

UN TABLEAU, UN PRÉLUDE, UN POÈME: L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE DE STÉPHANE MALLARMÉ

A PICTURE, A PRELUDE, A POEM:

STÉPHANE MALLARMÉ'S L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Maria Cristina Vianna Kuntz¹

RESUMO: A intertextualidade, conforme nos ensina Julia Kristeva, consiste em “[...] uma constelação de textos que se recortam e se acrescentam em uma leitura do quadro (livro, poema, peça musical), leitura jamais acabada” (KRISTEVA, 1981, p. 309). Para melhor estudar um dos poemas de Mallarmé, “L’Après-midi d’un faune”, consideramos sua relação com a música de Claude Debussy e com o quadro de François Boucher *Pan et Syrinx*. Contemporâneo do poema de Mallarmé, “*Le Prélude à l’Après-midi d’un faune*” de Debussy introduz uma sugestão do tema do poema; o quadro, embora sendo do final do século XVIII, ilustra a ideia do poema e tornou mais palpável a relação com o mito grego. Neste trabalho, ousamos, pois, dizer que a intertextualidade que se estabelece entre essas três obras nos permitiu aceder um pouco à complexidade da obra de Mallarmé e assim penetrar em seu universo misterioso e hermético.

PALAVRAS-CHAVE: Mallarmé; intertextualidade; Debussy; Fauno; Pan e Syrinx.

ABSTRACT: *Intertextuality, as Julia Kristeva teaches us, consists of “a constellation of texts that cross over and add to each other (book, poem, play, music performance), a never-ending reading” In order to study one of Mallarmé’s best known poems, “L’Après-midi d’un faune”, we will consider its connection with Claude Debussy’s music and with François Boucher’s picture, called “Pan and Syrinx”. Debussy’s “Le Prélude à l’Après-midi d’un faune” is contemporaneous to Mallarmé’s poem, and it introduces a suggestion of the subject in the poem; the picture is from the eighteenth century, but it illustrates the poem’s idea and contributes to the understanding of the Greek myth. In this work, we dare to affirm that the intertextuality that we establish among these three works of art has helped us to attain the complexity of Mallarmé’s work.*

KEYWORDS: Mallarmé, intertextuality, Debussy, Phoenus, Pan and Syrinx.

L’Après-midi d’un faune est l’un des plus célèbres poèmes de Mallarmé. Celui-ci a commencé à l’écrire en 1865 et ne l’a publié qu’en 1876, onze ans plus tard. L’hermétisme du poème est compensé par le rythme qui enchante et apprivoise le lecteur.

1 Doutora em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (2005); Profa. PUC-SP-Cogea (2003-20013) nos cursos de ensino a distância (ITL); membro da Société Internationale Marguerite Duras (Paris).

Le tableau de François Boucher *Pan et Syrinx* (1759),² quoique provenant encore du XVIII^e siècle, a peut-être suggéré au poète l'idée du poème et a rendu plus concret le rapport avec le mythe grec. Claude Debussy, musicien contemporain et ami de Mallarmé, a composé *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894), qui semble traduire en son et en rythme la musicalité des vers mallarméens.

Julia Kristeva, partant du concept dialogique de Bahktine, nous enseigne que la relation d'intertextualité consiste en « [...] une constellation de textes qui se recoupent et s'adjoignent en une lecture du dit tableau (livre, poème, pièce musicale), lecture jamais achevée » (KRISTEVA, 1981, p. 309). En examinant la relation entre ces trois *textes* – tableau, poème, prélude – nous pouvons affirmer que l'intertextualité établie entre ces trois œuvres nous a permis d'accéder un peu à la complexité de l'œuvre de Mallarmé et ainsi, nous avons pu pénétrer dans son univers mystérieux et hermétique. Dans cet essai nous vérifions les relations intertextuelles qui lient ces trois œuvres artistiques et comment ces relations, d'une certaine manière, nous ont éclairci la signification du poème.

Julia Kristeva explique que l'intertextualité consiste en un travail constant de dialogue incessant entre les textes. L'on considère ainsi toutes les œuvres d'art et l'Histoire même comme des textes qui ont toujours des rapports entre eux, que ceux-ci soient ou non repérables. Ainsi: « Tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes » (KRISTEVA, 1969, p. 174).

Leyla Perrone-Moisés nous rappelle que « la relation entre des discours de différentes époques ou de différentes aires linguistiques n'est pas nouvelle ». Dans le passé, plusieurs œuvres prirent des thèmes ou des personnages des histoires de la Bible ou de l'Antiquité greco-romaine. Donc dans le champ artistique, on peut vérifier le langage « comme un champ d'échanges incontrôlables et imprévisibles » (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).³

Cependant cette nouvelle élaboration illimitée de forme et de sens ne veut pas établir un sens final, au contraire, elle correspond à l'intention de conserver et faire croître la pluralité. Dans ce sens les relations que nous souhaitons expliciter ici nous montreront plusieurs possibilités d'interprétation.

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Quand Mallarmé commence à écrire ce poème, il avait 23 ans. Il avait vécu deux ans à Londres pour perfectionner son anglais et venait de rentrer en France pour enseigner au Lycée Fontaine, futur Lycée Condorcet. Certainement il avait visité

2 <http://www.francoisboucher.org/Pan-and-Syrinx.html> – acesso em 10 de outubro de 2014.

3 Les traductions des textes sont de l'auteur de l'article.

la National Gallery, à Londres et il y avait vu et apprécié le tableau de François Boucher – *Pan et Syrinx* (THIBAUDET, 1926, p. 394). Ce tableau a été peint en 1759 et nous savons qu'à l'époque où Mallarmé a écrit le poème, en 1876, la peinture du XVIII^e siècle était à la mode.

Le mythe de Pan et Syrinx – thème du tableau de Boucher – est très connu dans la mythologie grecque : Syrinx était une nymphe célèbre pour sa chasteté. Poursuivie par le dieu Pan elle courut jusqu'à une rivière pour demander l'aide des naïades – les nymphes des eaux. Mais les nymphes, au lieu de l'aider, transformèrent Syrinx en roseau. Pan coupa les roseaux et en fit une flûte, instrument qui fut appelé *Syrinx* ou *flûte de Pan*; ce mythe a été raconté par Ovide dans *Les Métamorphoses* (GRANT, 1962, p. 390).

Thibaudet nous avertit que :

Le tableau libertin des deux nymphes enlacées et surprises met au milieu du poème les mêmes centres de valeurs claires, de rose, de chair nue, de volupté, qui occupent le tableau de Boucher sur lequel il est copié, et dans l'ombre soyeuse de ces vers, meurtrissures, langueurs, « vagues trépas » ne reconnaissons-nous point les paupières trop bleues des fillettes de Greuze ? (THIBAUDET, 1926, p. 399)

Comme dans le tableau, trois personnages se présentent dans le poème: le Faune et les deux naïades ; le décor suggéré par le poète correspond à celui du peintre : le bois, les roseaux, la rivière, les roses, la lumière intense. Le Faune est un capripède, un dieu champêtre dont la représentation nous montre le haut du corps humain et le bas d'un animal, à la queue de cheval et aux pattes de chevreuil.

Dans le poème de Mallarmé, ce sont les naïades qui sont poursuivies par le Faune. La description de celui-ci se limite « aux yeux bleus » pleurants. Tout comme Pan, il coupe « les creux roseaux domptés » (v.28) et « les deux tuyaux prompts à s'exhaler » (v.20) dans l'inspiration de ses vers ; Syrinx est invoquée pour qu'elle orne les lacs : « tâche donc, instruments des fuites, ô maligne Syrinx, de refléurir aux lacs où tu m'attends ! » (v.56). Et le thème du poème sera l'assouvissement du désir du Faune : enlacer les naïades.

Le commentaire du poème fait par Francis Jammes semble correspondre au tableau vu et certainement apprécié par Mallarmé:

La clarté de ce poème est aveuglante. La syntaxe des 22 premiers vers est la plus pure qu'un écrivain a édifiée. Mais on ne peut rien distinguer à première vue, la masse se perd dans le détail [...] les roses balancent, que leur incarnat se reflète dans l'eau bleue des fontaines, dont la fraîcheur, mêlée dans la brise, lutte contre la chaleur et le murmure rivalise avec l'ondulation de la flûte (JAMMES, 1930, p. III, in MALLARMÉ, 1945, p. 1464).

Haroldo de Campos, dans son étude sur le poème, commente la puissance pittoresque du poème et le compare à des tableaux cubistes, où le « paysage-signe » semble se refaire ou gagner définition du réel si on le regarde avec des yeux à demi fermés. Donc il laisse penser qu'il faudra considérer surtout le « paysage-signe », comme un tableau pour essayer de comprendre la signification du poème.

Mais la composition du poème n'a pas été le simple fruit d'une inspiration spontanée. Théodore de Banville, ami de Mallarmé, avait écrit *Diane au bois* – monologue de succès ; le poète avait été ainsi encouragé par son ami à écrire lui aussi un monologue ; ce serait un monologue pour le théâtre ; donc il invitera un acteur célèbre – Coquelin – pour le représenter, mais celui-ci refuse parce qu'il trouve le poème très difficile. Mallarmé commente :

Les vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin – l'acteur – n'y ont pas rencontré l'anedocte nécessaire que demande le public et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes. J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir pour le refaire plus librement plus tard. (MALLARMÉ, 1945, p. 1449)

Dans la première version, Mallarmé destinait le poème au théâtre selon les marques: « absolument scénique, pas possible au théâtre, mais exigeant du théâtre ». En 1875, le poème a été refusé par la revue *Troisième Parnasse Contemporain*. Il y a eu d'autres refus et à chaque refus, Mallarmé a répondu par une radicalisation plus grande. Le poète introduit de profondes altérations, mais au lieu de le rendre plus clair, il s'approche de « l'holophrase », c'est à dire, selon sa propre définition: « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue comme incantatoire » (MALLARMÉ, 1949, p. 256 in CAMPOS, 1980, p. 110).

En fait, Mallarmé semble avoir abandonné ce poème pendant dix ans, ou peut-être y a-t-il travaillé : le long de dix années d'efforts, il va de la « détermination à l'indétermination ». C'est la conquête de « l'imprécis » dans le langage. Finalement, « l'interne et l'externe » commencent à se fondre – « le rêve, la réalité, le désir » (CAMPOS et alii, 1980, p. 107-110).

Le poème ne sera publié qu'en 1876.

Dans la version définitive, en sont publiés deux cent exemplaires très luxueux : en papier Hollande, couverture en feutre blanc du Japon, avec des lettres gravées en or, des rubans en soie rose et noire pour fermer le livre, et illustrations de Manet. L'auteur commente : « une des premières plaquettes coûteuses et boîte à bombons mais de rêve et un peu orientaux... » (MALLARMÉ, 1945, p. 1455). Dix ans après, il y avait encore des exemplaires à vendre. Aujourd'hui il y en a un à la Bibliothèque Nationale de France. L'insistance du poète sur ce thème, outre le souvenir et l'inspiration qu'il pourrait avoir eus du tableau de François Boucher, pourrait être attri-

buée aux influences de ses propres oreilles pointues qui évoqueraient le caractère faunesque. Mais le résultat nous montre que ses intentions dépassent toutes sortes de plaisanteries.

On rapproche également le poème des vers de Musset qui dans le poème *Rolla* présente un thème semblable :

Regrettez-vous le temps ou les nymphes lascives
Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux
Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives
Les faunes indolents couchés sur des roseaux
(MUSSET, 1957, p. 281-300)

Mais la structure du poème de Mallarmé et le résultat final sont entièrement différents et singuliers dans la Littérature Française. Ce poème est considéré comme l'un des plus célèbres de toute l'oeuvre du poète.

LE POÈME

C'est un long poème de 110 vers irréguliers, libres. C'est une églogue d'origine latine (comme celles composées par Virgile), toujours un poème long, dialogué ou non, et destiné « à célébrer la beauté et le bonheur de la vie à la campagne » (MOISÉS, s/d, p. 87). Cette forme poétique fut très cultivée par Ronsard au XVI^e siècle (MOISÉS, s/d, p. 87). Mallarmé explique la forme qu'il a utilisée dans ce poème : « J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de feu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même [...] » (MALLARMÉ, 1945, p. 1454, in SABATIER, 1977, p. 300). Outre les éléments visuels qui sont ceux du tableau, ce qui va donc caractériser ce poème est le rythme et la musicalité des vers.

Pour mieux comprendre la structure du poème, nous pourrions brièvement distinguer onze strophes ou onze parties aux nombres variés de vers. Nous distinguons trois impératifs (*Réfléchissons*, *contez*, *Regonflons*) et quatre vocatifs principaux (*Faune*, *les bords syciliens*, *la Syrinx*, *les nymphes*) qui marquent nettement cette structure nous permettant ainsi de diviser le poème :

- I- (vers 1-7) La proposition du Je lyrique ;
- II- (vers 8-22) Réflexion avec le Faune ;
- III- (vers 23-31) La clarté, le soleil ;
- IV- (vers 32-37) Le Faune inerte ;
- V- (vers 38-50) La sensualité, les caresses ;
- VI- (vers 51-61) Parler des déesses ;

20 c'est à l'horizon pas remué d'une **ride**,
21 Le visible et serein souffle **artificiel**
22 De l'inspiration, qui regagne le **ciel**.

III- O bords siciliens d'un calme marécage
24 Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,
25 Tacite sous les **fleurs d'étincelles**, CONTEZ
26 « *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
27 « *Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines*
28 « *Verdures dédiant leurs vignes à des fontaines,*
29 « **Ondoie** une blancheur animale au repos :
30 « *Et qu'au prélude où naissent les pipeaux,*
31 « *Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve*
32 Ou plonge...

IV- Inerte, tout brûle dans l'**heure fauve**
33 Sans marquer par quel art ensemble décala
34 Trop d'hymen souhaité **de qui cherche le la** :
35 Alors m'éveillerai-je à la **ferveur** première,
36 Droit et seul, sous un **flot** antique de lumière,
37 Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

V- Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
39 Le baiser, qui tous bas des perfides assure,
40 Mon sein, vierge de preuve, atteste une **morsure**
41 Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
42 Mais, bast ! arcane tel élu pour confident
43 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
44 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
45 Rêve, **dans un solo long**, que nous amusions
46 La beauté d'alentour par des confusions
47 Fausses entre elle-même et notre **chant** crédule ;
48 Et de faire aussi haut que l'amour se module
49 Évanouir du songe ordinaire de dos
50 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
51 Une sonore, vaine et monotone ligne.

VI- Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
53 Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !
54 Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
55 Des déesses ; et par d'idolâtres peintures
56 A leur ombre enlever encore des ceintures :
57 Ainsi, quand des raisins j'ai **sucé la clarté**
58 Pour bannir un regret par ma feinte écarté
59 Rieur, j'élève au ciel d'été **la grappe vide**
60 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
61 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

VII- **O nymphes**, regonflons des SOUVENIRS divers.
 63 « *Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*
 64 « *Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure*
 65 « *Avec un cri de rage au ciel de la forêt :*
 66 « *Et le splendide bain de cheveux disparaît*
 67 « *Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !*
 68 « *J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent*
(meurtries
 69 *De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)*
 70 « *Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;*
 71 « *Je les ravis, sans les désenlacer, et vole*
 72 « *A ce massif haï par l'ombrage frivole,*
 73 « **De roses tarissant tout parfum au soleil,**
 74 « *Où notre ébat au jour consumé soit pareil »*

VIII- Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
 76 Farouche du sacré fardeau nu qui ne glisse
 77 Pour fuir **ma lèvre en feu buvant**, comme un éclair
 78 Tressaille ! **la frayeur secrète de la chair**
 79 Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide
 80 Qui délaisse à la fois une innocence, humide
 81 De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

IX- « *Mon crime c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*
 83 « *Traîtresses, divisé la touffe échevelée*
 84 « *De baisers que les dieux gardaient si bien mêlés*
 85 « *Car, à peine j'allais cacher un rire ardent*
 86 « *Sous le replis heureux d'une seule (gardant*
 87 « *Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume*
 88 « *Se teignît à l'émoi de sa soeur qui s'allume,*
 89 « **La petite, naïve et ne rougissant pas :**)
 90 « *Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,*
 91 « **Cette proie, à jamais ingrate se délivre**
 92 « *Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre »*

X- Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
 94 Par leur tresse nouée au cornes de mon front :
 95 Tu sais, ma passion, que, **pourpre et déjà mûre,**
 96 Chaque **grenade éclate et d'abeilles** murmure ;
 97 Et notre sang, épris de qui va le saisir,
 98 Coule pour tout **l'essaim éternel du désir.**
 99 A l'heure où ce bois d'or de cendres se teinte
 100 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
 101 Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
 102 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
 103 Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme

104 Je tiens la reine !

O sûr **châtiment...**

Non, mais l'**âme**

105 De paroles vacante et ce corps alourdi

106 Tard succombent au fier silence de midi :

107 Sans plus il faut dormir en l'oubli du **blasphème**

109 Sur le sable altéré gisant et comme j'**aime**

109 Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des **vins** !

XI- 110 Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu **devins**.

(MALLARMÉ, 1945, p. 50-53⁶).

Le poème commence par une vision des nymphes – leur incarnat léger – et la sensualité de cette vision s'étend sur tout le poème. L'allitération établit le thème amoureux du poème : amai/ amas/ rameau/ demeuré/ même (vers 4-7). Mais ce thème se confond avec celui du rêve dans la question faite d'emblée : « aimai-je ? ». Le Je lyrique ne sait pas s'il a vraiment vécu ce moment.

Il cherche la réponse à ses doutes dans la nature : « les rameaux subtils » et dans le don solitaire, puisqu'il n'y avait plus de roses : « Pour triomphe la faute idéale de roses » (v. 7). Les roses, image de la femme et de l'amour.

Le vers suivant indique la tentative d'un dialogue – « Réfléchissons » (v. 9) – ainsi, il appelle le lecteur à partager ses doutes et ses plaisirs : « souhait de tes sens fabuleux » (v. 9) ; la sensualité s'installe donc complètement.

La description du Faune : les yeux bleus, qui se transforment en « source en pleurs » (v. 10-11) et montrent sa tristesse qui est aussi celle du poète.

Les nymphes se distinguent par des épithètes voilés par la syntaxe tordue : « la plus chaste » (v. 11) qui contraste avec l'autre « tout soupirs » (v. 12). L'absence des éléments descriptifs des naïades renforce leur spiritualité ou leur transparence contrastée ensuite par la « blancheur animale » (v. 29).

La chaleur du matin suggère la paresse, la « pamoison » (v. 14) du Faune qui sera mené par ses instincts et par la musique vers les nymphes qu'il voit et qui éveillent son désir. L'élément musical envahit le poème parce que le « bosquet est arrosé d'accords » (v. 17), plus que de lumière. Ces accords se transforment en « source de pleurs » qui coulent de la flûte et de ses yeux (v. 11). Ces pleurs se dispersent dans une allitération – pluie/pleurs – dans l'horizon – image de l'inspiration – « souffle artificiel » (v. 21) qui « regagne le ciel » (v. 22). On relève encore la richesse de ces rimes : artificiel/ciel ; arides/rides, où les adjectifs contiennent les

6 Les mots soulignés seront commentés dans l'interprétation qui suit.

substantifs. Cela intensifie l'abstraction et la transcendance du poème. C'est le désir du Faune qui s'ouvre vers le ciel, vers l'horizon, vers l'infini.

Dans cette troisième partie, le vocatif – « O bords siciliens » (v. 23) – évoque le soleil – roi des astres – que le poète veut *saccager*, s'approprier afin d'illuminer entièrement le poème comme un tableau impressionniste. Le poète *content*, demande aux « bords siciliens » leur intervention, leur participation. Donc il utilise une *mise en abîme* pour raconter son aventure, ce qu'il a vu, ce qu'il a vécu. Cette technique propose une autre voix qui installe un effet singulier, qui approfondit l'effet poétique et mythique de l'invention de la flûte par la Syrinx. Cela correspondrait aussi à l'invention des vers mélodieux que Mallarmé en fait cherchait à créer.

Le mouvement gracieux, ondoyant, que le Faune suppose être le « vol des cygnes » (v. 31) parmi des verdure dorées par « l'or glauque » (v. 27), cela révélera que ce sont les naïades qui se meuvent au son du « prélude » (v. 30). De nouveau les éléments musicaux font partie même du texte, outre le rythme ondoyant des vers, qui annoncent les arpegges du prélude de Debussy, en quête de joie et de jouissance.

Un *crescendo* annonce dans la quatrième partie le triomphe complet par l'intensité de lumière : « Inerte, tout brûle dans l'heure fauve » (v. 32): le /oe/ s'ouvre en /a/ au vers suivant (v. 33) qui finit dans le « la »- moment suprême qui explose à l'« hymen souhaité » (v. 34), éclairé par un « flot antique de lumière » (v. 36). Or le « la » pourrait être « là » – un lieu idéal, le paradis, mais est aussi la note fondamentale de la musique pour accorder les instruments.

Dans la cinquième partie, le poète raconte les caresses souhaitées, peut-être vécues ou rêvées. Tout n'est que suggéré et ce qui en reste ce sont des échos. De concret il n'y a qu' *une morsure mystérieuse sur son sein* (vers 40-41) qui contraste avec le vers suivant : « Rêve, dans un solo long » (v. 45) – un vers entièrement musical qui traduit même le rêve, la beauté des mouvements des naïades (les contours) toujours liés au « chant » (v. 47), pour exprimer l'amour finissant par une « sonore, vaine et monotone ligne » (v. 51). Ce vers pourrait se rapporter au repos après les caresses ou aux *lignes*, les vers que le poète voulait toujours écrire.

Dans la sixième partie, le poète s'adresse à Syrinx avec qui il veut trouver les instruments – les flûtes/fuites – instruments qui provoquent ou favorisent la fuite des naïades. Lui, le poète/faune, il veut continuer à chanter les déesses non seulement par la parole, mais par « d'idolâtres peintures » (v. 55). Et ici l'on pourrait observer aussi une mention claire au tableau de Boucher qui avait inspiré le poète. *La sensualité* se révèle par la comparaison avec les raisins et les grappes vides, l'union amoureuse désirée quand il est « avide d'ivresse » (v. 60-61). Pour exprimer cette union se mêlent le concret et l'abstrait : « des raisins j'ai sucé la clarté » (v. 57) et « j'élève au ciel d'été les grappes vides » (v. 59).

Dans la septième partie, le poète invite les nymphes à *regonfler des souvenirs* (v. 62). Déjà ce verbe suggère la paresse, la « pamoison ». Le poète se révèle un voyeur ; il contemple les encolures des naïades voulant les percer avec des fléchettes, parce qu'elles le provoquent dans leur bain avec leur chevelure noyée dans l'eau (v. 66). Il les contemple et finalement les ravit enlacées jusqu'au massif... (v. 71-72)

Il aime exactement le « courroux des vierges » (v. 75) dans la huitième partie. L'on y observe donc quelque perversité qui le satisfairait : « ma lèvre en feu buvant » (v. 77). L'allitération en /f/ (Farouche, fardeau, fuir, feu, frayeur, fois, folles) intensifie la sensualité jusqu'au climax : « Tressaille ! la frayeur secrète de la chair » (v. 78) qui se transforme en d'évanescences « vapeurs » (v. 81 – chair/vapeur). De nouveau la rime rapproche des éléments concrets et spirituels (vapeurs), transformant le charnel en quelque chose de plus transcendant.

Mais le faune n'arrive pas à prendre les deux naïades en même temps et l'une réussit à s'échapper et le laisse « sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre » (v. 92), comme il apparaît dans la neuvième partie.

Ensuite, il pense qu'il aura le soulagement provenant d'autres femmes, avec sa condition de Faune qui nouerait leurs tresses autour de la corne de son front (v. 94) ; ce qui est une image aussi très sensuelle. La métaphore de la grenade – symbole de la fertilité depuis les Grecs est aussi une métaphore de la relation charnelle même « pourpre, mûre qui éclate... » réalise « le désir » (v. 95-98). Cependant le jour s'achève : le « bois d'or » devient des cendres, mais se transforme en cendres du volcan Etna, visité encore par Venus, la déesse de l'amour. Donc cela montrerait la dimension et la force de l'explosion de l'amour. Par contre, le pouvoir de destruction du volcan montrerait la fin du désir : « Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme » (v. 103).

« Je tiens la reine ! » (v. 104) est le début d'un vers coupé, ce qui confère un relief très fort à l'exclamation et au pouvoir masculin ! Cela serait le climax, cependant aussitôt démenti par la continuation du vers : « O sûr châtement » qui par l'allitération [m] (châtiment/âme) annonce déjà l'épuisement et le silence du poète : « L'âme de paroles vacante » avec « le corps alourdi » (v. 105) pour dormir comme à la fin d'un rêve ; il cherche de nouveau à rencontrer au moins l'ombre de ces nymphes qui lui ont donné tant de plaisir.

Encore les rimes riches de la fin nous aident à éclairer la signification du poème : blasphème/aime ; l'amour vu et senti comme péché et l'ivresse qui mène à l'ombre : vins/devins. Ainsi, cette épisode des nymphes ne fut qu'un beau rêve dont il ne reste maintenant que des ombres. (v. 110)

Haroldo de Campos cite le poète Francis Jammes pour mettre en relief l'ensemble des sensations reçues par le Faune, lui donnant l'impression

[...] d'enlacer les nymphes en fleur, contrastant [...] avec le froid et la chaleur, l'azur et l'ombre, le murmure passionné et le chaste soupir. [...] tout cela est transparent. Mais aucun mortel, au moins que celui-ci soit à des moments perdus un éveillé endormi – c'est à dire qu'il soit lui-même poète – n'arriverait à percevoir une seule molécule de cette vibration solaire (JAMMES in CAMPOS, 1980, p. 111).

Il explique que le poème se transforme en métalangage à mesure qu'il « acquiert la conscience définitive d'écriture et le faune se réalise sur la page avec les nymphes qu'il module et écrit – êtres de langage ». Donc le thème de « l'impuissance créatrice s'installe – avec et à travers le signe qui tue-et-régénère le sentiment » (CAMPOS, 1980, p. 111).

LA MUSICALITÉ DU POÈME

Thibaudet explique le dernier vers : « couple adieu ».

Le dernier vers reprend le motif du premier – « ces nymphes je les veux perpétuer » et comme en des volutes indéfinies, reprend le même cycle de songes.[...] L'églogue de Mallarmé ne devient claire que si l'on voit en elle, au contraire de tout génie oratoire et de tout développement logique, la transposition de la symphonie au poème [...] il reconnaissait dans la musique l'explication authentique et épanouie de la forme d'art qu'il avait, de son propre fonds poursuivie dans la poésie (THIBAUDET, 1926, p. 398).

Cette interprétation nous mène aux mouvements de la spirale du début qui traverse tout le poème révélant le rêve. Dans ce sens, le *Prélude* de Debussy paraît établir aussi, d'emblée, le premier motif musical – une spirale – qui correspond au premier vers de Mallarmé : « qui voltige dans l'air » ; et à partir de ce vers, Debussy développerait ses arpèges.

Un prélude – du latin *praeludum* – (*ludus*=jeu) ; annonce un jeu. Dans ce cas il annonce le jeu amoureux entre le faune et les nymphes. Le prélude est une pièce musicale qui servait comme introduction soit à une oeuvre vocale, soit à une autre oeuvre instrumentale. Dans la musique moderne le prélude a acquis une valeur autonome et représente un genre indépendant. Plutôt qu'une introduction, la forme du prélude s'approche de celle de l'ouverture, mais celle-ci est toujours plus longue.

Grâce à son caractère expressif très défini, le prélude se rapportera à des arguments poétiques prévus. Chopin a contribué à son autonomie et à sa liberté. Mais ce fut Claude Debussy qui a atteint le sommet de la musicalité et de la richesse des préludes avec son *Cahier de Préludes pour piano* dont fait partie le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy commence par des notes suaves ; un solo de flûte conduit doucement le dessin mélodique. Les arpèges délicats de la harpe lui répondront immédiatement. Le motif est répété par l'orchestre dans un *piano* qui croît jusqu'au *solo* du hautbois. Le *tutti* de l'orchestre annonce peut-être le soleil qui envahit le poème dans la troisième strophe ; il y a une répétition du motif du Faune un peu modifié qui se transforme en une course, comme si c'était le Faune poursuivant les nymphes.

Ensuite, on perçoit un mélange de motifs, comparés aux enlacements du Faune avec les nymphes dans un jeu amoureux (2'35). On distingue la clarinette qui fait prévoir quelque changement (3'). Ce sera une modulation dans un *crescendo* fort qui pourrait correspondre aux mouvements du Faune. Tout l'orchestre reprend le motif et le travaille plus fort pendant une minute (de 4' jusqu'à 5') et atteint l'extase du faune (VIIIème strophe). La harpe reprend ses arpèges *piano*, comme si les nymphes ondoyaient dans l'eau. Après une autre petite course, la poursuite du Faune, la clarinette, très lentement, signale que les nymphes s'en sont allées (7'16). La flûte recommence avec tristesse, accompagnée des violons et le prélude finit en suspension avec le hautbois.

Thibaudet commente le poème et semble relever exactement les éléments qui le rapprochent et du tableau et du prélude de Debussy :

Rien n'est peut-être allé si loin que *L'Après-midi d'un faune* dans cette voie de la poésie pure. L'émancipation de musique et de ballet que le poète projeta d'en dégager, notre lecture, du papier seul, suffit à l'exhaler. Les visions et les ombres qui fuient de la flûte, de la plainte et de l'extase du faune réalisent autour de l'oeuvre ces nuées renouvelées d'air limpide et d'or vivant : sur ce théâtre de pensée, la forme et le sujet, le poème et la Poésie, s'unissent, eux aussi, pour notre joie de les percevoir, simples, infiniment, sur la terre, d'oublier que rien d'autre soit. (THIBAUDET, 1926, p. 395).

Le Prélude à l'Après-midi d'un faune a été composé par Claude Debussy en 1892. Mais il ne l'a fini qu'en septembre 1894. La première eut lieu à la Société Nationale à Paris. Le musicien a raconté à un ami l'impression de Mallarmé sur son *Prélude* :

Mallarmé vint chez moi, fatigué et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté la musique, il resta silencieux pendant un long moment et me dit : « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème en situant le décor plus passionnément que la couleur ». (MALLARMÉ, 1945, p. 1465).

Après la première audition en décembre, Mallarmé a écrit à Debussy : « Votre illustration de *L'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait pas de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse » (MALLARMÉ, 1945, p. 1465).

Ce commentaire nous montre que même le Maître – c'est ainsi que l'appelaient les autres poètes symbolistes – reconnaissait que le prélude de Debussy pourrait correspondre à *une traduction musicale* de son poème.

Tout jeune compositeur qu'il était, Debussy montre déjà les traits qui seraient les fondements de la musique du XX^e siècle. *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune* représente l'union de deux génies révolutionnaires, Mallarmée et Debussy, deux icônes de la culture française.

Si l'on écoute cette musique, après avoir lu le poème, la relation entre les deux œuvres s'établit avec évidence et l'on dirait que la musique contribue effectivement à la compréhension du poème. Si l'on considère en outre la connaissance du tableau de Boucher, l'on verra qu'il adjoint à celui-ci une plus grande *sensibilisation* du poème, puisque le Maître nous a appris que le poème n'est pas fait pour être compris, il y aura toujours quelque chose de mystérieux dont le lecteur doit chercher la clé.

Cette mystérieuse signifiante réside exactement dans le *croisement des textes*, le tableau, le poème, le prélude. L'on retiendra pour toujours les mouvements ondoyants des naïades, ainsi que la poursuite du Faune au milieu des roseaux crissant sous la brise, sous la chaleur. Nous n'oublierons pas l'apparence animalesque du Faune qui se cache sous l'image ravissante des naïades. Le désir du Faune se dévoile, la sensualité s'y déploie et reste dans nos yeux pénétrant nos sens parce que la beauté des vers de Mallarmé nous enveloppe et nous apprivoise.

L'Après-midi d'un faune semble résumer toute l'esthétique mallarméenne comme « une approche intuitive de l'univers secret, une expérience de l'absolu, un idéalisme créateur [...] cherchant une explication orphique de l'univers et une métaphysique expérimentale » (SABATIER, 1977, p. 189).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI & Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

GRANT, Michael. *Myths of the Greeks and Romans*. Ontario : New American Library, 1962.

JAMMES, Francis. *Leçons Poétiques*. v. 1 Paris : Mercure de France, 1930.

KRISTEVA, Julia. Le mot le dialogue et le roman. In : _____. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 82-112.

_____. *Le langage, cet inconnu*. 2^e éd. Paris : Seuil, 1981.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1945. La Pléiade.
_____. *Divagations*. Paris : Fasquelle, 1949.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 8ª ed., São Paulo : Melhoramentos, s/d.
- MUSSET, Alfred. Poésies Nouvelles. *Poésies Complètes*. Paris: Gallimard, 1957, p. 271-465. La Pléiade.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: _____. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 61-86.
- SABATIER, Robert. Stéphane Mallarmé ou la lumière. In: _____. *La poésie du XIX^e siècle*. v. II. Paris: Albin Michel, 1977, p. 281-317.
- THIBAUDET, Albert. Quatre types de sa poésie. In: _____. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1926, p. 385-434.

Recebido em 30.09.2014

Aceito em 10.12.2014