

Discordia concors

Autor(en): **Barilier, Étienne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **57 (2010)**

Heft 1: **Fascicule français. La littérature au premier degré**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271550>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Discordia concors¹

En 1909, les fameux Ballets russes de Serge Diaghilev donnaient à Paris leurs premières représentations. En 2009, l'Opéra de Paris célébrait le centenaire de cet événement. Pour l'occasion, il fut décidé de reconstituer, avec le maximum de fidélité, quelques-uns des spectacles les plus fameux de la troupe de Diaghilev. C'est ainsi qu'une même soirée permit de voir successivement *Le spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un Faune*, *Le Tricorne* et *Pétrouchka*.

J'ai eu la chance d'assister à ce spectacle, qui fut splendide, et qui me donna l'impression d'une véritable *concordia*, fût-elle *discors*, entre tous les arts mis à contribution. Voilà qui n'allait pas de soi, pourtant. Pour ne parler que de *L'Après-midi d'un Faune*, ce ballet de Nijinski ne se contente pas de bâtir une chorégraphie sur un *Prélude* musical qui ne l'appelle pas *a priori* ; mais ce *Prélude* lui-même, comment oublier qu'il a pour point de départ une œuvre poétique de Stéphane Mallarmé qui, elle non plus, ne l'appelait pas *a priori* ? En outre, le ballet de Nijinski, cette *composition* faite à la fois de poésie, de musique et de danse, intègre aussi des décors et des costumes singuliers et saisissants, créations du peintre Léon Bakst, et qui jouent pour l'œil du spectateur un rôle aussi important que la danse.

Est-ce qu'à tout prendre, mon impression de *concorde*, devant cette étonnante tentative d'archéologie chorégraphique, n'était pas trompeuse ? N'était-elle pas, en grande partie, l'effet heureux de la *distance temporelle* qui nous sépare de 1912 ? En d'autres mots, l'unité que j'ai perçue, n'était-ce pas simplement celle d'un *moment* ou d'un *événement artistique* fondateur ? Bref, je crains de n'avoir pas vu un *Gesamtkunstwerk*, mais un assemblage d'œuvres que seule la distance, et mon attente fascinée, me donnaient de percevoir comme une œuvre unitaire.

¹ Cette conférence a été prononcée dans le cadre d'un colloque organisé, du 6 au 8 mai 2010, par le prof., H.-G. von Arburg, de la section d'allemand de l'Université de Lausanne, sous le titre : « Concordia discors - Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften ».

En tout cas, mon sentiment de 2009 laisse intacte la question de la *concordia, discors* ou non, entre les différents arts engagés dans le ballet de Nijinski. Et c'est cette question-là que je voudrais tenter de poser, le plus brièvement et le plus clairement possible, ce qui n'est pas chose aisée, tant cette question porte loin.

★

Y a-t-il, dans le cas de l'œuvre de Mallarmé-Debussy-Nijinski, *concordia discors*, voire *Gesamtkunstwerk*? On se doute que le sujet a fait couler beaucoup d'encre, et que les avis divergent. Certains commentateurs, mais ils sont rares, affirment que la *concordia* existe. Parmi eux, un illustre spectateur de 1912, Jean Cocteau, qui parla du « prodige d'une rencontre nécessaire »² entre trois créateurs. Mais Jean Cocteau écrivait sous la fascination de Nijinski, et la plupart de ceux qui se sont exprimés sur le sujet sont beaucoup plus réservés.

Comment y voir clair? Et d'abord, une question aussi naïve que vertigineuse : qu'est-ce qu'on veut dire lorsqu'on affirme que telle musique est « en accord » ou « en harmonie » avec tel texte ; ou telle chorégraphie avec telle musique ; ou tel univers sonore avec tel univers visuel ? De quel accord ou de quelle harmonie s'agit-il ?

Comme dirait M. de la Palice : avant de comparer deux objets, il faut s'entendre sur la nature de chacun d'eux. Pour savoir si le poème de Mallarmé est fidèlement « traduit » en musique par Debussy, il faut, si possible, se mettre d'accord sur le sens de ce poème, sur la nature de sa *Stimmung*. Et c'est là, déjà, que les difficultés commencent. Difficultés qu'aggrave la relation complexe de Mallarmé à la *musique*, et notamment à la musique de Wagner. Et si par miracle nous arrivons à débrouiller cet écheveau, ce sera pour nous trouver devant le problème, au moins aussi délicat, du sens « propre » de la musique de Debussy, puis de la chorégraphie de Nijinski... ensuite seulement nous pourrions nous risquer à des comparaisons...

² Cf. J. Cocteau, article paru dans *Comoedia*, le 28 mai 1912, cité in P. Caron, *Faunes, poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, H. Champion, 2006, p. 203.

Essayons tout de même ! J'y suis d'ailleurs encouragé en constatant qu'un des articles du programme de l'Opéra de Paris, pour le spectacle de 2009, s'intitule comme par hasard « L'esthétique de la *concordia discors* ! »³.



Le poème de Mallarmé, d'abord. Il a connu plusieurs versions, et nous noterons que la première d'entre elles était destinée à la scène. L'œuvre s'intitulait alors *Monologue d'un Faune*. Elle date de 1865⁴. Elle comportait des indications scéniques telles que : « à grands pas », ou : « le front dans les mains »⁵. D'une certaine manière, cette première version anticipe donc sur la transposition ultime de l'œuvre, sur scène, par les soins de Vaslav Nijinski !

Cependant, la version définitive du poème paraîtra en 1876. Elle ne comporte plus d'indications scéniques⁶. Néanmoins, contrairement à ce qu'il adviendra pour d'autres œuvres mallarméennes, il est encore permis d'y lire un récit, d'en dégager un argument, le texte définitif ayant conservé le mouvement dramatique, voire la trame narrative de l'œuvre originelle qui, pour la scène, racontait une manière d'histoire.

Un faune parle. Il annonce son intention de revivre par la parole son aventure avortée avec deux nymphes. Il narre donc, avec une vertigineuse imprécision, un art consommé de l'allusion, l'histoire de son désir déçu. Cette mésaventure érotique est d'autant plus aisée à suivre, malgré son arachnéenne subtilité, qu'elle fait l'objet de vers écrits en italiques, tandis que les vers écrits en romain fournissent en quelque sorte le commentaire *a posteriori* de ce bucolique épisode.

Le récit lui-même, le voici, en termes tout prosaïques : le faune, dans une campagne sicilienne qui évoque le souvenir littéraire de Théocrite ou

³ Cf. Gianfranco Vinay, « L'esthétique de la "*concordia discors*" », in *Ballets russes, Fokine/Nijinski/Massine*, Opéra de Paris, 2009, pp. 57-61.

⁴ Cf. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1945, p. 1450.

⁵ *Op. cit.*, p. 1451.

⁶ Le poète semble avoir conservé longtemps son rêve théâtral, puisqu'il précise encore, dans une publication datée de 1891, que le *Faune* est conçu « pour la lecture et pour la scène » (*op. cit.*, p. 1463). Commentaire qui n'a pas empêché Albert Thibaudet de s'écrier que rien n'était allé si loin que cette œuvre dans la voie de « la poésie pure » (cité in *op. cit.*, p. 1464).

de Virgile, aperçoit deux nymphes enlacées. Il les approche, s'empare d'elles, cherche à jouir d'elles, mais à vouloir les posséder toutes les deux, il les perd l'une et l'autre. Quant à ce que j'ai appelé le commentaire de ce récit, il commence par annoncer l'intention mémorielle et poétique du faune, comme en atteste le tout premier vers : « Ces nymphes, je les veux perpétuer » (v. 1). Mais il consiste ensuite à se demander si cette mésaventure d'un désir double et doublement déçu n'était pas elle-même fictive : « Aimai-je un rêve ? » (v. 3). Et dès lors, est-ce que l'apparente matérialité des nymphes, leur apparente existence physique, comme d'ailleurs celle du paysage environnant, n'étaient pas les effets de la *musique* jouée par la flûte du faune ?⁷ Les nymphes en tout cas disparues, le Faune n'a plus qu'à préférer, au présent du désir assouvi, le passé rêvé du désir inassouvi, qui peut-être n'était désir de rien : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins ». Tel est le dernier des 110 vers du poème. Mémoire d'un rêve et désir d'un désir, murmure sur le « peu de réalité », ce poème, tout en détours, en évanouissements, en négations effleurées, s'échappe sans cesse à lui-même, comme les nymphes échappent au Faune. Le discours n'atteint jamais ni ne touche ni ne palpe les choses ; il les suggère, par allusions, par élisions.

Pour tout dire, le Faune raconte comme on *caresse*, donc sans jamais *êtreindre* son sujet. Et justement, voilà qu'il nous conte une histoire de *caresses sans étreinte* ! Autrement dit, la profération de la chose mime la chose même. La forme, c'est le fond⁸. Et réciproquement : car les choses, et les êtres, quant à eux, ne sont que des dire, que des mots, que le murmure de la syrinx.

Avec *L'Après-midi d'un Faune*, et comme toujours chez Mallarmé, nous sommes donc en présence (ou pour mieux dire : en absence) d'un monde où le dire et la chose dite, la parole et le réel échangent leur

⁷ Les baisers mêmes que se donnaient les nymphes ne furent, dit le poète, qu'un « doux rien par leur lèvres ébruité », et la ligne du paysage, comme celle des corps désirés, n'aura été que la « sonore, vaine et monotone ligne » musicale, le chant de la syrinx. Ce n'est donc qu'à l'« ombre » des nymphes que le Faune « (ôte) des ceintures », tandis que les grappes de raisin, dont il n'a sucé que la « clarté », non le suc, ne sont qu'enveloppes vides que traverse la lumière.

⁸ Valéry notait que la poésie de Mallarmé impliquait « une équivalence et un échange perpétuellement exercé entre la forme et le fond, le son et le sens (...) ». Cf. P. Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », in *Œuvres*, tome I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 638.

évanescents mystère, se dissolvent l'un dans l'autre. En d'autres termes, le réel *s'évanouit* pour que la poésie *s'épanouisse*.

★

Ma brève évocation de ce poème célèbre visait bien sûr à suggérer, ou à rappeler à quel point Mallarmé, pour citer la formule fameuse, a voulu, dans ses vers, « reprendre à la musique son bien »⁹. Car s'il est un art dans lequel la forme est identique au fond, un art dans lequel le monde réputé réel, le monde des êtres et des choses, loin d'être visé, désigné et atteint par le discours, est entièrement résorbé dans le discours, et n'a d'autre substance que la forme de l'œuvre, c'est bien la musique.

Paul Valéry rapporte que Mallarmé se rendait au concert, et singulièrement lorsqu'on y jouait du Wagner, « plein d'une sublime jalousie »¹⁰. L'ambition *musicale* de la poésie mallarméenne est essentielle et constante ; nulle part peut-être elle n'est si manifeste que dans le *Faune*, dont le sujet explicite et le quasi-récit servent de métaphore à cet effacement du tangible au profit de l'audible, du réel au profit de l'idéal. Dans cette poésie qui se veut musique, on dirait qu'il n'y a pas de rapport des mots au monde, mais seulement rapport des mots entre eux.

Si bien que l'on peut créditer Mallarmé d'avoir tenté, par sa seule poésie, une « œuvre d'art totale », ou pour le moins une œuvre d'art plurielle, puisqu'elle serait, *dans son texte même, sa propre musique*. Mais s'il en est ainsi, il faut bien avouer que l'ajout d'une « vraie » musique (celle de Debussy) et a fortiori d'une danse (celle de Nijinski) seraient alors superfétatoires. Ce serait Mallarmé seul qui aurait réalisé, sinon la *concordia discors* de plusieurs arts, du moins l'absorption d'un art (la musique) dans un autre (la poésie).

★

Mais cette absorption est-elle totale ? À l'idée que la poésie mallarméenne *est* musique et remplace la musique, on ne peut qu'opposer une

⁹ Cf. S. Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes* cit., p. 367. La formule elle-même est de Paul Valéry.

¹⁰ Cf. P. Valéry, « Au concert Lamoureux en 1893 », in « Pièces sur l'art », *Œuvres* cit., tome II, p. 1276.

objection élémentaire, une objection de principe : le langage des mots, avec sa « double articulation », n'est pas et ne sera jamais le langage des sons, avec sa « simple » articulation. Pour le dire en termes plus imagés, le Faune de Mallarmé emportera toujours, sous ses sabots fourchus, plus de terre sicilienne, ou de cendres de l'Etna, ou de traces des pieds nus des nymphes, que le Faune de Debussy. La poésie de Mallarmé, beaucoup plus que la musique, doit en découdre avec le monde des choses et des êtres, même si elle ne pose ce monde que pour l'ôter, l'abstraire, le nier ou le néantiser.

À vrai dire, le résultat paradoxal de l'entreprise mallarméenne, c'est moins de rendre la musique inutile que de *l'appeler*, au contraire ! Le Faune mallarméen est tout entier nostalgie de musique, désir impérieux de musique, écho d'une musique virtuelle dont nous avons soif qu'elle devienne réelle. Certes, le texte de Mallarmé peut se suffire à lui-même. Mais son admirable exigence, assurément créatrice de merveilles, demeure inassouvie. Le poème, sans cesse, *fait signe* vers la musique, bien plus qu'il ne s'en approprie vraiment les sortilèges. Les richesses d'une poésie musicienne aiguissent notre soif de musique. Lorsqu'il écrivit la première version de son poème, Mallarmé notait que cette pièce n'était pas possible au théâtre, mais exigeait le théâtre¹¹. J'ai envie de dire que la version définitive n'est pas possible en musique, mais exige la musique...

D'ailleurs Mallarmé semble bien l'avoir reconnu lorsqu'il écrivit sa fameuse lettre de remerciement à Claude Debussy, après avoir entendu le *Prélude à l'après-midi d'un faune* :

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 richesse¹².

En général, on cite cette lettre pour indiquer simplement que Mallarmé apprécia la musique de Debussy. Mais l'aveu que le *Prélude* va « *plus loin* (...) dans la nostalgie et la lumière » n'est vraiment pas anodin, de la part du poète qui, par excellence, voulut « reprendre à la musique

¹¹ Cf. *Œuvres complètes* cit., p. 1449.

¹² Stéphane Mallarmé à Claude Debussy, lettre du 23 décembre 1894.

son bien ». Et l'exclamation : « la merveille », sous la plume d'un homme qui sait ce que parler veut dire, est saisissante¹³. Mieux encore : si l'on en croit le témoignage d'Henri Mondor, Mallarmé se serait écrié, à propos de son poème, avec cette « sublime jalousie » dont parle Valéry : « Je croyais l'avoir moi-même mis en musique »¹⁴.

Ainsi donc, selon Mallarmé lui-même, la musique parvient en quelque sorte à relayer le poème, à le pousser « plus loin ». Dès lors, l'addition, ou plutôt la *composition* du poème et de la musique nous replacent devant la question de la *concordia discors*. J'ai rappelé tout à l'heure cette vieille distinction entre art des mots et art des sons, distinction liée à la nature de leurs langages respectifs. Mais serait-il possible que malgré cette différence irréductible, un poème et une œuvre musicale puissent tendre ensemble à l'expression d'un même monde, parce qu'ils recourent à des formes semblables, à des structures apparentées ?

J'ai bien conscience du vague extrême de telles formulations. La seule manière d'y voir peut-être un peu plus clair, c'est de comparer, si sommairement que ce soit, les deux « faunes », celui de Mallarmé et celui de Debussy.

Si l'on en croit Debussy lui-même, il ne faut pas chercher, entre les deux œuvres, des comparaisons terme à terme : « La musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Mallarmé ; elle ne prétend pas en être une synthèse »¹⁵.

Dans une lettre au critique Henry Gauthier-Villars, Debussy a encore indiqué : « Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (...) c'est l'impression générale du poème, car à le suivre de plus près, la musique s'essoufflerait [...] »¹⁶.

¹³ Enfin, le quatrain que Mallarmé dédia à l'œuvre de Debussy mérite aussi d'être cité, et médité : « *Sylvain d'haleine première / Si ta flûte a réussi, / Ouis toute la lumière / Qu'y soufflera Debussy.* » Autrement dit, si le poème est « réussi », le prélude musical y ajoutera néanmoins une « lumière » dont les mots seuls ne l'avaient pas éclairé...

¹⁴ Cf. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1942, p. 370.

¹⁵ Cf. Cl. Debussy, Note explicative jointe à la partition de *L'Après-midi d'un faune*. Le texte se poursuit ainsi : « Il s'agit plutôt de fonds successifs sur lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de l'après-midi. Enfin, las de poursuivre les nymphes et les naïades apeurées dans leur fuite, il s'abandonne à un sommeil enivrant, riche de songes enfin réalisés, de pleine possession dans l'universelle nature ».

¹⁶ Lettre du 10 octobre 1895.

Bien sûr, on n'est pas obligé de le croire, et certains commentateurs ne l'ont pas cru, qui ont tenté de démontrer que le *Prélude* de Debussy suivait, vers à vers, voire mot à mot, le poème de Mallarmé, et qu'il en constituait plus qu'une illustration, une sorte de récitation musicale d'une extrême précision. Un critique américain, dans une longue étude parue en 2001, l'affirme sans ambages. Même si Debussy, concède-t-il, nie avoir pratiqué « any close reading of Mallarmé »¹⁷, il ne faut pas s'y fier. Pourquoi ?

D'abord, ce critique s'appuie sur une formule de Paul Valéry, qui avait parlé, à propos du poème, de « fugue littéraire »¹⁸. Valéry n'employait ce mot que de façon métaphorique, mais notre critique le prend à la lettre, et tente de dégager dans le texte mallarméen une structure fuguée¹⁹, avant de démontrer que cette même structure fuguée réapparaît, sous forme de fugue musicale, dans l'œuvre de Debussy.

Voilà qui est déjà bien aventuré. Mais ce critique ira beaucoup plus loin dans le rapprochement texte-musique²⁰, en cherchant à *placer des mots sous les notes* (« brise du jour chaude » correspondrait à la m. 18, « ô bords siciliens » à la m. 36, « de moins tristes vapeurs » à la m. 76, et ainsi de suite). Quant au vers « Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* », il correspond bien sûr à l'énonciation de la note *la*, par la flûte, à la m. 44...²¹

Ce serait donc vers pour vers et même mot pour mot que la musique de Debussy « lirait » la poésie de Mallarmé. Plus audacieux encore, et surtout plus ingénieux, notre critique note la présence du *mode dorien* à la m. 37 du *Faune* de Debussy. Le *mode dorien* ? Élémentaire, mon cher Watson ! C'est une allusion transparente au *dialecte dorien* dont Théocrite, premier modèle du *Faune* mallarméen, faisait volontiers usage !²²

¹⁷ Cf. David J. Code, «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 (Aut. 2001), pp. 493-554.

¹⁸ Cité par D. Code, *loc. cit.*, p. 503.

¹⁹ Il affirme par exemple que le contraste entre les deux nymphes trouve un équivalent musical dans le contraste entre les vents et les cordes (cf. D. Code, *loc. cit.*, p. 512).

²⁰ Cf. D. Code, *loc. cit.*, p. 518.

²¹ Cf. D. Code, *loc. cit.*, p. 526.

²² Cf. D. Code, *loc. cit.*, p. 520, 525.

Il est possible que je sois injuste à l'égard de cette tentative héroïque de « close reading ». Mais je redoute, il est vrai, ce genre d'ingéniosité, toujours menacé d'arbitraire. D'autant plus que cette lecture pourrait s'en voir opposer d'autres, du même tonneau. La plus simple consiste tout bonnement à constater que le nombre de *vers* du poème de Mallarmé est de 110, ce qui correspond au nombre de *mesures* du morceau de Debussy... Dès lors, ne faudrait-il pas qu'à chaque vers corresponde une mesure et une seule ?²³

En tout état de cause, toutes ces tentatives d'établir des « correspondances » entre le poème et la musique me paraissent beaucoup trop mécaniques²⁴. En revanche, si nous descendons aux profondeurs formelles, les choses deviennent plus signifiantes : pour ne prendre qu'un exemple, celui du dernier vers de Mallarmé, dont Debussy reconnaissait lui-même que la fin de son *Prélude* en offrait le commentaire direct (« la fin, c'est le dernier vers prolongé », écrivait-il à Gautier-Villars) : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins ». Il se trouve que dans les dernières mesures, l'ultime énonciation du motif de la flûte du faune est *défective* : on n'y entend plus que quelques-unes des notes, comme si les autres avaient chu dans le silence ou le néant : de manière admirable, et par des moyens proprement musicaux, le motif ne laisse donc subsister que son « ombre ».

Voilà une correspondance convaincante, parce que loin de se vouloir un démarquage du texte, elle en restitue, par des moyens purement musicaux et formels, la signification profonde.

De manière plus générale, s'il est possible de constater une certaine *consonance* (je risque le mot) entre l'univers poétique de Mallarmé et l'univers musical de Debussy, ce n'est pas au sens où le musicien aurait en quelque sorte suivi le poète pas à pas, et trouvé des équivalents sonores à

²³ D'autres critiques férus de numérologie ont décelé dans la structure du *Prélude* debussyste une mise en œuvre de la suite de Fibonacci (où chaque nombre est la somme des deux nombres qui le précèdent). Soit, mais alors le découpage des séquences musicales qui en résulte n'est plus compatible avec les deux lectures que je viens d'évoquer.

²⁴ À noter que la récente lecture d'Henrik Lücke tente, de manière plus convaincante, d'établir un parallèle entre le devenir des sensations ou des sentiments, tel que le poème le narre, et sa transposition dans la musique de Debussy. (Cf. H. Lücke, *Mallarmé-Debussy, eine vergleichende Studie zur Kunstanschauung am Beispiel von L'Après-midi d'un Faune*, Hambourg, 2005, pp. 449 ss). Mais il souligne qu'un recouvrement pur et simple de la poésie par la musique est hors de question (cf. e. a. p. 397).

chacun de ses vers ou de ses mots. Mais c'est peut-être au sens où leurs arts respectifs entretiennent une relation de même nature avec le *temps* et le *récit*²⁵. Qu'est-ce à dire ? Je vais tenter de m'en expliquer.



Chez le Mallarmé du *Faune*, nous sommes en présence d'une poésie qui raconte encore une ombre d'histoire, qui suit encore une ombre de désir et de déception, de rêverie, de nostalgie ou de douleur. Mais cette histoire, ce récit, disparaissent doucement, s'évanouissent délicatement, se dissolvent dans la musique des mots purs. On pourrait dire que le temps du récit s'efface, ou qu'il est comme suspendu, au profit d'une évocation saisie dans l'instant ou dans l'éternité ; au profit d'une pure figuration, d'une pure présence.

La musique de Debussy, à son tour, ne traite plus le temps, ni le récit, comme le faisaient les Romantiques, ou Richard Wagner. D'abord fasciné par ce dernier, Debussy par la suite l'a rejeté, ou plutôt détourné. Les innovations harmoniques wagnériennes, il ne les met plus au service du schéma tension-résolution, qui est, de manière si flagrante, au principe « narratif » de *Tristan et Isolde*. Non, il en fait de pures couleurs, qui ne tendent à rien d'autre qu'à se poser, telles quelles, sur la toile de notre sensibilité²⁶.

Wagner est présent dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mais aboli du même coup : Debussy fait même surgir, à la vingtième mesure, le fameux « accord de Tristan », mais détaché de sa signification passionnelle²⁷.

De manière générale, il renonce à ce qu'on pourrait appeler la temporalité psychologique²⁸. Sa musique cesse de raconter les aléas d'une vie (à

²⁵ C'est sans doute à cette consonance-là que Julien Benda faisait allusion quand il écrivait : « En somme, l'esthétique musicale qui devait satisfaire Mallarmé n'était pas celle de Wagner, c'était celle de Debussy, et dans la mesure où elle s'opposait à celle de Wagner. » Cf. J. Benda, *Mallarmé et Wagner*, p. 359, cité in Raymond Court, « Mallarmé et Debussy », *Revue des sciences humaines*, LXXVI, janvier-mars 1987, p. 65.

²⁶ Il déplace alors, comme l'a noté Raymond Court, « l'harmonie vers le son » (Cf. R. Court, « Mallarmé et Debussy » cit., p. 57).

²⁷ Cf. notamment D. M. Herz, « Mallarmé and Debussy », in *The tuning of the word*, S. Illinois University, 1987, pp. 48-84. Cf. aussi H. Lücke, *op. cit.*, p. 418. Pour reprendre le vocabulaire de Schönberg, Debussy recourt à des « harmonies non-fonctionnelles » (cf. R. Court, *loc. cit.*, p. 56).

²⁸ Cf. R. Court, *loc. cit.*, p. 69.

la manière du poème symphonique de Liszt, intitulé *Du berceau à la tombe*). Elle cesse de fournir un équivalent sonore des exaltations et des dépressions d'une âme, comme l'avait fait par exemple, et merveilleusement, un Robert Schumann. Elle cesse enfin de prendre en charge, à la manière grandiose de Beethoven, l'héroïsme, la bonté ou la douleur humaines.

Un même motif de flûte, motif lui-même incertain, fluide, flottant, apparaît sous dix lumières harmoniques différentes, présentant dix facettes d'un même objet sonore, hors du temps ; des variations qui ne *racontent* pas, mais qui *montrent*. Et les timbres ! Comme les harmonies, ils sont aussi différenciés, aussi raffinés que les alexandrins de Mallarmé. Mais ce qui compte, ce ne sont point leurs rapports avec je ne sais quel monde extérieur (celui des affects ou des passions de l'âme) ; ce sont leurs rapports réciproques, tels les « virtuelles traînées de feux sur des pierres », dont parle le poète.

Bref, tout en préservant quelques fastueux souvenirs de la narration musicale romantique et de la tension-résolution wagnérienne, le *Prélude* de Debussy fait reculer ces valeurs anciennes dans un lointain presque ironique, tandis que se déploie sans violence, mais avec quelle puissance de fascination, un univers musical neuf, qui n'est ni récit ni plainte ni désir, mais pure *présence*, pour ne pas dire pure idéalité musicale, comme la poésie mallarméenne est pure idéalité verbale²⁹.

Pierre Boulez a pu parler, à propos de Mallarmé, de « picturalisation de la poésie », et, à propos de Debussy, de « picturalisation de la musique »³⁰. C'était pour mieux souligner à quel point la temporalité,

²⁹ Cette métamorphose, Debussy ne l'a opérée que progressivement. Tout comme Mallarmé ne s'est détaché que peu à peu d'une poésie « narrative » pour conquérir son propre langage. Et l'on pourrait dire que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* du compositeur est à mi-chemin d'une évolution – à l'image du poème éponyme de Mallarmé. En effet, dans la musique du *Faune* de Debussy, on trouve encore l'ombre de la narration romantique, l'ombre de la tension-résolution wagnérienne, tout comme on trouve encore chez Mallarmé l'ombre d'un récit romantique ou parnassien. Pour Debussy, c'est frappant dans la partie médiane de son œuvre, au moment de ce qu'Harry Halbreich appelle son « paroxysme expressif ». Nous entendons alors s'élever une grande phrase expansive, qui rend en quelque sorte justice à la part de *récit* que contient encore le *Faune* de Mallarmé. Dans cet épanchement romantique, on a pu reconnaître l'évocation d'un *Nocturne* de Chopin, voire de telle figure surexpressive de Tchaïkovski ou de Saint-Saëns. Mais cet épanchement est presque ironique en son emphase.

³⁰ Cité in R. Court, *loc. cit.*, p. 70.

chez le poète comme chez le musicien, tend à être suspendue plutôt qu'exaltée³¹.

Comme on le voit, c'est à un niveau d'extrême profondeur, mais aussi d'extrême généralité, que l'on peut noter des parentés, voire une congénialité, entre l'œuvre de Mallarmé et celle de Debussy. Cependant, cela ne signifie évidemment pas que la musique peut *se substituer* avantageusement au poème, et moins encore que la musique aurait besoin du poème pour acquérir tout son sens. Même les plus fervents partisans de l'idée que l'addition Mallarmé-Debussy constitue un *Gesamtkunstwerk* abordent séparément poème et musique. On peut bien envisager de faire les deux ensemble, mais je ne suis pas sûr que l'on y gagne autre chose qu'une douce et vague confusion. Entre Mallarmé et Debussy, on peut parler d'une rencontre formelle, et, à ce titre, d'une *concordia discors*, mais qui demeure en quelque sorte virtuelle, puisque l'audition simultanée du poème et de la musique ne débouche pas sur une synthèse.



Si la synthèse réelle, entre Mallarmé et Debussy, est exclue, que penser alors d'une tentative qui, à la poésie et à la musique, ajoute décors, costumes et danse ? Bref, que dire du Faune de Nijinski, dans les décors de Bakst ? Voilà une œuvre qui, par rapport à Mallarmé, n'est plus du second degré mais du troisième : une œuvre sur une œuvre sur une œuvre.

Mais surtout, le travail de Nijinski ne convoque pas simplement le *souvenir* de la musique de Debussy, comme cette dernière convoque le souvenir, d'ailleurs facultatif, du poème de Mallarmé. Non, elle se propose à nos yeux *en même temps* que la musique se propose à nos oreilles. Le ballet de Nijinski paraît ambitionner d'être une œuvre d'art totale qui ne serait pas seulement virtuelle mais bien *réelle*, combinant la gestuelle à la

³¹ D'ailleurs la métaphore, devenue banale, qui parle de « couleur » orchestrale, et qui décrit les harmonies ou les timbres en termes picturaux, est évidemment une manière de marquer que les harmonies ou les timbres sont moins des événements qui scandent une *temporalité* psychique, que des *aspects* du réel, des visages du monde, indépendants des attentes, des espoirs ou des douleurs de l'homme.

musique, sans parler des décors. Que faut-il en penser ? Est-ce que nous sommes vraiment, cette fois-ci, devant une espèce de *Gesamtkunstwerk* ? La chorégraphie est-elle fidèle à la musique de Debussy ? Et d'abord, que signifierait cet adjectif ?

Disons-le tout de suite : en dépit du fait que le ballet met en scène un faune, comme le poème de Mallarmé, en dépit du fait qu'il se déroule sur la musique de Debussy, l'œuvre de Nijinski n'est pas et ne se veut pas un *Gesamtkunstwerk*. Ce qui a frappé tous les spectateurs (sauf peut-être Cocteau !), et qui frappe encore aujourd'hui, c'est bien plutôt à quel point la chorégraphie qu'il propose est *éloignée* de l'esthétique debussyste et mallarméenne.

D'abord, si l'argument du ballet comporte bien un Faune, il ne comporte pas deux nymphes, et moins encore deux nymphes enlacées, mais bien *sept* nymphes, dont les gestes de bas-relief et les attitudes figées n'auront, de surcroît, rien d'érotique³².

L'esprit du ballet, manifestement, est aux antipodes de celui que suggèrent aussi bien le poème de Mallarmé que le prélude de Debussy : autant le texte et la musique sont fluides, allusifs, suggérés, fondus, moirés, autant la chorégraphie est brusque, saccadée, anguleuse, directe, tranchante. On apprend sans surprise que Nijinski n'aimait guère Debussy, qui le lui rendait bien. En 1914, le compositeur écrira même que la chorégraphie du *Faune* était en « dissonance atroce, sans résolution possible » avec sa musique !³³ Nous voilà décidément bien loin de la *concordia discors*.

D'ailleurs, l'essentiel de son inspiration, Nijinski l'a trouvé non point dans la musique de Debussy, ni dans les vers de Mallarmé, mais dans l'ouvrage que le compositeur français Maurice Emmanuel a consacré à *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*³⁴. Cet ouvrage lui avait

³² Certes, le ballet comportait un élément violemment érotique : le faune, ayant dérobé son écharpe à la principale des nymphes, se couche sur l'étoffe et, au moment où la musique fait entendre ses dernières mesures, se pâme sur ce substitut de femme. Ce moment torride déclencha une polémique violente dans les journaux de l'époque, et Rodin prit la défense du ballet contre Gaston Calmette, directeur du *Figaro*. Mais outre que cette séquence est d'un réalisme bien peu conforme à l'érotisme évanescent de Mallarmé, il faut savoir qu'elle fut imposée à Nijinski par Diaghilev, friand de scandales lucratifs, et qu'elle ne correspondait absolument pas aux intentions du chorégraphe.

³³ Cité in Pascal Caron, *Faunes, Poésie, corps, danse de Mallarmé à Nijinski* cit., p. 270.

³⁴ Cf. Ph. de Lustrac, « De la ligne parfaite à la folie, Créations de Vaslav Nijinski », in *Les ballets russes*, Paris, 2009, pp. 83-4.

été signalé par Léon Bakst. Nijinski et Bakst sont allés ensemble au Louvre étudier les vases grecs, mais aussi les bas-reliefs assyriens. Et les magnifiques prises de vue que le photographe Adolphe de Meyer a réalisées du ballet montrent à chaque fois des attitudes de vases ou de bas-reliefs, dont on sait de reste, par des témoignages absolument concordants, que la transition de l'une à l'autre était saccadée. Le ballet tout entier n'est que *solution de continuité*. Quoi de plus antidebussyste, de moins mallarméen ?

La critique s'accorde aujourd'hui à dire que le grand inspirateur de Nijinski fut Léon Bakst (1866-1924), lui-même fervent admirateur de la sculpture grecque archaïque, mais aussi de la sculpture extrême-orientale, siamoise en particulier (d'où l'importance donnée aux mains dans les chorégraphies de Nijinski)³⁵.

Bien sûr, on pourra toujours argumenter, si l'on veut maintenir, à propos du Faune de Nijinski, la fiction d'un *Gesamtkunstwerk*, qu'en s'inspirant de modèles grecs, le génial danseur et chorégraphe ne fait que remonter à la source première de ce qui fut l'inspiration d'un Mallarmé, par Théocrite interposé : la Grèce antique. Mais il est trop clair que chez Mallarmé, sans parler de Debussy, cette source est extrêmement lointaine, et qu'à ses eaux, mille autres se sont mêlées. Certes, l'archaïsme de la chorégraphie est lui-même un geste de la modernité, mais c'est un geste radicalement différent du geste mallarméen, comme du geste debussyste.

Le seul élément qui nous autoriserait peut-être à parler de cohérence, mais une cohérence indépendante des volontés des différents artistes impliqués dans ce ballet, c'est celui dont j'avais parlé à propos de Debussy et de Mallarmé : le refus du *récit*, la tendance à libérer l'œuvre de la temporalité humaine et psychologique, et même de la temporalité tout court ; cette tendance qui permet à Boulez de parler de picturalisation de la poésie et de la musique. Il n'est pas interdit de voir dans la chorégraphie de Nijinski, sa stylisation, ses ruptures qui cassent sans cesse la courbe du temps humain, un autre effet de cette approche nouvelle. Quant à la

³⁵ Il se trouve d'ailleurs que la fameuse affiche du spectacle de Nijinski par Bakst représente le Faune porteur d'une sandale unique, pour la bonne raison que ce faune est directement inspiré du groupe sculpté *Aphrodite frappant un satyre avec sa sandale*, groupe que Bakst avait admiré au musée d'Athènes en 1907 (cf. Ph. de Lustrac, « Les ballets russes, quelques questions sur un mythe, in *Les ballets russes cit.*, p. 59-60).

« picturalisation » engagée par Mallarmé et Debussy, elle trouverait son accomplissement éloquent dans le décor de Bakst, qui juxtapose avec violence et somptuosité des couleurs fauves, celles qui suggèrent un après-midi d'été, mais un après-midi qui n'évolue pas vers le soir, et demeure éternellement lui-même, hors du temps.

Cependant, même si l'on crédite Nijinski de cette fidélité toute involontaire au génie formel de Mallarmé-Debussy, cela ne suffit pas à faire de son ballet un *Gesamtkunstwerk*. Quand j'ai dit, au début de cet exposé, que le spectacle du Palais Garnier, tel que j'ai pu le voir en 2009, m'avait paru doué d'une belle unité, j'ai craint d'emblée que cette unité n'ait été que celle du souvenir, qui place, sur le piédestal unique, mythique et magique des « Ballets russes », des œuvres en réalité bien disparates. Je crois décidément que cette crainte était justifiée.

On me dira peut-être que si je voulais méditer sur la *concordia discors* d'une œuvre d'art faite de plusieurs arts composés, j'ai tout simplement mal choisi mon exemple, pour la bonne raison que le ballet de Nijinski se réfère certes à une œuvre musicale, et derrière elle, à une œuvre poétique, mais ne prétend pas, pour autant, au *Gesamtkunstwerk*.

De même on pourra me faire observer que le Faune de Mallarmé (et d'ailleurs celui de Debussy) sont en eux-mêmes d'une telle richesse, d'une telle polysémie et d'une telle complexité que vouloir les accoupler en y ajoutant encore la danse et la peinture pour faire bon poids, c'est confondre une accumulation purement quantitative avec une totalité qualitative, si je puis ainsi m'exprimer, c'est-à-dire une unité.

★

Tout cela est vrai. J'ai mal choisi mon exemple. Mais en est-il de bons ? Où trouver, dans notre modernité, des exemples convaincants de *concordia discors* ?

Permettez-moi d'élargir ici quelque peu le débat. L'idéal même de totalité qualitative, de *concordia discors*, pour s'accomplir véritablement dans les arts, suppose une conception du monde – ou plutôt une intuition du monde – que notre modernité ne peut guère concevoir, sinon sur le mode de la perte et de la nostalgie. Ce monde-là, c'est le paradis perdu des universelles correspondances, paradis dont un Baudelaire, ou un Novalis, à l'aube de la modernité, ont eu la douloureuse intuition. Un

Wagner, un Mallarmé ont tenté de retrouver, ou de restaurer, si je puis dire, ce paradis perdu. Il est à craindre que leurs tentatives ne soient vaines, car si le monde est déchu de son unité ontologique, l'art à lui seul demeure impuissant à la reconquérir.

Car il ne faut pas l'oublier : la *concordia discors* relève d'un monde qui est un *cosmos*, c'est-à-dire un ordre. Un monde où l'étagement des astres répond à celui des sons comme à celui des couleurs ou des états d'âme. En lisant l'ouvrage que Leo Spitzer a précisément consacré à l'« harmonie du monde »³⁶, on découvre qu'en effet la *concordia discors*, formule qu'on doit à Horace³⁷, mais qui remonte aux Pythagoriciens, suppose une relation d'harmonie entre les différents aspects de l'univers physique d'une part, entre cet univers physique et l'univers de l'âme d'autre part³⁸. Et dès lors, tous les arts, placés sous le signe de la *musique*, concourent à l'expression de cette harmonie. La perception même du monde, c'est la perception d'une harmonie, c'est-à-dire d'un cosmos dont toutes les parties et toutes les expressions consonnent, si différentes, si opposées soient-elles – et consonnent avec l'âme. En un mot, il n'est pas de musique humaine qui ne soit écho de la musique du monde.

Cette intuition fondamentale d'un *cosmos* dont les arts sont l'expression pour ainsi dire naturelle, est passée sans difficulté du monde païen au monde chrétien. Le Moyen-Âge, note Spitzer, considérera, comme les Grecs, que la musique symbolise l'harmonie universelle, et verra dans l'âme humaine un instrument bien accordé³⁹. Il ne conçoit pas de coupure ontologique entre le monde naturel et le monde humain. Et dès lors, tout est correspondance, tout est musique. Non seulement tous les arts concourent à exprimer la même harmonie fondamentale, mais l'âme même est harmonie, consonance, au point que Spitzer peut parler de tétracorde chrétien (harmonie-grâce-amour-nature)⁴⁰. Et soit dit en passant, la *Stimmung*, comme par hasard, sera une notion à la fois objective et subjective : c'est à la fois l'harmonie du monde et celle de l'âme⁴¹.

³⁶ Cf. L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963, trad. it., *L'armonia del mondo*, Bologna, 1967 [citée ci-dessous].

³⁷ Cf. Horace, *Épître* I, 12, 19.

³⁸ Cf. L. Spitzer, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ *Id.*, p. 48 et 53.

⁴⁰ *Id.*, p. 81.

⁴¹ *Id.*, p. 9-10.

Spitzer note enfin que la perte de cette intuition fondamentale remonte aux seizième et dix-septième siècles, avec le triomphe du rationalisme analytique, et d'une vision matérialiste du monde physique⁴² – bref, avec ce que Max Weber a pu appeler le « désenchantement du monde », au profit d'un univers où il est décidément impossible de parler de « musique des sphères ».

Spitzer limite strictement son analyse au monde occidental. Cependant, le hasard a voulu qu'au moment où je réfléchissais sur ce thème, je sois tombé sur un ouvrage consacré à la musique chinoise. Et j'y ai découvert que cette vision d'un cosmos unitaire, tout entier placé sous le signe de l'harmonie et de la musique, a fleuri en Chine comme elle a régné jadis sur notre continent. Pour les Chinois, la *musique* est la science universelle, parce qu'elle exprime l'harmonie universelle. Aux sons de la musique correspondent les planètes, les signes du zodiaque, les heures du jour, les jours de la semaine, les éléments, les couleurs, mais aussi les passions de l'âme, sans compter l'ordre politique et social du monde⁴³.

Dès lors, une œuvre d'art est toujours totale, parce qu'elle met en œuvre, ou simplement rend visible, au travers de tel moyen d'expression particulier, une harmonie ontologique dont témoignent également tous les autres moyens d'expression possibles et imaginables. Il n'est point besoin de partir en quête des synesthésies ou des correspondances : elles sont là ; il suffira de les manifester. Encore moins besoin de s'échiner à élaborer une « œuvre d'art totale », en tentant plus ou moins désespérément d'additionner ou de faire fusionner plusieurs arts. L'œuvre d'art est totale par définition, puisqu'elle exprime toujours la totalité harmonieuse du monde.

Ce n'est pas un hasard si le projet wagnérien de *Gesamtkunstwerk*⁴⁴, se réfère à l'Antiquité grecque, c'est-à-dire une époque où le monde vivait sous le signe, réel ou supposé, de la *concordia discors*. Ce projet, à l'heure du désenchantement du monde, et faute d'une cosmologie « enchantée » où tout répond à tout, ne pouvait qu'échouer. Cela n'empêche pas, au contraire, que le rêve d'une unité des arts, et de l'unité de l'art avec la

⁴² *Id.*, p. 179.

⁴³ Cf. Joseph Amiot, *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, Paris, 1779, p. 165.

⁴⁴ Ou, avant lui, les rêves de fusion des arts dont on peut trouver la formulation chez Schelling ou chez le peintre Philip Otto Runge.

nature, demeure vivant dans la modernité, et peut-être d'autant plus vivant qu'il est inaccessible.

Il est frappant par exemple de lire ces lignes sous la plume de Claude Debussy :

Il y aurait là une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs avec la musique ; celle-ci réunirait tous ces éléments dans une entente si naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux... ⁴⁵.

On ne saurait mieux formuler l'idéal millénaire de la *concordia discors*.

★

L'art digne de ce nom, au XX^e siècle, à commencer par celui de Debussy lui-même, a senti que cet idéal, toujours intact en tant qu'idéal, ne pouvait plus devenir pleinement réel, mais ne pouvait qu'être visé sur le mode de la nostalgie et de l'incomplétude. L'art digne de ce nom, au XX^e siècle, a senti que l'œuvre ne pouvait décidément plus être l'expression naturelle d'une *concordia* ontologique, mais seulement la quête, la chasse hasardeuse et douloureuse de cette concorde perdue.

Mais il est frappant de constater que dans notre modernité, l'ambition de la *concordia* réelle, et mieux encore, l'ambition du *Gesamtkunstwerk*, a été reprise et poussée à son comble, non par les artistes, mais bien par l'*industrie des loisirs*, et, comme on s'en doute, dans une version non plus qualitative mais quantitative : à défaut de faire consonner tous les arts pour atteindre un art plus haut, l'industrie des loisirs a choisi d'additionner tous les arts pour en faire un art plus efficace. Et d'évincer peu à peu l'*expression* du monde par les moyens de l'art, au profit de l'*imitation* du monde par les moyens du simulacre. Le rêve de Wagner achève aujourd'hui de s'accomplir, amèrement, dans le cinéma en trois dimensions et la télévision haute définition, avec son quadriphonique. Non pas dans l'harmonie de tous les arts, mais dans le perfectionnement du simulacre et l'entassement de toutes les émotions ; non pas dans la *concordia discors* dont nous parlait Horace, mais dans l'*indigesta moles* dont nous entretient un autre

⁴⁵ Cf. Cl. Debussy, « La musique en plein air », in *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901, cité in Hendrick Lücke, *op. cit.*, p. 388.

poète latin, Ovide, pour désigner le chaos qui précède tout cosmos – et qui le suit tout aussi bien.



Je reviens, pour finir, à l'art véritable. Mallarmé lui-même a noté, dans son éloge au *Faune* de Debussy, que cette musique allait « plus loin » que son texte. « Plus loin » ! Cette expression même est bien typique de notre douloureuse modernité, car elle signifie éloquemment que l'œuvre d'art ne saurait être la restitution naturelle et plénière d'un cosmos dont les astres lui donnent le paisible et divin exemple. Mais qu'elle est progression hasardeuse vers une complétude à jamais inaccessible.

Les œuvres des trois artistes dont j'ai parlé sont alors la vérité même de notre monde moderne : un monde qui a soif de beauté, mais à qui la beauté n'est pas donnée ; qui a soif d'harmonie, mais pour qui le cosmos a fait place au chaos, et pour qui la musique éternelle de quelques sphères ordonnées a fait place au brouhaha sempiternel de milliards d'astres aveugles. Un monde condamné à créer l'harmonie même qu'il espère contempler.

Un monde qui, privé de *concordia discors*, et qui se refuse à son simulacre, peut au mieux rêver de *discordia concors*, c'est-à-dire d'une beauté conquise sur un monde qui demeure éclaté, pluriel, irréconcilié. Un monde où l'« œuvre d'art totale » est donc inaccessible, mais où les œuvres d'art, toujours partielles, toujours imparfaites, sont d'autant plus précieuses. Car après tout, ce que nous avons de plus humain, ce n'est pas la perfection, c'est son exigence.

Étienne BARILIER
Université de Lausanne

