



HAL
open science

Cours à l'université de Fudan. Poésie et musique dans la période symboliste : Lecture de “ Sainte ” de Mallarmé

Jean-Nicolas Illouz

► To cite this version:

Jean-Nicolas Illouz. Cours à l'université de Fudan. Poésie et musique dans la période symboliste : Lecture de “ Sainte ” de Mallarmé. Master. France. 2022. hal-03890087

HAL Id: hal-03890087

<https://hal.science/hal-03890087>

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Samedi 19 novembre 2022
Cours n°3

Poésie et musique dans la période symboliste : Lecture de « Sainte » de Mallarmé

Je voudrais étudier aujourd'hui le poème « Sainte » de Mallarmé. En lui-même sans doute [afin de vous apprendre la méthode du commentaire du texte] ; mais surtout en tant que ce poème condense quelques-unes des valeurs du Symbolisme. À partir d'une lecture de « Sainte », j'envisagerai le Symbolisme d'abord selon sa chronologie et son historicité, – puis selon sa spiritualité, – enfin, selon l'idée musicale des arts, que ce mouvement promet.

Mais avant toute chose, lisons le poème [en français et en chinois] ; et écoutons-le dans la mise en musique qu'en propose Ravel en 1896 : <https://youtu.be/zRkYENULSlc>

Moments du poème. Historicité du Symbolisme

Quelques dates :

– Une version manuscrite du poème remonte à 1865. Elle est intitulée « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin », avec, en sous-titre, l'indication générique : « chanson et image anciennes » [Fig. 1]. Cette version fut envoyée à Mme Cécile Brunet, marraine de Geneviève Mallarmé (la fille du poète), dont le mari, poète félibrige avignonnais, était maître verrier (les « félibriges » étaient des poètes provençaux qui s'attachaient à faire revivre la langue provençale). Dans le jeu de l'adresse poétique, *Cécile* Brunet est placée sous le patronage de sa sainte protectrice, *Sainte Cécile*, qui est la sainte de la musique.

Voir les nombreuses représentations, en peinture, de Sainte Cécile, entourée des anges musiciens [Fig. 2 a-g].

À ce moment de son élaboration, le poème se situe dans l'horizon d'attente du Parnasse, qui, dans les années 1860, domine le champ littéraire : le poème, qui se donne comme la description d'un vitrail, participe du genre de la « transposition d'art » (*ekphrasis*), cher aux parnassiens, – quoiqu'il porte déjà les procédés de l'école de *l'art pour l'art* à un tel degré de raffinement que, dès 1865, le Parnasse, avec Mallarmé, apparaît gros de quelque chose qui le dépasse, et comporte les ferments d'une autre esthétique : non plus seulement une esthétique de la description, mais déjà une esthétique de la suggestion ; non plus seulement une esthétique picturale, mais déjà une esthétique musicale, qui sera celle du Symbolisme.

– Il faut attendre près de vingt ans pour que le poème réapparaisse. Verlaine le cite dans la notice qu'il consacre à Mallarmé dans ses *Poètes maudits*, portraits publiés d'abord dans la revue *Lutèce* en novembre 1883 puis repris en brochure en 1884 [Fig. 3]. La brochure connaîtra un rapide succès en faisant éclater au grand jour la désagrégation du Parnasse et en consacrant l'avènement d'une nouvelle sensibilité littéraire. Élaboré dans les années 1860 marquées par le Parnasse, le poème, dans les années 1880, par son obscurité et par la sorte de credo musical et mystique qu'il énonce, se voit ainsi enrôlé dans les premiers combats du Symbolisme naissant.

– « Sainte » est repris en 1887 dans la première édition des *Poésies* de Mallarmé [Fig. 4. pour la seconde édition, de 1889, avec frontispice de Félicien Rops] : ce « petit poème mélodique »,

ainsi que le nomme Mallarmé, occupe la place centrale, – signe qu’après l’année 1886 qui a consacré la naissance officielle du Symbolisme [Fig. 4], le poème est désormais ressenti comme une sorte de poème-manifeste : un manifeste pour une poétique musicale, promouvant un art littéraire de la suggestion, teinté d’ésotérisme et de mysticisme, – bref un manifeste pour le Symbolisme.

– Maurice Ravel est conscient de cette exemplarité de « Sainte », lorsqu’il compose, en 1896, une mélodie elle-même très représentative du Symbolisme musical : sur la partition [Fig. 5], on lit l’indication « liturgiquement » ; une procession d’accords solennise l’évocation d’un Mystère ; mais si l’on écoute mieux, une pointe d’ironie caractérise la ligne du chant : le Mystère, joué, se fait interrogatif ; au lieu d’ouvrir sur une révélation, il se change en énigme.

L’ironie est l’indice qu’il y a chez Ravel (comme chez Mallarmé) quelque chose qui, du sein même des années symbolistes, excède le Symbolisme.

Lorsque Ravel, en 1913 reviendra à Mallarmé en composant *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* –, ce sera pour marquer davantage sa rupture avec les esthétiques décadentes et symbolistes de la fin du siècle précédent, et pour inaugurer, à travers Mallarmé, une nouvelle modernité artistique.

1865, 1883-1884, 1887-1889, 1896 : Les différentes valeurs que revêt le poème « Sainte » à différents moments de sa réception indiquent « l’élasticité » de la chronologie du Symbolisme. L’école de 1886 a une existence en elle-même assez brève, entre sa proclamation en 1886 avec le manifeste de Jean Moréas [Fig. 6], et les premières contestations qui apparaissent dès 1891-1895. Mais, sous ce temps apparent, il est un temps plus profond, et beaucoup plus long, qui résulte de la vie quasi souterraine des œuvres dans le temps, selon les rythmes plus complexes de leur historicité : ainsi le poème « Sainte » étire la chronologie du Symbolisme, à la fois en amont, avec ses prémices dans années parnassiennes, et en aval, dans les modernités que le Symbolisme a rendues possibles (avec, par exemple, Ravel *interprétant* Mallarmé et le projetant dans le XX^e siècle).

« Sainte » : un abrégé de métaphysique mallarméenne

Avant d’entrer dans la pensée du poème, décrivons la forme même du poème :

Description :

Le poème repose sur une symétrie de deux fois deux quatrains, séparés par la ponctuation de deux points. La valeur de ces deux points est moins grammaticale, que musicale : ils indiquent une répétition, – et la répétition est soulignée par la reprise, en tête de chacun des deux huitains, d’un complément de lieu presque identique : « À la fenêtre... » au v.1 devient au v.9 « À ce vitrage... ».

Le poème se dispose donc en diptyque. Mais les jeux de symétries qui s’instaurent sont cependant moins statiques que dynamiques ; la répétition inclut une variation ; et celle-ci est sensible déjà dans la dissymétrie des deux premiers vers de chacun des deux volets du diptyque : le sens du participe présent du verbe « recéler » (qui signifie « cacher ») s’inverse dans celui du mot « ostensoir », dérivé d’un verbe latin qui signifie au contraire « montrer » (*ostendere* en latin).

De la première image à la seconde, le mouvement – allant de ce qui est caché vers ce qui est montré – est donc celui d’une révélation, d’une épiphanie, où la sainte de la musique (deux premiers quatrains) se change en la sainte de la poésie (deux derniers quatrains), qui est à la fois la même (valeur des deux points) et une autre (valeur de la variation musicale).

Dans les deux premiers quatrains, la Sainte de la musique est entourée des instruments traditionnels : la viole, la flûte ou la mandore ; avec les partitions liturgiques, que sont le « livre vieux » (c’est-à-dire la Bible) ou le « Magnificat ». [Voir Fig. 2a-2b]

Dans les deux derniers quatrains, la Sainte n’a plus d’autre instrument qu’une « harpe » métaphorique, formée de son aile, désignée comme un « plumage instrumental » : l’instrument de cette Sainte nouvelle est la « plume », qui est l’instrument du poète ; et les partitions liturgiques (le « livre vieux » ou le « Magnificat ») ont disparu. **La Sainte de la musique est devenue la Sainte de la poésie**, qui est à la fois la même et une autre : une « musicienne du silence », qui fait de la poésie une

musique mentale, sans les sons instrumentaux.

Retour à l'interprétation du texte :

Composé à la fin de l'année 1865, le poème est contemporain de la grande crise métaphysique qui va conduire Mallarmé à la découverte du Néant une fois « terrassé » « vieux et méchant plumage : Dieu ».

Trois indices dans ce poème font pressentir l'avènement de cette grande crise métaphysique :

- Il s'agit d'abord, de manière explicite, de la disparition du « livre vieux » (la Bible) et de tout l'appareil liturgique (« Magnificat », « vêpre et complie ») qui liaient (« jadis ») la musique à la religion. La Musique est l'art par excellence des temps théologiques ; alors que la Poésie inaugure ici l'époque moderne de la Fiction.
- L'atmosphère de crépuscule (« vol du soir ») n'est pas non plus indifférente. Dans la poésie romantique, le soleil couchant évoque l'agonie du Christ (on songe au vers de Baudelaire dans « Harmonie du Soir » : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige »). La poésie décadente et symboliste fait en quelque sorte le chemin inverse : elle reconduit les figures religieuses aux phénomènes naturels immanents, dont elles sont l'extrapolation métaphorique. Pour Mallarmé, qui s'appuie sur les sciences de son temps (la science linguistique et la mythologie comparée selon Max Müller), les figurations religieuses ne sont que la traduction poétique d'une donnée anthropologique fondamentale : l'angoisse de l'homme devant la Nature, face au « drame solaire ». Dans notre poème, donc, le crépuscule ne pare la Sainte d'aucune aura sacrée, et il ne l'illumine d'aucune lumière transcendante : il annonce plutôt un nouveau « crépuscule des dieux » ; et il vaut plus spécifiquement, pour Mallarmé, comme un dévoilement du Néant, à l'autre face de la Beauté.
- Le troisième indice est le plus profond. Dans les échos que le poème instaure entre les deux volets du diptyque, on note une dissymétrie : alors que le premier huitain dégage nettement la proposition principale au vers 5, en soulignant le verbe « être » (« **Est** la sainte pâle... »), le second huitain ne comporte pas de proposition principale, et le verbe « être » est éliminé au dernier vers : on a « Musicienne du silence », alors qu'il faut sous-entendre « **est la** musicienne du silence ». La Sainte de la Musique est liée à une *ontologie* (valeur absolue du verbe être au v. 5), la sainte de la Poésie se situe *au-delà de l'essence* : elle est un reflet dans le vitrail ; l'ombre portée d'une disparition ; une « fiction » ; mais une fiction consciente d'elle-même dans le poème, c'est-à-dire consciente du Néant qui la précède.

L'Ange mallarméen n'est donc plus, par exemple, l'Ange de l'Annonciation de Fra Angelico [Fig. 7] ; il serait proche, plutôt, des Sainte Cécile de Gustave Moreau [Fig 2 e-f] ou, surtout, des anges d'Odilon Redon [Fig. 8 a-b] : il est un Ange du Néant, qui annonce, comme un peu plus tard l'Angoisse personnifiée du « Sonnet en yx » (1868) [Fig. 9], un nihilisme métaphysique, auquel une nouvelle religion de l'Art – d'autant plus fervente qu'elle n'a plus aucune garantie transcendante – essaie de faire contrepoids.

Si épiphanie il y a dans ce poème, ce n'est donc pas l'épiphanie d'une divinité, mais l'épiphanie du *poétique*, en tant que le poétique sous-tend toutes les représentations religieuses

en les reconduisant au « Rien qui est la vérité », écrit Mallarmé à Cazalis (son correspondant privilégié pendant la crise métaphysique de 1866).

« Sainte » : un abrégé d'esthétique mallarméenne.

Comme le « Sonnet en yx » [Fig. 9], « Sainte » est un poème « allégorique de lui-même » : la Poésie s'y auto-désigne comme « musicienne du silence » ; et cette musique nouvelle, proprement verbale et toute mentale, s'y réalise pleinement dans ce « concert » silencieux qu'est alors la lecture.

L'idée musicale de la poésie que développe Mallarmé s'oppose d'abord à Wagner :

Pour Wagner, l'*Œuvre d'art totale*, doit rassembler tous les arts sous l'égide de la Musique, et la Musique augmente la puissance d'illusion de chaque art.

Le Wagnérisme en France participe à l'avènement du Symbolisme. [Voir Fig. 10, Fantin-Latour ; et Fig. 10² la *Revue wagnérienne* d'Édouard Dujardin avec une illustration d'Odilon Redon pour le 1^{er} numéro].

Mais, dans ce contexte, Mallarmé fait entendre une voix dissidente :

Dans le texte intitulé, *Richard Wagner, Réverie d'un poète français* [Fig. 10¹], publié dans la *Revue Wagnérienne*, Mallarmé critique d'abord l'emploi des mythes dans le théâtre de Wagner : car Wagner, à l'époque de la science qui a pourtant « déconstruit » les croyances religieuses, fait servir les mythes à la célébration du héros national allemand (Lohengrin, ou Parsifal), sans la distance *critique* qui doit être celle de l'art moderne.

D'autre part, Mallarmé entreprend de renverser, au profit de la Poésie, la hiérarchie des arts que Wagner établissait au profit de la Musique.

Lisons à ce sujet quelques fragments des *Divagations* [Fig. 11] :

Au moment exact où la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule, [...] rien [...] n'existe que ne puisse avec une magnificence égale et de plus notre conscience, cette clarté, rendre la vieille et sainte élocution [...]. (Hommage à Villiers de l'Isle-Adam, 1889)

À quelle hauteur qu'exultent les cordes et les cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint. (« Plaisir sacré », *Divagations*)

La poésie, proche l'idée, est Musique par excellence – ne consent pas d'infériorité. (*Quant au Livre*, « Le Livre, Instrument spirituel », 1895)

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée (*Le Livre, Instrument spirituel*).

L'influence de Hegel, dans cette dialectique des arts, est ici très nette. Alors que dans la forme musicale, l'Idée ne s'apparaît à elle-même que dans l'extériorité et la matérialité du son, dans la forme poétique au contraire, son support sensible – qui est « l'intellectuelle parole à son apogée » – est lui-même immédiatement assimilable par l'esprit.

Cette idée de la musique est manifeste dans notre poème : au terme d'un travail de négation

qui efface les attributs de la Sainte de la Musique (la viole, la flûte, la mandore, et les partitions de l'ancienne liturgie catholique), la Sainte de la Poésie apparaît : elle est dite « musicienne du silence », en ceci que le poème fait se déployer l'Idée dans un pur théâtre mental, sans réalisation sonore extérieure.

Cette idée de la Poésie comme « musique silencieuse » s'accomplit concrètement dans le vers.

Faisons ici quelques remarques sur la prosodie de Mallarmé (son art du vers).

La prosodie de Mallarmé se comprend d'abord par différence :

- Elle est très éloignée de la prosodie de Verlaine, auteur d'un « Art poétique » tout entier tourné vers la Musique : « De la musique avant toute chose » [Fig. 12]. Cependant, la musique de Verlaine est mélodique, et subjective, alors que la musique du vers selon Mallarmé est harmonique, et impersonnelle : elle est un art, presque abstrait, des rapports entre les mots, où le chant est désoriginé, objectivé, déplacé de « l'âme » (verlainienne) vers le langage en tant que tel.
- La musique selon Mallarmé se distingue aussi de la musique selon René Ghil, auteur d'une théorie de « l'instrumentation verbale » dans un livre intitulé *Le Traité du Verbe* (1886) [Fig. 13], pour lequel Mallarmé a composé un « Avant-Dire » (il reprendra cet « Avant-Dire » dans *Crise de vers* au sein des *Divagations*) [Fig. 14]. René Ghil établit un système de « correspondances » entre les sonorités du langage d'une part, et d'autre part les instruments de l'orchestre, les couleurs, les affects et les idées. Il reprend en apparence, en le corrigeant, le système des *Voyelles* selon Rimbaud [Fig. 15]. Mais, pour Rimbaud, les correspondances entre les sonorités vocaliques d'une part, et d'autre part les couleurs, et les affects ou idées, sont subjectives, idiosyncrasiques, jusqu'au risque de la folie. Alors que René Ghil s'appuie sur la science (la science de la physique des sons de Helmholtz) pour fonder *objectivement* son système d'équivalences. Les correspondances sont donc fixées *a priori*.

Au contraire, pour Mallarmé, la « suggestion », à partir des sonorités du langage, de couleurs, de sentiments, ou d'idées, n'est ni une donnée subjective (Rimbaud et son « Alchimie du verbe »), ni une donnée objective (René Ghil et son « instrumentation verbale ») : ces correspondances apparaissent dans et par le langage selon le travail immanent du poème, impersonnellement.

Pour Mallarmé, la musique du poème est un art des rapports entre les mots, une mise en relation nouvelle des phonèmes : une structure. Voir la lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893 [Fig. 16] :

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 ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.

Dans « Sainte », ce sont, notamment les [a], nasalisés en [an] ou [ain], qui dessinent cette architecture musicale :

À la fenêtre recélan**t**
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelan**t**
Jadis avec flûte ou mandore [...]

Cette gamme verbale matérialise dans le poème un réseau d'échos, un jeu de rapports, une structure, – condition d'apparition, *silencieuse*, de l'Idée ; condition d'apparition, *fictive*, de la Sainte.

On remarquera que le dernier vers, « Musicienne du silence », *fait ce qu'il dit* : il est formé des voyelles les plus fermées de la langue française (le [u] et le [i] peuvent se prononcer la bouche fermée ou presque), et la diérèse [mu-si-ci-e-nne] semble étirer le son jusqu'à son amuisement complet dans le silence [mu-si-ci-e-nne du si-len-ce].

Mieux que la musique instrumentale, la musique verbale instaure un silence dans le langage, – silence qu'il s'agit de « composer », écrit Mallarmé [Fig. 17] :

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : **significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers** (*Réponses à des enquêtes*, « Sur la philosophie dans la poésie »).

La Musique, en tant qu'elle est structure, change les conditions d'apparition du sens dans le langage : elle y fait advenir de l'inouï.

Ajouts

Conclusion

En conclusion de cet exposé, j'insisterai d'abord sur des questions de méthode :

- D'une part, dans vos travaux de Master ou de Doctorat, je vous invite à faire alterner des « microlectures » (des lectures « à la loupe »), comme ici sur le poème « Sainte », et des vues plus vastes qui situent le texte étudié dans un contexte, l'inscrivent dans des problématiques communes, le met en relation avec d'autres textes.
- Surtout, j'invite mes étudiants à croiser, à propos de leur corpus, trois modes de lecture :
 - Une lecture de l'histoire, qui doit faire apparaître les lignes d'une historicité : ici le Parnasse, le Symbolisme, et l'avènement d'autres modernités portées par d'autres avant-gardes (ici Ravel projetant Mallarmé dans la musique du premier XX^e siècle).
 - Une lecture de l'imaginaire, qui rapporte les textes étudiés à des représentations d'époque ou à des imaginaires singuliers. Ici « Sainte » étudiée à la lumière de la crise métaphysique que traverse Mallarmé en 1866 et qui se solde par la découverte du Néant. Un Néant audible dans le corps des mots [avec, notamment, l'élosion du verbe « être » au dernier vers]
 - Une lecture des formes de l'écriture, qui nous a conduit ici à réfléchir sur l'idée musicale qui sous-tend la prosodie de Mallarmé et imprime au poème (à la langue mise en poème) une nouvelle structure, et donc de nouvelles possibilités de sens.

Je pense que cette « méthode » (ce triple point de vue sur les œuvres) peut être transposée dans

vos propres recherches, et, je l'espère, les inspirer.

Complément sur Ravel

J'aimerais, pour finir, vous faire réentendre « Sainte » de Ravel, et réfléchir un peu plus sur la partition de Ravel.

Nouvelle écoute de Ravel, « Sainte » : <https://youtu.be/zRkYENULSlc>
Avec le nouvel exemplier

Quelques éléments d'analyse :

- En 1896, quand il met en musique « Sainte », Ravel a 21 ans. En ces dernières années du Symbolisme, c'est la poésie qui a pris de l'avance sur les autres arts, et qui donc, souvent, donne le « la » d'innovations formelles en peinture et en musique. Ravel lit beaucoup ; c'est la poésie qui est son premier laboratoire pour la composition musicale.

[Avant *Sainte*, Ravel a déjà composé la *Ballade de la reine morte d'aimer* sur un poème de Roland de Marès (1893), *Un grand sommeil noir* sur un poème de Paul Verlaine (1895) ; après *Sainte*, il écrira *Chanson du rouet*, sur un poème de Leconte de Lisle (1897), *Si morne !* sur un poème de Verhaeren (1898), les deux *Épigrammes de Clément Marot* (1896-1899), bientôt *Schéhérazade* sur un poème de Klingsor (1903), puis les *Histoires naturelles* sur des textes de Jules Renard (1907), qui bouleverseront les règles de la prosodie chantée ; avant qu'il ne revienne à Mallarmé en composant trois mélodies sur *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) : *Soupir*, *Placet futile*, *Surgi de la croupe et du bond*.]

- Dans les interviews qu'il donne quand il est au sommet de sa carrière, Ravel insiste sur l'importance particulière pour lui d'Edgar Poe, par qui l'art prend conscience de l'artifice qui le soutient (*La Philosophie de la composition*), et de Mallarmé, qui porte plus haut encore la conscience de soi de la poésie. Comme ces écrivains, Ravel est un musicien qui met en avant, au-delà de l'expression des émotions, la précision de la forme et sa valeur intrinsèque.
- Au début de la partition de « Sainte », Ravel a noté l'indication générale : **« Liturgiquement »**. Pour l'accompagnement du piano, il indique **« sans aucune nuance jusqu'à la fin »**.
Il s'agit donc d'une procession d'accords, à la manière du **plain-chant médiéval** [genre de la musique sacrée au Moyen Âge, qui suit la rythmique verbale, sans modulation]. Le chant, quant à lui, détache bien chacune des syllabes des mots [**À-la-fe-nê-tre-re-cé-lant**], sans ornements superflus, pour mieux déplier l'unique phrase du poème déroulée dans les quatre quatrains octosyllabiques.

Cette manière « liturgique » est sans doute un trait d'époque. – On songe au personnage de Des Esseintes, dans *À rebours* de Huysmans (1884), qui « **n'approuvait réellement que la musique monastique du Moyen Âge, cette musique émaciée qui agissait instinctivement sur ses nerfs, de même que certaines pages de la vieille latinité chrétienne** ». – On songe aux vitraux des artistes préraphaélites anglais (**voir illustrations**). – On songe surtout, cités par Jankélévitch, à la Troisième « Prose lyrique » de Debussy (*De Fleurs*) (1892-1893) ; à l'*Oraison des Serres chaudes* de Chausson (1896) ; au premier Éric Satie : celui des *Ogives*, ou des *Sonneries de la Rose-Croix* (1891), – avec, au reste, la même distanciation, chez Satie et chez Ravel, mystérieusement ironique.

- Au début, la ligne musicale suit rigoureusement la ligne du vers, syllabe après syllabe.

- La musique souligne l'architecture d'ensemble du poème, en deux fois deux quatrains ; et elle marque bien le changement qui a lieu entre le premier huitain (strophes 1 et 2 : la Sainte de la Musique) et le second huitain (strophes 3 et 4 : la Sainte de la Poésie) :
Alors que dans le premier huitain, l'accompagnement musical est solennel, hiératique, sans ornements,
Dans le second huitain, il « joue » davantage, s'émancipe un peu plus, notamment avec les accords arpégés [au moment où le mot « harpe » vient dans le texte], puis avec l'accélération du rythme et la montée dans les aigus de la voix : apparaît donc une légère « discordance » de la musique et de la parole, – signe de l'autonomie des arts, dans une pensée « moderne » (**profane**) du rapport Musique / Poésie.
- Quant au dernier vers, je vous ai dit comment, par la diérèse et l'amuissement des sonorités vocaliques, il faisait advenir le silence dans le vers « mu-si-ci-e-nne-du-si-lence »
Parallèlement, la musique s'étire (note tenue), pour finalement demeurer suspendue sur un accord de 9^e, sans résolution : en sorte que la musique elle aussi accueille le silence, et le mystère ou l'énigme.

Conclusion générale :

Au cours de ces trois séances, j'ai voulu vous indiquer trois domaines dans lesquels je pourrais, si vous le souhaitez, diriger vos travaux :

- Le lyrisme romantique et sa crise dans la modernité poétique, – de Hugo à Nerval, de Nerval à Baudelaire, de Baudelaire à Rimbaud, de Rimbaud à Mallarmé.
- Le dialogue des arts : peinture, musique poésie.
- Le Symbolisme.
- Avec notamment l'œuvre de Mallarmé et ses « effets » dans l'art moderne et contemporain.

Tout cela bien sûr dans le dialogue avec vous.