

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

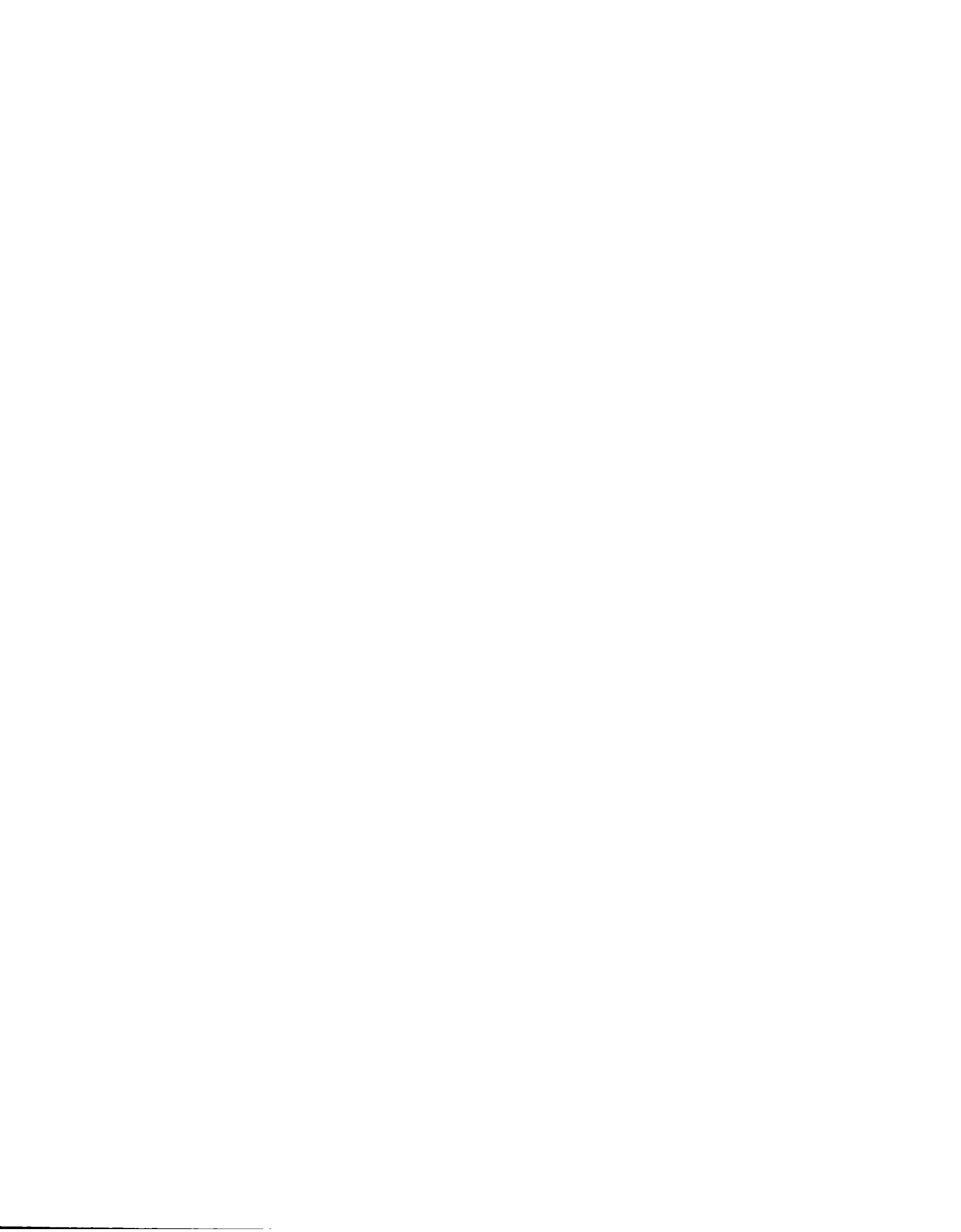
In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600





Université d'Ottawa • University of Ottawa



**UNIVERSITÉ D'OTTAWA
DÉPARTEMENT DE MUSIQUE**

**La Cohérence du langage musical
chez Debussy : une étude des rapports entre
les éléments musicaux du deuxième mouvement
du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1***

par

© **Martine Corriveau**

Mémoire présenté à l'École des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en musique (M.Mus.)

Mars 1998



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-28412-3

Canada

Au Créateur

REMERCIEMENTS

Au terme de ce mémoire, il me faut remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont accordé une aide d'une façon ou d'une autre. Je tiens à souligner ma famille et, plus particulièrement, mon conjoint, Monsieur Denis Tanguay, pour son soutien constant au cours de ces dernières années.

Je souhaite également exprimer toute ma gratitude et ma reconnaissance à Monsieur P. Murray Dineen, directeur de ce mémoire. Sa direction dans l'élaboration et la réalisation de ce mémoire, son érudition et ses judicieux conseils m'ont été précieux. Je dois de même souligner sa grande disponibilité, sa bienveillance et sa patience et sa générosité à mon égard.

Je suis spécialement reconnaissante à Monsieur Jean-Claude Noël qui s'est empressé cordialement à relire ce mémoire. Enfin, je tiens à remercier l'Université d'Ottawa et le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario pour leur soutien financier qui a rendu possible la réalisation de ce mémoire.

SOMMAIRE

Selon certains commentateurs, entre autres Alan Street et Ruth Solie, l'unité organique représente, dans une certaine mesure, un critère incontournable en ce qu'on lui attribue une valeur esthétique dans le processus de l'analyse musicale. Au lieu de construire un discours où la seule valeur de l'unité organique est prise en considération, nous proposons, avec le concours de l'histoire, une série de déchiffrements qui prend sa source dans les opinions esthétiques du compositeur. Ainsi, dans le cadre de cette étude, nous proposons trois déterminations :

premièrement une présentation biographique et critique portant sur les protagonistes du symbolisme en France et sur l'influence que ceux-ci ont exercée sur les orientations esthétiques de Claude Debussy ;

deuxièmement une évaluation des effets du symbolisme germanique sur l'analyse appliquée contemporaine ; troisièmement, un premier démontage analytique du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1* de Claude Debussy où sont reprises à la fois les valeurs esthétiques du mode interprétatif organiciste et celles du symbolisme littéraire français. La combinaison des approches interprétatives proposées permet de relever, dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1* de Claude Debussy, certaines valeurs esthétiques du symbolisme littéraire français : les correspondances, l'ambiguïté, le

pluralisme dans l'interprétation et l'unité. La prise en considération de ces valeurs, au cours de la procédure d'analyse musicale, n'engage pas à exclure l'unité organique. Il s'agit plutôt de l'adjoindre aux autres valeurs esthétiques qui contribueront à établir une nouvelle façon d'envisager le concept de cohérence dans le cadre de l'analyse appliquée d'une œuvre musicale.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
SOMMAIRE	iii
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX	ix
LISTE DES APPENDICES	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LE SYMBOLISME EN FRANCE	8
<i>LE DISCOURS DES THÉORICIENS FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE ET DE STÉPHANE MALLARMÉ</i>	8
MISE EN SITUATION : ANNONCE DE L'EXPOSÉ ET DE LA CRITIQUE	8
CHARLES BAUDELAIRE ET STÉPHANE MALLARMÉ	12
LE SYMBOLISME : UN DÉBAT SUR LA MUSIQUE	16
<i>Le Courant verlainien et anti-conceptualiste</i>	18
<i>Le Courant « instrumental et scientifique » ou le « symbolisme instrumentiste » de René Ghil</i>	20
<i>Le Courant wagnérien et la recherche d'un « art total »</i>	23
<i>L'influence de Richard Wagner sur la pensée musicale de Stéphane Mallarmé</i>	28
<i>La Portée métaphysique de la musique</i>	30
<i>Les Rapports entre la musique et la poésie</i>	32

<i>La Musique, religion de l'avenir</i> _____	34
<i>Les Défis à Wagner</i> _____	36
LES PROCÉDÉS EMPRUNTÉS À LA MUSIQUE _____	44
L'ALLÉGORIE ET LE SYMBOLE : LES DÉVIATIONS D'UN PRINCIPE INDISPENSABLE, L'UNITÉ _____	49
CONCLUSION _____	56
CHAPITRE II : LE SYMBOLISME EN MUSIQUE _____	59
<i>Partie I : Debussy et le symbolisme</i> _____	59
LES OPINIONS ESTHÉTIQUES DE DEBUSSY _____	63
<i>Les Idées de Debussy qui, dans sa prose des années 1901 à 1915, s'apparentent à celles de Mallarmé</i> _____	63
<i>Partie II : le symbolisme et la critique</i> _____	76
INTRODUCTION _____	76
ORGANICISME, UNITÉ ET DIVERSITÉ : L'ALLÉGORIE ÉVOCATRICE ET LE SYMBOLISME MALLARMÉEN _____	80
LA DIALECTIQUE : L'EXPRESSION D'UNE IDÉOLOGIE LOGOCENTRIQUE _____	88
DEUX MODES ESTHÉTIQUES DE LECTURE : SYMBOLISME ET ALLÉGORIE _____	93
LA COHÉRENCE APPROXIMATIVE DE LA CRITIQUE : UNE CONFUSION ENTRE L'INTÉGRITÉ STRUCTURELLE ET LE POUVOIR SIGNIFIANT DU VOCABLE _____	95
CONCLUSION _____	100

CHAPITRE III : ANALYSE DU DEUXIÈME MOUVEMENT DU QUATUOR À CORDES, NO 1, OP. 10, DE CLAUDE DEBUSSY	105
INTRODUCTION	105
ÉVALUATION DES ÉLÉMENTS	119
<i>La Tonalité</i>	120
<i>Une Évaluation organiciste : l'application du modèle schenkérien</i>	122
<i>L'Ambiguïté, la modalité et la tonalité</i>	138
Les Échelles grégoriennes	139
<i>L'Ambiguïté harmonique</i>	145
La Formation d'harmonies à l'aide de tierces superposées	146
Les Accords avec notes de remplacement et avec notes ajoutées	147
Autres formations d'accords	152
LA DYNAMIQUE DES ÉLÉMENTS	158
<i>Le premier moyen de cohérence : la succession des harmonies</i>	159
Les Égrènements	161
Les Accords en broderie	163
Les Litanies harmoniques	164
Les Mouvements et la texture	166
<i>Le deuxième moyen de cohérence : les analogies tonales</i>	171
Les Broderies	171
Les Mélodies-pédales ou les thèmes cycliques	175

Les Intervalles _____	176
<i>Le troisième moyen de cohérence : le thème cyclique</i> _____	179
Palindrome d'intervalles _____	179
La Répétition de la mélodie-pédale _____	180
CONCLUSION _____	187
CONCLUSION _____	189
L'ANALYSE APPLIQUÉE ET LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE : L'ÉLABORATION D'UNE DYNAMIQUE CORRÉLATIVE _____	189
APPENDICE A _____	201
APPENDICE B _____	202
BIBLIOGRAPHIE _____	205

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

- Exemple 1 : mesures 1 à 4
- Exemple 2 : mesures 3 et 4, alto
- Exemple 3 : mesures 9 à 32
- Exemple 4 : mesure 37
- Exemple 5 : mesures 47 à 51
- Exemple 6 : mesures 56 à 63
- Exemple 7 : mesures 86 et suivantes
- Exemple 8 : mesures 148 et 149
- Exemple 9 : une représentation graphique des mesures 1 à 4 selon un modèle schenkérien
- Exemple 10 : mesure 3, triolet de doubles croches
- Exemple 11 : mesure 9, thème
- Exemple 12 : mesure 19, accord de do majeur
- Exemple 13 : mesures 1 et 2, sol majeur ; mesures 3 et 4, notes étrangères
- Exemple 14 : mesures 1 et 2, la nuance
- Exemple 15 : mesures 3 et 4, thème
- Exemple 16 : mesures 1 à 32, la note sol sur le temps fort de chaque mesure
- Exemple 17 : mesures 164 à 166, la note sol apparaît sur chaque partie

du temps fort

- Exemple 18 : mesures 9 à 18, accord de sol majeur accompagnant le thème
- Exemple 19 : mesures 1 à 4, relation entre l'accord de sol majeur et le thème
- Exemple 20 : mesures 1 à 4, tonalité et modalité
- Exemple 21 : mesures 1 à 8, éléments tonals et modaux
- Exemple 22 : mesure 9, les éléments tonals et modaux
- Exemple 23 : mesure 19, éléments tonals et modaux
- Exemple 24 : mesures 9 à 18, accords à intervalle de quinte juste
- Exemple 25 : mesure 158, succession d'accords augmentés
- Exemple 26 : mesures 92 et 93, accords avec notes ajoutées
- Exemple 27 : mesures 54 à 56, accords avec notes ajoutées
- Exemple 28 : mesure 9, harmonie du deuxième temps
- Exemple 29 : résolution des dissonances
- Exemple 30 : mesures 33 à 35, accord dissonant non résolu
- Exemple 31 : mesures 3, 4 et 9, mélodie modale reprise en harmonie modale
- Exemple 32 : mesures 80 et 81, accords en broderie
- Exemple 33 : mesures 154 et 155, mouvement en éventail
- Exemple 34 : mesures 65 et 66, parallélisme faux
- Exemple 35 : mesures 125 à 127, parallélisme vrai

- Exemple 36 : mesures 33 à 35, broderies en triolet
- Exemple 37 : mesures 71 à 73 broderies à intervalle de tierce
- Exemple 38 : mesures 52 à 54, broderies de triolet et de doubles croches en mouvement conjoint
- Exemple 39 : mesures 108 et 109, broderies de doubles croches en mouvement conjoint
- Exemple 40 : mesure 168, broderies à intervalle de seconde mineure
- Exemple 41 : mesures 3 et 4, la mélodie-pédale
- Exemple 42 : mesure 58, alternance de seconde et de tierces majeures
- Exemple 43 : mesures 111 à 123, resserrement des intervalles
- Exemple 44 : mesures 3 et 4, un palindrome d'intervalles
- Exemple 45 : répartition de la mélodie pédale à travers le mouvement
- Exemple 46 : mesures 160 à 163, fragmentation du thème
- Exemple 47 : mesure 160, réutilisation du thème
- Exemple 48 : mesures 164 et 165, retour du thème
- Exemple 49 : mesures 56 à 59, thème présenté en valeurs de notes augmentées
- Exemple 50 : mesure 112, thème modifié et transposé
- Exemple 51 : mesure 120, thème modifié et transposé
- Exemple 52 : mesure 148, thème présenté partiellement

Liste des appendices

Appendice A : Correspondances

Appendice B : Principaux Concepts et définitions

INTRODUCTION

En examinant les démarches variées des divers modèles d'interprétation de l'analyse appliquée, nous en sommes venus à la conclusion que, de prime abord, elles ont toutes un point en commun : réaliser l'équilibre entre la logique d'un discours analytique et l'expression, plus abstraite et peut-être moins objective, de la considération esthétique. En effet, la sélection d'un modèle d'interprétation relève de la capacité à présenter une dialectique apte à confirmer les normes contemporaines sur la valeur esthétique d'une œuvre musicale. Lors de la sélection d'un modèle d'interprétation, il serait utile d'ajouter à l'évaluation où la valeur de l'unité est favorisée, des valeurs esthétiques additionnelles qui s'inséreraient dans le dans d'un nouveau discours analytique. Au lieu de construire un discours où une seule valeur est prise en considération, nous proposons, avec le concours de l'histoire, une série de déchiffrements qui prend sa source dans les opinions esthétiques du compositeur.

La difficulté réside donc dans la présentation d'un discours logique sur l'établissement de rapports entre les résultats plutôt techniques de l'analyse appliquée et l'application de critères esthétiques. Le mode d'interprétation analytique porté vers l'unité organique

contribue de façon marquée à la préservation de la logique d'un discours où figure la consolidation des rapports entre les résultats de l'analyse appliquée et la valeur esthétique de l'unité. Bien qu'elle soit en mesure de soumettre une évaluation approfondie des relations internes, la valeur de l'unité nous renseigne très peu quant aux autres enjeux qui ont pu influencer ou intervenir dans l'élaboration d'un projet musical. À la valeur de l'unité, nous proposons d'adjoindre d'autres valeurs esthétiques qui contribueront à établir une nouvelle façon d'envisager le concept de discours logique dans le cadre de l'analyse appliquée d'une œuvre musicale. En associant des valeurs esthétiques additionnelles, nous souhaitons déterminer les rapports qu'il pourrait y avoir entre l'appréciation esthétique et la procédure musicale. L'évaluation des valeurs esthétiques combinées à la procédure d'analyse appliquée s'inscriraient à l'intérieur d'un concept plus large, soit celui de la cohérence du langage musical.

Ainsi nous tenterons de relever, à travers l'examen d'une des œuvres de Claude Debussy, certaines valeurs esthétiques reliées au symbolisme littéraire français : correspondances, ambiguïté, pluralisme dans l'interprétation et unité. Pour rendre compte des orientations esthétiques dans le cadre de l'analyse appliquée, nous allons d'abord réunir les différents facteurs qui interviennent dans l'appréciation

esthétique en présentant les contextes historique et culturel auxquels ils furent exposés. Nous reprendrons ensuite les principales notions esthétiques qui émergent de ces contextes pour les lier aux considérations contemporaines de l'analyse appliquée et ce, afin d'évaluer la portée de l'influence des concepts esthétiques sur les modes d'interprétation contemporains. Enfin, nous procéderons à une analyse appliquée tout en se référant aux notions esthétiques reliées au symbolisme littéraire français.

On trouvera ici trois déterminations : premièrement, une présentation biographique et critique portant sur les protagonistes du symbolisme en France et sur l'influence que ceux-ci ont exercée sur les orientations esthétiques de Claude Debussy ; deuxièmement, une évaluation des effets du symbolisme germanique sur l'analyse appliquée contemporaine ; troisièmement, un premier démontage analytique du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1* de Claude Debussy où sont reprises les valeurs esthétiques du mode interprétatif organiciste et du symbolisme littéraire français. Écrites mois après mois, les réflexions sur le moyen d'appliquer à l'analyse ces valeurs esthétiques ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition et d'approches à plusieurs points de vue.

Dans le cadre de ces trois gestes qui sont à l'origine de cet ouvrage, nous avons renoncé en partie au débat des écoles de pensée courantes de l'analyse appliquée pour mieux se concentrer sur les aspects esthétiques et historiques qui pourraient influencer l'évaluation analytique. Nous savons que Claude Debussy demeure un compositeur qui a marqué l'histoire de la musique au XXe siècle. Dans les diverses études à caractère musicologique, on a souvent surestimé l'importance de l'influence des peintres impressionnistes sur son style d'écriture. C'est seulement vers la fin des années 1960, lorsqu'apparaît l'ouvrage rédigé en polonais de Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, que le concept d'impressionnisme attribué à la musique de Debussy, est sérieusement remis en question. Par une reconstitution biographique, Jarocinski parvient à démontrer que l'influence la plus grande qu'ait connue le compositeur est celle des littérateurs et non des peintres ou des musiciens. Le musicologue François Lesure renchérit sur cette idée dans son ouvrage de 1992 intitulé *Claude Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*. À son tour, il considère que, au cours des dernières décennies du XIXe siècle, le compositeur forge ses opinions esthétiques en s'appuyant sur les débats des littérateurs.

C'est durant cette période que Debussy entretient des relations avec le poète Stéphane Mallarmé. Selon les théoriciens du

symbolisme, Mallarmé est le poète qui a eu l'influence la plus directe sur l'orientation que devaient prendre les théories sur la création d'un art littéraire. Avant de mourir, Charles Baudelaire lit les premiers vers de Mallarmé ; il s'en inquiète : il ne veut pas laisser derrière un génie semblable au sien. Mais Mallarmé s'affirme vite, ses Proses, son *Après-Midi d'un Faune*, ses Sonnets expriment la subtilité de son génie patient, d'abord émerveillé puis dédaigneux devant l'esprit de Wagner, et impérieusement doux. Il aime les mots pour leur sens possible plus que pour leur sens vrai et il les combine en des mosaïques raffinées à la manière d'un compositeur qui, à la fois, réunit son et signification. Dans son livre, *Mallarmé et la musique*, Suzanne Bernard démontre comment la préoccupation du poète pour la musique le conduira à déployer ses théories littéraires et comment son entourage lui tend l'oreille et reconnaît en lui les qualités de maître du symbolisme français.

Le mouvement symboliste englobe un énorme débat qui s'étend du naturalisme jusqu'au mysticisme en passant par l'école décadente. Dans l'évaluation du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1*, nous avons retenu quatre concepts reliés à ce mouvement : les correspondances, l'ambiguïté, le pluralisme dans l'interprétation et l'unité. Pour explorer les multiples orientations du débat symboliste, nous avons puisé à même les théories des littérateurs de

la fin du XIXe, et ce, afin de mieux déterminer l'influence de cette période de brisure sur la musique de Claude Debussy.

Bien que les analyses et les critiques de T.W. Adorno et de Julia Kristeva au sujet de la littérature symboliste soient considérables, elles dépassent les limites de la présente étude. Nous allons plutôt superposer à ce discours le débat « déconstructionniste » actuel qui reproche au symbolisme germanique de trop s'attacher à la seule valeur de l'unité et à son modèle d'interprétation organiciste. Alan Street, dans son article intitulé *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, propose un mode de lecture allégorique au profit d'un mode d'interprétation symbolique. Il considère que ce premier mode de lecture est moins suspect et suscitera moins la dénonciation. À cet égard, les théoriciens du symbolisme français présentent une définition de l'allégorie qui diffère quelque peu du mode interprétatif allégorique que propose Alan Street. Y voyant un mode de lecture trop précis et dissocié de la réalité, ils s'attachent plutôt aux notions d'éparpillement, d'ambiguïté et de correspondances qu'ils associent au mouvement symboliste français.

Ainsi, nous abordons le *Quatuor à cordes, op. 10, no 1* de Claude Debussy sur trois fronts : premièrement, nous reprenons en partie le mode de lecture organiciste, et ce en énonçant principalement

l'interprétation de Richard Parks dans son étude, *The music of Claude Debussy* ; deuxièmement, nous examinons le mode interprétatif que propose Françoise Gervais dans son ouvrage intitulé *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy* ; troisièmement, nous en indiquerons certains éléments particuliers. La combinaison des trois approches interprétatives permet de relever dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes, op. 10, no 1* de Claude Debussy certaines valeurs esthétiques du symbolisme littéraire français : les correspondances, l'ambiguïté, le pluralisme dans l'interprétation et l'unité.

CHAPITRE I : LE SYMBOLISME EN FRANCE

LE DISCOURS DES THÉORICIENS FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE ET DE STÉPHANE MALLARMÉ

Mise en situation : annonce de l'exposé et de la critique

Le mouvement symboliste français de la fin du XIX^e peut difficilement se résumer à une seule doctrine ou à quelques principes philosophiques ou esthétiques. Il serait aisé d'organiser les phrases, les discours et les articles de littérateurs, qui fréquentaient entre 1885 et 1895, tel café ou tel cercle, pour en faire ressortir toutes les contradictions non seulement avec leurs confrères, mais aussi avec eux-mêmes. Paul Valéry a fait remarquer que la réalisation de cette expression célèbre du poète Stéphane Mallarmé, « reprendre à la musique leur bien », constitue la seule caractéristique, ou presque la seule, qui soit commune aux poètes symbolistes français. Cette expression, Mallarmé l'a répétée plusieurs fois, et notamment dans sa lettre du 7 mars 1885 à René Ghil où il affirme que « de tout reprendre à la musique » constitue « un acte de

juste restitution ». Ayant dépossédé la poésie, la musique devait maintenant tout lui redonner. Aussi, la poésie symboliste française, lorsqu'elle se donne pour devise le cri de l'*Art poétique* verlainien, soit celui de « traiter les mots comme des notes de musique »¹, recherche-t-elle d'abord dans la musique, l'imprécision, l'incitation à rêver et la fluidité du vers. La musique est donc devenue pour les poètes du symbolisme français, un modèle dont l'application sert à libérer la forme poétique des règles de versification classique à travers la recherche de formes plus fluides.

Au débat sur l'exploitation de la technique musicale au profit de la poésie², se superpose d'une manière confuse, un mouvement insurrectionnel spontané et improvisé contre la représentation d'un monde dépourvu de mystère, matérialiste, soumis à d'incontournables lois scientifiques. Voulant s'élever au-dessus de la connaissance rationnelle, les clans et les membres de petites revues dénoncent avec ferveur la lourdeur du réel, la raideur descriptive du présent, la splendeur figée de l'archéologie du passé, caractéristiques de l'étouffante doctrine de l'école parnassienne qui enchaîne et emprisonne la littérature. Dans la mêlée, ils professent le culte de la poésie voyant en elle un moyen

¹ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 12.

² *Ibid.*, p. 11.

de connaissance concomitante, se répétant un précepte tiré de l'emprunt à quelques affirmations de Schopenhauer : le monde est ma représentation.

Au milieu de ce débat, scène de la prolifération des petites revues, des groupuscules et des théories, ne se distingue aucun effort de transparence ou de cohésion dans les affirmations des Symbolistes au sujet de la langue ou de la versification. Les tentatives les plus hardies, telle l'utilisation de mots rares et recherchés, se sont éteintes presque aussi rapidement qu'elles sont apparues.

Persuadé que la poésie est, par le symbole, le moyen d'accès au monde des idées, l'écrivain français René Ghil présente ses théories sur la valeur instrumentale des voyelles et des consonnes. Il est un des premiers littérateurs français à reprendre les idées wagnériennes sur la synthèse des arts au profit de la littérature. En 1885, il publie son *Traité du Verbe* dans lequel il présente sa théorie instrumentiste, soit une classification des correspondances entre la phonétique, les couleurs et les instruments de musique. En proposant ses théories instrumentistes, ce disciple de Mallarmé aiguillonne la controverse déjà intense entre les Symbolistes.

Cependant, René Ghil a trouvé peu d'appuis auprès des théoriciens du symbolisme. Albert Mockel, à qui on doit une présentation

rigoureuse du concept de l'union du rythme et de la mélodie dans son *Harmonie poétique*, qualifie de « charmante fantaisie »³ les théories de Ghil sur l'instrumentation poétique (il préfère soutenir l'entreprise de Gustave Kahn qui s'est efforcé de fixer les principes et les limites du vers libre⁴).

Les deux dernières décennies du XIXe siècle sont donc marquées par une activité fébrile eu égard aux échanges et aux discussions sur les orientations que doit prendre la littérature. À mesure que les littérateurs manifestent leurs idéaux, le mouvement symboliste adopte une orientation nouvelle. En tentant de se raccorder par un détail ou par un point commun au reste du groupe, l'écrivain symboliste poursuit des buts très personnels et il est, même au milieu des débats, très solitaire. Une source commune rallie cependant les poètes symbolistes : ils trouvent en Charles Baudelaire (1821-1867), et particulièrement dans le sonnet intitulé *Correspondances*⁵, leur conception de la philosophie symboliste.

³ DELAROCHE, MOCKEL (Albert), SAINT-PAUL (A.), *Lettre à René Ghil*, in : *Revue indépendante*, 13 juin 1889. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 87.

⁴ Pour une discussion sur le vers libre, cf. KAHN (Gustave), *Le Vers libre*, 3^e édition, Paris, Eugènes Figuière & Cie, 1912, Vers et prose, p. 41.

⁵ Cf. Appendice A.

Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé

Même s'ils sont en désaccord sur plusieurs points, les poètes symbolistes reconnaissent tout de même en Stéphane Mallarmé un maître. Au centre du débat, c'est lui qui définit les lois et les méthodes de la poésie symboliste. De Théodore de Banville, Mallarmé a reçu les principes d'une forme poétique judicieusement choisis, à la mélodie toujours soumise aux règles d'une juste phonétique. Quant à Charles Baudelaire, convaincu qu'aucun objet ne possède une réalité propre, il a persuadé Mallarmé que la poésie doit éviter la déclamation politique, la prédication morale et la description vulgaire. Selon l'auteur des *Fleurs du mal*, tout ce qui s'offre à nos sens demeure un symbole, c'est-à-dire une représentation servant à nous faire comprendre une idée qu'elle présente et déguise à la fois. La mission du poète est donc de déduire et de préciser le sens de la symbolique.

Les idées de Baudelaire constituent en fait le point de départ⁶ de nombreux débats caractéristiques de cette fin de siècle en France. Grâce à son sonnet *Correspondances* que ses contemporains ont ignoré, et à son œuvre en prose, le poète est reconnu prophète de l'avenir. On ne

⁶ D'ailleurs, il ne faut pas oublier la contribution d'autres poètes comme Arthur Rimbaud qui ont servi à animer les controverses entre les littérateurs.

peut cependant pas dire de Baudelaire qu'il est le théoricien et l'élaborateur d'un dogme symboliste. C'est surtout par ses six vers exemplifiant les correspondances entre les parfums, les couleurs et les sons que le poète a influencé ses successeurs. Ainsi, le mouvement symboliste s'est épanoui sous l'impulsion de plusieurs influences : les poètes majeurs du XIXe siècle, les sujets de querelles entre Parnassiens et Symbolistes, les débats entre les littérateurs symbolistes, les écrits des théoriciens du symbolisme et le wagnérisme. L'activité rhétorique des poètes constitue le fondement du développement et de la transformation constante de la notion de symbolisme entre 1885 et 1895.

La multiplicité des opinions et des hypothèses confirmées ou infirmées rend difficile l'établissement d'une seule définition précise du mouvement symboliste français de la fin du XIXe siècle. Consacré par *Les Poètes maudits* (1883) de Paul Verlaine et *À Rebours* (1884) de Georges Charles Huysmans, Stéphane Mallarmé devient le maître de la postérité symboliste qu'il accueille chez-lui, rue de Rome, le mardi. Le sens historique et philosophique du terme *symbolisme* se rattache donc aux idées de Stéphane Mallarmé. Sans en avoir l'ambition, il devient, aux yeux des Symbolistes, autour de 1890, le maître d'une école. Bien qu'il laisse à d'autres les polémiques, les palabres de café et la stratégie littéraire, la majorité des novateurs en littérature se réfère à lui et se

réclame de lui. Il a défini les principes et les lois de la poésie symboliste et il en a développé et appliqué explicitement les méthodes.

Dans une tentative pour définir et déterminer les exigences esthétiques et intellectuelles de Mallarmé vis-à-vis de la poésie, Edmond Huot de Goncourt écrit, en 1893, que le maître symboliste regarde un poème comme un mystère dont le lecteur doit chercher la clef. L'exigence d'une participation active s'impose alors au lecteur qui doit demeurer attentif aux correspondances de tous ordres, aux rêves et aux multiples images qui disparaissent presque aussitôt qu'elles se présentent aux sens. Pour arriver à communiquer ces correspondances, la poésie mallarméenne agence très étroitement un réseau de vocables rythmés, car pour le poète il ne peut exister de poème sans les sons et les rythmes des mots. En 1884, il propose à Léo d'Orfer une définition de la poésie :

« La Poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. »⁷

Cherchant à traduire le sens des multiples aspects de l'existence, non seulement par l'utilisation unique du vocable, mais aussi par une association des significations, des rythmes et des timbres,

⁷ Mallarmé à Léo d'Orfer, 27 juin 1884.

Stéphane Mallarmé a repoussé les limites des possibilités d'expression du langage et du vers.

Le Symbolisme : un débat sur la musique

L'activité rhétorique et la prolifération des débats entre littérateurs est à la base du développement et de la transformation constante du mouvement symboliste français. Selon Suzanne Bernard⁸, les poètes symbolistes ont, comparés aux poètes romantiques, poussé plus loin l'idée de mettre les techniques musicales au service de la poésie. Reprenant les écrits de Paul Valéry, Bernard définit ainsi le symbolisme :

« Ce qui fut baptisé le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien'. Le secret de ce mouvement n'est pas autre. »⁹

C'est en reprenant des procédés musicaux que les poètes symbolistes s'efforcent de « libérer la forme poétique du joug de la versification classique ». La quête de nouvelles harmonies¹⁰ ainsi que de formes plus fluides commence : le vers libre traduit un désir de remplacer le mètre régulier, rigoureux et symétrique du vers classique par un vers

⁸ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 11.

⁹ Avant-propos à *Connaissance de la Déesse* de L. Fabre, 1920. 'Reprendre à la musique leur bien' est emprunté à MALLARMÉ. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 11.

¹⁰ L'harmonie poétique fait référence ici aux retours de voyelles ou de consonnes semblables. Dans ses *Propos de littérature*, Albert Mockel note que les poètes « instrumentistes » pratiquent l'assonance et l'allitération comme procédés d'harmonie.

au rythme plus souple. Déjà dans ses *Romances sans paroles* de 1874, Verlaine manifeste ce désir d'exploiter les effets musicaux dans la poésie, et ce par l'utilisation d'une certaine sinuosité de la mélodie et par l'intégration de rythmes de chansons. Cette technique dévoile une nouvelle tendance de sa part et nous l'avons déjà mentionné : celle de « traiter les mots comme des notes de musique »¹¹. Cette liberté nouvelle face au vers poétique ouvre la voie à diverses orientations : « strophes aux dispositions variées ; effets de chanson (...) ; savantes recherches d'assonances, de symétries ou de rappels sonores ».

Dans ce foisonnement d'idées et de débats que constitue la période de vingt ans au cours de laquelle se concentre le développement des idées sur le symbolisme littéraire, Suzanne Bernard détermine trois étapes ou trois courants qui se recoupent plutôt qu'ils ne se complètent : 1. le courant « verlainien et anti-conceptualiste », 2. le courant « instrumental et scientifique » et 3. le courant « wagnérien, et la recherche d'un 'art total' »¹².

¹¹ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 12.

¹² Id.

Le Courant verlainien et anti-conceptualiste

En réaction contre la poésie précise, descriptive et aux « contours arrêtés »¹³ des Parnassiens, les Symbolistes reprennent l'énoncé de Verlaine : « De la musique avant toute chose ! »¹⁴. La valeur sémantique et arrêtée d'un vocable ne peut, de par sa précision, se comparer à la musique où le vague et l'impression demeurent prédominants. C'est pourquoi Mallarmé souhaite une dissolution de la clarté du vers poétique :

« Le sens trop précis rature
Ta vague littérature »¹⁵

Voulant éviter la description et donner à la phrase une valeur suggestive, Verlaine, ce « musicien des sons », brise la syntaxe et ouvre la voie au rythme libre en tentant de traduire la souplesse musicale : il assure « (...) par l'imprécision du vocabulaire et par la fluidité du rythme, [une] 'continuité musicale sans rupture du premier au dernier vers' »¹⁶. Cette démarche, Mallarmé l'a qualifiée de « brisure des grands rythmes littéraires »¹⁷.

¹³ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 13.

¹⁴ Id.

¹⁵ MALLARMÉ (Stéphane), *Toute l'Âme résumée*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 73.

¹⁶ NADAL (O.), *L'Impressionisme verlainien*, in : *Mercure de France*, 1^{er} mai 1952, p. 68. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 13.

¹⁷ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 367.

Adoptant l'*Art poétique* de Verlaine, les poètes se sont approprié ses idées et en ont fait, malgré lui, une doctrine symboliste. « N'allez pas prendre au pied de la lettre mon 'Art poétique' qui n'est qu'une chanson après tout »¹⁸. Dans cette œuvre, Verlaine propose, en guise de conseil poétique, de donner la priorité à la musique et, par conséquent, à la dilution de la rime, à la recherche de l'indécis, du vague et du mystère, à l'ironie, à l'intellectualité et à l'éloquence. Respecter et rendre l'impression, sans l'analyser et la rationaliser, semble être la doctrine centrale de Verlaine. La poésie doit épouser les contours sinueux et fluides de la mélodie intérieure. Le chant, le rêve, le songe, les *Divagations* feront désormais partie de la poésie au moyen de la nuance furtive, de la suggestion. Ses successeurs associent donc musique avec vague, fluide, rêve, indéfini et ils cherchent, autant que possible, à traduire, dans la poésie, ces « états d'âme » qu'ils croient empruntés à la musique. En d'autres mots, ils espèrent transposer les effets de la musique dans la poésie :

« (...) créer un état d'âme analogue à celui où nous met
la musique, indéfinissable et profond, suggéré, non pas imposé (...) »¹⁹

¹⁸ Verlaine. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 13.

¹⁹ BRUNETIÈRE, *Symbolistes et décadents*, in : *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1888, p. 224. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 13.

Dans *Crise de vers*, Mallarmé reconnaît l'apport de Verlaine :

« Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.

La variation date de là : quoique en dessous et d'avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations. »²⁰

C'est ce que signifie le cri de Verlaine : « De la musique avant toute chose ! »²¹.

Le Courant « instrumental et scientifique » ou le « symbolisme instrumentiste » de René Ghil

C'est d'abord René Ghil qui, poussé par un certain souci d'effets sonores, tente d'appliquer des procédés « instrumentistes » à la versification. Pour démontrer que ses théories se veulent une application scientifique du symbolisme, il se tourne vers le physicien et physiologiste Herman Ludwig Ferdinand von Helmholtz et sa *Théorie physiologique de la musique* traduite en français en 1868. « [P]uisque la poésie, comme la musique, met en œuvre des éléments sonores »²², René Ghil puise la justification de ses théories directement chez Helmholtz :

²⁰ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes* Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 361.

²¹ Verlaine. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 13.

²² BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 15.

« Helmholtz a, en effet, démontré que, aux timbres des instruments de musique et aux timbres de la voix, les voyelles ont les mêmes harmoniques : l'instrument de la voix humaine était une anche à note variable complétée par un résonateur à résonance variable, que sont le palais, les lèvres, les dents, etc. (...) »²³

Ainsi, Ghil cherche à démontrer, en utilisant une approche scientifique, que la voix humaine est en fait un instrument de musique et, par conséquent, que l'œuvre poétique récitée à haute voix constitue en réalité une œuvre musicale. S'appuyant sur ce principe comparatif entre les harmoniques d'un instrument de musique et celles de la voix humaine, Ghil élabore dans son *Traité du verbe* des règles qui permettront de mieux orchestrer le vers. Par une série d'équations, il présente un système de codification où les voyelles sont assimilées aux instruments, aux couleurs et aux sentiments, afin que le poète puisse « orchestrer » son poème avec précision :

« A	=	Orgues	=	Noir	=	Gloire, tumulte
E	=	Harpe	=	Blanc	=	Sérénité
I	=	Violon	=	Bleu	=	Passion, prière à l'aigu
O	=	Cuivres	=	Rouge	=	Souveraineté, gloire, triomphe
U	=	Flûte	=	Jaune	=	Ingénuité, sourire » ²⁴

²³ GHIL (René), *Traité du verbe*, 1885. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p 15.

²⁴ Ibid., p. 22-29. Ce tableau-ci est présenté par LOTE et résume le tableau de GHIL. Cf. LOTE, *La Poétique du Symbolisme. V : La Valeur synesthétique des timbres vocaux et René Ghil* (Revue des cours et conférences, 30 mai 1934, p.367). Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p 16.

À chaque consonne et à chaque diphtongues équivaut également une série de correspondances qui complète son système de codification, lequel n'est pas étranger aux principes de création d'un « art total » :

« Un poème devient un vrai morceau de musique, suggestive infiniment en s'« instrumentant » seule : musique de mots évocateurs d'Images-Colorées, sans qu'en souffrent en rien ! que l'on s'en souviennne ! Les Idées. »²⁵

À l'exemple de Wagner, Ghil cherche à réaliser cette fusion des arts où la poésie, plutôt que la musique, réunirait peinture, littérature et musique. Cherchant l'appui de Stéphane Mallarmé, il cite à titre d'exemple *L'Après-midi d'un Faune*, mais le poète s'en plaint :

« Vous avez vu la lettre déplorable écrite par Ghil au *Figaro*, je viens de lui marquer à quel point je la regrette. *Symboliste instrumentiste* ! Quel pavé, et comme on est des choses à la fois sans le savoir (...) »²⁶

Malgré les réticences de Mallarmé, René Ghil provoque tout de même de fécondes réflexions qui se rallient aux débats plus généraux : « correspondances, synesthésies, rapports entre le son et le sens, fusion des arts et recherche d'une synthèse, application à la poésie de certains effets 'symphoniques' »²⁷. En fait, selon Suzanne Bernard²⁸, il est l'un des

²⁵ GHIL (René), *Traité du verbe*, 1885, p. 30. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p 16.

²⁶ Lettre à Dujardin, 30 avril 1887. Citée d'après H. MONDOR, dans sa *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 516 et d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 18.

²⁷ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 18.

premiers à reprendre les idées de Wagner au profit de la littérature, idées que préconise la *Revue wagnérienne*. Cette volonté excessive de systématiser les correspondances entre les diverses formes d'art entraîne quelques développements dans la pensée de Mallarmé. Bien que ce soit partiellement, les théories de Ghil sont utiles à la réflexion du poète. D'ailleurs, les idées de Wagner répondent à certaines des exigences intellectuelles et esthétiques des Symbolistes en général.

Le Courant wagnérien et la recherche d'un « art total »

Pour Richard Wagner la poésie, art inférieur à la musique, doit être unie à la musique afin d'exprimer l'ineffable ou l'essence des choses :

« La grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*. »²⁹

S'inspirant des idées du philosophe allemand, Arthur Schopenhauer, il établit, dans son *Beethoven*, la position privilégiée de la musique par rapport à la poésie. Cette dernière forme d'art doit recourir aux concepts

²⁸ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 18.

²⁹ Lettre à Villot, p. 95-96. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 18-19.

alors que la musique « parle une langue qui est directement comprise de chacun »³⁰. Elle permet une communication directe avec la réalité et ce, sans l'intermédiaire des concepts ; elle est une « représentation immédiate de l'essence du monde »³¹. Annonçant la transformation de la poésie en une littérature journalistique, Richard Wagner rejette l'attribution de signification au texte chanté, afin de ne pas altérer les impressions de la musique. À cet égard, le texte sert de trame pour le chant sans éveiller la représentation rationnelle des concepts. Ainsi, le compositeur s'étonne devant cette volonté des poètes de vouloir réunir les deux formes d'art, car, à son avis, l'alliance de la musique et de la poésie « laisse cette dernière dans l'infériorité »³².

Cependant, les littérateurs français préfèrent ignorer ces affirmations de Wagner pour se concentrer sur le développement d'un wagnérisme idéalisé. Dans sa lettre de 1870 à Mallarmé, l'écrivain français Cantulle Mendès, reconnu comme étant un ardent défenseur de Richard Wagner, couvre d'éloges le compositeur :

« Vous connaissant comme je crois vous connaître, je me fais une fête de vous inviter à l'art nouveau qui n'est ni la poésie ni la musique — créé par Richard Wagner. — Cet homme-là (...) est véritablement le précurseur et le rédempteur à la fois... Il prophétise et il accomplit... Richard Wagner a inventé un soleil ! Aucune des

³⁰ WAGNER (Richard), *Beethoven*, Gallimard, 1937, p. 83.

³¹ Ibid., p. 92.

³² Ibid., p. 139.

sensations, aucun des sentiments imposés par les manifestations de n'importe quel art ne sont comparables ni par la profondeur ni par le charme, ni même par le désespoir, à l'extase de l'initié qui écoute, le front dans ses mains, penser et parler l'orchestre de Richard Wagner et je vous le répète, ce n'est pas de la musique ! Est-ce que je m'inquiéteraï de musique, moi poète ? »³³

Avec le même enthousiasme, les littérateurs français, en particulier les fondateurs de la *Revue wagnérienne* (1885), souhaitent créer une littérature « wagnérienne ». Édouard Dujardin, écrivain français, et Houston Stewart Chamberlain, écrivain allemand d'origine britannique, reprennent et mettent en valeurs certaines idées du compositeur pour les adapter au genre littéraire. Comme, pour eux, la prose représente l'élément sémantique tandis que la poésie incarne la musique, les genres littéraires sont ainsi réunis pour former un « art total » : « l'émotion après l'agencement musical des rythmes et des syllabes »³⁴. Ce qui, chez Wagner, a séduit les poètes symbolistes, c'est d'abord la notion de synthèse ou d'unité où « le désir d'un 'art total' (...) [est] capable de saisir et de reproduire l'unité et la complexité foncière du monde »³⁵. Pour appliquer cette notion, les Symbolistes ont recours à la prose, la prose rythmée ou le vers pour articuler des idées ou suggérer des émotions.

³³ Cité d'après MONDOR (Henri), *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 296.

³⁴ WYZEMA (T.) de, *Nos Maîtres*, in : *Revue wagnérienne*, 1885-1886. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 20.

³⁵ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 19.

Mais il est malaisé pour les poètes d'appliquer les prescriptions de Wagner. La tentative de réaliser une œuvre littéraire composite comparable à l'opéra où l'air chanté, représentatif de l'essence du monde, succède au récitatif déclamé, représentatif de la rationalité des concepts, n'a mené les Symbolistes qu'à l'échec. Il apparaît risqué d'essayer de distinguer une portion uniquement conceptuelle et une portion uniquement émotionnelle. Il faut noter ici que les poètes et les critiques wagnériens se réclamaient de deux modèles : Villiers de l'Isle Adam et Stéphane Mallarmé. Le critique Teodor de Wyzewa, connu pour ses contributions à la *Revue wagnérienne*, présente les œuvres de Mallarmé selon une perspective toute « wagnérienne » :

« Ses poèmes diffèrent de tous les autres en ce qu'ils sont composés... M. Mallarmé n'était, d'abord, ni un musicien ni un peintre, mais, aidé en cela peut-être, par ce même défaut naturel, il a su choisir pour chaque sujet les images, les rythmes et les sons qu'il y a compris les plus adéquats. La pièce des *Fleurs* n'est-ce point l'adagio d'une sonate romantique ou quelqu'un de ces préludes religieux de Bach, produisant toute l'émotion par un argument voulu de ses harmonies (...) »³⁶

Le critique voit en l'œuvre du poète une synthèse des arts où les images, les rythmes et les sons s'harmonisent. Ainsi, les protagonistes de la *Revue wagnérienne* ont orienté de façon décisive la pensée esthétique des Symbolistes. Grace au cénacle de Dujardin, Mallarmé découvre les théories

³⁶ MONDOR (Henri), *Vie de Mallarmé*, 1941, p. 484.

de Wagner ce qui le pousse à préciser ses réflexions esthétiques sur les rapports entre la musique et la poésie.

L'Influence de Richard Wagner sur la pensée musicale de Stéphane Mallarmé

Indépendamment de la perspective qu'on adopte, le développement du symbolisme est intimement lié aux idées des écrivains sur la musique. Que ce soit par l'utilisation du rythme, l'élaboration d'une technique instrumentiste ou la réappropriation des idées de Wagner, les Symbolistes puisent constamment dans la richesse du domaine musical pour développer leurs théories et leurs principes littéraires.

L'engouement des littérateurs pour les idées de Wagner sur la synthèse des arts demeure un fait marquant dans le développement du symbolisme littéraire français. Il se manifeste surtout par les multiples contributions des écrivains et des critiques à la *Revue wagnérienne*. D'ailleurs, plus que les musiciens, ce sont les littérateurs qui ont participé à la diffusion des idées de Wagner en France. Soucieux de reprendre les idées du compositeur au profit de la littérature, René Ghil³⁷, quant à lui, développe ses « tentatives instrumentistes »³⁸ où il rassemble les procédés d'écriture musicaux et poétiques en une synthèse associant prose rythmique et vers.

³⁷ *Traité du verbe*, Giraud, 1886.

³⁸ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 12.

Nous l'avons déjà mentionné, c'est principalement à travers la *Revue wagnérienne* que Stéphane Mallarmé s'est familiarisé avec les théories de Wagner et ce sont les théories présentées dans cette revue qui ont orienté la pensée esthétique du poète. Outre la *Revue wagnérienne*, l'écoute de la musique aux concerts a rendu son imagination fertile :

« (...) Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver des moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance. »³⁹

Selon Suzanne Bernard, Mallarmé n'a eu aucun contact direct avec les idées de Wagner. La source de ses méditations se résume donc à une idée partielle du wagnérisme, celle qui a été présentée par la *Revue wagnérienne*, et il a pu en obtenir des exemples seulement à travers des extraits d'opéra de Wagner présentés probablement par les Concerts Lamoureux, les Concerts Colonne et les Concerts Padeloup.

À la fin du XIXe siècle, le wagnérisme connaît, en France, une telle ampleur qu'il s'y infiltre non seulement grâce à des compositeurs français, mais aussi grâce à des écrivains. Les idées des littérateurs sur la musique et la reprise des théories de Wagner contribuent de façon marquée à l'émergence des controverses symbolistes

³⁹ VALÉRY (Paul), *Au Concert Lamoureux en 1893, Pièces sur l'Art*, Gallimard, 1934, p. 84. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 23.

françaises. À cet égard, et selon Suzanne Bernard, trois aspects des idées de Wagner ont influencé et orienté la pensée de Mallarmé : 1. « la portée métaphysique de la musique », 2. « les rapports entre la musique et la poésie » et 3. « la musique, religion de l'avenir »⁴⁰ (nous n'explorerons que très brièvement ce dernier point).

La Portée métaphysique de la musique

Mallarmé se familiarise avec les idées de Wagner à travers la traduction partielle et l'analyse de *Beethoven* qu'en a faites Wyzewa dans ses articles de la *Revue wagnérienne* de février à août 1885. Dans *Beethoven*, le compositeur reprend les idées du philosophe Schopenhauer sur l'essence de la musique et s'en sert comme principe de base pour son idéal musical. L'esthétique de Schopenhauer place la musique au-dessus de tous les autres arts, car elle présente :

« (...) l'idée de l'univers sans l'intermédiaire d'aucun concept et exprime le monde en tant que Volonté, c'est-à-dire dans sa réalité profonde, tandis que les autres arts l'expriment en tant que Représentation, c'est-à-dire dans son apparence. »⁴¹

Étant libérée des contraintes matérielles, parce qu'elle n'est pas liée à la matière ou à l'espace, elle établit — selon l'expression

⁴⁰ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 27.

⁴¹ *Mallarmé par un des siens*, Messein, 1936, p. 39. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 27-28.

shopenhaurienne — une communication directe avec « l'Essence des choses ». Plus encore qu'un art de divertissement, la véritable nature de la musique est l'expression de l'affranchissement du monde chimérique des apparences et « ne représente pas les Idées contenues dans les phénomènes du monde, mais au contraire est elle-même une Idée du monde, et même une Idée totale »⁴². Le musicien, lorsqu'il considère le monde extérieur, prend le statut de prophète ou plutôt de voyant à qui se révèle « l'Essence des choses ». Il pourra alors exprimer l'Idée du monde après, bien entendu, s'être « dépersonnalisé » et après avoir renoncé, dans l'inspiration musicale, à « la volonté individuelle (...), tandis que s'éveille (...) la Volonté universelle, expression de la suprême unité qui est au fond des choses »⁴³. Dans sa traduction, Wyzema insiste sur l'importance de ce concept que Wagner réitère, en effet, tout au long de son étude.

Il est important de mentionner ici le parallèle que l'on peut établir entre les énoncés de Wagner et un épisode de la vie de Mallarmé. Le poète, au beau milieu de sa crise spirituelle, a souhaité atteindre la notion idéaliste du pouvoir d'expression de l'art et de l'annihilation de la personnalité. Il affirme dans une lettre à Cazalis :

⁴² Traduction de Wyzewa, *Revue wagnérienne*, août 1885, p. 221. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 28.

⁴³ Id.

« C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu - mais une aptitude de l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. »⁴⁴

Par la poésie, il peut exprimer la réalité essentielle, soit l'« unité qui est au fond des choses ». Ainsi, quant à la portée métaphysique de la musique, bien qu'il ne soit pas possible de déterminer avec précision les influences qu'ait subies Mallarmé, il est tout de même possible de constater une certaine affinité entre le poète et le compositeur, laquelle est représentée par une démarche assez ambitieuse : mettre de côté le mode des apparences pour mieux saisir la réalité essentielle.

Les Rapports entre la musique et la poésie

Depuis 1860, les idées de Richard Wagner se répandaient en France grâce à la lettre qu'il avait écrite en français à Villot et dans laquelle il abrège ses théories présentées dans *Oper und Drama*, et grâce à l'ouvrage de Schuré, *Le Drame musical*, publié en 1875. Dans sa lettre, Wagner résume ses théories sur l'union de la musique et de la poésie. Cette dernière « reconnaîtra que sa (...) profonde aspiration est de se résoudre (...) dans la musique »⁴⁵. Le poète éveille l'intelligence et la

⁴⁴ *Propos sur la poésie*, Monaco, Rocher, 1953, p.88. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 29.

⁴⁵ *Lettre à Villot*, précédant *Quatre Poèmes d'opéra*, in : *Mercure de France*, 1941, p. 60. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 29.

sensibilité tout en créant le scénario du drame tandis que le musicien communique l'ineffable et dévoile « l'univers invisible caché derrière les phénomènes »⁴⁶. D'ailleurs Dujardin, dans la *Revue wagnérienne* d'avril 1885, résume en ces termes les théories de Wagner sur le théâtre :

« Dans le fait, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*. »⁴⁷

C'est ainsi qu'après avoir démontré que Beethoven, compositeur, et Shakespeare, poète dramatique, ont voulu recapturer « l'essence des choses », Wagner, jugeant insuffisantes les deux démarches prises séparément, conçoit le besoin de fusionner tous les arts en un *drame musical*, art complet où tous les arts procèdent à leur synthèse.

Pour les littérateurs symbolistes français, Wagner est principalement un poète dramatique. Ses idées sur la fusion des arts en un « art total » qui fait appel à tous les sens de l'homme total, « vue, ouïe, entendement et sensibilité »⁴⁸, ont inspiré les poètes dans leur réalisation d'une synthèse de l'art littéraire. Ce que le compositeur a usurpé,

⁴⁶ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 30.

⁴⁷ *Lettre à Villot*, in : *Revue wagnérienne*, 8 avril 1885, p. 68. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 30.

⁴⁸ Id.

Mallarmé se dispose à le reprendre au profit de la poésie ; au lieu du *drame musical*, ce sera le Livre qui traduira l'essence des choses.

La Musique, religion de l'avenir

Plus qu'un divertissement, la musique, selon Wagner, est un « art sacré, une Religion »⁴⁹. Se réalisant dans la communion de l'artiste et de l'audience, cet art sacré rassemble l'humanité et la transporte « dans le monde idéal et réel de l'Unité »⁵⁰. En conséquence, la salle de concert constitue pour Wagner le lieu de l'art collectif où la communion de l'art et de l'audience devient une preuve de l'absorption complète de l'artiste dans la communauté où ce dernier s'efface derrière son œuvre⁵¹.

Comme l'a noté Dujardin, ce concept de l'art sacré, nous le retrouvons aussi chez Mallarmé :

« Au lieu d'être le divertissement d'une soirée, l'œuvre d'art devenait une sorte de fête religieuse où la foule prenait conscience du plus profond et du plus véridique d'elle même. »⁵²

⁴⁹ *Revue wagnérienne*, 8 mai 1885, p. 105. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 33.

⁵⁰ Id.

⁵¹ *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, in : *Oeuvres*, trad. Prod'homme, Delagrave, t. III, p. 235. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 33.

⁵² DUJARDIN, *Mallarmé par un des siens*, Messein, 1936, p. 79. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 34.

En ce sens, l'œuvre d'art constitue, pour Mallarmé, une sorte de rituel où l'audience participe collectivement au processus de l'interprétation.

Les Défis à Wagner

Ainsi, Mallarmé retrouve chez Wagner l'art dont il avait rêvé. Il ne faut cependant pas croire à une simple transposition en littérature des idées de Wagner sur la musique, car bien qu'elles demeurent très présentes dans le développement de la pensée symboliste de la fin du XIXe siècle, les théories du compositeur sur la place et la portée de l'art ne sont pas reprises intégralement par le poète. En fait, il y trouve, à certains moments, le reflet de ses propres idées. À d'autres occasions, il s'y oppose ou encore il y découvre de nouvelles pistes⁵³. Enfin, jugeant que Wagner lance un défi aux poètes, il s'engage à le relever.

Premièrement, il réclame la réalisation non pas d'une synthèse des arts, mais bien d'un art purement littéraire qui reprendrait les procédés des diverses formes d'art, soit la peinture, la danse et la musique. Comme Wagner qui voit dans les drames de Shakespeare et dans les symphonies de Beethoven un « reflet immédiat de l'Idée du monde »⁵⁴, Mallarmé voit, dans la musique et la littérature, deux expressions d'un phénomène, c'est-à-dire l'Idée. Cependant, Wagner entrevoit la poésie

⁵³ Cf. BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 34.

⁵⁴ WAGNER (Richard), *Beethoven*, 1948, trad. Boyer, Montaigne, p. 177. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 34.

comme un art complémentaire de la musique⁵⁵. Mallarmé, prenant cette attitude de Wagner comme un défi lancé aux poètes, annonce que la « Poésie est, non pas un art complémentaire de la musique, mais l'Art suprême, qui peut (...) reprendre aux autres le meilleur de leurs procédés, pour les faire siens »⁵⁶ :

« Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner ! »⁵⁷

Selon Mallarmé, Wagner a échoué : malgré ce qu'il prétend, il n'a pas su créer l'œuvre d'art de l'avenir, l'œuvre d'art totale. Il soutient qu'il est impossible pour la musique de réaliser l'« art total » et il préconise un art qui trouve « sa fin, son cadre et ses moyens, sur le seul plan littéraire ; pour Mallarmé (...) tout se ramène au Livre »⁵⁸. Là où Wagner parle d'amalgamer poésie et musique, Mallarmé parle de « reprendre à la musique son bien » pour le restituer à la poésie. À ce sujet, Suzanne Bernard note qu'à plusieurs reprises, Mallarmé défend le point de vue de la spécificité des arts. D'ailleurs, en ce qui le concerne,

⁵⁵ WAGNER (Richard), *Beethoven*, 1948, trad. Boyer, Montaigne, p. 177. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 139, 157 et 159.

⁵⁶ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 64-65.

⁵⁷ *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 541. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 65.

⁵⁸ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 66.

« un art court le risque de s'abâtardir dangereusement à vouloir 'fusionner' avec un autre »⁵⁹. De plus, Mallarmé affirme que le compositeur a souhaité réunir

« (...) deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, et qu'en définitive et malgré tout ce qu'il y avait de génial en ce créateur quand même, la musique en a souffert tout autant que le théâtre »⁶⁰.

C'est pourquoi, selon le poète, le projet de fusionner poésie et musique n'est voué qu'à l'échec et, seule la forme poétique, lorsqu'elle aura repris son bien à la musique, pourra constituer l'œuvre d'art de l'avenir.

En deuxième lieu, Mallarmé accuse Wagner non seulement d'ignorer la spécificité des arts, mais de pratiquer un art excessif où le rationalisme et la rigueur qu'il voyait chez Bach et Beethoven sont remplacés par les caprices de la mélodie infinie, flottante et infuse :

« [la musique] va l'enlever de sa vague de Passion, au déchaînement trop vaste vers un seul, le précipiter, le tordre : et le soustraire à sa notion, perdue devant cet afflux surhumain pour la lui faire ressaisir quand il domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice. »⁶¹

⁵⁹ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 66.

⁶⁰ *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes* Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 543. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 66-67.

⁶¹ *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 544.

Selon le poète, la musique ne permet plus, ainsi présentée, une communication directe avec la « notion pure » d'un objet ; elle « le soustrait à sa notion » par l'engloutissement de la raison et de l'esprit⁶². Son effet est comparable aux vagues qui se déchaînent dans *Coup de dés* :

« les vagues se déchaînent sur le Maître du navire pour l'engloutir
dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout »⁶³

Dans sa tentative de se libérer du monde chimérique des apparences et établir, par la musique, une communication directe avec l'Essence des choses, Wagner a réalisé l'effet contraire : tel un raz-de-marée, sa musique englouti l'idée de « notion pure » d'un objet et la remplace par une interprétation imposée.

Un troisième reproche de Mallarmé à Wagner, et qui est associé au deuxième, se rapporte à l'utilisation des mythes. Selon Mallarmé, ces mythes auxquels Wagner a recours ne sont que de « hasardeux symboles »⁶⁴ qui ne satisfont pas à ses « exigences

⁶² BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 67.

⁶³ *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 475. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 67-68.

⁶⁴ *Richard Wagner, Réverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 544. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 68.

d'abstraction et de rigueur »⁶⁵ : « Se refusant à y voir la forme poétique donnée à de grands thèmes éternels, il n'y aperçoit que l'anecdote, le côté accidentel et éphémère que justement il repousse »⁶⁶. De plus, il considère que l'anecdote limite à un sens, à une interprétation, plutôt que d'ouvrir à diverses interprétations. Sans oublier ce reproche à l'endroit de Wagner, voici ce que le poète déclare :

« À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode.⁶⁷ »

« Quoi ! Le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non : pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. »⁶⁸

Trouvant trop limitée l'interprétation racontée par un mythe, Mallarmé recherche la Fable « vierge de tout, lieu, temps et personne sus » qui

⁶⁵ *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 544. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 68.

⁶⁶ Id.

⁶⁷ *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 544-545.

⁶⁸ Ibid., p. 545.

permettrait l'ouverture à plusieurs interprétations qui rejoignent « nos rêves de sites ou de paradis »⁶⁹.

Suzanne Bernard définit en ces termes ce qui distingue Mallarmé de Wagner à partir de cette conception qu'ils partagent, soit la métaphysique de l'art :

« Wagner prétendant nous jeter dans un état de rêve mystique par lequel nous parviendrons à la *clairvoyance* du visionnaire (...), Mallarmé visant toujours à une plus grande *lucidité* qui, niant le hasard, nous conduira vers l'Absolu »⁷⁰.

Étant conscient des multiples significations pouvant émaner de la poésie, il rejette la solution de Wagner quant à l'emploi des mythes et préconise le procédé de l'évocation par lequel il pourra faire ressortir, autant que possible, toutes les nuances de la signification :

« Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier de tout - chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait - l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore en du songe »⁷¹

⁶⁹ Richard Wagner, *Réverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 545.

⁷⁰ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 69.

⁷¹ MALLARMÉ (Stéphane), *La Musique et les Lettres*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 649.

Ainsi, Mallarmé veut faire taire la musique, afin que l'esprit puisse, dans le silence, saisir les nuances les plus subtiles, lesquelles sont déployées dans la signification et l'interprétation.

Mallarmé désavoue les procédés et les exemples déjà proposés pour reprendre à la musique ce qui appartient à la poésie, soit le côté vague et brumeux et le côté sensoriel des sonorités et des timbres : la « naïveté » verlainienne ne correspond pas à ses exigences de rigueur intellectuelle, pas plus d'ailleurs que l'« instrumentisme » de René Ghil. Il prend plutôt pour modèle non pas la musique en général, mais la symphonie, soit un réseau de relations à travers lequel prend forme une structure, une architecture. Il préconise le rythme intelligible de l'allusion et de la suggestion, superposé à la construction d'un réseau de relations, procédés que les compositeurs ont frauduleusement utilisés et qui reviennent de droit à la poésie :

« Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (...) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. »⁷²

⁷² MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 367-368.

Il s'agit donc de suggérer à la fois par le son et par le sens non pas en accumulant les vocables aux belles sonorités, mais en effectuant de subtiles opérations de synthèse d'où émergera le vers, « mot total » et « incantatoire »⁷³, à la manière d'un compositeur qui, de plusieurs notes combinées, forme un motif. D'une certaine façon, la compréhension d'une œuvre musicale se résume à la « *soustraire au temps, (...) [la] ressaisir, une fois perçu[e], dans son ensemble, comme (...) un système de relations où chaque élément apparaît avec sa valeur* »⁷⁴. De la même façon, le vers ne constitue qu'un des éléments dans un ensemble, agencé de manière à composer un réseau de relations qui, lorsqu'il est considéré dans son ensemble, constitue une forme plus vaste, le poème.

⁷³ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 368.

⁷⁴ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 77.

Les Procédés empruntés à la musique

Cette nouvelle façon d'aborder l'écriture du vers est donc inspirée des moyens musicaux⁷⁵. Les Symbolistes sont d'ailleurs allés très loin dans leur réflexion sur la musique. C'est peut-être ce qui a conduit le philosophe français, Étienne Souriau (1892-1979) à déterminer six procédés musicaux transposés à la poésie⁷⁶ : 1. le timbre, 2. les nuances, 3. l'agogique, 4. le rythme, 5. la mélodie et, 6. l'harmonie.

Les trois premiers procédés ne s'appliquent qu'à la poésie récitée à voix haute et les trois suivants renvoient à la poésie lue. L'emploi des timbres intervient dans la poésie dramatique lorsque les voix féminines et masculines ainsi que les registres sont mis en valeur. Les nuances s'expriment par des variations d'intensité dans la voix. Bien que la poésie ne dispose d'aucune indication précise comme celles qui figurent sur une partition musicale (*forte*, *piano*, etc.), son exécution dramatique requiert évidemment l'emploi de « variations différentielles »⁷⁷. L'agogique, soit la variation dans la vitesse, (*presto*,

⁷⁵ En comparaison, Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss offre une analyse intéressante du sonnet *Les Chats* de Charles Baudelaire. Cf. JAKOBSON (Roman), LÉVI-STRAUSS (Claude) « *Les Chats* » de Charles Baudelaire, in : *L'Homme*.

⁷⁶ SOURIAU (Étienne), *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 154.

⁷⁷ Ibid., p. 188.

andante, etc.), fait référence à l'« accélération et au ralentissement du débit »⁷⁸.

Chez Mallarmé, le rythme comporte une triple signification : la longueur des différentes syllabes et la scansion du vers, le rythme qui se rapporte aux idées paraissant dans le monde représenté par le poème et le rythme dans l'espace, soit une indication, sur la page, par des alternances de blancs et de noirs ; les blancs représentent les silences musicaux et permettent de marquer l'architecture, « l'armature intellectuelle du poème »⁷⁹. La première des significations du rythme, disons la mesure, Mallarmé la rend par l'utilisation des « accents et [d]es coupes »⁸⁰. Le modèle d'alexandrin de Hugo, de Banville et de Leconte de Lisle se brise sur les rythmes du vers libre. Il emploie, entre autres, le vers ternaire⁸¹. En voici un exemple :

« Que se dévêt[,] pli selon pli[,] la pierre veuve »⁸²

Au rythme des mots, se superposent le rythme des sens ou des idées⁸³ ainsi qu'un rythme dans l'espace⁸⁴, combinaison de suggestions

⁷⁸ SOURIAU (Étienne), *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 188.

⁷⁹ MALLARMÉ (Stéphane), *Sur Poe*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 872.

⁸⁰ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 83.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸² MALLARMÉ (Stéphane), *Remémoration d'amis belges*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 65.

données par les mots où le rythme sert à faire ressortir la structure. La structure fait référence ici au procédés rythmiques par lesquels la musique divise et ordonne le temps. Associée au rythme, la mélodie prend forme : une arabesque de syllabes graves et aiguës. Tel un compositeur agençant des notes de musique, Mallarmé cherche à faire du vers une mélodie évocatrice⁸⁵.

Pour demeurer intègre dans le processus de « reprendre à la musique son bien », Mallarmé doit confronter le problème de l'harmonie. En poésie, il traduit l'harmonie par l'existence des rapports entre les mots. Ces rapports s'établissent à deux niveaux : par l'utilisation des rimes et des assonances et par la mise en valeur de rapports d'idées conférés par les mots. À cause des rapports multiples des sens entre les mots d'un poème, le vers peut faire entendre plusieurs voix superposées⁸⁶, en d'autres mots un contrepoint des sens : « Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles [doivent] s'effacer devant la sensation »⁸⁷. Ainsi, la réalisation symphonique du poème consiste en une combinaison de suggestions offertes par des mots et la recherche d'effets mélodiques et rythmiques. Étant conscient des

⁸³ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 85.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89-90.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁷ Lettre à Cazalis, octobre 1864.

changements qui s'opéraient dans la musique, Mallarmé établit un rapport entre les procédés des vers-libristes et les transformations de la musique :

« D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée. »⁸⁸

La carrure, la symétrie et l'amplification grandiloquente du développement classique font place à une composition plus subtile, plus vaporeuse et à une forme plus souple, marquée par l'allusion. À cette « brisure des grands rythmes littéraires »⁸⁹ s'ajoute la reprise :

« (...) répétitions de sonorité, produisant des effets 'musicaux' par les assonances et les allitérations ; répétitions 'obsédantes' de mots destinées à produire un effet d'incantation ; répétitions 'thématiques' d'expressions ou d'idées (...) »⁹⁰

Ce procédé où les éléments d'un thème initial sont repris, morcelés et représentés, les littérateurs symbolistes l'ont traduit en poésie par la métaphore⁹¹, soit une idée qui renvoie à elle-même et qui représente autre chose.

⁸⁸ MALLARMÉ (Stéphane), *Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 867.

⁸⁹ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 367.

⁹⁰ BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 100-101.

⁹¹ *Ibid.*, p. 101.

Pour les Symbolistes, il s'agit de saisir les « rapports idéaux des formes »⁹² et d'en effectuer une synthèse qui exprime l'infini. Démarche ambitieuse que cette volonté de présenter, en un poème, une image synthétique des multiples aspects de la connaissance. Étant conscient de ne pouvoir rendre une idée vraiment complète, Mallarmé propose de traduire ce que la sensibilité a pu capter :

« Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit...
Toutes les paroles doivent s'effacer devant la sensation »⁹³.

« Évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. »⁹⁴

Ne pouvant saisir que les choses qui affectent la sensibilité, le raisonnement, le rapport de plusieurs souvenirs, l'âme du poète ne peut rendre qu'une comparaison entre les niveaux variés de son propre développement. Les images et les idées se veulent donc le lieu où l'œuvre réalise son unité. Cependant, une difficulté persiste : celle de traduire l'unité des images et des idées en allégorie plutôt qu'en symbole.

⁹² MOCKEL (Albert), *Propos de Littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 27.

⁹³ Lettre de Stéphane Mallarmé à Cazalis, octobre 1864.

⁹⁴ MALLARMÉ (Stéphane), *Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 866.

L'Allégorie et le symbole : les déviations d'un principe indispensable, l'unité

L'allégorie est loin de constituer, pour Mallarmé, un mode de communication satisfaisant. Reconnaisant l'importance des discours du poète aux mardis de Mallarmé, ainsi que les articles de plusieurs autres écrivains symbolistes, Albert Mockel présente l'élaboration d'une théorie qui distingue le symbole de l'allégorie :

« Sans oser attribuer à M. Stéphane Mallarmé (...) la paternité de certaines réflexions contenues dans ce chapitre, je sais au moins tout ce que doivent à sa conversation les hôtes de ses mardis— Les articles de plusieurs poètes d'à présent, et même les miens, ont énoncé déjà en grande partie, morceau par morceau, la théorie ci-après. »⁹⁵

Attribuant donc en partie à Mallarmé ses définitions sur la théorie symboliste, Albert Mockel présente ensuite la distinction entre l'allégorie et le symbole :

« Mais je voudrais appeler allégorie l'œuvre de l'esprit humain où l'analogie est artificielle et extrinsèque, et j'appellerai symbole celle où l'analogie apparaît naturelle et intrinsèque. (...) L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite préconçue ; elle serait aussi la représentation convenue - et par cela même explicite - de cette idée,

⁹⁵ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 25.

comme on le voit dans les attributs des héros, des dieux, des déesses, lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention »⁹⁶

Pour Mockel, l'allégorie constitue une sorte de langage où les images qu'elle évoque demeurent le résultat d'une convention. C'est justement ce que Mallarmé reprochait à Wagner : l'intervention de personnages, de lieux et de temps impose de manière arbitraire des idées qui concordent dans le même sens, soit un « harmonieux compromis »⁹⁷ qui, réalisé dans la fiction, étouffe « l'épanouissement de[s] symboles »⁹⁸ déployés dans le mythe « dégagé de personnalité »⁹⁹, lesquels symboles « composent notre aspect multiple »¹⁰⁰. Le symbole se réclame donc de la « recherche intuitive »¹⁰¹ des éléments d'idées éparpillés. Comparant les idées ou les images aux mots d'une langue, Mockel, qui fait référence à l'expression par Mallarmé du vers « qui de plusieurs vocables refait un mot total »¹⁰², affirme que les images prises séparément ne peuvent revêtir

⁹⁶ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 25.

⁹⁷ MALLARMÉ (Stéphane), *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 543.

⁹⁸ Ibid., p. 545.

⁹⁹ Id.

¹⁰⁰ Id.

¹⁰¹ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 25.

¹⁰² MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 368. Cité d'après MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 26.

qu'une signification latente. Mais leur agencement les oriente vers un ensemble propre à exprimer l'unité.

« Le Poète est celui qui saisit les rapports idéaux des Formes entre elles, et le symbole est créé par la cohésion soudaine de celles-ci, lorsqu'elles se montrent désormais nécessairement liées et expriment implicitement leur unité idéale. Ce serait (...) la fusion harmonieuse de formes disséminées et, en cet état, incomplètes, dont le rapprochement soudain fait jaillir l'unité avec la signification idéale. C'est une synthèse. »¹⁰³

Tel est l'idéal symboliste. Une recherche de cohésion entre des éléments épars qui rendraient manifeste l'unité idéale. Sans cette unité, il n'y a pas de signification possible. C'est à travers elle qu'est achevée la possibilité d'une cohérence où l'œuvre d'art devient intelligible. Mais la puissance de cohésion d'une œuvre d'art ne s'arrête pas seulement à celui qui la fait surgir. Pour les Symbolistes, chacun peut exercer ses sens pour participer à la Beauté de l'œuvre d'art. C'est par cette définition que Mockel distingue le plus le symbole de l'allégorie :

« Son œuvre ne sera pas une allégorie si, au lieu de choisir des formes isolément expressives, il en a recherché d'étroites concordances, dont l'ensemble contient naturellement le sens pourtant préconçu. Alors il y a équation constante du fond et de la forme, leur union est parfaite et n'apparaît pas artificielle : le poème ou le tableau doit être assimilé à une œuvre symbolique, bien qu'il ait été commencé selon le procédé ordinaire de l'allégorie. »¹⁰⁴

¹⁰³ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 27.

¹⁰⁴ Ibid, p. 30.

Pour Mallarmé, Wagner s'est arrêté là, au « procédé ordinaire de l'allégorie ». Dans son commentaire sur l'art de Wagner, Mallarmé a marqué la différence entre le mythe et le symbole. Les mythes trop précis auxquels Wagner fait appel, il les qualifie de « hasardeux symboles »¹⁰⁵ qui s'appuient beaucoup trop sur l'anecdote. Ils ne satisfont pas aux exigences d'abstraction et de rigueur du poète et attirent leur propre anachronisme :

« Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art, dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. Voyez-les, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale (...) »¹⁰⁶

Pour Mallarmé l'anecdote présente donc un côté accidentel et éphémère, aspects qu'il rejette afin de se concentrer sur un thème unique, cette sorte de mythe « dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple »¹⁰⁷. L'art wagnérien représente alors non pas la fin d'un parcours, mais bien une étape dans le développement de l'art de l'avenir. Mockel accuse cependant Wagner de ne présenter dans ses œuvres qu'une « desséchante allégorie » :

¹⁰⁵ MALLARMÉ (Stéphane), *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1945, p. 544.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ Ibid., p. 545.

« Le musicien, s'il a une idée un peu haute, dévide les syllogismes d'une inexpressive argumentation sonore, et un maître glorieux comme Wagner écrit le dialogue de Wotan et Fricka dans la *Walkyrie* ; s'il regarde plus bas, il trempe son art en pleine matière et s'efforce d'imiter convenablement l'eau qui coule, ou le tonnerre qui gronde, ou la tempête qui rugit, quand ce n'est pas le tintamarre grossier d'une fête à Montmartre. Celui-ci s'engluie à l'expression directe la plus vulgaire ; l'autre s'imagine y échapper, mais ce qu'il crée n'est pas un symbole, c'est une desséchante allégorie. »¹⁰⁸

Le sens trop précis de l'allégorie se heurte contre la théorie symboliste française selon laquelle l'œuvre symbolique doit exprimer la signification en la présentant sous un certain jour qui en laisse deviner le sens caché. Ainsi, le poète doit donner à penser plutôt que chercher à conclure. Il sollicite ainsi la collaboration du lecteur pour que celui-ci saisisse un certain aspect de l'infini, un point de jonction où le symbole s'illumine ... C'est la suggestion, ce voeu si cher à Mallarmé, indiquer sans rien nommer, car préciser une idée c'est enlever « au poème qui la contient ce frémissement illimité ». La responsabilité de l'artiste est donc de dessiner sa pensée sans la réduire à une idée particulière :

« L'idée particulière n'embrasse que le relatif, ce qui est éternel lui échappe ; elle ne peut s'envelopper de songe, elle ne nous conduit pas au-delà de nous-mêmes et rapetisse l'œuvre d'art à une réalité immédiate et tangible, lorsque la fonction même de cette œuvre est de nous suggérer l'infini. L'art ne marche point pas à pas avec l'homme, il le devance (...) »¹⁰⁹

¹⁰⁸ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 32.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 34.

Devant l'effondrement de l'alexandrin, les poètes se devaient de trouver de nouvelles règles de cohésion pour leur art. Ils se tournèrent alors vers la musique pour élaborer des procédés techniques et ainsi réinventer la manière dont les éléments d'un poème devaient interagir pour former une impression d'unité. Mais l'unité se réalise d'abord et avant tout à un autre niveau que celui des procédés techniques, soit dans le symbole. Bien que la littérature se veuille un art « représentatif »¹¹⁰, la difficulté de la règle prescrite par Mallarmé consiste à éviter de raconter une histoire trop précise, tel que le veut l'allégorie. En somme, l'allégorie est associée à la juxtaposition d'éléments épars alors que le symbole fait appel à la recherche de correspondances entre ces éléments, laquelle servirait à former un tout. Pour les Symbolistes, l'unité des éléments demeure une qualité essentielle à la réalisation d'une œuvre d'art, car c'est ainsi qu'elle peut communiquer, suggérer plutôt, sa signification. L'ensemble des éléments doit, en premier lieu, suggérer une unité de sens. C'est au niveau de l'« harmonisation » des idées évoquées que se constitue, dans un premier temps, l'unité. Mais puisqu'il s'agit ici de suggérer plutôt que de décrire, cette volonté unifiante requiert la participation de l'audience à l'œuvre d'art. Le poète et le récepteur

¹¹⁰ SOURIAU (Étienne), *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 153.

mettent donc leurs efforts en commun pour faire transparaître l'unité de l'œuvre. Le but ultime de l'œuvre d'art, que ce soit un poème, une sonate ou une esquisse, revient à l'association, à la correspondance d'éléments épars qui formerait une unité de sens : « (...) le symbole existe par la cohésion soudaine des formes, qui les montre désormais nécessairement unies et exprime implicitement leur unité idéale »¹¹¹. Cette unité de sens propre à l'œuvre d'art se réalise non seulement par association, mais également par opposition. L'unité générale s'achève alors par l'entremise d'un équilibre des conflits.

¹¹¹ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 43.

Conclusion

Un aspect important de l'origine du symbolisme réside dans ses rapports très étroits avec la compréhension de la musique qu'avaient les littérateurs. Le théoricien symboliste Albert Mockel présente les principes de base de la grammaire tonale pour démontrer l'aspect organique d'une œuvre musicale et pour consolider son argument où les éléments épars et opposés sont agencés de manière à former une unité de sens. C'est un aspect que les Symbolistes ont désiré reprendre à la musique :

« Le vers est né à sa propre vie ; sa longueur comme sa force rythmique ne dépendent plus que du sens grammatical qu'il contient - du sens plus élevé qu'il apporte par sa plastique et par tout ce qu'il suggère - et de son importance comme élément musical : il est désormais logiquement conçu. Tout le travail de l'artiste sera donc celui-ci : faire concorder selon l'eurythmie l'analyse logique de la phrase, les plans des images et les formes musicales qui en sont le naturel support. Ces trois éléments doivent rester dans une dépendance réciproque et rigoureuse sans se nuire ; mais l'unité qui les assemble possède une élasticité plus grande qui permet au poète de les faire plus sûrement converger vers leur but de Beauté. La phrase, chargée des images qui l'éclairent, sera longtemps assouplie jusqu'à ce qu'elle se coordonne heureusement avec le rythme et l'harmonie ; et le rythme pourra s'étendre ici, là s'accourcir pour donner à chacun des fragments de la période sa totale valeur et en se juxtaposant au langage qu'il vivifie, faire naître en celui-ci, comme par merveille, - la Musique. »¹¹²

¹¹² MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 87-88.

L'idée de former une unité de sens avec un poème ne s'arrête donc pas à la simple organisation du vocabulaire et de la signification des mots. Ainsi, la mesure traditionnelle qui d'ailleurs ne pouvaient plus, pour les Symbolistes, régner sur la strophe se voit transformée, tantôt assouplie, tantôt rigoureuse, et ce dans le but de former une sorte de synthèse des arts où la musique des mots et le choix des vocables évoquent des images. Ces trois éléments inclus dans le poème représentent les trois formes d'art principales de l'époque : la musique, la littérature et la peinture.

Le concept de synthèse demeure un idéal à atteindre, car il permet de mieux cerner les multiples facettes de l'Idée par l'utilisation ou l'évocation constante de trois médias artistiques, soit la musique, la littérature et la peinture. Bien que l'on ne puisse nier, à cet égard, l'influence imposante de Richard Wagner sur le développement de la pensée des poètes symbolistes français, ceux-ci, et en particulier Mallarmé, n'ont voulu voir en lui qu'une étape vers l'œuvre d'art de l'avenir. Dans *Richard Wagner, Réverie d'un poète français*, Mallarmé exprime son insatisfaction vis-à-vis des idées préconisées par le compositeur de *Parsifal*. Les réflexions de Wagner lui ont cependant fourni l'occasion de mieux préciser sa pensée et de prendre position, non seulement face aux poètes du Parnasse, mais également face aux principes symbolistes du compositeur. Ainsi, la « dépendance réciproque » de

l'« harmonisation » des idées suggestives et de l'agencement musical des vocables répond, pour les Symbolistes français, aux exigences de cohésion et d'unité, incontournable et irréductible nécessité de l'œuvre d'art. Au prochain chapitre, nous examinerons l'influence de la pensée symboliste sur les intentions créatrices du compositeur français, Claude Debussy, principalement à travers ses écrits.

CHAPITRE II : LE SYMBOLISME EN MUSIQUE

Partie I : Debussy et le symbolisme

Le plus souvent, Debussy choisissait de mettre en musique des textes de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé parce, « [qu']il était libre de compléter le sens des mots jamais expliqués jusqu'au bout »¹. En 1895, les *Cinq Poèmes de Baudelaire*, un recueil de 1890 dont certains spécialistes conviennent qu'il recèle des traces profondes de l'influence wagnérienne, est durement accueilli par plusieurs critiques, en particulier Georges Servière :

« Étrangetés et incorrections harmoniques, rythmes sans cesse brisés et décousus, intervalles inchantables, aucun souci des registres vocaux... Les vers sont souvent mal déclamés, la prosodie violée, le sens détruit par la coupe de la mélodie, il y a aussi abus de chromatisme, de modulations heurtées. »²

Le fondement de la tonalité tel que le connaissaient les académiciens du Conservatoire de Paris est ébranlé par cette façon de

¹ *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 131.

² *Le Guide musical*, septembre 1895, p. 682-683. Cité d'après LESURE (François), *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Langres, Klincksieck, 1992, p. 93.

faire de Debussy. Aussi, la critique y voit-elle une « brisure des grands rythmes »³ à l'exemple de celle que l'on reconnaît dans les procédés des vers-libristes. Les *Cinq Poèmes de Baudelaire* ne sont pas particulièrement à la portée des chanteurs amateurs et peuvent, dans certains cas, effrayer des professionnels. Stéphane Mallarmé, à qui le chartiste-poète A.-Ferdinant a présenté les *Cinq Poèmes de Baudelaire*, est à tel point étonné par la « beauté neuve de cette musique »⁴ qu'il songe à demander la collaboration de Debussy en vue d'une représentation de *l'Après-midi d'un faune* pour le projet formé avec Paul Fort au théâtre d'art :

« (...) il lui aurait plus que l'on joignit au poème de la musique et comme, un soir, j'arrivais rue de Rome, il m'interrogea : 'Croyez-vous que votre ami Debussy écrirait de la musique pour *l'Après-midi d'un faune* ?' Le mardi suivant j'amenais Debussy chez Mallarmé. »⁵

Cette rencontre a lieu vraisemblablement en 1890 et permet au compositeur, grâce aux mardis de Mallarmé, d'élargir le cercle de ses relations : Charles Morice, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, G. Rodenbach, M. Schwob, Camille Mauclair, Pierre Louÿs. Ces littérateurs assistaient

³ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 367.

⁴ LESURE (François), *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Langres, Klincksieck, 1992, p. 98.

⁵ NECTOUX (J.M.), *Debussy et Mallarmé*, in : *Cahiers Debussy*, no 12-13, 1988-89. Cité d'après LESURE (François), *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Langres, Klincksieck, 1992, p. 98.

régulièrement aux mardis du poète. Bien que Debussy ne s'y présente pas aussi assidûment qu'eux, il connaît assez bien Mallarmé pour lui présenter le prince Poniatowski et les conduire tous deux à l'église Saint-Gervais, en avril 1891, pour entendre Palestrina, Victoria et Josquin des Prés. À la mort de Mallarmé en 1898, Paul Valéry, le disciple le plus proche du poète avise Louÿs et Debussy les premiers et écrit au premier : « Je suis accablé, Mallarmé est mort hier matin. Prévenez Debussy ». Le lendemain, Debussy, dans une lettre de condoléances adressée à la veuve du poète, se considère parmi « ceux qui connurent l'être admirable que fut Stéphane Mallarmé ».

En plus de se présenter aux réunions du poète, Debussy emmène Mallarmé entendre chanter du chant grégorien à l'église Saint-Gervais et, au Cirque d'Été, ils écoutent des concerts Wagner. En 1893, ils se rendent ensemble à la première représentation parisienne de *La Walkyrie* puis, quelques jours plus tard, ils assistent à la création de *Pelléas et Mélisande* de l'écrivain belge, Maurice Maeterlinck, au Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Robert Godet raconte que, lors d'un concert au Cirque d'Été, Debussy, ayant remarqué Mallarmé, passe l'entracte les yeux fixés sur le poète :

« [Mallarmé] poursuivant sa méditation jusqu'à l'instant où un bruit d'applaudissements lui dénonça la rentrée de Lamoureux,

réussit à extraire prestement de son paletot, sans le déranger, un calepin sur les pages duquel se mit à courir son crayon, inlassable, jusqu'à la fin de l'audition. Nouveaux applaudissements, où Debussy et moi-même ne prîmes part : nos regards, en se croisant, venaient de savourer le même impie désir - chiper le calepin de Stéphane Mallarmé. »⁶

En 1913, paraît la première édition complète des poèmes de Mallarmé et, comme pour souligner l'événement, Debussy choisit d'en mettre trois en musique : *Soupir*, *Placet futile* et *Éventail*. Ces trois œuvres, il les dédie à la mémoire du poète et à sa fille Geneviève surnommée « la fidèle et discrète serveuse de punch aux mardis de la rue de Rome »⁷.

Dans ces témoignages de rencontres entre les deux artistes, on relève trois principaux points d'intérêt qui contribuent à sceller huit années d'échanges entre eux : la poésie, la musique et surtout l'attrait pour le symbolisme, qui servait de terrain commun entre le poète et le compositeur.

⁶ Entretien préliminaire entre R. Godet et Jean-Aubry, précédant les *Lettres à deux amis* de Debussy, Corti, 1942, p. 12. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 23-24.

⁷ LOCKSPEISER (Edward), *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, p. 200.

Les Opinions esthétiques de Debussy

Les Idées de Debussy qui, dans sa prose des années 1901 à 1915, s'apparentent à celles de Mallarmé

Selon Stefan Jarocinski, Debussy a formé sa personnalité auprès des poètes et des écrivains⁸ et, d'après Paul Dukas, « [l]a plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non celle des musiciens »⁹. Au cours des années 1901 à 1915, le compositeur présente le fruit de ses réflexions esthétiques dans ses chroniques, ses critiques, ses articles, ses tentatives littéraires et ses entrevues. Ces derniers reflètent bien la tendance de l'époque aux accents polémiques, mais ce qui traduit le plus fidèlement la pensée symboliste des littérateurs français trouvera son expression dans l'énoncé suivant : la musique n'est pas « bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination »¹⁰. Tout comme Mallarmé, au lieu de reproduire ou de décrire, le compositeur cherche davantage à évoquer. En ce sens, le concept des *correspondances*

⁸ Stefan Jarocinski, dans son livre intitulé *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, présente un intéressant exposé sur le cercle de relations qu'entretenait le compositeur. Cf. pages 90 à 108.

⁹ BRUSSEL (Robert), *Claude Debussy et Paul Dukas*, in : *La Revue musicale*, mai 1926, p. 101. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 108.

¹⁰ *Comoedia-Charpentier*, 18 octobre 1941. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 111.

de Debussy et de Mallarmé se distingue du symbolisme de Wagner qui voulait que chacun de ses thèmes porte une signification sémantique, tel le *leitmotiv* qui traduit des émotions ou des personnages précis, ou encore l'accord de *Tristan*. La notion de symbolisme se rattachant à l'esthétique de Debussy rejette la tentative de conférer une signification précise à une courbe mélodique ou à un dessin harmonique. « [Wagner] a trop de précision et de minutie, il ne laisse place à aucun sous-entendu (...) »¹¹. À l'exemple de Mallarmé qui fuyait la description et la signification précise, Debussy cherche donc à libérer la musique d'un certain sémantisme.

Debussy a souvent exprimé ses points de vue sur le drame musical, et Wagner n'a pas échappé à son attention. Les littérateurs symbolistes et, en particulier Mallarmé, furent, on le sait, grandement influencés par la pensée wagnérienne. Et, comme pour le poète de *l'Après-midi d'un Faune*, l'admiration qu'éprouve Debussy pour le compositeur allemand s'est transformée en occasion pour préciser ses idées. Il voit en Wagner une étape vers l'œuvre d'art de l'avenir et non la fin d'un parcours :

¹¹ EMMANUEL (Maurice), *Pelléas et Mélisande*, 1930, p. 34. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 113-114.

« Après quelques années de pèlerinages passionnés à Bayreuth, je commençai à douter de la formule wagnérienne ; ou plutôt il me semblait qu'elle ne pouvait servir que le cas particulier du génie de Wagner. (...) Il fallait donc chercher *après* Wagner, et non *d'après* Wagner. »¹²

Et voici ce que Debussy écrit au sujet des personnages de Wagner :

« Songer qu'ils n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné 'leitmotiv' ; il y en a même qui le chantent ! Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, en déclamerait lyriquement le contenu ! »¹³

« Et Wagner a exagéré ce procédé presque jusqu'à la caricature. Je hais le leitmotiv, n'en eut-il point abusé, mais seulement usé avec goût et discrètement. Pensez-vous que dans une composition une même émotion puisse être exprimée deux fois ? Il faut qu'on n'ait pas réfléchi, ou c'est un effet de la paresse. Ne vous laissez pas duper au changement du rythme ou du ton : c'est renchérir tout uniment sur la tromperie. »¹⁴

Pour Debussy, Wagner rend trop précis le sens musical par la surutilisation du *leitmotiv*. Cette tendance à la minutie qui pousse Wagner à conférer à la musique un sens particulier en l'associant à des

¹² *Comoedia-Charpentier*, 8 octobre 1941. Entretien avec G. Ricou, du mois d'avril 1902. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 116.

¹³ DEBUSSY (Claude), *Impressions sur la tétralogie à Londres*, in : *Le Gil Blas*, 1^{er} juin 1903, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 180.

¹⁴ FONTAINAS (André), *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, 1928, p. 92-93. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 113.

personnages, des émotions, des événements, ne répond pas aux idéaux du compositeur français dans la réalisation d'un drame musical. Pour lui, le symbolisme de Wagner est beaucoup trop transparent et les symboles wagnériens, tel, entre autres, le *leitmotiv*, ne sont qu'une traduction des vers, une distraction intellectuelle peu intéressante et n'obligeant pas à un effort d'imagination.

« Effort malheureusement gâté par ce besoin allemand de taper obstinément sur le même clou intellectuel, crainte de n'être pas compris qui s'alourdit nécessairement de répétitions oiseuses. »¹⁵

Ainsi, à l'exemple de Mallarmé, le compositeur rejette toute volonté de description et l'usage de la subtilité et de l'évocation représente une invitation faite à l'auditeur à participer à l'interprétation et à la compréhension de l'œuvre d'art. La valeur de l'expérience esthétique que peut engendrer une œuvre de Wagner ne peut, pour Debussy, que conduire l'auditoire à l'illusion trompeuse dont tous participent d'un même sentiment issu du symbole. Transcendant parce que collectif, ce symbole devient l'objet d'une convention et revêt une valeur sémantique.

« Naturellement, le symbole appelle le 'leitmotiv' : et voilà encore la musique obligée de s'encombrer de petites phrases

¹⁵ DEBUSSY (Claude), *Impressions sur la tétralogie à Londres*, in : *Le Gil Blas*, 1^{er} juin 1903, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 181.

obstinées et qui veulent être entendues malgré tout. En somme, prétendre que telle succession d'accords représentera tel sentiment, telle phrase, un quelconque personnage est un jeu d'anthropométrie assez inattendu. »¹⁶

Le compositeur français considère qu'il faut éviter toute tentative de mesurer l'effet d'un motif sur le sentiment et « qu'il est impossible de concilier le mouvement dramatique et le mouvement symphonique »¹⁷. En ce sens, il fait - peut-être sans en être conscient - la distinction entre le symbolisme wagnérien à caractère sémantique qui est davantage associé à l'allégorie, et le symbolisme mallarméen qui se réclame des correspondances, de l'évocation et de la suggestion. À l'exemple des littérateurs symbolistes et de Stéphane Mallarmé qui souhaitaient éviter la description et donner à la phrase une valeur suggestive, Debussy refuse donc de conférer une signification précise au motif musical. Tout comme les poètes symbolistes, qui préféraient la suggestion à la description, le compositeur cherche à faire une « place au (...) sous-entendu »¹⁸. Si le sous-entendu doit éviter la description, il contribue à une caractéristique typique, soit l'ambiguïté, laquelle engendre une particularité essentielle

¹⁶ DEBUSSY (Claude), *Opéras*, in : *La Revue blanche*, 15 mai 1901, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 41-42.

¹⁷ SCHNEIDER (Louis), *À la Veille de « Pelléas et Mélisande »*, in : *Revue d'histoire et de critique musicale*, avril 1902, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 272.

¹⁸ EMMANUEL (Maurice), *Pelléas et Mélisande*, 1930, p.34. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 113-114.

dans l'œuvre symboliste, soit la possibilité d'une multiplicité d'interprétations et, par extension, la participation active et attentive de l'auditeur à l'interprétation des correspondances présentées.

Comme beaucoup d'artistes français, avant de se détourner des idéaux wagnériens, Debussy exprime son admiration pour l'art et l'esthétique du compositeur allemand. Cependant, cet art et cet esthétique ne vont plus, très bientôt, correspondre aux idéaux de Debussy touchant la musique dramatique. Ses idées, il les a, en fait, exprimées très tôt, dès 1889, et elles se rapprochent des théories mallarméennes :

« Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est faite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne. (...) Rien ne doit ralentir la marche du drame : tout développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots (...) Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps d'aucun lieu ; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la 'scène à faire', et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui, et de parachever son ouvrage (...) Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants ; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses dans les lieux et le caractère ; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort. »¹⁹

¹⁹ EMMANUEL (Maurice), *Pelléas et Mélisande*, 1930, p. 35-36. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 117.

Comme Mallarmé qui recherchait la « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus²⁰ » afin de pouvoir composer « notre aspect multiple »²¹, Debussy rêve de poèmes « dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu », afin de laisser la musique commencer « là où la parole est impuissante à exprimer » et de lui permettre ainsi d'étaler, comme aurait dit Mallarmé, le sous-entendu, la suggestion.

Parlant d'un projet d'opéra-comique, *Le Diable dans le beffroi*, le compositeur exprime ses idées concernant le chœur, lequel devait jouer un rôle de premier plan :

« Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose de plus épars, de plus divisé, de plus délié, de plus impalpable, quelque chose d'inorganique en apparence et pourtant ordonné dans le fond ; une vraie foule humaine où chaque voix est libre et où toutes les voix réunies produisent cependant une impression et un mouvement d'ensemble. »²²

Ainsi, à partir de voix éparses et divisées, le compositeur veut créer un « mouvement d'ensemble ». Mais ce mouvement d'ensemble ne se réalise pas nécessairement au niveau de l'écriture. C'est d'ailleurs avec sarcasme qu'il reprend les propos d'Harcourt au sujet de la « 'Sainte-Trinité' musicale : 'mélodie, harmonie et rythme', dont on ne peut enfreindre les

²⁰ Richard Wagner, *Rêverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, p. 544-545.

²¹ Ibid., p. 545.

²² VALLAS (Léon), *Claude Debussy et son temps*, 1958, p. 364. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 119.

lois »²³. Lorsqu'il cite l'exemple de Jean-Sébastien Bach, il préfère le « jeu libre des sonorités »²⁴ où la musique participe « à des lois de beauté inscrites dans le mouvement total de la nature »²⁵. Dans son entretien fictif avec M. Croche, il présente sa définition de l'unité musicale : « [l]a musique est un total de formes éparses (...) »²⁶. En fait, il réclame l'abolition de l'étude de l'harmonie, lui reprochant le « défaut d'unifier l'écriture » de telle sorte que « tous les musiciens (...) harmonisent de la même manière »²⁷. En commentant l'énoncé de Stéphane Mallarmé sur le vers « qui de plusieurs vocables refait un mot total »²⁸, Mockel présente une définition de l'idéal symboliste qui illustre le souhait de Debussy pour la composition de son œuvre *Le Diable dans le beffroi* : « la fusion harmonieuse de formes disséminées et, en cet état, incomplètes, dont le rapprochement soudain fait jaillir l'unité »²⁹.

²³ FLERS (Robert de), *Critique des critiques* : « Pelléas et Mélisande », in : *Le Figaro*, 16 mai 1902, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 276.

²⁴ DEBUSSY (Claude), *L'Orientation musicale*, in : *Musica*, octobre 1902, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 65.

²⁵ Ibid., p. 65-66.

²⁶ DEBUSSY (Claude), *L'Entretien avec M. Croche*, in : *La Revue blanche*, juillet 1901, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 52.

²⁷ DEBUSSY (Claude), *L'Orientation musicale*, in : *Musica*, octobre 1902, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 65.

²⁸ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 368.

²⁹ MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, p. 27.

Tout comme Mallarmé pour la poésie, Debussy exprime dans ses opinions sur la musique une pensée que Maurice Denis avait présentée dans ses écrits, soit la distinction entre « les tendances mystiques et allégoriques, (...) et les tendances symboliques »³⁰. Le compositeur reproche à ses contemporains de faire de la musique une « chanson spéculative »³¹ tenue à la « remorque des faits divers (...) ou d'anecdotes légendaires »³². L'« iconoclastie wagnérienne »³³ de même que le « cinéma vériste »³⁴ se bornent à la description et à la « reproduction plus ou moins exacte de la nature », alors que l'auteur de *En Blanc et Noir* espère rendre les « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination »³⁵.

³⁰ DORIVAL (Bernard), *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, 1948, t. I, p. 108-110. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 121.

³¹ DEBUSSY (Claude), *L'entretien avec M. Croche*, in : *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1901, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 52.

³² DEBUSSY (Claude), *À propos « d'Hippolyte et Aricie »*, in : *Le Figaro*, 8 mai 1908, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 204.

³³ DEBUSSY (Claude), *Richard Wagner. - Le Centenaire de l'Académie de France à Rome. - Les Concerts.*, in : *Gil Blas*, 6 avril 1903, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 142.

³⁴ DEBUSSY (Claude), *Concerts Colonne*, in : *S.I.M.*, 1^{er} février 1914, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 259.

³⁵ DEBUSSY (Claude), *Pourquoi j'ai écrit « Pelléas »*, avril 1902, in : *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 62.

C'est cette notion de correspondances qui permet à Debussy et à Mallarmé d'avancer l'idée d'évocation plutôt que de description et, en composition musicale comme en poésie, la procédure traditionnelle ne pouvait plus satisfaire aux exigences de cette expression nouvelle de l'art qui tente de saisir la pluralité du monde. Pour le compositeur, les peintres et les sculpteurs ne peuvent fixer qu'un seul aspect de l'univers, qu'une seule interprétation libre et toujours partielle ; seuls les musiciens peuvent « capter toute la poésie de la nuit et du jour » pour en « reconstituer l'atmosphère »³⁶. Mais pour rythmer « l'immense palpitation » de la poésie du ciel et de la terre, la musique, ayant su au préalable échapper à la « vision littéraire » des romantiques, requiert du musicien le « don d'évocation »³⁷.

« Des recherches faites précédemment dans la musique pure m'avaient conduit à la haine du développement classique dont la beauté est toute technique et ne peut intéresser que les mandarins de notre classe. Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses de la Nature et de l'Imagination. »³⁸

³⁶ DEBUSSY (Claude), *Concerts Colonne. - Société des nouveaux concerts.*, in : *S.I.M.*, 1^{er} novembre 1913, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 246.

³⁷ Id.

³⁸ DEBUSSY (Claude), *Pourquoi j'ai écrit Pelléas*, avril 1902, in : *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2^e édition revue et augmentée, p. 62.

Parce qu'il est trop technique, le développement classique entravait les possibilités de libre expression des correspondances entre Nature et Imagination présentées par l'intermédiaire de l'évocation. Considérant l'impasse où mène l'expression traditionnelle de la musique, Debussy défend les compositeurs qui ont tenté d'échapper à cette tradition :

« Nos musiciens se sont inspirés d'abord des poèmes de Liszt, puis de ceux de Richard Strauss avec une grande docilité. Notez d'ailleurs que toutes leurs tentatives d'émancipation ont été sévèrement réprimées. Chaque fois qu'ils voulurent s'affranchir de cette tradition, ils furent rappelés à l'ordre. On les accabla sous le poids de sublimes exemples. Beethoven (...) fut appelé à la rescousse. Des juges sévères prononcèrent de terribles sentences, au nom des règles classiques de la construction (...) »³⁹

Pour remplacer l'expression toute technique du développement classique, Debussy suggère de décongestionner la musique de cette « meute grouillante de petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent » ; ainsi, l'émotion ou le sentiment ne seront plus étouffés « sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés »⁴⁰. À l'exemple des Symbolistes et en particulier des vers-libristes, c'est cette recherche de liberté d'expression des « correspondances (...) de la Nature et de l'Imagination », au lieu d'une « reproduction de la nature », qui le pousse vers une forme plus

³⁹ DEBUSSY (Claude), *Concerts Colonne*. - *Société des nouveaux concerts*., in : *S.I.M.*, 1^{er} novembre 1913, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 247.

⁴⁰ Id.

fluide et plus libre par rapport à la syntaxe tonale habituelle. D'ailleurs, c'est dès 1887 qu'il souhaite avoir recours à l'évocation plutôt qu'à la description. Dans une lettre de Rome datée du 9 février et adressée au libraire parisien Émile Baron, Debussy annonce ses intentions quant à la composition de *Printemps*, une suite en deux parties pour voix de femmes et orchestre dont la partition est aujourd'hui disparue et dont il ne reste qu'un extrait pour piano et chant :

« Je me suis mis dans la tête de faire une œuvre dans une couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possible. Cela a pour titre : *Printemps*, non plus le printemps pris dans son sens descriptif, mais par le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant, et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle, en quelque sorte. Tout cela est naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant. Alors vous devez comprendre combien la musique doit avoir de puissance évocatrice, et je ne sais si je pourrai arriver à l'exécution parfaite de ce projet. »⁴¹

Par l'utilisation d'échelles de cinq sons, de gammes par tons entiers, de cadences plagales, d'accords parfaits entremêlés d'accords de septième, de successions de neuvièmes ainsi que de motifs mélodiques qui ne font pas partie des catégories mineur-majeur, Debussy cherche donc, si l'on tient compte de ses intentions, à rendre la notion de l'éveil à la vie, l'idée

⁴¹ AMBRIÈRE (F.), *La Vie romaine de Claude Debussy*, in : *La Revue musicale*, no 142, janvier 1934, p. 24. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 28.

purement abstraite que symbolise le mot printemps. Autrement dit, il ne prétend pas décrire une journée ou un printemps précis, mais les sensations que le terme évoque. Comme Mallarmé, plutôt que de raconter une histoire descriptive, il désire explorer les multiples interprétations et évocations qui peuvent se rattacher à un terme, à une expérience.

Partie II : le symbolisme et la critique

Introduction

Après avoir exploré le contexte historique et les sensibilités esthétiques d'où émergent les œuvres de Debussy, nous allons procéder à un examen des sensibilités esthétiques qui sont à l'origine des modes contemporains d'interprétation. Nous proposons une comparaison entre les différents discours qui orientent l'information au sujet d'une œuvre et qui permettent de choisir les éléments du matériau musical qui doivent être mis en relief et ce, dans le but d'amener l'observateur à favoriser un point de vue en particulier. En présentant ces discours, nous ne cherchons pas à invalider les différentes approches, mais plutôt à pousser plus loin l'analyse. Dans les pages qui suivent nous allons, d'une part, reprendre l'exposé d'Alan Street sur le symbolisme et l'allégorie et, d'autre part, nous allons prendre en considération les énoncés de Stéphane Mallarmé face à ces mêmes concepts.

Dans son article intitulé *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, Alan Street oppose deux modes esthétiques de lecture : la représentation symbolique et

l'interprétation allégorique. Dénonçant dans l'analyse musicale l'hégémonie du formalisme qui impute au concept d'unité une valeur esthétique, l'auteur effectue une lecture critique des méthodes d'analyse conventionnelles dont on peut trouver les racines en plein terrain symboliste. Ce mode esthétique de lecture considère le signifiant et le signifié comme étant une seule et même chose et ne tient pas compte de la non-coïncidence entre le vocable et l'objet. En ce sens, le côté incomplet de son interprétation n'est jamais ouvertement concédé.

À cet égard, les théoriciens du symbolisme littéraire français présentent des définitions du symbolisme et de l'allégorie qui diffèrent des modes interprétatifs que détermine Alan Street. Ce dernier présente une définition du symbolisme qui correspond plus ou moins à la description qu'a faite Mallarmé du symbolisme chez Wagner. Nous le désignerons sous le nom de symbolisme wagnérien. Street ignore complètement l'idéal symboliste chez Mallarmé. Cette définition du symbolisme se situe à un autre niveau. Nous devons la comparer au mode lecture de prédilection de Street, soit l'interprétation allégorique. Nous nommerons le symbolisme suivant les théories de Mallarmé, symbolisme mallarméen et, quant au mode de lecture allégorique de Street, nous l'intitulerons allégorie évocatrice. La définition selon Street de ce mode de lecture qu'est l'allégorie équivaut, avec quelques

différences, au symbolisme mallarméen. La définition de Mallarmé à l'égard du concept d'allégorie égale, plus ou moins précisément, le symbolisme wagnérien de Street. Nous l'appellerons allégorie descriptive.

Street propose d'abandonner le mode de lecture du symbolisme wagnérien au profit d'une interprétation selon l'allégorie évocatrice où tout devient un texte, que ce soit une critique verbale ou un graphe schenkérien. Ainsi, le commentateur serait conscient de l'impossibilité de rendre une notion ou un concept en entier et, par conséquent, il pourrait admettre que son analyse demeurera toujours tendancielle. Mais, d'une perspective mallarméenne, il semble que, au sein de l'école germanique, la représentation symbolique revêt justement un caractère allégorique. Pour le poète, les élans descriptifs de l'allégorie tendent vers une représentation plus ou moins aléatoire de la nature, tandis que le mode d'interprétation symboliste affiche les correspondances entre vocable, concept et réalité : le mode d'interprétation allégorique favorise la notion d'équivalence aux dépens de celle des correspondances.

Dans les pages qui suivent, nous reprendrons les idées d'Alan Street sur le symbolisme et l'allégorie pour les comparer aux théories de Stéphane Mallarmé à l'égard de ces mêmes concepts. Cet exercice servira à déterminer les définitions du symbolisme wagnérien associées à la

musique et traditionnellement véhiculées par la critique d'une part et, d'autre part, les propositions et solutions théoriques offertes par le poète, lesquelles ont influencé la pensée de Claude Debussy.

Organicisme, unité et diversité : l'allégorie évocatrice et le symbolisme mallarméen

Street commence par démontrer comment, suivant les théories weberniennes, le concept d'unité constitue la valeur primordiale de toute œuvre musicale : sans cette propriété esthétique, la notion de signification serait inexistante. En d'autres mots, le concept d'unité doit avoir cours pour assurer le succès de la compréhension de la pensée musicale. À ce concept se joignent deux autres notions : l'organicisme et la diversité. Les héritiers d'une tradition guidée par les principes orthodoxes, associés à la musique occidentale ont repris ces notions et en ont fait le point central autour duquel des théories furent élaborées : l'organicisme et la logique représentent la pierre angulaire de la compréhension musicale⁴².

Cette école de pensée dominante s'exprime, en analyse, sous la forme d'un penchant favorable à l'usage coutumier de l'intégration formelle. En ce sens, l'intention du compositeur et la volonté de traduire une intuition en hypothèse exercent une influence directe sur le jugement analytique. Cependant, cette disposition à raffermir la thèse

⁴² Cf. STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 79.

d'une fusion des éléments pourrait s'avérer préjudiciable à l'expérience contemporaine : la confiance traditionnelle en l'unité en tant que critère d'analyse critique semble quelque peu anachronique face à la panoplie d'œuvres musicales qui se caractérisent par toute une gamme de qualificatifs allant du déterminisme absolu au parfait aléa⁴³.

« even the (...) extreme inconsistency and dissonance in non-conformist modern art cannot hide the fact that these moments belong to a unity. Without oneness they would simply not be dissonant (...) »⁴⁴

T.W. Adorno remarque que la signification de l'unité constitue une condition fondamentale et synthétique ; la disjonction, les conflits et la diversité se résolvent donc à l'intérieur d'une perspective unique et globalisante⁴⁵.

Selon Street, le réflexe de réduction propre à l'analyse musicale contribue à rendre homogène toute distinction et différence en faveur du concept d'unité. Cette référence constante à l'unité, utilisée en tant que critère d'évaluation esthétique, n'est pas sans soulever le doute,

⁴³ Cf. STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 79.

⁴⁴ T.W. ADORNO, *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge, 1984, trad. C. Lenhardt, p. 225. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 80.

⁴⁵ Je fais allusion ici à ce que l'on appelle en pédagogie la *méthode globale*, méthode de lecture consistant à faire reconnaître l'ensemble du mot avant d'en analyser les éléments.

car son idéal, soit l'objectivité, expose en fait son propre arbitraire⁴⁶ : la prédominance de l'unité par rapport à la diversité ne représente qu'un état généralisé qui se traduit par une connaissance fabriquée de la réalité. De sorte que, lorsqu'une œuvre renferme des éléments difficiles à résoudre en un tout unifié, elle représente un défi que la critique se complaît à relever dans de tortueuses théories et explications. Et au moment où les différences sont enfin résolues, l'œuvre, aussitôt canonisée, attire l'admiration des critiques, car elle représente une victoire face à la résistance à cette condition esthétique nécessaire qui traduit l'idéologie dominante en analyse critique, soit l'organicisme. Une plus grande résistance exige un déploiement accru d'ingéniosité critique, ce qui suscite davantage l'émerveillement. Plus œuvre résiste, meilleurs seront les artifices et plus marqué sera son impact.

C'est justement la résistance ou la tension causée par l'opposition entre ce désir d'unité et l'impossibilité de le concrétiser, qui conduit vers une supposée élimination de cette tension dans l'art institutionnalisé. Mais, faute de temps, nous devons explorer cette idée à l'intérieur d'un autre cadre.

⁴⁶ Je fais allusion ici à l'expression saussurienne « l'arbitraire du signe » où le terme « arbitraire » se dit d'un signe dont le signifiant et le signifié sont liés de façon conventionnelle, non naturelle.

Le discours sur les correspondances entre « Nature et Imagination » offrait aux artistes la possibilité d'exprimer et d'évoquer plutôt que de décrire⁴⁷. C'est ainsi que l'allégorie descriptive cède la place au symbolisme mallarméen, expression de l'évocation et de la suggestion. Pour Mallarmé et les protagonistes du mouvement symboliste, l'usage de l'évocation et de la suggestion permet à la fois à l'auteur et à l'auditeur de participer à l'expression et à l'interprétation de ces correspondances entre Nature et Imagination et ce, à cause des nouvelles propriétés de l'œuvre d'art justement issues des procédés de la suggestion et de l'évocation, soit l'ambiguïté et la pluralité d'interprétation. Conscients qu'ils ne pouvaient voir le monde qu'à travers la perception qu'ils en avaient⁴⁸, les littérateurs symbolistes qui se réclament de Mallarmé, choisissent de concentrer leurs efforts sur l'expression des correspondances entre Nature et Imagination, entre objet et concept.

Cet idéal symboliste comporte cependant un danger : celui de traduire ces correspondances en authenticité représentative. Le fossé entre le vocable et l'objet se trouve alors dissimulé derrière un

⁴⁷ La description, rappelons-le, constitue un reproche des Symbolistes fait aux Parnassiens (splendeur descriptive, grandes épopées narratives).

⁴⁸ Cf. Chapitre I : *Mise en situation : annonce de l'exposé et de la critique* et *Le Courant wagnérien et la recherche d'un « art total »*, plus spécifiquement les discussions autour de l'énoncé de Schopenhauer, « le monde est ma représentation ».

programme hégémonique au nom justement de cette authenticité représentative.

S'appuyant sur les réflexions des romantiques allemands, Street reproche justement au projet symboliste wagnérien une certaine volonté de résoudre les distinctions entre l'objectif et le subjectif, la variété et l'unité, en se servant du concept de la forme unifiée et de son contenu diversifié. Les notions de synthèse, d'organicisme et de créativité ont trouvé, selon Street, leur formulation quintessenciée dans la préoccupation de l'expression symbolique wagnérienne plutôt que dans la considération de l'expression allégorique évocatrice :

« Because while the symbol might both signify and also vitally participate in the idea it represented, it could be seen as a 'true part or (...) living fragment' of that idea (...) On these grounds, it surpassed the arbitrary signification of allegory as a means of encapsulating the genuine duality of the artwork as subject-object, observer and observed. »⁴⁹

Cette affirmation peut s'avérer juste en ce qui concerne le symbolisme wagnérien, mais ne peut être appliquée au mode d'expression symboliste mallarméen. Premièrement, parce que Mallarmé et les Symbolistes étaient conscients du fossé entre vocable et Idée, et c'est

⁴⁹ STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 82. L'expression 'true part or (...) living fragment' a été empruntée à K. WHEELER, *German Aesthetic and Literary Criticism : The Romantic Ironists and Goethe*, Cambridge, CUP, 1984, p. 10.

probablement pour cette raison qu'ils préféreraient avoir recours à la suggestion et à l'évocation plutôt qu'à la description. Deuxièmement, ils reprochaient justement à Wagner le côté allégorique de son art qui, à leur avis, était beaucoup trop précis. Conscient du caractère arbitraire que revêt l'expression des concepts par rapport à un objet donné, Mallarmé considère que les mythes auxquels Wagner a recours ne sont que de « hasardeux symboles »⁵⁰. Claude Debussy, pour sa part, ajoute qu'il est impossible de mesurer l'effet d'un motif sur le sentiment et que prétendre pouvoir prévoir les limites ou l'étendu de la signification sémantique d'un *leitmotiv* représente un « jeu d'anthropométrie (...) inattendu »⁵¹.

Le lien entre l'analyse musicale et le symbolisme wagnérien s'est resserré durant cette période où la musique devint la rivale de la poésie en tant qu'apogée de l'expérience esthétique. C'est alors qu'émerge la notion de parité entre la musique et le « langage en son mode symbolique » et, en ce qui concerne la tradition, cette notion donne accès à « un moyen de dompter l'insurmontable division entre la pensée et la

⁵⁰ Stéphane MALLARMÉ, *Richard Wagner, Réverie d'un poète français*, in : *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, la Pléiade, p. 544.

⁵¹ DEBUSSY (Claude), *Opéras*, in : *La Revue blanche*, 15 mai 1901, *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971/1987, 2e édition revue et augmentée, p. 41-42.

perception, le sujet et l'objet, les concepts et les intuitions sensuelles »⁵².

En supposant un lien organique entre la perception et la réalité externe, il est possible d'envisager que la musique soit capable, à son tour, de convertir la culture en nature (nous reviendrons sur ce sujet subséquemment). Suivant ainsi le modèle de la représentation symbolique wagnérien, la musique devient une addition authentique au vocabulaire de l'esthétique.

Le désir de voir ce jugement esthétique se refléter dans la réalité peut toujours être sous-entendu en faisant appel à la rhétorique de la parabole naturaliste, soit l'utilisation des termes reliés à la nature dans la présentation d'une hypothèse ou d'une théorie. Cependant, cette approche n'est pas sans soulever le doute ; le diagnostic de Joseph Kerman le démontre :

« (...) from the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works of art (...) »⁵³

⁵² NORRIS (Christopher), *Utopian Deconstruction : Ernst Bloch, Paul de Man and the Politics of Music*, in : *Paragraph*, vol. XI, 1988, p. 33. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 82. Ma traduction. Voici le texte original : « [...] language in its symbolic mode [...] as a means of overcoming the otherwise insurmountable split between thought and perception, subject and object, concepts and sensuous intuitions [...] ».

⁵³ Joseph KERMAN, *How We Got into Analysis and How to Get Out*, in : *Critical Inquiry*, vol. VII p. 315. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 83.

Selon Street, pour échapper aux périls du dogme organiciste, les analystes se doivent de développer une critique plus large, plus humaine et libre de l'obsession formaliste promulguée par le concept organiciste. En ce sens, cette tendance à chercher trop exclusivement la beauté formelle pour canoniser les œuvres musicales offre aux analystes la possibilité d'éviter de s'engager dans une critique informée par l'histoire et l'ethnologie. En privilégiant ce seul modèle de référence qu'est la beauté formelle, le formalisme pourra parvenir à se vider de plus en plus du contenu réel et humain, mais « une limite l'attend toujours ... Le vrai formalisme est silence »⁵⁴.

En voulant intégrer l'histoire et l'ethnologie à l'analyse formelle, Street ne se réclame, en fait, que d'une forme d'organiscisme plus déliée et plus relâche. En ignorant le symbolisme mallarméen, il ne peut rendre compte des questions reliées aux limites du vocable qu'à travers l'allégorie évocatrice. Cette alternative pose de sérieux problèmes d'interprétation. Dans le cas de la musique de Claude Debussy, par exemple, le mode d'interprétation selon l'allégorie évocatrice peut contribuer à consolider la position formaliste. Mais avant d'élaborer en détails sur les objections face à l'allégorie évocatrice, examinons la portée des différents modes de lecture.

⁵⁴ Albert Camus.

La Dialectique : l'expression d'une idéologie logocentrique

Le domaine analytique présente une large panoplie de persuasions esthétiques. En prenant un peu de recul, elle renvoie une image générale caractérisée par la notion de pluralisme qui, au fond, est axée sur l'exploration de la prédisposition en faveur d'une seule propriété, soit l'unité musicale. En acceptant cette affirmation, on peut dire qu'un examen plus poussé de la prédisposition en faveur de l'unité musicale semble reposer sur un processus de critique dialectique. Par exemple, on peut se demander comment l'interprétation universelle de l'unité correspond à la réalité ; ou encore quelles sont exactement les circonstances auxquelles fait face un Debussy et qui favorisent la synthèse au lieu de la contradiction ou d'un assemblage d'éléments épars.

La musique en tant que texte est perçue comme une structure construite. Ce type de lecture, qui expulse l'aspect temporel, est justifié par la notion d'autonomie esthétique et constitue une transformation de œuvre effectuée par l'observateur. Lors de l'analyse, les théoriciens, expriment donc un jugement de valeur en faveur de la préservation de l'unité en donnant, en fait, un compte rendu transformiste du développement musical.

Ainsi, le formalisme cherche à assimiler toute culture musicale, qu'elle soit ou non austro-allemande, à l'expression singulière de ce jugement de valeur. Quoi qu'il en soit, il est difficile de nier qu'une grande et principale tradition allant de Bach à Brahms et se poursuivant avec Schoenberg, Berg et Webern, soit acceptée sans difficulté. Pour Kerman, la façon la plus sûre de se débarrasser de cette domination interprétative est de présenter une forme de critique plus humaine. Autrement dit, adopter une approche plus large qui inclut les influences historiques. L'unité organique serait alors restreinte à une période historique spécifique à l'intérieur d'une culture donnée. Cependant, Street estime peu probable que la sociologie ou la biographie puissent dissoudre le pouvoir du formalisme et renverser l'idéologie de la manière dictant la matière. En effet, ce que Kerman recommande en bout de ligne, c'est une redéfinition de l'organicisme. Considérant qu'il fait de l'organicisme une exception, Street conclut que Kerman demeure toujours attaché à l'idéologie formaliste. Une fois que l'origine de l'histoire esthétique est circonscrite, son véritable message devient manifeste : la sélection plutôt que l'humanité doit continuer à déterminer les intérêts d'une narration historique mieux informée. La motivation derrière cette conviction a déjà été annoncée : un attachement pragmatique au pouvoir discriminatoire de l'esthétique.

« Aesthetic harmony, therefore, is one moment among others, whereas traditionally it was regarded as privileged. Traditional aesthetics falsely inflates what is a relation into an absolute whole or totality, thus turning harmony into a triumph of heterogeneity and an emblem of illusory positivity. »⁵⁵

Cette affirmation de T.W. Adorno traduit une reconnaissance des changements engendrés par le contexte moderniste. L'iconoclasme qui, en France, est probablement issu d'un désir de l'artiste d'épater le bourgeois et de s'opposer à l'art de Wagner et à l'hégémonie de l'idéologie germanique, constitue maintenant, avec l'innovation, la caractéristique principale de l'art contemporain. En conséquence, la critique doit faire face à de nouvelles responsabilités. L'aspect le plus important de l'esthétique moderniste se résume à accepter la possibilité qu'il y ait des différences d'opinions face à une œuvre d'art donnée. Devant cette volte-face, la critique radicale se tourne inévitablement vers l'histoire, une réaction qui est susceptible de provoquer des remous. Car si, selon le discours moderniste, chaque voix est importante, l'histoire a le potentiel de déranger les présuppositions établies.

L'exploration de la perspective historique devrait en fait démontrer une dépendance moins de la constance logique que de la flexibilité des attitudes face aux relations apparentes entre le passé et le

⁵⁵ ADORNO (T.W.), *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge, 1984, traduction de C. Lenhardt, p.225-6. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 91.

présent et face à la diversité ethnique. Le contexte moderniste offre la possibilité d'un équilibre des diversités qui contraste avec le traditionalisme hermétique. La croyance en une pratique commune des périodes postromantique et contemporaine repose en fait sur la certitude négative qu'aucune forme d'intégration hiérarchique n'existe. Aussi, la théorie schenkérienne réussit-elle à mettre en vedette l'absence d'une unité comparative entre la tonalité et l'absence de tonalité. Au lieu d'accepter les termes imposés par la notion de continuité, on devrait entrevoir la possibilité qu'une articulation des tensions ne conduise pas nécessairement à réduire une œuvre à un simple collage. En ce sens, l'anti-organicisme ne signifie pas que « les différents éléments d'une œuvre ne peuvent être connectés, mais qu'une sorte de rupture du langage a lieu, laquelle interpelle des démonstrations analytiques se concentrant sur l'interruption, la suspension, la juxtaposition ou la répétition plutôt que sur la continuité. Les questions historiques et ethniques, même si elles ne sont pas directement prises en considération par les théoriciens, ne peuvent plus être séparées du travail analytique. Cependant, le danger de l'histoire réside plutôt dans l'étude de la

musique contemporaine où le conformisme intègre les idées du passé dans le présent⁵⁶.

⁵⁶ Cf. STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 98.

Deux Modes esthétiques de lecture : symbolisme et allégorie

Afin de résister à l'intégration du passé dans le présent qui, en l'occurrence, se traduit par une approche formaliste, la fonction de l'esthétique doit être examinée en détail. L'organicisme vient de la supposée capacité de l'esthétique de restaurer la division entre sujet et objet au moyen d'une réconciliation transcendante de la cognition sensuelle avec la compréhension conceptuelle⁵⁷. La foi des ténors du symbolisme wagnérien en une parfaite communion entre la pensée et la nature encourage l'impression d'une perception unifiée. La confiance en la fidélité et la précision de la spéculation contribue à la consolidation du formalisme.

Une définition inverse du formalisme peut se concevoir comme étant un désir symbolique d'identifier l'entièreté et l'intégrité de l'image interprétative de œuvre. L'équilibre idéalisé entre vocable et monde est préservé. Confrontant la signification naturalisée, Mallarmé et Debussy plaident également en faveur du symbolisme mallarméen comme mode esthétique de lecture. Reconnaisant cependant l'échec de toute tentative de faire coïncider la signification avec l'intuition ou l'évidence

⁵⁷ Cf. STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 99.

phénoménale, ils se tournent vers les procédés expressifs de l'évocation et de la suggestion. Leur lecture symboliste mallarméenne sous-entend que la compréhension est un processus interprétatif, temporel.

À l'inverse, l'allégorie descriptive qui, selon Mallarmé et Debussy, constitue le mode d'expression du symbolisme wagnérien, présente œuvre d'art comme une construction trop précise. Toujours, selon le poète et le compositeur, le langage anecdotique de Wagner est séparé de la réalité. L'allégorie descriptive encourage, en fait, une interprétation téléologique des événements historiques. Afin d'éviter ces « jeux d'anthropométrie », le jugement critique doit donc abandonner toute croyance de fixité interprétative. L'observation analytique doit apprendre à apprécier les vertus connexes du sursis et du renouvellement, lesquels représentent une série de cycles à répétitions successives à travers lesquelles la signification ne peut être épuisée.

La Cohérence approximative de la critique : une confusion entre l'intégrité structurelle et le pouvoir signifiant du vocable

Selon Street, le problème de rendre équivalent le vocable et l'objet est amplifié davantage grâce à l'utilisation du graphe schenkérien, méthode idéographique par laquelle Schenker établit une synecdoque. Même si les formalistes perçoivent le graphe comme étant un outil de notation, il n'en demeure pas moins qu'un débat pourrait être soulevé pour savoir si la concordance symbolique de Schenker entre l'image et la substance constitue une explication fondamentale en faveur de l'autorité d'un graphe.

Même si le graphe n'est pas considéré comme étant au cœur de l'analyse, il apporte à la rhétorique un certain support, en tant que mode d'explication élégant et concis. L'idée d'une séquence narrative bien formée, favorisée pour sa continuité logique, n'est qu'un véhicule doté d'un objectif : assurer une union complète entre la pensée critique et la réalité musicale. Cette situation repose encore une fois sur une linguistique supposée inhérente.

Le système communicatif érigé par l'analyse musicale représente un monument concerté en l'honneur de l'exposition symboliste wagnérien. En faisant toujours allusion à la notion de

correspondances, le symbolisme mallarméen présente sa propre structure dissociée. Celle-ci peut servir de preuve en faveur de la volonté de distinction entre le vocable et le concept. Par opposition, la représentation graphique de Schenker, par exemple, est réduite au même niveau arbitraire que tous les autres systèmes signifiants. Les limites de la technique schenkérienne offrent un exemple de la conscience symboliste wagnérienne en ce qu'elle oublie que la notation musicale n'a aucune relation inhérente avec la réalité sonore. En comparaison, le symbolisme mallarméen s'oppose à la description prosaïque pour proposer un discours plus nuancé, moins fixe, faisant appel, encore une fois, à la notion de correspondances, laquelle reconnaît l'importance et le pouvoir du vocable à modeler un concept, une interprétation. La tendance invétérée de toute lecture totalisante à assembler une narration qui recherche à unifier vocable et réalité en un seul concept, réussit inévitablement à alerter la censure de la critique « déconstructive ». La pierre d'achoppement qui est à la base de la narration totalisante idéale est sa profonde indifférence envers les caprices et les imprécisions immanentes du langage. La foi en l'inhérence de la linguistique est ce qui la rend doublement suspecte, car d'une certaine façon, c'est la négligence envers le fossé entre le figuré et la signification référentielle qui soulève l'interrogation sceptique d'un Mallarmé et d'un Debussy face à l'allégorie descriptive de Wagner.

Dans ce contexte, l'argument symboliste wagnérien prend sans aucun doute une orientation plus textuelle. À tel point que, lorsqu'on le mesure aux réalités de l'analyse contemporaine, ses conclusions peuvent paraître largement hors de propos. On pourrait s'attendre de la tradition théorique, dont la voix narrative apparaît tellement bien développée, qu'elle s'élève contre les accusations de sophisme rhétorique. Mais, selon Street, il n'y a que la sémiologie qui semble vraiment consciente de l'explication analytique en tant que réification. L'analyse musicale s'appuie implicitement sur l'idée de l'intégrité narrative : une intégrité qui écarte automatiquement les détails s'opposant au développement d'une signification unifiée. C'est exactement cet acte par lequel un texte doit présenter son fardeau de significations, qui le pousse finalement à être confronté à l'interrogation sceptique. Le discours rhétorique demeure incapable d'établir les limites de son champ de signifiants ; il peut seulement générer une cohérence approximative. L'occasion d'élever une narration contre elle-même peut entraîner des implications qui remettent en question ses artifices sémantiques. Un régime formaliste qui cherche à présenter une vision unifiée est alors forcé de reconnaître qu'il est impossible de garantir sa propre intégrité interprétative. Elle aussi, avec le temps, est contrainte à ne représenter qu'une approximation sélective et réifiée.

L'indéterminisme est caractéristique de la forme musicale ; ce qui est rendu évident par les lectures alternatives d'un même répertoire. En voulant éviter de déclarer définitives ses conclusions, le projet analytique indique qu'il reconnaît, lui aussi, le problème de l'impasse dans laquelle le mène l'aporie structurelle. Le concept de la forme absolue est engendré par cette notion d'un terrain commun d'intégration où tous les paradoxes peuvent être résolus. Le procédé analytique se résume donc, très souvent, à un exercice de rationalisation où les ambiguïtés et les paradoxes se transforment en occasion de révéler l'unité et la forme. Il est peu probable que l'analyse se libère entièrement de cet esprit, car pendant qu'elle persiste à travailler contre plutôt qu'à l'intérieur des ambiguïtés, la solution de la synthèse paraît toujours très séduisante.

Par opposition, l'interprétation symboliste mallarméenne se rend au cœur de son message « en révélant constamment le penchant interprétatif d'un moment à un autre dans la chaîne de signification »⁵⁸. La référence à un dérapage interprétatif, à travers le temps et les cultures, est particulièrement appropriée pour résister à la volonté formelle de l'assimilation de la diversité musicale à un canon fixe d'objectivité transcendante. Même si l'analyse de l'unité musicale vise le moment de la

⁵⁸ NORRIS (Christopher), *The Contest of Faculties : Philosophy and Theory After Deconstruction*, London, Methuen, 1985, p. 2. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 108.

signification intrinsèque, elle ne peut transcender les limites de sa condition temporelle et culturelle. Dans la perspective de sa propre histoire, l'analyse musicale aurait de bonnes raisons d'apprécier l'affirmation paradoxale de Paul de Man à savoir que la « forme n'est jamais autre chose qu'un processus en voie d'être complété »⁵⁹.

⁵⁹ Paul DE MAN, *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen, 1983, édité par W. GODZICH, p. 31. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 109.

Conclusion

Plutôt que de nous engager dans un débat sur les codes interprétatifs qui oppose deux grands courants philosophiques, soit l'« essentialisme, anti-historique, formaliste et organiciste »⁶⁰ du symbolisme wagnérien et l'existentialisme sceptique et « déconstructif » de l'« allégorisme » selon Street, nous avons préféré explorer les écoles de pensée qui se sont développées, de la naissance du symbolisme littéraire français à la fin du XIXe siècle, jusqu'aux énoncés qui dominent le domaine théorique actuel pour subséquemment procéder à une analyse de l'œuvre de Debussy. Bien que cet antagonisme que représentent le symbolisme wagnérien et l'« allégorisme » selon Street, impose aux critiques une situation intenable qui les force à se ranger dans un camp ou dans l'autre, il demeure quasi incontesté. La première argumentation repose sur la compréhension de l'unité comme étant un concept familier, sur l'idée d'une origine historique et sur le pilier de la théorie et de la pratique musicale. Dans chaque cas, l'intention coutumière est la même : essayer de combler le fossé non désiré entre le sujet et l'objet, le vocable et la chose. Et pour assurer une conjugaison intime et confortable, on

⁶⁰ EAGLETON (T.), *Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 60. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 118.

accorde aux diverses présuppositions, allant de la conversion spatio-temporelle jusqu'à la représentation privilégiée, une licence sans restriction. Le pouvoir qui tient ce système en place est celui de la fabrication narrative. C'est l'incapacité de la construction fictive à surveiller son propre mode rhétorique, que remet en question l'idéologie la plus prédominante. Un échec narratif de ce type est tout à fait emblématique de l'esprit dogmatique qui conduit initialement, et qui finit tout de même par envahir tous systèmes d'explication.

Par comparaison, la deuxième argumentation souligne que le pouvoir de l'allégorie évocatrice réside en sa résistance à une telle partialité. En effet, selon la critique « déconstructive », « toute tentative pour ramener le texte polysémique à une structure de concept univoque est vouée d'emblée à l'échec (...) »⁶¹. Malgré son aspiration à un degré plus élevé de conscience dialectique, la conscience allégorique ne peut pas cependant remplir le rôle de solution. Comme toute autre forme d'explication descriptive, l'allégorie évocatrice est elle-même éclairée seulement en fonction de sa propre mesure de prise de conscience. En ce sens, ses recommandations ne sont jamais offertes qu'à titre provisoire. Ainsi, plutôt que de chercher à consolider sa propre construction narrative, elle déplace le cœur de l'argumentation : une interrogation

⁶¹ ZIMA (Pierre V.), *La Déconstruction : une critique*, 1994, p. 37.

sceptique a la fonction très réelle de « soulever de nouveaux problèmes en s'attaquant aux solutions faciles »⁶². En conséquence, elle accepte pleinement que le seul point de vue acceptable en est un qui soit « radicalement constructiviste (...) qui réduit toute connaissance à l'essence d'une projection fictive »⁶³. En redessinant sa distance par rapport au monde de la réalité empirique, la conscience allégorique se présente simplement comme une séparation de ce monde avec lequel il est impossible de faire le pont. En perpétuant sa propre pression, sa propre inflexibilité à l'équivalence de la perception et de la réalité, la compréhension allégorique cherche à éviter les réponses toutes faites à des problèmes de critique. Aussi, même une proposition modeste demeure-t-elle sujette à une remise en question.

Notons cependant que la conscience allégorique déplace l'attention vers le texte lui-même, ses limites et son étendue sémantiques, plutôt que vers les concepts ou le sujet du texte. Contrairement au symbolisme wagnérien qui cherche à unifier vocable et réalité, elle parvient, à l'aide de l'interrogation sceptique, à creuser le fossé entre le

⁶² PIAGET (J.), *Structuralism*, Londres, Routledge, 1971, traduit et édité par C. Maschler, p. 129. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 118.

⁶³ NORRIS (Christopher), *The Contest of Faculties : Philosophy and Theory After Deconstruction*, London, Methuen, 1985, p. 109. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 118.

sujet et l'objet. Cependant, au lieu de présenter des métaphores où se bousculent des faits divers et au fond, de contribuer ainsi à creuser le fossé entre la chose et le vocable, il serait plus approprié de simplement reconnaître, comme le sous-entend Mallarmé, l'enjeu de l'arbitraire et de la coïncidence des procédés rhétoriques. À ce chapitre, la notion de correspondances témoigne de l'effort de médiation de l'observateur et consent volontiers à être réinterprétée et à admettre la méprise, voire la confusion. Reconnaisant l'impossibilité de circonscrire les limites de la signification du vocable, la compréhension symboliste mallarméenne se réclame de l'évocation pour construire un discours ambigu et équivoque qui, néanmoins, offre une série d'unités. De cette façon, elle peut rendre compte des aspects multiples avec lesquels la critique doit jongler. La dialectique univoque se transforme alors en une dialectique pluridimensionnelle et encourage l'analyse à traverser les frontières érigées par les disciplines.

L'acceptation de l'allégorie évocatrice comme code interprétatif comporte un danger : celui de ne pas respecter les limites imposées par la réalité et de se laisser entraîner dans des interrogations élaborées qui éloignent du sujet plutôt que de s'en rapprocher et qui entortille la critique dans une spirale sans fin d'abstractions ratiocinées. En ce sens, l'activité analytique ou critique utilisant le mode

d'interprétation allégorique devient une analyse de l'absurde ou une critique de l'absurde puisqu'elle ne peut rendre compte que d'un état fictif ou réifié. Étonnée par ce discours sur l'impuissance à maîtriser les limites et l'étendue du vocable et de la réalité, la critique, utilisant le symbolisme wagnérien comme mode interprétatif, est contrainte à trouver une forme d'existence plus authentique en procédant à une intégration de l'histoire et de la culture à son propre mode de pensée⁶⁴. Elle satisfait ainsi aux exigences de cette forme d'hyperréalisme que représente l'authenticité représentative. Toujours sous le couvert de l'univocité formelle, la continuité est alors préservée.

Cependant, en ce qui a trait aux attentes traditionnelles, « plus les objectifs sont orgueilleux et meilleures seront les méthodes de (...) la théorie, le moins conforme à la réalité elle devient »⁶⁵. En comparaison, plutôt que d'aspérer à cette impression de continuité qu'elle sait illusoire, le mode de lecture symboliste mallarméen peut présenter des aspects disjoints dans un discours qui se veut fragmentaire.

⁶⁴ Voir les commentaires d'Alan STREET sur les réactions de DUNSBY et WHITALL face au concept de KERMAN d'une théorie plus humaine, basée sur l'histoire.

⁶⁵ MAN (Paul de), *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen, 1983, édité par W. GODZICH, p. 31. Cité d'après STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 121.

CHAPITRE III : ANALYSE du deuxième mouvement du Quatuor à cordes, no 1, op. 10, de Claude Debussy

Introduction

Dans le cadre de la présente étude, certains éléments constituant le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes n° 1, op. 10*, de Claude Debussy feront l'objet d'un examen à travers lequel nous tenterons de présenter les résultats de deux modes de lecture : la tendance organiciste du symbolisme allemand et le concept de correspondances entre éléments disjoints du symbolisme français. Puisque nous avons démontré précédemment l'importance du symbolisme mallarméen dans l'entourage de Debussy, nous examinerons principalement les éléments du *Quatuor* selon la perspective du symbolisme mallarméen. Plus précisément, nous chercherons, à l'aide d'un examen des rapports entre les éléments du *Quatuor à cordes*, à

déterminer le degré d'importance des notions d'ambiguïté, traduites par la présence de rapports multiples, et de l'unité, soit les rapports entre les éléments qui rendent compte d'une certaine cohérence. Le symbolisme wagnérien exige de l'analyse une argumentation trop précise, ce qui engendre une impression d'unité imposée ou forcée. Afin d'éviter l'imposition d'un critère, tel l'unité, qui assimile toutes les subtilités, les nuances et les fragments dans l'œuvre du compositeur, nous allons tenter de déterminer le fragile équilibre entre les notions d'ambiguïté et d'unité.

Le concept d'ambiguïté paraît à plusieurs niveaux dans les relations entre les éléments du *Quatuor*. En un sens, nous pouvons avancer que le concept d'ambiguïté contribue à la cohérence des relations entre les éléments d'une œuvre. Ajoutée au concept d'ambiguïté, la notion d'unité peut également paraître à plusieurs niveaux pour contribuer à la cohérence dans le *Quatuor*.

Ainsi, nous aborderons l'examen des éléments caractéristiques de l'œuvre de Debussy à partir des perspectives suivantes :

1. L'organicisme et la théorie des correspondances ou le symbolisme wagnérien et le symbolisme mallarméen. Nous procéderons d'abord à des évaluations générales et alternatives de certains éléments musicaux selon les modes interprétatifs qui reflètent les perspectives des

valeurs esthétiques reliées à l'organicisme et au symbolisme mallarméen. De manière plus concrète, nous examinerons certains fragments musicaux en appliquant tour à tour un modèle schenkérien et un modèle basé sur les études de Françoise Gervais et ce, afin d'en dégager les propriétés générales qui pourraient être associées aux valeurs esthétiques de l'organicisme et du symbolisme mallarméen.

2. L'unité et l'ambiguïté. Comme nous l'avons mentionné dans les chapitres précédents, les notions d'unité et d'ambiguïté demeurent chères au projet des symbolistes. En procédant à l'examen de certains éléments, nous allons tenter de déterminer la nature des ambiguïtés et comment Debussy a réussi à éviter de créer une impression aléatoire que pourraient engendrer une succession d'éléments musicaux difficiles à définir, et comment il a pu maintenir la valeur de l'unité. Plus concrètement, nous allons examiner les constructions modale et tonale ainsi que la formation des accords pour rendre compte des difficultés qu'elles présentent par rapport à la valeur de l'unité et pour évaluer comment la valeur de l'ambiguïté

acquière une importance accrue si on la compare aux œuvres traditionnellement tonales.

3. Les relations entre les fragments. Après avoir déterminé les éléments musicaux séparément, nous allons nous concentrer sur l'évaluation des relations pour en dégager leurs propriétés. Plus concrètement, nous allons tenter de déterminer les niveaux et les types de rapports à établir entre les différentes procédures musicales comme la formation d'accords avec l'aide de tierces superposées ou encore les égrènements pour rendre compte des valeurs esthétiques reliées au symbolisme mallarméen.
4. La cohérence. Enfin, nous examinerons les moyens utilisés pour arriver à la cohérence de l'œuvre. Nous allons tenter de démontrer que ces moyens découlent des valeurs esthétiques reliées au symbolisme. Nous procéderons à l'évaluation des différents éléments du 2^e mouvement du *Quatuor* en appliquant les valeurs esthétiques du symbolisme pour démontrer qu'en plus de l'unité, plusieurs autres valeurs contribuent à la cohérence de l'œuvre. Plus concrètement, nous relèverons les procédures musicales, comme les litanies harmoniques, les

broderies ou encore le palindrome, qui peuvent s'associer aux valeurs esthétiques reliées au symbolisme mallarméen. C'est au niveau des rapports entre les valeurs esthétiques et la procédure musicale que se situe la cohérence.

Comme nous l'avons mentionné précédemment dans les théories de Mallarmé¹, l'ambiguïté et l'unité peuvent être représentées à l'intérieur d'un principe plus large, soit la cohérence. En termes plus concrets, citons les quatre premières mesures du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* à partir d'une perspective inspirée du modèle de lecture organiciste. Selon cette perspective, nous pourrions avancer que la brève

Exemple 1 : mesures 1 à 4



Publié par la International Music Company, New York City.

mélodie des mesures 3 et 4 succède à l'harmonie en sol majeur des mesures 1 et 2. La mélodie des mesures 3 et 4 se rattache à l'harmonie de

¹ Cf. Chapitre I, *L'Allégorie et le symbole : les déviations d'un principe indispensable, l'unité*. Plus précisément la présentation des idées d'Albert Mockel sur la cohésion.

sol majeur et sert à prolonger cette dernière. Ces trois expressions, « succède », « rattache » et « prolonger » tendent vers l'idée de synthèse où les éléments et les parties sont renfermés à l'intérieur d'un cadre imposé : celui de l'unité. Cette démarche correspond au paradigme de l'organicisme.

Selon un mode de lecture symboliste français, ces deux éléments présentent des caractéristiques tout à fait dissemblables l'un par rapport à l'autre ; ils demeurent distincts tout en renfermant une certaine cohérence. Dans les mesures 1 à 4, une suite d'éléments se fait entendre et ces derniers se définissent et se différencient l'un de l'autre de manière très précise :

Mesures 1 et 2	Mesures 3 et 4
vertical	horizontal
harmonie	mélodie
pizzicato	arco
tonal	polytonal ou polymodal

Les caractéristiques se rattachant à chacun des éléments apparaissent aux antipodes ; ils se juxtaposent pourtant aisément durant ces quatre premières mesures et n'évoquent en rien l'impression aléatoire que pourrait causer leur agencement. Chacun d'eux joue un rôle, soit harmonique, soit mélodique, fixe en regard du contexte où il se trouve, et changeant d'un contexte à un autre.

Ce bref coup d'oeil analytique des premières mesures du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* donne un aperçu de la manière dont nous aborderons l'œuvre. Il s'agira d'identifier plusieurs éléments différents, présents dans le mouvement, et de dégager la nature de leurs rapports, soit selon un mode de lecture organiciste, soit selon un code d'interprétation symboliste français.

Apprécier une œuvre musicale selon le modèle organiciste consiste à l'évaluer en utilisant, comme échelle de valeur, les critères se rapportant au concept d'unité organique². L'appréciation organiciste considère une œuvre musicale comme étant un objet fixe ou un organisme doué d'unité matérielle dont les multiples parties demeurent indissociables les unes des autres. Par ailleurs, plusieurs éléments musicaux peuvent se présenter comme étant distincts et fragmentaires, mais aussi cohérents, et ce grâce au concept des correspondances.

L'examen du *Quatuor à cordes n° 1, op. 10*, de Debussy servira donc à démontrer les rapports entre ces éléments qui émergent des différentes lectures. Plus précisément, l'objet de l'étude consistera en une description des divers éléments du langage musical présents dans le

² Pour une définition de la notion d'unité organique, veuillez consulter l'appendice intitulé « Principaux Concepts et définitions ».

deuxième mouvement de œuvre et en une observation des relations entre ces éléments.

Deux approches théoriques seront traitées : une théorie ayant comme valeurs esthétiques l'organicisme, soit une interprétation selon le modèle schenkérien, et une théorie ayant comme valeurs esthétiques l'ambiguïté, l'unité, la disjonction, la multiplicité d'interprétation et la cohérence. Les rapports inscrits dans le langage classique traditionnel relèvent de l'indivisibilité et servent d'outil à la confirmation du modèle organiciste. Les composants de œuvre font partie d'une idée purement homogène et toute tentative pour soustraire certains de ces composants de œuvre se résume à la démanteler. Par contre, chez Debussy, que ce soit un thème cyclique ou encore un dessin harmonique, chacun des éléments peut agir en tant qu'idée autonome sans qu'il y ait nécessairement un rapport direct entre eux, ce qui correspond à la notion du symbolisme mallarméen.

L'étude se limitera à l'analyse des éléments tels que les thèmes mélodiques et les agrégats harmoniques. Comme le deuxième

Exemple 2 : mesures 3 et 4, alto



Publié par la International Music Company, New York City.

mouvement du *Quatuor à cordes* se compose de thèmes cycliques ou de mélodies-pédales et de dessins harmoniques identifiables sous forme d'éléments distincts³, les rapports entre ces éléments seront examinés et analysés. La notion de thème cyclique se rapporte à une succession de mélodies apparaissant plusieurs fois au cours du mouvement. Par exemple, la mélodie jouée par l'alto aux mesures 3 et 4 revient continuellement pendant vingt-six mesures, soit des mesures 9 à 32,

Exemple 3 : mesures 9 à 32

³ Pour une définition des notions *thème cyclique*, *mélodie-pédale* et *dessin harmonique*, veuillez consulter l'appendice intitulé « *Principaux Concepts et définitions* ».

25

30

Rit. 35

The musical score consists of three systems of music, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 25-29) features a piano with a melodic line in the left hand and a more rhythmic accompaniment in the right hand. Dynamics range from *sf* to *p*, with *mf* and *dim.* markings. The second system (measures 30-34) continues the piece with similar dynamics and includes a *sf* marking. The third system (measures 35-37) begins with a *Rit.* marking and features a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Publié par la International Music Company, New York City.

imitant le concept de pédale. La même mélodie réapparaît à la mesure 37,

Exemple 4 : mesure 37

Publié par la International Music Company, New York City.

cette fois jouée sans arrêt par le premier violon, puis par le violoncelle, aux mesures 47 à 51. Elle se fait partiellement entendre à nouveau aux

Exemple 5 : mesures 47 à 51

Publié par la International Music Company, New York City.

mesures 56 à 63 : les notes de la mesure 3 sont exprimées en valeurs

Exemple 6 : mesures 56 à 63

Publié par la International Music Company, New York City.

augmentées. Aux mesures 86 et suivantes, l'alto reprend la mélodie dans sa forme originale. Elle revêt diverses formes au cours du mouvement ;

Exemple 7 : mesures 86 et suivantes

Publié par la International Music Company, New York City.

aux mesures 148 et 149, par exemple, une partie de la mélodie, celle qui

Exemple 8 : mesures 148 et 149

The image shows a musical score for measures 148 and 149. It consists of four staves. The first staff is marked with a box containing the Roman numeral 'II' and the measure number '149'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'pizz.' (pizzicato) is written above the first three staves, and 'pp' (pianissimo) is written below the first two staves. There are also 'sf' (sforzando) markings with accents. The score is enclosed in a rectangular box.

Publié par la International Music Company, New York City.

correspond à la mesure 3, se fait entendre dans toutes les voix sauf celle du violoncelle. Le premier violon la joue sur chaque troisième partie de temps, le deuxième violon sur chaque première partie de temps et de même pour l'alto. Cette mélodie dont l'articulation s'exprimait auparavant avec l'archet se présente ici avec l'indication pizzicato.

La notion de dessin harmonique renvoie à une succession de quelques harmonies apparaissant plusieurs fois au cours du mouvement. Ces harmonies se manifestent principalement sous forme de tierces superposées et, le plus souvent, marquent la pulsation, douant ainsi de mobilité les éléments. Elles naissent soit de la rencontre de plusieurs mélodies, soit d'une construction purement verticale.

Plutôt que de chercher à démontrer que œuvre représente un modèle d'unité organique, l'exposé des matériaux musicaux servira à révéler qu'une œuvre musicale peut se composer d'éléments très différents les uns des autres (comme le thème cyclique mentionné précédemment) et que ces différences peuvent être soit complémentaires, soit ambiguës. L'étude sera axée sur la façon dont les rapports entre ces matériaux s'agencent. Plus spécifiquement, certains thèmes seront observés dans leurs rapports les uns avec les autres et dans leurs rapports avec les autres éléments de œuvre, comme par exemple, les dessins purement harmoniques, la rencontre des voix par superpositions de mélodies et la conduite des voix.

Évaluation des éléments

En plus de décrire des fonctions des éléments (thèmes cycliques, agrégats, et harmonies) de œuvre, il convient de dégager la dynamique entre ces éléments et d'évaluer les relations de l'un à l'autre. Comme dans l'analyse de Matthew Brown du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*⁴, il est possible, en examinant le *Quatuor à cordes* de dégager une forme structurelle⁵, tout en respectant à la limite les exigences organicistes, mais cela ne devient possible qu'en réduisant ou en assimilant au maximum les éléments de surface. Cette démarche d'assimilation nous permet de relever une ambiguïté : la structure représente une façon très ordonnée de traiter le matériau musical, alors que le mouvement de surface du *Quatuor à cordes* ne respecte pas les règles de syntaxe propres à une progression fonctionnelle. En ce sens, la réalité auditive est remplacée par une logique du texte. Un des principaux objectifs du code interprétatif utilisant le modèle schenkérien⁶ est de relever les éléments équivoques et ambigus pour ensuite leur apporter des

⁴ *Tonality and form in Debussy's Prélude à l'après-midi d'un Faune*, in : *Spectrum*, vol. XV, no 2, automne 1993.

⁵ Structure : 3-2-1 supportée par I-V-I.

⁶ Le modèle schenkérien mentionné ici se réfère à celui présenté par Allen Forte et Steven E. Gilbert dans leur manuel intitulé *Introduction to Schenkerian Analysis*.

clarifications et, à l'aide d'une dialectique éclairée, les résoudre en un objet unifié.

Or, compte tenu du contexte historique, soit l'impact du mouvement symboliste en France, il est fort possible que les aspects équivoques et ambigus du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* figurent parmi les plus importants. Au lieu d'assimiler les éléments de surface au concept de prolongation ou encore de tension résultant en une résolution, nous proposons une évaluation de ces éléments qui nous permettrait d'évaluer l'importance des procédures comme l'ambiguïté tonale, la juxtaposition et la répétition, en rapport avec la propriété de cohérence. En utilisant comme point de départ l'ouvrage de Françoise Gervais, *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, on examinera les différents éléments du *Quatuor à cordes*.

La Tonalité

Nous ne souhaitons pas entrer dans le discours esthétique de la tonalité en général, mais seulement définir la tonalité dans le contexte du *Quatuor à cordes*, c'est-à-dire le traitement de la tonalité dans le *Quatuor à cordes* en avant-plan sur un fond des règles de l'harmonie classique. Les relations entre les notes du *Quatuor à cordes* se situent pour la plupart en dehors de la grammaire tonale, sans toutefois évoquer

l'atonalité. Un centre tonal est clairement défini, mais les relations servant à le mettre en évidence ne s'inspirent pas des mêmes schèmes de référence qu'on retrouve dans le répertoire utilisant la tonalité classique traditionnelle. Dans le contexte du *Quatuor à cordes*, il serait adéquat de se référer au concept de ton central. C'est autour de ce ton central, en l'occurrence sol, que se disposent les divers éléments contenus dans le *Quatuor à cordes* selon diverses relations qui ne reflètent pas nécessairement la syntaxe tonale traditionnelle. Le choix de l'expression « ton central » plutôt que « centre tonal » révèle deux aspects. Le premier évoque, à un certain niveau, la notion que tout se déroule autour d'un ton et permet d'éviter d'utiliser le qualificatif de « tonal » qui renvoie à la syntaxe des répertoires classiques. Le second indique que toute référence aux relations syntaxiques obligées qu'évoque le terme « tonal » est écartée : le terme « ton » n'engage à aucune organisation fonctionnelle, spécifique ; il s'agit d'une cellule, d'un élément ouvert à toutes les possibilités et à toutes les directions. L'expression « ton central » satisfait également aux conditions particulières et aux propriétés qui émergent d'un examen des relations internes de l'œuvre. Nous reviendrons subséquemment sur le concept de ton central⁷.

⁷ Cf. la discussion autour de l'exemple 16.

Avant d'étudier ces relations, nous aimerions examiner quelques éléments du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* selon le code interprétatif organiciste en utilisant plus ou moins librement le modèle de lecture schenkérien, et ce dans le but de noter les propriétés qui, dans cette perspective, représentent des valeurs esthétiques inusitées dans le répertoire de musique tonale traditionnelle. Bien que des discussions sur le sujet abondent⁸, cette approche permet de reconnaître à la fois les aspects du *Quatuor à cordes* s'inspirant des principes de la tonalité classique et romantique, et les aspects qui entrent en contradictions avec ces mêmes principes. On se servira donc du mode de lecture schenkérien pour relever certaines propriétés du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*.

Une Évaluation organiciste : l'application du modèle schenkérien

Si on analyse l'œuvre en adoptant une perspective schenkérienne et en utilisant comme point de référence la syntaxe tonale classique, on rencontrera dans l'œuvre plusieurs « anomalies » (selon l'expression de Parks) qui se situent en dehors des réalités reliées au

⁸ Cf., entre autres, PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 3-21. WILLIAM (Benjamin E.), *Pour les Sixtes : An Analysis*, in : *Journal of Music Theory*, no 22, 1978, p. 253-290. BROWN (Matthew), *Tonality and Form in Debussy's Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, in : *Music Theory Spectrum*, vol. XV, no 2, automne 1993, p. 127-143.

concept habituel de tonalité. Richard Parks⁹ en a dégagé quelques unes¹⁰. À partir de dix observations qu'a faites Parks, nous avons procédé à une brève analyse :

1. *L'Urlinie*, cette descente structurelle dans les voix supérieures qui, à travers l'œuvre, s'amorce sur une des notes de l'accord de tonique pour arriver à la tonique en même temps que la cadence finale, est inexistante¹¹. Plusieurs des aspects relationnels de la tonalité que révèle la théorie schenkérienne sont absents du discours syntaxique du *Quatuor à cordes*. Le concept de *Bassbrechung* n'y est cependant pas totalement absent. Il faut souligner par contre que la progression de la basse, de la note sol vers la note ré, ne supporte pas l'idée structurelle d'un accord de tonique vers un accord de dominante (I...V-I) pour retourner à l'accord de tonique. Seule l'idée essentielle demeure : le mouvement du ton sol à la basse auquel succède le ton ré qui retourne au ton sol. On ne peut parler dans ce cas-ci de

⁹ *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 3-21.

¹⁰ Les recherches dans le domaine de l'application du modèle schenkérien en analyse appliquée ont pris plusieurs orientations entre autres, Adele Katz, Joseph Strauss et Felix Saltzer qui utilisent comme mode d'interprétation de la musique post-tonale, une version plus large et plus étendue des théories de Schenker. Étant données les limites qu'occasionnent la présente recherche, nous proposons de concentrer l'attention sur les études qu'a menées Richard Parks.

¹¹ *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 11.

progression linéaire, car il est difficile d'affirmer, hors de tout doute, que cette progression représente la structure de l'œuvre, et ce à cause des éléments relationnels qui ne font pas partie de la syntaxe tonale. En fait, il n'y a pas à proprement parler dans le *Quatuor à cordes* de progression linéaire à grande échelle comme on en retrouve dans les œuvres traditionnelles des XVIIIe et XIXe siècles. Les relations entre le contrepoint et l'harmonie du même type que celles qui peuvent être dégagées dans le répertoire de musique tonale demeurent absentes.

2. L'avant-plan¹² est saturé d'ornementations¹³. Cette affirmation rend le concept de prolongation exceptionnellement prédominant. Cette saturation d'ornementations devrait en principe créer un effet de statisme qui pourtant n'est pas présent à l'écoute. De plus elle provoque un glissement d'emphase d'un accord structurel que serait, par exemple, le sol majeur des mesures 1 et 2, vers la prolongation même que serait, par exemple, l'ornementation des mesures 3 et 4. La notion de saturation d'ornementations donne beaucoup d'importance à la prolongation.

¹² Foreground.

¹³ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 12.

3. La prolongation est non conventionnelle, en ce qu'il y a beaucoup de chromatisme¹⁴. Dans une perspective schenkérienne, le motif des mesures 3 et 4 représente une façon tout à fait inhabituelle de prolonger la note sol. En fait, il entre en contradiction avec l'accord de sol majeur des mesures 1 et 2 par l'utilisation de la sous-tonique et des notes la bémol et si bémol.

Exemple 9 : une représentation graphique des mesures 1 à 4 selon un modèle schenkérien



Réalisation graphique : Martine Corriveau.

4. La sous-tonique ne « tonicise » pas¹⁵. Une façon de masquer la tonalité est d'éliminer la sensible. L'importance donnée au fa bécarré dans le thème (mesure 3) n'appelle pas à un mouvement vers sol.
5. Certaines utilisations du chromatisme évoquent un mélange des modes plutôt inhabituel¹⁶ en ce qu'il ne fait pas appel aux modes mineur et majeur familiers à la musique tonale. Les définitions de mode dans le modèle schenkérien s'arrête aux modes mineur et majeur. Cependant, nous le verrons plus loin, plusieurs autres

¹⁴ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 12.

¹⁵ Id.

¹⁶ Id.

modes sont présents dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*.

6. La place qu'occupent les accords de septième et de neuvième est d'une importance disproportionnée par rapport à leur résolution¹⁷. La progression harmonique ignore souvent les règles de résolution de l'harmonie et de la conduite des voix. Le choix du chromatisme évoque, par exemple, la sonorité de la septième de dominante, mais à cause du contexte, l'accord n'a pas une fonction de septième de dominante.
7. On accorde plus de poids aux ornements et aux prolongations en utilisant l'accentuation et la syncope¹⁸. Le fa bécarré reçoit une valeur de note deux fois plus longue que le sol. De plus, il reçoit une accentuation plus prononcée. Ces deux caractéristiques donnent plus de poids au fa bécarré qu'au sol. Le triolet de doubles croches de la mesure 3, la bémol, si bémol, la bémol, attire particulièrement

Exemple 10 : mesure 3, triolet de doubles croches



Publié par la International Music Company, New York City.

¹⁷ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 13.

¹⁸ Id.

l'attention. Le changement des valeurs rythmiques donne à ce triolet toute son importance. Il contraste vivement avec les valeurs beaucoup plus longues du reste du thème. Chaque note du thème est articulée avec un staccato, alors que ce triolet se présente en un seul coup d'archet. Le sol de la mesure 4 est absorbé dans ce coup d'archet de sorte que la prochaine note qui est articulée de façon marquée est le fa dièse, une note qui se situe sur la deuxième partie du premier temps, ce qui met en évidence ce jeu entre fa dièse et fa bécarré.

8. Le thème est interprété à nouveau avec des harmonies diverses¹⁹. À la mesure 9, l'accord de sol majeur et le début du thème est

Exemple 11 : mesure 9, thème



Publié par la International Music Company, New York City.

superposé au premier temps. Dix mesures plus loin (mesure 19), l'accord de do majeur remplace l'accord de sol majeur.

¹⁹ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 13.

Exemple 12 : mesure 19, accord de do majeur



Publié par la International Music Company, New York City.

9. L'abondance des notes chromatiques démontre une préoccupation particulière de la surface²⁰. Rien que dans le petit thème des mesures 3 et 4, la moitié des notes, soit fa bécarre, la bémol et si bémol, sont étrangères à la tonalité de sol majeur, tonalité qui s'est affirmée aux mesures 1 et 2.

Exemple 13 : mesures 1 et 2, sol majeur ; mesures 3 et 4, notes étrangères



Publié par la International Music Company, New York City.

10. L'absence de progression linéaire au niveau intermédiaire²¹ correspond à un manque de progression vers l'avant. En ce sens, le

²⁰ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 14.

²¹ Middleground.

deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* est constitué d'une longue prolongation de I et est, par conséquent, statique.

Dans la voix supérieure, la prolongation de sol, c'est-à-dire le degré 1, rend également statique la progression linéaire du niveau intermédiaire, car le degré 1, ne créant pas de situation de tension, n'appelle pas un mouvement, ou une progression, c'est une note qui « ne mène nulle part, »²², car elle est perçue comme une finalité.

Examinons maintenant plus en détail les observations susmentionnées. Les caractéristiques du *Quatuor à cordes* rendent compte d'éléments de surface qui pourraient être représentés à l'avant-plan d'un graphe schenkérien. Cependant, il n'est nullement possible de ramener l'avant-plan à un plan intermédiaire. En cherchant dans œuvre des caractéristiques tonales de l'harmonie et du contrepoint à plus grande échelle, œuvre devient astructurée et perd son sens de cohésion. En d'autres mots, les relations entre contrepoint et harmonie présentes à chaque niveau de structure, soit les progressions linéaires étendues qui rendent compte de l'unité formelle et structurelle de œuvre ne font pas partie du langage du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*.

²² PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 14.

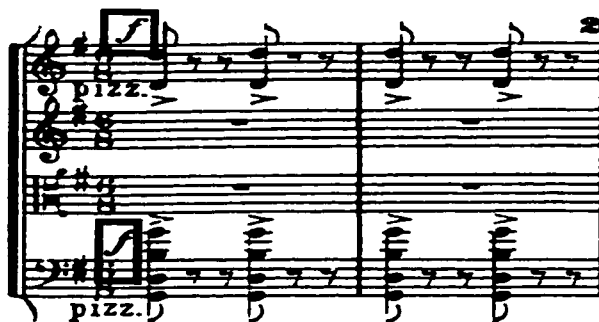
De façon générale, deux éléments rendent compte de l'absence de progressions linéaires : l'utilisation du chromatisme et l'utilisation de sonorités harmoniques apparemment juxtaposées. Selon la définition schenkérienne, le chromatisme se positionne toujours par rapport à une structure diatonique sous forme d'inflexion ou encore sous forme de « sensible secondaire » pour renforcer ou « colorer » le ton diatonique ; il soulève une ambiguïté qui sera plus tard résolue dans la musique. Dans le *Quatuor à cordes*, ces effets successifs d'ambiguïtés et de confirmations, de tensions et de résolution, le chromatisme ne les relève pas. Le chromatisme donne plutôt un effet de camouflage derrière lequel disparaissent les éléments clairement tonals. En d'autres mots, le chromatisme ne se rapporte pas à une structure diatonique. De plus, le chromatisme sert à créer des accords de septième de dominante qui, vu le contexte dans lequel ils sont utilisés, n'évoquent pas la fonction usuelle de dominante parce qu'ils ne renvoient pas à un degré de la gamme diatonique, mais plutôt à la sonorité de l'accord tel quel.

Le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* se rattache donc à une tonalité générale plutôt qu'à une syntaxe tonale selon la tradition classique. Le mouvement harmonique se situe en dehors des considérations syntaxiques telles qu'elles sont élaborées dans l'harmonie classique. Selon Françoise Gervais, les idées harmoniques du langage

debussyste sont conçues dans un tout autre ordre : la syntaxe harmonique se déploie dans une réalité en dehors de l'idée tonale²³. Cependant, l'expression « en dehors de l'idée tonale » ne renvoie pas nécessairement au concept d'atonalité. Elle fait allusion, dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*, non pas au concept de « progression harmonique » où une harmonie revêt un caractère fonctionnel, mais au concept de « succession harmonique » où l'évocation d'une harmonie peut susciter une ouverture vers plusieurs directions ; autrement dit, un accord n'est pas contraint de se plier aux exigences syntaxiques de l'harmonie fonctionnelle, car ce n'est plus elle qui régit la succession des accords.

En présence à la fois d'un ton principal et de successions harmoniques plutôt que de progressions harmoniques, comment, dans ce deuxième mouvement, le traitement des successions harmoniques qui se situent en dehors de l'idée tonale habituelle peut-il nous amener à reconnaître le sol comme ton central et ainsi éviter une impression aléatoire ? Premièrement, l'accord de sol majeur, entendu quatre fois sur la durée des mesures 1 et 2, est présenté avec la nuance *forte* sur chaque

²³ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 95.

Exemple 14 : mesures 1 et 2, la nuance

Publié par la International Music Company, New York City.

temps de la mesure. La présentation claire et univoque de ces deux mesures ne laisse planer aucun doute, aucune ambiguïté. Il serait même aisé d'avancer que cette introduction, lorsqu'on n'en connaît pas la suite, nous annonce le développement d'une œuvre tonale dans la plus pure des traditions, car cette affirmation d'un accord de tonique en guise d'introduction est souvent présente dans les œuvres où la syntaxe tonale traditionnelle prédomine.

Deuxièmement, les nombreuses répétitions du thème des mesures 3 et 4 correspondent à l'affirmation de la note sol au temps fort

Exemple 15 : mesures 3 et 4, thème

Publié par la International Music Company, New York City.

de chaque mesure ; ce qui fait que, depuis la mesure 1 jusqu'à la mesure 32, un sol apparaît à chaque temps fort de chaque mesure. Le

Exemple 16 : mesures 1 à 32, la note sol sur le temps fort de chaque mesure

Assez vif et bien rythmé *ff* **5**

un peu en dehors **10**

plus **15**

toujours pp **20**

25

30

Rit. **35**

Publié par la International Music Company, New York City.

même phénomène est reproduit des mesures 37 à 54 (18 mesures). En continuant le recensement, on arrive à un nombre impressionnant :

Mesures où figure sol sur un temps fort	Nombre de mesures
1 à 32	32
37 à 56	20
60	1
64 à 70	7
74	1
86 à 103	18
148 à 156	9
164 à 167	4
173 à 177	5
Total	97

Ce sol sur un temps fort apparaît en groupe de quatre mesures ou plus, à l'exception des mesures 60 et 74. En additionnant le nombre des mesures où le sol apparaît sur un temps fort, on dénombre 97 mesures sur 177. Ce qui signifie que, dans plus de la moitié du nombre total de mesures du mouvement, la note sol apparaît sur un temps fort dans l'une autre des voix. L'effet de répétition se combine avec une autre caractéristique pour établir le ton central, soit le temps musical, c'est-à-dire qu'avec le retour ponctuel du temps fort de la mesure apparaît la note sol. Fait intéressant, aux mesures 164 à 166, la note sol apparaît sur chaque partie du temps fort dans l'une ou l'autre des quatre voix. De plus, l'accord de sol majeur des mesures 1 et 2 s'intègre dans le thème à partir de la mesure 9 et marque chaque temps fort jusqu'à la mesure 18. L'importance accordée à la note sol dans ce mouvement, nous rappelle la notion de ton central.

Exemple 17 : mesures 164 à 166, la note sol apparaît sur chaque partie du temps fort

The image shows a musical score for measures 164 to 166. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 164 and 165, and the second system covers measures 165 and 166. The notation includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and articulations like *pizz.* and *arco*. The tempo marking *Même mouvt* is present at the beginning of the second system. The score illustrates the presence of the G note on the strong beat of each measure in the four parts.

Publié par la International Music Company, New York City.

Exemple 18 : mesures 9 à 18, accord de sol majeur accompagnant le thème

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 9-10) includes the instruction 'un peu en dehors' and 'pizz.'. The second system (measures 11-15) includes 'toujours pp'. The third system (measures 16-18) includes a '7' in a box above the staff. The score is written in a style typical of classical guitar notation, with a focus on the G major accompaniment.

Publié par la International Music Company, New York City.

Une dernière caractéristique qui contribue à la reconnaissance de sol comme étant le ton central se rapporte au deuxième temps de chaque mesure à partir de la mesure 3 : une sorte de tension se crée avec l'arrivée du fa bécarré, auquel une valeur de note plus longue que le sol est donnée dans la première partie du thème (mesure 4). À si petite échelle, ce fa bécarré pourrait être perçu comme étant une broderie inférieure de la note sol, mais en analyse de musique tonale, le terme « broderie » évoque le concept de prolongation. Or, si l'accord de sol majeur n'avait pas résonné quatre fois (mesures 1 et 2) avant que le

Exemple 19 : mesures 1 à 4, relation entre l'accord de sol majeur et le thème



Publié par la International Music Company, New York City.

thème soit présenté, il serait difficile de déterminer le ton central du thème des mesures 3 et 4, car il ouvre des possibilités dans toutes les directions. Ce qui signifie qu'à chaque fois qu'on assiste au retour de fa bécarre dans la répétition du thème, l'ouverture multidirectionnelle se fait de plus en plus insistante. Le discours musical semble alors osciller entre deux finales. Plutôt que de constituer une broderie qui prolonge sol, le fa bécarre, invite à l'interprétation d'une ambiguïté tonale, de sorte qu'il laisse entrevoir de multiples possibilités de développement. Les quatre premières mesures annoncent déjà la procédure qui sera développée au cours du mouvement.

En ce qui concerne le fa bécarre, il ne faut cependant pas rejeter complètement la notion de broderie. En effet, cette note peut tout de même représenter une broderie de sol. Après avoir entendu le même accord (sol majeur) quatre fois sur l'étendue de deux mesures, la tonalité de sol majeur est bien établie. C'est dans ce contexte que le thème des mesures 3 et 4 se fait entendre. À cause de sa position dans la métrique,

soit au premier temps de chaque mesure, on tend à accorder au sol majeur une certaine importance sur le plan structurel, ce qui donne au fa bécarre un statut de broderie.

Ainsi, les « anomalies » chromatiques des premières mesures du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* rendent difficiles et équivoques l'interprétation et la résolution de la progression.

L'interprétation linéaire seule fait apparaître ce mouvement du *Quatuor à cordes* comme une surface plane. Pas de profondeur, pas de niveaux de structure (avant-plan, plan médian et arrière-plan²⁴) et une préoccupation démesurée pour la surface²⁵. L'interprétation de polytonalité, quant à elle, se concentre sur les possibilités à grande échelle. Par conséquent, le fa bécarre peut être interprété à la fois dans sa localité, comme une « broderie » relevant le sol et, à grande échelle, comme un élément distinct évoquant la possibilité de la polytonalité. Il remplirait deux rôles antinomiques : révéler, au sens de prolonger, et camoufler, au sens d'évoquer un ton central autre.

²⁴ Foreground, middleground et background.

²⁵ PARKS (Richard), *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 14.

L'Ambiguïté, la modalité et la tonalité

Dans les paragraphes suivants nous examinerons la notion d'ambiguïté que causent la juxtaposition des procédés d'écritures modales d'une part et des dérogations aux règles de la syntaxe tonale d'autre part. Nous avons retenu la définition de modalité qu'en a faite Julia D'Alendra dans son ouvrage intitulé *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy* où elle dégage, d'une collection d'œuvres choisies, des propriétés modales, en particulier celles issues des modes grégoriens. Accolés aux éléments modaux, se trouvent, dans le *Quatuor*, des composants tonals qui se présentent toujours en fragments, de sorte que toute idée de développement ou de progression fonctionnelle à laquelle nous sommes habitués en musique tonale, est constamment interrompue et morcelée. Ainsi, les relations entre les tons ne misent pas sur un système de tonalité²⁶ auquel nous avaient habitués les compositeurs de Bach à Brahms ; elles semblent d'abord reposer sur la résistance à présenter avec clarté une tonalité ou un mode particuliers. Le projet des protagonistes du symbolisme wagnérien représenté par le mouvement organiciste a été, jusqu'à maintenant de tenter de résoudre ces

²⁶ L'expression « système de tonalité » est empruntée à François Joseph Fétis. Cf. *L'Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, 1840.

« anomalies »²⁷ de l'écriture debussyste en une unité. Les tentatives organicistes contribuent à la méconnaissance du phénomène d'ambiguïté que cause l'assimilation des éléments musicaux à une logique normative.

Les Échelles grégoriennes

Dans son analyse sur la musique de Debussy, Françoise Gervais a remarqué la présence de modes grégoriens²⁸ utilisés non « pas tant à l'état pur qu'en brefs fragments (...) faisant partie d'un langage (...) complexe »²⁹. Jean Barraqué, quant à lui, précise que le *Quatuor à cordes* est composé d'un thème cyclique en mode de mi sur sol³⁰. Aux mesures 3 et 4 du deuxième mouvement figure ce thème. Si le thème est constitué d'une syntaxe modale, l'interprétation que l'on fait du fa dièse et du fa bécarre change du tout au tout. Dans le contexte du mode grégorien, le fa dièse demeure une note étrangère au mode de mi, aussi connu sous le nom de Deuterus authentique³¹. Ainsi, nous avons une affirmation de la

²⁷ Cf. la rubrique *Une Évaluation organiciste : l'application d'un modèle schenkérien*.

²⁸ Cf. Julia D'ALENDRA, *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, Paris, 1948.

²⁹ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 97.

³⁰ *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, Microcosme, p. 82.

³¹ Pour une discussion plus élaborée sur les modes grégoriens dans la musique de Debussy, veuillez consulter l'ouvrage suivant : D'ALENDRA (Julia), *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, Paris, 1948.

tonalité aux mesures 1 et 2 à travers l'accord de sol majeur, une confirmation de cette tonalité par la seule présence du fa dièse dans le thème des mesures 3 et 4, et le fa bécarré de ces mêmes mesures oppose à

Exemple 20 : mesures 1 à 4, tonalité et modalité



Publié par la International Music Company, New York City.

cette tonalité majeure sa modalité moyenâgeuse, confirmée par l'introduction des notes la bémol et si bémol. La présence de l'accord de sol majeur contribue à consolider la tonalité de sol majeur dans la première partie du thème, car les première et troisième notes du thème, c'est-à-dire sol et ré, appartiennent à la fois à la tonalité et à la modalité. Cependant, la deuxième note du thème, c'est-à-dire fa dièse, appartient bel et bien au ton de sol majeur ; mais cette contingence tonale est bientôt mise en doute par les notes fa bécarré, la bémol et si bémol, qui sont à la fois associées à la note sol et à la modalité. Le sol représente à la fois la tonique d'une tonalité et la finale du troisième mode grégorien transposé.

La juxtaposition de deux procédures différentes du langage musical met en évidence la notion d'éléments épars³² au sein du discours musical. Au lieu d'interpréter la dualité si bécarré et si bémol comme étant un mélange des modes majeur et mineur, il serait plus pertinent de les entrevoir comme étant un mélange de tonalité et de modalité. Cette idée d'alternance entre tonalité et modalité, telle qu'elle est présentée aux mesures 1 et 2 puis aux mesures 3 et 4, est déployée à nouveau en successions plus rapides aux mesures suivantes. Au cours des huit premières mesures, chacun des éléments tonals et modaux occupe deux mesures, tandis qu'à partir de la mesure 9, les premières notes du thème

Exemple 21 : mesures 1 à 8, éléments tonals et modaux

Assez vif et bien rythmé 112 = ♩.

5

10

un peu en dehors

pizz.

dim.

pp

Publié par la International Music Company, New York City.

³² Debussy a introduit cette notion qui fut ensuite documentée par Léon Vallas et Stefan Jarocinski. Cf. Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, 1958, p. 364. Cité d'après JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 119.

(sol, fa dièse et ré) se superposent à l'accord de sol majeur au premier temps de la mesure et les notes fa bécarré, la bémol et si bémol se

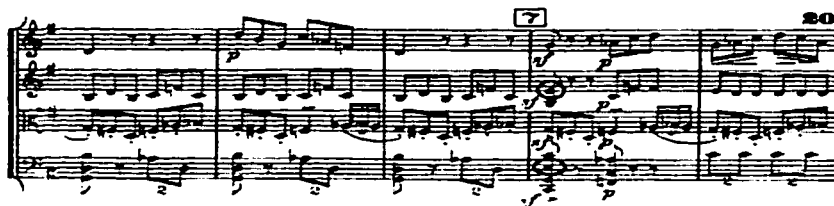
Exemple 22 : mesure 9, les éléments tonals et modaux



Publié par la International Music Company, New York City.

superposent à un accord formé à partir du mode de mi (ré, fa, la bémol, do). L'utilisation du mi bécarré au lieu du mi bémol au premier temps de la mesure 19 confirme cette alternance de la tonalité et de la modalité.

Exemple 23 : mesure 19, éléments tonals et modaux



Publié par la International Music Company, New York City.

Françoise Gervais a démontré que la succession modale la plus fréquente se constitue de « deux accords à distance de quinte juste »³³. Les mesures 9 à 18 confirment cette affirmation ainsi que les mesures 19, 21, 27 et 29. Ces successions revêtent un caractère cadencé, et ce à cause du

³³ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 98.

mouvement à la basse. Par exemple, aux mesures 9 à 18 la même ligne est répétée à chaque mesure : sol, la bémol, ré. Le mouvement descendant

Exemple 24 : mesures 9 à 18, accords à intervalle de quinte juste

The musical score for Example 24 consists of three systems of staves. The first system shows measures 9 to 18, with measure 10 circled. The second system shows measures 15 to 20. The third system shows measures 20 to 27. The bass line in the first system is annotated with 'quinte juste' and a '2' in a box, indicating a second interval. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

Publié par la International Music Company, New York City.

de ré à sol, tout particulièrement, rappelle le mouvement cadencé de dominante à tonique. Mais ce mouvement typiquement tonal est masqué par la superposition de tierces, au-dessus du ré, tirées du mode de mi.

De la juxtaposition des deux procédés d'écriture, soit ceux associés aux règles de la tonalité et ceux liés aux normes de la modalité, émerge un sentiment d'ambiguïté. La résistance à présenter une progression clairement tonale ou encore un développement typiquement modal est comparable à cette réticence à décrire que l'on retrouve chez Mallarmé. Tout comme le poète, Debussy s'en tient à l'évocation des éléments tonals et modaux. Ces éléments s'interrompent mutuellement dans leur développement, de sorte qu'il demeure impossible de résoudre en un tout unifié les ambiguïtés émergeant de l'association de la tonalité et de la modalité. La seule constante identifiable est justement cette interruption du discours par lequel le compositeur refuse, à la manière mallarméenne, de faire allusion à la finalité. En adoptant un procédé d'écriture ambigu et composé d'éléments épars, le compositeur invite l'auditeur à participer à l'œuvre. Confronté à l'ambiguïté, ce dernier doit lui-même interpréter et établir le réseau de correspondances qu'il considère le plus significatif. À mon avis, cette démarche du compositeur s'inscrit favorablement au projet de Mallarmé, celui de présenter une œuvre d'art ouverte à plusieurs interprétations. C'est l'auditeur qui, en établissant un réseau de correspondances dans le cadre de son interprétation, relève la cohérence de l'œuvre.

L'Ambiguïté harmonique

L'expression « ambiguïté harmonique » fait référence ici à un contexte différent de celui habituellement rencontré en musique tonale. Pour créer ses harmonies, Debussy a recours à d'autres moyens que l'observation des règles syntaxiques et fonctionnelles. En fait, l'ambiguïté se situe au niveau de la construction même des accords. Le renoncement à l'utilisation des procédures coutumières de la syntaxe tonale règle la détermination des harmonies sur d'autres considérations. Une caractéristique marquante reliée à l'harmonie tonale, soit la fonction des accords, ne peut servir à décrire les successions harmoniques inscrites dans le *Quatuor*.

Nous concevons habituellement les accords selon une perspective « verticale ». De là découle la notion d'harmonie fonctionnelle. Cependant, de la caractéristique presque aléatoire des accords debussystes, résulte une difficulté à saisir les accords uniquement selon une perspective verticale et fonctionnelle. Nous l'avons déjà mentionné, les harmonies se composent, soit d'une superposition de tierces, soit de la rencontre de mélodies stratifiées. De la difficulté à déterminer la méthode de constitution des harmonies émerge la notion d'ambiguïté. De manière plus précise, il demeure difficile d'attribuer à une harmonie un procédé de construction plutôt qu'un autre. Bien que

certaines successions harmoniques semblent faire référence à la cadence telle qu'on la rencontre chez les classiques, la fonction de chaque accord est obscurcie, soit par l'absence, soit par l'ajout de certaines notes. Dans les paragraphes suivants, nous allons examiner les successions harmoniques qui participent à la notion d'ambiguïté.

La Formation d'harmonies à l'aide de tierces superposées

Tous les accords du *Quatuor à cordes*, accords de trois, quatre et cinq sons, altérés ou non, semblent se constituer de tierces superposées. Ils sont le plus souvent employés à l'état fondamental.

Cependant, il demeure malaisé, par endroit, de déterminer avec justesse si ces accords résultent d'une idée purement harmonique, soit une construction verticale de tierces, ou si elle provient de l'agencement des mélodies superposées, soit une construction horizontale qui, aux points de rencontre des notes, donne lieu à une superposition de tierces. Cette question demeure d'autant plus difficile à trancher, lorsque survient une cadence. Bien que certaines successions d'accords donnent l'impression d'un instant d'arrêt, l'absence, par exemple, de la sensible obscurcit la fonction et, par le fait même, la signification des accords de la cadence. À cause de l'absence de la sensible, le moment d'arrêt ne se définit pas de façon aussi claire. Ce phénomène se compare à la poésie chez Mallarmé qui, voulant éviter de décrire, sélectionne un vocabulaire

et des associations d'idées difficiles à déchiffrer et qui se prête à l'évocation.

Les Accords avec notes de remplacement et avec notes ajoutées

La quinte augmentée remplace parfois la quinte juste de l'accord. À la mesure 158, une succession d'harmonies se présente sous forme d'accords augmentés.

Exemple 25 : mesure 158, succession d'accords augmentés

The image shows a musical score for measure 158. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a series of chords with augmented intervals, specifically a succession of augmented chords. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and note values (quarter and eighth notes). A measure number '158' is printed at the top right of the score.

Publié par la International Music Company, New York City.

Dans son analyse sur les langages harmoniques de Debussy, Françoise Gervais³⁴ a mentionné la présence de plusieurs types d'accords avec notes ajoutées :

- la sixte majeure ajoutée³⁵ :

³⁴ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 107-109.

³⁵ La sixte ajoutée, telle que l'entendait Rameau, n'a pas le même sens que celle dont il est question ici.

- à l'accord parfait
- à l'accord de septième naturelle
- aux accords de neuvième majeure et mineure
- la quarte augmentée ajoutée :
 - à l'accord parfait
 - à l'accord de septième majeure
 - à l'accord de neuvième
- la quarte juste ajoutée :
 - à l'accord de septième et quinte diminuée
- la neuvième majeure ajoutée :
 - aux accords parfaits majeur et mineur

Nous n'avons pu relever de telles harmonies dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*, sauf aux mesures 92 et 93 dont le passage est constitué des notes do, mi bémol, sol et si bémol où figure un fa bécarre. Dans ce cas-ci, il est possible de déterminer ce fa bécarre comme étant une quarte ajoutée à l'accord. Mais même si nous définissons l'accord de cette manière, l'ambiguïté demeure. Un problème d'interprétation similaire se présente dans un autre passage, soit aux

Exemple 26 : mesures 92 et 93, accords avec notes ajoutées

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '92', consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex texture with many notes, some beamed together. Dynamics include *mf* and *cresc.*. There are also markings for triplets (3) and fingerings (2). The second system, labeled '97', also consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with similar complexity. Dynamics include *p* and *cresc.*. There are also markings for triplets (3) and fingerings (2).

Publié par la International Music Company, New York City.

mesures 54 à 56 où nous pourrions poser l'hypothèse que le do de l'alto est en fait une sixte ajoutée et qu'il faut lire cet accord mi bémol, sol et si bémol au lieu de do, mi bémol, sol et si bémol. Les lectures alternatives reliées aux notes ajoutées renvoient à une autre question, celle de permettre plusieurs interprétations. Bien qu'il soit possible de décrire ces passages en utilisant les outils traditionnels, telle la théorie des ensembles, la prise en considération des différents éléments qui sont à l'origine des lectures alternatives, rend compte avec plus de justesse de la

Exemple 27 : mesures 54 à 56, accords avec notes ajoutées

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 54, 55, and 56. The second system covers measure 59. The piano part (bottom staves) features a steady eighth-note accompaniment. The violin part (top staves) has a more melodic and complex line, often playing sixteenth-note patterns. Dynamics include *sfz* (sforzando) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *arco* (arco) and *pizz* (pizzicato).

Publié par la International Music Company, New York City.

notion d'ambiguïté. La succession d'harmonies avec notes ajoutées est, en fait, construite d'accords traditionnels comparables à ceux qui figurent dans les œuvres tonales, mais, en refusant de se prêter à un exercice d'harmonie fonctionnelle, Debussy s'est contenté d'évoquer ces accords plutôt que de les décrire : en y ajoutant des notes, il a brouillé leur sens fonctionnel. Cette procédure rappelle la manière de Mallarmé qui, en renonçant à la précision de la description, suggère par le son et le sens. Cette façon de faire contribue à la possibilité d'attribuer à une œuvre plusieurs interprétations.

Pour ce qui est des autres notes ajoutées aux harmonies du *Quatuor à cordes*, il est difficile de déterminer avec justesse s'il y a effectivement ajout de notes. L'agencement des lignes mélodiques est ambigu sur ce point et exigerait un examen plus poussé. L'ambiguïté de ces harmonies provient de l'organisation des lignes mélodiques, c'est-à-dire que la rencontre de ces lignes présente presque toujours une superposition de tierces, soit majeures, soit mineures. Par conséquent, il est difficile de trancher la question, en particulier dans le cas de la sixte majeure ajoutée à l'accord parfait. Par exemple, à la mesure 9, doit-on lire

Exemple 28 : mesure 9, harmonie du deuxième temps

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 9 and 10. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 9 shows a melody in the first violin with dynamics *mf* and *dim.*, and a piano accompaniment with *mf*. Measure 10 shows a melody in the first violin with dynamics *p* and *pizz.*, and a piano accompaniment with *pp*. The score is marked "un peu en dehors" and "10".

Publié par la International Music Company, New York City.

le deuxième temps (constitué des notes la bémol, fa, do et ré) comme un accord de septième et quinte diminuée ou comme un accord parfait avec sixte ajoutée ? Peut-être la préoccupation touchant la taxinomie des accords selon le modèle bien connu utilisant le principe des chiffres romains empêche-t-il l'examen de certains passages du *Quatuor à cordes*

selon une perspective contrapuntique antérieure aux principes énoncés par Jean-Philippe Rameau.

Autres formations d'accords

La procédure pour la constitution des harmonies dans le *Quatuor à cordes*, c'est-à-dire la superposition de tierces, rappelle le procédé qui avait théoriquement cours depuis l'étude de 1722 par Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Avec le principe des notes ajoutées et des notes de remplacement qui sont parfois utilisées dans le *Quatuor à cordes*, une possibilité nouvelle s'ouvre : celle de constituer des harmonies « autrement que par des tierces superposées »³⁶. Dans le *Quatuor à cordes*, nous trouverons donc des accords de tierces superposées, mais aussi des accords construits selon d'autres principes ; le choix des notes et les types d'intervalles qui en résultent remplacent la notion de l'accord fonctionnel se symbolisant par un chiffre.

Ainsi, bien que ces accords soient quelquefois chiffrables, certains accords s'expliquent beaucoup mieux considérés comme des superpositions d'intervalles qu'analysés selon la méthode classique de chiffre. La musique nous donne moins ici la sensation d'accords classés

³⁶ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 109.

et chiffrables qu'une sorte de matière sonore mise en mouvement selon un ordre déterminé.

En fait, en tentant de déterminer une progression harmonique en fonction de la succession des accords, une caractéristique émerge : du point de vue de la progression de la syntaxe tonale, la musique s'interrompt elle-même continuellement. Les développements à caractère modal entrecouper les déploiements syntaxiques. Cette affirmation n'est pas sans rappeler le texte de Mallarmé par lequel il témoigne de la « brisure des grand rythmes littéraires ». Se pourrait-il que cette brisure se manifeste en musique sous forme d'interruption ou de fragmentation ?

La syntaxe harmonique se situant en dehors des considérations tonales, un accord peut en fait se fragmenter en trois groupes distincts :

- une note, parfois la plus aiguë, parfois dans le registre médian, qui fait partie d'une ligne mélodique principale
- une note, parfois la plus aiguë, parfois dans le registre médian, qui fait partie d'une ligne mélodique « pédale »³⁷

³⁷ Françoise GERVAIS a introduit le terme dans sa thèse *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 131-132.

- un accord plaqué au violoncelle ou une note grave qui fait partie soit d'un dessin mélodique, soit d'un dessin constitué de sauts de tierces et de quintes qui n'est pas sans rappeler le procédé de la basse d'alberti.

Selon Françoise Gervais,

« [d]ans la plupart des formations debussystes, on s'aperçoit que l'élément mélodique prime nettement l'élément harmonique. Les différentes lignes se meuvent librement, le compositeur se préoccupant uniquement des intervalles qui résultent des points de rencontre de ces lignes (...). C'est également une conception « horizontale » de la musique (...) »³⁸.

Puisque l'élément mélodique prime sur l'élément harmonique, il devient alors possible d'entrevoir une sorte de mélodie des accords. Cependant, les différentes lignes ne se meuvent pas aussi librement que le laisse entendre Françoise Gervais, car elles semblent se plier aux exigences du mouvement harmonique ou de la mélodie des accords. La majorité des accords du *Quatuor à cordes* découlent de la superposition de tierces. Pour arriver à ce résultat, il faut une plus grande préoccupation des harmonies que ne le laisse entendre l'énoncé de Françoise Gervais. Un tissage très serré existe entre les lignes mélodiques et l'aspect harmonique où il est nécessaire de considérer à la fois les lignes séparément et la mélodie des intervalles qui résulte de leur point

³⁸ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 110.

de rencontre. Le rythme joue un rôle important dans l'expression de cette mélodie.

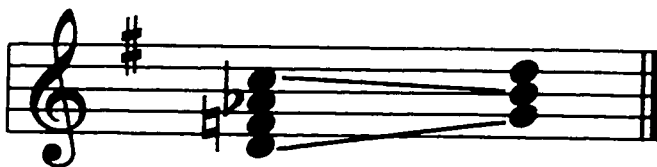
Le nombre de notes d'un accord est délimité par le besoin d'une épaisseur sonore déterminée. Ce point pourrait expliquer la grande variété qui existe dans le nombre des notes qui composent les accords, les uns ne comportant pas moins de quatre notes entendues simultanément, et les autres seulement deux. Le nombre de notes réelles se limite à quatre même dans les passages où figurent des accords plaqués au violoncelle. Les notes de ces accords sont doublées à l'octave. Lorsqu'une texture sonore plus « épaisse » apparaît, c'est habituellement le violoncelle qui, avec son registre plus grave, apporte une nouvelle dimension au tissu sonore.

Il faut citer les secondes majeures, qui sont fréquentes, tantôt accompagnant une ligne mélodique où leur disposition en forme de pédale rythmique leur confère un caractère de percussion ; tantôt formant un dessin qui lui-même accompagne un autre dessin ; dans ce cas, elles peuvent aussi se mêler de façon intermittente à l'harmonie ou former autour d'elle une sorte de résonance irisée.

En musique tonale, la syntaxe est dépendante de la résolution des dissonances, mais en ce qui concernent Debussy, cette dépendance ne tient plus. Dans les premières mesures, nous avons identifié les accords

sol, si, ré et ré, fa, la bémol, do. Il est intéressant de noter que l'intervalle de septième entre ré et do se résout sur sol et si ; mais que la dissonance entre ré et la bémol demeure irrésolue. En effet, sa résolution

Exemple 29 : résolution des dissonances



Réalisation graphique : Martine Corriveau.

« normale », lorsque l'intervalle de quinte diminuée est sorti du contexte de ce passage, devrait être mi bémol et sol. À défaut de cela, un accord parfait majeur est plaqué immédiatement après cette dissonance et peut donner l'impression d'une résolution forcée. En ce sens, la dissonance ré et la bémol est traitée comme une consonance à cause de l'absence de résolution obligée : la dissonance peut prendre n'importe quelle direction.

Ainsi, le contraste de l'harmonie tonale traditionnelle entre la tension produite par la dissonance et la résolution apportée par la consonance est quasi effacée. Cependant, certains accords, « par leur nature et surtout par leur fonction rythmique, conservent le caractère de

la dissonance non résolue »³⁹. Aux mesures 33 à 35, par exemple, l'accord mi, sol dièse, si, ré demeure en suspend sans être résolu.

Exemple 30 : mesures 33 à 35, accord dissonant non résolu

Publié par la International Music Company, New York City.

Ce n'est pas la fonction de l'accord en soi qui donne un rythme harmonique, mais c'est la relation entre les lignes mélodiques et les accords qui crée une succession harmonique. Ainsi, la « modulation » ne découle pas purement d'une réorganisation harmonique de la même mélodie, elle dépend aussi de l'agencement des lignes mélodiques. Mais cette considération devra être reprise lors d'une étude ultérieure.

³⁹ GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 112-113.

La dynamique des éléments

Après avoir présenté les sources d'ambiguïté, nous allons, dans les paragraphes suivants, nous concentrer sur les moyens de cohérence en examinant les relations entre les éléments définis et décrits dans ce chapitre. Le premier moyen de cohérence se situe au niveau de la syntaxe qui ne repose plus sur la notion de dissonance qui se résout en une consonance, mais qui s'appuie plutôt sur une succession d'harmonies présentées sous différentes formes. Le deuxième moyen de cohérence, se rapporte au concept des analogies tonales où une forme de « tonalité » devient apparente, et ce sans l'application des règles classiques. Le troisième moyen de cohérence est relié au thème cyclique qui présente, sur le plan des intervalles, un système symétrique et, sur le plan de l'œuvre, un point de référence. Ces trois moyens de cohérence se comparent à l'expression de « système clos »⁴⁰ qu'ont introduite Jakobson et Lévi-Strauss, où les éléments se présentent sous forme de « systèmes d'équivalences » qui s'enchâssent les uns dans les autres. Mais faute de temps, nous poursuivons le développement de cette idée dans le cadre

⁴⁰ Cf. *Les Chats de Charles Baudelaire*, p. 461.

d'une étude ultérieure. Nous allons maintenant examiner les relations entre les éléments qui servent de moyens de cohérence.

Le premier moyen de cohérence : la succession des harmonies

Les successions d'accords s'expliquent par les points de rencontre des mélodies superposées. Cette tendance se retrouve dans les nombreux passages écrits à deux parties ainsi que dans beaucoup d'autres qui peuvent être envisagés soit sous un angle harmonique, soit sous un angle polyphonique. L'essor de la mélodie se manifeste souvent dans l'indépendance de celle-ci vis-à-vis de l'harmonie qui l'accompagne. De cette indépendance résulte une ambiguïté tonale ou modale. Parmi les dessins superposés que l'on discerne fréquemment dans cette mélodie des accords, il faut mentionner ceux qui, se répétant avec obstination, évoquent le procédé de l'ostinato.

Le nouvel essor mélodique se manifestera sous forme de combinaisons contrapuntiques dont les différentes lignes sont formées de notes simples, de doubles notes ou d'accords. Cette nouvelle conception contrapuntique de la musique donne naissance à la polymodalité ou l'ambiguïté modale. La mélodie et le rythme, acquièrent ainsi une importance nouvelle.

Une nouvelle syntaxe est en fait introduite. Toute succession d'accords avait auparavant une valeur fonctionnelle puisque ceux-ci tendaient à aboutir, de près ou de loin, à une tonique qui, pour paraître parfois lointaine, n'en constituait pas moins la force attractive qui conditionnait tout l'ensemble harmonique. Ce concept est nettement exprimé en quelques mots par Saint-Saëns :

« (...) les accords ne sont pas seulement considérés en eux-mêmes, mais d'après le degré de la gamme sur lequel ils sont placés ; on apprend que, suivant la place qu'ils occupent, ils acquièrent des propriétés différentes, et on explique ainsi des cas jugés inexplicables. »⁴¹

La procédure utilisée dans le *Quatuor à cordes* est très différente et elle se situe à un autre niveau. Elle consiste à considérer uniquement, dans la succession, la suite des accords. Cette succession comprend, d'une part, l'intérêt mélodique envisagé en lui-même, résultant du déplacement horizontal des accords et, d'autre part, le contraste que ceux-ci peuvent présenter dans différents domaines : registre, nuance, nombre de notes et timbre. Pour essayer de définir la syntaxe du *Quatuor à cordes*, on pourrait dire que « les accords sont seulement considérés en eux-mêmes, et non pas d'après le degré de la

⁴¹ CHANTAVOINE (Jean), *Camille Saint-Saëns*. Cité d'après GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 54 et 115.

gamme sur lequel ils sont placés »⁴², tout en étant cependant déterminés par leur succession même. Ce nouveau relief harmonique ne sera plus celui engendré par l'alternance des accords consonants et dissonants. Cette façon d'envisager une succession d'harmonies apporte avec elle des moyens d'expression extrêmement variés et nuancés.

Parmi les formes de succession, Françoise Gervais a défini environ cinq catégories de relations différentes : les égrènements, les accords en broderie, les litanies harmoniques, les mouvements en éventail, les mouvements parallèles et la raison mélodique de certaines successions.

Les Égrènements

Le type de relation que représente les égrènements se constitue, soit des notes d'un même accord, soit des notes d'un mode. Les agrégats harmoniques peuvent prendre un sens mélodique, ce qui reflète une tendance vers un libre contrepoint plutôt que vers une conception purement verticale des groupes formés par les notes. Cinq notes du mode défectif de mi transposé à sol, présentées aux mesures 3 et 4, sont reprises à la mesure 9 en forme d'accord, au deuxième temps.

⁴² JANKELEVITCH, *Debussy et le Mystère de l'instant*, 1989, p. 111.

Exemple 31 : mesures 3, 4 et 9, mélodie modale reprise en harmonie modale

Publié par la International Music Company, New York City.

La détermination des égrènements se situe à l'extérieur des considérations reliées à l'harmonie fonctionnelle. Les agrégats harmoniques qui se brisent en successions mélodiques, refondent l'identité de chaque note. Ce geste de fonte se compare à la notion malarméenne de dissémination où le même poème peut livrer plusieurs série d'idées, de sorte que la signification du poème n'est jamais fixée définitivement. Dans le moyen de cohérence que constitue la succession des harmonies, il est possible, d'un côté, d'entrevoir la procédure des égrènements comme une sorte de méthode où les idées harmoniques ne peuvent être fixées définitivement, car elles sont présentées à nouveau sur le plan mélodique. D'un autre côté la présentation des mêmes notes

sur les deux plans, soit harmonique et mélodique, évoque le concept d'une même combinaison musicale qui s'affiche sous différents jours. Nous pouvons donc affirmer que de cette méthode que représente les égrènements, émerge une certaine cohérence.

Les Accords en broderie

Contrairement à l'usage traditionnel que l'on en fait, le type de broderie dont il est question ne se rapporte pas au concept de prolongation auquel nous sommes habitués en musique tonale. Il s'agit plutôt de jeux d'intervalles dans une succession harmonique ou encore de rencontres mélodiques entre différentes lignes. Par exemple, aux mesures 80 et 81, l'accord fa, la, do brode l'accord mi, sol dièse, si.

Exemple 32 : mesures 80 et 81, accords en broderie

The image shows a musical score for four staves, likely representing different voices or instruments. The score is divided into two measures, 80 and 81. The first measure (80) features a melodic line in the upper staves with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The second measure (81) features a melodic line in the upper staves with a dynamic marking of *più dim.* (più diminuendo). The lower staves show harmonic accompaniment with similar dynamic markings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The number 82 is written in the top right corner of the score.

Publié par la International Music Company, New York City.

En se servant de la broderie de cette manière, Debussy reprend le concept de broderie qui, selon la perspective traditionnelle, fait habituellement partie des éléments de surface pour leur accorder une importance plus grande. L'effet classique attendu d'une broderie se traduit souvent par l'expression de « statisme » où l'élan musical est temporairement interrompu. Mais la broderie debussyste ne sert pas d'élément « décoratif » ; elle semble plutôt produire une impression de tension qui relance l'idée musicale. En juxtaposant constamment aux autres éléments, ces éléments de broderie qui servaient traditionnellement de prolongation, Debussy brise le rythme harmonique auquel nous avions habitués les compositeurs de Bach à Brahms. Rappelons ici les paroles de Mallarmé qui, en commentant sur les nouvelles orientations de la littérature française, a, dans sa prose intitulée *Crise de vers*, constaté une « brisure des grands rythmes littéraires »⁴³.

Les Litanies harmoniques

Les litanies harmoniques sont représentées par un fragment mélodique répété plusieurs fois avec des harmonisations différentes. Le fragment mélodique peut être bien caractérisé, être réduit à deux notes,

⁴³ Cf. *Œuvres complètes*, la Pléiade, p. 367.

ou être constitué en « dessin-pédale »⁴⁴. Ce principe peut être illustré par une seule note qui est répétée et harmonisée différemment. Cette note est parfois dissimulée dans l'ensemble harmonique ou, au contraire, bien mise en relief. Dans le cas des différentes harmonisations d'un fragment mélodique de deux mesures plusieurs fois répété, les mesures 9 à 18⁴⁵ présentent un dessin mélodique avec lequel se superposent en alternance l'accord parfait majeur de sol et l'accord modal ré, fa, la bémol, do. Aux mesures 19 à 21, le même fragment mélodique se superpose à l'alternance de l'accord de do majeur et de l'accord fa, la bémol, do avec sixte ajoutée, soit ré.

Nous pouvons effectuer un parallèle entre cette procédure et deux caractéristiques reliées au symbolisme mallarméen. La première est associée au concept d'évocation. Dans ses litanies harmoniques, Debussy présente le fragment mélodique susmentionné accompagné d'harmonies changeantes. Cette méthode pourrait appeler la notion qu'une même idée peut se transformer et évoquer une image en contrepartie, en étant présentée sous différents jours. La seconde est reliée à la notion de fragment où Albert Mockel, dans son énoncé sur le vers, présente son argumentation des éléments épars et opposés qui sont agencés de manière

⁴⁴ GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 118.

⁴⁵ Cf. exemple 16.

à former une unité de sens⁴⁶. Le fragment mélodique et les diverses harmonies peuvent représenter les éléments épars qui, lorsque juxtaposés, revêtent une unité de sens et ce, à cause de la constante réitération du fragment mélodique. La notion de cohérence est donc rendue ici au moment où nous procédons à l'évaluation des litanies selon la perspective du symbolisme mallarméen.

Les Mouvements et la texture

On retrouve les mouvements en éventail employés sous forme d'accords ou de lignes mélodiques. Aux mesures 154 et 155, le dessin des notes extrêmes au premier violon et au violoncelle forme une sorte d'arabesque sinueuse en mouvement contraire.

Exemple 33 : mesures 154 et 155, mouvement en éventail

The image shows a musical score for measures 154 and 155. It features four staves: two for the first violin and two for the cello. The first violin part shows a melodic line that expands in range from measure 154 to 155, with a 'cresc.' marking. The cello part shows a corresponding melodic line that contracts in range, also marked with 'cresc.'. Both parts are marked 'arco' in measure 155. The number '156' is written at the end of the second system.

Publié par la International Music Company, New York City.

⁴⁶ Cf. chapitre I, *Conclusion*.

Bien que la conduite des voix en mouvement parallèle ait été déjà discutée⁴⁷, il est important d'y revenir ici, car ce traitement de l'écriture se retrouve souvent dans le *Quatuor à cordes*. Nous pouvons observer deux types de parallélisme :

- celui qui présente dans la tonalité ou dans la modalité un caractère fonctionnel. Ce type de parallélisme, Françoise Gervais l'a dénommé le « parallélisme faux »⁴⁸. Aux mesures 65 et 66 figurent deux exemples de ce type de

Exemple 34 : mesures 65 et 66, parallélisme faux

The image shows a musical score for four staves, likely representing a string quartet. The score is for measures 65 and 66. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features parallel motion in all four parts. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo). There are also articulations like *pizz.* (pizzicato) and accents. The number 67 is written at the end of the first staff.

Publié par la International Music Company, New York City.

parallélisme où, dans les deux voix supérieures, les accords sont présentés en arpèges et, dans les deux voix inférieures, sous forme d'accords plaqués : l'accord fa, la

⁴⁷ Cf. LEWIN (David), *Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy*, in : *19th Century Music*, vol. XI, no 1, été 1987.

⁴⁸ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 119.

bémol, do succède donc en mouvement parallèle à l'accord mi bémol, sol, si bémol.

- celui qui est produit par les notes diverses qui accompagnent symétriquement une ligne se situant seule dans le cadre d'une tonalité, ou encore s'inscrivant d'une façon purement linéaire, en dehors des considérations tonales. Ce type de parallélisme, Françoise Gervais le dénomme « parallélisme vrai »⁴⁹. Aux mesures 125 à 127,

Exemple 35 : mesures 125 à 127, parallélisme vrai

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the violin, marked 'p express.', and contains a melodic line with various intervals and dynamics. The middle and bottom staves are for the piano, marked 'pizz.', and provide a rhythmic accompaniment. The score is numbered 127 at the end of the first measure.

Publié par la International Music Company, New York City.

la mélodie jouée par le violon I est accompagnée d'une pédale sur fa dièse et si qui changent de registre suivant les mouvements ascendants ou descendants de la mélodie.

⁴⁹ *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 119.

Les accords peuvent s'enchaîner en dessinant par leur succession toutes sortes d'intervalles, réguliers ou non. Ils procèdent souvent par tons entiers. Ils peuvent s'enchaîner aussi par tierces mineures, mais parfois ils franchissent des intervalles différents décrivant ainsi des arabesques plus ou moins caractérisées, l'ensemble formant alors une mélodie d'accords.

Certains passages, apparemment formés d'accords, se révèlent surtout être composés de différentes lignes mélodiques superposées. Il s'agit souvent du mélange d'une ligne mélodique et d'une ligne d'accords où sont opposés des éléments diatoniques et chromatiques. Dans d'autres cas, les passages sont constitués d'une ligne mélodique et d'une ligne de doubles-notes présentée, le plus souvent, en tierce.

Les successions de type tonal ne sont toutefois pas délaissées complètement. La mobilité extrême du langage musical du *Quatuor à cordes* ne permet guère à la musique de demeurer longtemps dans le même ton ou le même mode. De nombreux passages se réduisent parfois à de courtes successions, mais qui appartiennent sans conteste au langage traditionnel. Le plus souvent, ce sont des mouvements de quinte inférieure, formant ou non des cadences parfaites.

Ainsi, on rencontre à la fois des éléments d'ordre tonal, modal et chromatique. Plusieurs types de systèmes d'écriture se

juxtaposent, et ce sans provoquer d'effets aléatoires ou disparates.

L'écriture traditionnelle tonale se mêle à l'écriture modale et à l'écriture chromatique.

Le but tonal de la progression harmonique est absent et laisse place à l'intérêt dans l'agogique et dans la mélodie. Les quelques premières cinquante mesures sont constituées d'une alternance de seulement deux harmonies du temps fort au temps faible. Le matériau musical n'est presque plus déterminé par la tension de l'harmonie, mais il est bien souvent soumis à d'autres éléments (mélodie, agogique, etc.). Le déploiement de la syntaxe musicale procède de façon différente.

La cohésion harmonique, comme nous pouvons en témoigner, par exemple, chez Mozart, ne constitue pas le but à atteindre. Chez Debussy, nous retrouvons plusieurs éléments éparpillés juxtaposés et superposés dont leur cohérence se détermine à un autre niveau de lecture. En établissant un parallèle avec le symbolisme mallarméen, nous reprendrons les caractéristiques suivantes : la superposition des idées, l'évocation, la brisure, la fragmentation, l'éparpillement et l'unité. Bien que la syntaxe harmonique traditionnelle soit brisée, il est tout de même possible de reconnaître que certaines procédures se caractérisent par l'emploi d'analogies tonales. C'est le deuxième moyen de cohérence et nous allons l'aborder dans les paragraphes qui suivent.

Le deuxième moyen de cohérence : les analogies tonales

Puisque les lois tonales de la succession des accords ne constituent pas le lien qui soude les éléments du matériau musical, les principaux éléments qui établissent les rapports entre les composants sont la broderie, la réitération constante des thèmes mélodiques et les intervalles. Ces éléments laissent entrevoir le rôle important que joue la pédale dans le *Quatuor à cordes*. Ils devraient, en principe, pouvoir se soumettre à l'application d'un modèle schenkérien, mais, comme l'a fait remarqué Richard Parks, ce genre de lecture confère trop d'importance aux éléments de surface et qualifie d'anomalies, les éléments de l'œuvre. En adoptant la perspective du symbolisme mallarméen, ces anomalies deviennent des balises à partir desquelles nous pouvons déterminer la cohérence de l'œuvre.

Les Broderies

Les broderies en triolet⁵⁰ constituent un des principaux éléments du deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*. On les rencontre très fréquemment, que ce soit le triolet en doubles croches la bémol, si bémol, la bémol du thème des mesures 3 et 4,

⁵⁰ GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langage harmonique de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 129.

l'accompagnement des voix intermédiaires ou basse, comme les triolets joués par le deuxième violon aux mesures 9 à 18, ou encore comme aux mesures 33 à 35 où toutes les voix jouent des triolets.

Exemple 36 : mesures 33 à 35, broderies en triolet

The image shows a musical score for measures 33 to 35. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features complex triplet patterns in all parts. Dynamics include *f* and *ff*. A *pizz* marking is present in the second staff. A *Rit.* marking is above measure 35. The number 35 is written at the end of the score.

Publié par la International Music Company, New York City.

La broderie disjointe⁵¹ est un autre élément de l'écriture que l'on rencontre très fréquemment. Le plus souvent, elle est représentée par des doubles croches en mouvement de tierces et elle sert à accompagner un fragment mélodique comme aux mesures 71 à 73 où le deuxième violon exécute des doubles croches en mouvement de tierces.

⁵¹ GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langage harmonique de Fauré et de Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1954, p. 129.

Exemple 37 : mesures 71 à 73, broderies à intervalle de tierce

71

73

Publié par la International Music Company, New York City.

La broderie conjointe est utilisée tout aussi fréquemment que la broderie disjointe et elle est présentée en triolets ou en doubles croches. Elle semble être la favorite des moments de transition. Aux

Exemple 38 : mesures 52 à 54, broderies de triolet et de doubles croches en mouvement conjoint

55

Publié par la International Music Company, New York City.

mesures 52 et 53, le violoncelle exécute des broderies de triolets en

Exemple 39 : mesures 108 et 109, broderies de doubles croches en mouvement conjoint

Publié par la International Music Company, New York City.

mouvement conjoint qui se transforment à la mesure 54 en broderie de doubles croches. Aux mesures 108 et 109, la basse dessine des broderies en doubles croches et, aux mesures 110 et 111, l'alto et le deuxième violon l'imitent. À la mesure 168, le retour à la métrique $\frac{6}{8}$ est caractérisé par une

Exemple 40 : mesure 168, broderies à intervalle de seconde mineure

Publié par la International Music Company, New York City.

broderie de doubles croches en mouvement de seconde mineure. Avec ces broderies, nous retrouvons la notion de contour mélodique qui prévaut sur la notion de notes.

Les Mélodies-pédales ou les thèmes cycliques

Les thèmes cycliques constituent un élément très important de l'écriture debussyste. Ils se manifestent en général sous forme de notes répétées, parfois sous formes de mélodies. Inférieures, médianes ou supérieures, ils représentent un élément statique dont le contraste avec la mobilité extrême des successions et des rythmes est très caractéristique. Tantôt dissimulée dans l'harmonie, tantôt mise en relief, tantôt complètement à découvert, la pédale mélodique des mesures 3 et 4 prend

Exemple 41 : mesures 3 et 4, la mélodie-pédale



Publié par la International Music Company, New York City.

un caractère qui n'est pas sans rappeler l'effet d'un ostinato. Cette pédale mélodique, qui s'étend sur une cinquantaine de mesures, ne peut être présente dans le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* qu'à la condition que ses parties contrapuntiques aient acquis une certaine indépendance. Le principal obstacle à cette indépendance est la

conception harmonique qui rattache presque toutes les notes mélodiques à l'accord représenté par sa basse chiffrée. En mettant de côté l'harmonie tonale, la pédale mélodique qui se déploie sur cinquante mesures devient possible.

Les Intervalles

Dans le *Quatuor à cordes*, on rencontre souvent un jeu d'intervalles caractérisé par une succession ou une alternance de secondes majeures et de tierces majeures. Ces intervalles sont tantôt incorporés dans des accords, tantôt ils se détachent nettement. Au premier temps de la mesure 58, une broderie en triolet constituée par les notes mi bémol et si bémol au violoncelle supporte les notes la, do, fa dièse et mi bémol dans les voix intermédiaires et, au deuxième temps de cette mesure,

Exemple 42 : mesure 58, alternance de secondes et de tierces majeures

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measure 58. The score is written for four staves. The first staff is marked 'arco' and 'p expressif'. The second and third staves are marked 'pp'. The fourth staff is marked 'pp' and 'pizz'. The measure is numbered 58 and 59. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets, illustrating the alternance of major seconds and major thirds mentioned in the text.

Publié par la International Music Company, New York City.

pendant que le violoncelle garde son triolet de notes initiales, les voix intermédiaires ont toutes effectué un mouvement descendant d'un demi-ton, soit la bémol, si bécarré, fa bécarré et ré. La même ligne, qu'elle soit constituée de triolets en série ou d'un fragment mélodique répété, présente un jeu d'intervalles permettant différents types de relations avec ces mêmes triolets ou fragments mélodiques⁵².

Parfois, les intervalles se resserrent jusqu'au demi-ton de telle manière à exprimer plus. Par exemple aux mesures 111 à 123 où les intervalles entre notes extrêmes se referment.

Exemple 43 : mesures 111 à 123, resserrement des intervalles

⁵² Je pense en particulier au thème avec lequel on associe au départ un accord de sol majeur et un accord du mode de mi, soit ré (note à la basse), fa, la bémol, do et qui est associé, à la mesure 19 à l'accord de do majeur et l'accord modal fa (note à la basse), la bémol, do avec sixte ajouté, soit ré.

115

119

123

Publié par la International Music Company, New York City.

Nous pourrions avancer que l'utilisation et la juxtaposition de ces éléments qui sont habituellement familiers à la musique tonale, dans un contexte tel que le présente Debussy, se compare à une procédure que l'on retrouve chez Mallarmé. À des mots de vocabulaire courants, ce dernier juxtapose, dans ses poèmes, des mots anciens, des mots étrangers et des mots rarement utilisés et ce, afin de pouvoir évoquer plutôt que de décrire. Le consensus sur la définition et les images que représentent les

mots rares, anciens ou étrangers n'est pas atteint et, dans cet optique, ces vocables se prêtent à des possibilités accrues d'ambiguïté et d'évocation. De même, le compositeur juxtapose aux analogies tonales, des éléments étrangers ou anciens, ce qui permet d'introduire, à un autre niveau, les notions d'ambiguïté et d'évocation. La cohérence, dans l'utilisation des analogies tonales, émerge des parallèles qu'il est possible d'établir entre les éléments musicaux du compositeur et les éléments littéraires du poète.

Le troisième moyen de cohérence : le thème cyclique

Palindrome d'intervalles

Qu'on lise le thème des mesures 3 et 4 de droite à gauche ou de gauche à droite, la taille des intervalles demeure la même. À l'exception de deux intervalles de tierces mineures, exprimées par ré et fa bécarre, l'envers oppose le mineur au majeur et le majeur au mineur.

Exemple 44 : mesures 3 et 4, un palindrome d'intervalles

The image shows two musical staves with interval analysis. The top staff is labeled 'Lecture de gauche à droite' and the bottom staff is labeled 'Lecture de droite à gauche'. Between the staves, two rows of interval numbers are shown in boxes. The top row corresponds to the top staff and the bottom row to the bottom staff. The intervals are: -2, +3, -3, -3, +2, +2, -2, -2, +3, -3, -3, +2. The two -3 intervals in each row are circled, indicating minor thirds.

-2	+3	-3	-3	+2	+2	-2	-2	+3	-3	-3	+2
+2	-3	-3	+3	-2	-2	+2	+2	-3	-3	+3	-2

Réalisation graphique : Martine Corriveau.

La position de ré et fa bécarré dans la métrique est symétrique :

Au début : 3^e partie du premier temps figure ré et sur le fa bécarré marque le 2^e temps.

À la fin : 3^e partie du premier temps figure ré et sur le fa bécarré marque le 2^e temps.

Ainsi, sur le plan de la métrique, le thème profite d'une certaine symétrie et présente un système fermé⁵³.

La Répétition de la mélodie-pédale

Tout le mouvement est supporté par la mélodie-pédale des mesures 3 et 4. Après avoir entendu le même accord quatre fois, la tonalité de sol majeur est bien établie. C'est dans ce contexte qu'on entend ce thème sans identité tonale : une expression verticale d'une tonalité suivie d'une expression horizontale ambiguë sur le plan tonal. Pourtant, parce que ce thème est répété souvent, il devient une sorte de point de référence, c'est-à-dire une sorte de « tonalité » ou de fermeture virtuelle. À un autre niveau, il établit le ton de l'œuvre. Lorsque le thème disparaît, on sent, comme en musique tonale, un éloignement du point d'origine, et lorsque ce thème revient, on a une impression de retour.

⁵³ Cf. Jakobson et Lévi-Strauss, *Les Chats de Charles Baudelaire*, p. 461.

Cette mélodie-pédale, qui se situe en dehors des considérations tonales, sert autant de point de référence à la « tonalité » de l'œuvre que l'harmonie de sol majeur. En ce sens, la mélodie-pédale, toujours source d'ambiguïté, sert de moyen de cohésion. En d'autres mots, un fragment mélodique à caractère ambigu constitue, par le procédé de la réitération, l'élément mobilisateur qui confère au deuxième mouvement l'impression de cohérence.

Exemple 45 : répartition de la mélodie-pédale à travers le mouvement

Mesures 1 à 53	a	Le thème est présenté tel quel à différents moments dans toutes les voix.
Mesures 51 à 53	Transition	Chromatisme au violoncelle.
Mesures 54 à 85	a ¹	Le thème est présenté en valeurs augmentées au premier violon.
Mesures 83 à 85	Transition	
Mesures 86 à 107	a	Thème.
Mesures 104 à 107	Transition	Quatre voix, puis deux.
Mesures 108 à 147	a ²	Extraits du thème exprimés de deux façons différentes.
Mesures 144 à 147	Transition	
Mesures 148 à 167	a ³	Thème varié, triolet.
Mesures 168 à 177	Cadence	Progression V-I à la basse.

Ce fragment mélodique peut, à son tour, être morcelé. À la mesure 11, un fragment du thème fait partie de cette mélodie superposée (sol, fa dièse, ré, fa). La mélodie-pédale est fragmentée ici et est présentée dans un autre contexte, ce qui favorise, encore une fois, l'impression de cohérence.

Aux mesure 160 à 163, une partie de thème est repris, transposé et présenté dans un contexte rythmique différent. Cette partie de thème occupait initialement une pleine mesure à la métrique $\frac{6}{8}$. Ici, elle occupe une pleine mesure à la métrique $\frac{15}{8}$. Le thème qui s'étendait sur deux pulsations s'étend maintenant sur cinq. Chaque note du thème est brodée (broderie inférieure) d'une quarte juste, puis d'une tierce majeure ou mineure. Ces broderies inférieures mettent en évidence la broderie supérieure ré dièse, mi dièse, ré dièse et rappellent avec plus de force le triolet du thème la bémol, si bémol, la bémol. La taille et la qualité des intervalles d'une pulsation à l'autre est la même, à l'exception d'une tierce majeure.

Exemple 46 : mesures 160 à 163, fragmentation du thème

The image displays a musical score for measures 160 to 163. The score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 160 and 161, and the second system covers measures 162 and 163. The music is in a 2/4 time signature. In measure 160, the melody is marked with *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). In measure 161, the melody is marked with *p*. In measure 162, the melody is marked with *pp* (pianissimo) and *pp*. In measure 163, the melody is marked with *pp* and *pp*. The score shows a fragmentation of the theme, with the melody being broken up and reassembled in a way that is difficult to recognize as the original theme.

Publié par la International Music Company, New York City.

Les intervalles d'une pulsation à l'autre, à la mesure 160 correspondent à la mélodie du début du thème. Ce dernier est réutilisé en transposition et en augmentation. La tierce majeure ascendante, au lieu de la tierce mineure originale, masque un peu la reconnaissance du thème et en rend une partie floue. Avec la transposition et l'augmentation, le thème est vu comme à travers une lentille convexe. À l'écoute, on est cependant tenté de penser que ce passage évoque le thème du début, soit un retour au point d'origine.

Exemple 47 : mesure 160, réutilisation du thème

Publié par la International Music Company, New York City.

Les mesures 164 et 165 confirment avec plus de force ce type de retour. Les notes du thème sont déplacées sur une deuxième partie de temps (temps faible) et la broderie est toujours conservée (la bémol, si bémol, la bémol). Les trois premières pulsations sont supportées par un sol majeur arpégé, une version mélodique de l'accord de sol majeur initial, lequel était toujours présenté verticalement. L'effet de surprise ou d'imprévisibilité que provoque ce déplacement vers le deuxième temps, encourage l'impression d'une tension ou d'une « modulation ».

Exemple 48 : mesures 164 et 165, retour du thème

Publié par la International Music Company, New York City.

Aux mesures 56 à 59, le thème est présenté avec des valeurs

Exemple 49 : mesures 56 à 59, thème présenté en valeurs de notes augmentées

Publié par la International Music Company, New York City.

de notes modifiées. À la mesure 112, il est présenté en valeur de notes

Exemple 50 : mesure 112, thème modifié et transposé

Publié par la International Music Company, New York City.

modifiées et transposé à une seconde mineure plus bas. À la mesure 120,

Exemple 51 : mesure 120, thème modifié et transposé

Publié par la International Music Company, New York City.

il est présenté en valeur de notes modifiées et transposé à une quarte augmentée plus bas. À la mesure 148, la dernière partie de chaque temps

Exemple 52 : mesure 148, thème présenté partiellement

Publié par la International Music Company, New York City.

est constituée de la mélodie du thème. La première partie de chaque temps exprime le thème. L'alto joue la même chose que le violon, mais à l'envers, et il commence sur chaque temps fort. Cette combinaison nous fait entendre le thème sur 1 et 3 du triolet.

Conclusion

La cohérence est représentée par trois éléments principaux : la succession harmonique, les analogies tonales et le thème cyclique. À un autre niveau, les méthodes sur lesquelles reposent ces moyens de cohérence demeurent la répétition de sol et la réitération et la fragmentation de la mélodie-pédale. En d'autres mots, deux éléments qui, à la base, lorsqu'on les juxtapose, présentent, de par leurs relations, des propriétés équivoques et ambiguës. Cependant, les moments d'ambiguïté proposés par les relations entre ces éléments constituent les piliers sur lesquels reposent la cohérence de l'œuvre. Ainsi, Debussy a réalisé son souhait en composant « quelque chose de plus épars, de plus divisé, de plus délié, de plus impalpable, quelque chose d'inorganique en apparence et pourtant ordonné dans le fond »⁵⁴.

La détermination de la cohérence dans l'œuvre du compositeur repose également sur les parallèles qu'il est possible d'établir entre les relations entre les éléments du *Quatuor* et les notions qu'offrent les protagonistes du symbolisme mallarméen. Leur démarche rejoint celle du compositeur en ce qu'ils présentent un univers littéraire composés de

⁵⁴ Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, 1958, p. 364. Cité d'après JAROCINSKI, *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 119.

divers éléments dont les relations sont ambiguës. Cette propriété qui refuse l'accès au consensus, leur permet d'évoquer plutôt que de décrire. En se servant de la notion des correspondances, il leur est possible à chaque relecture de reconstruire, à partir d'éléments « plus épars, [...] plus divisé[s], [...] plus délié[s], [...] plus impalpable[s], »⁵⁵ une nouvelle signification. De même, à chaque relecture du *Quatuor* selon la perspective du symbolisme mallarméen, nous pouvons élaborer une nouvelle cohérence.

⁵⁵ Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, 1958, p. 364. Cité d'après JAROCINSKI, *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, Musiques, traduction de Thérèse Douchy, p. 119.

Conclusion

L'Analyse appliquée et la sensibilité esthétique : l'élaboration d'une dynamique corrélative

En réfléchissant aux problèmes épistémologiques reliés à la considération des sensibilités esthétiques dans l'analyse appliquée¹ d'une œuvre musicale, celle-ci apparaît, à notre avis, incomplète et sélective, et ce à cause d'un certain niveau de détachement par rapport aux réalités du matériel sonore. Issue d'un désir de comprendre les complexités relationnelles d'une œuvre musicale qui sont à l'origine de l'expérience esthétique, l'analyse musicale est devenue le lieu de l'expérience scientifique à travers laquelle on élucide tous les mystères du génie musical par la description et la synthèse, confirmant ainsi la vérité d'un modèle d'interprétation, une abstraction qui se rattache plus à l'interprétation visuelle, spatiale et logique de la partition qu'à la description et l'évaluation de la réalité sonore. L'analyse appliquée a bien sûr ses mérites en ce qu'elle nous permet de mieux connaître œuvre musicale, mais comme la science, elle se réserve « à certains niveaux la

¹ J'entends l'analyse utilisant des modèles d'interprétation telle l'analyse schenkérienne.

liberté d'un langage purement hypothétique et 'imaginaire', circonscrivant (...) des univers possibles dont le rapport avec l'univers réel ne doit pas nécessairement être démontré sur-le-champ »². Une présentation d'une œuvre musicale à l'aide d'un modèle d'interprétation, telle l'analyse schenkérienne, constitue l'indication d'une volonté d'épuiser les possibilités des relations internes et d'offrir une image réduite de cet univers de relations. En ce sens, une loi valable est posée sous toutes les latitudes, mais elle n'englobe qu'une seule propriété déterminée³ : les relations fonctionnelles internes de l'œuvre menant à la notion d'unité. La connaissance de œuvre ne demeure donc que partielle et l'analyse appliquée est prise de court face à l'objectif qu'elle s'était fixé, la science de œuvre. Pourtant, comme en littérature où Stéphane Mallarmé nous familiarise avec la notion d'interprétations multiples de l'écriture, il devrait être possible d'aborder une œuvre musicale sur plusieurs plans d'interprétation, non pas exclusifs les uns des autres, mais inclusifs, soit des analyses qui se complètent à partir de perspectives diverses. En d'autres mots, on ne peut plus se limiter à la connaissance partielle de l'application univoque d'un modèle d'interprétation. Les sensibilités polyvalentes, sous-entendues dans une œuvre, « laissent

² ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 291.

³ Ibid., p. 44.

parfois sortir de confuses paroles »⁴. Œuvre musicale n'ayant pas de vrai sens, il faut remettre en question les valeurs et les certitudes. Dans le cadre d'une analyse, la dichotomie traditionnelle du vrai et du faux, d'un fait et de sa contradiction, « n'est plus l'unique instrument possible de la connaissance » ; il faut rendre compte des « logiques à plusieurs valeurs »⁵.

C'est dans cette optique que j'ai choisi d'effectuer non seulement l'analyse des relations internes d'une œuvre musicale, soit le *Quatuor à cordes* de Claude Debussy, mais de relier cette analyse à des considérations sur la sensibilité esthétique, plus précisément les sensibilités esthétiques exprimées par les Symbolistes français entre 1880 et 1900 : l'ambiguïté qu'engendre la notion d'évocation, la diversité d'interprétation et la cohérence ou l'unité qu'engendre le concept de correspondances. À la question « qu'est-ce qui donne le droit d'établir un lien entre ces deux domaines irréductibles que sont ceux de l'analyse appliquée du *Quatuor à cordes* et de la sensibilité esthétique dont témoignent les protagonistes du symbolisme littéraire », nous pourrions répondre que le contexte historique associé à la notion des

⁴ BAUDELAIRE (Charles), *Correspondances*, in : *Les Fleurs du Mal*, Paris, Bookking International, Classiques français, p. 24.

⁵ ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 30.

correspondances rend pertinent une étude de ce genre. Cependant, l'expression « contexte historique » n'est pas sans problème. Elle constitue une sorte de refuge permettant d'esquiver les graves difficultés de corrélations entre l'analyse appliquée d'une œuvre et les autres disciplines tels les aspects sociaux, politiques, économiques et esthétiques. Les exposés sur ces irréductibles domaines d'études se juxtaposent, laissant entendre qu'il existe un lien organique entre eux sans toutefois l'expliquer. Souvent implicite, il demeure informe, lointain et abstrait, n'étant évoqué qu'en termes vagues. Faute d'un discours directement axé sur l'explication des correspondances entre l'analyse appliquée et les autres domaines étudiés, la compréhension de œuvre musicale demeure partielle et sélective.

« L'œuvre d'art est le fruit, chez le *créateur*, d'un processus d'organisation en vertu duquel expériences personnelles, faits, valeurs, significations s'incorporent à un matériau pour ne plus faire qu'un avec lui, *s'assimiler* à lui. »⁶

Si telle est la définition de l'œuvre musicale, on ne peut plus se restreindre à la simple juxtaposition des exposés en supposant un lien organique entre eux. Encore faut-il traverser les frontières disciplinaires en les considérant à la fois comme des domaines irréductibles et pourtant

⁶ ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 40.

aptes à présenter les particularités qu'ils confèrent. La mise en contexte historique peut certainement contribuer à souligner l'importance de la considération des aspects multidisciplinaires de la recherche musicale, mais il reste primordial d'insister sur la nécessité de tenir compte de ces aspects. Le dynamisme corrélatif qu'évoque l'application de ces aspects remplace l'idée de statisme que suppose la mise en contexte. En effet, l'expression « contexte historique » ne renvoie qu'à l'irréductibilité des domaines d'étude, alors que le concept de dynamisme corrélatif entre les domaines exige l'articulation ou la formulation de correspondances entre ces domaines. L'examen des corrélations entre l'analyse appliquée du *Quatuor à cordes* et la sensibilité esthétique liée au mouvement symboliste littéraire, vise à démontrer la dynamique d'influences entre l'œuvre musicale et la sensibilité esthétique, deux domaines d'étude distincts, mais exerçant une influence l'un sur l'autre. Mallarmé a montré qu'en plus de présenter divers profils d'une œuvre, il peut exister plusieurs perspectives d'un même profil. « Toute la langue (...) s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples (...) »⁷. En recherche musicale, le dualisme traditionnel, devrait faire place à une dynamique relationnelle : aucune œuvre « ne peut se présenter à nous

⁷ MALLARMÉ (Stéphane), *Crise de vers*, in : *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1985, p. 270.

pour de bon » et « les horizons sont toujours ouverts »⁸. Ce lieu de l'équivoque que constitue l'œuvre musicale, l'analyse appliquée a su s'en prévaloir, mais la force de son discours repose sur un partage du vrai et du faux, d'un fait et de sa contradiction, d'une ambiguïté et de sa résolution, plutôt que sur une conscience de la séparation entre discours et réalité. Il ne s'agit pas d'un accroissement de significations, mais d'un accroissement d'information⁹ servant à mieux comprendre et connaître la dynamique corrélative entre une œuvre musicale et une discipline. Cet accroissement d'information renvoie à un principe illustré par la loi physique de « complémentarité, selon laquelle on ne peut montrer simultanément les différents comportements d'une particule élémentaire », et on doit, pour les décrire, utiliser divers modèles d'interprétations ou perspectives qui « sont justes lorsqu'on les utilise à bon escient, mais se contredisent entre eux et dont on dit, par la suite, qu'ils sont réciproquement complémentaires »¹⁰. Le choix du domaine esthétique m'a paru approprié parce qu'il chevauche plusieurs autres

⁸ MERLEAU-PONTY (M.), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 381-383. Cité d'après ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 32.

⁹ ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 62.

¹⁰ HEISENBERG (Werner), *Das Naturbild der Heutigen Physik*, Hambourg, Rowohlt. *Physics and Philosophy*, London, Allen L. Nerwin, 1958. Cité d'après ECO (Umberto), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu, p. 30.

disciplines à partir desquelles on pourrait effectuer l'analyse d'une œuvre. Puisqu'une « œuvre musicale nous promet une expérience esthétique »¹¹, la considération esthétique rend l'analyse de cette œuvre beaucoup plus complète. Les objectifs d'une telle analyse ne consistent pas en la reconstitution du « rapport vécu (...) avec la musique » ; elle « vise à une meilleure connaissance de l'objet, elle n'en est en aucune façon un substitut »¹².

En plus de constituer un objet fermé et fixe dans le cadre d'une analyse appliquée, l'œuvre musicale peut devenir un objet articulé, ouvert vers l'extérieur : elle participe à la transformation des sensibilités esthétiques et cette transformation participe en retour à la construction de l'œuvre. Mais puisque l'analyse appliquée d'une œuvre et la sensibilité esthétique constituent de par leur matériau et de par leur fonctionnement deux domaines distincts, comment peut-on effectuer une analyse qui tiendrait compte à la fois des deux domaines tout en respectant les restrictions imposées par chacun ? C'est ici que le concept de correspondances entre en jeu : l'œuvre musicale et l'esthétique, deux mondes irréductibles, j'en conviens, mais aussi deux mondes corrélatifs.

¹¹ JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, 1966, traduit du polonais par Thérèse Douchy, p. 58.

¹² NATTIEZ (Jean-Jacques), *La Sémiologie musicale dix ans après*, in : *Analyse Musicale*, no 2, février 1986, p. 32.

En abordant l'analyse musicale à partir de cette perspective, l'expression statique de « contexte historique » d'où émerge la fixation d'une vérité, est écartée. Il s'agit de mettre en relief les éléments qui orientent l'information¹³ en examinant tour à tour la sensibilité esthétique des Symbolistes français et l'analyse appliquée de l'œuvre. Il ne s'agit pas de dévoiler la signification cachée de l'œuvre, car cette démarche renvoie à de graves problèmes épistémologiques : ce qui est acquis en pureté conceptuelle est vite perdu en évocation arbitraire¹⁴. En ne tenant pas compte des éléments qui orientent l'information, c'est-à-dire les médiateurs qui créent et attribuent des définitions, l'attribution de significations bascule sans cesse entre un désir de se soumettre à une « logique du texte » illusoire et la simple imposition de l'interprétation avisée de l'observateur¹⁵. Une telle étude présuppose une critique qui, par dessus tout, peut révéler la face cachée de l'œuvre et les significations qu'elle comporte. L'analyse appliquée, quant à elle, ne se concentre que sur l'aspect fonctionnel de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle en offre une description des relations internes en mettant en évidence le caractère fonctionnel d'un passage, d'un agrégat, d'une harmonie, d'une note.

¹³ Cf., entre autres, HENNION (Antoine), *La médiation, ou comment s'en débarrasser...*, in : *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailie, 1993, p. 221-267.

¹⁴ HENNION (Antoine), MEADEL (Cecile), *Programming music: radio as mediator. Media*, in : *Culture and Society*, vol. VIII, 1986, p. 283.

¹⁵ Id.

Ainsi, elle comprend la création de typologies de comportements musicaux, une sorte d'« habitus » qu'il faut rechercher pour confirmer la propriété organiciste et la valeur esthétique de l'œuvre. Mais le matériel culturel que représente une œuvre musicale est plus qu'une combinaison machinale de procédés techniques ; il est organisé en vertu des valeurs qui orientent le caractère fonctionnel de ses éléments. Il n'est pas, cependant, le contenu d'un message qui suit un trajet linéaire à travers les influences passées et contemporaines ; il est plutôt un matériel construit au moyen d'un processus constant d'influences à la fois subies et exercées. S'arrêter à l'analyse appliquée et uniquement à l'analyse appliquée, c'est favoriser une seule perspective, une seule propriété.

Comme mode de lecture généralisé, la conscience d'une sensibilité esthétique devient médiatrice, un véhicule permettant l'orientation de l'information concernant une œuvre musicale, et elle contribue à la transformation non seulement de la perception de l'œuvre, mais de la transformation dans l'utilisation du matériau musical dans la composition d'une œuvre nouvelle. La réception de cette œuvre nouvelle engendre à son tour une transformation de la sensibilité esthétique et participe ainsi à la reformulation d'une sensibilité esthétique renouvelée. Dans le cas de la sensibilité esthétique du symbolisme littéraire, Suzanne Bernard a démontré que le vœu le plus cher de Mallarmé, cette figure de

proue du mouvement symboliste en France, était, pour la poésie, de « reprendre son bien à la musique »¹⁶. C'est donc à partir de réflexions sur la musique que les Symbolistes ont développé une nouvelle sensibilité esthétique envers la littérature. Cette sensibilité a permis l'élaboration d'une théorie destinée à réviser les techniques de rédaction du vers poétique. Pour se construire sa réalité, le matériel poétique a puisé dans une réalité autre, la musique ; et pour se construire sa réalité, le matériel musical, du *Quatuor à cordes*, a puisé dans des réalités autres, dont les théories de Mallarmé. Debussy les reprend et tente de les assimiler aux contraintes du matériau musical. L'analyse musicale pourrait servir à mieux faire connaître l'œuvre musicale en mettant en relief les éléments qui orientent l'information. Ainsi, on ne serait plus limité à démontrer les seules valeurs esthétiques traditionnelles de l'organicisme et de l'unité.

En considérant tour à tour l'analyse appliquée de l'œuvre musicale et la sensibilité esthétique en tant que médiatrices, on reconnaît en même temps leur irréductibilité et leurs corrélations. En passant d'un médiateur à un autre, l'œuvre peut ainsi être mieux définie. Hennion propose de résoudre le problème de la recherche de la signification du matériel culturel en s'attardant à l'interprétation du sujet, ce qui demeure

¹⁶ Avant-propos à *Connaissance de la Déesse* de L. Fabre, 1920. 'Reprendre à la musique leur bien' est emprunté à MALLARMÉ. Cité d'après BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 11.

une solution sociologique. Nous proposons non pas de rechercher la signification de l'œuvre musicale, mais d'examiner les éléments qui orientent l'information au sujet d'une œuvre, afin de mettre en relief le caractère dynamique du matériau musical. Ce principe de la médiation ouvre l'analyse d'une œuvre à de nouveaux horizons et constitue l'opération qui permet de circuler entre un domaine explicite de significations, le symbolisme littéraire, et un domaine équivoque, non signifiant, le *Quatuor à cordes* de Claude Debussy.

Il ne s'agit pas de traduire directement une œuvre en fonction d'une signification des sensibilités esthétiques, mais d'établir un réseau de correspondances par lequel une analyse appliquée et une sensibilité esthétique peuvent se rejoindre. On ne parle plus de « logique du texte », mais d'une dynamique « médiée » par laquelle l'analyse appliquée et la sensibilité esthétique sont réorientées. En présentant cette méthode, nous ne cherchons pas à invalider les autres approches analytiques telles l'analyse schenkérienne ou la théorie des ensembles, mais plutôt à pousser plus loin l'analyse en tentant de la confirmer à travers une série de reformulations successives. Cette démarche qui passe par les deux pôles de l'analyse appliquée du *Quatuor à cordes* et de la sensibilité esthétique permettrait d'ouvrir la voie à une théorie sur la

transformation des codes interprétatifs dans le traitement du matériau musical.

Appendice A

IV¹

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers de forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons de répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

¹ BAUDELAIRE, (Charles), *Correspondances*, in : *Les Fleurs du mal*, Paris, Bookking International, 1993, p. 24.

Appendice B

PRINCIPAUX CONCEPTS ET DÉFINITIONS

Unité organique

Dans le cadre d'une évaluation selon les critères de l'unité organique, une œuvre est perçue comme étant un tout dont les parties qui la compose sont indivisibles. Il est impossible de considérer séparément une partie de l'œuvre en tant qu'élément absolu sans rendre l'œuvre ou sa partie déficiente. L'œuvre dépend de ses parties pour son existence cohérente et la partie prise séparément n'a aucun sens, car elle tire sa signification de l'œuvre :

« There are two qualitative dimensions that yield organistic standards of beauty - the degree of integration and the amount of the material integrated.

(...) The maximum of integration is a condition where every detail of the object calls for every other. (...) Or negatively, it is a condition where no detail can be removed or altered without marring or even destroying the value of the whole. Such a whole is called an organic unity. »¹

Entité cohérente

En tant qu'entité, l'œuvre se compose de plusieurs éléments caractéristiques et les rapports entre ces éléments confèrent à l'œuvre sa cohérence. La notion d'entité à elle seule réfère à un « objet considéré comme un être doué d'unité matérielle, alors que son existence objective n'est fondée que sur des rapports »².

Élément

Comme en linguistique, la notion d'élément réfère à une partie d'un énoncé³ musical tel un thème ou une partie de thème cyclique, un dessin mélodique ou une partie d'un dessin harmonique.

¹ PEPPER, (Stephen), *The Basis of Criticism in the Arts*. Cité par SOLIE, (Ruth A.), *The Living Work: Organicism and Musical Analysis*, in : *19th Century Music*, vol. IV, no 2, p. 147.

² ROBERT, (Paul) (éd.), *Entité*, in : *Petit Robert 1 Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Montréal, 1988.

³ ROBERT (Paul) (éd.), *Élément*, in : *Petit Robert 1 Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Montréal, 1988.

Thème cyclique

La notion de thème cyclique réfère à une succession de mélodies apparaissant plusieurs fois au cours du mouvement.

Dessin harmonique

La notion de dessin harmonique réfère à une succession de quelques harmonies apparaissant plusieurs fois au cours du mouvement. Ils se manifestent principalement sous forme de tierces superposées et, le plus souvent, marquent la pulsation, douant ainsi de mobilité les éléments. Ils naissent soit de la rencontre de plusieurs mélodies, soit d'une construction purement verticale.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAVANEL (Claude), *Claude Debussy ; a bibliography*, Detroit, Information Coordinators, 1974, 214 p.

ALDWELL (Edward) et SCHACHTER (Carl), *Harmony and voice leading*, Toronto, Harcourt Brace Jovanovich, 1989, 624 p.

ALEMENDRA (Julia d'), *Les Modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris, G. Enault, 1950, 192 p.

ANDREANI (Éveline), *Texte et musique ou les aventures du sens, à propos de Pelléas et Mélisande : Maeterlinck et Debussy*, in : *Analyse Musicale*, no 9, octobre 1987, p. 21-28.

AYREY (Craig), *Debussy's significant connections: metaphor and metonymy in analytical method*, in : *Theory, analysis & meaning in music*, 1994, p. 127-151.

BAKER (James), *Voice-leading in post-tonal music : suggestion for extending Schenker's theory*, in : *Music Analysis*, vol. 9, no 2, juillet 1990, p. 177-200.

BARRAQUÉ (Jean), *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, 189 p., Microcosme.

BARRAQUÉ (Jean), *La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes*, in : *Analyse Musicale*, no 12, juin 1988, p. 15-62.

BARTHES (R.), *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 247 p., Points, Essais.

BARTHES (R.), *L'Obvie et l'obtus : essais critiques I*, Paris, Seuil, 1982, 282 p.

BAUDELAIRE (Charles), *Correspondances*, in : *Les Fleurs du mal*, Paris, Bookings International, 1993, 281 p., Classiques Français.

BAUDIFFIER (Serge) et DEBENEDETTI (Jean-Marc), *Les Symbolistes*, Paris, Henri Veyrier, 1990, 190 p., Les Plumes du Temps.

- BAYER (Raymond), *Traité d'esthétique*, Paris, Colin, 1956, 302 p.
- BEACH (David) (éd.), *Aspects of schenkerian theory*, New Haven, Yale University Press, 1983, 222 p.
- BEACH (David), *The current state of schenkerian research*, in : *Acta Musicologica*, no 57, 1985, p. 275-307.
- BEACH (David), *On analysis, Beethoven, and extravagance : a response to Charles J. Smith*, in : *Spectrum*, vol. 9, 1987, p. 173-85.
- BEACH (David W.), *Pitch structure and the analytic process in atonal music: an interpretation of the theory of sets*, in : *Spectrum*, p. 7-22.
- BEACH (David W.), *A Schenker bibliography 1969-1979*, in : *Journal of Music Theory*, vol. XXIII, no 2, 1979.
- BEAUD (Michel) et LATOUCHE (Daniel), *L'Art de la thèse, comment préparer et rédiger une thèse, un mémoire ou tout autre travail universitaire*, Montréal, Boréal, 1988, 169 p.
- BENJAMIN (William, E.), "*Pour les Sixtes*": *an analysis*, in : *Journal of Music Theory*, vol. XXII, no 2, automne 1978, p. 253-290.
- BENT (I.), *Analysis*, in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, vol. I, 1980, Stanley Sadie (éd.).
- BENT (I.), *Semiology*, in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 1980, Stanley Sadie (éd.).
- BERGSON, Henri *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 344 p.
- BERMAN (Laurence D.), *Prelude to the Afternoon of a Faun and Jeux: Debussy's summer rites*, in : *19th Century Music*, vol. III, no 3, mars 1980, p. 225-238.
- BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959, 184 p.
- BOULEZ (Pierre), *Points de repère*, Paris, Seuil, 1981, 573 p.

- BROWN (Matthew), *The diatonic and the chromatic in Schenker's theory of harmonic relations*, in : *Journal of Music Theory*, vol. 30, no 1, printemps 1986, p. 1-33.
- BROWN (Matthew), *Tonality and form in Debussy's Prélude à l'après-midi d'un Faune*, in : *Spectrum*, vol. XV, no 2, automne 1993, p 127-143.
- CASSIRER (E.), *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Centre international de recherches en esthétique musicale, *Les Cahiers du CIREM*, Université de Rouen, Institut de musicologie, 1988-1989.
- CHARRU (Philippe), *Une Analyse des 24 Préludes pour le piano de Debussy* ; in : *Analyse Musicale*, no 12, juin 1988, p. 63-86.
- CHARRU (Pierre), *La Cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy : le mouvement au rythme de la forme*, in : *Analyse Musicale*, no 4, juin 1986, p. 72-77.
- CROTTY (John E.), *Symbolist influences in Debussy's Prelude to the Afternoon of a Faun.*, in : *In Theory Only*, vol. VI, no 2, 1982, p. 12-24.
- DAHLHAUS (Carl), *Analyse et jugement de valeur (1^e partie)*, in : *Analyse Musicale*, no 19, avril 1990, p. 31-41.
- DAHLHAUS (Carl), *Analyse et jugement de valeur (2^e partie)*, in : *Analyse Musicale*, no 20, juin 1990, p. 70-80.
- DAHLHAUS (Carl), *Analyse et jugement de valeur (3^e partie)*, in : *Analyse Musicale*, no 21, novembre 1990, p. 114-25.
- DEBUSSY (Claude), *Monsieur Croche Et Autres Écrits*, Saint-Amand, Gallimard, 1987, 361 p.
- DEBUSSY (Claude), *Premier Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle*, Paris, Durand & Cie, 1967, partition.
- DEBUSSY (Claude), *Quartet in G minor, opus 10 for two violins, viola and cello*, New York City, International Music Company, partition.

DEBUSSY (Claude), *Quatuor à cordes en sol mineur, deuxième mouvement*, in : Debussy, *Musique de chambre*, EMI Classics, 1970, Quatuor Parrenin.

DEBUSSY (Claude), *String Quartet in G minor op. 10*, in : *Musica da Camera*, Phillipp, 1983, Orlando Quartet.

DELEVOY (Robert L.), *Journal du symbolisme*, Genève, Skira, 1977, 246 p.

DELIÈGE (Célestin), *L'Analyse post-schenkérienne : quand et pourquoi ?*, in : *Analyse Musicale*, no 2, février 1986, p. 12-20.

DELIEGE (Célestin), *Les Fondements de la musique tonale - une perspective analytique post-schenkérienne*, Paris, Jean Claude Lattès, 1984, 270 p., *Musiques et Musiciens*.

DELIÈGE (Célestin), *Invention musicale et idéologies*, Mayenne, Christian Bourgois, 1986, 390 p., *Musique / Passé / Présent*.

DELIÈGE (Célestin), *La Set Theory, ou les enjeux du pléonasmе*, in : *Analyse Musicale*, no 17, octobre 1989, p. 64-79.

DUNSBY (J.) et Whittall (A.), *Music Analysis in theory and practice*, New Haven, Yale University Press, 1988, 250 p.

ECO (Umberto), *Œuvre ouverte*, Seuil, 1965/1979, 315 p., traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu avec le concours d' Andre Boucourechliev.

EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Debussy et l'idée d'arabesque musicale*, in : *Cahiers Debussy*, no 12-13, 1988-1989, p. 5-14.

EPPERSON (G.), *The musical symbol : a study of the philosophic theory of music*, Ames, Iowa State University Press, 1967, 323 p.

FÉTIS (François Joseph), *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmia Didot, 1869/1976.

FÉTIS (François Joseph), *Traité élémentaire de musique : contenant la théorie de toutes les parties de cet art*, Bruxelles, Société pour l'émancipation intellectuelle, 1852, 275 p.

FONTAINAS (André), *Mes Souvenirs du symbolisme*, Paris, Nouvelle revue critique, 1928, 220 p.

FORTE (Allen), *New Approaches to the Linear Analysis of Music*, in : *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLI, no 2, été 1988, p. 315-48.

FORTE (Allen), *Schenker's conception of musical structure*, in : *Journal of Music Theory*, vol. III, no 1, avril 1959, p. 1-30.

FORTE (Allen), *La Set complex theory : élevons les enjeux !*, in : *Analyse Musicale*, no 17, octobre 1989, p. 80-86.

FORTE (Allen), *The structure of atonal music*, New haven, Yale University Press, 1973, 224 p.

FORTE (Allen), *La Terrasse des audiences du clair de lune : approche motivique et linéaire*, in : *Analyse Musicale*, no 16, juin 1989, p. 23-29.

FORTE (Allen) et GILBERT (Steven E.), *Introduction to Schenkerian analysis*, New York, W.W. Norton & Company, 1982, 392 p.

GERVAIS (Françoise), *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, in : *La Revue musicale*, no 272-273, Paris, Richard-Masse, 1954.

GERVAIS (Françoise), *Étude parallèle des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, in : *Revue Musicale*, no 272, 1971.

GERVAIS (Françoise), *Structures debussystes*, in : *La Revue Musicale*, no 258, 1964, p. 77-88.

GUERTIN (Marcelle), *De La Lecture à l'audition d'un texte musical : une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, 245 p.

- GUT (Serge), *La Cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy*, in : *Analyse Musicale*, no 4, juin 1986, p. 78-81.
- HANSLICK (E.), *Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois, 1986, 177 p., Musique / Passé / Présent.
- HEGEL (F.), *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- HEMLING (Steven), *Historicizing Derrida*, in : *Postmodern Culture*, vol. 4, no 3, mai 1994, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/>.
- HENNION (Antoine), MEADEL (Cecile), *Programming music : radio as mediator, Media*, in : *Culture and Society*, vol. VIII, 1986, p. 281-302.
- HENNION (Antoine), *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailie, 1993, p. 221-267.
- HIRBOUR-PAQUETTE (L.), *Quelques remarques sur la duplication chez Debussy*, in : *Chatman-Eco-Klinkenberg (ed.)*, 1979, p. 998-1002.
- HOLUB (Robert C.), *Review of Christopher Norris' What's wrong with postmodernism ?*, in : *Postmodern Culture*, vol. 2, no 2, janvier 1992, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/>.
- HOWAT (R.), *Debussy in proportion : a musical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 239 p.
- INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale, premier et deuxième livre*, Paris, A. Durant et Fils, 1912.
- INGARDEN (R.), *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale ?*, Paris, C. Bourgois, 1989, 215 p.
- JAKOBSON (R.) et LÉVI-STRAUSS (C.), « *Les Chats* » de Charles Baudelaire, in : *L'Homme*.
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1989, 315 p.
- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *L'Immédiat chez Debussy*, in : *La Revue Musicale*, no 258, 1964, p. 89-97.

- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *La Musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961, 198 p.
- JAROCINSKI (Stefan), *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Mame à Tours, Seuil, 1971, 197 p., traduit du polonais par Thérèse Douchy, Musiques.
- JUSTEIN (Gaarder), *Le Monde de Sophie : roman sur l'histoire de la philosophie*, Paris, Seuil, 1995, 557 p., traduit et adapté du norvégien par Hélène Hervieu et Martine Laffon.
- KAHN (Gustave), *Le Vers libre*, Paris, Eugène Figuière & Cie, 1912, 41 p., Vers Et Prose.
- KOECHLIN (Charles), *Le Contrepoint chez Debussy*, in : *Cahiers d'art*, vol. I, no 9, 1926.
- KOECHLIN (Charles), *Debussy*, Paris, Henri Laurens, 1927, 125 p., Les musiciens célèbres.
- KOECHLIN (Charles), *Les Tendances de la musique moderne française*, in : *Encyclopédie Lavignac*, p. 56-145.
- KREMER (J.F.), *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, Klincksieck, 1984, 134 p.
- KRISTEVA (Julia), *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.
- LABARRIÈRE (Pierre-Jean), *Le Moment de l'analyse en logique fondamentale*, in : *Analyse Musicale*, no 17, octobre 1989, p. 59-63.
- LAJOINIE (Vincent), *Impasses*, in : *Analyse Musicale*, no 2, février 1986, p. 8-11.
- LESURE (François), *Claude Debussy avant 'Pelléas' ou les années symbolistes*, Langres, Klincksieck, 1992, 262 p.
- LESURE (François), *Debussy, Le Symbolisme et les arts plastiques*, in : *Cahiers Debussy*, no 8, 1984, p. 3-12.

- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 p.
- LEVY (Janet M.), « Covert and Casual Values in Recent Writings About Music », *The Journal of Musicology*, hiver 1987.
- LEWIN (David), *Some instances of parallel voice-leading in Debussy*, in : *19th Century Music*, vol. XI, no 1, été 1987.
- LOCKSPEISER (Edward), *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, 823 p.
- LOCKSPEISER (Edward), *Les Symbolistes et Claude Debussy*, in : *Menestrel*, 14 août 1936, p. 7.
- MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, 1659 p., la Pléiade.
- MATAIGNE (Viviane), *Une Analyse du Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy*, in : *Analyse Musicale*, no 12, juin 1988, p. 89-102.
- MEEÛS (Nicolas), *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune : une analyse harmonique*, in : *Analyse Musicale*, no 13, octobre 1988, p. 81-87.
- MESNAGE (Marcel), *La Set complex theory : de quels enjeux s'agit-il ?*, in : *Analyse Musicale*, no 17, octobre 1989, p. 87-90.
- MOCKEL (Albert), *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, 148 p.
- MOLINO (Jean), *Analyser*, in : *Analyse Musicale*, no 16, juin 1986, p. 11-13.
- MOLINO (Jean), *Du Plaisir au jugement : les problèmes de l'évaluation esthétique*, in : *Analyse Musicale*, no 19, avril 1990, p. 16-26.
- MOLINO (Jean), *Fondement symbolique de l'expérience esthétique et l'analyse comparée : musique, poésie, peinture*, in : *Analyse Musicale*, no 4, juin 1986, p. 11-18.
- MONDOR (Henri), *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 37^e édition, 1941, 827 p.

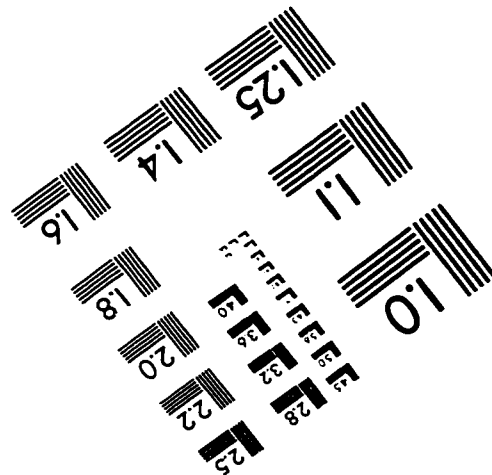
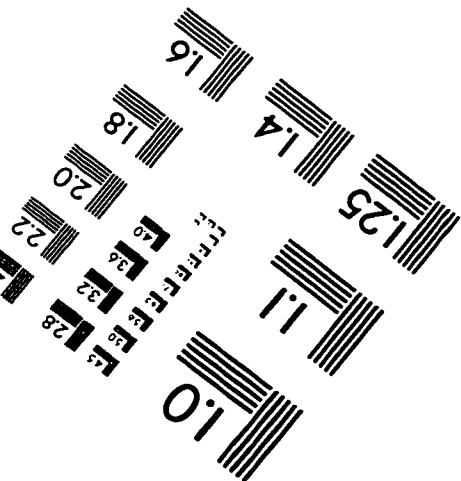
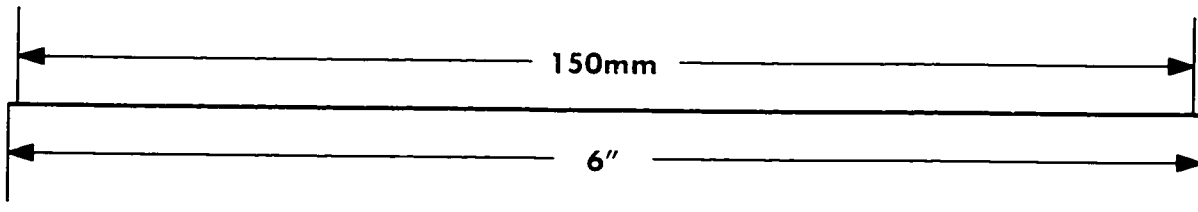
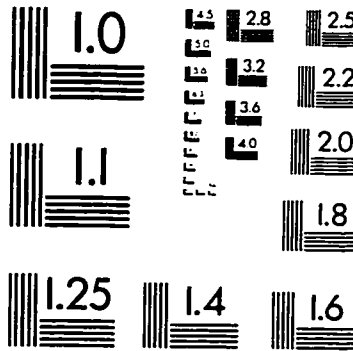
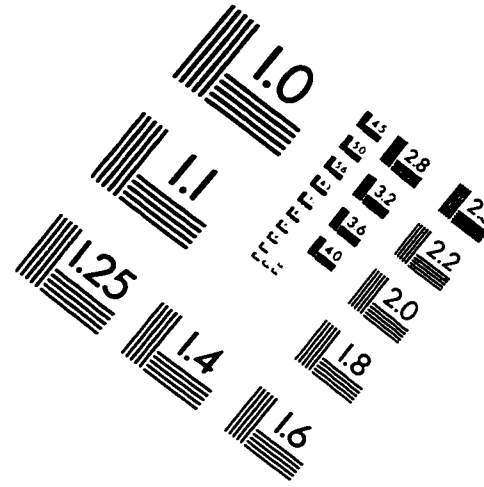
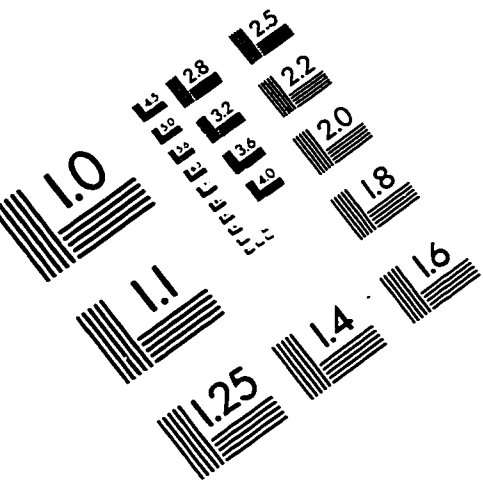
- MORRIS (Robert D.), *Composition with pitch-classes: a theory of compositional design*, New Haven, Yale University Press, 1987, 359 p.
- NARMOUR (Eugen), *Beyond schenkerism : the need for alternatives in music analysis*, Chicago, Chicago University Press, 1977, 238 p.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, 179 p.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), *La Sémiologie musicale dix ans après*, in : *Analyse Musicale*, no 2, février 1986, p. 22-33.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), *De La Sémiologie à la musique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1988, Les Cahiers du département d'études littéraires.
- NAUD (G.), *Pour une méthode d'analyse des analyses*, in : *Chatman-Eco-Klinkenberg (ed.)*, 1979, p. 1015-1018.
- NEUMEYER (David), *Fragile octaves, broken lines : on some limitations in schenkerian theory and practice*, in : *In Theory Only*, vol. 11, no 3, 1989, p. 13-30.
- NICOLAS (François), *Huit Thèses sur l'écriture musicale*, in : *Analyse Musicale*, no 14, juin 1991, p. 47-50.
- NIETZSCHE (Friedrich), *Le Cas Wagner*, Gallimard, 1974, 163 p., Folio Essais, traduit de l'Allemand par Jean-Claude Hémerly.
- PARKS (Richard), *The music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 1989, 366 p.
- PARKS (Richard S.), *Pitch organization in Debussy : unordered sets in 'Brouillards'*, in : *Spectrum*, no 2, 1980.
- PARKS (Richard S.), *Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy's Chromatic Etude*, in : *Journal of Music Theory*, vol. XXIX, no 1, printemps 1985, p. 33-60.
- PARRET (Herman), *À Propos d'une Inversion : l'espace musical et temps pictural*, in : *Analyse Musicale*, no 4, juin 1986, p. 25-31.

- PASTILLE (William A.), *Heinrich Schenker, anti-organicist*, in : *19th Century Music*, vol. 8, no 1, 1984, p. 29-36.
- PERSKY (Stanley), *Debussy the progressive*, in : *In Theory Only*, vol. 1, no 7, octobre 1975, p. 3-7.
- PEYRE (Henri), *La Littérature symboliste*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1976, 127 p., Que sais-je ?.
- PEYRE (Henri), *Qu'est-ce Que Le Symbolisme ?*, Paris, PUF, 1974, 262 p.
- POIRIER (Alain), *L'Histoire, « toujours recommencée »... introduction à la pensée analytique de Jean Barraqué*, in : *Analyse Musicale*, no 12, juin 1988, p. 9-13.
- POPELARD (Marie-Dominique), *Philosophie analytique et analyse musicale : invitation à quelque travail en commun*, in : *Analyse Musicale*, no 28, juin 1992, p. 47-52.
- POPLE (Anthony, ed.), *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 226 p.
- POPPER (Karl R.), *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973, 480 p.
- PRGST (Christine) et VECCHIONE (Bernard), *L'Analyse musicale en milieu universitaire : analyse musicale et analyse musicologique, les techniques scientifiques d'analyse musicale*, in : *Analyse Musicale*, no 5, octobre 1986, p. 46-50.
- RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Genève, Slatkine Reprints, 1986, 432 p.
- RAYMOND (Marcel), *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, J. Cortis, 1966, 367 p.
- ROTHSTEIN (William), *The americanization of Heinrich Schenker*, in : *In Theory Only*, vol. 9, no 1, 1986, p. 5-17.
- RUWET (N.), *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 246 p.

- RUWET (N.), *Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires*, in : *Musique en Jeu*, no 17, p. 11-36.
- SALZER (Felix) et SCHACHTER (Carl), *Counterpoint in composition : the study of voice-leading*, New York, Columbia University Press, 1989, 478 p.
- SCHMIDT (Albert-Marie), *La Littérature symboliste (1870-1900)*, Paris, PUF, 1942/1966, 127 p., Que sais-je ?.
- SMITH (Charles J.), *The functional extravagance of chromatic chords*, in : *Spectrum*, vol. 8, 1986, p. 94-139.
- SMITH (Charles J.), *A rejoinder to David Beach*, in : *Spectrum*, vol. 9, 1987, p. 186-94.
- SOLIE (Ruth A.), *The living work : organicism and musical analysis*, in : *19th Century Music*, vol. IV, no 2, automne 1980, p. 147-56.
- SOURIAU (Étienne), *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, 319 p.
- SPERBER (Dan), *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, 163 p.
- STEFANI (G.), *Théorie des intervalles*, in : *Revue de musique des universités canadiennes*, no 7, 1986, p. 80-102.
- STRAUS (Joseph N.), *Introduction to post-tonal theory*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1990, 218 p.
- STREET (Alan), *Superior myths, dogmatic allegories : the resistance to musical unity*, in : *Music Analysis*, vol. VIII, no 2, 1989, p. 77-123.
- SWAIN (Joseph P.), *Review of « Les Fondements de la musique tonale : une perspective analytique post-schenkérienne »*, by Célestin Deliège, in : *Journal of Music Theory*, vol. 30, no 1, printemps 1986, p. 122-30.
- THOREL (Jean), *Les Romantiques allemands et les symbolistes français*, in : *Entretiens politiques & littéraires*, vol. III, no 18, 1891, p. 96-109.

- VALÉRY (Paul), *Discours d'esthétique*, in : *Variété*, 1937, p. 1294-1313.
- WAGNER (Richard), *Beethoven*, in : *Beethoven par Wagner*, Gallimard, 1937, 77-173 p., traduit de l'Allemand par Jean-Louis Crémieux-Brilhac.
- WEBER (Édith) (éd.), *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, 365 p.
- WEBER (Édith), *La Recherche musicologique, objet, méthodologie, normes de présentation*, Paris, Beauchesne, 1980, 171 p., Guides Musicologiques.
- WENK (A.), *Claude Debussy and the poets*, Los Angeles, University of California Press, 1976, 345 p.
- WENK (Arthur B.), *Parsing Debussy : proposal for a grammar of his melodic practice*, in : *In Theory Only*, vol. IX, no 8, 1987.
- WILKIE (Rob), *Postmodernism as usual : « theory » in the American academy today*, in : *Postmodern Culture*, vol. 6, no 1, septembre 1995, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmcl/>.
- WINTERS (Philip), *Wagner : writing the wrongs*, in : *The New Criterion*, vol. I, no 6, février 1983, p. 41-50.
- ZIMA (Pierre V.), *La Déconstruction : une critique*, Paris, PUF, 1994, 128 p., Philosophies.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved