception, seyant davantage à Mallarmé, déconcerte tout particulièrement de la part du musicien, cet homme que nous avons vu en toutes occasions valoriser la liberté. Mais tout comme il faut savoir distinguer entre système⁶⁹ et idée, il faut savoir réconcilier la liberté qui désobstrue les formes et fait table rase des formules, et celle qui se plie à d'intrinsèques exigences artistiques. C'est parce qu'il fit éclater les limites habituelles de la symphonie que Beethoven fut en mesure de réaliser si parfaitement son idée symphonique⁷⁰. C'est parce qu'il a dit non à la béquille des architectures musicales extrinsèques et à leurs échafaudages suffocants que Debussy a su créer un monde neuf, au sein duquel il semble que « la substance sonore trouv[e] sa continuité en elle-même, comme si elle était à la fois l'agent et le produit de sa propre liaison, comme si rien d'extérieur à elle-même n'intervenait dans son mode d'être⁷¹ ».

La grande question, pour ce qui nous concerne, consiste à savoir s'il faut chercher là un ultime et déroutant avatar de la crise, ou à l'inverse un terrain hors limite de la crise. Faute d'avoir à ce sujet la moindre certitude, j'irai néanmoins jusqu'au bout de la logique suivie et proposerai une interprétation « critique » du phénomène. *Déduits*, les éléments de l'œuvre n'auraient pas à être *choisis*. C'est déjà ce que nous avons vu, avec la *Philosophy of Composition* de Poe : l'idée à l'origine du poème, du moment que l'on s'y tenait avec une absolue rigueur, rendait possible la déduction de chaque élément de l'œuvre. Grâce à sa

⁶⁷ MC, p. 37.

⁶⁸ Cf. *supra*, le premier chapitre de la première partie.

⁶⁹ Au sens où Debussy pouvait dire à Charles Levadé : « Mais crois-moi, ne t'embarrasse pas à l'avance d'un système ou d'une formule... à la dixième mesure tu ne sauras plus qu'en faire. » (Lettre du 4 septembre 1903, CD, p. 775)

⁷⁰ Cf. MC, p. 37.

⁷¹ André Souris, « Debussy et Strawinsky », *Condition de la musique et autres écrits*, Paris, C.N.R.S., 1976, p. 223.

méthode, Poe opérerait la projection du monde de l'entendement sur le monde poétique. Mais n'y a-t-il pas là, en définitive, qu'un habile déplacement du problème ? Pourquoi, comment *choisir* une idée plutôt qu'une autre ?

Que l'idée contient son développement virtuel implique que choisir l'idée équivaut à choisir l'œuvre en entier, d'un seul coup⁷². En toute logique, procéder par déduction n'est donc rien pour faciliter la tâche du créateur – et ne risque à vrai dire que de la lui rendre infiniment lourde. Pour l'artiste de la crise, l'avantage est ailleurs ; il réside dans la possibilité *de totaliser l'œuvre*, aussi complexe, aussi considérable soit-elle, *sous une seule décision, une seule idée*. Il ne faut qu'une parole pour absoudre Minuit.

⁷² Il semble psychologiquement plus plausible de dire que le choix de l'idée s'effectuera en plusieurs coups, par tâtonnements, et se raffînera ainsi avec chaque nouvelle itération. Cela, en fait, revient au même : à chaque fois que je raffine mon idée, que je passe de x à x' à x'', je raffine *par conséquent* mon œuvre en entier, et ce d'un seul coup.

REMARQUE CONCLUSIVE

MALLARMÉ ET DEBUSSY SONT-ILS ROMANTIQUES ?

*Ils vont, se sustentant d'azur !
Et parfois aussi de légumes...*

Jules Laforgue, « Pierrots »,
L'Imitation de Notre-Dame la Lune.

Cette question, nous l'avons rencontrée, au moins de façon indirecte, dans chacun des quatre chapitres principaux de ce mémoire, et ce, malgré le foisonnement des questions soulevées. Il n'est pas rare que la critique française inclue Mallarmé et ses contemporains dans le « second romantisme », un romantisme, aux dires de certains, plus épanoui, plus près de l'école d'Iéna que celui de Sainte-Beuve et de Hugo. Était-il donc légitime, considérant cela, que, chaque fois que nous avons évoqué l'idéal ou l'habitus romantique, ce fut pour l'opposer à Mallarmé ou à Debussy ? Pour le destin personnel, passe encore : les deux artistes ont bien ce quelque chose de torturé qui les rapproche des Werther romantiques ; or déjà l'épanchement lyrique fait place au quant-à-soi, la complaisance a le souffle coupé par l'ironie. Veut-on plutôt appuyer sur l'aspect triomphant, plus grand que nature du romantisme, l'homme de la crise apparaît alors comme celui qui *n'a plus la force* d'être romantique, celui auquel l'aboutissement de l'esprit romantique dans les personnes de Hugo, de Wagner, de Hegel a confisqué presque le droit à s'énoncer. Si Hugo fut, pour une certaine époque, le vers personnellement, Wagner la musique personnellement, Mallarmé et Debussy, leur tour venu, entreprirent, soit sur le plan de l'approche créatrice ou sur celui de l'imagination thématique, la dépersonnalisation de l'œuvre d'art, instituant (de conserve avec nombre de leurs contemporains) une tendance qui façonna durablement le xx^e siècle.

On ne peut ignorer, au surplus, que nos deux artistes en se refusant à l'éloquence et à la couleur locale, en privilégiant le statisme au détriment du dynamisme, l'instant au détriment du devenir, changèrent la face du développement tel qu'il avait été jusque-là

pratiqué. Mais qui dira si cette nouvelle façon de développer (ou *de ne pas développer*) proposée par Mallarmé et Debussy, ne concrétisa pas au fond un vieux rêve du Romantisme ? Après tout, n'y avait-il point dans son monde nocturne où l'imagination réaffirme sa puissance, libérée de la tyrannie des Lumières, la condition même et le désir implicite d'un *art de la suggestion* ? Ne trouve-t-on point déjà dans la *negative capability* de Keats – qui est la capacité d'un homme d'être plongé dans l'incertitude et le mystère sans chercher le secours de faits et de raisons – l'exemple d'une ambition hautement romantique, qui ne se réalisa pleinement que dans l'art de la crise et sa maîtrise supérieure du silence ? Et puis la confusion exaltée des sentiments, le mélange des registres et des genres, le grotesque hugolien ne préfigurent-ils pas tous à leur façon la coïncidence des contraires ? Les présences spectrales qui hantent la veillée romantique ne sont-elles pas, elles aussi, des enfants du Minuit ? Enfin, que dire de la théorie hégélienne selon laquelle le romantique représenterait par essence le stade final de l'art ! N'y a-t-il pas là, sinon un argument comme tel en faveur d'une éventuelle récupération romantique, du moins une invitation à méditer sérieusement la nature et la portée exactes du bouleversement apporté par la génération musicale de Debussy et la génération poétique de Mallarmé ?

L'esthétique romantique, chez Hegel et dans la tradition philosophique allemande, est celle qui vise l'adéquation de l'esprit à sa nature absolue, et non plus aux formes du monde sensible, où il étouffe : elle n'est pas sans rapport avec l'esthétique du sublime (au sens kantien ou burkien), tournée vers l'absolument grand. Est romantique celui qui affectionne la nature dans ce qu'elle a d'incommensurable, celui qu'exaltent l'océan en tempête et le ciel étoilé, parce que la contemplation de ces spectacles renforce en lui le sentiment de sa liberté et de son infinité. Chez Baudelaire encore les images de l'infini abondent ; les chevelures sont de noirs océans, la musique est une mer, les yeux forment des gouffres, les chairs voluptueuses débordent. On pense au vers célèbre :

Homme libre, toujours tu chéiras la mer !

Or voilà qu'avec Mallarmé, les images de l'infini, d'ailleurs peu fréquentes, passent de la vision familière¹ à la hantise de l'étrangeté. L'océan est remplacé par l'azur : l'horrible, le trop vierge, l'insoutenable azur. Au lieu que la contemplation de l'océan déchaîné

¹ Il va de soi que la *familiarité* dont il est question ici ne doit pas être entendue au sens de tous les jours. Devant le spectacle sublime, l'esprit s'intuitonne lui-même dans son absolutité, de sorte que ce qui peut constituer par ailleurs un danger imminent devient la cause occasionnelle d'une auto-contemplation de l'esprit, qui pourra passer pour une forme de narcissisme grandiose (« Tu te plais à plonger au sein de ton image », poursuivait Baudelaire).

comportait quelque chose d'une jouissance esthétique, celle de l'azur est pénible, accablante, aliénante même. Elle dévoile non plus le principe de ma liberté en tant que puissance d'agir, mais l'absence de détermination qui caractérise la réalité de ma liberté, en tant que possibilité offerte à la possibilité. Mallarmé a finement exprimé l'angoisse qu'est ce dévoilement dans la seconde strophe de son poème intitulé *l'Azur* :

*Fuyant, les yeux fermés, je le sens [l'Azur] qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide².*

En somme, la liberté, en ce qui concerne Mallarmé, ne se reconnaît plus dans l'infinité « pleine » de la chose incommensurable, inspirant le sentiment du sublime ; elle se reflète plutôt dans l'infinité « vide » du Rien, l'indéfini – en face duquel apparaît l'angoisse. Le raz-de-marée nous pétrifie de peur, nous fait trembler, mais c'est l'Azur qui nous angoisse ! Le jeu de miroir est ici particulièrement saisissant : car c'est bel et bien l'Azur qui regarde l'âme vide du poète, et non l'inverse. De toute évidence, l'Azur, vide lui-même, *en regardant* manifeste ce vide dans l'âme du poète ; mais puisqu'il regarde *avec l'intensité d'un remords*, il y a tout lieu de se demander si le poète, en retour, ne doit pas être tenu pour coupable de l'avoir vidé. Ce qui est certain, c'est que ce ciel vide teinté d'idéal, symboliquement le lieu du poème, transmet au poète sa vacuité, lequel l'éprouve sous forme de manque, puis d'impuissance. Les vers 3 et 4 de *l'Azur* se lisent en effet ainsi :

*Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs.*

Ce distique à l'allure somme toute très baudelairienne, touchant d'ailleurs au cliché, ne rate toutefois pas de nous surprendre. Le premier réflexe du romantique est de corriger par « le poète impuissant qui maudit *la déficience* de son génie ». Cela semble logique : plus grand le génie du poète, plus grande sa puissance. Ce le serait, si l'art de Mallarmé était l'expression géniale de sa personnalité ; il ne l'est pas. Désormais, la génialité du poète ne signifie plus sa capacité de réaliser activement une œuvre ; elle signifie l'étendue des possibilités que l'œuvre propose à son regard et dont il doit par conséquent tenir compte. En un mot, le génie auquel on associait d'instinct le pouvoir effectif de choisir, éveille en fait chez lui l'angoissante *possibilité* de ce pouvoir. L'art pour Mallarmé ne saurait plus coïncider avec la réalisation de l'absolu dans l'homme libre et in-fini ; il ne relaie plus le souffle divin. L'art est aspiré par le vide, cet au-delà nul du Néant, ce seul espace où est

² *OCM I*, p. 14.

encore possible le Rêve dans un monde où comme il le dit, « n'est que ce qui est » : « car cet *au-delà* en est l'argent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien³ ».

La centrale question, dans ce cas, la voici : le dépassement mallarméen du *moi* dans « une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi⁴ », aptitude pour laquelle la mort n'est plus qu'« un peu profond ruisseau calomnié⁵ », ce dépassement, de même que cette tentative d'immanentiser l'Être en se tournant vers le Néant, procèdent-elles d'un moment d'aveuglement de l'esprit ou d'une ultime *Aufhebung* ? Ne fondons pas trop d'espoir sur l'aval de Hegel ! Force est de reconnaître que le fond romantique de Debussy fut sensiblement mieux préservé que celui de son aîné de vingt ans. C'est bien *l'homme libre*, chez Debussy, qui composa *la Mer* : l'homme épris de grands espaces, rêvant « la possibilité d'une musique construite spécialement pour "le plein air", toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres⁶ » – une musique qui irait « se mêler aux âmes et choses de bonne volonté⁷ ». S'il est, de ce fait, un pan de l'art debussyste qui appartient encore au *monde de la personnalité*, de la personnalité comme récipient de l'être absolu (toujours pour s'exprimer avec Hegel), alors que l'esthétique mallarméenne l'a définitivement quitté, en revanche cette dernière procède toujours d'une volonté farouchement romantique d'arriver au « chef-d'œuvre absolu », qu'on ne trouve plus chez Debussy.

Par son projet du *Livre* (ou de l'Œuvre), Mallarmé est rattaché à toute cette tradition alchimique qui prend naissance au Moyen-Âge, à cette grande chaîne d'entreprises *essentiellement démesurées* qui jalonnèrent l'histoire de l'humanité et culminèrent avec le XIX^e siècle. À cet égard, l'œuvre du Maître de Valvins fait charnière. Avec sa face visible qui n'est rendue possible que dans l'acceptation d'une existence circonstancielle et finie, et

³ *La Musique et les Lettres, OCM II*, p. 67. Le passage, combien célèbre (et précédemment cité), est délicat. *N'est que ce qui est* ; impossible, donc, d'inventer : il ne reste qu'à « saisir les rapports » (*ibid.*, p. 68). – Il faut bien reconnaître que Mallarmé accorde un sens particulièrement restreint, dépréciatif même, au verbe *être* ! Par quelle folle dérogation la saisie des rapports échapperait-elle à *ce qui est* ? Non, la captivité de Mallarmé ne concerne pas l'être mais bien l'être-réel, l'être-positif qui a lieu actuellement (« La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...] » (*ibid.*, p. 67)). Le « rien » qui constitue la pièce principale de la fiction, c'est au contraire l'*être-possible*, selon l'infinité duquel l'esprit imaginaire doue les choses, autrement « solides et prépondérantes », pleines d'ennui, « de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires » (*ibid.*). C'est le vin pétillant et savoureux de l'infini des possibles, dont parle Kierkegaard.

⁴ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 14 ou 17 mai 1867, *OCM I*, p. 714.

⁵ *Tombeau, ibid.*, p. 39.

⁶ *Gil Blas*, 19 janvier 1903, *MC*, p. 76.

⁷ Lettre à Robert Godet, 25 décembre 1889, *CD*, p. 81.

sa face invisible qui persiste dans un effort de réaliser une totalité absolue, elle tient le milieu entre le Romantisme et son dépassement moderne. En opérant la séparation entre œuvre occasionnelle et œuvre idéale, œuvre temporelle et œuvre éternelle, Mallarmé permit que le créateur de la musique moderne demeurât sur le seuil du Grand Œuvre, d'où il put toiser la folie des grandeurs romantique et lui opposer l'exquise mesure et le bon goût des Anciens. Son œuvre n'aura tout entière été qu'*Estampes et Épigrapbes, Préludes et Études, Esquisses symphoniques*⁸ et *Sérénades interrompues*. Ne visant plus à se soumettre à *la plus grande gloire* d'une religion de l'Art, sa musique est celle qui, désormais, se contente de *faire plaisir*, se donnant pour fin d'être agréable, simplement, sans culte ni catégories.

Le moderne, c'est l'absolu re-nié.

⁸ *Trois esquisses symphoniques pour orchestre*, c'est le sous-titre, décidément modeste, de *la Mer*.

BIBLIOGRAPHIE

PREMIÈRE SECTION

Mallarmé

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tomes I et II, Paris, Gallimard, 1998 et 2003.

— *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998.

— *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)* avec des lettres inédites, Paris, Gallimard, 1995.

— *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.

— *Correspondance*, tomes II-XI, Paris, Gallimard, 1969-1985.

— *Igitur, Divations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.

Debussy

DEBUSSY, Claude, *Œuvres complètes de Claude Debussy*, Paris, Durand-Costallat, en cours.

— *Correspondance (1872-1918)*, Paris, Gallimard, 2005.

— *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987 [1971].

SECONDE SECTION

Sur Mallarmé

- AUSTIN, Lloyd J., « Mallarmé on Music and Letters », *Bulletin of The John Rylands Library, Manchester*, n° 42, 1959-1960, p. 19-39.
- BELLET, Roger, *Stéphane Mallarmé, L'encre et le ciel*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.
- BENDA, Julien, « Note X. Mallarmé et Wagner », *La France byzantine, ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 280-285.
- BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.
- BENOIT, Éric, *De la crise du sens à la quête du sens (Mallarmé-Bernanos-Jabès)*, Paris, Éditions du cerf, 2001.
- BERNARD, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CAMPION, Pierre, « La décision. Une notion à l'épreuve d'un texte de Mallarmé », *Poétique*, n° 145, février 2006, p. 113-124.
- CHRISTIN, Anne-Marie, « De l'image au texte : l'expérience du *Coup de dés* », « Énonciation et typographie chez Pierre Reverdy », *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters-Vrin, 2000, p. 165-184, 185-210.
- DRAGONETTI, Roger, *Un fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
- GENETTE, Gérard, « Bonheur de Mallarmé ? », *Figures I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 91-100.
- MARCHAL, Bertrand, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du colloque de Cerisy, 13-23 août 1997), sous la dir. de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 1999, p. 279-294.
- MASSIAS, Sylvia, « La poésie critique de Mallarmé et la quête de l'origine », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du colloque de Cerisy, 13-23 août 1997), sous la dir. de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 1999, p. 269-278.
- MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris, José Corti, 1968 [1941].
- MICHAUD, Guy, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1958.

- MIYABAYASHI, Kan, *Crise et notion de crise chez Stéphane Mallarmé*, thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1988.
- « La maladie la littérature – le “topos” de la crise selon Stéphane Mallarmé », *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 52, 1988, p. 64-81.
- MONDOR, Henri, *Histoire d'un faune, avec un état inédit de « L'Après-midi d'un Faune »*, Paris, Gallimard, 1948.
- POULET, Georges, « Mallarmé », *Études sur le temps humain*, tome II : *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 298-355.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- SCHERER, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.
- *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 [1957].
- *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Mallarmé : l'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.
- VALÉRY, Paul, *Variétés, Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1957.
- ZIMMERMANN, Éléonore M., « Mallarmé and Rimbaud in Crisis », *Writing in a Modern Temper: Essays in French Literature and Thought in Honor of Henri Peyre*, Saratoga, Anma Libri, 1984, p. 102-116.

Sur Debussy

- BARRAQUÉ, Jean, « La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes », *Analyse musicale*, n° 12, 1988, p. 15-62.
- *Debussy*, Paris, Seuil, 1962.
- BERNSTEIN, Leonard, « Charmes et périls de l'ambiguïté », « La crise du XX^e siècle », *La question sans réponse : six conférences données à Harvard*, Paris, Robert Laffont, 1982 [1976], p. 161-262.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Debussy : la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.
- BOULEZ, Pierre, « Miroirs pour *Pelléas et Mélisande* », « Actualité de Debussy, actualité de Webern », « Debussy : quelques œuvres pour orchestre », *Points de repère. Tome 2 : Regards sur autrui*, Paris, Bourgois, 2005, p. 126-141, 359-366, 505-512.

- « La corruption dans les encensoirs », « Claude Debussy », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 33-37, 327-347.
- DAYAN, Peter, « Nature, Music, and Meaning in Claude Debussy's Writings », *19th-Century Music*, vol. 28, n° 3, 2004, p. 214-229.
- GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy : la musique à vif*, Paris, Minerve, 2002.
- *Claude Debussy*, Paris, Champion, 1986.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.
- *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968.
- *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949.
- JAROCINSKI, Stefan, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970 [1966].
- KAUFMANN, Martine, éd., *Claude Debussy, textes*, Paris, Radio France, 1999.
- LALOY, Louis, *Claude Debussy*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes, 1909.
- LESURE, François, *Claude Debussy : biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994.
- LOCKSPEISER, Edward, *Debussy : sa vie et sa pensée*, suivi de Harry HALBREICH, *Analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980 [1978].
- MARNOLD, Jean, « *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy », *Mercure de France*, juin 1902, p. 801-810.
- NICHOLS, Roger, *Debussy Remembered*, London-Boston, Faber & Faber, 1992.
- PETER, René, *Claude Debussy*, Paris, Gallimard, 1931.
- RUWET, Nicolas, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 [1962], p. 70-99.
- SOURIS, André, « Debussy et la nouvelle conception du timbre », « Poétique musicale de Debussy », « Debussy et Strawinsky », *Condition de la musique et autres écrits*, Paris, C.N.R.S., 1976, p. 207-212, 213-217, 218-226.
- VUILLERMOZ, Émile, *Claude Debussy*, Genève, René Kister, 1957.
- WEBER, Edith, éd., *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle. Paris, 24-31 octobre 1962*, Paris, C.N.R.S., 1965.
- WENK, Arthur B., *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Intersections

- ANDREANI, Éveline et Michel BORNE, « Dialogue sur l'espace et le temps : Debussy / Mallarmé », *Les universaux en musique: Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 233-255.
- BARRICELLI, Jean-Pierre, « The Ambiguous Fauns of Mallarmé and Debussy », *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New-York, New York University Press, 1988, p. 235-248.
- BORMAN, Laurence D., « *Prelude to the Afternoon of a Faun* and *Jeux*: Debussy's Summer Rites », *19th-Century Music*, vol. 3, n° 3, mars 1980, p. 225-238.
- COURT, Raymond, « Mallarmé et Debussy », *Revue des sciences humaines*, n° 205, 1987, p. 55-79.
- CODE, David J., « Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text (review) », *Music and Letters*, vol. 86, n° 2, 2005, p. 301-306.
- « Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the *Prélude à l'après-midi d'un faune* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, n° 3, automne 2001, p. 493-554.
- *A Song Not Purely His Own: Modernism and the Pastoral Mode in Mallarmé, Debussy and Matisse*, Thèse de doctorat, University of California, Berkeley, 1999.
- CROTTY, John, « Symbolist Influences in Debussy's "Prelude to the Afternoon of a Faun" », *In Theory Only*, vol. 6, n° 2, 1982, p. 17-30.
- GONNARD, Henri, « Debussy : Une esthétique de l'esquisse ou du livre mallarméen ? », *C.I.R.E.M.*, n° 40-41, sept 1997, p. 79-83.
- HERTZ, David, « Sounds from the Grimoire: Hermetic Music in the Poetics of Wagner, Debussy, and Mallarmé », *Proceedings of the Xth congress of the International Comparative Literature Association*, II, New York, Garland, 1985, p. 519-524.
- JAMEUX, Dominique, « Mallarmé, Debussy, Boulez », *Silences*, n° 4, mai 1987, p. 191-202.
- MADOU, Jean-Pol, « Segalen et Debussy à l'ombre de Wagner et Mallarmé », *Lettres Romanes*, vol. 44, n° 1-2, février-mars 1990, p. 73-79.
- MCCOMBIE, Elizabeth, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- MINAHEN, Charles D., « "Le schizo" and "Oedipe": The Structure of Desire in "L'après-midi d'un faune" (Poem and Prelude) », *Australian journal of French studies*, vol. 25, n° 2, 1988, p. 176-189.

- MUNRO, Thomas, « L'Après-midi d'un Faune et les relations entre les arts », *Revue d'esthétique*, 1952 [1951], p. 225-243.
- NECTOUX, Jean-Michel, « Debussy et Mallarmé », *Cahiers Debussy*, n^{os} 12-13, 1988-1989, p. 54-66.
- PENESCO, Anne, « L'esthétique des instruments à archet chez Debussy et Ravel : Une poétique mallarméenne du timbre », *Études sur la musique française : Autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 51-62.
- POWELL, David A., « Shadows of Desire: Mallarmé and Debussy. Searching for Pleasure », *Yearbook of Comparative and General Literature*, n^o 42, 1994, p. 83-91.
- ROLF, Marie, « Semantic and Structural Issues in Debussy's Mallarmé Songs », *Debussy Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 179-200.
- TOUYA DE MARENNE, Éric, « Mallarmé et Debussy : exégèse musicale de *L'Après-midi d'un faune* », *Essays in French Literature*, vol. 39, novembre 2002, p. 209-24.
- WHEELDON, Marianne, « Debussy's "Soupir": An Experiment in Permutational Analysis », *Perspectives of New Music*, n^o 38, été 2000, p. 134-160.
- ZIELONKA, Anthony, « "L'Après-midi d'un faune": Towards the Total Work of Art », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n^o 3, automne 2000, p. 14-24.

La crise et autres problèmes

- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989 [1972].
- ARISTOTE, *Métaphysique*, tome 1, livres A - Z, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991.
- *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BARTHES, Roland, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.
- COMBE, Dominique, *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.
- GRENIER, Jean, *Le choix*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875.

- HUGO, Victor, « Préface », *Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame I, Cromwell*, Paris, Hetzel-Quantin, 1881, p. 5-75.
- HUSSERL, Edmund, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris, Aubier Montaigne, 1987 [1935].
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et les heures*, Paris, Seuil, 1988.
- *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- *Fauré et ses mélodies*, Paris, Plon, 1938.
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995.
- KIERKEGAARD, Søren, *Œuvres complètes*, tomes III, VIII, XVI, XIX, Paris, Éd. de l'Orante, 1970-1982.
- KRISTEVA, Julia et al., *Dire la crise/penser la crise*, Paris, Seges, 1987.
- « La notion de crise », dossier spécial de *Communications*, n° 25, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1974.
- REBATET, Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1998 [1969].
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1988, p. 217 pages.
- SINDING, Richard, *Qu'est-ce qu'une crise ?* Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- VALÉRY, Paul, *Tel Quel, Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 469-781.