

МИШЕЛЬ ЭМБЕРТИ

Университет Западный Париж – Нантерр-ля-Дефанс

УДК 78.013+78.071.1

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ВРЕМЕНИ И СМЫСЛА У МАЛЛАРМЕ И ДЕБЮССИ*

Известно, что теория внушения Малларме [фр. *théorie de suggestion*. – *И. Х.*] содержит достоверную философию времени и смысла. Смысл есть движение, которое создаёт чтение поэтического текста в его чувственном течении, смысл пробуждает время, или, скорее, это время, длительность в её развёртывании, постоянном и творческом, устанавливает поэтический смысл как движение. Но, с другой стороны, поэзия Малларме покоится на фрагментации и «уничтожении» времени в его обычном проявлении ради выражения сущности поэтической идеи. Это двойное действие проявления и уничтожения обнаруживается также и в мышлении, и в музыке Дебюсси.

Как писал Пьер Кампион¹, Малларме был всю жизнь одержим одной простой идеей изучения последовательности стихов в поэме. С его точки зрения это означает, что стих существует отдельно от других стихов, и что каждый стих ограничен предыдущим и последующим стихом в поэме. Стих – это последование отрезков времени, отделённых друг от друга пустотой. Более того, слова, которые составляют стих, также отделены друг от друга пробелами, тишиной. Материальность стиха, речи, которую он поддерживает, таким образом сводится к некоей материальности, которая отсылает к чему либо в виде порядка отсутствия, к *ничто*. Это усиливает свойство, которое доминирует в сочинении стиха, оппозицию звуковых и музыкальных аспектов слов, позволяющих возникнуть игре уподоблений и различий. Таким образом подчёркивается отношение между словами, а не отношения слов с реальностью и её означением: «Стих, который различными слогами преобразует слово, тотальное, новое, чуждое языку, и как распев, достигает изоляции речи»². В том смысле, что письмо стиха – это прежде всего некий запрет на реальность в пользу речевого знака и его музыкальной сущности.

В чём же тогда заключается богатство этой двойной поэтической изоляции при помощи пустого интервала между стихами и интервала тишины между словами? Однозначно, оно заключено в смысле, в том, что Малларме называл Идеей. Идея, по своей природе, это то, о чём не говорится

в поэме, то, что «интенционируется» – как говорил Гуссерль – между словами и отрезками тишины, которые отделяют слова друг от друга, то, что проявляется в самом движении чтения поэмы. Смысл – это некий духовный антимир, укоренённый в субъективности поэта и его читателя. В отличие от значений отдельных слов, смысл раскрывает и представляет себя во внутренней протяжённости того, что он создаёт перед написанием поэмы и перед её чтением. Также он представляет себя путём фрагментации и отказа от времени реальности объекта и мира посредством письма. Он порождает энергию как движение поэтической работы, особенно в чтении как таковом в его временном течении. Смысл и есть это движение, которое порождает значимую множественность на пустом пространстве белого листа.

Такая диалектика порождения и уничтожения несёт в себе некую философскую интуицию, которая требуется для прояснения теории внушения. Она, в первую очередь, основана на «деконцентрации» чтеца, которая заключается в изолировании речи в её напевном и звуковом аспекте, что является символом воплощения Идеи. Как писал Жан Старобински, «переход к негативному является условием восстановления позитивного, в этот раз в порядке непринадлежности. Объект представляется в дыхании некоей “атмосферы”»³. В известном тексте Малларме «Кризис стиха» об этом говорится с восхищением: «Для чего, однако, происходит чудо переноса некоего факта природы в его почти полное вибрирующее исчезновение в радости говорения, если не для того, что оно эманурует, без гена близкого и конкретного сравнения, чистое понятие? Я говорю “цветок”! И вот из-за пределов забвения, в котором мой голос отдаляет любые силуэты, музыкально всплывает нечто иное, чем известные мне цветные чашечки, сама чарующая идея, которой не найти ни в одном реальном букете»⁴.

Смысл, таким образом, для Малларме – это «эффект смысла», так сказать проявление за пределами прерывности речи в поэме, смысл Идеи, силуэт которой образуется в результате творческого усилия, но он также образуется в процессе живого чтения, между эффектами текста и возможными воображаемыми эффектами, которые

* Из серии «Psychomuse».

позволяют чтецу создавать поэтические неясности, образованные символической суггестией. Это то, что нужно хорошо понимать, – по словам Пьера Кампиона, «смысл может существовать только как зарождающийся»⁵. Идея появляется только в творческом акте поэтического письма, которое отменяет реальность и заменяет обыденный смысл. Смысл как таковой – часто завуалированный неясностями текста, с которыми должен иметь дело любой человек, читающий стихи – на самом деле не так и неясен, поскольку, по сути, *смысл существует только в момент своего появления*. Он существует только тогда, когда создаётся, поэтому он также постоянно представляет своё восстановление и свою отмену в сопряжении появления и исчезновения в протяжённости времени. Туманность смысла стихов Малларме и есть то, что позволяет существовать чтению поэзии. Движение поэтического творения или подбор такого движения в акте чтения необходимы для зарождения смысла, который отменяет существующий мир. *Смысл есть событие мысли и сознания в их протяжённости длительности*. Как это ни странно, мы приходим здесь естественным путём к философии Бергсона о состояниях сознания: смысл – это человек в его становлении. Поэтому, помимо акта творения, или чаще, как ответ на него, акт чтения является сущностным для поэзии Малларме, ибо чтение всегда ведёт к возобновлению письма. И в этом возобновлении он воссоздаёт смутный по характеру смысл чтения в чтении, «непредвиденный и ещё менее предсказуемый, не сводимый к интенциям и средствам, которые его формируют»⁶, именно такой, в мгновении, новое состояние сознания или акт свободы, проявляющийся в становлении сознания в его непредвиденной новизне.

Мы обнаруживаем здесь одно из важнейших следствий «деконцентрации» чтеца при помощи специфически музыкальной суггестии слов и их звучаний: в прерывности напевной речи, в некотором смысле магической, из которой сделаны стихи и целые поэмы, соударяются непредвиденные эффекты и перемешиваются отражения слов, что и создаёт возможность текста⁷. В ней акт чтения рождает новое единство, которое в своей длительности творит смысл. Взамен протяжённость смысла освещает в пустотах и тенях, проецируемых на звучащую речь, пробуждение образов, новых и невиданных ранее, мимолётных и ужасающих, или сотканных из чистого света, и постоянно изобретает множественность страхов, искрящуюся радость и вечно таинственные символы. Именно таково возвращение прерывности в протяжённость сознания – или, как мы увидим, в бессознательное – которое конституирует *темпоральность появления*.

Другими словами, поэзия Малларме состоит из трёх слоёв времени и смысла: в некоем первом акте

поэтического действия – это поиск побудительной речи, фрагментированной и разрывающей ткань времени звуковыми моментами и впечатлениями от внешних объектов или состояний души; далее, в процессе письма, которое передаёт непредвиденное и тёмное (как часть текста и его «эффектов»), в акте чтения, который их выявляет и интерпретирует, возникает набросок новой протяжённости внутреннего смысла, субъективного и «сноподобного», подтверждающего бесконечное обновление творческого акта в его тепморальности; и, наконец, в результате игры этой самой протяжённости, которая устанавливает новые отношения и новые связи между словами, их звучанием и их воображаемыми значениями, возникает новая прерывность: в ней бесконечно соударяются архетипические видения бессознательного.

Шарль Марон в своём замечательном эссе⁸ показал, как в постоянном обмене «внешних объектов» с «внутренними объектами» (то есть, между объектами и состояниями души, по терминологии Малларме) в сущности работы внушения циркулируют личностные «мифы», фантазматические полиморфные константы поэтики Малларме, которые безусловно отражают «бессознательное личности поэта, его части и процессы»⁹. Они представляют обнажения мифов и их бессознательные осадки, которые работают в сетке неясностей, виновником которых является поэт, – те, что заново определяют хаотичное и случайное возникновение мгновений в глубине активной длительности смысла.

Музыка

Дебюсси получил прекрасное посвящение от самого Малларме, когда поэт написал, что его произведение «не представляет диссонанса с текстом, если не углубляется ещё дальше, действительно в ностальгию и в свет, с утончённостью, с тоской и с богатством»¹⁰. Малларме посвятил Дебюсси одно из своих стихотворений со ставшим известным четверостишием:

Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi,
Oùis toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy¹¹.

После этого хочется найти в музыке те структуры времени внушения Малларме, которые были обнаружены ранее в поэзии. С этой целью представляется необходимым, во-первых, исследовать, теперь уже в партитуре, звуковые символические эффекты, которые могут в ней существовать как начало материального композиционного воображения, а во-вторых, необходимо проникнуть в суждение поэта, которое является наиболее оригинальным и близким музыке.

Говорят, что Дебюсси не пытался «перевести» поэму Малларме в музыку, но просто хотел воссоздать её атмосферу или, если так можно выразиться, хотел музыкой «внушить» то, что поэма оставляла для воображения в своём движении чтения. И в самом деле, анализ музыки раскрывает этот новый язык фрагментации музыкальной материи при помощи внимания к тембрам, гармоническим краскам, к этим расслоенным аккордам, которые поразили первых её слушателей. Анализ направлен к этому постоянному поиску прерывности мгновений, важных только для самих себя, к некоей длительности смыслов в глубинных гармонических отношениях, которые связывают всё произведение в его развёртывании. Эти гармонические отношения здесь, как было хорошо продемонстрировано Жаном Барраком¹², организованы вокруг одного фундаментального отношения тоники с неаполитанским секстаккордом в тональности доминанты, приводящего к присутствию во всей теме тритона (*cis* – *g*). Такое отношение не сразу себя обнаруживает, но проявляется «неким мистическим образом и с такой редкой радостью в поэтическом плане, в первом сцеплении гармоний, которое предлагает произведение», другими словами, – с первого пассажа арфы до экспозиции темы у флейты соло.

Это гармоническое отношение постоянно повторяется, придавая единство произведению. Оно само себя контекстуализирует в своих различных проявлениях и в вариациях, постепенно давая слушателю почувствовать глубинную протяжённость, сеть или окружение, из которых внезапно возникают тембровые эффекты и непрестанно обновляющиеся аккордовые краски: их фрагментация в отдельные мгновения получает смысл в результате помещения их в длительности. Жан Баррак также уточнял, что отказ от классической формы и её разработки здесь представляет, прежде всего, «импровизацию вокруг одной темы». Эта тема, как я уже было продемонстрировано ранее¹³, несёт в себе два элемента, которые не играют никакой определяющей роли во внешнем развитии: первый элемент (пример № 1а)* относится к первым двум тактам, представляющим волнообразную линию в пределах тритона, описывающим некий нерегулярный хроматизм и представляющим как бы прелюдию, свободную и неформальную; второй элемент (пример № 1а)*, два следующих такта, напротив, очерчивают красивые скачки на большие интервалы, что является украшающим продолжением первого элемента. Именно первый элемент фактом своей тритоновой структуры предопределяет всю гармоническую сетку, на основе которой строится протяжённость произведения. Этот элемент с неопре-

делённым контуром, с лёгкостью модулирующий и трансформирующийся, символизирующий весь пролог, начало или импровизирующую прелюдию, в конечном счёте оправдывает название, выбранное композитором, и ставит музыку перед поэмой в порядке её чтения и слушания. Это неуверенное направление произведения создаёт некую открытую форму, радикально инновационную, которая получает свой смысл только из своего прогрессирующего движения во времени, так же, как и поэма Малларме, получает свой смысл только в контексте постоянно возобновляемого процесса чтения. В отношении слышания, к которому обязывает «прелюдирующая тема» прелюдии, для слушателя является постоянный разрыв между линейностью формы, подлежащей в сопоставлении с фундаментальным отношением гармонии и непредвиденностью импровизации (в неё входит всё искусство внушения Малларме с его возникновениями и прерывностями).

Таким образом, мы обнаружили «темпоральность возникновения», такую, которую мы определили ранее: Дебюсси начинает с формы в композиции Прелюдии, с умножения сонорных туше, которые он оркеструет со смелостью, несвойственной ни одному композитору, жившему ранее. Но при помощи игры фундаментального отношения гармонии – тоники и неаполитанского секстаккорда доминанты – тонального по определению, но уже находящегося за пределами нормы в своих беспрестанно инновационных воплощениях – он воссоздаёт протяжённость длительности, в которой естественным образом вписаны (насыщенные смыслом, который слушатель музыки и читатель поэмы с удовольствием ей придаёт) фрагменты сонорной палитры. Отсюда вытекает двустороннее движение, заставляющее эту музыку обретаться между темпоральным планом, вызывающим воспоминания и бессознательные образы фавна, и их сонорными фигурациями, окружёнными гармонической протяжённостью. Как пишет Иванка Стоянова, «произведение-тотальность есть некая преднамеренная сеть отношений и сравнительно автономных сегментов, они образуют смыслы за пределами максимальной синтагмы, то есть, произведения искусства»¹⁴.

Музыка создана для того, чтобы её слушали, она создана не для того, чтобы её писали, так же, как и поэма создана для того, чтобы её читали и, безусловно, высоким голосом. Дебюсси часто повторяет это в музыке, не случайно слова всегда переводятся в движение (и в манеру слушания), придающее точный смысл пылинкам сонорных мгновений, выбранных изначально композиторской интуицией, как внушениями воображаемого, отсылающего во вселенную символизма. Ещё чаще они же порождают в конечном счёте движе-

* Пример см. на с. 223.

ния воображения Дебюсси в центре времени; они возникают в уникальном потоке, который их и воплощает.

Сказанное восхитительно воспроизвёл Клаудио Аббадо в своей интерпретации «Пеллеаса и Мелизанды»: например, сцена в гроте на берегу моря иллюстрирует три наложенных слоя темпоральности, которые мы уже узнали в поэтике Малларме. В противоположность Караяну, который в своей собственной записи бесконечно подчёркивает контрасты и разрывы, и таким образом поддерживает с той или иной целью некое гладкое единство характера, такое суровое, что ничего из него не возникает и не выплывает (его знаменитое легато!), Аббадо более быстро удаётся, безусловно, создать этот исключительный синтез протяжённости и прерывности возникновения, которое характеризует все произведения Дебюсси. Агогические отклонения не только прекрасно определены и оценены, но они акцентированы и переинтерпретированы в контексте потока времени всей сцены. Например, для того, чтобы принять во внимание динамические указания Дебюсси в тактах 8 и 9 после цифры 37, представляющих фаготы и трубы с сурдинами, Аббадо подчёркивает лёгкую акцентуацию в начале каждого мотива (несмотря на указанное пианиссимо) с целью выразить декрецендо, которое точно производит впечатление того, как *нечто* должно было возникнуть, но неожиданно мгновенно исчезло. Появление и исчезновение сильно зависят от этого процесса варьирования интенсивности (взрыв-исчезновение, сфорцандо-диминуэндо), которые маэстро неустанно передаёт посредством микрособытий, скорее на поверхности, чем в гармонической основе, делая из этих динамических случайностей рациональную глубинную структуру всей сцены. Достаточно послушать (с цифры 39) мощное беспокойство фаготов, труб с сурдиной, а также валторн, туб и литавр (после цифры 40), чтобы оценить это. И, безусловно, интерпретация итальянского маэстро является в целом более спокойной, более чувствительной, более гуманной, но и повсеместно музыкально более богатой, нежели тёмная, но отрешённая и несколько дистанцированная интерпретация Караяна.

Музыка, услышанная Малларме

Посредством письма и четверостишия Малларме, адресованного Дебюсси, попытаемся понять, что же очаровало поэта, когда он услышал Прелюдию в доме Дебюсси в первый раз, в четырёхручном изложении для фортепиано, и *что* в этом произведении вдохновило поэта написать своё четверостишие.

Что мы можем вынести из этих текстов? Идеи ностальгии, света, болезни, вместе с углублением

смысла поэмы при помощи музыки, в некоей пролонгации в направлении идей поэта. У Малларме было двойное понимание музыки: с одной стороны, в тексте, названном «Рихард Вагнер, Мечта французского поэта»¹⁵ музыка появляется как динамизм, как движение, энергетика, которая возвышает тело и материю до их преобразования в Идею. Музыка – это откровение мрака в его плотности тайны. Она обнажает, искореняет, но также, в вагнеровской драме, «она соединяет цвета и линии действующих лиц с тембрами и темами в некоей атмосфере, более насыщенной Мечтой, чем любая другая атмосфера, божество, одетое в невидимые складки аккордовой ткани»¹⁶.

Музыка – это смешение и избытие состояний, но также и орфическая запутанность мечтаний, переплетённых в основе гармонической ткани¹⁷. С другой стороны, музыка в этой тотализирующей протяжённости звука производит некую экстраординарную силу воспарения, которая проявляется также в лёгкости некоторых тканей или испарений: она разряжает неясное бытие вещей, высвечивает его изнутри путём выявления кристаллических резонансов, с которых начинается путь в нереальное. Также музыка противопоставляет себя поэзии творческим жестом, который её создаёт: поэзия, как говорит Жан-Пьер Ришар, выявляется из «сложения»¹⁸, то есть, из такого концентрированного объединения, которое заставляет поэтический язык «уничтожить» окружающий мир с целью возвращения уже в виде чистой идеи, «суммирующей» в себе состояния и различные объекты с целью представления их чувствам и оценкам. Музыка, с другой стороны, «испаряет», или, так сказать, осуществляет диффракцию, разбрызгивает в своём потоке, вдыхает неясное бытие, чтобы сделать его прозрачным. В её мощном порыве вагнеровский туман разбрызгивается вверх и достигает света разума. Таким образом, и поэзия, и музыка обнаруживают для нас возможность проникнуть в сердце объекта и его трансформации в Идею, но музыка делает это во внутреннем пространстве «и в глубинной темноте вещи», тогда как поэзия «упражняется с самого начала в полностью ментальной высоте, и играет с полным света притяжением, со звёздным престижем духа»¹⁹.

Есть что-то фундаментальное в мышлении Малларме, то, что является, безусловно, основой его восхищения музыкой Дебюсси. Как заметил Жан-Пьер Ришар, можно обнаружить биполярность некоего требования чистоты и артистического вкуса ко всему туманному, в целом это альянс интеллектуальной абстрактной конденсации и интимного суггестивного испарения: первое – это путь поэзии, второе – путь музыки к Идеи. Поиски поэта вписывают всю его жизнь между этими множественными гранями произведения, в кото-

ром «одну нужно рассматривать по отношению к Ничто, а другую по отношению к Прекрасному»²⁰. Но, безусловно, мы здесь наблюдаем постоянную биполярность между зафиксированным и подвижным, между моментом, осознаваемым по отношению к духу и текучестью времени, в котором всё испаряется и разносится по сторонам. Мы обнаруживаем также и новую апорию времени в теории внушения: в то же время прерывность замороженных сконденсированных мгновений в словесных определениях и протяжённость потока, в котором ничто не зафиксировано. Внушение всегда озаряет, но оно всегда кратковременное и исчезающее. Оно – привилегированное мгновение в душе, которая его познаёт, в душе чтеца как в душе поэта, и это исчезновение является, в каком-то смысле, условием его высвечивания.

Музыка, таким образом, не переводится в поэзию. Слово не является эквивалентом звуков, следующих своей собственной траектории. Музыка слов сама по себе не может не передавать смысл музыкальных звуков и их порывы, их резонанс; их вибрации остаются параллельными друг другу. Но на глубоком уровне музыка и поэзия в отношении к Идее объединяются, взаимно дополняют друг друга, и возможно, в этом таинстве звука, который связывает мрак со светом своей способностью испаряться, музыка идёт дальше «к ностальгии и к свету». В целом, «Музыка и Письмо являются мощной противоположностью мраку; это сияние, это уникальное явление, я с уверенностью называю Идеей»²¹.

Проснулся ли Нарцисс под звуки флейты Фавна?

Поэма Малларме заканчивается тем, что можно назвать нарциссическим отступлением. Переведённое в письмо, желание бледнеет, высушенное ослепляющим и неослабляемым светом Идеи. Как Нарцисс, убитый восхищением своим отражением, Фавн заключён в своих мечтах и воспоминаниях о нимфах: два мира в одном, отделённых стеклом зеркала (которое также можно представить как замёрзшую воду) – два мира как фрагменты друг друга, объединённые и потому разрезанные, два мира: «тверда под инеем бесплодная вода ... но не расколот лёд где перья пленены!»²² Именно в этом непреодолимом разломе создаётся Идея со стороны реальности. «Я говорю “роза”», и она сразу же исчезает из букетов желания. Идея

Малларме находится в каком-то смысле за пределами, за исключением внутреннего пространства поэмы. Поэма – это отражение, которое порождает Идею. Но связь с неясным чувственным не вплетается в иллюзорную темпоральность слов. Поэма, «молчаливый взлёт абстракции», окончательно запрещает счёт времени, в результате чего возникает связь между желанием и его отрицанием. Ибо в отражении Нарцисса нет этой связующей длительности, любого начала времени за исключением агонии, которая формирует другую, противоположную мифологическую фигуру, сонорные рыдания любвеобильной богини Эхо. Это рыдание продолжается за пределами непосредственного мгновения через звук голоса. В этом двойном отражении нет начала жизни, поминования и забвения. Связь Нарцисса со своим отражением смертна, ибо Нарцисс нем.

Но в зеркале, в котором существует Нарцисс в молчании его поэтической речи, отражаются звуки, рыдающие и музыкальные, голоса богини Эхо. Это именно то, что восстанавливает музыку Дебюсси в отношении к поэме; здесь его музыка продолжает поэму Малларме и уходит ещё дальше в область ностальгии и тайны Я. Флейта Фавна стремится слиться с голосом Эхо, который тоскует, но не умирает, и продолжает питаться самим собой. В музыкальном произведении она есть отпечаток самой себя, а не двойного умерщвления. Она – отпечаток, который рисует контуры рождающихся форм интимного времени сознания, где соударяются воспоминания счастливых мгновений, но также на более глубоком уровне бессознательного, сдерживания наиболее устрашающих намёков. В целом впечатление «присутствия», более мощное, чем лик юноши, зачарованного своим отражением, впечатление от некоей вещи, которая возрождается в каждый момент своего исчезновения.

«В целом, – как пишет Ив Бонфруа, – “некое открытие ничто”, да, всегда; и вместе с тем, также верно, “некое открытие красоты”, но в этот раз не посредством вмешательства ужаса, испытываемого в глубине зеркала: нет, посредством передачи присутствия, которое мы вправе творить»²³.

О нимфы, ПАМЯТЮ я кожу раздую²⁴...

Итак! Пробудился ли Нарцисс от звуков флейты Фавна?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pierre Campion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie* [Пьер Кампион. Малларме, поэзия и философия], Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* [Стефан Малларме. Кризис стиха], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, p. 252.

³ Jean Starobinski, *Sur quelques apparitions de fleurs* [Жан Старобински. О некоторых проявлениях цветов], in Yves Péré (ed.), *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, 21–35, op. cit. p. 39.

⁴ Ibid., p. 251.

⁵ Pierre Campion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie...* p. 80.

⁶ Ibid., p. 82.

⁷ «[слова] зажигаются от взаимных отражений как виртуальные огненные блики в драгоценных камнях, заменяя обычное видимое дыхание на древние лирические вздохи или на радостное и личностное направление движения фразы». См.: Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, p. 248–249.

⁸ Charles Mauron. *Mallarmé* [Шарль Марон, Малларме], Paris, Seuil, 1964.

⁹ Ibid., p. 76.

¹⁰ François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes* [Франсуа Лесюр. Клод Дебюсси до «Пеллеаса», или Годы символизма], op. cit., p. 135.

¹¹ Дословно:

«Лесной житель, свидетель первого дыхания,
если музыка флейты тебя впечатляет,
прислушайся к тому блеску,
который в неё вдохнул Дебюсси»
[перевод мой. – И. Х.]

¹² Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, collection «Solfèges», 1962, éd. revue et corrigée par François Lesure [Жан Баррак,

Дебюсси, Париж: Сеиль, серия «Сольфеджио», 1962 / под ред. Франсуа Лесюра], 1994, pp. 108–116.

¹³ Michel Imberty, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano» [Мишель Эмберти. Смысл времени и смерти в воображаемом Дебюсси]. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1987, № 3, 383–409.

¹⁴ Ivanka Stoianova, *La musique et Mallarmé* [Иванка Стоянова, Музыка и Малларме], in Yves Peyré (ed.) *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, op. cit., 127–135, p. 130.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français* [Стефан Малларме. Рихард Вагнер, Мечта французского поэта], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, 168–176.

¹⁶ Ibid., p. 174.

¹⁷ Здесь – игра слов *fusion* et *profusion*, mais aussi *confusion*... des songes enrelacés...elle diffuse. – Примеч. переводчика.

¹⁸ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* [Жан-Пьер Ришар. Воображаемая вселенная Малларме], Paris, Seuil, 1961, p. 378 et suivantes.

¹⁹ Ibid. p. 398.

²⁰ Ivanka Stoianova, op. cit., p. 130.

²¹ *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 359.

²² Здесь приведены последние строчки третьего и четвертого четверостишия из сонета Малларме (que hante sous le givre...Le transparent glacier des vols qui n'ont par fui!), in *Plusieurs sonnets, Poésies*, op. cit., p. 57.

²³ Yves Bonnefoy, *Igitur et le photographe* [Ив Бонфруа. Игитур и фотография], in Yves Peyré, *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, 59–85, op. cit. p. 79.

²⁴ Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune* [Стефан Малларме. Послеполуденный отдых Фавна], in *Poésies*, op. cit., p. 37.

Мишель Эмберти

профессор Университета

Западный Париж – Нантерр-ля-Дефанс



MICHEL IMBERTY
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

UDC 78.013+78.071.1

ÉMERGENCE DU TEMPS ET DU SENS CHEZ MALLARMÉ ET DEBUSSY*

Je partirai de l'idée que la théorie de la suggestion mallarméenne contient une véritable philosophie du temps et du sens. Le sens est mouvement, mouvement que crée la lecture du texte poétique dans son discours sensible, le sens promeut du temps, ou plutôt, c'est le temps, la durée dans sa coulée continue et créatrice qui instaure le sens poétique comme mouvement. Mais parallèlement, la poésie mallarméenne repose sur la fragmentation et la « néantisation » du temps de l'apparence mondaine au profit de l'essentialité de l'Idée poétique. Ce double mouvement de l'émergence et de la néantisation, je me propose de montrer qu'on le retrouve aussi dans la pensée et dans la musique de Debussy.

Selon Pierre Champion¹, Mallarmé est obsédé toute sa vie par une autre idée simple : le poème est composé de vers. Mais cela signifie que les vers n'existent que parce qu'ils sont séparés les uns des autres dans le poème, que chacun d'eux est délimité par le vers qui le précède et par celui qui le suit. Le vers est donc une séquence de temps séparé de vides. Mieux, les mots qui composent le vers sont eux-mêmes séparés de « blancs », de silence. La matérialité du vers, des paroles qu'il enserme, est donc une matérialité qui renvoie à quelque chose de l'ordre de l'absence, du néant. Cela est renforcé du fait que prédominant, dans la composition du vers, les oppositions de valeurs sonores et musicales des mots qui seules permettent le jeu des ressemblances et des différences. L'accent est mis sur le rapport des mots entre eux, non sur leurs rapports avec la réalité et sur leurs significations : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole »². De sorte que l'écriture du vers est d'abord une *abolition* de la réalité au profit du signe de la parole et de son essence musicale.

Qu'y a-t-il alors de richesse dans ce double isolement poétique par l'intervalle blanc entre les vers et par l'intervalle silencieux entre les mots ? Précisément, le sens, ce que Mallarmé appelle l'Idée. L'Idée est, par nature, ce qui n'est pas dit dans le poème, ce qui est « intentionné » – dirait Husserl – entre les mots et les silences qui les séparent, ce qui émerge du mouvement même de la lecture du poème. Le sens est un anti-monde spirituel ancré dans la subjectivité du poète et de son lecteur. Le sens, au contraire des mots isolés, se creuse donc et s'imagine du mouvement et de la continuité

intérieure de qui le crée avant de l'écrire et de qui le lit. Ainsi, de la fragmentation et de l'abolition du temps de la réalité de l'objet et du monde par l'écriture, naît l'énergie du sens comme mouvement poétique d'engendrement, notamment par la lecture elle-même en son discours temporel, et c'est ce mouvement qui donne plénitude signifiante au vide de la page blanche.

Une telle dialectique de l'émergence et la néantisation comporte une sensibilité philosophique au temps qu'il faut éclairer en revenant à la théorie de la suggestion. Celle-ci est bien d'abord « déconcertation » du lecteur en ce qu'elle se fonde sur l'isolement de la parole dans son aspect incantatoire et sonore qui vaut symbole d'évocation de l'Idée. En quelque sorte, comme l'écrit Jean Starobinski, « le passage par le négatif est la condition d'une restitution du positif, dans l'ordre cette fois de la non-possession. L'objet est rendu dans la respiration d'une "atmosphère" »³. Le texte célèbre de *Crise de vers* le dit admirablement : « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. 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 »⁴.

Le sens est donc, pour Mallarmé, « effet de sens », c'est-à-dire émergence, hors de la discontinuité des paroles dans le poème, d'une Idée dont le contour se forge dans l'effort de la création, mais qui se forge aussi au cours de la lecture vivante, parmi les effets de texte et les possibles imaginaires que laissent au lecteur les obscurités poétiques résultant de la suggestion symbolique. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que, comme le dit très joliment Pierre Champion, « le sens ne peut être que naissant »⁵. Il n'est que dans l'acte même de l'écriture poétique qui abolit la réalité et lui substitue du sens. Le sens – souvent masqué par les obscurités du texte auxquelles tout lecteur est confronté – n'est précisément obscur que parce qu'au fond *il n'est sens seulement qu'à l'instant de son advenir*. Il n'existe qu'en tant qu'il se crée, il est donc sans cesse à la fois son instauration et son abolition dans la conjonction du paraître et du disparaître de la continuité du temps. L'obscurité du sens mallarméen est ce qui permet la lecture du poème. Il faut le mouvement même de la création poétique ou le recueil de ce mouvement dans l'acte de lecture pour que naisse

* Collection Psychomuse.

le sens qui abolit le monde. *Le sens est un événement de la pensée et de la conscience dans leur continuité de durée.* Aussi étrange que cela paraisse, on s'approche ici, avant la lettre, de la philosophie bergsonienne des états de conscience : le sens est en l'homme, en son devenir. C'est pourquoi, au-delà de l'acte créateur, ou plutôt y répondant, l'acte de lecture est essentiel au poème mallarméen en ce que la lecture est l'achèvement toujours recommencé de l'écriture. Et dans ce recommencement se crée le sens au caractère apparemment obscur parce qu'au fond, de lecture en lecture, « imprévisible, ou plutôt non prédictible, non déductible des intentions et des moyens mis à le former »⁶, exactement comme l'est, en l'instant, un nouvel état de conscience ou un acte de liberté, émergeant du devenir de la conscience dans son imprévisible nouveauté.

Nous retrouvons-là l'une des conséquences majeures de la « déconcertation » du lecteur par la suggestion uniquement musicale des mots et de leurs sonorités : dans le discontinu de la parole incantatoire, magique en quelque sorte, dont sont faits le vers et le poème tout entier, s'entrechoquent des effets imprévisibles et mouvants de rencontres et de reflets des mots les uns en les autres, qui constituent alors les possibles du texte⁷. D'eux, l'acte de lecture fait une nouvelle unité qui, dans sa durée, crée le sens. En retour, la continuité du sens éclaire, en creux et ombres projetées sur les paroles sonores, des évocations d'images nouvelles et imprévues, fugitives et terrifiantes ou de pure lumière, inventant à l'infini une multiplicité de peurs, de joies fulgurantes et de symboles toujours plus mystérieux. C'est ce retour de la discontinuité dans la continuité de la conscience – ou peut-être, nous allons le voir, dans l'inconscient – qui constitue *la temporalité de l'émergence*.

En d'autres termes, la poésie mallarméenne est faite d'une triple couche de temps et de sens : dans un premier moment de l'opération poétique, la recherche de la parole évocatoire fragmente et troue le tissu du temps en instants sonores et impressions d'objets ou d'états d'âme; puis, dans le mouvement de l'écriture qui conduit l'imprévisibilité et l'obscurité apparente du texte et de ses « effets », comme dans le mouvement de la lecture les révélant et les interprétant, s'ébauche la continuité nouvelle du sens intérieur, subjectif et onirique qui assure le renouvellement indéfini de l'acte poétique dans sa temporalité ; enfin, par le jeu même de cette continuité qui établit de nouveaux rapports et de nouveaux liens entre les paroles, leurs sonorités et leurs valeurs imageantes, émerge une nouvelle discontinuité où s'entrechoquent à l'infini les visions archétypiques et les fantasmes inconscients.

Charles Mauron, dans un essai remarquable⁸, montre comment, dans l'échange constant des « objets extérieurs » et des « objets intérieurs » (c'est-à-dire des objets et des états d'âme, selon les termes de Mallarmé lui-même) au sein du travail de la suggestion, circulent des « mythes » personnels, constantes fantasmatiques polymorphes de

la poésie mallarméenne, qui reflètent sans doute « la personnalité inconsciente [du poète], ses divisions et son dynamisme »⁹. Ce sont les affleurements de ces mythes et de leurs résidus inconscients qui œuvrent dans la trame des obscurités tant reprochées au poète, ce sont eux qui redéfinissent l'émergence chaotique et hasardeuse des instants au sein de la continuité active du sens.

La musique

C'est de Mallarmé lui-même que Debussy reçoit le plus bel hommage, lorsque le poète lui écrit que son œuvre « ne présentait de dissonance avec son texte, sinon que d'aller bien plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse »¹⁰. Il lui dédie un exemplaire de son poème avec le célèbre quatrain :

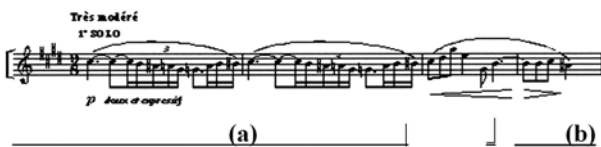
« Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi
Où toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy »

On est tenté maintenant de rechercher dans la musique ces mêmes structures du temps de la suggestion mallarméenne que l'on a pu identifier précédemment. Pour y parvenir, il me semble qu'il faut d'une part rechercher, à même la partition, les effets sonores symboliques qu'elle peut contenir comme point de départ de l'imagination matérielle compositionnelle, et tenter d'autre part de comprendre le jugement du poète qui sans doute, témoigne de ce qu'il y a de plus original et de plus proche du poème dans la musique.

On sait que Debussy n'a pas cherché à traduire le poème de Mallarmé en musique, mais seulement à en restituer le climat, on voudrait écrire, à en « suggérer » ce qu'il laisse deviner en son mouvement de lecture. L'analyse musicale révèle en effet à la fois ce langage nouveau de la fragmentation de la matière musicale par l'attention apportée aux timbres, aux couleurs harmoniques, par cet emploi des cordes divisées qui a tant frappé les auditeurs de l'époque, et cette constante recherche, derrière la discontinuité de l'instant ne valant que pour lui-même, d'une continuité de sens dans les relations harmoniques profondes qui se nouent tout au long de l'œuvre en son décours. J'insiste sur cette idée : ces relations harmoniques, comme l'a bien montré Jean Barraqué¹¹, sont organisées autour d'une relation fondamentale de tonique à sixte napolitaine de la dominante qui, résultant de la présence du triton dans l'entête du thème (*do dièse, sol bécarré*), n'est pas d'emblée reconnaissable, mais émerge « d'une façon bien mystérieuse, et avec quel rare bonheur sur le plan poétique, dans le premier enchaînement harmonique que propose l'œuvre », c'est-à-dire dès le premier trait de harpe après l'exposition du thème à la flûte solo.

Cette relation harmonique est sans cesse reprise en sous-main comme unité de l'œuvre, elle se contextualise dans ses diverses présentations et variations, donnant peu

à peu à l'auditeur ce sentiment d'une continuité de fond, trame ou enveloppe d'où surgissent alors par surprise des effets de timbres et de couleurs d'accords sans cesse renouvelés : leur fragmentation dans l'instant prend sens du fait du déploiement dans la durée. Jean Barraqué précise d'ailleurs que le refus de la forme classique et de ses développements est avant tout ici « improvisation autour d'un thème ». Ce thème, comme je l'ai montré ailleurs¹², comporte lui-même deux éléments qui ne jouent pas un rôle identique dans les développements ultérieurs : le premier élément (*exemple 1a*) correspond aux deux premières mesures,



Exemple 1 Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune, thème principal

sinueuses dans l'ambitus du triton, dessinant un chromatisme irrégulier, et constituant une sorte de prélude libre et informel ; le second élément (*exemple 1b*) au contraire (les deux mesures suivantes) trace une belle volute aux larges et grands intervalles, extension décorative du premier élément. Or le premier élément, du fait de sa structure tritronique, conditionne toute la trame harmonique sur laquelle se construit la continuité de l'œuvre. Cet élément au contour indécis, facilement modulable et transformable, symbole de tout prologue, *incipit* ou prélude d'improvisation, vient jusqu'à justifier le titre choisi par le compositeur, et qui place la musique avant le poème dans l'ordre de la lecture et de l'écoute. Ce trait incertain fait de l'œuvre elle-même une forme ouverte, radicalement neuve, qui ne prend sens que dans le mouvement de son déroulement dans le temps, comme le poème mallarméen ne prend sens que des effets de contexte d'un mouvement de lecture toujours recommencé. Dans l'attitude d'écoute à laquelle oblige le « thème préludant » du prélude, se profile pour l'auditeur un constant décalage entre la linéarité de la forme sous-jacente au travers de la relation harmonique fondamentale, et l'imprévisibilité de l'improvisation où s'insère tout l'art de la suggestion mallarméenne, de ses émergences et de ses discontinuités.

Nous retrouvons ainsi la « temporalité de l'émergence », telle que nous l'avons définie précédemment : Debussy ne part pas de la forme pour écrire le *Prélude*, il part d'une prolifération de touches sonores qu'il orchestre avec une audace qu'aucun compositeur avant lui n'avait su manifester. Mais, par le jeu de la relation fondamentale tonique – sixte napolitaine de la dominante – tonale en sa définition, mais déjà hors des normes par ses réalisations sans cesse renouvelées – il recrée une continuité de la durée où tout naturellement viennent s'inscrire, chargés

du sens que l'auditeur de la musique et le lecteur du poème veulent bien leur donner, les fragments de la palette sonore. S'ensuit alors cet aller et retour qu'exige cette musique entre les plans temporels qui font émerger les souvenirs et les images de l'inconscient du faune, et leurs figurations sonores de l'enveloppe harmonique continue. Comme l'écrit Ivanka Stoianova, « L'œuvre-totalité est un réseau prémédité de relations et les segments relativement autonomes ne prennent leur sens qu'à partir du syntagme maximal, l'œuvre »¹³.

La musique est faite pour être écoutée, elle n'est pas faite pour être écrite, comme d'ailleurs le poème et fait pour être lu – et sans doute à haute voix. Debussy a souvent répété cela de la musique, et ce n'est pas un hasard : ses titres traduisent toujours autant un mouvement (et la façon de l'écouter) qui donne précisément sens à la poussière d'instant sonores des choix compositionnels initiaux, que des suggestions imageantes qui renvoient à l'univers symboliste. Ou plutôt, celles-ci naissent en fin de compte de ce mouvement de l'imaginaire debussyste au cœur du temps, elles émergent de la coulée unique qui les engendrées.

C'est sans doute ce qu'a admirablement mis en scène Claudio Abbado dans son interprétation de *Pelléas et Mélisande* : par exemple, la scène de la grotte au bord de la mer illustre les trois couches de temporalité superposées que nous avons déjà reconnues dans la poétique mallarméenne. Contrairement à Karajan qui, dans son propre enregistrement, atténue sans cesse les contrastes et les ruptures, et maintient d'un bout à l'autre une uniformité lisse de caractère assez sombre d'où rien de surgit ou n'émerge (le fameux *legato* !), Abbado, à l'inverse, plus rapide, réussit sans doute de manière exceptionnelle cette synthèse de la continuité et la discontinuité émergente qui caractérise toute l'œuvre de Debussy : non seulement les agogiques sont parfaitement définies et respectées, mais elles sont accentuées et réinterprétées dans le contexte du flux temporel de la scène entière. Par exemple, pour respecter les indications dynamiques de Debussy aux mesures 8 et 9 après 37 concernant les bassons et les trompettes en sourdines, il marque d'une légère accentuation l'attaque de leur motif – malgré l'indication *pp* – afin de pouvoir effectuer le *decrecendo* qui donne précisément l'impression que quelque chose qui vient d'apparaître subitement disparaît aussitôt. Apparition et disparition sont fortement liées par ce mouvement de variation d'intensité (*irruption-évanouissement – sforzando-diminuendo*) que le chef n'hésite pas à reporter sur l'ensemble des micro-événements tant de la surface que de la basse harmonique, faisant de ces incidences dynamiques la véritable structure musicale profonde de toute la scène. Il suffit d'écouter, à partir du n° 39 de la partition la puissance inquiétante des bassons, des trompettes en sourdine, puis des cors, du tuba et des timbales à partir du n° 40 pour s'en convaincre. Et sans doute la lecture du chef italien est-elle globalement plus inquiétante, plus sensible et plus

humaine mais surtout musicalement plus riche que celle, noire mais résignée et quelque peu distante de Karajan.

L'écoute mallarméenne de la musique

De manière prudente et prospective, je voudrais maintenant tenter de comprendre à travers la lettre et le quatrain que Mallarmé adressa à Debussy, ce qui enchantait le poète lorsqu'il entendit pour la première fois, en la demeure du compositeur, la réduction pour piano de l'œuvre qu'inspira son poème.

Que pouvons-nous d'abord retenir de ces textes ? Les idées de nostalgie, de lumière, de malaise, avec celle d'un approfondissement du poème par la musique, d'un prolongement dans la direction idéale du poète. Mallarmé a une double idée de la musique : d'une part, dans le texte intitulé *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*¹⁴, elle lui apparaît comme le dynamisme, le mouvement, l'énergétique qui soulèvera le corps et la matière pour les transmuier en l'Idée. La musique est révélation de l'obscur dans son épaisseur de mystère. Elle explose, irradie, mais, dans le drame wagnérien, elle « confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords »¹⁵.

Elle est fusion et profusion d'états, mais aussi confusion orphique des songes entrelacés au sein du tissu harmonique. D'autre part, la musique, dans cette continuité totalisante du son, revêt une extraordinaire puissance ascensionnelle qui l'apparente ainsi à la légèreté d'une étoffe ou d'une « vapeur » : elle diffuse l'être obscur des choses, l'illumine de l'intérieur pour en faire surgir les résonances cristallines d'où s'élance le chemin vers l'irréel. Ainsi, la musique s'oppose-t-elle à la poésie par le geste créateur qui la fonde : la poésie, comme le dit Jean-Pierre Richard, relève de la « sommation »¹⁶, c'est-à-dire de cette unification concentrée qui fait que le langage poétique « néantise » le monde pour le faire réapparaître en une notion pure qui « somme » en elle les états et la diversité des objets afin de les rendre au sens et à la valeur. La musique au contraire « vaporise », c'est-à-dire diffracte, éparpille en son jaillissement, aspire l'être obscur pour le « diaphaniser », si bien que l'élan puissant de la vague wagnérienne s'éparpille en une hauteur qui rejoint la lumière de l'intellect. Musique et poésie se retrouvent donc pour nous faire pénétrer au cœur de l'objet et le transmuier en Idée, mais la musique le fait de l'intérieur « et dans l'obscurité profonde de la chose », alors que la poésie « s'exercerait à partir d'une hauteur toute mentale, et jouerait sur l'attraction lumineuse, sur le prestige stellaire d'un esprit »¹⁸.

Il y a là quelque chose de fondamental dans la pensée mallarméenne, qui est sans doute à l'origine de son étonnement et de sa fascination à l'égard de l'œuvre de Debussy. Dans tous ses jugements esthétiques, note encore J.P. Richard, on retrouve cette bipolarité d'un besoin de netteté lié à un goût marqué pour le vague, en

somme cette alliance de la condensation intellectuelle abstraite et de l'évanescence intime de la suggestion : la première, voie de la poésie, la seconde, voie de la musique vers l'Idée. La recherche du poète s'inscrit toute sa vie entre ces faces multiples de l'œuvre, « dont l'une aurait regardé vers le Néant, l'autre vers la Beauté ». Mais sans doute aussi la bipolarité constante entre la fixité et la mobilité, entre l'instant saisi par le regard de l'esprit et la fluidité du temps où tout s'évapore et se disperse. C'est bien une nouvelle fois cette aporie du temps dans la théorie de la suggestion que nous retrouvons ici : à la fois discontinuité des instants figés et condensés dans la notion, continuité du flux où rien ne se fixe. La suggestion est toujours fulgurante mais brève et évanescence, instant privilégié de l'âme qui la saisit, celle du lecteur comme celle du poète, et cette évanescence est en quelque sorte la condition même de son illumination.

La musique ne se traduit donc pas en poésie, le mot n'a pas son équivalent dans les sons qui suivent leur trajectoire propre. La musique du mot elle-même ne peut sans doute que trahir la musique des sons, et leurs élans, leurs résonances, leurs vibrations restent parallèles. Mais fondamentalement, musique et poésie, dans l'Idée, se rejoignent, se complètent, et peut-être qu'en son mystère qui lie l'obscur à la lumière par son pouvoir de vaporisation, la musique va plus loin « dans la nostalgie et dans la lumière ». En somme, « 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 »¹⁹.

Narcisse s'éveillerait-il à la flûte du Faune ?

Le poème mallarméen s'achève par ce qu'on peut nommer un retrait narcissique. Transmué en l'écriture, le désir s'éteint, s'épuise dans la lumière aveuglante et inaltérable de l'Idée. Comme Narcisse meurt de la fascination de sa propre image, le Faune s'enferme dans les rêves et les souvenirs des nymphes : deux mondes en un, séparé par la glace du miroir - qui peut être aussi de l'eau gelée -, deux mondes fragments l'un de l'autre, unis et pourtant coupés, deux mondes « que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! »²⁰ C'est en ce clivage irrémédiable que se forge l'Idée du côté du reflet pris à la réalité. « Je dis une rose » et elle est pourtant absente des bouquets du désir. L'Idée mallarméenne est en quelque sorte hors d'atteinte, sauf à l'intérieur du poème. Le poème est le reflet qui produit l'Idée. Mais le lien avec l'obscur sensible ne peut se tisser en ce temps illusoire des mots. Le poème, « envol tacite d'abstraction », abolit en fin de compte le temps, donc le lien avec le désir et ses refus. Car il n'y a pas dans le reflet de Narcisse cette durée liante, ce temps d'un commencement autant que d'une agonie, qu'ébauche au contraire à travers l'autre figure du mythe, la plainte sonore d'Écho amoureuse. Cette plainte se prolonge hors de l'instant immédiat par le son de sa voix. Il n'y a pas dans le double spéculaire ce début d'une vie, d'un deuil et

d'un oubli. Le lien de Narcisse avec son reflet est mortel, car Narcisse est sans voix.

Mais au miroir où se meure Narcisse dans le silence de la parole poétique, répond la voix plaintive et musicale d'Écho. C'est bien cela que restaure la musique de Debussy par rapport au poème, c'est là l'enjeu de sa musique qui prolonge le poème mallarméen et va bien plus loin dans la nostalgie et le mystère de soi. La flûte du Faune tente de rejoindre la voix d'Écho qui se languit mais ne meurt pas, et continue à se nourrir d'elle-même. Dans l'oeuvre musicale, elle est l'empreinte de soi et non celle d'un double mortifère, une empreinte qui dessine les contours des formes naissantes de temps intime de la conscience d'où s'échapperont les souvenirs des instants de bonheur, mais aussi, plus en profondeur

dans l'inconscient, les refoulements de rumeurs plus menaçantes. En somme l'empreinte d'une « présence » plus forte que celle du visage de l'éphèbe figé dans un reflet, l'empreinte de quelque chose qui renaît en chaque instant de son effacement.

« En somme, écrit Yves Bonnefoy, « une découverte du néant », oui, toujours ; et à quoi fait suite, c'est vrai encore, une « découverte de la beauté », mais non plus par le truchement de l'horreur éprouvée au fond du miroir : non, par la voie maintenant d'une dotation de présence qu'il nous est loisible de faire »²¹

« O nymphes, regonflons de SOUVENIRS divers »²²

Alors... ! Narcisse s'éveillerait-il à la flûte du Faune ?

LES REMARQUES

¹ Pierre Champion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op.cit., p. 252.

³ Jean Starobinski, *Sur quelques apparitions de fleurs*. In Yves Péré (ed.), *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*. Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, 21–35, op. cit. p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ Pierre Champion., *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, op. cit., p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ « ...[les mots] s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ». – Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op.cit., pp. 248–249.

⁸ Charles Mauron, *Mallarmé*. Paris, Seuil, 1964.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ François Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, op. cit., p. 135.

¹¹ Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, collection «Solfèges», 1962, éd. revue et corrigée par François Lesure, 1994, pp. 108–116.

¹² Michel Imberty, «Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1987, n° 3, 383–409.

¹³ Ivanka Stoïanova. *La musique et Mallarmé*, in Yves Peyré (ed.) *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*, op. cit., 127–135, cit. p. 130.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. et préface Yves Bonnefoy, Paris Gallimard, 1976, 168–176.

¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 378 et suivantes.

¹⁷ *Ibid.*, p. 398.

¹⁸ Ivanka Stoïanova, op.cit., p. 130.

¹⁹ *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 359.

²⁰ Il s'agit des troisième et quatrième vers du sonnet de Mallarmé «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», in *Plusieurs sonnets, Poésies*, op. cit., p. 57.

²¹ Yves Bonnefoy, *Igitur et le photographe*, in Yves Peyré, *Mallarmé 1842 –1898. Un destin d'écriture*, 59–85, op.cit. p. 79.

²² Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune*, in *Poésies*, op. cit., p. 37.

Michel Imberty

Professeur Émérite

à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

