

Jelige: Framboise

La relation de la musique et de la littérature :

L'Après-midi d'un faune de Stéphane Mallarmé et de Claude Debussy

A zene és az irodalom kapcsolata

Stéphane Mallarmé és Claude Debussy: *Egy faun délutánja* c. műve alapján

2014. 04. 04.

Table des matières

1. Introduction	3
2. Le symbolisme	4
2.1 Le symbolisme et la musique.....	4
2.2 Le symbolisme et la poésie	6
2.3 Le symbolisme et la peinture	8
2.4 Le symbolisme et la danse	10
3. Stéphane Mallarmé.....	12
3.1 Biographie.....	12
3.2 La poésie moderne	13
3.3 <i>L'Après-midi d'un faune</i>	14
4. Claude Debussy.....	17
4.1 Biographie.....	17
4.2 Le langage musical de Debussy	18
4.3 Debussy et le <i>Faune</i>	20
5. La réception hongroise de <i>L'Après-midi d'un faune</i>	22
6. Conclusion.....	24
7. Références bibliographiques	26

1. Introduction

Si on pense au poème célèbre du grand poète symboliste, Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, il est étonnant que ce texte exerce une si grande influence sur les autres branches artistiques (musique et peinture) de l'époque symboliste et du 20^e siècle. Quand cette œuvre paraît en 1876 imprimée avec les illustrations d'Édouard Manet, bientôt Claude Debussy la met en musique (en 1894) sous le titre *Prélude à l'après-midi d'un faune*. On assiste à un succès grandissant et le poème conquiert le ballet aussi.

Vaclav Nijinski crée une chorégraphie dans laquelle il danse le rôle principal, le Faune lui-même. En 1912, le ballet russe présente la pièce. L'œuvre suit son chemin spectaculaire tout au long des époques postérieures jusqu'à nos jours depuis sa première parution. La pure sensibilité qui imprègne ce texte encourage plusieurs artistes afin qu'ils expriment leurs propres émotions et pensées. Lorsque Nijinski présente sa conception vraiment particulière, il touche une génération qui est capable de développer cet héritage d'une manière plus esthétique. Alors même que les artistes contemporains quittent la musique, ils puisent beaucoup dans les mouvements conçus par Nijinski lui-même. À notre époque l'expressivité est surjouée car le public préfère plutôt les séances spectaculaires. Par contre, ce qui fait le charme de l'adaptation de 1912, c'est bien la simplicité artistique avec laquelle Nijinski crée sa chorégraphie.

En 2007¹, une compagnie célèbre hongroise reprend la pièce en y ajoutant quelques éléments nouveaux. Subvertissant ses caractéristiques propres le Faune porte alors un costume plus extravagant, plus bizarre que Nijinski jadis. Chacune de ses nouveautés explore ainsi un autre aspect de la relation entre l'homme et la femme, tout en restant ancré dans le monde mythologique et classique du faune et de la nymphe. Chaque mise à jour de la pièce conserve tous ses éléments nécessaires comme la structure mosaïquée, tout en mettant sur l'ironie qui sert à cohérente de cette pièce.

Le poème de Mallarmé survit dans le monde artistique et fonde l'époque moderne. Pour comprendre sa portée universelle, il faut se replonger dans les sources originelles de l'œuvre, notamment le symbolisme. Dans les lignes qui suivent, j'explorerai la relation entre la musique et la littérature, telle qu'elle est illustrée par *L'Après-midi d'un faune*.

¹ Utilisé la source suivante : http://fidelio.hu/tanc/kritika/egy_faun_kalandjai

2. Le symbolisme

2.1 Le symbolisme et la musique

Les poètes et artistes symbolistes sont fort sensibles à l'art par excellence qu'est la musique. Ils célèbrent surtout un compositeur qui peut être considéré comme le grand maître du romantisme, mais qui devient aux yeux des symbolistes français le musicien représentant la musique idéale. « Les théories esthétiques de Wagner se répandirent en France grâce à la *Revue Wagnérienne* (1885-1887) fondée par Édouard Dujardin. Wagner reprend et complète le concept de Schopenhauer qui fait de la musique l'art idéal et introduit dans son esthétique la conception de l'art total ou universel à base musicale. [...] Son système de pensée a une profonde influence sur les poètes romantiques et symbolistes, de Baudelaire à Mallarmé². » La musique offre une autre herméneutique de la poésie. Les arts en général sont limités sauf la musique qui est l'art unique « le plus détaché de la représentation³ » et donc rejoint la poésie sans imiter la nature. Cette union est féconde car, dans sa simplicité, dans sa pureté, la musique est capable d'établir une connexion poétique qui inspire de nouvelles formes d'écriture.

Lorsque Mallarmé parle de la musique, il affirme que c'est le langage le plus parfait. La conception wagnérienne se trouve dans le théâtre symboliste aussi. « Le décor, la musique, la mise en scène, le chant y sont en effet en parfaite harmonie⁴. » Puisque pour Mallarmé la musique, ainsi que les mathématiques sont des systèmes de signes qui cachent l'indicible beauté, il lui est par conséquent nécessaire d'élaborer une théorie du langage. Il ne s'agit pas d'une théorie abstraite et linguistique, mais le maître symboliste essaie d'unir la littérature et le langage. Mallarmé sait précisément que son but est de traduire les expressions langagières d'une manière intuitive et propose de purifier le langage lui-même. Puisque les poètes préfèrent les mots rares et expressifs, ils créent leur propre univers. En plus de ces mots extraordinaires au sens propre, les poètes chérissent la sonorité de la langue. Tout cela pour que des divergences révèlent un sens particulier. Quand on lit un poème symboliste, on sent un secret caché derrière les mots, et, en même temps, on remarque le rythme, les rimes, les formes, les images, et, bien sûr, les sonorités uniques qui distinguent, par leur originalité, les poésies symbolistes de celles des autres courants poétiques. Pour ces auteurs, l'individualité joue le rôle premier et ils

² Judit Maár – Anikó Ádám, « Quelques principes théoriques du symbolisme », in : *Langage, Poésie, Énigme*, Édition Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1994, p. 15.

³ Jean-Nicolas Illouz, « Musique du poème », in : *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, p. 180.

⁴ Judit Maár – Anikó Ádám, « Quelques principes théoriques du symbolisme », in : *Langage, Poésie, Énigme*, Édition Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1994, p. 15.

évoquent une atmosphère étrange, qui dépasse l'arbitraire, et ainsi ces poètes parviennent-ils à établir le lien entre leurs textes et leur monde imaginaire. Cette émancipation des règles strictes exprime « l'idée abstraite » des choses. Si les symbolistes considèrent Wagner comme le père fondateur de leur doctrine musicale, leur véritable compositeur est leur contemporain Claude Debussy : « Contre Wagner [...] Debussy accomplit une des plus grandes révolutions de l'histoire de la musique et invente un langage musical⁵. » Il s'agit d'une sorte de mathématique musicale qui cache les secrètes et mystérieuses choses de l'âme. Tout ce qui détermine le spectacle - le geste, la voix, l'imagination poétique se manifeste avec lui de façon vivante et organique.

L'an 1886 voit aussi la publication d'un texte important aux yeux des contemporains : le *Traité du verbe* de René Ghil. Cet ouvrage se veut une doctrine de phonétique symboliste accompagnée par un « Avant-dire » de Mallarmé. Le but de Ghil avec son étude est d'élaborer un système linguistique à la base d'un langage. Ce langage s'appuie sur la sonorité des mots, et en même temps crée une métaphysique de la poésie. Grâce à celle-ci se réalise un ordre dans l'univers, c'est-à-dire un cosmos. Le rythme qui détermine essentiellement toute musique influence la poésie aussi. Sa tâche principale est d'organiser le monde avec le support du rythme. Pour Ghil, l'art universel est équivalent avec la musique instrumentale. Cela veut dire qu'elle peut exprimer vraiment la totalité et la diversité des émotions. À cette époque-là, les symbolistes font correspondre la musique à une manière curieuse de composer de l'art musical, notamment à l'instrumentation verbale, c'est-à-dire qu'il existe une langue-musique où les groupes des lettres (les voyelles, les semi-voyelles et les consonnes) sont équivalents à une sorte de groupe d'instruments musicaux. « Tout instrument a ses harmonies propres⁶. » Même dans la poésie où les harmonies vocales sont en relation avec les timbres vocaliques. Par exemple : f, l, r, s, z pour les trompettes, clarinettes et petite flûtes. L'émotion produit alors une expression phonétique qui ravit les auditeurs. Le « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel⁷ » est explicité pour la première fois dans l'histoire de la poésie. Mallarmé reconnaît la double fonction du langage. Le texte contient l'essentiel des pensées de Mallarmé, pourtant, il donne les notions clés pour les contemporains aussi. C'est pourquoi Mallarmé construit la base de la doctrine esthétique dans le sens de la notion pure. Quant à la littérature-même, elle exprime l'univers entier avec un seul mot. Selon Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus,

⁵ Jean Cassou, « Wagner et Debussy », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979, p. 19.

⁶ <http://moodyguy.net/rimbaud/rene-ghil-2-instrumentation-verbale>

⁷ René Ghil, « Avant-dire » de Stéphane Mallarmé, in : *Traité du verbe*, Giraud, Paris, 1886.

musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets⁸. » Quand on dit « fleur », on pense à toutes les fleurs du monde. La fleur devient un symbole, un porteur qui est capable d'engendrer un lien immédiat avec la littérature. Comme Mallarmé écrit : « la Musique rejoint le Vers pour former la Poésie⁹. »

2.2 Le symbolisme et la poésie

À la fin du 19^e siècle, le symbolisme¹⁰ arrive comme une période très « rebelle » puisque les écoles et les groupes littéraires sont toujours en compétition et ce nouveau courant indique le chemin ignoré qui incite les artistes et les participants à affranchir les frontières des règles et des normes. Cette tendance accentue en premier lieu l'individualité qui est assurée par la liberté absolue. « Le symbolisme est né de rencontres : rencontres d'hommes de lettres et d'artistes, mais aussi rencontres de courants plus ou moins diffus¹¹. »

Le 18 septembre en 1886 paraît dans le *Figaro* « Un manifeste littéraire¹² » du poète Jean Moréas qui désigne la naissance du symbolisme. Les poètes s'engagent ouvertement aux ambitions et élaborent une structure plus profonde qui puise beaucoup dans les bases de l'école du Parnasse. Les membres sont les plus célèbres auteurs de l'époque, comme Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, qui deviennent les pères fondateurs de la nouvelle école poétique. Le symbolisme comprend presque quatre générations d'écrivains qui sont toujours à la recherche des contemporains et des compagnons. Parmi les poètes, Mallarmé remplit un rôle central puisqu'il appartient à l'ancienne génération qui s'attache beaucoup à l'école du Parnasse. L'essence du symbolisme se traduit par l'imagination d'un monde idéalisé. Toutes les caractéristiques du symbolisme évoluent vers les mouvements « d'avant-garde » du 20^e siècle qui s'occupe, à côté des ambitions philosophiques, de l'innovation directe libérant les poèmes et exprimant une sorte d'obscurité qui est liée à l'indétermination du sens. Dans cette époque-là, la poésie représente une branche artistique qui fait référence à tous les arts. Elle recueille les éléments essentiels qui sont diffusés par les poètes et forme un mélange artistique. Les auteurs symbolistes aspirent à toucher le symbole caché et à exprimer à l'aide des textes les visions très nuancées sur le monde. On peut affirmer qu'il y a quatre poètes capitaux, notamment : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé qui deviennent « les véritables « phares » du

⁸ *Ibid.*

⁹ Pierre Brunel, « Littérature », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979, p. 158.

¹⁰ D'après l'article de Jean-Nicolas Illouz, Les manifestes symbolistes, in: *Littérature*, N°139, 2005, p. 93.

¹¹ Pierre Brunel, « Littérature », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979, p. 160.

¹² Jean-Nicolas Illouz, « Introduction », in : *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, p. 10-13.

Symbolisme¹³. » Ils se mettent d'accord qu'il faut rompre avec l'esthétique parnassienne, et ils laissent libre cours à la décadence car l'esthétique formaliste du Parnasse doit être dépassée. Quand Baudelaire meurt en 1867, il lègue un héritage à la postérité où on trouve la modernité incarnant la prétention la plus importante du symbolisme. Le goût change vers une autre direction où la bizarrerie, la recherche de l'artifice, et l'aspiration au mal créent les principes littéraires.

Pour la littérature fin de siècle (symboliste) les idées positivistes ont moins d'importance que pour les autres tendances, même les artistes éprouvent de la méfiance à l'égard des sciences. Le symbolisme fait face au positivisme, au scientisme ; par contre, on assiste à un intérêt croissant envers les pensées religieuses et métaphysiques. Les courants se basant sur la raison ne sont pas d'accord avec les symbolistes qui se fient à leurs intuitions. Tandis que le scientisme voit la solution dans la science positive, le symbolisme essaie de trouver le symbole caché qui définit l'essentiel de la vie. Le désir des représentants est prouvé par un mouvement novateur et révolutionnaire qui prend ses distances envers la vie politique aussi. Les œuvres se démarquent de la réalité et pour exprimer cette opposition, ils s'adressent au monde intérieur. En général, les artistes se sentent enfermés dans le monde moderne, réel, leur seule possibilité de fuite est « la joie » de la composition.

Vers 1880, un nouvel état d'esprit commence à prendre corps dans la jeunesse littéraire et artistique. Ce n'est pas encore le symbolisme, c'est sa formule intuitive, la décadence. En 1885¹⁴, quand Jean Moréas publie son *Manifeste du symbole*, on ne parle que des « Décadents ». Le terme « décadentisme » vient de la poésie *Langueur* de Paul Verlaine qui écrit dans son œuvre ce vers suivant : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence. » Cette affirmation est absolument contre le Romantisme qui exprime la beauté de l'harmonie, la totalité absolue. Les aspirations deviennent le désenchantement, la dérision. Le Décadent favorise la recherche de l'étrangeté et la bizarrerie au lieu de contempler l'équilibre parfait. Ils laissent mûrir et pourrir les fruits pour décrire la contradiction qui montre les caractéristiques bien différentes de l'idéal du Romantisme. Ainsi les vraies valeurs se changent en contre-valeurs qui se manifestent nettement chez les artistes décadents. Le nom définitif des symbolistes se rapporte à Baudelaire qui écrit dans son poème, *Correspondance* : « la forêt des symboles. »

Même si la notion circule depuis longtemps grâce au manifeste de Jean Moréas, la conception pure se représente ici pour la première fois. Plus tard les deux termes, c'est-à-dire les décadents et les symbolistes sont liés assez étroitement, pourtant on ne peut dire qu'ils signifient la même

¹³ Jean-Nicholas Illouz, « Moments et modernité », in : *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

chose car les symbolistes cherchent toujours « le symbole d'un autre monde. »

Face aux autres courants artistiques, la poésie symboliste met l'accent sur l'imagination qui est nourrie par les mythes et par les légendes. Pour exprimer les pensées les plus intimes, les plus émotionnelles, les poètes s'adressent aux créatures magiques qui en diffusent les images stéréotypées. En ce qui concerne les figures mythologiques, elles inspirent l'imagerie des auteurs symbolistes. Il suffit de songer à *L'Après-midi d'un faune*. Les faunes appartiennent à la mythologie grecque mais hors cette œuvre, ces personnages mystérieux paraissent dans différents d'autres ouvrages. Le mythe permet d'engendrer un porteur qui partage les significations possibles et crée un lieu du mystère. Il aspire à atteindre l'obscurité qui est intouchable et hors de portée. C'est pour cela que les auteurs symbolistes préfèrent les créatures ambiguës : « les faunes, les chimères, les sphinx, les androgynes¹⁵ ». Mais non seulement les figures extraordinaires délimitent la poésie symboliste : la musique reste aussi en liaison constante avec la littérature. La collaboration entre la musique et poésie fait figure de modèle. Cette affirmation est vraie inversement aussi : la poésie devient musique.

2.3 Le symbolisme et la peinture

L'imagination apparaît comme le mot clé chez les symbolistes et ainsi dans la peinture aussi. Le décor et les couleurs s'appuient extrêmement sur les rêves et sur les figures mythologiques qu'on rencontre plusieurs fois dans les arts différents de l'époque. Les images relient la profondeur indicible et la surface du monde physique d'une manière sensible et intellectuelle à la fois. Ce qui caractérise la représentation picturale, les paysagistes préfèrent appliquer les motifs assez abstraits mais à la fois plein de significations, comme l'eau par exemple, qui veut exprimer la profondeur et l'abondance des réflexions vues et pensées.

Les thèmes de nature précisent la valeur décorative et paradoxalement indiquent « l'anti-naturalisme », la sensibilité de la fin du siècle.

La musique comme une branche artistique est étroitement liée avec la peinture et la poésie, cela prouve la déclaration de Debussy : « La musique de ce prélude est une *illustration très libre* du beau poème de Stéphane Mallarmé ». La référence à la nature, par laquelle on veut définir l'impressionnisme avec le symbolisme est vraiment trompeuse. Ici dans la musique, la nature ne comble qu'un rôle secondaire. Même si elles ne servent qu'à créer le décor dans un

¹⁵ Pierre Brunel, « Création mythologique », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979, p. 157.

poème, elles font partie essentielle de la littérature et de la musique.

Les fleurs quand elles ne sont pas que les fleurs artificielles, elles viennent de la serre et comme ça deviennent les produits fabriqués par les mains des humains. Mais leur fonction décorative est toujours présente, elles exercent surtout une grande influence sur l'Art nouveau aussi où cette tendance dessine les formes différentes à l'aide des compositions florales. Non seulement les fleurs prennent de l'importance mais les pierres précieuses aussi qui représentent « l'un des motifs privilégiés de l'imagination matérielle du Symbolisme¹⁶. » Même les écrivains symbolistes saisissent l'occasion de la signification ancienne des pierres, notamment en soulignant leurs caractères magiques, religieux ou occultes. Leur image réfléchie donne plusieurs possibilités pour la métaphoriser au sens figuré ou concret. Ces jeux intérieurs augmentent la valeur des poèmes, et la structure aussi.

L'autre sujet important est sans doute le thème de l'eau. Il jouit de multiples de représentations qui peuvent prouver sa qualité colorée. Cela incite à concevoir les nouvelles idées, réflexions qui nous introduisent dans l'univers des mystères. L'eau sert à la base de l'activité réflexive, en revanche elle est capable de dévoiler le côté absolument subjectif de la vérité. Le symbole chez les symbolistes n'est pas équivalent avec l'interprétation des impressionnistes car il excite les pensées plus profondes et avec cela il organise un voyage dans le for intérieur du sujet et il lui dévoile les choses enterrées auxquelles il fait face difficilement. Ce symbole peut fonctionner comme un miroir aussi : les reflets chez les symbolistes révèlent l'autre aspect de la vérité ou les choses recouvertes qui sont entourés de l'obscurité et du mystère. Bien que les artistes symbolistes s'occupent beaucoup du comportement de l'eau, ils s'intéressent moins à la surface qui ne signifie que le début du voyage. Même si la surface garde les secrets et les mystères, elle peut devenir facilement une analogie des rêves et des hallucinations.

Les peintres rejettent explicitement les techniques impressionnistes et favorisent plutôt les conceptions esthétiques décoratives soulignant les détails visuels. Le monde extérieur n'est pas d'un intérêt capital ainsi les « facilités de l'inspiration romantique », contestées déjà par les Parnassiens, ou le « plein air » ne se trouvent pas sur un tableau symboliste. Les personnages, la description ne sont pas élaborés d'une manière détaillée du dessin mais ils sont représentés avec plus de détails concernant les couleurs transparentes et brillantes (blanc, argent, or). Les espaces y indiquent le refus du monde extérieur, par exemple un salon vide. L'extérieur ne compte qu'une mesure pour les peintres, il sert à la projection des sentiments, à un point

¹⁶ Jean-Nicolas Illouz, « Imaginaire et représentations », in : *Le Symbolisme*, Éditions Librairie Générale Française, 2004, p. 118.

objectif, vis-à-vis du côté subjectif. Seulement la nuance et la musique peuvent faire percevoir les barrières entre le rêve et la réalité. Elles représentent les émotions fines et précises qui indiquent les frontières existantes.

Les secrets et les mystères qui déterminent les sujets saillants, eux-mêmes enrichissent la fantaisie des peintres. On peut affirmer que l'artiste symboliste ne s'intéresse qu'aux choses mystérieuses, tout ce qui se cache derrière la réalité : l'univers des créatures féeriques, démoniaques, mythologiques. Le rêve, la vision et l'hallucination imprègnent l'artiste qui est toujours à la recherche de la véritable réalité. Le rêve qui est central pour l'impressionnisme et celui que tout le monde cherche à réaliser : rendre les changements qui interviennent à la surface des choses. Leur but est non seulement plonger dans la profondeur mais deviner les questions cachées et définir l'importance des choses esthétiques et énigmatiques influençant notre vie et nos décisions. Ce qui se cache au plus profond des compositions, c'est *le symbole* qui signifie toujours un contenu transcendé.

2.4 Le symbolisme et la danse

Avant la Première Guerre mondiale, le ballet russe et notamment Serge de Diaghilev ranime le ballet classique pour pousser vers une nouvelle direction et déterminer son développement au 20^e siècle. Il est un des artistes les plus remarquables dans l'histoire universelle de l'Europe. Diaghilev est le fondateur et organisateur de l'art de la danse moderne qui est sans hésitation le ballet russe. Les rythmes, les couleurs, toute la mise en scène créent une explosion qui montre au public un côté bien différent de la danse. « C'est en faisant fusionner ces éléments constitutifs du ballet que Diaghilev fait œuvre novatrice¹⁷. » Bien sûr, cette innovation déterminante choquent presque tout le monde pour son caractère étrange mais plus tard, les spectateurs s'accoutument aux nouvelles techniques et regardent les séances avec les yeux émerveillés. Auparavant, la danse n'était qu'un aimable divertissement. Par contre, Diaghilev prouve sa caractéristique ardente, passionnante et impressionnante à l'aide de sa troupe colorée.

Par ce fait, les chorégraphes russes s'efforcent volontairement d'introduire les spectateurs dans le monde extraordinaire où les formes, les détails sont plus vifs, plus admirables qu'avant. Un danseur russe y met toute son âme pour atteindre le degré culminant de l'art de la danse. Ses mouvements sont accompagnés par une sorte de l'expressivité ferme

¹⁷ Jean-Pierre Pastori, « L'enchantement des ballets russes », in : *La danse des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 1997, p. 16.

et de l'attitude formidable. Il est capable d'embellir tout autour de soi en mettant le public en jeu. Cette nouvelle tendance chorégraphique met l'accent sur le décor avec lequel le ballet russe a gagné la confiance inconditionnelle du public parisien et il est capable de dépasser tout cela avec ses artistes : Anna Pavlova, Tamara Karsavina et bien sûr Vaclav Nijinski aussi. L'intérêt de l'audience est captivé par le décor et les costumes, donc les éléments pittoresques. Les gens s'intéressent tout à coup à la musique russe et tout le monde veut écouter les compositeurs russes, comme par exemple : Tchaïkovski, Borodine, Rimski-Korsakov.

À partir des années 1910, Diaghilev cherche consciemment les nouvelles formes d'esthétiques. L'année 1912 est un jalon dans l'histoire du ballet russe car c'est le premier signe dans l'histoire de la direction changée de Diaghilev. Il essaye de relier le passé avec le présent c'est pourquoi il présente *L'Après-midi d'un faune* accompagné par la musique impressionniste de Debussy et avec le décor impressionniste de Léon Bakst. La pièce évoque les mouvements des sculptures grecs antiques. Cette adaptation est l'un des premiers ballets de Diaghilev qui veut présenter les nouvelles techniques. Au contraire des séances antérieures, ce spectacle est chorégraphié et dansé par Nijinski, au Théâtre du Châtelet, d'après le poème de Mallarmé. Il étudie longtemps au Louvre les attitudes sur les fresques égyptiennes et les sculptures grecques. Les mouvements sont lents et réfléchis, sans virtuosité. Son costume est presque invisible car il porte un vêtement transparent avec les taches et les cornes sur sa tête en faisant allusion à un bouc. À l'ouverture du rideau, le Faune se trouve dans une forêt en jouant de sa flûte cachée. Puis un groupe de nymphes arrive au bord de la rivière, le Faune s'en approche. Mais il est timide et les nymphes lui échappent. Malgré cela, l'un de leurs voiles légers reste dans sa main. Grâce au voile, son rêve se réalise. En effet, il aspire toujours à la volupté inaccessible et les nymphes ne représentent que le moyen pour saisir le secret énigmatique. Après, le rideau se ferme et l'histoire continue dans l'imagination du spectateur.

L'érotisme explicite de la scène terminale déclenche un grand scandale, c'est pourquoi le public rechigne devant les pièces présentées par le ballet russe. Quelques années plus tard, Serge Lifar danseur ukrainien remonte la pièce sans les nymphes, en solo. Cette version reçoit les bonnes critiques. Mais sans conteste, les ballets russes trouvent une correspondance entre les arts et en même temps ils gardent la conception wagnérienne aussi. Avec Nijinski, la danse se délivre « du réalisme psychologique ou merveilleux¹⁸ » qui la change et masque, retrouvant le corps dépassé par lui-même par rapport aux esthétiques classiques et romantiques. Il réforme la conception, même des mouvements. Nijinski rompt avec les règles pour rétablir l'équilibre

¹⁸ http://www.fabula.org/actualites/faunes-poesie-corps-danse-de-mallarme-a-nijinski_16320.php

entre les mouvements classiques et modernes. Toutes les innovations servent à présenter la modernité au public et quitter les clichés. Cette modernité qu'il tente de mettre en pratique, devance son époque, c'est pour cela que les gens ne l'apprécient pas du tout. Pourtant, la danse a besoin de se renouveler et franchir la frontière car les techniques nouvelles inspirent les danseurs tout le temps. L'influence du ballet russe modifie les bases de la danse classique et cette « révolution » s'achemine dans une direction qui caractérise les séances des ballets jusqu'aujourd'hui. Danseur étoile, Vaclav Nijinski permet de former l'image contemporaine de la nouvelle génération et de la danse.

3. Stéphane Mallarmé

3.1 Biographie

Étienne (dit : Stéphane) Mallarmé naît le 18 mars 1842 à Paris. Lorsqu'il a 5 ans, il perd sa mère. Puis son père se remarie, mais l'ambiance de la famille n'est pas convenable pour le petit Stéphane, car ses grands-parents maternels l'élèvent. Enfin, à l'âge de 8 ans, il commence à faire ses études dans un internat. Quand il perd sa sœur aussi, il reste définitivement seul. C'est l'événement qui lance sa carrière poétique. Le thème de la mort se retourne presque toujours dans ses poèmes. Pendant sa jeunesse, il s'intéresse aux écrivains contemporains comme Baudelaire, Victor Hugo et Edgar Poe dont les poèmes Mallarmé traduit plus tard en français.

Après les études secondaires terminées, il s'installe dans l'enregistrement et travaille avec son père, encore que son grand rêve soit l'écriture. Il fait alors la connaissance d'un jeune professeur de lycée, appelé Emmanuel Des Essarts qui l'aide beaucoup à lancer ses projets poétiques. À ce moment-là paraissent ses premières œuvres (*le Guignon*, *le Sonneur*) mais forcément influencés par Victor Hugo. En 1862 il se rencontre Maria Gerhard, sa femme qu'il épouse dans l'année suivante. Puis Mallarmé consacre sa vie à l'enseignement et part à Londres pour étudier l'anglais et devenir professeur d'anglais. Il enseigne surtout en province mais il n'aime pas ce métier c'est pourquoi rompt provisoirement avec l'enseignement et retourne à Paris où il est nommé de nouveau professeur du lycée. Pendant ce temps, Mallarmé fait la connaissance avec Édouard Manet avec qui il cultive longtemps une amitié intime. En 1879, son fils Anatole meurt. Cette tragédie choque gravement le père. À cause d'elle, Mallarmé est touché par une crise dépressive. Pour adoucir le deuil, il entreprend la rédaction du *Tombeau d'Anatole*. Après la mort de son fils, il rejoint la vie littéraire à laquelle il participe de plus en

plus. Les poèmes de Verlaine et de Huysmans l'inspirent beaucoup et cela l'incite à former un cercle poétique et littéraire dans la rue de Rome. Ses entrevues deviennent très célèbres au milieu des artistes de l'époque. Il traduit alors les œuvres d'Edgar Allan Poe de l'anglais vers le français qu'il publie plus tard dans un recueil.

Comme son état de santé se dégrade, il prend sa retraite anticipée. Pendant ses années retraitées, il s'occupe avec le même enthousiasme de la poésie et de l'écriture. Mais malgré cela, un spasme de la gorge le tue et l'emporte à l'éternité le 9 septembre en 1898 à Valvins.

3.2 La poésie moderne

Comme le père fondateur du symbolisme, Stéphane Mallarmé influence à la fois la poésie et la musique dans cette époque-là. Il est précurseur d'une nouvelle tendance et sa présence est déterminante en considérant la littérature au 20^e siècle. « Si le terme de 'symbolisme' a vraiment un sens historique et philosophique, c'est sans nul doute à Mallarmé que doit appartenir ce titre¹⁹. » Il laisse à ses amis la préparation des manifestes, des polémiques mais c'est lui qui se réfère plusieurs fois aux novateurs dans ses textes. Ses efforts gagnent un respect qui est accepté quasi unanimement par des gens littéraires et artistiques.

À côté d'élaborer la théorie de la langue et de la poésie, Mallarmé s'adresse à la suggestion pour faire percevoir les décalages entre le mot et le sens. Pour lui, le langage poétique est libre de toute description. « La langue commune, uniquement destinée à produire un sens qui vise une réalité, est une réduction de la vraie langue, réduction produite par le refus de toutes les possibilités du langage qui ne servent pas le sens²⁰. » Il ignore simplement l'emploi élémentaire et quotidien. « [...] il existe une clé de Mallarmé alors qu'ils sont convaincus que, suivant la phrase de Dr Bonniot : 'on n'explique pas Mallarmé ; on le sent et on l'aime'²¹. »

Par contre, il s'occupe de l'autre aspect de la langue qui ne se réfère pas avec des signes univoques au sens caché. Le poète brouille la syntaxe, ainsi selon lui, le lecteur se soumet facilement au choc de l'œuvre. « Pareillement, la musique et le son, parce qu'ils établissent une vérité directe et intuitive, semblent primer sur le sens²². » Ce qui caractérise la poésie de Mallarmé, c'est une sorte d'hermétisme qui entoure ses œuvres. Même s'il s'efforce d'exprimer les différents sens d'un texte, au début, ses poèmes provoquent des critiques et des moqueries.

¹⁹ Henri Peyre, « Mallarmé », in : *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1976, p. 37.

²⁰ Jean-Louis Backès, « Le double état de la parole », in : *Poésies de Mallarmé*, Librairie Hachette, 1973, p. 36.

²¹ Charles Chassé, *Les clés de Mallarmé*, Éditions Montaigne, 1954, p. 93.

²²http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9/131354#11001733

L'emploi de l'ellipse et l'abréviation permet d'embrouiller le lecteur parce qu'il ne sait ni le début, ni la fin. C'est pourquoi nous est pénible de trouver la beauté et de saisir la musique verbale. La volonté du poète symboliste est simplement de protéger ses textes contre le public béotien qui n'est pas capable de comprendre ses œuvres. Mallarmé tente tout le temps de partager un travail parfait, grâce à celui-ci il essaye de créer une relation intermédiaire entre le lecteur et le poète. Il veut toujours se surmonter, surtout se satisfaire lui-même, son exigence.

Chez la plupart des auteurs, le décalage reste toujours considérable entre la réalisation et l'ambition par rapport aux œuvres rêvées. Pour illustrer cela, il suffit de penser à son poème célèbre, *L'Après-midi d'un faune* où les frontières semblent se confondre. « Évoquer petit à petit l'objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements²³. »

La théorie de l'art pour l'art, élaborée par Théophile Gautier, prend aussi une grande importance au cercle des auteurs symbolistes. Selon lui, le poète cherche toujours la manière dont il peut mettre en œuvre la beauté et le rêve inaccessible. C'est pour cela on recourt aux textes littéraires qui donnent la possibilité d'éprouver l'atmosphère de l'hermétisme. Les arts composent un monde tout-à-fait idéal et absolu. Finalement, toutes les autres branches artistiques sont en rapport avec la poésie, leur collaboration ne reste pas insensible. Les peintres comme « Maurice Denis et Carlos Schwabe illustrent les partitions de Debussy ; [...] Debussy, Ravel, Fauré, Chausson mettent en musique des poèmes de Verlaine ou Mallarmé, au point que l'époque symboliste apparaît comme un moment exceptionnellement fécond²⁴. »

3.3 *L'Après-midi d'un faune*

*L'Après-midi d'un faune*²⁵ est l'un des chefs-d'œuvre de Mallarmé. Il écrit la poésie pendant 20 ans. Pour la première fois, il mentionne le projet du poème dans une lettre à Henri Cazalis en 1865. « [...] je rime un intermède héroïque dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre mais *exigeant* au théâtre²⁶[...] » Son titre original était *Improvisation d'un faune* mais plus tard il modifie l'improvisation pour le monologue.

²³ Henri Peyre, « Mallarmé », in : *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1976, p. 54.

²⁴ Jean-Nicholas Illouz, « Moments et modernité », in : *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, p. 60.

²⁵ D'après l'article de Ujfalussy József, « Egy faun délutánja, Mallarmé és Debussy – vers és zene », in : *Magyar Zene*, N°3, 2012, p. 253-258.

²⁶ Yves-Alain Favre, *Œuvres de Mallarmé*, Garnier, 1985, p. 485.

À l'origine, Mallarmé veut adapter son œuvre pour le théâtre mais les metteurs en scène rejettent cette version, ils ne la donnent pas convenable au public théâtral. Cela s'explique « le désintérêt » du poète pour *L'Après-midi d'un faune*. Enfin, la poésie paraît en 1876 en impression et maintenant avec le titre qu'on connaît chez Debussy aussi. En fait « l'idée très belle et sublime » est un développement d'un art poétique tourbillonnant mais organisé dans l'image des souvenirs et des symboles. L'abstraction artistique permet de créer une situation concrète et une totalité jamais accessible de tous les jours. Le poète dans l'image du faune fait ses doléances qu'il doit renoncer à la vie quotidienne. Au prix de la souffrance, il aspire à participer à la totalité et à la *catharsis* qui sont inaccessibles dans la réalité. Le Faune dans *L'Après-midi d'un faune* abandonne ses nymphes en espérant qu'il soit capable de les conserver dans sa mémoire. Il les évoque grâce aux souvenirs et rêves et avec cela il assure une place éternelle pour les nymphes dans la vie de la littérature. Au sommet du poème, le faune crie : « Je tiens le reine ! » et la reine est Vénus elle-même.

À l'époque du symbolisme, les auteurs préfèrent se tourner vers la mythologie grecque comme fait au 18^e siècle la littérature bucolique. Encore le poème de Mallarmé évoque-t-il celle-ci car le monologue du faune et l'entourage du poème s'insèrent dans le monde de bergers. Mallarmé appelle aussi volontiers son œuvre « églogue » en souvenir des églogues de Virgiles. Même, l'appellation « églogue » se trouve aussi en dessous du titre. Dans la mythologie romaine, le faune représente une figure magique et l'amant des nymphes fuies. Il est adéquat au satyre dans l'Antiquité grecque. Sa tête et son torse montrent la ressemblance humaine mais à partir de la taille, il ressemble plutôt à un bouc avec ses cornes placées sur le front. En général, les faunes habitent dans les forêts et dans les montagnes où ils aiment courir les nymphes et boire le vin. On les considère en général comme les êtres voluptueux, lutin en revanche bienveillant. Ils aident à garder la fertilité et la santé des troupeaux, ainsi que la bonne récolte. Dans l'Antiquité grecque, *Pan* est une divinité de la nature, plus particulièrement il est le protecteur des bergers et des troupeaux. Son apparence fait bien rire les dieux d'Olympe, à ceci remonte son nom « Pan » aussi. Bien sûr, la flûte de Pan s'attache également à lui. Au cercle des philosophes, *Pan* devient le symbole de l'univers et du cosmos.

Les parties du poème sont bien articulées en huit parties par le poète. Le vers 1 à 7 décrit l'incertitude du Faune. Après cela, les vers de 8 à 22 présentent les « sens fabuleux ». Puis les vers de 23 à 32 nous montrent le bain des nymphes. La partie suivante (v. 32 à 37) nous retourne dans la réalité, ensuite dans les vers de 38 à 51, le Faune cherche un apaisement dans l'exercice de son art. Puis (de 38 à 51 vers) il s'abandonne au pouvoir de son imagination mais le rapt des nymphes lui manque (v. 62 à 92). Puis, son imagination renaît (de 93 à 104 vers) dans son

propre sommeil (de 104 à 110 vers). Si on l'observe, la poésie, d'une manière approfondie, composée de 110 alexandrins, se comporte vraiment comme un monologue scénique. Les parties ne sont pas divisées en strophes mais elles se suivent continuellement. C'est pour cela qu'il est vraiment difficile d'analyser et de comprendre ce poème. Selon Valéry, Mallarmé entend écrire un tel poème qui incarne une sorte de musicalité, sensualité et intellectualité et ces trois critères se combinent bien apparemment pour tout le monde. Les trois motifs se manifestent dans telle ou telle image : la sensualité s'attache à la scène du rapt des nymphes. Le motif intellectuel se remarque dans la transition du rêve à la réalité. Le poète établit ainsi un passage à l'aide des arts. La musicalité est bien exprimée par la flûte du Faune. Les nymphes signifient la présence de l'Art, notamment l'art de l'Antiquité. Elles deviennent le symbole de l'éternité que veut atteindre le Faune.

Au début du poème, l'être mythique pose une question ambiguë : « Aimai-je un rêve ? » On ne sait pas encore s'il a un rêve où il donne libre cours à sa fantaisie. Pour lui, les nymphes ne représentent pas une sorte de divertissement, mais une sorte de possibilité particulière pour perpétuer ses émotions ambiguës. Au lieu de les séduire, le Faune veut les transposer dans le monde artistique. Avec cela, il contredit le rôle classique et il dépasse un cliché démodé. Son geste semble plutôt poétique ainsi ses nymphes vivent et à elles échoient l'éternité absolue. La question poétique indique ce passage entre la réalité et la fantaisie où le Faune est capable d'atteindre son vrai désir. Pendant la poésie, il hésite presque toujours sur la réalité des nymphes. « Amas de nuit ancienne » prouve son incertitude en continuant dans une seconde image qui suggère les signes sensibles. Les petites branches l'empêchent d'attraper les nymphes c'est pourquoi il s'enfuit plutôt dans son rêve. Mais son imagination est pleine de détails qui lui évoquent la présence des nymphes. Les roses avec leur beauté et leur couleur fleurie se réfèrent aux femmes magiques. Puis le Faune retourne dans la réalité et élabore une nouvelle hypothèse. À l'aide de ses sens, il peut imaginer les nymphes selon son propre désir. L'une par son sens auditive, l'autre par ses impressions tactiles. Car les éléments naturels ne l'entourent pas, son idée tombe à l'eau.

Le matin est tout le temps chaud, presque insupportable. Juste un petit vent souffle et le seul bruit est celui de la flûte. Ici Mallarmé ne finit pas de mélanger l'abstrait et le concret : *arrosé d'accords, disperse le son dans une pluie*. Les adjectifs (*serein, visible*) indiquent les caractères de l'inspiration. Le souffle symbolise l'esprit qui prend naissance de la terre mais n'a pas de la relation avec les forces divines. On peut observer plusieurs éléments qui se réfèrent à la musique, surtout à l'harmonie consonantique. À cause de la chaleur qui suscite des onirismes du faune, il conteste de nouveau la présence des nymphes puisque son seul souvenir

est relatif à un baiser. Son corps ne garde aucune trace, aucun signe c'est pourquoi il ne peut qu'espérer que son souvenir est arrivé réellement. Par contre, l'adjectif *mystérieux* met cela en doute.

La manifestation de la musique se dessine presque au milieu du poème. Le son de la flûte, encore les mots avec les effets musicaux empruntent une harmonie bien cohérente. Cette partie se concentre sur la sonorité des mots. Ainsi elle crée l'accord entre les mots et les images. Le thème de l'art est remarqué dans les vers 42 à 51 où grâce à la flûte, s'anime la beauté parfaite ainsi que les nymphes aussi. Mallarmé est capable d'exprimer ensemble le fil mélodique du vers et de la flûte. Cette harmonie vocalique et consonantique contribue à donner au vers une monotonie intéressante. En entendant la musique, les nymphes s'échappent. Pourtant, pour le Faune, son instrument est le seul moyen qui permet de transposer son instinct dans une œuvre d'art.

À la fin de la poésie, le Faune réalise son désir : les nymphes deviennent des ombres dans l'éternité idéale. Il « est vraiment la vision impalpable des nymphes²⁷. » Pendant toute la poésie, le Faune flotte entre les deux mondes et jusqu'à la fin, on n'est pas sûr de la réalité des circonstances. Mallarmé joue avec les mots pour produire l'ambiance de rêve du satyre. Le contexte des expressions artistiques rend plus perceptible les actions en prouvant l'immense force de la fantaisie.

4. Claude Debussy

4.1 Biographie

Claude Debussy²⁸ naît le 22 août en 1862 en Saint Germain-en-Laye. Son père porcelainier ne porte aucun intérêt à la musique, par contre son talent a été très tôt aperçu. À l'âge de 11 ans, il est déjà l'élève du Conservatoire de Paris mais ses improvisations et ses œuvres ne conviennent pas aux règles de l'institution. Dans les années 80, il fait la connaissance avec de la protectrice de Tchaïkovski qui l'invite à instruire ses enfants pendant des vacances. Plus tard, elle l'emmène en Suisse, en Italie et en Russie. Le jeune Debussy se joint alors à la société des auteurs symbolistes et impressionnistes. Quand il gagne le prix de Rome avec sa cantate, le compositeur quitte la ville éternelle car la musique de Verdi et Donizetti le laisse absolument froid. Pendant ce temps, il souffre souvent de la dépression qui empêche son travail. En 1888,

²⁷ Yves-Alain Favre, *Œuvres de Mallarmé*, Garnier, 1985, p. 490.

²⁸ D'après la source suivante : <http://cultura.hu/kultura/claude-debussy-a-dallam/>

Debussy rencontre Brahms après il se plonge dans l'opéra wagnérien. La sensualité et les formes strictes produisent sur lui un grand effet mais il n'est pas d'accord avec les expressions émotionnelles exagérées.

Lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889, Debussy connaît la musique indonésienne qui exerce une très profonde influence sur lui. C'est la musique qui sera la base de ses harmonies étranges. Avec cela il rompt avec la sonorité occidentale et commence à trouver sa propre expressivité. L'œuvre orchestrale, *L'Après-midi d'un faune*, inspiré du poème de Stéphane Mallarmé, rend célèbre son nom. La composition étonne le poète lui-même qui se déclare pour le succès : « votre illustration de *L'Après-midi d'un faune*, qui ne présente pas de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse²⁹. » Après cette présentation, les œuvres de Debussy comme *2 Arabesques*, *Suite bergamasque* sont déjà créées dans son propre style.

Selon Debussy, le but de la musique française est la délectation. Puis il consacre sa vie à cet « art poétique ». Son unique opéra, *Pelléas et Mélisande* devient connu le monde entier. L'une des dernières pièces, *La mer* est composée volontairement d'une manière impressionniste. Sa mort le 25 mars en 1918 met fin à ses expérimentations musicales qui pousse vers une nouvelle direction presque tous les genres musiques.

4.2 Le langage musical de Debussy

L'opéra wagnérien laisse une impression durable pendant quelques années, mais la percée véritable est due à la musique indonésienne lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889, qui fournit au compositeur plusieurs nouvelles idées. Son style contient des éléments bien différents donc on a du mal à capter l'ambiance. « En ce qui concerne le style de Debussy et les éléments de son langage musical, le principal problème consiste à définir son attitude envers la tonalité³⁰. »

La musique de Debussy convient à une sorte de l'esthétique qui accompagne le 19^e siècle, en plus elle ouvre une nouvelle tendance dans l'histoire de la musique. La théorie de l'harmonie est fondée sur les bases bien élaborées. L'esthétique de Debussy comprend toujours « un peu de l'obscurité ». Au 18^e siècle la tonalité a représenté tout : un ordre dominant qui était le principe de la forme sonate. Plus tard les compositeurs se rebellent contre cela mais le

²⁹ Edward Lockspeiser, « Mallarmé », in : *Debussy, Sa vie et sa pensée*, Fayard, 1980, p. 198-199.

³⁰ Edward Lockspeiser, « Le langage musical de Debussy », in : *Debussy, Sa vie et sa pensée*, Éditions Fayard, 1980, p. 513.

principe harmonique garde toujours sa place bien importante. Malheureusement on ne peut pas conserver les anciennes formes musicales puisque le développement harmonique exige une structure harmonique plus ferme et moins ambiguë. « Ici, le musicien ne se contredit pas à proprement parler. [...] Debussy a logiquement raison de condamner les formes classiques une fois la tonalité contestée, mais dans ses grandes œuvres il ne trouve pas les nouvelles formes nécessaires³¹. »

Afin que Debussy convienne à son art poétique, il tente de « traduire en tout liberté les nuances les plus fines de sa sensibilité, les inspirations les plus originales de son imagination³². » D'une part, ses harmonies et ses accords forment des sonorités vraiment riches, vraiment parfaites. Ce qui est caractéristique d'un artiste symboliste, c'est de montrer son propre état d'âme, ses propres émotions au fond de son cœur. Ainsi il crée une atmosphère qui présente toutes les beautés imaginaires. D'autre part, un compositeur symboliste doit avoir beaucoup de courage car son style se distingue nécessairement par exemple, des manifestations romantiques. C'est Debussy qui est capable de prendre une nouvelle direction en représentant sa capacité des recherches et des expérimentations. Il met l'accent sur la technique pure pour renouveler les harmonies accoutumées.

Debussy emprunte de préférence des textes littéraires aux auteurs symbolistes contemporains. Mais l'illustration la plus claire n'y apparaît pas, puisque ses compositions sont loin de l'influence germanique ou russe, même si le compositeur se présente toujours d'une manière plus sensible à la fois dans la sonorité, dans la parole et dans la musique. Pourtant, dans les poèmes de Mallarmé ou de Verlaine, Debussy peut élargir les frontières et deviner le sens implicite pour prouver que « la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer³³. » Quand il met en musique les poèmes de Mallarmé, il faut répondre aux critères bien élevés. Les poésies « mallarméennes » sont hermétiques, complexes et difficilement compréhensibles. Le compositeur ne peut pas perdre de l'harmonie, de la syntaxe et du vocabulaire. Debussy essaie de prendre ses distances envers les formes traditionnelles. Ses essais montrent bien « toute la hardiesse du langage debussyste³⁴. » La musique énonce tous les rapports avec la poésie, ainsi l'atmosphère suggérée s'accorde avec les petits détails. *L'Après-midi d'un faune* illustre très bien cette connexion entre les événements lentement écoulés et la musique accompagnée par les instruments à vent.

³¹ *Ibid.*, p. 515.

³² Francis Claudon, « Les ambiguïtés du symbolisme », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, 1979, p. 224.

³³ *Ibid.* p. 224.

³⁴ *Ibid.*

Quant aux poésies de Verlaine, elles reposent sur des bases assez différentes. Les mélodies mises en musiques représentent une nouvelle expressivité. Mais les chansons composées d'après les textes de Baudelaire indiquent réellement le symbolisme musical influencé d'une tendance wagnérienne. Plus tard, pour la pièce *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, Debussy garde ses distances envers le romantisme et le wagnérisme, même il engendre une nouvelle forme face aux harmonies anciennes. À la fin des années 1880, le compositeur atteint « sa propre esthétique, son propre vocabulaire³⁵. »

Enfin, ses principes formels méritent d'être notés : d'une part, sa musique est caractérisée d'une esthétique pure, d'autre part, de nouvelles techniques particulières avec lesquelles il reforme la musique à cette époque-là. De ce point de vue, Debussy incarne le compositeur révolutionnaire qui contredit les règles et les préceptes dépassés pour établir une nouvelle tendance dans l'histoire de la musique. Il s'efforce tout le temps de composer une pièce parfaite, ce qui est étayé par son unique opéra, *Pelléas et Mélisande*, qui est écrit pendant 20 ans.

4.3 Debussy et le *Faune*

La relation³⁶ de Debussy avec le *Faune* de Mallarmé commence lors des célèbres soirées, organisées par Mallarmé, où Debussy lie amitié avec les auteurs symbolistes, surtout avec le père des « mardis dans la rue de Rome ». Il fréquente régulièrement les cercles intimes organisés par Mallarmé et emmène le poète plusieurs fois à l'église pour entendre la musique grégorienne. Pendant ce temps, son amitié avec Mallarmé s'approfondit, cela explique la possibilité de mettre en musique la poésie marquante, *L'Après-midi d'un faune*. La pièce est représentée en 1894 et le même jour Debussy reçoit une lettre de Pierre Louÿs qui écrit les phrases suivantes : « Ton Prélude est admirable. [...] C'est tout le temps le vent dans les feuilles, et si varié, si changeant ! Je te dois une vraie joie ; ce n'est pas la première, tu sais³⁷. » Avec cela, une nouvelle époque arrive dans l'histoire de la musique.

À l'origine, Debussy prévoit sa composition en plusieurs parties. Il la nomme selon son projet comme *Prélude, Interludes, et Paraphrase finale à l'Après-midi d'un faune*. Les Interludes servent à illustrer l'adaptation théâtrale du poème de Mallarmé. En fait, la composition montre les analogies par rapport à la poésie. Si on compte les mesures et après les

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Après l'article de Ujfalussy József, « Egy faun délutánja, Mallarmé és Debussy – vers és zene », in : *Magyar Zene*, I/3, 2012, p. 255-258.

³⁷ Edward Lockspeiser, « Mallarmé », in : *Debussy, Sa vie et ses pensées*, Éditions Fayard, 1980, p. 191.

chiffres des vers, on constate qu'ils indiquent les traits illustratifs. Même si la poésie n'atteint son point culminant qu'à la fin du texte, directement avant l'épilogue ; Debussy dépasse ce point : déjà au milieu de son œuvre musicale. Lockspeiser voit la source inspiratrice dans le « grand solo » ainsi dans la « sonore, vaine et monotone ligne » qui incite le compositeur à composer.

Le thème du poème est bien complexe puisque l'attrait que le Faune ressent envers les nymphes, prouve son imagination visible et manifestée dans le vers final « Couple adieu ! Je vais voir l'ombre que tu devins » où il réalise qu'il n'est pas capable de les séduire. Pour la première fois dans la musique moderne, les thèmes ne sont pas précisés. L'ambiguïté tonale accompagne toute la musique mais on a toujours l'impression que l'harmonie continue intègre toute la pièce. « Il est absurde de chercher dans le *Prélude* de Debussy une illustration précise de l'obscur symbolisme du poème de Mallarmé. Debussy insiste sur le fait qu'il ne faut considérer cette musique que comme 'une illustration très libre et nullement une synthèse du poème'³⁸.»

En somme³⁹, il y a trois thèmes principaux : d'abord le thème du Faune qui est exprimé par un solo d'une flûte en se référant au décor du poème où le protagoniste joue de son instrument. Il comporte deux parties : l'une présente le personnage principal accompagné par la musique chromatique où il n'arrive pas à la solution. L'autre est une partie répétée, en plus, les harmonies s'attachent au chromatisme en créent la tonalité parfaite. Puis, dans le deuxième thème, apparaît un nouvel instrument, le hautbois. « Ce thème du hautbois offre un contour mélodique plus saillant, diatonique, en contraste avec la fluidité chromatique du thème du faune. [...] Il se développe en un jaillissement ininterrompu, comme s'il se propulse lui-même.⁴⁰» Le thème final a des détails parallèles avec les œuvres de Chopin. Cela s'explique par l'admiration envers le compositeur polonais de la pièce *Nocturne*.

À côté des thèmes majeurs, on peut apercevoir quelques variations (environ huit) se basant sur le thème du Faune. En général, le solo de la flûte est accompagné par un instrument différent ou les mesures se suivent plus rapidement. Parfois, Debussy emprunte certaines manières de ses œuvres différentes. Quelque part il compose la clôture faisant la référence aux arabesques. La coda évoque les harmonies importantes mais déjà interprétée par un orchestre.

En fait, la musique fait percevoir le parcours que la poésie essaie de montrer aux lecteurs. Au début, elle commence à graduer jusqu'au point culminant qui apporte

³⁸ *Ibid.* p. 195.

³⁹ Utilisé la source suivante : <http://www2.cndp.fr/seconaire/bacmusique/faune/fauneImp.htm>

⁴⁰ *Ibid.*

l'abaissement vers la fin. Elle ne reflète pas exactement le processus par rapport au texte, mais la composition contient tous les éléments essentiels qui poussent la musique vers un nouveau courant esthétique. « *L'Après-midi* constitue l'enquête la plus significative de Mallarmé sur le rapport énigmatique, bien qu'omniprésent, entre le monde des rêves sexuels du poète et sa vie créatrice⁴¹. » La musique debussyste « sert de musique à plusieurs ballets. [...] Et pourtant, il se produit avec *L'Après-midi* quelque chose d'irréversible⁴². » C'est ce qu'on doit comprendre par rapport son évolution : la poésie et la musique marchent la main dans la main et rétablissent une telle collaboration qui produit un effet universel, y compris presque toutes les branches artistiques.

5. La réception hongroise de *L'Après-midi d'un faune*

Au début du 20^e siècle, un groupe constitué de jeunes artistes, décide d'établir une revue littéraire intitulée *Occident* dont le premier numéro paraît à la fin de l'année 1907. C'est une revue mensuelle dont le dessin est d'ouvrir les horizons modernes et de quitter « la mentalité rétrograde⁴³. » En plus, représenter le nouveau courant poétique, la revue regroupe les textes symbolistes écrits par les auteurs européens pour faire connaître aux Hongrois une expressivité plus pure. D'abord, Endre Ady se présente comme un poète symboliste qui s'engage ouvertement pour les principes esthétiques dans sa poésie. « Des *Poèmes nouveaux* de 1906 à *Sur le char d'Elie*, il exprime l'angoisse existentielle, la solitude, la déchéance physique, l'attente de la mort, [...] la lutte du prophète poétique contre le « marécage hongrois »⁴⁴. » Derrière lui, Babits, Kosztolányi, Gyula Juhász, Árpád Tóth déterminent le chemin des écrivains.

Quant aux traductions du poème *L'Après-midi d'un faune*, il y a deux versions célèbres. L'une paraît dans la revue *Grand Monde* (*Nagyvilág*) en 1980 dont l'auteur est écrivain, traducteur et essayiste et se nomme György Somlyó. L'autre appartient au poète Sándor Weöres qui traduit les œuvres complètes de Mallarmé dans les années 1950-1960. Mais, dès le premier vers, elles se distinguent. Les nymphes de Somlyó subsistent dans l'éternité, par contre, chez Weöres le satyre veut les garder dans ses souvenirs. En ce qui concerne la première traduction, elle tente d'exprimer cette ambiance mystique mais les vers sonnent un peu simple, avec moins

⁴¹ Edward Lockspeiser, « Mallarmé », in : *Debussy, Sa vie et ses pensées*, Éditions Fayard, 1980, p. 196.

⁴² *Ibid.* p. 199.

⁴³ Pierre Brunel, « Le Symbolisme dans le temps et dans l'espace », in : *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.*

d'onomatopées et d'images poétiques que la deuxième version. Le second texte différencie les événements passés dans la « réalité » des scènes en rêve. Quand le Faune passe dans son sommeil, il prononce quelque mot impératif aux nymphes en les demandant de conter ou de se souvenir de quelque chose remarquable. Cette traduction-là met en italique ces parties afin qu'on puisse distinguer le passage entre le monde réel et imaginaire. Le traducteur peut jouer avec les mots pittoresques pour créer une atmosphère intime et idéale. Cela est découvert dans tous les deux textes, ainsi on peut affirmer que le hongrois est capable de percevoir les petites nuances aussi.

Par-delà la poésie, les effets français dans la culture hongroise sont bien perceptibles dans les spectacles du ballet de *L'Après-midi d'un faune*. On peut lire plusieurs comptes rendus par rapport aux séances, dans la revue déjà mentionnée, notamment dans *l'Occident*.

En 1912, quand la représentation se déroule à Paris, le bruit du « succès » arrive jusqu'à la Hongrie. Les Parisiens s'offusquent de l'érotisme explicite mais selon les récits hongrois, Nijinski compte déjà un danseur unique et inimitable. Selon Zsófia Dénes⁴⁵ qui est d'abord la fiancée d'Ady, après le meilleur ami du célèbre poète, le ballet russe est simplement génial et tout le monde qui contribue au travail, comporte une sorte de génie. Nijinski lui-même détermine essentiellement l'esprit des danseurs. L'écrivaine écrit dans son livre que le danseur russe est capable de jouer n'importe quel rôle sans se forcer. Il danse toujours en transe, c'est-à-dire qu'il exclut le monde extérieur pour se concentrer sur ses émotions intérieures.

Zsófia Dénes raconte son souvenir quand elle participe à la répétition générale. Le décor se base sur une scène d'une forêt tropicale. Nijinski ne porte qu'un voile transparent et il entre dans un état d'âme profondément substantiel où les bagatelles quotidiennes n'ont pas d'importance. Son corps a été peint en brun, c'est pourquoi sa nudité n'est pas visible ! Nijinski se transforme complètement plutôt en Faune. Cela explique son art exceptionnel ainsi qu'il vit le spectacle de tout son cœur. La révolution du cubisme pénètre la chorégraphie aussi ; Nijinski compose les mouvements avec une sorte de manifestation révolutionnaire. Il n'y a plus de tutu en tulle, plus de danse sur la pointe des pieds, mais comme sur les anciens reliefs égyptiens, tout le monde marche en présentant son profil et en utilisant sa plante. C'est la nouveauté qui captive définitivement le public.

Les textes dans *l'Occident*, rendent compte en général de spectacles russes. L'écrivain Nándor Ujhelyi⁴⁶ partage seulement une partie très brève où il décrit une scène sensuelle à

⁴⁵ Dénes Zsófia, *El ne lopd a léniát!*, Gondolat, 1984.

⁴⁶ <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00101/03272.htm>

l'aide des mots pittoresques, colorés avec cela il crée la même atmosphère théâtrale. Ce petit extrait présente l'esthétique idéale qui détermine les spectacles captivant du ballet russe. Par contre, dans sa préface, Menyhért Lengyel⁴⁷ se rappelle un événement glorieux quand Nijinski se produit pour la première fois sur la scène de l'Opéra national hongrois. Il se distingue déjà par son talent exceptionnel. Le succès de la troupe dépasse toutes les attentes. Le décor, les costumes, la musique élèvent à la nouvelle hauteur le ballet. Auparavant il n'est qu'un genre négligé, mais grâce à Nijinski, le ballet brille par sa caractéristique particulière.

6. Conclusion

Les branches artistiques se comportent en général arbitrairement. Cependant elles s'influencent dans tous les domaines possibles. En ce qui concerne la musique et la littérature, elles sont en relation extraordinaire car toutes les deux se basent sur les détails en parfait accord. Alors que la musique crée cette concordance avec les harmonies et la totalité, la littérature atteint la même chose à l'aide des rimes, de la sonorité et bien sûr des images poétiques, y compris toutes les manières artistiques. L'exemple de *L'Après-midi d'un faune* témoigne cette collaboration absolue où une poésie conquiert presque toutes les branches artistiques, ainsi créant un réseau d'art. Au-delà des compositions, n'oublions pas son innovation. Grâce à celle-ci, la fameuse pièce ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire des arts. Le symbolisme bat son plein ici et on peut suivre son évolution dans les années postérieures aussi.

Cette poésie est l'une des plus célèbres de Mallarmé qui donne la possibilité pour Debussy que son nom devienne connu partout dans le monde. Dans le 20^e siècle, cette pièce fait le tour du monde, en inspirant les artistes, notamment le danseur russe, Vaclav Nijinski qui fait sa révolution dans les pas du ballet. Sans aucun doute, il n'existe pas d'œuvre qui exerce une si grande influence sur les arts. Cet effet se manifeste dans toutes les compositions. Ces trois personnes mentionnées comptent parmi des artistes emblématiques, déterminants qui poussent l'art vers une nouvelle et stimulante direction. En fait, leur composition nous pénètre jusqu'au cœur et réveille des sentiments calmes, idylliques. Quand on écoute ou on lit l'œuvre, on se ressent quasiment l'aspiration du Faune en plongeant dans les harmonies berceuses. Quoique le rêve du Faune tombe à l'eau, il passe à un état d'âme profond où il comprend le sens réel de la vie. C'est ce que veut faire percevoir Mallarmé aussi : dans sa poésie la mort ne signifie pas une chose mauvaise, plutôt une attitude acceptable qui s'oriente vers les possibilités

⁴⁷ <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00598/18914.htm>

surprenantes. Le Faune représente une créature mythologique qui peut assurer le passage entre la réalité et la fantaisie. Il nous introduit dans un monde tout-à-fait idéal et esthétique. Les frontières s'effacent quelquefois et on n'est jamais sûr de ce que Mallarmé veut exprimer avec les comparaisons et les métaphores. Mais c'est incontestable que son activité et son langage formé changent profondément la littérature.

Quand j'ai pensé à mon sujet, ma mère m'a beaucoup aidé avec ses idées différentes. Elle m'a montré la pièce de Debussy aussi qui m'a absolument captivé. La relation de la musique et de la littérature me paraît un sujet très intéressant qui cache énormément de possibilités. C'était surprenant qu'une seule œuvre soit capable de changer autant d'aspects artistiques.

7. Références bibliographiques

1. Jean Cassou, *Encyclopédie du symbolisme*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1979.
2. Judit Maár – Anikó Ádám, *Langage, Poésie, Énigme*, Édition Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1994.
3. René Ghil, « Avant-dire » de Stéphane Mallarmé, in : *Traité du verbe*, Giraud, Paris, 1886.
4. Yves-Alain Favre, *Œuvres de Mallarmé*, Garnier, Paris, 1985.
5. Edward Lockspeiser, *Debussy, Sa vie et sa pensée*, Éditions Fayard, Paris, 1980.
6. Jean-Nicolas Illouz, « Les manifestes symbolistes », in: *Littérature*, N°139, 2005.
7. Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2004.
8. Jean-Louis Backès, *Poésies de Mallarmé*, Librairie Hachette, Paris, 1973.
9. Henri Peyre, *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
10. Rowena & Rupert Shepherd, *1000 jelkép*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2004.
11. Ujfalussy József, « Egy faun délutánja, Mallarmé és Debussy – vers és zene », in : *Magyar Zene*, I/3, 2012.
12. Jean-Pierre Pastori, *La danse des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, Paris, 1997
13. Serge Lifar, *Gyagilev*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1975.
14. Dénes Zsófia, *El ne lopd a léniát!*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
15. http://fidelio.hu/tanc/kritika/egy_faun_kalandjai (consulté le 29 mars, 2014)
16. <http://cultura.hu/kultura/claude-debussy-a-dallam/> (consulté le 30 mars, 2014)
17. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00101/03272.htm> (consulté le 2 avril, 2014)
18. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00598/18914.htm> (consulté le 2 avril, 2014)
19. http://www.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_19_21_emes_siecles/133-la_litterature_fin_de_siecle (consulté le 17 mars, 2014)
20. <http://moodyguy.net/rimbaud/rene-ghil-2-instrumentation-verbale> (consulté le 6 mars, 2014)
21. http://www.fabula.org/actualites/faunes-poesie-corps-danse-de-mallarme-a-nijinski_16320.php (consulté le 19 mars, 2014)
22. <http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/IMG/pdf/Nijinski.pdf> (consulté le 19 mars, 2014)
23. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9/131354 (consulté le 24 mars, 2014)
24. <http://www2.cndp.fr/seconaire/bacmusique/faune/fauneImp.htm> (consulté le 1^{er} avril, 2014)