

La musique instrumentale : des « sons » ou du « sens » ? Un bref parcours à travers l'esthétique rationaliste, romantique et symboliste

Felix MICHEL (Zurich)¹

Summary

From the 18th to the 20th century, the problem of meaning is raised in music. Can music, devoid of words, only « run after them » or unite itself with them? Momigny first attempted to prove that music, too, has a grammar and, like poetry, a logic, and composers of the Viennese classic era such as Haydn serve to demonstrate his claim. Wagner, as theorist, reversed the problem: Music proceeds from poetry, but the latter could accomplish what is impossible for the former. It was able to reactivate the alliance of idea and sensation, lost in language, and surpassing all logic, shed light on the mystery of the world. Debussy, for his part, following in Mallarmé's footsteps, would like for his grammar to be more temporal and inconclusive.²

En 1920, deux ans après la mort de Claude Debussy, Camille Saint-Saëns écrit à Maurice Emmanuel³, compositeur et musicologue français qui avait connu Debussy pendant ses études au Conservatoire : « Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est d'une jolie sonorité, mais on n'y trouve pas la moindre idée musicale proprement dite ; cela ressemble à un morceau de musique comme la palette sur laquelle un peintre a travaillé ressemble à un tableau. » (Saint-Saëns 1947, 31)

C'est une lettre débordante de jalousie et d'injustice, et Saint-Saëns en est bien conscient. Néanmoins, l'amertume de ces mots n'empêche pas quelque vérité – et une valeur diagnostique. Saint-Saëns réussit à identifier l'une des principales caractéristiques de l'ingénieux *Prélude* de 1894 : Debussy y amplifie le vague et l'indéfini de tous les paramètres musicaux. On ne saurait guère y distinguer des motifs susceptibles de prendre la place des « idées musicales », et les éléments mélodiques (qui sont néanmoins présents) ne forment jamais un tout ; ils manquent d'« articulation ». Partout, Debussy évite de suivre trop strictement la syntaxe musicale qui a été établie au cours des siècles qui l'ont précédé ; il emploie fréquemment des accords ambigus dont « l'idée du ton [...] est détruite par leur septième majeure et leur mé-

diane »⁴ ; et quelquefois, le mélange des timbres sonores n'autorise guère à discerner chacun des instruments de l'orchestre. Le compositeur s'est donc délibérément servi de qualités difficilement accessibles à la raison et à la parole.

En comparant cette nouvelle espèce de musique instrumentale à la palette d'un peintre, Saint-Saëns ne fait pas qu'exprimer – malgré lui, et par l'allusion à la peinture abstraite – une qualité essentiellement moderne de la conception debussyste.⁵ Il évoque également les discours esthétiques du XVIII^e siècle, où se retrouvent des jugements exprimés en termes similaires. L'absence d'une « idée musicale proprement dite », qu'il compare à un tableau dépourvu de sujet, aurait, à l'époque, pu être condamnée avec une âpreté semblable, et par une métaphore apparentée : la catégorie du « dessin » servait alors de référence, qui avait été introduite au vocabulaire de la terminologie musicale par Sébastien de Brossard vers 1700 au plus tard.⁶ Dans son *Dictionnaire de musique* publié à Paris en 1768, Jean-Jacques Rousseau souligne, à l'article homonyme (Rousseau 1768, 142-143), l'importance du « dessein » qu'il s'agit de suivre, et ce dans tous les paramètres musicaux, notamment « dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation ». La « jolie sonorité » que Saint-Saëns veut bien distinguer dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ne suffit pas à garantir « que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse » (Rousseau 1768, 142) ; ainsi, conformément à ce que disait l'écrivain genevois : « Ce n'est pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, et par lequel il soit un. » (Rousseau 1768, 142)

À l'époque circulaient des analogies entre la musique et la peinture beaucoup plus explicites que celle qui s'inscrit dans la catachrèse de la notion du « dessin ». Dans son influent traité, Charles Batteux emploie une image qui, à nouveau, est d'une similarité frappante avec celle de Saint-Saëns :

On doit juger d'une musique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits & des couleurs dont je comprends le sens ; il me flatte, il me touche. Que diroit-on d'un Peintre, qui se contenteroit de jeter sur la toile des traits hardis, & des masses des couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu ? (Batteux 1746, 263)

Ces coïncidences pourraient être le signe d'une proximité entre l'esthétique classiciste de Saint-Saëns et celle de l'époque rationaliste ; quelles conclusions, cependant, tirer de jugements pareillement similaires, alors qu'ils appartiennent à des siècles différents ? D'une part, que la musique instrumentale semble toujours avoir possédé une capacité à bouleverser et à provoquer des jugements artistiques désirant y retrouver des « idées musicales » ou des « objets connus ». D'autre part, que la comparaison de la musique à la peinture est davantage un moyen de la critique que de la défense de la musique instrumentale. Il est donc peu étonnant que les théoriciens apologétiques de cette dernière aient eu recours aux autres arts, notamment à la poésie – avec pour intention de dépasser le simple objectif d'une « mise en musique » des paroles.

L'horizon du parcours

Nous allons donc tenter un bref parcours, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e, pour une approche de la question du « sens » de la musique instrumentale. Ce tour d'horizon, où sera mise en avant une perspective française, sera certes sélectif, et notre regard embrassera – que notre lecteur nous permette de filer cette métaphore – davantage les collines que certains sommets, restés en arrière-plan. En d'autres termes, l'article ne s'arrêtera guère à certains grands noms, ne faisant que des mentions marginales de Kant et Schopenhauer par exemple ;⁷ seront présentés plus longuement, par contre, des auteurs aujourd'hui moins célèbres mais peut-être plus lus à l'époque. Par ailleurs, notre sujet ne sera pas abordé du point de vue des passions (*affectus*), ni de celui du sublime, ni de la « forme musicale », dont l'importance ne saurait être sous-estimée, tant ils guident certains des ouvrages musicologiques les plus profonds sur le sujet – *L'esthétique musicale classique et romantique* par Carl Dahlhaus, notamment (Dahlhaus 1988).

Cet article présentera plutôt quelques tentatives de définition des caractéristiques sémiologiques d'une signification musicale qui est supposée, et de la qualité sonore et temporelle de la musique. Le choix des textes et leurs interprétations sont d'abord gouvernés par une distinction tacite entre un axe que nous qualifierons de « paradigmatique » (Les sons musicaux peuvent-ils renvoyer à des idées, être porteurs de sens ?) et un autre axe « syntagmatique » (Les sons musicaux sont-ils articulés suivant un ordre raisonnable, une « grammaire » même ?). Selon les cas, l'un de ces axes est particulièrement mis en lumière, et mis en relation avec le second.

Ainsi examinées, et ainsi que nous l'avons aperçu dans notre prélude, les positions d'auteurs très divers peuvent coïncider.

Des « sons destitués de sens » (Pluche 1756, 111)

C'est surtout à partir de la fin du XVIII^e siècle que le vocabulaire grammatical ou poétique est de plus en plus employé pour justifier la valeur de la musique instrumentale. Rappelons-nous, pour mieux comprendre les raisons d'un pareil besoin de légitimation, que la musique instrumentale occupait, selon l'opinion encore courante à l'époque – et pour faire référence au célèbre § 53 de la *Critique de la faculté de juger* kantienne – « le dernier rang entre les beaux-arts, parce qu'elle n'est qu'un jeu de sensations » (Kant 1846, 292). L'attitude du philosophe de Königsberg était, malgré tout, ambivalente à l'égard de la musique instrumentale et il la plaçait, tout de même, en deuxième position après la poésie « *si l'on considère l'attrait et l'émotion de l'esprit* » (Kant 1846, 290) ; au siècle des Lumières, cependant, d'autres voix étaient moins bienveillantes, et moins nuancées. Pour ces dernières, les reproches auxquels la musique instrumentale faisait face ne se limitaient pas au simple domaine de l'esthétique, mais s'étendaient – suivant les prescriptions de la doctrine théâtrale classique – à celui de la morale.

Voici un exemple assez parlant pour illustrer ces accusations. Noël-Antoine Pluche, auteur de l'immense *Spectacle de la nature* – une vaste entreprise encyclopédique (cependant d'un

esprit assez éloigné de celui des Encyclopédistes) – écrit, dans le septième tome du *Spectacle*, paru en 1756 :

Le premier désordre de ce bel art a été d’amuser l’oreille de paroles vaines ou de chercher à lui plaire sans lui rien apprendre & souvent en lui enseignant le crime. [...] C’est l’usage qui s’est extrêmement étendu depuis quelques siècles, de se passer de la musique vocale & de s’appliquer uniquement à amuser l’oreille sans présenter à l’esprit aucune pensée ; en un mot de prétendre contenter l’homme par une longue suite de sons destitués de sens. (Pluche 1756, 111)

Quelques lignes plus haut, Pluche emploie un vocabulaire musclé, à l’attaque de ce qui ne sert qu’à plaire⁸, ou à amuser :

Tous les plaisirs que nous pouvons éprouver ont été créés pour une fin sage [...]. Mais séparez-vous le bien ou la fin désirée par l’Auteur de la nature, d’avec le plaisir qui en est l’avertissement ou l’attrait ? C’est un désordre. Présenter le plaisir pour le plaisir même c’est un renversement. Servons-nous d’un terme plus clair : c’est une prostitution. (Pluche 1756, 109-110)

Même des auteurs bien plus favorables à la musique firent preuve de réserve quant à la place de cet art, pour lui-même, parmi les beaux-arts. Batteux, par exemple, que nous avons déjà mentionné, s’efforce de réduire la musique – elle aussi, malgré sa nature non figurative – à ce seul et « même principe », comme l’annonce le titre, qui est, selon lui (et en généralisant le « ut pictura » horatien⁹), « l’imitation de la belle Nature » (Batteux 1746, 37). Même si Batteux attribue une qualité *significative* à la musique – même à celle qui se passe de mots, donc la musique instrumentale –, il doute cependant des capacités du « moyen naturel », employé par la musique, à exprimer des « idées [...] certaines » et définies :

Malgré cela [*sc.* toute la délicatesse & toute la perfection dont cet Art est capable], comme les Imitations de la Musique, quoique faites par un moyen naturel, ne donnent jamais précisément les mêmes idées, mais seulement des idées analogues ou semblables ; [...] comme d’ailleurs des idées précises & certaines, sont toujours préférables à des idées indéfinies & incertaines [...] ; de tout cela, dis-je, il s’ensuit, *que dans les sujets mêmes ou la Musique réussit le mieux, son imitation n’approche pas de l’excellence de l’imitation* Poétique. (Batteux 1753, 255)

On reconnaît très clairement le cadre rationaliste des pensées de Batteux : c’est le *clare et distincte* cartésien qui guide non seulement l’épistémologie, mais aussi l’esthétique des Lumières. Batteux considère tout de même que la musique instrumentale est capable d’achever la certitude d’expression nécessaire – tant qu’elle se limite à des objets adéquats, « où sa musique est, pour ainsi dire, parlante, où elle a un sens net, sans obscurité, sans équivoque », c’est-à-dire, tant qu’elle se limite à « certaines passions [...] que les Spectateurs en saisissent avec plus facilité l’expression » (Batteux 1746, 263-264). Mais c’est justement à ce point de l’argumentation que Batteux semble prendre un détour curieux, quoique fortement caractéristique de son

temps. Après avoir concédé à la musique instrumentale une capacité parlante, un « sens net », une qualité « significative », il finit par donner sa préférence à la musique vocale :

La Musique étant significative dans la symphonie, où elle n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être, que sera-t-elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain ? (Batteux 1746, 267)

La supériorité de la musique liée aux paroles dérive de sa clarté significative. Ce n'est qu'à l'aide des paroles qu'il est possible de distinguer et de nommer les expressions du chant, alors que « dans le chant musical » (c'est-à-dire dans la musique instrumentale), « pour quelques expressions marquées, il y en a mille autres, dont on ne sauroit dire l'objet ». (Batteux 1969, 358)

La réticence à l'égard de la musique sans paroles n'est donc pas fondée sur son incapacité à signifier, mais sur la déficience de son mode de signification qui ne saurait satisfaire les demandes rationalistes. Ni la conviction que les sons musicaux puissent être « les signes naturels de nos sentiments & de nos passions » (Dubos 1719, I, 673), ni des conceptions d'« imitation » plus élaborées que celle de la « belle nature » dont Batteux était l'avocat ne réussirent jamais à résoudre le problème ainsi résumé par Diderot dans la « Lettre sur les sourds et les muets » : « on ne parle pas aussi distinctement avec un instrument qu'avec la bouche », et « les sons ne peignent pas aussi nettement la pensée que le discours ». ¹⁰ (Diderot 1875, vol. 1, 358).

Résoudre ce problème demandait, première alternative, d'abandonner le cadre du *clare et distincte* – ce qui s'annonce déjà dans la pensée de Diderot, qui veut voir dans « la fécondité de l'expression indéterminée et vague » de l'art musical son « privilège », ainsi qu'il l'écrit dans les « Leçons de clavecin et principes d'harmonie » (Diderot 1876, vol. 12, 491) ¹¹. Cela fut finalement accompli dans le cadre du changement de paradigme esthétique qui se produisit après 1800 et qui est au mieux exprimé dans le célèbre jugement d'E. T. A. Hoffmann sur « La musique instrumentale de Beethoven », la « musique instrumentale » étant déclarée « le plus romantique de tous les arts » (Hoffmann 1830-1832, vol. 19, 24 ; cf. Neubauer 1986). Seconde alternative de résolution du problème : pouvoir sélectionner des aspects nouveaux de la musique instrumentale, moins « significatifs » ou « parlants », mais descriptibles dans « un sens net, sans obscurité, sans équivoque » (pour reprendre la formulation de Batteux que nous avons citée).

Momigny et la grammaire/logique musicale

Le *Cours complet de l'harmonie et de composition* que Jérôme-Joseph de Momigny publie en 1806 reprend les travaux de ses prédécesseurs, tout en ouvrant sur de nouveaux horizons. L'analyse du quatuor en *ré mineur* de Mozart y introduit plusieurs éléments de discours déjà employés à la défense de la musique instrumentale au cours du siècle précédent. Ainsi, Momigny rajoute des paroles chantées sur le quatuor afin de démontrer que ce morceau exprime, lui aussi, une certaine « passion ». Il joue évidemment sur un registre noble et classique,

susceptible de servir ses desseins, en ayant recours à une scène de la *Didon abandonnée*¹². Mais il avance également des explications purement musicales, et c'est peut-être justement grâce à l'entrelacs de ces différents discours que peut s'accomplir le changement de paradigme que nous avons mentionné : le vocabulaire des techniques du contrepoint, l'analyse harmonique suivant Rameau, les élucidations poétiques à l'aide de *topoi* classiques sont autant de manières de parler d'une façon claire et distincte (et donc rationnelle) de cet art si difficile à saisir.

CHAPITRE ET PLANCHE TRENTE. 109

Planche 30.

QUATUOR DE MOZART.

(Fig. A.)

All.^o Moderato.

1^{re} Violon. *sotto voce.*

2^e Violon.

Alto-Viola

Bass.

Cadences Mélodiques. 1 2 3 4 5 Hémistiche 6

Cadences Harmoniques. 1 2 3

Chant et Accompagné de PIANO.

DIDON

Ah! quand tu fais mon déplaisir, in.

Basse Fond.

All.^o Moderato.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1. Début du quatuor en *ré mineur* de Mozart (KV 421) (Momigny 1806, vol. 3, 109)

La contribution proprement momignienne est ici celle d'une « grammaire musicale », correspondant à la portée intitulée « Cadences Mélodiques » (Momigny 1806, vol. 1, 218 et surtout 324ss).¹³ L'exemple que Momigny utilise pour démontrer cette « grammaire » (Momigny, vol. 1, 144-146) est tiré d'une œuvre de Joseph Haydn, parue quelques années à peine avant son *Cours complet*¹⁴. C'est le premier des six quatuors op. 76 qui, suivant l'interlocuteur « X » d'un dialogue éducatif, « renferme deux *Vers*, composés chacun de quatre mesures ». L'interlocuteur « Z » répond :

Ces deux *Vers* sont *césurés*, c'est-à-dire coupés en deux parties [...]. À l'instar de la Poésie, nous appellerons Hémistiche chacun de ces demivers. [...] Ces deux *Vers* sont en *sol* majeur et forment une petite Période. (Momigny 1806, vol. 1, 272)

CHAPITRE ET PLANCHE VINGT-HUIT. 95

Planche 28.

HAYDN, QUATUOR.

2^d Violon.

A

1^{er} Vers. H.

Basse.

1^{er} Violon.

2^e Vers. H.

Alto.

HANDEL.

B

Allegro comme il est gravé dans les œuvres de Handel.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2. Quatuor en *sol majeur* op. 76, n° 1 de Haydn (*Allegro con spirito*, mes. 10-18)
(Momigny 1806, vol. 3, 95)

Momigny examine ensuite les qualités des césures du point de vue de l'harmonie selon la tradition de Rameau : « Le premier Hémistiche du premier Vers se termine par un repos sur la Dominante », le premier vers « aussi sur la Dominante », le « premier Hémistiche du second Vers se termine par un repos chromatique sur la sixième Note du Ton », et enfin le deuxième vers « sur la Tonique » (Momigny 1806, vol. 1, 272-273).¹⁵ Il conclut par l'observation suivante : « Le *Style* de cette petite Période musicale est *tempéré* : c'est celui de la conversation ordinaire. » (Momigny 1806, 274)

La « grammaire » est donc une poétique : Haydn – même dans sa « conversation ordinaire » – parle en alexandrins ! Ce n'est évidemment pas par hasard que Momigny a choisi l'alexandrin. La similarité vague entre la mélodie qu'il discute et ce mètre poétique a probablement moins influé sur son choix que la puissance de légitimation de ce vers, considéré comme le plus noble. Le patronage de l'alexandrin permet à Momigny de réussir à considérer la musique comme une forme particulière de la poésie, particulièrement renommée pour la prédominance de contraintes formelles ; une caractéristique qui convient à un art sans « objet connu ».

Mais l'ambition du *Cours complet* de Momigny va encore au-delà. Fidèle à sa conviction selon laquelle la musique est « une langue naturelle » (Momigny 1806, vol. 1, 1)¹⁶, il commence à définir une grammaire de la musique au sens strict et même une logique musicale. Il le fait de manière inductive, en partant des idées simples (une note, un accord seul) pour arriver, en passant par des pensées ou propositions (qui correspondent à une cadence musicale), à des

hémistiches, vers et périodes que nous avons déjà abordés, et qui constituent les morceaux musicaux (Momigny 1806, vol. 1, 144).

Revenons encore une fois à Haydn : comme presque tout le vocabulaire utilisé pour parler de la musique, les termes employés ici (tels que : « hémistiche », « proposition ») sont autant d'exemples de métaphores. Bien que le dessin extérieur ressemble à celui de l'alexandrin, le contenu de ces « vers » est purement musical : ce sont des concepts proprement musicaux – de l'harmonie, du contrepoint – qui assurent ce que Momigny appelle la « logique » de la musique ; et c'est le jugement et le goût musical qui la gouvernent. Ce qui garde cette période de Haydn d'être « destitué[e] de sens » (Pluche 1756, 111), c'est le jeu raisonné de la dominante et de la tonique, et aussi la réciprocité des membres de la mélodie qui est effectuée par l'imitation. Alors que la *rime* – moyen comparable dans le domaine de la poésie – ne gouverne qu'une partie limitée du vers, dans le domaine musical, la similarité sonore comprend toute la mélodie. L'observation suivante le rendra encore un peu plus évident : une continuation plus libre, constituée de brèves « pensées » (pour rester fidèle à la terminologie de Momigny), dont la « logique » se constitue principalement d'« imitations » plus élaborées – c'est ce que nous appelons *développer* un motif (Momigny, 1806, vol. 1, 262ff).

Bien que cet aspect relativement « grammatical » de la théorie de Momigny n'ait guère l'ambition de retrouver l'« objet connu » dont Batteux éprouvait l'absence, la structure des propositions musicales de Haydn permet de juger de sa musique « comme d'un tableau » : le fait que « chaque Proposition musicale n'est composée que d'un Antécédent et d'un Conséquent » (Momigny 1806, vol. 1, 281) contribuant à faire naître une espèce d'attente musicale et – par conséquent – à gagner, à quelques moments précis, une vue d'ensemble de la musique, presque située hors du temps.

Wagner et la mélodie infinie

En 1861, Wagner fait paraître, à Paris, une traduction française de quatre de ses drames, accompagnée d'une « Lettre sur la musique », qui résumait quelques-unes des idées qu'il avait élaborées dans ses traités allemands pendant les années 1850. Alors qu'il récapitule l'histoire de la musique des Grecs jusqu'à lui-même, Wagner démontre l'influence nocive du christianisme, responsable d'avoir fait « disparaître ce que la mélodie antique avait pour caractère essentiel, la vivacité et la variété extrême du rythme [sic] » (Wagner 1861, XXVII). Dans le domaine de la musique instrumentale, le résultat de ce processus fut une syntaxe additive qui, dans la description de Wagner, ne diffère pas de celle des théoriciens du siècle précédent :

Cette mélodie [*sc.* simple de danse] consistait uniquement dans le principe en une courte période de quatre mesures essentielles, qui étaient redoublées ou même multipliées ; [...] Ce fut le génie de Haydn, qui donna pour la première fois à cette forme ses vastes proportions, et par l'inépuisable variété des motifs, liés et transformés de mille manières, porta sa puissance expressive à une hauteur encore inconnue. (Wagner 1861, XXII)¹⁷

Bien qu'il soit possible de « retrouver cette forme de danse jusque dans la symphonie de Beethoven » (ce qui revient à dire « même à son plus haut développement »), Wagner juge ces « courtes périodes » tout à fait différemment : « En perdant la mobilité rythmique, cette mélodie perdait aussi son motif particulier d'expression. » (Wagner 1861, XXVIII) Wagner insiste, et la conclusion qu'il va en tirer sera donc de libérer la musique de cette immobilité et de lui redonner son motif propre.

Wagner croit avoir trouvé un moyen d'accomplir ce « motif particulier d'expression » dans le poème dramatique de ses opéras, et il explique comment, au cours de son travail artistique, ce motif a peu à peu remplacé les « formes de danse » :

Si dans le *Vaisseau Fantôme* les vers étaient calculés pour qu'une fréquente répétition des phrases et des paroles, qui étaient le support de la mélodie, donnât au poème l'extension que réclamait cette mélodie, l'exécution musicale de *Tristan* n'offre plus une seule répétition de paroles, le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie, en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement. (Wagner 1861, LII-LIII)¹⁸

Entendons-nous : du point de vue de l'indépendance esthétique de la musique instrumentale, c'est un retour au XVIII^e siècle. Notamment, le « motif » que Wagner croit indispensable à toute musique est en contradiction éclatante avec les positions esthétiques d'un philosophe de 25 ans son aîné qui gagne, à partir de 1854, une influence de plus en plus fondamentale et multiforme sur la pensée wagnérienne.¹⁹ Car, pour un Schopenhauer qui continue sur la voie métaphysique ouverte par les idéalistes et les romantiques allemands tels que E. T. A. Hoffmann, la musique « n'est pas, comme les autres arts, de plain-pied avec les Idées, ces Idées qu'ils reproduisent. Bien plus, la musique est, comme les Idées elles-mêmes, la reproduction de la Volonté en soi » (Sans 1999, 130). Dans la philosophie schopenhauerienne, aucune musique – qu'elle soit instrumentale ou dramatique – n'a besoin d'un « motif » extérieur. Bien au contraire, elle est située au-delà de toute notion, tout objet, toute poésie ; elle est donc, par conséquent, supérieure à tous les autres arts. Wagner, par contre, aspirait à corriger la prétendue « erreur dans le genre opéra » qui, pour lui, « consistait en ce qu'un moyen de l'expression, la musique, devenait une fin »²⁰.

Il n'est pas possible d'aborder le développement graduel de la pensée wagnérienne dans le cadre de cet article.²¹ Quoique l'ampleur de l'influence schopenhauerienne soit incontestée, il faut tout de même rappeler avec Carl Dahlhaus (2019, 534) que « Wagner n'accorde qu'une signification secondaire à l'esthétique musicale du philosophe ». Après la rencontre avec la philosophie de Schopenhauer en 1854, Wagner continue – au mépris de la position schopenhauerienne entièrement incompatible à l'idée de son « drame musical » tel qu'il le concevait en 1851²² – à limiter ses efforts artistiques au genre de l'opéra, sans abandonner ses convictions esthétiques fondamentales. « Non que Wagner, après sa lecture de Schopenhauer, récuse [...] ; il tente bien plutôt de réconcilier (ou de réunir à toute force) l'ancien et le nouveau, aussi contradictoires qu'ils puissent paraître. » (Dahlhaus 2019, 538)

L'« idée d'une « justification » de la musique par le langage et la scène n'est pas abandonnée » (Dahlhaus 2019, 540), et la « Lettre sur la musique » de 1861 illustre bien le caractère transitoire de la position de la pensée wagnérienne de l'époque. Dans ce texte, Wagner concède au « symphoniste » – représentant par métonymie la musique instrumentale – une capacité expressive supérieure à celle du poète ; mais pour lui, cette supériorité n'a pas de fondement métaphysique, comme elle en avait pour Schopenhauer. La force expressive de la musique est, pour Wagner, fondée sur des qualités plutôt sémiologiques qu'ontologiques : elle se nourrit de l'« indétermination sémantique de la musique », qui est sa « fécondité de l'expression », pour, encore une fois, citer Diderot.²³ Voilà donc une première proximité avec les philosophes du XVIII^e siècle, et il s'en trouve une autre, plus forte encore peut-être. Comme les auteurs rationalistes, Wagner hésite à créer une musique entièrement dépourvue de paroles. Bien que, contrairement à eux, il ne recule pas devant l'indéfini de cette musique, il la croit toujours dépendante de la « main » directrice du poète. Ainsi, son poète idéal interpelle le symphoniste :

Lance-toi sans crainte dans les flots sans limites, dans la pleine mer de la musique ! Ta main dans la mienne, et jamais tu ne t'éloigneras de ce qu'il y a de plus intelligible à chaque homme, car avec moi tu restes toujours sur le ferme terrain de l'action dramatique, et cette action [...] est le plus clair, le plus facile à comprendre de tous les poèmes. Ouvre donc largement les issues à ta mélodie [...] ; exprime en elle ce que je ne dis pas, parce que toi seul peux le dire [...]. (Wagner 1861, LXII)

L'indétermination sémantique de la musique permet donc à Wagner de rendre la musique (entendons : son drame) plus efficace, plus facile à saisir, mieux capable d'exprimer ce que les mots ne peuvent pas nommer. Dans le domaine de la syntaxe musicale, le corrélat de ce « silence retentissant est *la mélodie infinie* » (Wagner 1861, LXII). Et cette « forme infaillible » (Wagner 1861, LXII) demande une musique sans césure, sans rime, sans passages subordonnés – mais toujours remplie de signification. Une grammaire qui suit les rythmes libres de l'accent et du sens ; de la prose²⁴ plutôt que des alexandrins.

Des sons dotés de sens

Pour achever cette prose musicale, tout en préservant ses rapports à l'action dramatique (qui, nous nous rappelons, est le vrai « motif »), Wagner s'emploie à doter de sens la musique. Il tente de lier les phrases musicales aux personnages du drame, à des situations dramatiques (passées, présentes ou à venir) ou même à des qualités abstraites, et il passe une portion considérable de ses drames à nouer ces liens – ce sont les fameux *leitmotive* wagnériens. Dans les cas les plus avancés, surtout dans les interludes d'orchestre du *Crépuscule des Dieux*, Wagner réussit à en tirer un tissu complexe qui apparaît décidément éloigné de la syntaxe de Haydn.²⁵ Néanmoins, Wagner se sert de procédés qui ne diffèrent guère de ceux de la « logique musicale » de ses prédécesseurs : il crée des similarités complexes par l'imitation, par le développement, etc. ;

donc par les outils les plus fondamentaux de la grammaire – ou logique – momignienne (c'est-à-dire ceux dont la relation avec les vers alexandrins est la moins directe – on ne s'en étonnera guère).

Mais allons plus avant : une logique dramatique est donc maintenant liée à la logique musicale, et, sur le plan dramatique, les liens musicaux peuvent – et même doivent – effectuer des « enchaînements » tout à fait contraires à l'intuition et à la raison. Les divergences entre les différents guides sur les *leitmotive* populaires à l'époque en sont un symptôme aussi parlant que les observations occasionnelles de quelque « curieuse combinaison » par les exégètes wagnériens (cf. Lavignac 1897, 418). C'est la logique musicale propre qui en est la cause ; une logique où – comme le poète l'écrit – « la pensée rationnelle qui procède par principe et conséquence ne trouve nulle prise » (Wagner 1861, XXXIII-XXXIV). Parlant de la symphonie de Beethoven, il dit :

La symphonie doit donc nous apparaître, dans le sens le plus rigoureux, comme la révélation d'un autre monde ; dans le fait, elle nous dévoile un enchaînement des phénomènes du monde qui diffère absolument de l'enchaînement logique habituel ; [...] c'est de s'imposer à nous avec la persuasion la plus irrésistible et de gouverner nos sentiments avec en empire si absolu qu'il confond et désarme pleinement la raison logique. (Wagner 1861, XXXIII-XXXIV)

Et c'est précisément la découverte de ce « nouvel enchaînement des phénomènes du monde », cette nouvelle « clairvoyance » du compositeur-poète qui permet de « mettre fin aux terreurs qui l'obsédaient en face de l'incompréhensible mystère de ce monde, qui lui est devenu maintenant si intelligible et si clair » (Wagner 1861, XLIX).

Le poète est convaincu que cet « enchaînement » est le produit de correspondances sonores, et il pense que celui-ci ne se limite pas à la musique. Même dans les langues, explique Wagner, serait ainsi perceptible « dans les racines des mots » une ancienne « signification des mots toute naturelle », un état primitif et idéal où « la formation de l'idée d'un objet coïncidait d'une manière à peu près complète avec la sensation personnelle qu'il nous causait ». Mais, depuis cette origine, « la langue de l'homme se développa dans une direction de plus en plus abstraite, et finalement les mots ne conservèrent plus qu'une signification conventionnelle » (Wagner 1861, XXXIV).²⁶ L'objectif que se donne Wagner est justement, dans son art, de renverser ce déclin :

Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle ; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime, lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. (Wagner 1861, XXV)²⁷

Peu surprenant, ce passage se lit comme le programme esthétique des poètes symbolistes ; et peut-être sous-estime-t-on l'influence directe de Wagner théoricien au profit de l'influence générale de Wagner musicien (ou encore de Wagner, figure idolâtrée en général). À part l'effet rhétorique de la musique wagnérienne (d'ailleurs peu connue en France à l'époque), les réflexions

théoriques tant hermétiques qu'ingénieuses (et parfois charlatanesques) de Wagner exercèrent également leurs charmes. Surtout, son attitude, visiblement idéaliste et métaphysique, était sur la même ligne que la pensée des artistes contemporains. Selon Édouard Dujardin, fondateur, en 1885, de la *Revue wagnérienne*, Wagner, en ce temps-là, « apparaissait comme le type de l'artiste schopenhauerien » aux poètes symbolistes. Écrivant dans une perspective rétrospective en 1908, Dujardin se moquera plus tard de « la distinction de l'apparent (le monde où nous vivons) et du réel (l'autre...) » (Dujardin 1908, 8), montrant par-là que les prémisses métaphysiques de Wagner n'étaient plus acceptées par une génération « nietzschéenne ».

Debussy et la musique *après Wagner d'après Mallarmé*²⁸

Les problèmes philosophiques ne furent pas les seuls à être soulevés par Stéphane Mallarmé, poète exemplaire d'une attitude ambiguë envers Wagner.²⁹ Tout en poursuivant l'idéal de la « Musique », Mallarmé commente les effets sonores si chers à Wagner et à ses adeptes de manière incisive dans sa « Lettre à Edmund Gosse » du 10 janvier 1893 :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; [...]. (Mallarmé 1998, 807)

Comme il le dit dans « Crise de vers », le poète n'a pas plus de bienveillance pour les « sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois » dont ne saurait jamais « résulter [...] la Musique » (Mallarmé 2003, 212)³⁰ ; ailleurs, dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », Mallarmé croit « la Légende », véhicule principal du drame wagnérien, tout à fait étrangère à « l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait » (Mallarmé 2003, 157). La poésie, autrefois moyen de légitimation de la musique instrumentale, est donc devenue chez Mallarmé sa rivale – et ceci justement parce que la musique a été érigée en idéal poétique.

Claude Debussy, le jeune compositeur invité par Mallarmé à composer de la musique orchestrale sur l'églogue de « L'après-midi d'un faune »³¹, avait, lui aussi, des réserves quant à la musique de Wagner. Ainsi, il s'impatiente, dans une critique écrite pour *Gil Blas* en 1903, de ce que « ces gens à casques et à peaux de bêtes [...] n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné « leitmotiv » » et frappe, dans les « Impressions sur la tétralogie à Londres », là où le bât blesse : « Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, en déclamaient lyriquement le contenu ! » (Debussy 1971, 179) Le sens dont Wagner a doté la musique est pour lui devenu un sens trop net, alors que l'enchaînement des motifs musicaux manque de qualité imaginative et abstraite.

La tâche de Debussy fut donc de créer une musique *après Wagner d'après Mallarmé*, de créer – par les moyens musicaux, inférieurs à ceux de la poésie – de la « Musique ». Des lettres de Mallarmé à Debussy, nous pouvons conclure que le *Prélude* ne manquait pas entièrement son but.³² La littérature critique permettant d'éclairer les rapports nombreux entre l'églogue

mallarméenne et le *Prélude* de Debussy est volumineuse (cf. en particulier Lücke 2005) et je ne voudrais y ajouter que trois questions insuffisamment élaborées :

(1) Par le renoncement à une « grammaire » réglée, Debussy se dégage des prévisibilités d'une musique homologue à l'alexandrin : plus d'hémistiche pour annoncer son hémistiche complémentaire, plus d'attente. Bien sûr, Debussy n'était pas le premier à avoir choisi cette démarche. Mallarmé, par exemple, en comparant l'évolution de la poésie à celle de la musique, constate qu'« 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 » (Mallarmé 2003, 698).

Mais Debussy va plus loin : rappelons que même le *leitmotiv* des drames de Wagner, si tant est qu'il représente un moyen *épique*, tient à tisser un réseau entre le passé, le présent et l'avenir. La musique de Debussy, en atténuant l'importance de la dimension aussi bien « grammaticale » que « significative », ouvre, à nouveau et au contraire, l'écoute musicale à une *durée*. Ceci est particulièrement évident au début du *Prélude* : la mélodie initiale, construite de manière symétrique, ne semble avoir pour direction que celle du temps réel. Ensuite, cette mélodie et d'autres brefs motifs sont répétés, inaltérés, leurs écoutes ne différant donc que par la consécution temporelle. Une telle écoute n'oblige-t-elle pas à « renouer » les mélodies à chaque instant, réalisant ainsi une demande essentielle de la Poésie selon Mallarmé : « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun. » (Mallarmé 2003, 207-208)³³

(2) Mallarmé emploie la flûte non seulement comme métaphore de la « voix intérieure » du lecteur, mais aussi comme celle de la production artistique individuelle de « chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui » (Mallarmé 2003, 697). Est-ce un hasard si Debussy choisit cet instrument en particulier ?³⁴ Quoiqu'il en soit, la mélodie de flûte par laquelle le *Prélude* commence peut être vue comme une espèce de « héros » musical qui semble définir une perspective dramaturgique, une espèce de *diégèse musicale*³⁵. Évidemment, l'instrument évoque le bucolique de l'églogue mallarméenne, et fait référence au mythe de Pan et de Syrinx. Mais ne pourrait-on pas prononcer le « sens » de cette mélodie énigmatique ? Ne signifie-t-elle, ou plutôt : n'exemplifie-t-elle pas « le jouer » même ? Et une telle exemplification ne suggère-t-elle pas – quoique se produisant à partir d'une « sonorité élémentaire » – un mode de signification supérieur à toute dénomination verbale ?³⁶

(3) Tout à la fin du *Prélude*, Debussy fait, malgré tout, usage d'un *leitmotiv*, un peu caché,³⁷ mais néanmoins perceptible à l'oreille (surtout à l'oreille wagnérienne) – les violons, les cors et la flûte font entendre le fameux *accord de Tristan*, chiffre d'un désir éternel (non seulement amoureux, mais également épistémologique³⁸). Alors que Wagner essaie d'allier les paroles à la « puissance qui surpasse toute logique » de la musique pour enfin saisir « l'incompréhensible mystère de ce monde », le Faune laisse irrésolu³⁹ l'accord languissant – et s'endort : « Couple, adieu ! »⁴⁰

Figure 3. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Réduction de la partition d'orchestre montrant les dernières mesures du morceau, avec l'accord de Tristan

J'aperçois dans ce geste une attitude fort mallarméenne : pour un poète dont l'avis est que nos perceptions ne sont qu'un « glorieux mensonge »⁴¹, il est aussi impossible qu'inutile de vouloir « comprendre » ou « saisir » le réel qui n'est que le Néant, le « Rien qui est la vérité »⁴². Pourtant, ni Mallarmé, ni Debussy ne sont tout à fait nihilistes. Car, au moment où le faune baisse sa flûte, le prélude s'achève. Et n'avons-nous pas – tout en écoutant – vécu, rêvé, imaginé tout un après-midi, l'heure fauve, le bain de cheveux, la fuite des nymphes et – peut-être même – le blasphème ?

Notes

- 1 Felix Michel a suivi des études de musicologie et de linguistique générale à l'Université de Zurich, où il a été assistant de recherche jusqu'en 2017. En plus de son projet de thèse de doctorat consacré aux sonates pour piano des années 1830, il travaille comme journaliste et dramaturge musical.
- 2 Je remercie vivement Sandro Murchini (Zurich) et les éditeurs de ce dossier de m'avoir aidé si généreusement à rédiger mon texte.
- 3 Emmanuel fait la connaissance de Debussy aux alentours de 1890. Emmanuel était encore étudiant, contrairement à Debussy qui – bien qu'ils eussent le même âge – était déjà à moitié célèbre.
- 4 C'est ce qu'un traité d'harmonie de l'époque constate à l'égard des accords qui sont formés d'une quinte diminuée et d'une septième majeure (cf. Lefèvre 1889).
- 5 C'est, notamment, Pierre Boulez qui avait postulé que « la musique moderne s'éveille à *l'Après-Midi d'un Faune* » dans un article pour l'*Encyclopédie de la musique* qui apparut en 1958 sous la direction de François Michel chez Fasquelle. Il sera réimprimé dans *Relevés d'apprenti* (Boulez 1966, 327–347 ; cf. notamment 336).

- 6 Le *Dictionnaire de musique* de Brossard paraît – dans des formats différents, mais sans modifications de texte – en 1703 et en 1705. Cf. Vendrix (1992). Pour la terminologie, cf. aussi Duron (1992).
- 7 Hegel est tout à fait absent de notre article où manquent encore, entre d'autres, les noms de Rousseau, de Herder, et des penseurs de l'idéalisme et du romantisme allemand. Ces limitations procèdent nécessairement d'un parcours aussi bref que sélectionné.
- 8 *L'Analyse et abrégé raisonné du spectacle de la nature de M. Pluche*, paru en 1775, illustre, plus clairement que l'œuvre originale de Pluche, les dépendances de la doctrine classique, mention plus forte, quoique toujours sans discussion directe, étant faite de la célèbre formule horatienne du *prodesse et delectare*. Les réserves de Pluche sont résumées de la manière suivante : « Le premier désordre qu'il [sc. Pluche] trouve à la Musique, c'est de chercher à plaire sans instruire. » (Puységur 1775, 336)
- 9 La pensée d'Horace accompagne celle des auteurs cités de manière persistante. Il est bien sûr des passages où sa discussion est plus explicite, comme, par exemple, dans Dubos (1719). Cf. également, par exemple, Dauvois (2019).
- 10 On retrouve la trace de ces raisonnements chez Kant, à la fin du siècle, dans l'absence de contestation de la faculté significative de la musique, non sans préciser que les « idées esthétiques qui y sont liées naturellement » que la musique sait communiquer « ne sont pas des concepts et des pensées déterminées » (Kant 1846, 291).
- 11 Ce n'est, bien entendu, pas Diderot qui prononce en son nom propre cet avis plus osé, mais l'un des interlocuteurs de ce dialogue instructif, qui apparaît sous le nom de Bemetzrieder, et dont les propos sont probablement rédigés par l'Encyclopédiste. (Je remercie le professeur Claude Coste de m'avoir donné cette piste.)
- 12 En parlant de la symphonie, Momigny joint à une « analyse musicale » une « analyse poétique et pittoresque » qui se sert d'une scène d'orage, donc d'un *topos* du sublime (cf. Momigny 1806, vol. 2, 583–606).
- 13 Momigny est assurément parti d'une tradition bien établie. L'habitude d'emprunter du vocabulaire aux sciences du langage ou à la rhétorique pour la description musicale était surtout répandue chez les théoriciens allemands, Johann Mattheson étant un auteur d'une influence particulière.
- 14 La première édition française apparut chez Pleyel à Paris en 1799, suivie d'une édition notable *en partition* deux années plus tard.
- 15 Cf. Momigny (1806, vol. 1, 286-287) pour une analyse plus profonde de l'harmonie de cette période.
- 16 Le début de ce « Chapitre premier » révèle nettement la ligne de tradition remontant à Dubos.
- 17 En effet, les « formes de danse » fournirent une bonne part des fondations de la musique instrumentale ; cf. Rentsch (2012).
- 18 Dans ce texte adressé au public français, Wagner le stratège escamote une dimension pourtant très explicite de la pensée qu'il développe dans ses traités allemands : la faute d'ordre artistique consistant, selon lui, à laisser la musique dominer le drame serait propre aux opéras italien et français ; signe de leur infériorité culturelle ; – la question d'une mélodie « construite poétiquement » (« dichterisch-musikalische Periode ») a été traitée en détail par la musicologie allemande, des années 1970 surtout.

- 19 Sur ce vaste sujet, cf. la profonde thèse d'Édouard Sans dans sa dernière édition (Sans 1999), la première édition datant de 1969.
- 20 Ce diagnostic est à l'origine de la plus importante des écritures wagnériennes, *Oper und Drama* (1851). Traduction prise de Sans (1999, 136).
- 21 Pour un résumé de l'influence de Schopenhauer sur la pensée de Wagner et pour une discussion concise des contradictions qui en résultaient, cf. Dahlhaus (1988, 457-474). Sur le rôle de Schopenhauer dans la position de Wagner à l'égard de la musique instrumentale, cf. Kropfnger (1975, 146-163 surtout). Pour une discussion plus exhaustive, cf. Sans (1999).
- 22 Kropfnger constate nettement : « Schopenhauers Musikästhetik schließt Wagners Musikdrama zwangsläufig aus. » (Kropfnger 1975, 150)
- 23 Cf. Dahlhaus (2019, 538-543), qui examine la réévaluation du problème de l'indétermination dans la pensée wagnérienne entre *Oper und Drama* (1851) et les écrits de la période schopenhauerienne. « Les oppositions que Wagner s'efforce d'accommoder trouvent leur origine dans l'indétermination sémantique de la musique – plus exactement : de la musique instrumentale [...]. « Musique de l'avenir » se caractérise par des formulations contradictoires et ambivalentes, qui portent les traces des efforts déployés par Wagner pour concilier les oppositions entre Opéra et drame et la métaphysique de Schopenhauer. [...] L'idée d'une « justification » de la musique par le langage et l'action scénique n'est pas abandonnée ; mais elle est formulée en des termes suffisamment vagues pour que la musique apparaisse à la fois comme « conditionnée » et « conditionnante ». »
- 24 La question de la « prose musicale » et de son importance dans l'évolution de la conception et pratique musicale de Wagner ouvre tout un autre et vaste champ d'études. Sur la genèse du terme, cf. Danuser (1978).
- 25 Ironiquement, cela n'a pas empêché les essais de réduction de toute la syntaxe musicale wagnérienne à la période classique ; cf. Lorenz (1924-1933).
- 26 Ce que Wagner évite de prononcer ici – alors qu'il est très définitif dans ses textes allemands – c'est que ce déclin linguistique se serait produit plus rapidement dans certaines langues : la langue la plus éloignée des « racines » étant le français, dépassé, en cela, uniquement par l'hébreu. Stéphane Mallarmé déplore lui aussi « la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscurs ici, là clairs » (Mallarmé 2003, 208). Nous renvoyons également aux réflexions sur « Les mots anglais », au cours desquelles Mallarmé creuse plus profondément les idées cratylistes.
- 27 La « rime » dont Wagner parle n'est évidemment pas la rime finale, mais le *Stabreim* germanique, en particulier dans sa forme wagnérienne, se composant d'allitérations flexibles.
- 28 Le jeu de mots « après » / « d'après » Wagner est de Debussy (cf. Debussy 1971, 62).
- 29 La littérature, à ce sujet, est vaste ; cf., p. ex., le chapitre sur Mallarmé dans Touya de Marenne (2005, 87-142).
- 30 Le présent passage paraît pour la première fois dans un article du *National Observer* du 26 mars 1892 ; cf. les « Notes » dans Mallarmé (2003, 1643). Je me limite à citer des textes qui ont paru avant la création du *Prélude* ; je n'ai pas, notamment, considéré l'importante lecture d'Oxford et de Cambridge, « La Musique et les Lettres ». Pour les rapports entre langue et musique dans la pensée de Mallarmé, cf., p. ex., Frey (2012).

- 31 Pour la « genèse [...] bien mystérieuse » du *Prélude*, cf. l'introduction de Denis Herlin dans Debussy (2014, 6-23, 9).
- 32 À part les lettres à Debussy, il existe un quatrain d'offrande de la plume de Mallarmé ; cf. Mallarmé (1998, 280, n° 15).
- 33 Ce passage avait, tout comme le précédent, déjà paru en 1892.
- 34 Debussy paraît avoir été bien conscient des connotations métaphoriques des instruments, la remarquable combinaison de flûte et de cor évoquant le poème « Art poétique » de Verlaine.
- 35 La mélodie aide à unifier toute la pièce ; elle est une « idée mère » pour tous les développements à suivre.
- 36 Pour la relation entre « nommer » et « suggérer », cf. Mallarmé (2003, 700).
- 37 Curieusement, Debussy a emprunté cette progression d'accords à une œuvre antérieure, qu'il avait choisi de désavouer juste avant sa première exécution en 1890. Dans la *Fantaisie pour piano et orchestre*, l'accord de Tristan est en effet employé à la conclusion du deuxième mouvement (mesures 80-81) d'une façon très similaire, mais limitée à la main droite du piano et adoucie par un accord de tonique (avec sixte ajoutée) dans les cors et les cordes. Dans le *Prélude* en revanche, Debussy, en tout élément susceptible de voiler l'accord wagnérien, le met en lumière de manière décidée.
- 38 Métaphore double reflétée dans les « nymphes » mallarméennes. – Pour les allusions musicales debussystes à *Tristan* en général, cf. de Médicis (2007), qui réfléchit également aux problèmes esthétiques et biographiques chez Debussy.
- 39 Mark DeVoto parle d'une progression qui « résout moins qu'elle ne dissout » (« doesn't resolve so much as it dissolves » ; De Voto 2013-2014, 15). L'auteur qualifie l'accord en question de « non-*Tristan* chord » ; cependant, le deuxième des deux accords de Tristan apparaît dans une disposition tout à fait wagnérienne.
- 40 Pour en revenir une dernière fois aux Lumières : Rousseau (1768, 143) décide « faute de dessein de laisser oublier son sujet ».
- 41 « Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 », in : Mallarmé (1998, 696).
- 42 « Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 », in : Mallarmé (1998, 696).

Bibliographie

- Batteux, Charles : *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris : Durand, 1746.
- Batteux, Charles : *Les beaux-arts réduits à un même principe, deuxième édition*. Leyde : Luzac fils, 1753.
- Batteux, Charles : *Les beaux-arts réduits à un même principe, troisième édition* (1773). Genève : Slatkine Reprints, 1969.
- Boulez, Pierre : « Debussy ». In : Boulez, Pierre : *Relevés d'apprenti*. Paris : Seuil, 1966, 327-347.
- Brossard, Sébastien de : *Dictionnaire de musique*. Paris : Christophe Ballard, 1703.
- Dahlhaus, Carl : *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber : Laaber, 1988.
- Dahlhaus, Carl : *L'esthétique musicale classique et romantique. De Kant à Wagner*. Trad. Clémence Couturier-Heinrich, Jean-François Laplénie, Lucie Marignac et Sacha Zilberfarb. Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2019.

- Danuser, Hermann : « Musikalische Prosa ». In : *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart : Steiner, 1978, <https://www.vifamusik.de/Vta2/bsb00070512f347t366/hmt:hmt2bsb0070512f347t366> (consultation 08.01.2020).
- Dauvois, Nathalie / Jourde, Michel / Monferran, Jean-Charles (éds) : *Chacun son Horace. Appropriations et adaptations du modèle horatien en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*. Paris : Honoré Champion, 2019.
- Debussy, Claude : *Monsieur Croche et autres écrits*. Éd. François Lesure. Paris : Gallimard, 1971.
- Debussy, Claude : *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Fac-similé du ms. autographe de la partition d'orchestre. Éd. et introd. Denis Herlin. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2014.
- DeVoto, Mark : « Memory and Tonality in Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* ». In : *Cahiers Debussy* 37-38 (2013–2014), 5-21.
- Diderot, Denis : *Œuvres complètes*. Éd. Jules Assézat et Maurice Tourneux. 20 vol. Paris : Garnier frères, 1875-1877.
- Dubos, Jean-Baptiste : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : Mariette, 1719.
- Dujardin, Édouard : « Le mouvement symboliste et la musique ». In : *Mercur de France (Série moderne)* 19,72 (mars/avril 1908), 5-24.
- Duron, Jean : « Dessein ». In : Benoît, Marcelle (éd.) : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard, 1992, 229-230.
- Frey, Hans-Jost : « Mallarmé über Sprache und Musik ». In : *Variations* 20 (2012), 17-27.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : *Contes et fantaisies de E. T. A. Hoffmann*. Trad. Adolphe Loeve-Veimars. 19 vol. Paris : Eugène Renduel, 1830-1832.
- Kant, Immanuel : *Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1790). Trad. et introd. Jules Romain Barni. 2 vol. Paris : Ladrangé, 1846.
- Kropfingier, Klaus : *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg : Bosse, 1975.
- Lavignac, Albert : *Le voyage artistique à Bayreuth*. Paris : Ch. Delagrave, 1897.
- Lefèvre, Gustave : *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école*. Paris : à l'École [fondée par L. Niedermeyer], 1889.
- Lorenz, Alfred : *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Berlin : Max Hesse, 1924-1933.
- Lücke, Hendrik : *Mallarmé – Debussy. Eine vergleichende Studie zur Kunstanschauung am Beispiel von « L'après-midi d'un faune »*. Hamburg : Kovač, 2005.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. Vol 1. Paris : Gallimard, 1998.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. Vol. 2. Paris : Gallimard, 2003.
- Médicis, François de : « Tristan dans La Mer : le crépuscule wagnérien noyé dans le zénith debussyste ? ». In : *Acta Musicologica* 79,1 (2007), 195-251.
- Michel, François : *Encyclopédie de la musique*. 3 vol. Paris : Fasquelles, 1958-1961.
- Momigny, Jérôme-Joseph de : *Cours complet de l'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature*. 3 vol. Paris : Chez l'Auteur, 1806.
- Neubauer, John : *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven : Yale University Press, 1986.
- Pluche, Noël-Antoine : *Le spectacle de la nature*. Paris : Veuve Estienne & Fils, 1756.

- Puységur, Armand Marie Jacques de Chastenet de : *Analyse et abrégé raisonné du spectacle de la nature de M. Pluche*. Orléans : Couret de Villeneuve, fils, 1775.
- Rentsch, Ivana : *Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*. Kassel : Bärenreiter, 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques : *Dictionnaire de musique*. Paris : Veuve Duchesne, 1768.
- Saint-Saëns, Camille : « Camille Saint-Saëns à Maurice Emmanuel, lettre du 4 août 1920 ». In : *La Revue musicale* 206 (1947), 31.
- Sans, Édouard : *Richard Wagner et Schopenhauer*. [Nouvelle édition.] Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 1999.
- Touya de Marenne, Éric : *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Vendrix, Philippe : « Dictionnaire ». In : Benoît, Marcelle (éd.) : *Dictionnaires de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard, 1992, 235-236.
- Wagner, Richard : *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique*. Paris : Librairie nouvelle, 1861.