

UNE POÉSIE ENTRE SILENCE ET MUSICALITÉ

Caroline Lespets – Anne Turpin-Hutter

Complément :
Aurore Aubert – Laury Bois – Manon Landeau

Introduction

« Dans une poétique de type décadent, le silence a désormais une valeur en soi ». Cette affirmation de Jean de Palacio¹ s'avère plus que probante et conduira notre choix et étude de poèmes.

Jean de Palacio dit que chez Mallarmé notamment, la démarche s'organise autour de deux axes : celui du texte conçu comme jouissance solitaire de la littérature, et celui du texte conçu comme incommunicable et illisible, passant de l'exploitation du champ lexical de la perte jusqu'au silence final. Et c'est ce silence final que beaucoup vont tenter d'atteindre et de laisser transparaître dans leur poésie, silence qu'ils vont exprimer à travers différentes sensations et différents éléments. Chez Mallarmé, cela se traduira par une musicalité religieuse et instrumentale qui laissera poindre à travers son obscurité une musicalité du silence. Maeterlinck exprimera son désir de silence au travers de l'ennui, Paul Fort lancera son appel au travers d'une poésie du silence, René Ghil teinte son silence d'une rumeur pluvieuse, et Ephraïm Mikhaël fait du silence nocturne l'expression effective de son ennui intérieur.

Ce corpus regroupe des poètes qui ont tous, à leur manière, influencé l'esthétique poétique des décadents. Mallarmé, considéré comme un pilier, marque un tournant en 1883 car il plonge sa poésie dans l'obscurité en créant des énigmes et en développant le raffinement lexical. Il va célébrer le silence comme sorte d'accomplissement suprême de la poésie. Il soutient, dès la première publication en 1885 de René Ghil, ce théoricien linguiste, auteur du *Traité du verbe* et instrumentiste, qui préconise une recherche constante d'une langue originaire perdue. Grand lyrique austère, Ghil va développer une immense poésie de l'abstraction. Il rompt ensuite avec Mallarmé, et oppose à son idéalisme un « matérialisme métaphysique ». Poète oublié dont l'œuvre est concise mais non négligeable, Ephraïm Mikhaël, contemporain de Mallarmé dont il fréquente les « mardis », écrit dans de nombreuses revues poétiques et décadentes. Paul Fort, quant à lui, est à retenir pour ses importantes *Ballades françaises*, qu'il écrit entre 1922 et 1958, dans une suite continue jusqu'à sa mort. Il est dit de lui qu'il est un "génie pur et simple", de par la simplicité de son lyrisme. Paul Fort admirait Maeterlinck, qui s'applique à unir totalement le concret et l'abstrait. Guy Michaud dit de son recueil le plus fameux, *Serres Chaudes*, écrit en 1889, qu'il détient le secret de la fusion de l'âme et du monde.

1. DE PALACIO Jean. *Le silence du texte : poétique de la décadence*. Leven, Belgique : Peeters Publishers, 2003. (Coll. La République des Lettres 9).

« Hymne dans la nuit » de Paul Fort mobilise l'attention du lecteur, le sollicite comme acteur d'un recueillement tourné vers la musique céleste. Il établit une série d'attitudes à avoir, en sollicitant tous les sens, il livre au lecteur un guide pour un retour à l'essence de l'être. L'univers terrestre est présenté en miroir à l'univers céleste, la nature se fait écho. Les huit quatrains structurent discrètement la pensée avisée du poète. Paul Fort appelle explicitement le lecteur au silence comme nécessité préalable à la création d'une « musique des nuits ».

Cette omniprésence de la nature se retrouve dans le poème de Maurice Maeterlinck, « Feuillage du cœur », qui use d'un vocabulaire végétal et aquatique mais cette fois-ci stagnant, dépérissant, à l'image de ce que provoque l'ennui. Les termes et le thème amenuisant obligent à un calme ; l'auteur clôt le poème par le seul élément qui s'élève et s'extirpe de cette stagnation, dans un mouvement vers le ciel : « la mystique prière blanche » d'un lys. Ce dernier vers, clef du poème, ouvre l'accès à une spiritualité.

L'ennui est encore traité chez ce poète oublié qu'est Ephraïm Mikhaël. Il y est latent, pesant et s'exprime au travers d'un silence accablant, rompu par le clapotis du fleuve, qui se transforme en tintement des larmes d'or d'un Dieu tombant dans les eaux métalliques. La chute spirituelle clôt encore une fois le poème, tout comme dans « Sainte », de Stéphane Mallarmé.

Cependant, Mallarmé accorde une plus grande place à la spiritualité, dont l'immatérialité est développée dans toute la deuxième partie du poème « Sainte ». Elle constitue l'aboutissement des deux premiers quatrains, s'inscrivant bien dans leur continuité et s'approchant de la recherche d'idéal de Mallarmé. Dans sa quête d'idéal, l'absolu n'est accessible que par le silence ; une nouvelle musique est créée, silencieuse, comme l'est l'écriture poétique dans laquelle il s'inscrit.

Le point commun entre « Effet de Soir », « Lieu de lauriers » et « Nocturne » (Annexe 2) est ce balancement, cette oscillation entre un silence qui imprègne entièrement l'atmosphère du poème et un bruissement de fond. Le clapotis de l'eau perce le silence languissant, la pluie se superpose à la sérénité de l'Air, et le chant d'un rossignol trouble le calme nocturne.

Pour nos auteurs fin de siècle, l'ennui est clairement un mal symptomatique, ils s'en lamentent et cela se ressent dans leurs poèmes par l'omniprésence du silence et de l'amenuisement des choses. Grâce à leurs compositions, ils peuvent en quelque sorte s'extraire de cette pesante et anodine existence, et tendre à une élévation spirituelle. Ainsi la musicalité de la poésie est un moyen d'exprimer ce mysticisme. Mais la musique se retrouve aussi dans la nature et ses éléments ; le poète étant très sensible, il nous donne l'impression d'entendre une musique propre à chaque chose, qu'il tente de retranscrire dans ses poèmes. Le silence peut être double : soit il est l'expression de cet ennui pesant et latent (« Effet de soir » et « Feuillage du cœur »), soit il est associé à une musicalité comme élément purificateur (« Sainte », « Hymne dans la nuit », « Lieu de lauriers »). D'une certaine façon, on pourrait dire que le silence purifie tout langage

car il subsiste seul. Puisque le poète est tout entier tourné vers un Idéal, il l'est tout autant vers l'invisible ; le silence est pour lui un recours à la suggestion des choses et à la création d'un espace musical pour la poésie. Le silence crée alors un espace de prière. La création poétique est musique qui nécessite un silence pour pouvoir s'accomplir, elle devient alors un salut pour le poète qui, à travers elle peut se décharger du poids de son temps et tendre vers cet Idéal mystique. Dès lors, de manière plus littéraire, le silence peut se comprendre comme évocation de la nouvelle naissance du langage. Et c'est là l'objectif de René Ghil qui affirme que la mission du poète est de "retrouver le caractère originel de la parole". Très tôt grand disciple de Mallarmé, il s'inspire de ses conceptions, selon lesquelles le poème devient musique et fait surgir une langue nouvelle, la langue véritable de la poésie. Adeptes du symbole, Mallarmé considère que son accomplissement se trouve dans une musicalité nouvelle du vers. Dans cet univers musical, le silence précède, il participe à l'évocation, il suggère ce que les mots ou les choses ne peuvent dire.

Il y a bien des moyens d'aborder le silence, et de le faire exister. Nos auteurs le sous-entendent, le recommandent, le mettent en image, le citent, le symbolisent dans leurs œuvres poétiques. Il est abordé dans les thèmes de l'ennui, de la musique, de la religion ou plutôt du spirituel, du calme de la nuit, faisant appel aux éléments de la nature, aux sens humains. L'esprit décadent, en tant que mouvement littéraire, est aussi lié à l'impressionnisme pictural ; le poète, comme le peintre, cherche à saisir les aspects de la vie réelle tout en s'abandonnant aux sensations qu'ils procurent. Ils ont comme point commun de participer au monde de la sensation, de développer une sensibilité à la présence du paysage, naturel ou urbain, de contracter la nécessité d'une expression neuve. On le retrouve dans la poésie par un bouleversement de la syntaxe, une création de mots, un mélange des tons, des emplois de nombreuses formes d'images, de métaphores... Le vocabulaire choisi, les champs lexicaux, les significations et symboliques des mots, les allitérations, tout ce que peut évoquer un mot est employé dans les poèmes que nous avons choisi de regrouper, dans le but de servir un silence qui paraît être une tentative de transcrire et d'accéder à un idéal.

Les poètes décadents s'inscrivent dans un but et un devoir annoncé par Mallarmé pour qui « la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »². Le mot d'ordre est lancé ; plus qu'un style, c'est un devoir que sont amenés à développer les décadents. Un devoir inscrit d'emblée dans une notion de spiritualité, et seule valeur de notre vie humaine, dans la société qui est celle des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle.

2. *La Vogue*, avril 1886

COMPLÉMENT SUR LE THÈME DE LA CHANSON

La musicalité de la poésie fin de siècle prend parfois l'aspect d'une référence à la chanson, comme en témoignent de nombreux titres de poèmes : les *Complaintes* de Jules Laforgue, la « Chanson du petit hypertrophique » du même auteur, les *Douze Chansons* de Maurice Maeterlinck, la parodique « Symphonie en vert mineur » des *Déliquescences d'Adoré Floupette*... De nombreux poèmes symboliste ont d'ailleurs été repris par des musiciens : Maurice Ravel met en musique des poèmes de Mallarmé ; « L'Après-midi d'un faune » inspire Debussy ; une collaboration entre Fauré et Verlaine s'établit dès 1887...

La chanson populaire devient à l'époque une source d'inspiration fréquente. C'est ainsi que le poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck (1862-1949) s'inspire des chansons populaires flamandes entendues dans son enfance pour son recueil *Douze chansons*, publié en 1896. Dans « Chanson I » il utilise un langage simple et narratif pour ce poème construit comme une ritournelle, à l'image de ces mélodies légères qui restent dans la tête. Maeterlinck y intègre quantité de symboles tels que la clé, la grotte, le chiffre sept, ... et le thème de l'initiation, si cher au folklore flamand. Il rétablit toutes les caractéristiques présentes dans ce genre de thème, c'est-à-dire un lieu isolé où survient une mort initiatique, un effacement de l'identité du protagoniste aux yeux de la société (ici il s'agit d'une séquestration secrète dans une grotte) ; puis une série d'épreuves qui vont forger la résistance du personnage ; et enfin la renaissance et la nouvelle vie : la renaissance peut correspondre, dans le poème, à la découverte de la jeune fille par le passant mais c'est une initiation avortée puisque le passant ne s'arrête pas et s'en va, laissant la jeune fille à l'oubli. Maeterlinck redonne, à travers ce poème, une dimension nouvelle à la chanson ancienne flamande, tout en en assimilant les principes : le thème, la simplicité du langage, le rythme répétitif.

Six des *Douze Chansons* de Maeterlinck ont été mises en musique par le compositeur autrichien Alexandre von Zemlinsky (*Sechs Gesänge*, op. 13).

Ce délicat poème entre vers et prose peut se lire comme une invitation : dans le calme de la nuit et à la lueur significative des éléments célestes, le poète fait appel à tous nos sens, nous invitant à nous placer dans une position d'observation et d'abandon pour pouvoir accéder avec lui à une plénitude faite de musicalité du silence, en fusionnant avec les éléments naturels par l'ouverture des sens et le silence pieux.

Hymne dans la nuit

L'ombre, comme un parfum, s'exhale des montagnes, et le silence est tel que l'on croirait mourir. On entendrait, ce soir, le rayon d'une étoile remonter en tremblant le courant du zéphyr.

Contemple. Sous ton front que tes yeux soient la source qui charme de reflets ses rives dans sa course... Sur la terre étoilée surprends le ciel, écoute le chant bleu des étoiles³ en la rosée des mousses.

Respire, et rends à l'air, fleur de l'air, ton haleine, et que ton souffle chaud fasse embaumer des fleurs, respire pieusement⁴ en regardant le ciel, et que ton souffle humide étoile encor les herbes.

Laisse nager le ciel entier dans tes yeux sombres, et mêle ton silence à l'ombre de la terre : si ta vie ne fait pas une ombre sur son ombre, tes yeux et ta rosée sont les miroirs des sphères.

Sens ton âme monter sur sa tige éternelle : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.

-
3. Pratique délibérée de la « méprise » chez les décadents, qui s'inscrit dans le souhait d'opacifier leur poésie, et que Verlaine préconise dans son *Art poétique*. Métaphores et groupes antinomiques sont très employés. C'est un procédé qu'on retrouve chez Maeterlinck, dont Paul Fort est très admiratif. On retrouve aussi un jeu de mot avec « champ d'étoiles ».
 4. Au sens de recueillement, de respect calme et silencieux, afin d'inspirer, de façon imagée, le plus de spirituel possible, de s'en emplir ; c'est un appel au lecteur, mis en valeur par le poète, que l'on retrouve tout au long du poème.

À l'espaler⁵ des nuits aux branches invisibles, vois briller
ces fleurs d'or, espoir de notre vie⁶, vois scintiller sur nous,
– scels⁷ d'or des vies futures, – nos étoiles visibles aux
arbres de la nuit.

Écoute ton regard se mêler aux étoiles, leurs reflets se
heurter doucement dans tes yeux, et mêlant ton regard aux
fleurs de ton haleine, laisse éclore à tes yeux des étoiles
nouvelles.

Contemple, sois ta chose, laisse penser tes sens, éprends-toi
de toi-même épars dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à
tes yeux, sans comprendre, et crée de ton silence la musique
des nuits.⁸

Paul Fort
Ballades françaises, 1896

5. Terme désignant une rangée d'arbres fruitiers appuyés contre un mur ou un treillage.

6. Ici Paul Fort fait allusion aux fleurs d'or, fleurs d'émotion divine qu'il cite plus haut, qui sont "nos étoiles visibles", c'est à dire nos âmes éternelles. Pour lui, et c'est un point que l'on retrouve chez les décadents, l'âme, dans son rapport avec le spirituel et son élévation vers lui, serait le seul moyen pour ce monde et pour le poète d'atteindre la plénitude, l'espoir auquel ils aspirent.

7. Pluriel ancien de « scel », équivalent de « sceau ».

8. Ce vers libre final apparaît comme une phrase clef du poème ; comme chez Mallarmé dans « Sainte », Paul Fort semble chercher un silence qui, par la musicalité, nous permettrait de parvenir à une renaissance. En amenuisant notre nature humaine dans un silence, en la laissant être transformée par la musicalité des cieux (image de divinité), nous pourrions parvenir à un Idéal cher aux décadents.

Ce poème s'apparente à un hymne à l'ennui, que Maeterlinck développe subtilement à travers un thème de la nature, utilisant des termes amenuisants, calmes, doux, voire mornes, languissants, pâles et figés. Les images nocturnes, la platitude des eaux, de la flore végétant, éveillent nos sens en nous faisant nous arrêter pour tendre l'oreille, et découvrir un silence d'éternité.

Feuillage du cœur

Sous la cloche de cristal bleu⁹
De mes lasses mélancolies,
Mes vagues douleurs abolies
S'immobilisent peu à peu :

Végétations de symboles¹⁰,
Nénuphars mornes des plaisirs,
Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys¹¹ érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile¹²,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

-
9. Valeur multiple de cette métaphore : tout d'abord, fascination du verre, des cloches de cristal chez le poète ; l'image de la serre entraîne, par analogie (primordiale chez Maeterlinck), l'éclosion d'autres images dont la base commune est la notion de claustration, thème du recueil. Christian Lutaud l'analyse comme signifiant « sous la surface de l'eau ». En effet l'eau chez Maeterlinck est un élément majeur, souvenir d'enfance d'un risque de noyade. Maeterlinck dira que ces analogies et métaphores « induisent la fascination narcissique de ma propre noyade passée, esquissant, miroir de vérité tendu vers moi, l'emblème lancinant de ma mort possible dès mes origines. » Le poète présente ce décor comme symbolique de son âme.
10. « Feuillage du cœur » nomme directement son procédé : « végétations de symboles » ; en effet chaque élément symbolise dans ce poème un élément de la pensée du poète lui-même. L'ennui permet de découvrir peut-être un sens caché à une réalité que le poète méprise, qu'il trouve ennuyeuse et au sein de laquelle il ne peut vivre comme les autres.
11. Voir un autre poème de Maeterlinck : « le grand Lys blanc, vieux seigneur des jardins, le seul prince authentique parmi toute la roture sortie du potager ». La dimension ici esthétique du lys, seigneurial, proche de la pureté céleste, renvoie très certainement à l'abandon mystique et à la grâce de Dieu.
12. Selon Michael Riffaterre, c'est un procédé type de Maeterlinck : faire suivre une image et son contraire, créer des rapprochements référentiels impropres, des incompatibilités sémantiques. C'est, comme chez Paul Fort, une pratique délibérée de la « méprise » (voir la première note sur « Hymne dans la nuit »)

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Élève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche¹³.

Maurice Maeterlinck
*Serres chaudes*¹⁴, 1889

13. Chez Guy Michaud (*Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1947), la littérature symboliste et décadentiste a comme raison d'être « d'évoquer la réalité spirituelle par le symbole, expression métaphorique de l'univers ».

14. Michael Riffaterre dira que ce titre « serre » a prédestiné le poème à un symbolisme négatif ; *Serres Chaudes* regroupe des poèmes qui traduisent les premières inquiétudes du poète décadent et un étouffement de l'âme, dans une atmosphère étrange, dans une esthétique qualifiée de nouvelle.

Chez ce poète, l'âme exhale l'ennui, un ennui lourd et propre à cette génération de poètes désabusés par le monde qui les entoure. Ephraïm Mikhaël rend compte ici de ce sentiment pesant et anéantissant. Le « je » y est étouffé et seul dans cet immense calme troublé par l'écho des eaux.

Effet de soir

Cette nuit, au-dessus des quais silencieux,
Plane un calme lugubre et glacial d'automne.
Nul vent¹⁵. Les becs de gaz en file monotone
Luisent au fond de leur halo, comme des yeux.

Et, dans l'air ouaté de brume, nos voix sourdes
Ont le son des échos qui se meurent, tandis
Que nous allons rêveusement, tout engourdis
Dans l'horreur du soir froid plein de tristesses lourdes.

Comme un flux de métal épais, le fleuve noir
Fait sous le ciel sans lune un clapotis de vagues.
Et maintenant, empli de somnolences vagues¹⁶
Je sombre dans un grand et morne nonchaloir¹⁷.

Avec le souvenir des heures paresseuses
Je sens en moi la peur des lendemains pareils,
Et mon âme voudrait boire les longs sommeils
Et l'oubli léthargique en des eaux guérisseuses
Mes yeux vont demi-clos des becs de gaz trembleurs
Au fleuve où leur lueur fantastique s'immerge,
Et je songe en voyant fuir le long de la berge
Tous ces reflets tombés dans l'eau, comme des pleurs,
Que, dans un coin lointain des cieux mélancoliques,
Peut-être quelque Dieu des temps anciens, hanté
Par l'implacable ennui de son Éternité,
Pleure ces larmes d'or dans les eaux métalliques.

Ephraïm Mikhaël
Œuvres, 1890

15. Isolement du groupe nominal : insistance sur le calme ambiant.

16. Rimes qui forment une syllepse sur « vagues », dans un jeu sur l'ambiguïté de l'eau : le clapotis du fleuve se répercute-t-il dans les rêveries du « je » ?

17. Infinitif substantivé de l'ancien verbe « nonchaloir » qui signifie négliger, tenir peu compte de quelque chose. Ce terme se retrouve dans le poème « Les Fenêtres » dans le recueil *Poésies* de Mallarmé.

Ce poème explore la complexité du rapport qu'entretiennent la musicalité et le silence dans l'univers poétique des décadents. Dans le lieu poétique qu'est ce « lieu des lauriers », s'enchevêtrent calme, sérénité de l'inspiration purificatrice du langage poétique, et écho incessant et monotone de la pluie qui scande ces vers. Ici, René Ghil exprime une musique monotone de la pluie qui semble conduire le poète vers cet absolu de suggestion.

Lieu de lauriers¹⁸

Tuant, sur un sofa, sonneur des modes las,
Amant des rimes d'or rarissimes et vierges,
Dans les rêves le spleen, - du là-haut morne et gras,
Quand, lourde, ploq, pliq, ploq, ainsi qu'en l'eau, des verges,

La pluie au long ennui plaque en les longs ruisseaux
Sa musique univoque, et que le morne arpège¹⁹,
Pliq, ploq, pliq, - pliq, ploq, plaq²⁰, rumeur d'eau dans les eaux ;
S'exhale en des sourdeurs²¹ de pleur las qui s'allège, -

Vagues, les heures, lors, à quelque paradis
Il ouvre ses Yeux grands : et sur le sommeil grave
De ses lèvres de sphinx aux amers et doux plis
Son long rêve soleille, apâli, vierge et suave.....

18. Les lauriers désignent symboliquement la gloire acquise par les armes ou ici, par la poésie. Le laurier est associé au dieu Apollon, et est symbole de victoire et d'immortalité. En choisissant de ne pas mettre au pluriel la préposition, l'auteur semble désigner un lieu de gloire, comme si ce poème était l'expression d'une gloire poétique et de son immortalité.

19. La succession de sons évoque un accord dont on fait entendre successivement et rapidement les divers sons, au lieu de les frapper tous à la fois.

20. Les onomatopées rendent compte de la régularité de la pluie, et cette régularité se retrouve dans le rythme général du poème en quatrains. Dans son *Instrumentation Verbale*, René Ghil exprime son souhait de « restituer en mots musique » une langue originaires perdue. Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est la pluie qui est donnée en guise de "refrain" ; les poètes décadents sont obsédés par le liquide, la déliquescence, ce retour à l'état liquide, retour aux origines.

21. Probablement un substantif dérivé de « sourd » : qui se fait peu entendre, peu sonore. Terme que l'on retrouve fréquemment et uniquement dans l'œuvre de René Ghil.

- Tout soleil, l'Air divin sur de l'eau plane et d'or
Arde²² d'or ; et, par là, rêve des pierres nues,
S'esseule, doux au loin d'inremué sopor²³,
Un lilas doux de mont allongé sous les nues.

Pas une aile ne rame : et, sur la plane mer
Des gramens doux et plans, un zéphir ne ramage²⁴
Par les rameaux au somme empli d'azur et d'air
Des oliviers divins et des lauriers pleins d'âge.

Pas un son, haut, las, ni moindre ! et pas une odeur
N'exhale par l'Air d'or un soupir plein de sève :
Rien que l'or du grand Air, l'azur et la verdure,
Perdus dans un lilas de mont empli de rêve !...

[...]

- Tuant, sur un sofa, sonneur des modes las,
amant des rimes d'or rarissimes et vierges,
Dans les rêves le spleen, - du là-haut morne et gras,
Quand, lourde, ploq, pliq, ploq, ainsi qu'en l'eau, des verges,

La pluie au long ennui plaque aux ruisseaux, dehors,
Sa musique univoque, - ainsi, dans l'insapide,
Dans le mauve et le glauque, et l'azur et les ors.
Aux paradis sans noms il va, doux et limpide...

René Ghil

Légende d'âmes et de sangs, 1885

22. Petite digue de séparation entre les bassins de concentration de l'eau de mer.

23. Terme de médecine qui désigne un sommeil lourd et pesant dont il est difficile de tirer le malade.

24. Se dit des oiseaux qui font entendre leur chant.

Ce poème est construit sur deux tableaux, mettant en poésie une musique tout d'abord instrumentale et religieuse, puis faisant ensuite place à une musique plus spirituelle, plus immatérielle et intemporelle : il développe ici une musicalité silencieuse.

Sainte²⁵

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat²⁶ ruisselant
Jadis selon vêpre et complie²⁷ :

À ce vitrage d'ostensoir²⁸
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol²⁹ du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence³⁰.

Stéphane Mallarmé
Poésies, 1887

-
25. Ce poème est rédigé sous sa première forme en 1865, portant le nom de « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes) ». Il est adressé à Mme Cécile Brunet, marraine de la fille du poète, pour sa fête. Sainte Cécile est la patronne des musiciens. Ce poème est ensuite légèrement modifié et intitulé plus sobrement, pour que le poème n'en devienne pas une redondance et qu'il s'opacifie, s'inscrivant dans le style symboliste. Mallarmé, ennemi de l'explication, préfère la suggestion : « la suggestion ; voilà le rêve ».
26. Cantique de la Vierge Marie chanté aux vêpres.
27. « Vêpres » et « complies » s'emploient généralement au pluriel et désignent les prières récitées aux offices du soir.
28. Objet liturgique de la religion catholique, figurant souvent sous forme de soleil et destiné à contenir l'hostie.
29. Figure type du symbolisme ; le mot « aile » n'est jamais prononcé, il est avancé par plusieurs métonymies. Vocabulaire suggestif, doux et céleste.
30. Ce vers est la clef du poème et de la pensée mallarméenne ; la musique et la connotation musicale sont mises au service de la poésie de Mallarmé. Il cherche à créer une musique du silence, pour atteindre, en opposition avec la société décevante, un Idéal qu'il revendique.

Riche en symboles, ce poème³¹ reprend le thème de l'initiation, inspiré des anciennes chansons du folklore flamand. Maeterlinck utilise un langage simple, presque naïf, et on remarque le caractère narratif du poème. De plus, le choix de rimes plates et de vers octosyllabiques ainsi que les nombreuses répétitions de termes confèrent à ce poème mystérieux l'aspect d'une ronde ancienne, au rythme simple et presque mécaniquement entraînant, à l'image des chansons populaires.

Chanson I

Elle l'enchaîna dans une grotte³²,
Elle³³ fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière³⁴
Et la clé tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant³⁵.

Elle attendit les jours d'hiver ;
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher.

31. Présentation et annotation de Aurore Aubert, Laury Bois, Manon Landeau.

32. Symboliquement, la grotte représente soit l'élévation de l'âme, soit la descente aux enfers. C'est un lieu initiatique, un lieu de transition, entre Ciel et Terre, qui conduit à une autre condition.

33. On remarque que la répétition des pronoms (« Elle » à la première strophe, « Ils » à la quatrième) est présente dans tout le poème. Cela crée un rythme de ritournelle propres aux chansons populaires, tout en entretenant le mystère sur l'identité des personnages.

34. Vers très mystique. La vierge oublie la lumière créée par la parole de Dieu : « Que la lumière soit, - et la lumière fut ».

35. Cette redite « passant »-« passait » accentue l'effet de ritournelle. Elle est répétée au premier vers de la cinquième strophe (« Un soir un passant passe encore »), ce qui lui confère presque un statut de refrain.

Il croit que c'est un signe étrange,
Il croit que c'est une source d'or,
Il croit que c'est un jeu des anges³⁶,
Il se détourne et passe encore...³⁷

Maurice Maeterlinck
Douze chansons

36. Ces anaphores « Il croit que c'est... » ancrent un peu plus encore le poème dans le genre de la chansons populaire à refrain.

37. Dans le folklore flamand, l'initiation se passe en trois temps : l'établissement dans un lieu isolé où se produit la mort initiatique, la renaissance, puis la nouvelle vie, l'accès à une autre condition sociale. C'est une initiation inachevée, avortée que nous présente le poète ici.

Annexe 1 : George Frederic Watts, *Hope*

Hope (1886) est l'une des œuvres les plus connues de George Frederic Watts. On peut y déceler le désespoir sous-jacent à sa vision, grandiose et typique de la fin du XIX^{ème} siècle. La variété de ses recherches face à l'académisme des peintres de son temps rappelle tout à fait la marginalisation dans laquelle se sont également inscrits les décadents.

Œuvre allégorique, elle représente une musicienne triste, recueillie sur un rocher qui fait fortement penser au globe terrestre. Les yeux bandés, la posture recroquevillée sur la petite lyre, le visage baissé, l'étendue d'eau, le fond bleuté remplissant tout le troisième plan, sont autant d'éléments qui coïncident étroitement avec l'esthétique poétique décadente.

La composition pyramidale se termine par les cordes de la lyre qui pointent vers le ciel, comme incarnant une élévation immatérielle par la musique, qui contraste avec l'attitude prostrée de la jeune femme dont les yeux bandés et la bouche fermée illustrent un silence, un recueillement. L'univers bleuté et doux, le calme de l'eau, le visage détendu, presque endormi, reflètent un apaisement, une sérénité que l'on retrouve à l'achèvement de la création poétique. Tout porte à voir un dépouillement, un renouvellement dans le silence.



George Frederic Watts, *Hope* (1886)
Huile sur canevas, 142.2 x 111.8cm.
Présenté par l'artiste à la Tate Gallery de Londres en 1897.

Annexe 2 : Stuart Merrill, « Nocturne »

Stuart Merrill est un poète et théoricien symboliste américain, d'expression française. Innovateur, il cherche surtout à développer de nouvelles formes et de nouveaux rythmes, et travaille notamment à rendre une impression auditive de vers libre, à l'image de Verlaine. Il figure parmi les premiers à s'intéresser au caractère purement musical de la poésie.

Ce texte s'inscrit dans la continuité d'une esthétique musicale et mystique au travers des thèmes évoqués précédemment. Le monde nocturne, la lumière blanche des éléments célestes et l'immobilité généralisée rythment le poème. Tout cela est mis au service de l'oscillation continue entre silence ambiant et rumeur de la nature qui prédomine.

Nocturne

À Joris-Karl Huysmans

La blême lune allume en la mare qui luit
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.
Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie.

Plus ne vibrent les vents en le mystère vert
Des ramures. La lune a tû leurs voix nocturnes :
Mais à travers le deuil du feuillage entr'ouvert,
Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.

La vieille volupté de rêver à la mort
A l'entour de la mare endort l'âme des choses.
A peine la forêt parfois fait-elle effort
Sous le frisson furtif d'autres métamorphoses.

Chaque feuille s'efface en des brouillards subtils.

Du zénith de l'azur ruisselle la rosée
Dont le cristal s'incruste en perles aux pistils
Des nénuphars flottant sur l'eau fleurdéliée.

Rien n'émane du noir, ni vol, ni vent, ni voix,
Sauf lorsqu'au loin des bois, par soudaines saccades,
Un ruisseau roucouleur croule sur les gravois :

L'écho s'émeut alors de l'éclat des cascades.

Stuart Merrill
Les Gammes, 1887

Annexe 3 : Albert Pinkham Ryder *The Temple of the Mind*

Mystique et romantique, Albert Pinkham Ryder est un artiste peintre de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, solitaire à l'imagination fertile. Nombre de ses toiles sont allégoriques et mystiques. Sa peinture sobre, simple, se veut aussi proche de Dieu. Admirateur de Schopenhauer qui influença fortement les symbolistes et décadents, il travaille d'après des textes contemporains, ou encore des œuvres musicales de Wagner. Ces liens étroits avec le milieu symboliste et décadent se retrouvent dans ses toiles.

« The Temple of the Mind » est une peinture réalisée en 1885. Elle illustre assez justement les sentiments des décadents à cette époque, dont la poésie obscure reflète un désir de silence pour s'ouvrir sur une voie plus mystique. On retrouve encore ici des éléments présents chez nos auteurs ; la nuit, tout d'abord, invitant au silence, et laissant poindre la lueur lunaire, comme une porte ouverte sur ce vers quoi ils aspirent. La nature, très présente, est peinte au service du calme et invite au silence ; les éléments sont immobiles, ne forment que des ombres. Les eaux sont plates, presque stagnantes, et l'on voit la fontaine s'écouler tranquillement, laissant presque entendre un clapotis léger qui ferait osciller, comme dans « Effet de soir » ou « Lieu des lauriers », la scène entre silence et musicalité. La présence d'un temple représenté dans la partie gauche du tableau peut rappeler le lien spirituel que les poètes symbolistes établissent bien souvent dans leurs œuvres. Les personnages centraux sont regroupés, têtes légèrement baissées, comme recueillis. Les premier et second plans sont donc construits dans l'ombre et le plat, afin de diriger notre regard vers l'essentiel, la lueur céleste qui point à l'horizon.



Albert Pinkham Ryder, *Temple of the Mind* (c.1885)
Acheté en 1885 par le collectionneur Thomas B. Clarke.

Annexe 4 : gravure de Charles Doudelet

Le recueil Douze chansons, de Maeterlinck, publié en 1896, est accompagné de 12 gravures en noir et blanc de Charles Doudelet, artiste français très peu connu. Chacune des gravures met en scène le poème et en révèle le caractère étrange voire merveilleux. Se mêlent alors dans ce recueil poésie, musique et dessin ; trois arts associés formant la richesse de Douze chansons.



Illustration de la « Chanson I » dans le recueil *Douze Chansons* (1894)
Charles Doudelet, 1896