

Le wagnérisme de Baudelaire et Mallarmé

Teo SANZ (Burgos)¹

Summary

This article analyses the reception of Wagnerian music by Baudelaire and Mallarmé, at two crucial moments in the 19th century in France, in terms of the evolution of musical poetics and its concretization in literature. Both of them, albeit in different ways, have a well-known admiration for Wagner. Yet, these two great innovators of French poetry also avail themselves of the German composer's music to reflect on their own aesthetic ideas. Thus, Wagner is literarised by Baudelaire while Mallarmé, faced with the powerful Wagnerian sound, calls for a silent music emanating from a deconstruction of the syntactic and formal order.

Introduction

L'esthétique wagnérienne a exercé une influence notoire chez les poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Après les écrits de Baudelaire en défense du compositeur, la vague d'admirateurs s'est accrue constamment. C'est à partir de 1875, après la publication du *Drame musical* de Schuré, que les concepts d'« art pur » et d'« idéal » ont fait une percée dans le monde des intellectuels de l'époque. Le symbolisme a trouvé chez le créateur allemand une réponse à ses soucis artistiques, même si, au dire de Michaud (Michaud 1947, 326), dans la *Revue wagnérienne*, parue entre 1885 et 1888, chacun a interprété Wagner d'après ses propres théories. Certes, le musicien qui apparaît dans les articles de la revue qui lui est consacrée avait mille visages différents. Cependant, ceux qui y ont collaboré avaient un même objectif : créer une « littérature wagnérienne » capable de rassembler les différents genres littéraires (Bernard 1959, 19). C'est ainsi que la poésie jouerait un rôle musical tandis que la prose conserverait le pouvoir de transmettre les concepts. En ce sens, comme le signale Sieburth, les symbolistes wagnériens ont contribué néanmoins « à l'élaboration d'un embryon de « théorie », c'est-à-dire d'un métalangage qui devait permettre à la poésie contemporaine de réfléchir sur elle-même d'un point de vue philosophique et de s'instituer consciemment en un programme d'avant-garde pour la transformation des arts » (Sieburth 1993, 745).

Wagner a fasciné les poètes en leur montrant une voie nouvelle. Or, il n'est pas sans intérêt de rappeler dans les lignes qui suivent les raisons de la fascination que Baudelaire et Mallarmé ont éprouvée vis-à-vis de la musique wagnérienne. En effet, les deux poètes ont consacré à Wagner un essai particulier. Cependant, il faudrait tenir compte de la distance entre les dates de leurs textes respectifs, 1860 et 1861 dans le cas de Baudelaire et 1885 pour Mallarmé, afin d'expliquer l'attitude différente que chacun a adoptée au moment d'aborder le sujet wagnérien. Leurs lectures respectives convergent en un point précis : ce sont des lectures poétiques pures. Le manque d'une formation solide en théorie musicale chez les deux poètes y est sans doute pour beaucoup. Comme le signale Lacoue-Labarthe (1991, 83), « Baudelaire, sous une apparente soumission ne cesse de travailler à une véritable baudelairisation de Wagner ». Pour sa part, Mallarmé, tentera à tout prix de se libérer du complexe premier suscité par le hiéroglyphe de la partition. Voyons, donc, comment Wagner est évoqué chez ces deux grands poètes.

Baudelaire

Une musique qui était la sienne ?

La musique de Wagner a été très mal accueillie en France. Lors des trois concerts donnés par le compositeur à la Salle Ventadour de Paris en 1860, aussi bien le public que la critique ont réagi de manière hostile contre le compositeur. Baudelaire s'est montré indigné et à la fois honteux d'un pays si peu sensible au génie du maître. Pour se distinguer de « tous ces imbéciles » (Baudelaire 1973, 410-411), il fait parvenir à Wagner une lettre, datée du 17 février 1860, en lui montrant toute sa reconnaissance et son adhésion à sa musique. Quatorze mois plus tard, en avril 1861, il publie dans la *Revue européenne*, l'essai « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (Baudelaire 1976, 779-815) où il montre son adhésion inconditionnelle au drame musical.

Baudelaire s'est laissé séduire immédiatement par les profondes harmonies d'une musique qu'il reconnaissait comme étant la sienne. Dans sa fameuse lettre adressée au compositeur, il avoue ses mauvais préjugés pour la musique nouvelle arrivée de la main de Wagner. Toutefois, il se rend compte immédiatement de la grande jouissance musicale que lui procure ce langage : « D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. » (Baudelaire 1976, 1452, italiques Ch.B.) En effet, la musique joue un rôle important dans l'imaginaire du poète. Dans son beau sonnet « La musique » (Baudelaire 1975, 68), il suit les traces de Rousseau en ce qui concerne l'influence de la musique sur l'âme et l'imagination. La musique inspire la création poétique et, en même temps, elle est source de volupté et de passion. Il y a certes une coïncidence notoire avec les thèmes de l'univers wagnérien. Dans la lettre, le poète se sent frappé par la grandeur et par la solennité de

Wagner, en particulier en ce qui concerne les « grands aspects de la Nature » (Baudelaire 1976, 1452). Dans son poème, il chante une nature cosmique marquée par la violence des vents et des tempêtes. L'humanité y aperçoit le gouffre. Elle est en proie aux passions qui semblent s'apaiser à la fin du poème. La lettre de Baudelaire insiste sur la force d'une musique qui le subjugué à tel point qu'il se laisse pénétrer et envahir par « la volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer » (Baudelaire 1976, 1452).

Baudelaire ne cache pas que les sensations dont il fait l'expérience dérivent de ses préoccupations habituelles. En ce sens, il ne manque pas de faire allusion à d'autres arts comme la peinture. Ainsi, les correspondances entre les différents arts contribuent-elles à l'extase du poète. La musique de Wagner est à ses yeux « une vaste étendue d'un rouge sombre » (Baudelaire 1976, 1453). L'évocation visuelle de Baudelaire finit par compléter un tableau où « l'incandescence de la fournaise » (Baudelaire 1976, 1453) se voit percée par une fusée qui trace des sillons blancs sur le blanc qui lui sert de fond. La correspondance affective qui s'ensuit résume le sentiment du poète en proie au pouvoir de la musique : « Ce sera, dit-il à Wagner, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme. » (Baudelaire 1976, 1453) Dans cette lettre, Baudelaire expose non seulement comment la musique touche à la poésie, à sa poésie, mais aussi de quelle manière il se sent frémir par la profonde réminiscence de l'art wagnérien. Mais, il ne s'arrête pas là. En essayant de comprendre Wagner il va réfléchir sur sa propre poétique.

La sémantique de Tannhäuser

Un lecteur moderne qui connaît la théorie littéraire ne saurait que s'étonner en lisant l'essai sur *Tannhäuser*. Baudelaire estime que Wagner est à la hauteur de ce qu'il y a de plus grand. C'est un artiste qui sait par mille combinaisons traduire « les tumultes de l'âme humaine » (Baudelaire 1976, 781). Il se réfère d'abord au pouvoir de la musique instrumentale. À ce propos, Baudelaire s'interroge sur la sémantique de la musique non chantée. Aujourd'hui nous sommes habitués aux théories portant sur la poétique de la lecture. On admet que le texte littéraire représente un effet potentiel qui est réalisé dans le processus de la lecture. De même, on a beaucoup écrit sur les potentialités significatives de la musique. Mais dans le fond la vieille polémique n'a pas beaucoup modifié ses termes. Soit on se range du côté des idées expressives de Wagner ou Hanslick, soit on défend le formalisme pur de Stravinsky ou Schönberg (Fubini 1994, 53). Si l'on revient au domaine purement français, nous dirions que la polémique relève de notre fil conducteur : le formalisme, nuancé, de Rameau, et les théories relatives aux sensations que l'on trouve chez Diderot et Rousseau. En tous les cas, il convient de signaler que Baudelaire développe, au XIX^e siècle déjà, une poétique de l'audition. Ainsi, il estime que la musique symphonique de Wagner est caractérisée par son inachèvement et que la musique s'accomplit dans l'audition. Or, l'imagination de l'auditeur complète les blancs, les lacunes existant dans la musique :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. (Baudelaire 1976, 781-782)

Baudelaire considère que le degré d'éloquence d'une musique est en rapport avec la suggestion qu'elle procure. Afin de montrer que la musique wagnérienne est universelle, il a recours à ce que Wagner lui-même écrit, pour le programme du concert, sur l'ouverture de *Lohengrin* et le confronte à l'analyse qu'en fait Liszt. Ensuite il raconte ce qu'il a imaginé en écoutant le morceau. La coïncidence des sensations dans les trois cas est flagrante. Baudelaire confirme ainsi que la véritable musique « suggère des idées analogues dans des cerveaux différents » (Baudelaire 1976, 784). Alors, il peut être certain que l'art wagnérien rejoint sa théorie des « correspondances ».

Dans les trois cas, les sensations soulignées sont, selon Baudelaire, identiques : isolement, béatitude, contemplation de l'infiniment grand et de l'infiniment beau, d'une lumière intense qui des yeux passe à l'âme et de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables. On notera donc que Baudelaire évite surtout les allusions à la théorie musicale. Il ne cite pas les passages où Liszt parle de la mélodie, des sons harmoniques, des registres des notes, des motifs wagnériens. Sa réaction est purement émotive. Rien sur une musique nouvelle qui se base sur la mélodie infinie. Pas un mot sur les nuances ou sur les lignes monothématiques de l'unique motif de l'ouverture. Baudelaire y décèle l'universalité de l'art, les effets synesthésiques de sa propre création poétique. C'est pourquoi il cite dans l'essai les deux quatrains de son poème « Correspondances » car, dit-il, « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité » (Baudelaire 1976, 784, italiques Ch.B.).

Le drame comme art totalisant

Mais l'intérêt de Baudelaire pour l'esthétique wagnérienne ne se circonscrit pas à la musique instrumentale. Sous le coup de la découverte d'une musique qui exprime une forme idéale et universelle face à la diversité des langues, il va approfondir de façon intellectuelle l'étude du drame. En ce sens, il va tenir compte de l'idée wagnérienne relative au drame et au mythe. Mais il ne s'agit pas encore de la *Gesamtkunstwerk*. Le drame proposé par le musicien allemand implique la collaboration des autres arts. Toutefois le modèle que Wagner admire et qui lui sert de guide à ce moment-là est la tragédie grecque.

La musique de Wagner a l'ambition de devenir un art totalisant. Baudelaire ne saurait qu'être d'accord avec une tentative qui se révoltait contre ceux qui de manière absurde et

plate, veulent « établir pour l'éternité la prédominance de la musique dans le drame lyrique » (Baudelaire 1976, 788). Ce n'est pas un hasard si le poète cite Diderot comme l'un des esprits qui par le passé ont défendu une idée semblable. Certes, en lisant la « Lettre sur la musique » de Wagner, Baudelaire pense inévitablement aux idées de Diderot, en particulier à la conception que le philosophe des Lumières avait de la véritable musique dramatique. C'est ainsi que Baudelaire rappelle que l'œuvre totale, pour Diderot, « ne peut pas être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé » (Baudelaire 1976, 788). De même, il est très significatif que le poète, citant la lettre de Wagner à Berlioz, souligne les passages où le musicien se voit poussé à étudier les rapports « des diverses branches de l'art entre elles » (Baudelaire 1976, 789). Wagner ne renonçait donc pas à étudier toutes les relations possibles entre les arts. Tout comme le Diderot du *Neveu*, il examine les liens entre la plastique et la mimique ainsi que ceux qui relient la musique et la poésie. Or, Baudelaire adhère pleinement à *la musique de l'avenir* car elle reflète ses propres soucis esthétiques. Il n'est donc pas étonnant qu'il accepte avec le musicien non seulement la solennité religieuse et civique du théâtre antique mais aussi sa capacité totalisatrice en ce qui concerne les arts. Les passages des écrits wagnériens cités par Baudelaire nous offrent la preuve de son accord total avec le compositeur. De la lettre à Berlioz est extrait le passage suivant :

Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie. (Baudelaire 1976, 789)

Pour arriver à cet « impérieux idéal » wagnérien (Baudelaire 1976, 790), l'union intime des arts devient une nécessité. Ainsi, on éviterait l'épuisement expressif d'un art lorsqu'il arrive à des limites infranchissables. Le poète accepte que la musique ou la poésie prennent indistinctement la relève lorsque l'une des deux arrive à ses limites. Plus encore, dans son éblouissement, il considère que c'est la forme du poème qui mène le poète jusqu'à la limite de son art. C'est alors que la musique prend le relais car « l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique » (Baudelaire 1976, 791). Il n'en reste pas moins qu'il ne faut pas se laisser guider par cette affirmation un peu trompeuse. Il est évident qu'il défend Wagner et sa musique, mais il le fait en tant que critique littéraire. Il ne faut pas oublier qu'il a écrit ces textes pour s'opposer à une critique aveugle, incapable de voir la nouveauté qu'apportait en France le drame musical.

Mythe et émotion

Il est intéressant aussi de constater comment Baudelaire coïncide avec le musicien au moment de privilégier la légende sous la forme la plus pure, le mythe. Il rejoint le musicien pour soutenir que le mythe est universel, sacré et divin. Wagner se retire du domaine de l'his-

toire et désigne le mythe comme le grand poème primitif et anonyme du peuple : « Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible. » (Wagner, cité par Baudelaire 1976, 792) Wagner considère que le mythe est le genre poétique le plus pur. Une fois la raison humaine dépassée, il ne reste que l'émotion et celle-ci se fait musique, car l'art musical est le plus apte à atteindre le royaume du sentiment. Avec le mythe, nous retrouvons la poésie naturelle, une poésie qui favorise l'élévation vers le sacré. Baudelaire a sans doute rejoint Wagner parce que, en le lisant, plus qu'en l'écoutant, il retrouve ses aspirations poétiques. L'état de *rêve* propre à la scène et au ton de la légende wagnérienne est une sorte de tremplin qui lui permet d'accéder au « nouvel enchaînement des phénomènes du monde » (Wagner, cité par Baudelaire 1976, 792). Le poète des correspondances retrouve la liturgie de sa propre poésie dans la poésie du compositeur.

Baudelaire est avant tout un poète qui au moyen de son propre discours critique essaie de faire passer, ne serait-ce qu'imperceptiblement, son esthétique. Il considère, certes, que Wagner est un grand poète et critique. Cependant son essai vise les critiques purs, ceux qui ne sont pas poètes car, dit-il : « Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. » (Baudelaire 1976, 793) Le Wagner de Baudelaire est surtout le poète lui-même. À partir de Wagner, il se construit en tant que critique et poète. La musique est à la fois présente et absente de son essai. Disons que la musique qui sonne est celle qu'il écoute dans sa quête du paradis perdu où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

La dialectique du bien et du mal

Sans perdre de vue la voie choisie par le poète, le dernier volet de son essai est consacré à la dialectique qui le hante dans son existence. *Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont été au centre des *Fleurs du mal*. Cet opéra symbolise les deux postulats simultanés qui existent, au dire du poète, à toute heure et dans tout homme : l'une tournée vers Dieu, l'autre vers Satan : « Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même. » (Baudelaire 1976, 795) Baudelaire centre son commentaire sur cette dualité. En effet, comme l'on sait, le chevalier protagoniste de l'opéra se débat entre l'extase religieuse et l'extase sensuelle. Baudelaire est fasciné par la partie instrumentale de l'ouverture. C'est l'orchestre qui chante. Il privilégie cette forme car l'absence de paroles laisse la suggestion planer librement. C'est pourquoi il parle des chants qui résument la pensée du drame : le chant religieux et le chant voluptueux. Il préfère donc imaginer, en se laissant envahir par la sonorité orchestrale, la lutte entre « le but de l'universel pèlerinage » (Baudelaire 1976, 794), Dieu, et la volupté de la terrible Vénus.

La musique wagnérienne s'éloigne du chant vulgaire sur l'amour. Le poète désire ardemment transmettre au lecteur la profondeur d'un art nouveau, mais outre l'allusion au chant,

l'absence de références musicales y est notable. Le texte baudelairien devient une fois de plus la grille esthétique de sa propre poésie. Certes, on connaît la dimension tragique de sa poésie. Baudelaire aspire à la connaissance suprême, mais pour atteindre ce but il faut passer par l'expérience de la douleur.

Le chevalier Tannhäuser est aussi en proie à une douleur, il dit même qu'il aspire à la douleur. Il hésite entre le Venusberg et le ciel. Il oscille entre la volupté et l'« idéal ». Vénus habite dans les profondeurs de la terre où l'on respire une « atmosphère parfumée, mais étouffante » (Baudelaire 1976, 795). Baudelaire se sent fasciné par la victoire de l'ordre ascendant dans l'opéra wagnérien. On dirait qu'il est soulagé quand Tannhäuser s'échappe de la grotte de Vénus, une fleur du mal qui règne sur la nature marâtre. Lorsque la musique le transporte sur la terre, il respire : « [...] nous en aspirons l'air frais, nous en acceptons les joies avec reconnaissance, les douleurs avec humilité. La pauvre humanité est rendue à sa patrie. » (Baudelaire 1976, 796) C'est pour cela qu'il considère le thème religieux comme une beauté solide qui s'élève au-dessus des voluptés agonisantes. Ce chant représente l'extase de la rédemption. En cela la mystique baudelairienne s'identifie sans faille avec l'imaginaire de l'opéra wagnérien.

Une « baudelairisation » de Wagner (Lacoue-Labarthe 1991, 83)

Mais où se trouve dans le texte la musique qui fait rêver et passer au-delà ? Baudelaire délègue ce rôle à Liszt. Les longues citations du pianiste et compositeur viennent combler les lacunes « théoriques » du discours baudelairien. C'est à lui de nous dire comment Wagner dessine mélodiquement « le caractère des personnages » ou à quel point les naissants *leit-motifs* jouent un rôle dans les « *personnifications d'idées* » (Baudelaire 1976, 802, italiques Ch.B.). C'est seulement quand Liszt parle de la beauté d'une musique qui n'aurait pas besoin du texte pour être une véritable poésie que Baudelaire réapparaît en toute sa modernité. Complétant Liszt, Baudelaire dépeint la modernité d'un art poétique qui est conçu de manière volontaire. Wagner est encore romantique mais, comme Baudelaire lui-même, crée ses œuvres avec l'intellect. Une fois encore, la musique wagnérienne est baudelairisée. Dans le texte, elle est présentée comme le fruit d'une réflexion consciente. L'instinct et le calcul font partie de l'équilibre parfait dont rêvait le poète. Baudelaire aime l'opéra wagnérien dans sa totalité. Il estime que, même sans poésie, sa musique serait une œuvre poétique : car « étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite ; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment *concaténées* » (Baudelaire 1976, 803, Ch.B.).

Baudelaire considère donc que Wagner a su extraire en se servant de l'art musical « ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme » (Baudelaire 1976, 806). Le poète admire la double personnalité artistique du musicien : l'homme passionné et l'homme d'ordre. La passion se sent chez lui car dans ses œuvres on devine les mots qui dépeignent ce sentiment : « volonté », « désir », « concentration », « intensité nerveuse », « explosion ». Les excès wagnériens

sont des signes du génie romantique. Les débordements de volonté dont le compositeur fait preuve sont une sorte d'extase, des délices qui succèdent « à une grande crise morale ou physique » (Baudelaire 1976, 807). L'homme d'ordre est celui qui a médité la réforme du drame lyrique et qui, sans doute, sera consacré par la postérité. Pour Baudelaire, la modernité de Wagner réside dans son désir d'équilibrer le génie créateur, d'être original, avec l'activité de théoricien.

L'essai sur *Tannhäuser* représente aussi bien une « baudelairisation » du musicien qu'une défense de la musique du futur, surtout en ce qui concerne les théories des analogies réciproques. En ce sens, cet article aura contribué, de même que sa propre théorie des correspondances, au développement des théories symbolistes concernant la poésie où la musique toujours présente est le plus souvent « littérisée ».

Du hiéroglyphe au silence poétique : l'idéal musical de Mallarmé

Le mystère des signes

À l'instar des autres poètes, et sans doute influencé par Baudelaire, Mallarmé s'est intéressé à la musique de Wagner. Il a écrit aussi des textes sur la musique en général. Il faudrait tout de même signaler que ses pensées sur la création poétique et son rapport à la musique dépassent largement le cadre du symbolisme, atteignant un avant-gardisme encore admiré de nos jours. En effet, dans « L'art pour tous », le poète déclare se sentir ébloui par la langue de l'autre, par les hiéroglyphes mystérieux et sacrés qui parcourent la partition. C'est une écriture qui l'attire car elle se situe hors de la portée des « curiosités hypocrites » et des « impiétés [...] de l'ignorant et de l'ennemi » (Mallarmé 2003, 360). Le mystère qui émane de ces « signes sévères, chastes, inconnus » génère chez le poète un « religieux étonnement » (Mallarmé 2003, 360). Mallarmé est jaloux de l'hermétisme de l'écriture musicale et se plaint du fait que la poésie, le plus grand exercice artistique, encore plus grand que la musique, ne possède pas un degré si riche de conceptualisation.

C'est également dans le texte « L'art pour tous » qu'apparaît pour la première fois le nom de Richard Wagner. Il convient de signaler que Mallarmé n'avait pas une bonne connaissance de l'histoire de la musique et qu'il était complètement profane en ce qui concerne la théorie musicale. Ce ne sera qu'à l'âge de vingt-deux ans, poussé par Catulle Mendès et Villiers de L'Isle-Adam, qu'il approfondira sa connaissance de l'œuvre du compositeur allemand. En effet, aussi bien Catulle que Villiers avaient déjà rendu visite à Wagner dans son exil de Tribtschen, au bord du lac des Quatre Cantons. Une fois retournés à Paris, ils organisent des concerts et des récitals consacrés au musicien allemand. C'est à partir de ce moment-là que Mallarmé commence à s'intéresser d'une manière plus profonde à la musique.

Meylan signale qu'à partir de 1865 apparaissent des allusions plus précises à la musique dans la correspondance de Mallarmé (cf. Meylan 1951). Ceci confirme que l'art musical exerçait déjà une influence notable chez le poète. Par contre, la fille de Mallarmé affirme que

l'intérêt porté par son père à la musique date de 1886. Quoi qu'il en soit, ce qui est certain, c'est que dans une lettre de Mallarmé adressée à Cazalis à propos du très musical poème « Sainte », écrit le 5 décembre 1865, il s'exprime comme suit : « Je vous envoie un petit poème *mélodique* que me demandait Madame Brunet. » Par ailleurs, le lendemain, il écrit une autre lettre, cette fois-ci adressée à Théodore Aubanel, où il précise : « C'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique. » (Mallarmé 2003, 686)

Une réflexion théâtrale

La naissance en 1886 de la *Revue wagnérienne* dont le fondateur fut Dujardin, lui offre la possibilité de s'exprimer largement sur la musique. Dans un texte qu'il qualifia de « moitié article, moitié poème en prose », « Wagner, rêverie d'un poète français » publié en août 1885, Mallarmé démontre qu'il n'est pas précisément un grand connaisseur de Wagner. Néanmoins, suivant la mode symboliste, il y procède à une divination du musicien. Toutefois, son admiration n'est que partielle, car il aspire à créer une œuvre d'art plus parfaite que celle qui est au centre du drame wagnérien. En réalité, ce texte est surtout une réflexion poétique sur le théâtre. Comme le signale Guichard (1963, 87-98), le poète écrit sur un théâtre idéal qui annonce « Crayonné au théâtre ». Il est curieux de constater que, dans ce texte, il n'existe aucune référence aux opéras de Wagner. De même, il ne fait pas d'analyses de thèmes ni d'orchestration, ce qui prouve à quel point ses connaissances musicales étaient uniquement celles d'un profane qui se sent attiré par les mystères du son. Mallarmé qualifie Wagner d'usurpateur du devoir des poètes (Mallarmé 2003, 154). Il estime que le théâtre total proposé par le musicien ne suppose pas la fin du parcours de la révolution artistique. Mallarmé croit au théâtre, il défend le spectacle du futur, mais, comme Suzanne Bernard l'a souligné à juste titre, là où Wagner parle d'associer la poésie et la musique, Mallarmé parle de « reprendre à la musique son bien » (Bernard 1959, 66). Il est évident que cet article ne fut qu'un prétexte pour réfléchir à ses propres obsessions esthétiques. Néanmoins, ceci ne veut pas dire qu'il méprise Wagner, bien au contraire, le poète cherche chez le compositeur des analogies capables de le guider dans sa quête poétique. Les drames musicaux, dit Mallarmé, sont modernes. Il considère que Wagner est un « expert à se servir des arts » (Mallarmé 2003, 154). Il y voit une cassure avec l'ancien théâtre, avec le théâtre réaliste qui cherchait la vraisemblance. Aussi estime-t-il que le théâtre « d'avant la Musique » partait d'un concept « autoritaire et naïf » (Mallarmé 2003, 155). C'est la musique qui transforme tout cela :

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique. (Mallarmé 2003, 155)

Toujours d'après l'article qui nous sert de guide, on peut noter que le poète reproche au musicien une certaine stagnation. Même si son inspiration provient des mythes et des récits

lointains, Wagner, d'après le critère mallarméen, n'a pas su sortir du domaine du concret, de l'empirique. En outre, l'esprit français qui se caractérise par l'imagination et par l'abstraction, ne concevrait jamais l'art selon le modèle germanique. Le théâtre prôné par Mallarmé serait plutôt un spectacle suprême qui tend à s'élargir en choisissant la voie spirituelle et symbolique. Mallarmé reconnaît que Wagner a été le premier qui a essayé de renouveler le théâtre. Il est conscient que la fusion des arts sur la scène suppose un grand pas en avant vers l'atteinte de « l'idéal ». Cependant, il estime aussi que Wagner n'est pas allé jusqu'au bout : « [...] ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin. » (Mallarmé 2003, 158) Aux yeux du poète le monument musical de Wagner n'est pas l'aboutissement dans la quête de l'idéal. Comme l'on sait, Mallarmé rêvait d'un drame idéal « vierge de tout, lieu, temps et personne » (Mallarmé 2003, 158). Wagner lui a seulement montré le chemin vers la « cime menaçante d'absolu » (Mallarmé 2003, 158). Cependant on peut conclure que Mallarmé octroie une grande importance à la musique lorsqu'il s'agit de dépasser le drame personnel et de s'acheminer vers l'idéal. En effet, Wagner ne bouleverse pas radicalement l'essentiel du théâtre ancien. Le jeu scénique qu'il propose demeure fidèle à la tradition (texte, personnages, décors...), la nouveauté réside dans l'union du tout par la musique idéale. Ainsi, Wagner

[a]llant au plus pressé, il concilia toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine, avec ce que de vierge et d'occulte il devinait sourdre, en ses partitions. Hors une perspicacité ou suicide stérile, si vivace aborda l'étrange don d'assimilation en ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'hymen. (Mallarmé 2003, 155)

L'esprit français

Mais cette solution est trop allemande. Nous faisons allusion plus haut à l'esprit français dont parle Mallarmé ; notons que le poète appelle à l'abstraction afin de réussir une œuvre idéale. La légende germanique enveloppée par la musique wagnérienne n'atteint pas encore le degré de pureté auquel aspire le poète : « 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. » (Mallarmé 2003, 157)

Du point de vue intellectuel, les rapports de Mallarmé avec ce musicien ont toujours été assez ambivalents. Signalons à cet égard que juste avant sa mort il avait comme lecture sur sa petite table de nuit un livre ouvert sur Wagner (cf. Meylan 1951, 31). Ce double sentiment est encore plus clair si nous comparons « Réverie d'un poète français » avec le sonnet « Hommage à Richard Wagner », écrit également en 1886 et où il rend hommage au théâtre nouveau au moment où Victor Hugo, représentant aux yeux de Mallarmé du théâtre mort, venait de décéder.

Selon Mauron (1981, 177-179), dans ce poème on aperçoit une admiration pour un musicien qui a été capable de faire ce que le poète aurait dû réaliser auparavant, soit : enterrement une fois pour toutes l'art réaliste. C'est ainsi que le drame, « principal pilier » (Mallarmé 1998, 99), s'érigerait comme le suprême porte-parole de l'art. On dirait que, dans ce sonnet, le poète semble accepter que la poésie joue un rôle secondaire si on la compare avec la musique. Mieux vaut que la poésie se repose dans une armoire car elle n'a rien à faire face aux « Hiéroglyphes dont s'exalte le millier », écrit Mallarmé (Mallarmé 1998, 99). Les deux tercets du sonnet louent en particulier le dieu Richard Wagner. Il s'incline donc devant « l'usurpateur » (Mallarmé 2003, 154) des devoirs du poète. Il est évident que cette attitude suppose un tournant par rapport à ce qu'il défendait dans le texte « Rêverie d'un poète français ». Mais cette soumission mallarméenne n'est qu'une apparence.

« *Le Livre* » : *suprême musique*

Il est vrai que Wagner devient pour Mallarmé la référence privilégiée au moment de parler du drame moderne. Toutefois, sa conception de la musique comme « l'ensemble des rapports existant dans tout » (Mallarmé 2003, 212) est purement poétique. C'est pour cela que le poète rivalisera avec le musicien presque de manière obsessionnelle jusqu'à la fin de ses jours. De sa continuelle réflexion esthétique, Mallarmé tire une conclusion certaine : que la tâche principale de sa poésie doit consister à rivaliser avec la musique. Au lieu du drame, il propose « Le Livre » comme réalisation idéale. « Le Livre » représente la suprématie de la parole poétique sur la musique. C'est pourquoi beaucoup de critiques ont fait allusion à l'influence hégélienne chez Mallarmé dans le sens où le philosophe considère que la musique est un art inachevé. Nous dirions, toutefois, que même si on ne peut pas nier cette affinité entre le philosophe et le poète, il convient de rappeler que pour Mallarmé le mot « musique » possède un double sens. Il ne s'agit pas uniquement d'un art du son, mais aussi d'un art qui se rapproche de « l'idée ». Musique et poésie sont les deux faces d'une même pièce de monnaie. La musique agit de manière intérieure, dans l'obscurité profonde de la chose. En revanche, la poésie est plus lumineuse. Comme le signale Richard, la poésie « jouerait sur l'attraction lumineuse, sur le prestige stellaire de l'esprit » (Richard 1961, 398). Aussi, malgré tout, la musique et la poésie sont capables de nous dévoiler le mystère : « Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère : quand l'écrit y prétend », dit Mallarmé (2003, 232).

S'inscrivant dans les pas de Hegel en ce qui concerne la hiérarchie des arts, Mallarmé octroie un rang supérieur à la poésie, mais au contraire du philosophe, il inclut d'une certaine manière la musique dans la poésie. Sa conception de la musique s'articule en deux phases. La première phase fait référence aux sonorités élémentaires des instruments et à leur exécution concertante, la deuxième a trait à la musique qui se trouve au cœur de l'écriture poétique que seul « Le Livre », soit le texte où les instruments sont muets, serait capable de recréer. Il s'agit d'une absence qui nous rend le concept pur, libre de toute contamination. Dans « Crise de Vers », il s'exprime comme suit : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix

relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (Mallarmé 2003, 213)

En somme, dans la hiérarchie mallarméenne, la poésie occupe une place préférentielle par rapport à la musique. Mais il convient aussi de signaler que la musique n'est pas exclue du « Livre » rêvé, c'est-à-dire, de l'œuvre artistique qui doit remplacer selon le poète les sonorités symphoniques et le drame. Dans « Crise de vers », il a introduit un texte sur « Le Livre » comme un instrument spirituel. L'un des passages ne laisse aucun doute sur ce qu'il entend par musique :

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. (Mallarmé 2003, 226)

À ce propos, on pourrait dire que la rupture de 1888 entre Mallarmé et René Ghil est plutôt esthétique. Certes, le poète de « Hérodiade » considérait que l'art de son collègue était incompatible avec sa propre évolution intellectuelle. Déjà, quelques années auparavant, Mallarmé montre son désaccord avec Ghil lorsque, dans une lettre, il l'accuse de se laisser guider par le langage musical : « Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain », lui reproche Mallarmé (Meylan 1951, 32). En effet, les symbolistes, guidés en particulier par Ghil et Verlaine, ont jeté un pont entre le conceptualisme parnassien et la grande symphonie mallarméenne. En se servant de la musique, en particulier du modèle proposé par la mélodie infinie, ils prétendent finir avec les étroites normes de la versification classique. Cependant, Mallarmé ne partage pas, dans sa totalité, la phrase verlainienne « De la musique avant toute chose », soit la soumission de l'écriture à une indolence harmonique qui manque de rigueur rythmique et d'une structure solide. Mallarmé a vécu avec l'idée du « Livre » dont la musique serait plus sublime que celle des sons. L'idée d'une union de la parole et de la musique, on la retrouve aussi dans sa conférence à Oxford/Cambridge intitulée « La musique et les lettres » où il s'exprime comme suit : « Je pose, à mes risques esthétiquement [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. » (Mallarmé 2003, 69)

Après la rime le silence

Comme le signale à juste titre Patri (1952, 103), Mallarmé est hostile au bruit de la musique et revendique une véritable musique du silence. C'est avec l'idée de réclamer « la restitution, au silence impartial » (Mallarmé 2003, 69) qu'il a conçu son fameux poème « Un coup de dés... ». Son but était de trouver de nouveaux éléments à apporter dans une hypothétique transposition des procédés musicaux au moment de réaliser la parfaite création poétique qui le tracassait.

Dans la préface au poème (Mallarmé 1998, 392), Mallarmé nous invite à arracher au royaume de la musique de concert ce qui appartient à la littérature. L'alliance du vers libre et du poème en prose se fait sous l'influence de la musique qu'il a entendue aux concerts. Cependant dit le poète « on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends » (Mallarmé 1998, 392). Il est indéniable que dans ce poème bat avec force le cœur pur du rythme mallarméen. Le rythme spatial et le rythme temporel cohabitent dans l'écriture de cette magnifique partition où les blancs « assument l'importance » dans une versification marquée par « l'espacement de la lecture » (Mallarmé 1998, 391).

Comme il a été déjà signalé plus haut, Mallarmé établit une hiérarchie des arts situant la poésie, son concept de la poésie, au sommet. Mais, à ce stade, il serait pertinent de souligner qu'il nous fait faire un pas en avant car il nous invite à la lecture silencieuse. Or, la musique des sons, des sonorités et des intonations passe au second plan. C'est avec cette musique que le « Livre » doit rivaliser, c'est pour cela que son écriture entre en concurrence avec le drame wagnérien car en fin de compte ce que Mallarmé nous propose c'est un drame sans chant ni accompagnement. C'est par ce biais que le poète serait à même d'atteindre la sphère du chuchotement et finalement du silence, « le seul luxe après les rimes », selon « Mimique » (Mallarmé 2003, 178).

Toutefois, ce que nous venons d'affirmer ne veut pas dire que le poète n'orchestre pas sa poésie, comme il arrive dans « Un coup de dés... », où les dispositions des mots poursuivent la recreation des formes de la partition : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. » (Mallarmé 1998, 391)

Remarquons que les mots de ce poème ne sont que de simples moyens de communication matérielle avec le lecteur, « comme les touches du piano » (Mallarmé 1995, 614). En revanche, entre les lignes du poème, il existe un silence littéraire, une musique supérieure à celle de l'orchestre car elle vit dans la sphère de l'idée. Ceci confirme aussi que Mallarmé compose sa propre musique comme un vrai poète, pas du tout comme un musicien. Cette manière de créer serait alors un pur exercice intellectuel, un simple rapprochement du silence. La structure de « Un coup de dés... » est tout à fait mélodique et linéaire. Disons, donc, qu'en utilisant les recours musicaux les plus avancés, Mallarmé libère la mélodie poétique la conduisant au silence à travers les blancs qu'il appelle, dans « Le mystère dans les lettres », les « preuves nuptiales de l'Idée » (Mallarmé 2003, 234). En ce sens, il n'est pas si éloigné de Wagner lequel, avec sa mélodie chromatique infinie met en cause les principes du système tonal. Mallarmé fait aussi une transgression des lois de la syntaxe en vue d'atteindre « l'absolu ». Ce procédé a donné chez lui comme résultat la page blanche, le néant.

Mallarmé est avant tout un écrivain et c'est en tant que tel qu'il réfléchit sur la musique. Même s'il n'était pas insensible à l'art musical, la musique l'intrigue plus par sa valeur esthétique que par les qualités linguistiques qui lui sont propres. Il est vrai que Wagner a dû faire souffrir Mallarmé, musicien-poète des silences qui détestait les trompettes. Comme le signale Valéry (1957, 625), la tentation dernière du poète a été « d'élever une page à la puissance du ciel étoilé ». Face à la fracassante prolifération des trompettes wagnériennes,

Mallarmé revendique la précieuse qualité du silence. Wagner attire les foules, car la musique du drame accomplit parfaitement la mission du « lavage dominical de la banalité » selon Mallarmé (2003, 237). Mais le poète doit aller plus loin tout en gardant l'héritage artistique musical et poétique qu'il a essayé de perfectionner. Ainsi, la langue de l'autre, la musique, trouve sa place dans la lecture silencieuse du poème car celui-ci représente le seul moyen de communiquer avec l'esprit. La véritable musique serait donc la poésie lorsqu'elle devient un poème-partition capable de déconstruire l'ordre syntaxique et formel. Mais ce poème total doit s'accomplir entièrement dans l'harmonie la plus précieuse : le silence. Rappelons encore que Mallarmé s'est servi très tôt de cette technique, qui cherche la totalité dans le poème annonciateur « Sainte » où le vers final, simple et limpide, « musicienne du silence » nous invite à participer, au moyen de l'absence du son et de l'écriture, au sacre de toutes les langues possibles.

Il est probable que Mallarmé aurait partagé sans réserve l'idée que Wagner avait de la grandeur des poètes. Cependant, il lui aurait rétorqué que seule la poésie est en mesure d'atteindre ce degré de musicalité absolue. Quoi qu'il en soit, leur dialectique imaginaire ne ferait qu'enrichir les relations des deux formes d'expression artistique. Nous voudrions finir justement notre parcours par une citation du musicien sur l'importance du silence en poésie, ce qui prouve aussi à quel point ils n'étaient pas si loin l'un de l'autre, au moment de créer un langage nouveau mettant en cause les hiérarchies tonales et syntaxiques :

En vérité la grandeur d'un poète se mesure à ce qu'il passe sous silence, afin de nous laisser entendre même en se taisant l'inexprimable : le musicien est alors celui qui porte ce qui est tu à un retentissement lumineux, et la forme infaillible de ce silence retentissant est la mélodie infinie. (Lecler 2000, 57)

Conclusion

Baudelaire serait avant tout un poète qui, au moyen de son propre discours critique, tente de faire passer, ne serait-ce qu'imperceptiblement, son esthétique. Nous dirions que, finalement, il procède, sans pour autant renier de son admiration pour l'art du drame, à « baudelaïriser » Wagner. Pour sa part, Mallarmé revendique une musique silencieuse qui émane de la déconstruction de l'ordre syntaxique et formel. Wagner est un modèle à suivre car il rompt avec la tradition théâtrale en même temps que sa mélodie infinie élimine la hiérarchie tonale. Mallarmé admire la façon dont ce musicien libère la mélodie. Cependant, il déteste la prolifération sonore des trompettes wagnériennes. Comme il nous l'enseigne dans son poème-partition « Un coup de dés », il trouve la véritable musique dans l'harmonie la plus précieuse, c'est-à-dire dans le silence des blancs en tant que suprême preuve de l'idéal.

Quoi qu'il en soit, l'arrivée de Wagner en France a remué le monde de la littérature ouvrant la voie à des nouveaux rapports entre les arts qui aboutiront aux avant-gardes du XX^e siècle dont nous sommes encore les héritiers.

Note

- 1 Teo Sanz est professeur des universités en littérature française et comparée à l'Université de Burgos (Espagne). Il est également vice-président de la AICL (Association Internationale de la Critique Littéraire). Il travaille sur les rapports entre la musique et la littérature. Il a publié dans ce domaine une monographie sur Maurice Ravel et de nombreux articles sur l'influence de la musique chez les écrivains français du XVIII^e siècle et de la période romantique et symboliste.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles : *Correspondance*. Éd. Claude Pichois. 2 vol. Paris : Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1975.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1976.
- Bernard, Suzanne : *Mallarmé et la musique*. Paris : Nizet, 1959.
- Fubini, Enrico : *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Éd. et trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid : Alianza Música, 1994.
- Guichard, Léon : *La musique et les lettres en France au temps du romantisme*. Paris : PUF, 1955.
- Lacoue-Labarthe, Philippe : *Musica Ficta. Figures de Wagner*. Paris : Christian Bourgois, 1991.
- Lecler, Éric : *L'opéra symboliste*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Mallarmé, Stéphane : *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*. Éd. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1995.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1998.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. Vol. 2. Paris : Gallimard, 2003.
- Mauron, Charles : *Mallarmé l'obscur*. Genève/Paris : Slatkine, 1981.
- Meylan, Pierre : *Les écrivains et la musique*. Lausanne : La Concorde, 1951.
- Patri, Aimé : « Mallarmé et la musique du silence ». In : *Revue Musicale* 210 (1952), 101-111.
- Sabatier, François : *Miroirs de la musique*. Vol. 2 : *La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX^e-XX^e siècles*. Paris : Fayard, 1995.
- Sieburth, Richard : « La musique du futur ». In : Hollier, Denis (éd.) : *Histoire de la littérature française*. Paris : Bordas, 1993, 740-749.
- Touya de Marenne, Éric : *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Valéry, Paul : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Éd. Judith Robinson. Paris : Gallimard, 1957.
- Wagner, Richard : *Œuvres complètes*. Trad. Jacques-Gabriel Prod'Homme. Paris : Delagrave, 1910.