

**La Contribution littéraire de Camille Mauclair au domaine  
musical parisien à la fin du dix-neuvième siècle**

**The Literary Contribution of Camille Mauclair to the Late  
Nineteenth Century Musical World of Paris**

BY

**Rosemary Hamilton Yeoland**  
M.A., B.Sc., A.Mus.A.

Submitted in fulfilment of the  
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

University of Tasmania

November 2006

***Declaration of originality***

This thesis contains no material that has been accepted for a degree or diploma by the University or any other institution, except by way of background information and duly acknowledged in the thesis, and to the best of my knowledge and belief, no material previously published or written by another person, except where due acknowledgement is made in the text of the thesis.

RH Poland

30/11/06

***Statement of authority of access***

This thesis may be made available for loan. Copying of any part of the thesis within two years of submission is allowable only with the written permission of the author. Limited copying after this date is permissible in accordance with the *Copyright Act, 1968*.

A H Yestland

30/11/06

## Table des Matières

	Page
Image de Camille Maclair reproduite avec la permission de Mme Colette Bensoussan et de la Bibliothèque nationale de France, NAF 18213, f.2650	i
Dessin de Camille Maclair reproduit avec la permission de Mme Colette Bensoussan et de la Bibliothèque nationale de France, NAF 18218, f.1	ii
<b>Résumé (français)</b>	iii
(English)	iv
<b>Synopsis (English)</b>	v
<b>Remerciements</b>	xiii
<b>Introduction</b>	1
<b>Première partie</b>	
<b>Chapitre 1    Le Contexte : philosophie, musique et littérature</b>	16
Schopenhauer et la musique	17
La musique pure	19
Wagner et la fusion des arts	20
L'influence de Schopenhauer sur Wagner	22
Le pessimisme et le positivisme	24
L'esprit wagnérien	27
Mallarmé et la musique	29
Les symbolistes et leurs vers harmonieux	32
<b>Chapitre 2    Évolution de l'esthétique de Camille Maclair</b>	35
Le monde n'est qu'un système de symboles	37
L'idéoréalisme	38
La tour d'ivoire	39
Recherche du soi	40
L'anarchisme	42
La musique	45
La religion de la musique	47
Le devoir de l'art et de l'artiste	51
<b>Deuxième partie</b>	
<b>Chapitre 3    Les années symbolistes</b>	55
L'harmonie du cosmos	56
Métaphores musicales	58

	Une poésie musicale	59
	Le vers libre	62
	Frontispice d'un drame idéal	65
	Musique et volupté	68
<b>Chapitre 4</b>	<b><i>Le Soleil des morts</i> ou les années post-symbolistes</b>	<b>77</b>
	Une nouvelle perspective sur la musique	77
	<i>Le Soleil des morts</i>	78
	Claude Debussy	79
	Mauclair, critique de musique	81
	Un tableau impressionniste	82
	L'influence de l'Orient	84
	L'assistance des concerts	86
	L'enchanteresse ennemie	87
	Le culte de concerts dominicaux	88
	« L'infériorité » de la musique	89
	Plaisir sacré	89
	Le nationalisme des artistes	91
	La désintégration du cénacle symboliste	93
<b>Chapitre 5</b>	<b>Sous les feux de la rampe</b>	<b>95</b>
	Camille Mauclair, le « schumannien »	95
	<i>L'Ennemie des rêves</i>	96
	Deux heures de « bruit »	97
	<i>Les Mères sociales</i>	99
	L'artiste riche et l'artiste pauvre	101
	L'altruisme	102
	<i>La Ville lumière</i>	103
	<i>La Magie de l'amour</i>	106
<b>Troisième partie</b>		
<b>Chapitre 6</b>	<b>Mauclair, critique de musique</b>	<b>108</b>
	L'origine de la critique musicale en France	110
	Schumann, compositeur et poète	111
	Les timbres de l'orchestre	115
	Les lieder	119
	Les symphonies	122
	L'œuvre musicale dramatique	123
	La poésie de Mauclair	128
<b>Chapitre 7</b>	<b>Mauclair, historien</b>	<b>133</b>
	Le phénomène Wagner	135
	Les drames wagnériens	138
	La musique allemande	142
	La musique française	144
	L'apothéose de l'opérette	145
	La renaissance musicale	147
	L'ombre de Wagner	148
	La musique pure	149

<b>Chapitre 7</b>	continué	
	La Société nationale : « Ars gallica »	151
	La Schola Cantorum	152
	Le lyrisme musical	153
	Un impressionniste musical	154
	Franz Liszt	156
	La musique austro-hongroise	158
	La musique tchèque	160
	La musique russe	161
<b>Chapitre 8</b>	<b>La religion de la musique</b>	165
	Le voile de sonorités	166
	Le fluide musical	168
	La trame divine	170
	L'alchimie de la musique	171
	L'amour de la musique	173
	La musique qui console	175
	Le respect pour la musique	176
	Le snobisme musical	178
	L'amour du lied	180
	La critique idéal	182
	La fin de wagnérisme	185
	Le bon pasteur	186
	Un héros intellectuel et moral	187
	Maurice Ravel	189
	Smetana et Moussorgski	190
<b>Chapitre 9</b>	<b>Les Héros de l'orchestre</b>	193
	Analogies	196
	Chopin	197
	L'influence de la guerre	198
<b>Chapitre 10</b>	<b>Critique et compétence</b>	202
	Fresques rythmiques	203
	<i>Le Courrier musical</i>	206
	Alfred Bruneau	207
	Louis Laloy (1874-1944)	212
	La prose de Montmartre	219
	Le conflit	220
	L'universelle incompétence d'un Camille Mauclair	223
	<i>La Debussyte</i>	225
	Critique compétent ?	226
	S'égarer dans la critique musicale ?	229
<b>Conclusion</b>		233
<b>Bibliographie</b>		242



Portrait de Camille Maulefais

Portrait de Camille Maulefais

Maulefais  
1873

Portrait de Camille Maulefais par lui-même -  
Reproduit sur papier gris avec entourage blanc  
de façon à tenir compte des valeurs qu'on a les couleurs

BIBLIOTHEQUE  
NATIONALE  
MSS.



## Résumé

**La contribution littéraire de Camille Mauclair au domaine musical parisien à la fin du dix-neuvième siècle**

Camille Mauclair (1872-1945), écrivain, poète, essayiste et critique de musique français a laissé un legs littéraire considérable dont certains aspects ont déjà fait l'objet d'études. Cependant, jusqu'à présent, l'examen de sa contribution à l'éducation musicale du public français a été négligé. De notre perspective du vingt et unième siècle, le fait que Camille Mauclair écrit sur la musique nous a intriguée, étant donné qu'il n'avait pas reçu de formation théorique musicale. A-t-il une esthétique musicale particulière ? Le but de cette thèse est de répondre à cette question et d'étudier sa contribution musicale.

Dans la première section, nous examinons les facteurs qui ont façonné son esthétique musicale particulière. L'évolution de cette esthétique est mise en évidence par l'étude du contexte culturel et philosophique de son époque. Nous considérons également l'influence sur lui de Wagner et de Schopenhauer ainsi que l'effet de l'intellectualisme symboliste et l'incorporation des principes d'anarchie, d'internationalisme sans oublier les idées sociales dans son époque.

L'œuvre de Mauclair est analysée afin d'illustrer la manière par laquelle il transmet ses idées musicales à ses lecteurs. Dans la deuxième section de la thèse, nous étudions ses ouvrages de fiction pour mettre en lumière son approche à divers aspects musicaux. Le style littéraire qu'il emploie et son usage d'analogies et de métaphores musicales sont également examinés.

Comme Mauclair écrit des textes qui portent directement sur la musique, y compris une biographie de Schumann, une histoire de la musique européenne de 1850 à 1914 et d'autres ouvrages qui mettent en valeur les émotions évoquées par la musique, nous étudions ces textes dans la troisième section de la thèse. Ce faisant, nous illustrons les divers rôles adoptés par Mauclair - le critique musical, le pédagogue, l'historien, le littéraire.

En plus de ses textes sur la musique, Camille Mauclair contribue par des articles musicaux à plusieurs journaux et revues. Les musicologues, issus d'une formation théorique musicale dès la fin du dix-neuvième siècle, opposent à la critique adoptée par Mauclair dans ses articles. Les différents styles de critique sont soulignés dans notre discussion sur le conflit entre Mauclair et Louis Laloy.

Notre étude conclut que Camille Mauclair possède une esthétique musicale particulière qui a été façonnée par plusieurs facteurs durant sa vie. Il est convaincu que l'artiste a un rôle pédagogue important dans la société, que la recherche de « la Beauté » est un but constant de l'artiste et que, surtout, la musique soit une forme de religion. Selon lui, son devoir, en tant que littéraire est donc de « faire aimer » la musique.

**Doctorate in French**

**Rosemary Yeoland**

**Abstract**

**The literary contribution of Camille Mauclair to the musical domain in Paris of the late nineteenth century.**

Camille Mauclair (1872-1945), French writer, poet, essayist and musical critic, left a considerable legacy to the literary world. Many aspects of his works have already been examined by other researchers, however, to this present day, his contribution to the musical education of the French public has been neglected.

Viewed from a twenty-first century perspective, the fact that this *homme de lettres* wrote on music seems unusual, for he had not received any formal theoretical music education. This observation led the author of this thesis to question whether Mauclair had a particular kind of musical aesthetic and how he chose to express himself on musical matters.

The literary contribution that Camille Mauclair made in the musical milieu is studied in this thesis. In the first section of the dissertation, factors that fashioned Mauclair's unique musical aesthetic are elucidated. The evolution of this aesthetic is traced by examining the effect of the philosophical influences of Wagner and Schopenhauer present in France towards the end of the nineteenth century, Mauclair's exposure to symbolist intellectualism experienced in his early years and the incorporation of anarchist, internationalist and other social concepts into his ideas at later stages of his life.

Camille Mauclair's works are then analysed in order to illustrate how he conveys his musical ideas to his readers. A study of his works of fiction is undertaken in the second section to demonstrate how he broached musical topics, the literary styles he favoured and his use of analogies and musical metaphors.

As Mauclair also wrote texts directly on musical topics including a biography of Schumann, a history of European music covering sixty years from 1850, and more general works dealing with different aspects of music, these are examined in the third section of the thesis to illustrate his various writing styles and the specific roles he adopted therein such as music critic, pedagogue, historian and *litterateur*.

Contribution of musical articles to several journals and magazines was also made by Camille Mauclair. The particular perspective he adopted on musical matters in these articles was opposed by some of the newly fledged musicologists of the day. Such opposing approaches to music criticism are highlighted in the discussion of Mauclair's war of words with Louis Laloy.

This study concludes that Camille Mauclair had his own particular musical aesthetic into which he incorporated many elements during his life stages. He firmly believed that the artist (synonymous here with writer) had an important educative role to play in society, that the search for "Beauty" both in the aesthetic sense and in his written expression was a constant goal and that above all, music was a form of religion. He saw his duty as a *litterateur* was to help others appreciate music as much as he did himself.

## Synopsis

### **The literary contribution of Camille Mauclair to the late nineteenth century musical world of Paris**

Camille Laurent Célestin Faust (1872-1945) writing under the nom de plume, Camille Mauclair, was a French writer, poet, essayist and critic whose career extended from the late nineteenth into the early twentieth century. This thesis examines the literary contribution of Mauclair the music lover to the musical domain, an area hitherto summarily addressed. In so doing, it distinguishes his various writing styles which were a reflection of his different life stages and his developing musical aesthetics. In the thesis, we also underline the means by which he sought to educate his readers in musical matters; to encourage them to “love music”.

Mauclair’s style of description - metaphors, analogies, psychological and philosophical comments - was a product of his literary background. Not having received a formal education in music he rarely used theoretical musical terms when writing about a composer’s work. Nonetheless, musical elements filtered into Mauclair’s fictional works and he also wrote directly on composers and their works and contributed articles on diverse aspects of the art to music and literary reviews, a practice which was quite common for men of letters of his period. He has thus left a considerable legacy in this field.

To understand the reason why Camille Mauclair assumed the role of pedagogue in the musical arena, we begin by examining the philosophical and intellectual backdrop to the French artistic world from around 1850 onwards. This situates the symbolist movement headed by Stéphane Mallarmé, from whence the foundation of Mauclair’s aesthetics was derived.

German philosophical thought infiltrated the ideas of French litterateurs, artists and musicians during the latter half of the nineteenth century. In particular, a fusion of the arts proposed by Richard Wagner was seen by many as a means of

linking music with literature and the visual arts. Wagner himself undertook to produce “musical dramas”, works he considered superior to the operas of the day. Such compositions combined “word, music, gesture, décor”, and according to Wagner, this fusion would so stimulate the intellect and emotions of the audience that they would achieve a transcendental state of mind in which “spiritual truths” would be revealed.

Another germanic influence was that of the philosopher Arthur Schopenhauer whose ideas appealed to romantic men of letters such as Charles Baudelaire and Villiers de L’Isle-Adam, forerunners to the symbolists. It was the pessimism inherent in Schopenhauer’s philosophy that attracted them and, in fact, their perspective was a reaction to the positivist philosophies of Hippolyte Taine and Ernest Renan who maintained that science and human intelligence were sufficient to explain all metaphysical questions. The romantic artists and litterateurs, and also the symbolists, believed “art was for art’s sake” and was not a tool to be used to describe the real world in all its vulgarity.

A further input by Schopenhauer to French thinking was the importance of music as an art. He proposed that music held a unique position, one that was autonomous, which developed according to its own laws and which was comprehended purely at a musical level.<sup>1</sup> It was an art that expressed the essence of emotions; talking straight to the heart without involving the intellect. Schopenhauer stressed that music should not be encumbered with intellectual ideas which forced it “to speak in a language which was not its own”. Such views were diametrically opposed to those of Wagner. Camille Mauclair would draw on ideas from both men in formulating his musical aesthetics.

The principle of the fusion of the arts appealed, in particular, to the symbolist group of writers and poets, including Mauclair, who sought to incorporate musicality into their prose and poetry. Unlike other members of the movement, Stéphane Mallarmé was more reserved on the matter. In spite of the fact that his own poetry was imbued with a special musicality, he insisted that because of inherent intellectual notions in poetry, it was a “greater” art than music and should not be distorted structurally or otherwise in an attempt to render it more musical.

---

<sup>1</sup> *Encyclopædia Britannica*, Macropædia, vol 12, p.722.

The emphasis which Mallarmé placed on intellectuality would be a point of divergence as far as Maclair's musical perspective was concerned as the younger writer developed his own ideas and became more responsive to the emotive aspects of music. However, overall, Maclair's aesthetics were greatly shaped by the ideas of Mallarmé. At the heart of the latter's philosophy was the idea that the world is a "system of symbols" which the artist must seek out in order to represent the "pure ideas" governed by the cosmic laws of the universe. From this concept, Maclair adopted the belief that only the true and devoted artist was capable of understanding and interpreting these "universal ideas". He also believed that there was no greater vocation than a life consecrated to art and the search for beauty.

To achieve contact with the Universe, the artist had to undergo deep self contemplation which resulted ultimately in the subconscious being able to comprehend the "pure universal ideas". The artist or "idéoréaliste" then translated (or realised) such ideas in his works which he constructed to inspire and educate his readers.

This type of exercise tended to isolate artists from everyday life and indeed the symbolists came to be seen as an elite group hidden away in their "ivory tower". At the time, socialism and democratic rights were becoming issues in French politics. Egalitarianism was perceived by Mallarmé's followers as a threat to artistic freedom. Camille Maclair, like many of his fellow symbolists, was drawn to the thought that the ideology of anarchism was the only way to combat governments and preserve an artist's individuality. However, Maclair's contribution was restricted to article writing as his support of anarchism did not extend to the use of violent means to achieve results.

Camille Maclair's contact with other anarchist supporters, including the composer, Gustave Charpentier, led him to a wider circle of acquaintances. Finally he cut ties with the symbolists. Also, unlike many other members of his milieu, he found it necessary to earn a living which he did by contributing to several Parisian newspapers and reviews. As a result of broadening social and cultural influences, Maclair came to realise that an artist could not live in isolation from society and had a duty to serve the public; to keep them informed and educate them where possible on aspects related to the arts.

As far as music was concerned, Maclair had been raised in a musical family environment where the compositions of Beethoven, Bach, Schumann and Liszt

dominated over other forms of music. Such exposure had instilled in him a great love for the art which only deepened as years passed. During his symbolist years, his exposure to the philosophical discussions that took place amongst the wagnerists in Mallarmé's apartment led him to view music as a form of religion. The domination of Wagner's creations in theatres and concert halls attracted a devoted audience and seemed to indicate that these venues were replacing the church as a place of worship. For Mauclair, music was directly linked to the metaphysical being a "manifestation of universal rhythm". He therefore accorded it a central position in his aesthetics.

Throughout his life, Mauclair maintained his belief in the religiosity of music and this added a particular dimension to his writings. Even during his symbolist years, whilst under the sway of Mallarmé's intellectual ideas, Mauclair could not conceal his love for music which filtered into his works in the form of musical metaphors, similes, analogies and also in the musicality of his phrase structure.

Having examined the factors contributing to the formation of Mauclair's musical aesthetics, our thesis moves on to investigate his literary contribution to the musical domain. In the second section, we select examples from Mauclair's fictional texts written during his symbolist period and discuss how the author incorporates music and musicality into his writings.

His first major text, *Éleusis: causeries sur la cité intérieure* (Eleusis: discourse on the city within) is a didactic work devoted to explaining symbolist ideas. Our thesis demonstrates that musical elements are also present here in various forms. For example, in his explanation of the means by which symbolists access the metaphysical plane, Mauclair uses the musical term "harmony" in an intellectual sense akin to the Ancient Greek concept of spiritual harmony or "listening to the music of the spheres".

In the same text, musical analogies and metaphors make their appearance in his description of the symbolists' "vers libre" (free verse) form of poetry which had been inspired by Wagner's "fusion of the arts". Using also a musical perspective, Mauclair elaborates on the symbolist concept of drama based again on Wagner's ideas. The symbolists considered that the ultimate combination of "music" and poetry could be achieved in an "ideal drama": the musicality was to be derived from the rhythm of the spoken word coordinated with the actor's movements according to an overall "symphonic structure".

In *Couronne de clarté* (Crown of clarity), written a little later, Mauclair does

not impose the same intellectual restraints on his treatment of musical subjects that occurred in *Éleusis*. We use the example of the later text to highlight his evolving personal style of musical description. In a long passage studded with musical metaphors he links music to sensuality and voluptuousness. The emotive element of this particular art has now appeared in his writing and his literary style here foreshadows the style of writing characteristic of his musical critiques.

The theme of a third work of fiction from this period *L'Orient vierge* (The Impenetrable Orient) is one of war and invasion and leaves little scope for incorporating music in a romantic or voluptuous setting as in *Couronne de clarté*. However, the author does choose one or two musical references which emphasise and dramatise certain aspects of war. The selection of this text was made to illustrate that despite the theme of the novel, Mauclair found a means of including a genre of musicality within the text.

The following section of our thesis deals with fiction from Mauclair's post-symbolist period where a definite change is revealed in his literary style, a result of his evolving aesthetics. He now is convinced that the artist has a duty to serve humanity. We examine how this change affects his expression regarding musical subjects.

Literature from this later period deals with sociological, psychological and political aspects of life and in fact *Le Soleil des morts* (The Sunlight of the Dead) directly treats the demise of the symbolists' ideology within the Parisian setting. Such a backdrop also provides Mauclair with the opportunity to elaborate more fully on musical matters and he describes a performance of one of Debussy's works, *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Our thesis underlines how the author now gives full reign to his literary style of musical description. Using analogies and metaphors, he conveys to his readers a visual "impressionist" image of the unusual harmonies and rhythms inherent in the composition. We also draw attention to his vivid portrayal of the audiences who participated at these concerts and their reactions to the music. We note how he highlights Mallarmé's fear of music's imminent "superiority" and observe, as well, his remarks on the increasingly nationalistic attitudes of French musicians and the ever present musical critics' comments.

In another text from this period, attention is drawn to the fact that Mauclair creates a certain intimate atmosphere by the choice of music he decides to include in the novel. The fact that Mauclair's psychological approach in *L'Ennemie des rêves*

(The Enemy of Dreams) exhibits a further shift in writing style is also underlined. In this text he examines the tribulations of a conjugal relationship. References to Schumann, one of Mauclair's favourite composers, and his music, highlight the intimacy of certain moments in the story. Mauclair has deliberately incorporated musical themes to underline particular literary points.

Schumann and his lieder also inspire the themes and structure of much of Mauclair's poetry written at various stages of his life. It is a poetry which is imbued with musicality. The thesis compares examples taken from each collection.

Two other "sociological" novels, *Les Mères sociales* (The Social Mothers) and *La Ville lumière* (The City of Light), written during the post-symbolists period, shed light on political, cultural and social issues influencing the late nineteenth century Parisian artistic world. From the musical standpoint, Mauclair's role here is a didactic one and he situates French music and musicians within the day to day context of his era. For the modern reader, he provides a glimpse of the artistic milieu during the years of the Belle Époque.

The latter section of our thesis examines Mauclair's musical texts - *Schumann*, *La Religion de la musique*, *Les Héros de l'orchestre* and *Histoire de la musique européenne de 1850-1914* - and discusses difficulties he encountered as a musical critic.

Separation from the symbolists marked the beginning of Mauclair's "musical period". From this point in time, he contributed more freely to musical reviews and journals and began writing directly on musical topics. We examine the only biography he wrote on a composer to elucidate what type of approach he used when writing directly on a musical topic. His biography of Schumann was his first venture into the musical domain per se. In the text, he commences by dealing with the composer's success as a music critic and then outlines the emotional and physical upheavals of Schumann's life. The author thus paints a sympathetic psychological portrait of the composer: a process he frequently uses in other texts to encourage his readers to "love music". In the second section, using his distinctive literary style, Mauclair describes Schumann's works. Particular attention is paid to the composer's musical dramas and lieder as these, in contrast to symphonic pieces, provide a rich source of material for literary consideration. In our thesis, we compare the style of Mauclair's musical criticism employed here to that used by contemporary critics and those of his period.

Perhaps the most ambitious effort by Mauclair in the musical domain was the writing of his *Histoire de la musique européenne de 1850-1914*. In this text, he examines musicians from various European countries and their music, stating that his goal is to “inform and instruct” his readers. In fact, he appears here in the role of historian and pedagogue and his style of writing becomes more direct and less embellished. Wherever possible, he continues to provide a psychological and often philosophical profile of composers and gives literary analyses of the themes of operas, symphonic poems, etc. Discussion of musical structure is kept to a minimum. From a historical perspective, the author illustrates the changing nineteenth century French musical scene, from the intrusion of Wagnerian influences to the search for a pure French music and he comments on the rivalry between Parisian musical factions. His internationalist spirit is also demonstrated by his attention to a wide choice of European composers, discussed to broaden the musical horizons of his readers.

Two further books which deal with musical topics are *La Religion de la musique* (The Religion of Music) and *Les Héros de l'orchestre* (Heroes of the orchestra) which were later combined into a single publication. Our thesis underlines the fact that whilst these two texts remain didactic in nature, they are written in a different style to that used in *Histoire de la musique européenne*. Mauclair's principal aim with the writing of these was to ensure yet again that his readers come to “love music”. Many of the chapters are reprints of his articles published previously and thus the language used is studded with metaphors and analogies. In *La Religion de la musique*, written prior to World War 1, the emphasis is on various aspects of music which have inspired Mauclair's great love for the art: impressions on watching the orchestra perform, reactions of the audiences, why music is a source of consolation, etc. *Les Héros de l'orchestre*, written after the war takes the defence of the older German composers such as Bach and Beethoven. Mauclair also stresses the need for French concert programs to include music whose origin is “exterior to France” in order to broaden the horizons of both French musicians and audiences, suffering the restraints of wartime music censorship.

Having established and analysed Mauclair's particular style when writing on musical topics in his various works, we conclude the thesis by examining a specific conflict which illustrates how his style of music criticism was received by the newly

formed group of Parisian musicologists. This confrontation highlights the vexing question of who is competent to contribute writings to the musical domain.

Mauclair adopted the role of musical critic in its full sense when he contributed musical articles to literary and music reviews. The bulk of his articles are to be found in *Le Courrier Musical* between 1903 and 1905 and many dealt with aspects of music where he could expound on the literary and emotive content.

Problems arose for Mauclair when he chose to defend the naturalist composers Alfred Bruneau and Gustave Charpentier in one of his articles. This particular article was largely devoted to an explanation and critique of the drama content of their operas with very little reference to their music. His comments drew the ire of Louis Laloy, one of a new breed of musicologists who had studied at the recently established School of Music at the Sorbonne. Laloy was a close friend of Debussy and had a dislike for the naturalist school of thought, seeing no place for the inclusion of naturalist ideas in an opera libretto. He also deemed that the music of both Bruneau and Charpentier was uninspired and in no way compared to the complex and original music of Debussy. At the same time, he accused Mauclair of incompetence due to his lack of understanding of musical concepts. To defend his stance as a critic, Mauclair cited his great love of the art and his ability as a litterateur to capture the essential emotive elements of a musical composition. In his eyes, many “theorists” lacked this sensitivity.

Despite the bitter debate that ensued between Camille Mauclair and Laloy and his colleagues of *Le Mercure Musical*, Mauclair, the litterateur, did not desist from writing in the musical field. True to his belief both in the religiosity of music and the duty of a true artist to inspire and educate his readers, he continued to write articles, albeit, once again, on literary, psychological and philosophical aspects concerning composers and their music, and went on to produce the musical texts previously discussed in this synopsis: *Schumann, La Religion de la musique, Les Héros de l’orchestre* and *Histoire de la musique européenne de 1850-1914*.

## Remerciements

Nous désirons remercier tout d'abord les fidéicommissaires du Goddard Sapin-Jaloustre Trust à Hobart pour la bourse généreuse qui nous a permis d'effectuer un séjour de recherche à Paris. A Mme Colette Bensoussan, l'Exécutrice testamentaire de Camille Mauclair, nous exprimons toute notre gratitude pour nous avoir autorisée à accéder aux manuscrits et aux lettres inédites de l'écrivain et pour nous avoir permis de reproduire un portrait de Camille Mauclair ainsi que l'un de ses dessins et pour son encouragement dans notre travail de recherche.

Nous tenons à remercier les personnes suivantes pour leur aide très appréciée :

M. Jean Claude Bologne, Secrétaire général de la Société des gens de Lettres de France, pour nous avoir autorisée à consulter le dossier de Camille Mauclair au Centre historique des Archives nationales (CARAN) ;

Mme Claire Bechu du département de la communication des documents, CARAN, et le personnel du CARAN pour leur assistance ;

Mme Mireille Pastoureau, Conservateur général de l'Institut de France et le personnel de la bibliothèque ;

M. Yves Peyré, directeur, et les bibliothécaires de la Bibliothèque Jacques Doucet ;

Mme Catherine Massip, directrice du département de Musique, BNF et son personnel bibliothécaire ;

Mme Monique Cohen, directrice, et les bibliothécaires du département des Manuscrits, BNF ;

Les bibliothécaires de la bibliothèque de recherche de la BNF ;

Le personnel bibliothécaire du département de Musique, Bibliothèque - musée de l'Opéra et son personnel ;

Les bibliothécaires de la Bibliothèque de l'Arsenal ;

Mme Agnès Virole, conservatrice du Musée Debussy, St. Germain-en-Laye et son personnel ;

Mme Véronique Mattiussi du Musée Rodin ;

Le personnel de la Reproduction de la BNF pour la préparation de deux diapositives ;

Mme Sheila Noble, directrice, et son personnel de la bibliothèque de recherche de l'Université d'Edimbourg ;

Dr Bert Peeters pour ses conseils linguistiques ;

Le personnel du Service de « prêt inter » à la bibliothèque Morris Miller de l'université de Tasmanie qui, grâce à leurs incessants efforts, ont facilité grandement l'obtention de livres et d'articles pertinents à notre étude ;

Le personnel de la bibliothèque du Conservatoire de l'Université de Tasmanie.

Cette étude n'aurait pas été réalisée sans les encouragements et l'enthousiasme inébranlable de notre directrice de recherche à l'université de Tasmanie, Agnès Hafez-Ergaut qui nous a guidée et conseillée tout au long de la rédaction de la thèse. Et sur une note plus personnelle, je suis également redevable à ma famille, John Hyslop, Erica et Joanna Larke pour leur soutien moral à chaque instant, ainsi qu'à mes amis, Jocelyne Rowcroft et Jo Richardson en particulier, pour la pertinence de leurs idées.

## Introduction

Le milieu artistique parisien à la fin du dix-neuvième siècle pourrait être comparé à un creuset d'esprits originaux. De plus, dès le dernier tiers du siècle, le concept allemand de la fusion des arts façonne la pensée de maints écrivains, musiciens et peintres qui se réunissent dans les salons, les cafés et les ateliers pour discuter des philosophies et échanger leurs idées.

À l'origine de notre découverte que Camille Mauclair, en tant que poète, écrivain, historien et critique de musique, a beaucoup contribué à l'érudition musicale du public français, se trouve notre amour de la musique. De nos jours, ce sont les musicologues qui commentent la musique et, suivant cette perspective, nous nous sommes intéressés au fait que Mauclair, sans formation théorique musicale, écrit sur la musique. Comment l'écrivain s'exprime-t-il dans ce domaine s'il n'utilise pas de termes musicaux ? A-t-il une esthétique musicale particulière ? En examinant sa biographie, son œuvre et les quelques ouvrages qui traitent de Mauclair et de ses idées, nous avons découvert que l'intérêt de cet homme de lettres pour la musique mérite une étude approfondie.

Camille Mauclair (1872-1945), né Camille Laurent Célestin Faust - Célestin<sup>1</sup> figurant sur son acte de naissance au Centre historique des Archives nationales<sup>2</sup> ainsi que sur ses papiers déposés à la Grande Chancellerie de la Légion d'Honneur - est un homme de lettres et un dilettante français qui débute dans le milieu artistique parisien en 1891. Sa carrière embrasse une cinquantaine d'années au cours desquelles il produit un grand nombre de livres, d'essais et d'articles.<sup>3</sup> Certains de

<sup>1</sup> Le prénom Séverin apparaît souvent dans les ouvrages sur l'écrivain. Il est possible que Mauclair lui-même a entretenu ce malentendu en signant ses lettres et écrits avec la signature SMF Camille Mauclair au début de sa carrière. Voir Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair* (Sansot, Paris, 1905), p.39 et Marchbank Alan, 'Camille Mauclair : Life and Works (1890-1909)' PhD thesis, Edinburgh University, 1973, p.3.

<sup>2</sup> Dossier Camille Mauclair 454 AP278, Centre historique des Archives nationales, Paris.

<sup>3</sup> Voir Talvart, Hector et Place, Joseph, *Bibliographie des auteurs moderne de langue française (1801-1956)* (Éditions de la chronique des lettres françaises, Paris, 1956), t.13, pp.222-247 et Thième, Hugo, P., *Bibliographie de la littérature française (1800-1930)* (Droz, Paris, 1933), t.2, pp.256-260.

ses ouvrages comme *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*<sup>4</sup> et *Couronne de clarté*<sup>5</sup> portent l’empreinte du symbolisme. D’autres textes tels que *L’Ennemie des rêves*<sup>6</sup> et *Les Mères sociales*<sup>7</sup> ont un aspect à la fois psychologique et sociologique. Ses biographies et ses essais traitent des hommes qu’il admire, Charles Baudelaire<sup>8</sup>, Edgar Poe<sup>9</sup>, Robert Schumann<sup>10</sup> et Stéphane Mallarmé<sup>11</sup>, et c’est vingt ans avant sa mort qu’il écrit son autobiographie, intitulée *Servitude et grandeur littéraires*.<sup>12</sup> Mauclair consacre également quelques ouvrages aux arts, *L’Impressionnisme*<sup>13</sup>, *L’Art indépendant français sous la Troisième République*<sup>14</sup> et *La Religion de la musique*.<sup>15</sup> De plus, vers la fin de sa vie, il écrit un grand nombre de livres de voyage.

Ses nombreux articles commentent divers sujets : l’art plastique, la littérature, la musique, l’esthétique, le théâtre, la poésie, la politique, la sociologie, la culture française. L’œuvre de Camille Mauclair, homme de lettres bien connu dans les cercles intellectuels et artistiques de son époque, est prolifique. Cependant, en raison de cette œuvre de grande envergure, il acquiert une réputation de littérateur<sup>16</sup> éclectique, et même de « touche-à-tout ».<sup>17</sup>

Entre 1891 et 1897, épris de la notion de la fusion des arts et faisant partie du cercle des symbolistes qui entourent Stéphane Mallarmé, il incorpore leurs idéaux dans son esthétique. Toutefois, contraint de gagner sa vie, il écrit pour divers journaux et revues et, devenant de plus en plus conscient des problèmes politiques,

<sup>4</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure* (Perrin, Paris, 1894).

<sup>5</sup> Mauclair, Camille, *Couronne de clarté* (Ollendorff, Paris, 1895).

<sup>6</sup> Mauclair, Camille, *L’Ennemie des rêves* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>7</sup> Mauclair, Camille, *Les Mères sociales* (Ollendorff, Paris, 1902).

<sup>8</sup> Mauclair, Camille, *Charles Baudelaire* (Maison du livre, Paris, 1917).

<sup>9</sup> Mauclair, Camille, *Le Génie d’Edgar Poe* (Albin Michel, Paris, 1925).

<sup>10</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (H.Laurens, Paris, 1906).

<sup>11</sup> Mauclair, Camille, *Mallarmé chez lui* (Bernard Grasset, Paris, 1935).

<sup>12</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922).

<sup>13</sup> Mauclair, Camille, *L’Impressionnisme* (Librairie de l’art ancien et moderne, Paris, 1904).

<sup>14</sup> Mauclair, Camille, *L’Art indépendant français sous la troisième république* (La Renaissance du livre, Paris, Paris, 1919).

<sup>15</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1909).

<sup>16</sup> À l’époque de Mauclair, l’usage du terme littérateur était répandu parmi les lettrés. Voir la définition que donne le *Dictionnaire de la langue française*, t.3, (Hachette, Paris, 1889), p.325 : « Littérateur : celui qui s’occupe de littérature, c’est-à-dire dont la profession est de faire des ouvrages, ou d’étudier et d’expliquer ceux des autres. C’est cet esprit philosophique qui semble constituer le caractère des gens de lettres ; et quand il se joint au bon goût, il forme un littérateur accompli ». Voir également l’usage du terme par Frédéric Hellouin, *Essai de critique de la critique musicale* (A. Joanin, Paris, 1906), p.143. Aujourd’hui, ce terme est plus péjoratif qu’il ne l’était à cette époque-là.

<sup>17</sup> de Gourmont, Remy, *Le Livre des masques : 53 masques dessinés par F. Vallotton* (Mercure de France, Paris, 1963), p.196 : « il a touché à tout et tiré parti de tout ce qu’il a touché ».

sociologiques et culturels de son époque, il s'éloigne peu à peu du milieu des symbolistes et de leurs idées.

Il existe peu de biographies de Mauclair, bien qu'il fût un écrivain prolifique. Notons que les auteurs de ces textes sont attirés par différentes caractéristiques de l'homme et de son œuvre. L'un remarque son esprit curieux<sup>18</sup>, un autre son altruisme<sup>19</sup> et un troisième auteur note la qualité de ses observations.<sup>20</sup> Ses compétences de critique dans tous les domaines des arts font l'objet d'une thèse<sup>21</sup> ainsi que sa critique de l'art plastique.<sup>22</sup> Une récente étude analyse en profondeur l'évolution du style de sa prose et de sa poésie.<sup>23</sup> Parmi ces ouvrages, certains donnent des indications sur l'affinité de Camille Mauclair pour la musique. Les autres textes se concentrent sur l'incorporation des idéaux symbolistes dans son esthétique. En examinant les œuvres mentionnées ci-dessus, nous montrerons que certains aspects liés à la musique tels que les rôles joués par Mauclair dans ce domaine - pédagogue, critique musical - demandent, ainsi que son usage de la musique sous forme de métaphores, analogies ou descriptions de scènes musicales, une étude plus approfondie de ses écrits.

Une première biographie, intitulée *Camille Mauclair*, est écrite par Georges Jean-Aubry en 1905. « Excessivement louangeuse et d'une portée étroite »<sup>24</sup>, l'œuvre ne traite que des premières années de sa carrière. Jean-Aubry se concentre sur l'esthétique de Mauclair à travers *Éleusis : causeries sur la cité intérieure* (1893), *Couronne de Clarté* (1895), *L'Orient vierge* (1897)<sup>25</sup> et *Le Soleil des morts* (1898).<sup>26</sup> Le biographe souligne que « la curiosité de l'esprit [de Mauclair] fut et demeure inlassable »<sup>27</sup> et selon lui, cet écrivain « enseigne chaque jour de nouveaux prétextes d'aimer ce que frôle d'éternel l'éphémère de notre pensée ».<sup>28</sup>

<sup>18</sup> Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair* (Sansot, Paris, 1905).

<sup>19</sup> Marchbank, Alan, 'Camille Mauclair: life and works, 1890-1909' PhD thesis, Edinburgh University, 1973.

<sup>20</sup> Du Bos, Charles, « Camille Mauclair, interprète spirituel » dans *Approximations* (Plon, Paris, 1931).

<sup>21</sup> Clark, William, C., 'Camille Mauclair and the Religion of Art' PhD thesis, University of California, 1976.

<sup>22</sup> Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art (1885-1900)' PhD thesis, Brown University, 1993.

<sup>23</sup> Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle* (Vita e Pensiero, Milan, 2003).

<sup>24</sup> Clark, William, C., *op.cit.*, p.2.

<sup>25</sup> Mauclair, Camille, *L'Orient vierge* (Ollendorff, Paris, 1897).

<sup>26</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>27</sup> Jean-Aubry, Georges, *op.cit.*, p.9.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.37.

En 1931, Charles Du Bos, dans *Approximations*, étudie les compétences de Camille Mauclair en tant que critique. Du Bos le considère comme « un interprète spirituel » qui « a parcouru en tous sens cet admirable dix-neuvième siècle »<sup>29</sup> et déclare que « c'est à la musique qu'il voue le culte le plus intime ».<sup>30</sup> Cette observation n'est pas faite par tous les auteurs qui s'intéressent à son œuvre. Cependant, nous considérons que Du Bos est le premier à déceler l'aspect musical de l'esthétique de Mauclair.

Après un intervalle de quarante ans, trois thèses, rédigées entre 1973 et 1993, sont consacrées à Mauclair. Les auteurs ne sont pas d'origine française. En fait, le silence sur cet écrivain continue de régner en France jusqu'à nos jours - silence qui semble lié à la disparition de Mauclair en 1945 et à un soupçon de collaboration. Au Centre historique des Archives nationales de Paris, plusieurs documents indiquent que Mauclair est mort dans des circonstances controversées.<sup>31</sup>

L'ouvrage d'Alan Marchbank porte le titre 'Camille Mauclair : life and works, 1890-1909'. N'étudiant qu'une période de dix-neuf ans, le chercheur examine en profondeur la vie et les œuvres de l'écrivain de cette époque. De plus, il classe par catégorie ses ouvrages selon des phases spécifiques. Dans la section 'Life from 1891 to 1893', il relate l'introduction de Mauclair au cercle symboliste, son association avec le Théâtre d'Œuvre et son amitié pour Claude Debussy et d'autres artistes. Il note également les influences de l'idéalisme et de l'anarchisme sur l'esthétique du jeune écrivain. L'ouvrage principal de cette époque, *Éleusis*, est examiné dans le but de montrer que le livre est une expression des idéaux du symbolisme. Même si Marchbank fait mention d'une « fusion des arts », notion que Mauclair et ses contemporains appliquent à leur poésie, le chercheur ne considère pas l'influence de

<sup>29</sup> Du Bos, Charles, « Camille Mauclair, interprète spirituel » dans *Approximations* (Faya, Paris, 1965), p.583. (Première série : Plon, 1931).

<sup>30</sup> *Ibid*, p.597.

<sup>31</sup> Un legs, que Mauclair a fait à la Société des Gens de Lettres dont il était membre depuis plusieurs années, a été refusé : « Du procès-verbal de la séance du comité du 19 décembre 1945 [...] nous décidons de refuser le legs de M. Faust, dit Camille Mauclair ». 454 AP 278 Dossier Camille Mauclair, lettre 23. Une autre lettre écrite par le docteur Maurice Boigny de Dordogne, datée du 4 novembre 1951, est envoyée à la Secrétaire Générale de la Société des Gens de Lettres : « Je vous suis extrêmement reconnaissant de m'avoir appris que C. Mauclair était décédé. Je vous demande de mettre le comble à votre obligeance en m'indiquant s'il a été jugé ou non ? fusillé, exécuté sommairement ou s'il est mort en prison ? ou chez lui ? De même pour sa femme ». Lettre 25. Le 8 novembre 1951, la Secrétaire Générale répond : « Nous croyons savoir que M. Camille Mauclair est décédé avant de passer en jugement, mais nous ne pouvons vous dire où il est décédé ». Lettre 26. Selon Simonetta Valenti, « Mauclair s'éteint en effet le 23 avril 1945 dans la maison qu'il possède depuis quelque temps au numéro 15 de la Rue de Chanaleilles, à Paris ». Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.63. La source de ce renseignement n'est pas révélée.

la musique sur l'esprit de l'auteur d'*Éleusis*, alors que l'aspect musical de l'esthétique de Mauclair est très important.

La relation amoureuse de Camille Mauclair avec Georgette Leblanc et sa rencontre consécutive avec Maurice Maeterlinck figurent dans la deuxième section de 'Life from late 1893 to late 1897'. Les contes intitulés *Couronne de clarté* et *Les Clefs d'or* sont mentionnés brièvement tandis que Marchbank observe que *L'Orient vierge*, « roman d'idées »<sup>32</sup>, est un texte exempt d'idées symbolistes, indiquant « le changement intérieur »<sup>33</sup> de Mauclair. Le chercheur considère également que dans *Le Soleil des morts*, la préoccupation de l'auteur est de justifier son éloignement de Stéphane Mallarmé et de son cénacle. Bien que les ouvrages de Mauclair reflètent désormais sa conception personnelle et altruiste de la vie, Alan Marchbank taxe son nouveau style de « maladroit ».<sup>34</sup> Nos recherches indiquent que ce « changement intérieur » coïncide avec le début de sa contribution littéraire au domaine musical.

Les œuvres intitulées *La Ville lumière*, *Œuvres complètes de Jules Laforgue*<sup>35</sup>, *Les Mères sociales* et les poèmes assemblés sous le titre *Le Sang parle*<sup>36</sup> sont également soulignés dans la section 'Life from 1898 to 1909'. Le chercheur y étudie l'effet de la mort de Mallarmé sur Mauclair et la désintégration de son amitié avec Gide. La seule référence que Marchbank fait à l'aspect musical de l'œuvre de Mauclair sur la musique est un paragraphe sur la biographie de Schumann<sup>37</sup> dans lequel il note que le livre reflète le nouvel intérêt de l'auteur pour la musique et son histoire. Selon Marchbank, Camille Mauclair est à l'apogée de sa carrière de critique durant la première décennie du vingtième siècle.<sup>38</sup>

Après avoir examiné une partie significative de l'œuvre de Camille Mauclair, Alan Marchbank conclut que le credo de l'écrivain est que l'homme de lettres doit servir l'humanité.<sup>39</sup>

<sup>32</sup> Marchbank, Alan, *op.cit.*, p.473.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.501.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.549.

<sup>35</sup> *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, éditeur : Camille Mauclair, (Mercure de France, Paris, 1902-3).

<sup>36</sup> Mauclair, Camille, *Le Sang parle* (Maison du livre, Paris, 1904).

<sup>37</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (H.Laurens, Paris, 1906).

<sup>38</sup> Marchbank, Alan, *op.cit.*, p.594.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.651: "Mauclair's belief [is] in the Mission of the man of letters despite the material conditions to which he is subjected and in the Duty of the man of talent towards humanity of which he is a privileged member". « La croyance de Mauclair [est] dans la Mission de l'homme de lettres malgré les conditions matérielles auxquelles il est exposé et dans le Devoir de l'homme de talent envers l'humanité dont il est un membre privilégié ». Notre traduction.

Dans sa thèse intitulée ‘Camille Mauclair and the Religion of Art’, William Clark<sup>40</sup> se concentre sur les essais et les articles de Mauclair car il le considère comme « un annonceur, un propagateur, un vulgarisateur d’idées et d’attitudes sociales et esthétiques »<sup>41</sup> ; c’est-à-dire une figure importante dans le milieu artistique parisien de la fin du siècle. Clark étudie la même période que Marchbank et explore la distinction entre l’esthétique de ses années symbolistes et ses idées après sa rupture avec Stéphane Mallarmé et son cénacle. La thèse de Clark analyse une sélection d’articles et d’ouvrages qui proviennent des périodes antérieures et postérieures à 1897. Ces textes sont choisis pour illustrer divers aspects de l’esthétique de Camille Mauclair. La musique ne figure guère parmi ces considérations.

Ayant mis en évidence la gamme de revues et de journaux auxquels Camille Mauclair contribue, Clark examine l’importance de la philosophie anarchiste chez cet écrivain, notant que ce dernier exprime ses idées sur l’anarchisme dans des journaux tels que *L’En Dehors*, *La Plume*, *Les Entretiens Politiques et Littéraires* et *Les Essais d’Art Libre*. Selon le chercheur, la génération de Mauclair est marquée par une disposition qui favorise l’anarchisme autant que le symbolisme : Clark taxe cet esprit d’« anarcho-symbolisme ».<sup>42</sup> L’influence de l’anarchisme joue également un rôle dans l’évolution de l’esthétique musicale de Camille Mauclair.

Les articles de l’auteur, « Pour l’idéalisme »<sup>43</sup>, « Notes sur l’idée pure »<sup>44</sup> et « Fraternités idéales »<sup>45</sup> qui traitent des idéaux symbolistes sont également examinés. Clark observe que la notion qu’« une vie consacrée à l’art est la vocation suprême »<sup>46</sup> est une idée centrale de l’esthétique de Mauclair.

Dans le chapitre « Ivory Tower and Barricade: 1897 and after »<sup>47</sup>, où « Souvenirs sur le mouvement symboliste »<sup>48</sup> et *Le Soleil des morts* sont analysés, Clark souligne que les ouvrages et les articles de Camille Mauclair à cette époque

<sup>40</sup> Clark, William, C., ‘Camille Mauclair and the Religion of Art’.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.3. “[Mauclair was] an announcer, a disseminator, a populariser of social and aesthetic ideas and attitudes”. Notre traduction.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>43</sup> Mauclair, Camille, « Pour l’idéalisme » *Les Essais d’Art Libre*, t.1, juillet 1892, pp.251-257.

<sup>44</sup> Mauclair, Camille, « Notes sur l’idée pure » *Le Mercure de France*, t.6, septembre 1892, pp.42-46.

<sup>45</sup> Mauclair, Camille, « Fraternités idéales » *Le Mercure de France*, t.7, février 1893, pp.129-135.

<sup>46</sup> Clark, William, C., *op.cit*, p.55: “[To Mauclair], a life devoted to art is the ultimate calling”. Notre traduction.

<sup>47</sup> « La tour d’ivoire et la barricade: 1897 et après ».

<sup>48</sup> Mauclair, Camille, « Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897 » *La Nouvelle Revue*, t.108, le 15 octobre, 1897, pp.670-693 et t.109, le 1<sup>er</sup> novembre 1897, pp.79-100.

expriment de manière directe sa crise spirituelle. Selon le chercheur, Mauclair montre à ses lecteurs que les artistes doivent désormais choisir de nouveaux buts esthétiques car l'esthétique symboliste ne répond plus à leurs besoins. Nous avançons qu'après cette crise, Camille Mauclair se sentira plus libre de développer ses idées personnelles, surtout sur la musique.

D'autres articles étudiés par Clark, tels que « Réflexions sur les directions contemporaines », <sup>49</sup> « L'arrivisme et la vie intérieure » <sup>50</sup>, « La condition matérielle et morale de l'écrivain à Paris » <sup>51</sup> et « L'œuvre sociale de l'art moderne » <sup>52</sup> révèlent que Mauclair était très conscient de la responsabilité sociale de l'artiste. <sup>53</sup> Et l'article « La réaction nationaliste en art » <sup>54</sup> met en évidence son esprit internationaliste. Le chercheur observe également que l'écrivain considère l'art comme une religion malgré son reniement de la philosophie symboliste.

Un chapitre de la thèse de Clark est consacré à la contribution faite par Camille Mauclair dans ses ouvrages à la promotion de la carrière de plusieurs écrivains tels qu'André Gide, Paul Claudel, Maurice Maeterlinck et surtout Stéphane Mallarmé. De plus, c'est à Mauclair que Clark attribue l'instigation de la première rencontre entre Debussy et Maeterlinck.

Le chercheur s'intéresse aussi à l'internationalisme de Camille Mauclair ; en particulier, à la diffusion des idées symbolistes parmi les artistes belges. Clark illustre également cet internationalisme en montrant le rôle de Mauclair dans le fonctionnement du Théâtre d'Œuvre, un théâtre qui se spécialisait dans la présentation de pièces étrangères. Toutefois, l'esprit internationaliste de Camille Mauclair, révélé dans ses ouvrages sur la musique, n'est pas abordé par Clark.

Ce n'est que dans le dernier chapitre que Clark se concentre sur le thème principal de sa thèse, c'est-à-dire « la religion de l'art ». Faisant une brève référence à l'ouvrage intitulé *La Religion de la musique*, il met en lumière la croyance de Mauclair que c'est « le pouvoir de la foi qui détermine le droit d'avoir des opinions

<sup>49</sup> Mauclair, Camille, « Réflexions sur les directions contemporaines » *Le Mercure de France*, t.24, novembre 1897, pp.379-396.

<sup>50</sup> Mauclair, Camille, « L'arrivisme et la vie intérieure » *La Revue des Revues*, t.32, janvier 1900, pp.22-30.

<sup>51</sup> Mauclair, Camille, « La condition matérielle et morale de l'écrivain à Paris » *La Nouvelle Revue*, t.120, le 1<sup>er</sup> septembre 1899, pp.26-52.

<sup>52</sup> Mauclair, Camille, « L'œuvre sociale de l'art moderne » *La Revue Socialiste*, t.33, octobre 1901 pp.421-435, novembre pp.675-689.

<sup>53</sup> Voir Clark, William, C., *op.cit.*, pp.112-126.

<sup>54</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » *La Revue*, t.54, le 15 janvier 1905, pp.151-174.

sur la nature d'une expérience ». <sup>55</sup> Pour Camille Mauclair, en effet, un lien existe entre l'esthétique et la métaphysique. Clark relève que cet écrivain recherche la beauté dans tous les domaines de la vie, y compris dans l'architecture, le décor, les sciences et l'urbanisme. Même ses livres de voyage sont écrits pour mettre en valeur l'harmonie d'un endroit particulier. Pour Mauclair, nous le verrons l'art est bien une religion. Cette idée s'applique-t-elle également à la musique ? En fait, ce concept, est au cœur de son esthétique musicale.

À l'origine de l'idée de la concordance des arts se trouve le compositeur Richard Wagner. Son influence sur le milieu artistique français à la fin du dix-neuvième siècle fait l'objet d'une étude par Lisa Ann Norris, dans sa thèse intitulée « The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art ». Norris constate que les historiens d'art n'ont pas suffisamment considéré cette influence. <sup>56</sup> S'intéressant en particulier aux arts plastiques, elle étudie l'œuvre de Camille Mauclair dans la perspective d'éclaircir le rapport entre le wagnérisme et les arts plastiques en France. Le chercheur considère que cet écrivain, en tant que critique et historien, donne un point de vue très cohérent des événements culturels et politiques de son époque. Son travail de critique de tous les arts, sa participation à la présentation des œuvres théâtrales et sa promotion des arts à l'étranger sont révélateurs de son rôle central et actif dans le milieu culturel parisien.

Dans son chapitre « Setting the Stage » <sup>57</sup>, Norris examine l'importance de la musique pour les Français du dix-neuvième siècle. Comme Richard Wagner et le wagnérisme font partie de sa problématique, Norris explique, dans le cadre de sa thèse, l'idée de la fusion des arts.

De plus, Norris se concentre sur l'esthétique de Mauclair, établissant l'importance des influences symboliste et wagnérienne sur l'évolution de ses idées. La réaction du poète Stéphane Mallarmé et d'autres symbolistes aux idées wagnériennes sont notées dans le chapitre « Points of Confluence and Conflict ». <sup>58</sup> Dans le chapitre « Mauclair's criticism and its aesthetic framework » <sup>59</sup>, le rapport

<sup>55</sup> Clark, William, C., *op.cit.*, p.279: "It is the strength of faith which determines one's right to opinions on the nature of the experience". Notre traduction.

<sup>56</sup> Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art', p.39.

<sup>57</sup> « La préparation du terrain ».

<sup>58</sup> « Points de confluence et conflit ».

<sup>59</sup> « La critique de Mauclair et sa base esthétique ».

intellectuel de Camille Mauclair avec ces écrivains est établi pour montrer le développement de son esthétique. Norris souligne que cette esthétique se révèle dans les textes de l'écrivain sur l'art plastique. Ses observations sur l'intellectualisme des symbolistes, nous ont inspirés pour développer notre perspective sur Camille Mauclair et son esthétique musicale.

« Que l'artiste doive s'isoler, rester fidèle à lui-même et édifier le public » sont les idées examinées par Norris dans le chapitre qui traite la rupture de Mauclair avec le cénacle symboliste. Faisant référence à son article intitulé « L'identité et la fusion des arts »<sup>60</sup>, elle soutient qu'à cette époque-là, Camille Mauclair prône toujours la fusion des arts et qu'il affirme que la musique joue un rôle de plus en plus important vis-à-vis des autres arts. Cette prise de conscience de l'importance de la musique chez l'écrivain marque le début de sa période « musicale ». Nous avons déjà remarqué cette évolution de la pensée mauclairienne dans les thèses de Marchbank et de Clark.

Norris consacre une grande partie de sa thèse à l'influence de Wagner et de sa philosophie sur les arts plastiques en France, et elle commente les idées que Mauclair exprime en faisant la critique de ces arts. Elle note le désenchantement de l'écrivain, se révélant dans ses écrits qui deviennent de plus en plus négatifs.

En 2003, Simonetta Valenti publie *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*. C'est le premier ouvrage entièrement consacré à l'écrivain depuis celui de Georges Jean-Aubry. Il comprend une biographie complète et une analyse des structures formelles, thématiques et idéologiques de son œuvre « dans le but de suivre l'évolution et de bien définir le statut de Camille Mauclair dans le canon littéraire de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle ».<sup>61</sup> Le livre est divisé en cinq sections qui étudient la vie de l'auteur par rapport à la culture parisienne, sa critique littéraire, son style de narration, sa poésie et sa seule pièce de théâtre.

La biographie inclut les années de jeunesse de Camille Mauclair et s'étend à celles de sa maturité. Non seulement Valenti fait mention de l'adhésion de ce dernier au symbolisme, mais elle souligne également son rôle de conférencier, dont les visites fréquentes en Belgique lui permettent de faire la connaissance d'intellectuels

---

<sup>60</sup> Mauclair, Camille, « L'identité et la fusion des arts » *La Grande Revue*, le 1<sup>er</sup> octobre, 1902, pp.72-111 et le 1<sup>er</sup> novembre, 1902, pp.403-427.

<sup>61</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit*, page de garde.

belges. Les observations de Valenti ici, comme celles de William Clark,<sup>62</sup> mettent en valeur l'esprit internationaliste de Camille Mauclair.

Valenti consacre une partie de son livre à « élucider la dette que la pensée de Mauclair » doit aux idées symbolistes.<sup>63</sup> Dans « Mauclair critique littéraire », elle observe « qu'un quart de la production critique mauclairienne est consacré à l'analyse du Symbolisme et de ses différents aspects ».<sup>64</sup> Elle étudie comment l'écrivain, en tant qu'historiographe et théoricien, examine l'histoire du mouvement symboliste et montre que ces artistes sont les « déchiffreurs »<sup>65</sup> des symboles de l'univers. De plus, elle analyse le concept du théâtre idéal tel que Camille Mauclair l'imagine. Mettant l'accent sur l'influence des idéaux symbolistes sur la pensée de l'écrivain, Valenti n'inclut qu'une brève référence au rôle de la musique dans le développement de l'esthétique mauclairienne. Toutefois, elle note que dès sa rupture avec le cénacle mallarméen, il reconnaît l'importance de la musique comme « véhicule principal de la connaissance absolue ».<sup>66</sup> Cette observation s'accorde avec celle de Norris. Cependant les deux chercheurs ne développent pas davantage l'importance de la musique pour l'écrivain.

S'intéressant au style de prose de Mauclair, Valenti analyse une sélection de ses ouvrages à partir de cette perspective. Selon le chercheur, les romans de cet écrivain appartiennent à trois phases distinctes « dans la réflexion mauclairienne » et elle les classe : le roman symboliste, le roman sociologique et le roman d'avenir.<sup>67</sup> Après avoir donné un compte-rendu de ces romans et de plusieurs contes de Camille Mauclair, Valenti examine l'emploi des dimensions spatiales et temporelles par l'écrivain par rapport à ses personnages. Selon le chercheur, « la dimension spatiale acquiert son sens uniquement si elle est mise en relation avec la personnalité du héros »<sup>68</sup> tandis que « la délimitation temporelle » est souvent difficile à établir dans les œuvres narratives de Mauclair.<sup>69</sup> Ces considérations s'orientent dans une direction portant sur les structures thématiques et formelles des romans et des contes, qui n'est pas traitée par les autres chercheurs.

---

<sup>62</sup> Voir p.7 de cette introduction.

<sup>63</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.4.

<sup>64</sup> *Ibid*, p.66.

<sup>65</sup> *Ibid*, p.119.

<sup>66</sup> *Ibid*, p.149.

<sup>67</sup> *Ibid*, p.180.

<sup>68</sup> *Ibid*, p.227.

<sup>69</sup> *Ibid*, p.256.

Camille Mauclair, en tant que poète et dramaturge, fait l'objet d'une discussion dans les deux derniers chapitres de l'ouvrage de Valenti. En ce qui concerne la poésie, le chercheur note en particulier que les structures métriques des premiers poèmes de Mauclair cèdent à des compositions en vers libres. Quant à la tentative de l'auteur de devenir dramaturge, Valenti observe que sa seule pièce, intitulée *Le Génie est un crime*<sup>70</sup>, une pièce où est peinte « la crise de l'intellectuel fin-de-siècle »<sup>71</sup>, n'a jamais été jouée. Néanmoins, l'ouvrage est, en tant que tel, révélateur de l'évolution de la pensée mauclairienne.

L'importance de la musique dans l'œuvre de Mauclair est reconnue par Clark, Norris et Valenti. Cependant, ces commentateurs analysent cet art par rapport au thème de leur étude. Nous suggérons que la musique joue un rôle central dans l'esthétique mauclairienne ; ce qui nous amène à nous intéresser à sa production d'ouvrages musicaux, *Schumann, Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914*<sup>72</sup>, *La Religion de la musique, Les Héros de l'orchestre*<sup>73</sup> et à un grand nombre d'articles.

Ayant examiné les textes des chercheurs mentionnés ci-dessus, nous sommes convaincue que plusieurs points pertinents à l'esthétique musicale de Mauclair demandent une étude approfondie. Comment les théories sur la musique d'un Wagner ou d'un Schopenhauer, ont-elles modelé celles de Mauclair ? Son esthétique est-elle influencée par les principes inhérents à l'anarchisme et à l'internationalisme ? Certains aspects de la pensée mauclairienne mentionnés par les chercheurs - une vie consacrée à l'art est la vocation suprême ; la musique est une forme de religion ; l'homme doit servir l'humanité - ont-ils façonné les textes de Mauclair sur la musique ?

Dans notre examen de l'homme et de l'œuvre, nous adoptons une triple méthodologie. D'une part, l'analyse du leitmotiv de la musique qui apparaît dans les ouvrages de Mauclair, reflète notre critique thématique. En effet, le thème « musical » fournit « un indice particulièrement significatif de « l'être-au-monde » propre à l'écrivain »<sup>74</sup> car l'analyse de ses textes dans cette optique dévoile

<sup>70</sup> Mauclair, Camille, *Le Génie est un crime, Pièce en quatre actes* (Éditions de la Grande Revue, Paris, 1903).

<sup>71</sup> Valenti, Simonetta *op.cit.*, p.408.

<sup>72</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914* (Fischbacher, Paris, 1914),

<sup>73</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1919).

<sup>74</sup> Bergez, Daniel et al, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (Dunod, Paris, 1999), p.102.

qu'une « œuvre d'art [...] renvoie à une conscience créatrice, à une intériorité personnelle qui se subordonne tous les éléments formels et contingents de l'œuvre ». <sup>75</sup> La créativité individuelle de Mauclair est ainsi mise en évidence.

D'autre part, nous examinons la « littéarité » de l'œuvre de Camille Mauclair. La critique textuelle <sup>76</sup>, en effet, qui incorpore une approche structurale et linguistique, fait également partie de notre étude afin de répondre aux questions suivantes : comment Mauclair présente-t-il sa prose et sa poésie ? Quel est son style littéraire ?

Enfin, en mettant l'accent sur la dimension sociale de l'œuvre mauclairienne, nous faisons une sociocritique, c'est-à-dire, comme le rappelle Pierre Barbéris, une critique qui explique « la littérature et le fait littéraire par la sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et consomment ». <sup>77</sup> Nous montrons que les textes de Camille Mauclair donnent un aperçu de la société parisienne à la fin du dix-neuvième siècle.

Notre approche s'inscrit dans un triple cadre afin de rendre compréhensible la signification de l'art musical pour l'auteur et de montrer la récurrence de la musique dans ses œuvres de fiction et de musicologie. La première partie est théorique et examine le milieu culturel français de son époque, l'incorporation des concepts musicaux germaniques dans la pensée française, et l'esthétique musicale de Mauclair.

Dans notre deuxième partie, le cadre illustratif, élaboré en deux sections, traite d'abord ses œuvres de fiction à partir d'une perspective musicale. *Éleusis*, *causeries sur la cité intérieure*, *Couronne de clarté*, *L'Orient vierge* <sup>78</sup>, *Le Soleil des morts* <sup>79</sup>, *L'Ennemie des rêves*, *Les Mères sociales*, *La Ville lumière* <sup>80</sup> et *La Magie de l'amour* <sup>81</sup> y sont analysés. La deuxième section est consacrée aux textes de musicologie de notre auteur, *Schumann*, *Histoire de la musique européenne*, *La Religion de la musique* et *Les Héros de l'orchestre*. De plus, afin d'illustrer la

<sup>75</sup> *Ibid*, p.87.

<sup>76</sup> Voir Valency, Gisèle, « La critique textuelle », dans Bergez, Daniel, *op.cit*, p.159 : « l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littéarité [...], c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ».

<sup>77</sup> Voir Barbéris, Pierre, « La sociocritique » dans Bergez, Daniel *op.cit*, p.121.

<sup>78</sup> Mauclair, Camille, *L'Orient vierge* (Ollendorff, Paris, 1897).

<sup>79</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>80</sup> Mauclair, Camille, *La Ville lumière* (Ollendorff, Paris, 1904).

<sup>81</sup> Mauclair, Camille, *La Magie de l'amour* (Ollendorff, Paris, 1919).

divergence d'opinions sur la manière de critiquer, nous traitons les articles de Mauclair qui ont provoqué la colère des musicologues.

La contribution littéraire de Camille Mauclair à la musique est donc le sujet de cette étude. Comme l'esthétique musicale de Mauclair influence son style littéraire et se révèle dans ses écrits sur la musique, l'étude de l'évolution de cette esthétique est essentielle à notre argumentation. L'ordre de nos chapitres reflète donc cette évolution.

En premier lieu, nous examinons les philosophies portant sur la musique qui influencèrent les Français durant la dernière moitié du dix-neuvième siècle. La fusion des arts, prônée par Richard Wagner, fait l'objet d'une insistance particulière, car, comme nous l'avons déjà vu<sup>82</sup>, ce concept est au cœur de la pensée musicale de Mauclair. Nous soulignons également l'influence du wagnérisme sur les idées des symbolistes et le rôle central de Stéphane Mallarmé dans ce cercle littéraire et artistique.

Au début de sa carrière, nous le savons, Camille Mauclair fait partie du cénacle symboliste. Il incorpore plusieurs idées de Mallarmé dans son esthétique musicale. Certains principes du mouvement anarchiste tels que l'indépendance et la liberté des artistes façonnent sa pensée. Nous insistons, dans notre deuxième chapitre, sur l'importance de la musique pour l'écrivain et sur ses idées concernant le rôle de l'artiste dans la société.

Notre étude montre que, dans ses textes sur la musique, Mauclair, se présente, tantôt comme homme de lettres, tantôt comme historien, tantôt comme critique musical. Si Mauclair adopte la position du critique, considère-t-il que ses idées musicales soient dignes d'intérêt pour ses lecteurs, même s'il n'a pas de formation musicale théorique ? Comment définir la critique musicale ? Nous avons cherché une définition. Selon *The New Grove Dictionary of Music*, « la critique est une façon de penser qui évalue la musique et formule une description pertinente à une évaluation ».<sup>83</sup> L'encyclopédie *Britannique*<sup>84</sup> confirme que le critique de musique fait un jugement de valeur tandis que Martin Cooper<sup>85</sup>, musicologue du vingtième siècle, juge que, pour un critique, la connaissance de la théorie musicale, est secondaire à

---

<sup>82</sup> Voir p.8 de cette introduction.

<sup>83</sup> *The New Grove Dictionary of Music*, 2<sup>nd</sup> Edition, vol.6, p.670: "Music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation". Notre traduction.

<sup>84</sup> *Encyclopædia Britannica, Macropædia*, (Benton, Chicago, 1982), vol.12, p.722.

<sup>85</sup> Cooper, Martin, *Judgements of Value* (Oxford University Press, Oxford, 1988), p.1.

l'art de s'exprimer en mots. Les musiciens et les musicologues sont-ils les seuls à avoir le droit de commenter la musique ? En fait, le philosophe Peter Kivy<sup>86</sup> s'interroge sur la possibilité que plus l'homme comprend et apprécie la musique, moins il en tire de plaisir.<sup>87</sup> Nous examinerons également la question de la critique musicale tout au long de la thèse.

Dans le cadre illustratif de notre étude, nous avons choisi les textes de fiction dans lesquels l'auteur se sert de métaphores et d'allégories musicales qui incluent des références aux sujets musicaux. Certains de ces ouvrages sont rédigés durant ses années symbolistes : *Éleusis, causeries sur la cité intérieure, Couronne de clarté, L'Orient vierge* et *Sonatines d'automne*.<sup>88</sup> Les autres proviennent de sa période post-symboliste : *Le Soleil des morts, L'Ennemie des rêves, Les Mères sociales, La Ville lumière* et *La Magie de l'amour*.

À l'époque de sa fréquentation du cercle mallarméen, le style de Mauclair porte l'empreinte du symbolisme. Néanmoins, le principal ouvrage de cette époque, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*, inclut des éléments musicaux. Ceux-ci sont examinés dans « Les Années symbolistes », chapitre dans lequel nous traitons les métaphores musicales qui figurent dans d'autres textes de cette époque, ainsi que la conception mauclairienne d'une poésie plus musicale lorsqu'elle n'est pas soumise aux règles de l'alexandrin, et ses commentaires sur le vers libre.

Après sa rupture avec les symbolistes, Camille Mauclair se lance dans une phase plus exploratoire. Désormais, ses ouvrages reflètent sa prise de conscience des problèmes sociaux et politiques en France et il s'exprime plus librement sur la musique. Nous étudions la perspective musicale de plusieurs ouvrages de cette époque.

La troisième partie de notre thèse s'ouvre sur une biographie de *Schumann*, le premier texte de musicologie où Mauclair emploie son style de critique musicale particulier. Nous traitons la section biographique de ce livre, avant d'examiner, dans notre sixième chapitre, la méthode critique de l'auteur et de la comparer à celle des critiques de son époque et des musicologues contemporains, afin d'établir les similarités et les différences entre leurs commentaires et ceux de Mauclair.

---

<sup>86</sup> Peter Kivy est Professeur de philosophie à l'Université de Rutgers, New Jersey, USA en 1997.

<sup>87</sup> Kivy, Peter, *Music Alone* (Cornell University Press, New York, 1991), p.117.

<sup>88</sup> Mauclair, Camille, *Sonatines d'automne* (Perrin, Paris, 1895).

Se donnant la tâche de faire aimer la musique<sup>89</sup>, Camille Mauclair écrit *Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914*. Nous examinons son approche de pédagogue et d'historien dans ce texte qui « touche la production musicale en tous genres ».<sup>90</sup> Les compositeurs qu'il choisit, leurs œuvres et leurs pays sont relevés. *La Religion de la musique* et *Les Héros de l'orchestre* sont une attestation de l'amour de Mauclair pour l'art musical. Une partie de ces livres comprend un recueil des articles consacrés à mettre en valeur les émotions évoquées par la musique. Dans ces livres, l'auteur montre en particulier son style poétique et descriptif. Il défend également son droit de s'intéresser à la musique.

En plus de ses livres portant sur la musique, Camille Mauclair contribue par des articles musicaux à divers journaux et revues. Ses commentaires littéraires et philosophiques attirent la critique du musicologue Louis Laloy. Notre dernier chapitre examine le conflit entre les deux hommes.

Nous concluons en partageant le sentiment exprimé par les paroles de Maurice Martin du Gard : « M. Mauclair apporte [...] à notre esprit sceptique sa dernière religion ; et ses essais sur l'émotion musicale doivent être assurément les pages auxquelles il tient le plus. Nul n'a rendu avec plus de persuasion le sens intime de la musique ».<sup>91</sup> Il est temps maintenant de partager avec Camille Mauclair « le sens intime de la musique » qu'il évoque dans ses écrits.

---

<sup>89</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne, 1850-1914 : les hommes, les idées, les œuvres*, p.x.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.viii.

<sup>91</sup> Martin du Gard, Maurice, « Opinions et portraits : Camille Mauclair » *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, le 17 mai 1924, p.1.

— **Première partie** —

## Le contexte : philosophie, musique et littérature

Camille Mauclair a beaucoup en commun avec de nombreux écrivains de la fin du dix-neuvième siècle, en particulier avec ceux de la génération de 1890. Selon Claude Digeon, cette génération est « peut-être la plus brillamment douée que la France ait jamais connue »<sup>1</sup> car elle « a reçu à l'école le nouvel enseignement moral et civique ».<sup>2</sup> Pour ces jeunes gens, la guerre franco-allemande de 1870 n'est qu'un événement historique. « Internationalistes en art »,<sup>3</sup> ils considèrent que l'Allemagne leur présente « des trésors de philosophie et de poésie, que peu de pays peuvent offrir ».<sup>4</sup>

En Allemagne, dès le siècle précédent, se produisent un grand nombre de philosophes comme Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Hegel (1770-1831) et Johann Fichte (1762-1814). Et ces philosophes « ont des rapports intellectuels très intenses »<sup>5</sup> avec les poètes et les musiciens. Les poètes allemands cherchent la fusion de la musique avec la poésie tandis qu'en France, des écrivains comme Victor Hugo et les Parnassiens<sup>6</sup> prêtent peu d'attention à la musique comme source d'inspiration.

Camille Mauclair, participant enthousiaste des « mardis » de Stéphane Mallarmé, passe le début de sa carrière dans le milieu symboliste. Afin de comprendre les facteurs qui influencent l'esthétique musicale de Mauclair, il convient d'aborder le climat philosophique et intellectuel qui règne en France avant la formation du mouvement symboliste.

Les idées d'Arthur Schopenhauer et de Richard Wagner, portant sur la musique, ont profondément influencé les Français durant le dernier tiers du dix-

<sup>1</sup> Digeon, Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)* (Presses universitaires de France, Paris, 1959), p.384.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.387.

<sup>3</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » *La Revue*, le 15 janvier 1905, p.151.

<sup>4</sup> Digeon, Claude, *op.cit*, p.391.

<sup>5</sup> Woolley, Grange, *Richard Wagner et le symbolisme français* (Presses universitaires de France, Paris, 1931), p.14.

<sup>6</sup> Les Parnassiens incluent des poètes comme Leconte de L'Isle, Banville, Heredia, Sully Prudhomme, Coppée.

neuvième siècle. Examinons-en les éléments qui sont pertinents à notre discussion.

### Schopenhauer et la musique

Arthur Schopenhauer (1788-1860) donne à la musique un rôle souverain. Pour lui, « la musique est autonome. Elle ne se réfère à rien en dehors d'elle-même. Elle se développe selon ses propres lois. C'est une vérité purement musicale que l'on comprend à un niveau purement musical ». <sup>7</sup> Brian Magee, dans *The Philosophy of Schopenhauer*, réitère cette idée : « La musique exprime dans un langage extrêmement universel, dans une matière homogène [...] rien que des tons, et avec la plus grande distinction et avec vérité, l'être intérieur, le monde et ce qu'il est en lui-même. Elle exprime la métaphysique de toute chose physique dans le monde ». <sup>8</sup>

Schopenhauer soutient que l'homme n'existe pas seulement grâce à ses pensées, mais qu'il est dirigé par une volonté transcendantale qui existe au fond de son être. Le monde organique est une expression de cette volonté, une volonté qui est également une force aveugle, créatrice et arbitraire et qui entraîne la perpétuation des espèces. <sup>9</sup>

Selon Schopenhauer, on ne peut classer la musique dans la même catégorie que les autres arts. Ceux-ci n'expriment qu'une copie des Idées <sup>10</sup> tandis que la musique est « l'incarnation de la Volonté ». <sup>11</sup> Schopenhauer résume sa théorie en quelques lignes dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* : « Ainsi, étant donné qu'elle dépasse les Idées, la musique est aussi totalement indépendante du monde sensible, elle l'ignore tout simplement, et pourrait en quelque sorte

<sup>7</sup> *Encyclopædia Britannica, Macropædia*, (Benton, Chicago, 1982), 12, p.722. "Music is autonomous. It refers to nothing outside itself. It develops according to its own laws. It is a purely musical truth that is comprehended on a purely musical level". Notre traduction.

<sup>8</sup> Magee, Brian, *The Philosophy of Schopenhauer* (Clarendon Press, Oxford, 1983), p.183. "Music expresses in an exceedingly universal language, in a homogeneous material [...] nothing but tones, and with the greatest distinction and truth, the inner being, the "in-itself of the world". It expresses the metaphysical to everything physical in the world". Notre traduction.

<sup>9</sup> Voir Taylor, Richard, *Schopenhauer: The Will to Live* (Ungan, New York, 1962), p.xi.

<sup>10</sup> Ce sont les Idées Platoniques qui représentent le monde idéal. « Les Idées ou les Formes sont les archétypes immuables de tous phénomènes temporels, et seules ces Idées sont vraiment réelles ; le monde physique ne possède qu'une réalité relative. Les Formes assurent l'ordre et la connaissance dans un monde en changement constant. Elles procurent le mode par lequel le monde acquiert un sens ». "Ideas or Forms are the immutable archetypes of all temporal phenomena, and only these Ideas are completely real; the physical world possesses only relative reality. The Forms assure order and intelligence in a world that is in a state of constant flux. They provide the pattern from which the world of sense derives its meaning". Voir *The Columbia Encyclopædia*, Sixth Edition, 2004, [http://www.encyclopedia.com/html/section/Plato\\_WorksandPhilosophy.asp](http://www.encyclopedia.com/html/section/Plato_WorksandPhilosophy.asp). Site consulté le 22 juin 2005. Notre traduction.

<sup>11</sup> Jacquette, Dale, *Schopenhauer, Philosophy and the Arts* (Cambridge University Press, Cambridge, 1996), p.183. "Music is embodiment of will".

subsister même si le monde n'existait pas ; chose que nous ne saurions affirmer pour les autres arts. Car la musique est objectivation et reproduction de la Volonté tout entière d'une façon aussi directe que le monde lui-même, voire les Idées elles-mêmes, dont le phénomène multiple constitue l'univers des différents objets. La musique n'est donc absolument pas, comme les autres arts, l'image des Idées, mais l'image de la Volonté elle-même, dont les Idées constituent également l'objectivité : c'est pour cette raison que l'effet de la musique est tellement plus puissant et profond que celui des autres arts ; car ils ne parlent que de l'ombre, alors qu'elle parle de l'être ».<sup>12</sup> La musique exprime l'essence des émotions : satisfaction, désir, souffrance, inquiétude, douleur, gaieté, tristesse, etc. Elle s'adresse au cœur et n'a rien à voir avec la tête, le cerveau et l'intelligence. Et comme la musique parle directement à l'homme et que l'homme la comprend si profondément en son for intérieur, il faut attribuer à la musique une signification majeure.

D'après Enrico Fubini, l'interprétation philosophique, complexe et profonde que donne Schopenhauer à la musique est l'un des plus grands accomplissements de la culture intellectuelle romantique.<sup>13</sup> C'est aussi grâce au philosophe allemand que, au dix-neuvième siècle, la musique acquiert une place importante parmi les arts. Schopenhauer soutient que, pour créer de la musique pure, un compositeur doit être un génie. En fait un musicien qui compose une telle musique tiendrait davantage du génie qu'un créateur d'autres arts car « dans la musique, plus que partout ailleurs, l'action du génie est manifestement indépendante de toute réflexion, de toute intention consciente, de tout mécanisme de concepts ».<sup>14</sup>

<sup>12</sup>Schopenhauer, Arthur, *Sämmtliche Werke*, zweite Band, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Brodhaus, Leipzig, 1877), p.304 : "So ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gewissermassen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen lässt. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielfältigste Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: den diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen der selbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektivirt; so muss, zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie seyn zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist".

<sup>13</sup>Fubini, Enrico, traduit par Michael Hatwell, *The History of Music Aesthetics* (MacMillan, Basingstoke, 1991), p.285.

<sup>14</sup>Bazailas, Albert, *De La Signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer* (Félix Alcan, Paris, 1904), p.9.

## La musique pure

Mais comment définir ou décrire la musique pure ? Est-il possible de la définir pour toute l'humanité selon les critères d'une esthétique occidentale ? Schopenhauer aime la musique de Mozart et de Beethoven, la musique qui se développe et se résout selon les règles établies par les compositeurs occidentaux au cours des dix-septième et dix-huitième siècles. Cette musique complexe remonte à la Grèce antique où Platon et les Pythagoriciens considéraient la musique comme étant « l'harmonie des sphères célestes ou même la forme de philosophie la plus parfaite ».<sup>15</sup> On pourrait dire que, dans le monde occidental, le concept hellénique de musique pure a traversé les siècles au fur et à mesure que cette musique a pris sa forme polyphonique<sup>16</sup> et harmonique.<sup>17</sup> Mais y a-t-il un concept universel de musique pure ? Pour un moine du Tibet qui ne connaît rien de la Grèce antique et qui n'a jamais entendu de musique occidentale, est-il possible qu'une simple note émise par une clochette tibétaine représente (pour lui) la musique pure ? Le *New Grove Dictionary of Music*<sup>18</sup> ne donne pas de définition de la musique pure et les textes d'esthétique musicale ne traitent que la signification intellectuelle ou affective de la musique. La définition semble donc dépendre de la perspective culturelle.

L'esthétique musicale de Schopenhauer est façonnée par la culture occidentale. Pour lui, c'est la musique instrumentale qui est la musique pure. Une telle musique n'est pas encombrée d'idées intellectuelles qui pourraient voiler sa transparence. « Si la musique est trop liée aux mots et qu'elle essaie de s'adapter aux événements, elle s'efforce de parler dans une langue qui n'est pas la sienne ».<sup>19</sup> Et cette définition est adoptée par Camille Mauclair<sup>20</sup> qui considère également que toute musique est « métamusique », c'est-à-dire que « c'est le rythme générateur de

<sup>15</sup> Fubini, Enrico, *op.cit.*, p.4 « The Pythagoreans and Plato viewed music as the harmony of the heavenly spheres, or even as the most perfect form of philosophy ». Notre traduction.

<sup>16</sup> *Le Robert Dictionnaire de la langue française* (Le Robert, Paris, 1985), t. 7, p.576 : « La polyphonie est une combinaison de plusieurs parties dans une composition musicale, chaque partie étant traitée de manière indépendante mais formant avec les autres un tout, le contrepoint ».

<sup>17</sup> Larousse, *La Grande Encyclopédie* (Larousse, Paris, 1974), p.5813 : « L'harmonie est une musique où on ne met pas l'accent sur l'individualité des voix superposées, mais sur l'originalité des combinaisons de sons obtenus par leur rencontre ».

<sup>18</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (MacMillan, London, 1980).

<sup>19</sup> Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke, zweiter Band, Die Welt als Wille und Vorstellung*, (Brodhaus, Leipzig, 1877), p.309 : « Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschliessen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welchen nicht die ihrige ist ». Cité dans Fubini, Enrico, *op.cit.*, p.283 : « If music is too closely united to the words, and tries to form itself according to the events, it is striving to speak a language which is not its own ». Notre traduction.

<sup>20</sup> Voir Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.140 et « La musique française depuis Berlioz » *The English Review*, vol.6, August-November, 1910, p.642.

l'univers »<sup>21</sup>, une notion qui s'accorde avec celle de Schopenhauer que « la musique est objectivation et reproduction de la Volonté tout entière ».<sup>22</sup>

L'idée schopenhauerienne de la musique pure est diamétralement opposée aux théories musicales proposées par le compositeur allemand Richard Wagner (1813-1883), théories qui vont influencer le monde musical et littéraire parisien pendant le dix-neuvième siècle.

### **Wagner et la fusion des arts**

Comme le nom de Wagner, compositeur et poète, est étroitement lié à celui de Schopenhauer, il est important pour notre discussion de clarifier la différence de perspective que les deux hommes ont de la musique. Bien que Wagner soit compositeur, il ne s'intéresse pas uniquement à la musique. Sa créativité se concentre sur le domaine de l'opéra, domaine où excellent tous les arts. Le musicien se considère à la fois dramaturge, poète, philosophe et musicien. Dans *Mes Œuvres*, il écrit : « Jamais au cours de mes études musicales, l'instinct d'imitation poétique ne m'abandonna tout à fait ».<sup>23</sup> En outre, Wagner lit avidement des livres de philosophes et d'écrivains. Homme intelligent, il « réunit les qualités d'un esthéticien philosophe, d'un musicien et d'un poète. Encore a-t-il su, mieux que tout autre, populariser beaucoup des idées des philosophes ».<sup>24</sup> Des chercheurs comme Isabelle de Wyzewa avancent que « [l']idéalisme allemand était personnifié [par] Wagner. Venant après toute une lignée de philosophes, de Hegel à Nietzsche, Wagner avait incorporé toutes leurs doctrines dans ses œuvres et leur avait donné une vie réelle dans ses drames ».<sup>25</sup> Wagner ne découvre les écrits de Schopenhauer qu'après avoir composé plusieurs de ses propres œuvres et développé des idées particulières sur les arts.

Résidant à Paris de 1839 à 1842,<sup>26</sup> le compositeur allemand n'apprécie guère l'opéra populaire de cette époque, créé par les compositeurs Giacomo Meyerbeer, Jacques Fromental Halévy et Jacques Offenbach. Il déclare : « La forme [traditionnelle] de l'opéra [...] n'avait en soi jamais été une forme précise

<sup>21</sup> Maclair, Camille, *La Religion de la musique*, pp.65-66.

<sup>22</sup> Voir p.17 de ce chapitre.

<sup>23</sup> Wagner, Richard, *Mes Œuvres* (Corréa, Paris, 1942), p.23.

<sup>24</sup> Woolley, Grange, *op.cit.*, p.15.

<sup>25</sup> de Wyzewa, Isabelle, « La Revue Wagnérienne » *essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France* (Perrin, Paris, 1934), p.16.

<sup>26</sup> Wagner est également à Paris de 1859 à 1861.

comprenant tout le drame, mais bien plutôt un simple conglomerat arbitraire de minuscules morceaux de chant isolés qui, par leur juxtaposition, toute de hasards, d'airs, de duos, de trios, etc, décidait en réalité, avec des chœurs et de soi-disant ensembles, de la forme essentielle de l'opéra ». <sup>27</sup> Wagner, lui, possède une vision plus vaste et plus grandiose de l'opéra. Il l'utilise pour combiner les arts de manière synergique. Ainsi Richard Wagner décrit-il de la façon suivante son drame musical : « tout l'édifice de mon drame s'ordonn[e] en une unité déterminée [...] aucune impression ne [doit] être produite dans une de ces scènes, qui ne [soit] dans un rapport essentiel avec l'effet des autres scènes ». <sup>28</sup> La parole, la musique, le geste et le décor travailleraient ensemble pour stimuler l'intellect et les émotions du spectateur qui atteindrait un état transcendantal où des vérités spirituelles se révéleraient. <sup>29</sup>

L'un des rares compositeurs à écrire ses livrets lui-même <sup>30</sup>, Wagner soutient que le succès de l'unité du drame dépend du rapport intime entre la musique et le discours des personnages dramatiques : « la mélodie [doit] donc d'elle-même naître entièrement du discours ». <sup>31</sup> Le compositeur préconise le contraire de Schopenhauer et insiste que la musique à elle seule n'est pas capable de tout exprimer : « Ce qui reste inexprimable dans la langue musicale absolue, c'est l'identification exacte de l'objet du sentiment et de l'émotion ; l'objet par lequel ceux-ci seraient plus clairement définis. L'élargissement et la progression de la forme musicale de l'expression nécessaire pour définir cet objet réside donc dans l'accroissement de la faculté de caractériser avec une acuité frappante, même l'individuel et le particulier et cela, elle l'acquiert seulement par son alliance avec le verbe ». <sup>32</sup> Wagner avance même que « la notion de *musique pure*, c'est-à-dire d'une musique qui trouve en elle seule son fondement et sa justification n'[est] qu'un concept parfaitement

<sup>27</sup> Wagner, Richard, *op.cit.*, p.104.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>29</sup> Voir Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Maclair. Toward an Understanding of Wagnerism and French art (1885-1900)' PhD thesis, Brown University, 1993, p.23.

<sup>30</sup> Sans, Édouard, *op.cit.*, p.264.

<sup>31</sup> Wagner, Richard, *op.cit.*, p.112.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.99-100. (Notre traduction: <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagcomm.htm>). Site consulté le 20 octobre 2003. Wagner, Richard, « Eine Mitteilung an meine Freunde » *Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Breithopf et Härtel, Leipzig) p.318: « Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: die ihm notwendige Erweiterung und Ausdehnung des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit Wortsprache ».

absurde ». <sup>33</sup> La musique pure, dit Wagner, n'est « qu'un terme prétentieux, destiné à masquer le vide et l'absence de toute vraie pensée esthétique ». <sup>34</sup> Ainsi le compositeur commence-t-il à créer une forme particulière d'opéra, « le drame musical », où chacun des arts joue un rôle d'importance égale. À cette union des arts, Wagner donne le nom *Gesamtkunstwerk* ou « fusion des arts ». Au fur et à mesure que son drame musical se développe, Wagner devient de plus en plus certain que l'art en tant que fusion des arts sera « la fonction la plus haute de la société. Il [sera] l'idéal qui conduit les hommes à l'unité ». <sup>35</sup>

La théorie musicale de Wagner s'oppose à la conception de musique pure, uniquement instrumentale, que propose Schopenhauer. Malgré leurs différences, fondamentales, les deux théories soulignent néanmoins l'importance de l'art musical qui jusque-là n'avait été traité qu'en art mineur.

### **L'influence de Schopenhauer sur Wagner**

Après avoir appliqué le principe de la fusion des arts dans ses premières œuvres, Wagner découvre la philosophie schopenhauerienne qui exercera sur lui une influence plutôt intellectuelle. <sup>36</sup> Il en absorbe profondément l'ontologie, la morale et l'esthétique, qu'il incorpore dans son œuvre musicale. Auparavant, le compositeur s'intéressait à la mythologie grecque et allemande, élaborant une intrigue humaniste dans ses opéras. Sous l'influence de Schopenhauer, il change radicalement le caractère de ses personnages. Pour eux, dorénavant, la vie n'est que souffrance ; la mort représente la rédemption, ils nient même la volonté de vivre. Ces idées reflètent le pessimisme intrinsèque de la philosophie schopenhauerienne. Selon le philosophe, le monde entier est une contradiction de l'optimisme : « Les conditions minimales d'optimisme seraient d'abord que la vie, au moins la vie humaine, ait un but rationnel au-delà de la perpétuation de la vie que nous partageons avec les brutes ; que nous comprenions ce but intellectuellement, que nous soyons libres de le

<sup>33</sup> Dahlhaus, Carl, traduit par P. Hufer-Bury, *L'Esthétique de Wagner* (Éditions musica, Bayreuth, 1972), p.51.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.51.

<sup>35</sup> Cœuroy, André, *Wagner et l'esprit romantique* (NRF Gallimard, Paris, 1965), p.12.

<sup>36</sup> Malgré sa théorie sur la fusion des arts, Wagner commence peu à peu à apprécier la position unique de la musique par rapport aux autres arts, grâce aux idées de Schopenhauer. « [Schopenhauer] lui reconnaît une nature radicalement différente de celle des arts plastiques et de la poésie ». Wagner, cité par Sans, Édouard, *op.cit*, p.134.

poursuivre, que cela est un but digne de notre effort - mais aucune de ces déclarations ne peut être confirmée avec conviction ».<sup>37</sup>

Les œuvres de Wagner, comme *Tristan et Isolde* (1857-59), *L'Anneau de Nibelung* (1876) et *Parsifal* (1882), sont marquées par les idées de Schopenhauer. Comme l'écrit Pierre Lasserre : « Il s'est opéré en [Wagner], dans ses sentiments, dans ses sensations, une combinaison de métaphysique schopenhauerienne et de délire amoureux ». <sup>38</sup> En fait, dès le milieu du dix-neuvième siècle la fusion des arts et le pessimisme de la philosophie schopenhauerienne<sup>39</sup> commencent à avoir un impact sur la pensée française. Ces deux éléments contribuent d'une façon significative à l'esthétique symboliste. Nous parlerons plus loin de la fusion des arts par rapport au symbolisme. Il faut d'abord examiner l'impact du pessimisme sur le climat intellectuel français.

De manière générale, la philosophie de Schopenhauer se répand en France très lentement. Quarante ans après la publication de son œuvre *Die Welt als Wille und Vorstellung* à Leipzig en 1819<sup>40</sup>, Schopenhauer est toujours méconnu. En Europe, c'est en grande partie grâce à Richard Wagner que le philosophe devient célèbre car le compositeur le cite souvent dans ses écrits, comme dans sa lettre à Franz Liszt en 1854 : « Voici Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant dont les pensées qu'il exprime [révèlent qu'il] les a développées jusqu'au bout ». <sup>41</sup>

<sup>37</sup> Schopenhauer, Arthur, *The Will to Live* (Ungan, New York, 1962), l'introduction par Richard Taylor, p.XX: "The minimum requirements of optimism would be first that life, or at least human life, has a rational purpose beyond mere perpetuation of life which we share with brutes; that we apprehend this purpose intellectually, are free to pursue it and that it is worthy of our endeavour - but none of these claims can be borne out with any conviction". Notre traduction.

<sup>38</sup> Lasserre, Pierre, *L'Esprit de la musique française ; de Rameau à l'invasion wagnérienne* (Payot, Paris, 1917), p.211.

<sup>39</sup> En 1856, « Philosophie de la magie » de Schopenhauer, traduit par Alexandre Weill, parut dans *La Revue Française*. Cependant, ce n'est que jusqu'en 1886 que *Le Monde comme volonté et comme représentation* a été traduit en France. Voir von der Luft, Eric, ed., *Schopenhauer* (Edwin Mellen Press, New York, 1988), pp. 329-333.

<sup>40</sup> *Die Welt als Wille und Vorstellung: vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält* (Brockhaus, Leipzig, 1819).

<sup>41</sup> Wagner, cité dans Lydia Goehr: "Schopenhauer and musicians: an inquiry into sounds of silence and limits of philosophising about music" *Schopenhauer: Philosophy and the Arts* ed. Jacqueline Dale, (Cambridge University Press, Cambridge, 1996), p.211: "This is Arthur Schopenhauer, the greatest philosopher since Kant, whose thoughts, as he himself expresses it, he has thought through to the end". Notre traduction.

## Le pessimisme et le positivisme

En France, deux revues, *La Revue des Deux Mondes* et *Le Journal des Débats*, commentent également les idées et l'œuvre de Wagner<sup>42</sup> et à partir de 1850, ces revues commencent à répandre les théories schopenhaueriennes. Comme nous l'avons dit précédemment, « c'est grâce à son pessimisme que Schopenhauer pénétra dans les différentes couches sociales ». <sup>43</sup> Ce pessimisme touche une corde sensible chez les romantiques, séduisant ceux qui rejettent le positivisme défendu par des philosophes comme Hippolyte Taine (1828-1893) et Ernest Renan (1823-1892). Pour ces auteurs, l'intelligence humaine et la science seraient suffisantes pour répondre à toute question métaphysique. La théorie darwinienne de l'évolution et le progrès industriel semble confirmer ces théories. Les répercussions du positivisme s'étendent également au domaine des arts. Taine considère que le but fondamental des arts consiste à imiter la réalité. C'est par la clarté de l'image, par la capacité d'informer avec un minimum d'ambiguïté que l'art doit être jugé.<sup>44</sup> Cette idée transcende l'expression artistique et touche aussi à l'expression littéraire. En effet, elle est à l'origine des écoles littéraires du réalisme et du naturalisme en France. Les écrivains appartenant à ces écoles tendent à se livrer à une observation clinique de la vie, dans tous ses aspects, même les plus vulgaires. Mauclair écrit : « le naturaliste [prend] les choses en finalité et les [transcrit] directement. »<sup>45</sup> Dans le contexte de notre discussion, ce sont les compositeurs Alfred Bruneau et Gustave Charpentier qui sont liés à ces écoles. Nous en parlerons dans un chapitre ultérieur. Il est important de rappeler ici que le positivisme exclut la notion de liberté artistique. Selon les naturalistes, l'artiste n'est plus libre d'explorer des sujets imaginaires. « L'art pour l'art » n'est plus désirable ; l'artiste ne doit pas se considérer au-dessus des mortels. Au lieu de créer un monde illusoire ou chimérique, il doit reproduire de façon précise le monde réel. Et cette précision, ou prétention d'exactitude, ne traite pas de sujets idéalistes et n'attire guère les écrivains et les artistes qui adhèrent à la représentation de l'Idéal ou aux notions romantiques. Ce cercle littéraire inclura Stéphane Mallarmé

<sup>42</sup> À cette époque, la publication la plus importante sur Wagner est *Le Drame musical et l'œuvre de M. Richard Wagner* par Édouard Schuré (1869). Notons toutefois que celle-ci fut précédée de quelques années par celle de Baudelaire intitulée *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris* dans *La Revue Européenne* du 1<sup>er</sup> avril 1861.

<sup>43</sup> Baillet, Alexandre, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)* (Vrin, Paris, 1927), p.15.

<sup>44</sup> Lehman, A.G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895* (Basil Blackwell, Oxford, 1950), pp.22-28.

<sup>45</sup> Mauclair, Camille, *Eleusis: causeries sur la cité intérieure* (Perrin, Paris, 1894), p.95.

et les symbolistes, écrivains, poètes et artistes, qui se réuniront le mardi soir chez le poète dès le milieu des années 1880.

Avant l'apparition du mouvement symboliste, des poètes et écrivains comme Charles Baudelaire (1821-1867) et Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) avaient réagi contre le positivisme. Pour Baudelaire, l'art « est un véhicule pour atteindre un état d'esprit désintéressé de la science ». <sup>46</sup> Poète, il soutient que « la fonction primordiale de la poésie est [...] l'expression lyrique de l'âme humaine ». <sup>47</sup> Il désire également que sa prose ait une qualité musicale. Cette intention apparaît comme une démarche nouvelle dans la littérature française. Comme le dit Camille Mauclair dans son essai sur le poète : « les romantiques, les Parnassiens [...] n'ont pas compris ni assimilé l'exceptionnelle musique verbale de Baudelaire ». <sup>48</sup> Cette musicalité baudelairienne associée à la fusion des arts wagnérienne engendreront plus tard l'esthétique symboliste qui est la base de l'esthétique musicale de Camille Mauclair.

Examinons de plus près le lien entre Baudelaire et le compositeur allemand. C'est en 1860 que Baudelaire découvre Wagner. À cette époque-là, Baudelaire avait déjà écrit l'essentiel de sa poésie et formulé sa propre esthétique. « Il trouve dans la musique de Wagner la confirmation de ses idées ». <sup>49</sup> Le poète en est tellement ravi qu'il écrit à Wagner pour lui dire : « je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée ». <sup>50</sup> Au-delà de l'enchantement de cette musique, le poète trouve dans l'idée wagnérienne la notion d'un art complet. C'est ce que Baudelaire exprime dans son poème *Correspondances* <sup>51</sup> en déclarant que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Après la représentation de *Tannhäuser* à Paris en 1861, *La Revue Européenne* publie un article de Baudelaire dans lequel le poète analyse ses impressions de l'art wagnérien. « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la

<sup>46</sup> Lehman, A.G., *op.cit.*, p.32 "Art [is] a vehicle for realising the state of mind which has no interest for science". Notre traduction.

<sup>47</sup> Galand, René, *Baudelaire, poétiques et poésie* (A. G. Nizet, Paris, 1969), p.171.

<sup>48</sup> Mauclair, Camille, *Charles Baudelaire* (Maison du livre, Paris, 1917), p.91. Voir également Mauclair, Camille, *Le génie de Baudelaire* (Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 19330, p.91.

<sup>49</sup> Austin, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire* (Mercure de France, Paris, 1956), p.260.

<sup>50</sup> Baudelaire, Charles, *Lettre à Richard Wagner et Wagner et le Tannhäuser à Paris* (Éditions de l'opale, Paris, 1978), p.69.

<sup>51</sup> Baudelaire, Charles, *Correspondances dans Les Fleurs du Mal* (Le Livre de poche, Paris, 1972), p.16.

réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait ». <sup>52</sup> Dans cet article, Baudelaire a bien décrit l'essence de la fusion des arts et c'est en grande partie grâce à lui que les Français commencent à apprécier l'œuvre et l'esthétique de Wagner.

Comme Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam réagit contre le positivisme et le naturalisme. Il rejette la vulgarité quotidienne et son œuvre se fonde sur un idéalisme pessimiste. « Villiers de l'Isle-Adam bâtit son rêve pour oublier la vie, cauchemar incohérent ». <sup>53</sup> Ainsi, l'imaginaire crée une vie meilleure. L'écrivain croit, comme Baudelaire, que « là où le but de l'écrivain [est] de suggérer plutôt que de dire, il [faut] que la littérature devienne musique [...] une prose musicale, infiniment souple ». <sup>54</sup> Pianiste accompli, il se réfugie dans la musique pour échapper à la détresse du quotidien. Baudelaire, son ami, l'introduit à la musique wagnérienne. Par la suite, il assiste à la représentation tumultueuse <sup>55</sup> de *Tannhäuser* le 16 mars 1861 à Paris et, en mai de la même année, il rencontre Richard Wagner chez Baudelaire. Cet événement marque le début d'une amitié profonde entre le compositeur et Villiers de L'Isle-Adam qui est plein d'admiration pour la musique allemande. Ce dernier interprète de façon magistrale l'œuvre de Wagner au piano et il communique son enthousiasme à d'autres écrivains, Catulle Mendès, sa femme Judith Gautier, Théodore de Banville et Théophile Gautier. <sup>56</sup>

En fait, c'est par le piano que la plupart des Parisiens apprennent à connaître la musique de Wagner, car il n'y a que peu de gens qui font à cette époque-là le pèlerinage à Bayreuth pour entendre l'œuvre dramatique du « Maître » dans toute sa richesse. <sup>57</sup> Au cours des années 1860, grâce aux efforts de Jules Étienne Padeloup, la musique wagnérienne est incluse dans le programme des concerts dominicaux pour le grand public au Cirque Napoléon. Padeloup, fervent admirateur de Wagner, veut donner à toutes les classes sociales l'occasion d'entendre l'œuvre du

<sup>52</sup> Baudelaire, Charles, *Wagner et le Tannhäuser à Paris*, p.79.

<sup>53</sup> Daireaux, Max, *Villiers de l'Isle-Adam* (Desclée de Brouwer, Paris, 1936), p.9.

<sup>54</sup> de Wyzewa, Isabelle, « *La Revue Wagnérienne* », p.21.

<sup>55</sup> En France, à cette époque, l'esprit nationaliste ne favorise pas Wagner et Wagner lui-même ne soigne pas sa propre popularité quand il écrit en 1873 sa farce contre les Français intitulée *Eine Kapitulation*. Grâce à Napoléon III qui veut introduire des œuvres étrangères à l'Opéra, *Tannhäuser* est mis en scène le 16 mars 1861. Cependant, seulement trois représentations sont données, les autres étant annulées en raison de manifestations violentes.

<sup>56</sup> Parmi les premiers admirateurs de Wagner en France se trouvent aussi Jules Champfleury, Édouard Schuré, Jules Ferry et Émile Ollivier.

<sup>57</sup> La décennie suivante, en 1876, cinquante-deux Français assistent au *Festspiele* à Bayreuth et en 1896, le nombre de Français s'élève à sept cent vingt.

compositeur dans sa forme orchestrale, ce qu'il réussit à faire jusqu'en 1870, année de la guerre franco-allemande qui tempère l'enthousiasme français pour Wagner, pour sa musique et ses idées. Cependant, la publication du *Drame musical* par Édouard Schuré<sup>58</sup> en 1875 indique qu'il existe toujours en France des admirateurs wagnériens. Son ouvrage est l'analyse la plus détaillée de l'œuvre wagnérienne et des théories du compositeur jusqu'à ce moment-là.

Charles Lamoureux, chef d'orchestre, épris, lui aussi, de la musique wagnérienne, essaie de la réintroduire dans ses concerts populaires. Il monte une représentation de *Lohengrin* à Paris en 1887. Mais « malgré les études et *Le Drame musical* de Schuré, malgré les articles fervents des admirateurs, malgré les Concerts dominicaux, l'opinion publique et la presse restent hostiles ».<sup>59</sup> Quatre ans plus tard, le 16 septembre 1891, l'Opéra de Paris représente *Lohengrin*, sous les instances du ministre des Beaux-Arts, Georges Leygues et dorénavant, l'œuvre wagnérienne acquiert de l'importance au palais Garnier jusqu'en 1914.

### L'esprit wagnérien

L'esprit « wagnériste » envahit le milieu artistique parisien. La liste de Français qui font le pèlerinage à Bayreuth augmente<sup>60</sup> et « tout homme de plume se serait cru perdu d'honneur s'il n'avait célébré en fanfare les oripeaux de Bayreuth. Le public suivit ».<sup>61</sup>

L'un de ces enthousiastes wagnériens est l'écrivain et journaliste Édouard Dujardin qui, à ses débuts, a étudié la musique au Conservatoire aux côtés de Paul Dukas et de Claude Debussy. Il est aussi « l'un des plus assidus aux mardis de Mallarmé ».<sup>62</sup> Après un séjour à Munich en 1884, Dujardin se rend compte que, pour la plupart, les Français ignorent toujours les idées de Wagner. Il réunit plusieurs wagnériens à un dîner pour gagner leur soutien pour une revue qu'il veut créer, *La Revue Wagnérienne*. Catulle Mendès, Jules Champfleury, Léon Leroy, Jules de

<sup>58</sup> Schuré, Édouard, *Le Drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée* (Perrin, Paris, 1910).

<sup>59</sup> Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Slatkine, Genève, 1984), p.229.

<sup>60</sup> La liste inclut des artistes comme J.E.Blanche, Henri Fantin-Latour, Pierre-Auguste Renoir, Auguste Rodin, Ernest Rouart ; des compositeurs : Charles Benoît, Gustave Charpentier, Claude Debussy, Reynaldo Hahn, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns ; des écrivains : Maurice Barrès, Édouard Dujardin, André Fontainas, Judith Gautier, Pierre Louÿs, Catulle Mendès, Stuart Merrill, Édouard Schuré ; et d'autres : Georges Clemenceau, Édouard Colonne, Charles Lamoureux, Sâr Joséphin Péladan.

<sup>61</sup> Cœuroy, André, *La Musique française moderne* (Delagrave, Paris, 1922), p.12.

<sup>62</sup> de Wyzewa, Isabelle, *op.cit.*, p.44.

Brayer, Charles Lamoureux, le juge Lascoux et Victor Wilder sont présents. Un spécimen est rédigé, où sont ajoutés les noms d'Édouard Schuré, Élémer Bourges, Édouard Rod, Villiers de l'Isle-Adam et de Stéphane Mallarmé.

*La Revue Wagnérienne* est lancée en février 1885 et est favorablement accueillie par les wagnériens du milieu artistique parisien. Ceux-ci incluent les symbolistes, habitués des mardis de Mallarmé<sup>63</sup> : René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Teodor de Wyzewa, Pierre Quillard, Éphraïm Mikhael, ainsi que Paul Verlaine, Jules Laforgue, Jean Moréas, Émile Verhaeren, Gustave Kahn, Albert Mockel, Maurice Maeterlinck et Henri de Régnier ; et les jeunes musiciens Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Pierre de Bréville, Paul Dukas ; les peintres Henri Fantin-Latour, Auguste Renoir, Jacques-Émile Blanche ; et les journalistes Henri Gauthier-Villars (Willy), Henry Bauer et Louis de Fourcard.

Selon Dujardin, l'objet de la revue est de « pénétrer [l'œuvre wagnérienne] et d'en faire connaître la signification profonde ». <sup>64</sup> En fait, cette revue devient un « guide dans l'idéalisme, [et un] interprète de la philosophie allemande ». <sup>65</sup> Les deux premiers collaborateurs de la revue sont Dujardin et Teodor de Wyzewa qui remplissent le journal de leurs écrits. Telle est leur vénération pour Wagner qu'ils expliquent les œuvres et les idées du maître « comme à l'église dans un sermon, on explique l'Évangile ». <sup>66</sup> Teodor de Wyzewa diffuse l'idée de la fusion des arts et prône « une littérature wagnérienne alliant des doctrines d'apparence contraires ». <sup>67</sup> Ce que Wagner a fait pour le drame musical, les écrivains pourraient l'imiter en matière de littérature, « la poésie jouant le rôle d'élément musical, la prose d'élément intellectuel ». <sup>68</sup> Des poètes comme Jules Laforgue et Stéphane Mallarmé y seraient parvenus, d'après de Wyzewa. De Jules Laforgue, le critique dit qu'il « a osé déjà varier les rythmes suivant des raisons précises et violer les sottes règles » <sup>69</sup> et de Stéphane Mallarmé, qu'il « tenta une poésie savamment composée, en vue de l'émotion totale ». <sup>70</sup> Ainsi, toujours d'après lui, « la Poésie véritable, la seule qui demeure irréductible à la littérature proprement dite, [...] une musique émotionnelle

<sup>63</sup> Camille Mauclair commence à fréquenter les mardis, rue de Rome, en 1891.

<sup>64</sup> Dujardin Édouard, « La Revue Wagnérienne » *La Revue Musicale*, le 1<sup>er</sup> octobre 1923, pp.141-160.

<sup>65</sup> de Wyzewa, Isabelle, *op.cit.*, p.16.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>67</sup> de Wyzewa, Teodor, « Notes sur la littérature wagnérienne » *La Revue Wagnérienne*, t.1, p.152.

<sup>68</sup> Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique* ( A.G. Nizet, Paris, 1959), p.19.

<sup>69</sup> de Wyzewa, Teodor, *op.cit.*, p.164.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.163.

de syllabes et de rythmes »<sup>71</sup> doit remplacer la poésie conventionnelle où la pensée du poète est soumise à un rythme fixe. C'est la naissance du vers libre, forme de poésie utilisée par un grand nombre de symbolistes.

Dujardin exprime sa profonde admiration pour l'œuvre wagnérienne dans son article « Bayreuth »<sup>72</sup> où il déclare: « [Richard Wagner] avait compris que l'œuvre d'art doit être complète et vraie [...]. Il avait compris, encore, que cette œuvre d'art [...] est la création suprême de l'esprit, et que cette création, faite d'abord par l'auteur [...] ensuite, refaite entièrement par les auditeurs, peut être connue par eux seulement dans l'oubli des soucis temporels et dans la paix, non troublée, de la contemplation intérieure ». Ainsi, la fusion des arts est capable d'exalter l'auditeur, de le transporter au-dessus de l'état d'esprit ordinaire. Dujardin ajoute : « les Œuvres [sont] des Révélation et le Théâtre [est] un Temple » confirmant son idée que Wagner a conçu « une Religion par [laquelle] le Peuple [est] instruit ». Cette même notion qui considère l'art comme une religion va aussi marquer l'esthétique musicale de Camille Mauclair.

### **Mallarmé et la musique**

En établissant le contexte dans lequel Mauclair développe son esthétique musicale, il nous semble important d'examiner comment la fusion des arts a marqué son mentor, Stéphane Mallarmé. Celui-ci préfère surtout la poésie. Son esthétique, influencée par la philosophie idéaliste de Friedrich Hegel<sup>73</sup>, est décrite par Mauclair en ces termes : « les idées pures [sont] les seuls êtres virtuels et réels de l'univers alors que les objets et toutes les formes de la matière n'en [sont] que les signes ».<sup>74</sup> Pour Mallarmé, la poésie est le meilleur moyen d'évoquer et de suggérer ces idées pures, car c'est un art abstrait qui interpelle l'intellect sans toucher aux émotions. Selon lui, « la musique n'est pas conjointe à la poésie, elle est en marge ».<sup>75</sup> Pourtant, comme le souligne Suzanne Bernard : « La conception que se fait Mallarmé de la musique [...] est parfaitement une et cohérente : c'est une conception *idéaliste*. Si l'on peut y apercevoir différents aspects, tous s'ordonnent dans une même

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>72</sup> Dujardin, Édouard, « Bayreuth » *La Revue Wagnérienne*, t.1, pp.136-42.

<sup>73</sup> Voir Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.39 : « Les œuvres les plus importantes de Hegel avaient été traduites et commentées en français par Auguste Véra à partir de 1860 et pendant les années 1890 ces traductions circulent sous la forme d'extraits d'anthologie dans pratiquement tous les cours de philosophie de la Sorbonne et de l'École Normale Supérieure ».

<sup>74</sup> Mauclair, Camille, *Princes de l'esprit* (Ollendorff, Paris, 1920), p.106.

<sup>75</sup> Cœuroy, André, *Wagner et l'esprit romantique*, p.278.

perspective, commandée justement par l'idéalisme, et par son corollaire mallarméen, l'abstraction. C'est parce qu'il la voit comme un monde de rapports abstraits et intemporels que Mallarmé se fait de la musique une conception *architecturale* ». <sup>76</sup> Ainsi, l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* considère-t-il la musique d'une manière abstraite et structurale.

Néanmoins, Mallarmé, comme tous les écrivains parisiens, est exposé à l'influence wagnérienne. Dès 1864, Mallarmé compte parmi ses amis les wagnériens Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès et sa femme Judith Gautier. De plus, il admire l'œuvre de Baudelaire et « [s'inspire] directement de la poésie sombre et douloureusement lyrique de Baudelaire ». <sup>77</sup> Sans doute connaît-il aussi les articles populaires de Baudelaire, *Lettre à Richard Wagner, Wagner et le Tannhäuser à Paris* que nous avons déjà mentionnés. Après son établissement à Paris en 1871, son cercle d'amis grandissant inclut plusieurs artistes comme Manet et des musiciens dont Augusta Holmès <sup>78</sup>, compositrice et wagnérienne. Le premier contact de Mallarmé avec l'interprétation orchestrale de la musique wagnérienne n'a lieu qu'en 1885. Édouard Dujardin le persuade d'assister au concert spirituel de Vendredi Saint donné par Charles Lamoureux. Par la suite, Mallarmé devient un amateur passionné des concerts dominicaux. Comme l'écrit Maclair : « Mais enfin son seul luxe était d'aller, le dimanche, [aux] concerts Lamoureux. J'assistais ferveusement, moi aussi, à ces séances qu'il appelait « des vêpres », et c'était un grand honneur pour moi lorsqu'il me convia à prendre la place voisine. Il écoutait, la tête dans ses mains, prenant parfois sur un calepin une petite note mystérieuse ». <sup>79</sup> Cependant, sa réaction aux œuvres wagnériennes est plutôt la réaction d'un poète qui défend sa position esthétique contre l'invasion des idées de Wagner et contre l'effet écrasant de cette musique allemande. « Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre notre art ce que la trop puissante musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance ». <sup>80</sup>

<sup>76</sup> Voir Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique* (A.G. Nizet, Paris, 1959), p.39. Voir également p.87 de notre thèse.

<sup>77</sup> Maclair, Camille, *op.cit.*, p.101.

<sup>78</sup> Heath Lees suggère que Mallarmé ait déjà rencontré Augusta Holmès au célèbre salon de son père Dalkeith Holmès, au 15 rue de l'Orangerie, à Versailles durant les années soixante. Voir *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language* (Ashgate, Aldershot). À paraître.

<sup>79</sup> Maclair, Camille, *Mallarmé chez lui* (Bernard Grasset, Paris, 1935), pp. 80-81.

<sup>80</sup> Valéry, Paul, « Au concert Lamoureux en 1893 » dans *Pièces sur l'art* (NRF Gallimard, Paris, 1934), p.84.

Renonçant à écouter d'autres concerts<sup>81</sup>, Mallarmé assiste uniquement aux concerts Lamoureux où son intérêt se concentre sur la structure de la musique. « Mallarmé s'intéressait surtout à la structure symphonique et à ce que l'on en pourrait reprendre en poésie ». <sup>82</sup> Après les concerts, le mardi, rue de Rome, le poète et ses disciples discutent « des prestiges comparés de la musique et de la poésie, autant que Wagner ». <sup>83</sup> André Gide, un habitué des mardis à l'époque de Camille Mauclair, confirme cette observation : « Il me paraissait que Mallarmé lui-même et tous ceux qui le fréquentaient, recherchaient dans la musique encore de la littérature ». <sup>84</sup> Mallarmé a tendance à prononcer des monologues à ces réunions, élaborant ses idées devant les symbolistes qui se réunissent chez lui : « Le monde n'est qu'un système de symboles subordonné à un système d'idées pures qui sont régies par des lois cosmiques ». <sup>85</sup> Son idéal est de créer « le Livre », un ouvrage construit comme une symphonie qui engagerait l'intellect et qui serait supérieur au drame musical. Pour lui, la musique orchestrale ne s'adresse qu'aux émotions. Le Livre formerait la base d'une nouvelle religion, grâce à sa capacité d'expliquer clairement et profondément les Idées de l'univers. Le défaut principal de cette idée mallarméenne tient au fait que ceux qui pourraient comprendre un tel livre devraient être eux-mêmes des intellectuels, membres de l'élite. La plupart des gens n'auraient pas accès au message métaphysique de cette « bible ». Mais selon Mallarmé, le poète et l'artiste sont en quelque sorte des prêtres et ils seraient capables de déchiffrer cette écriture symbolique, et d'enseigner aux hommes les Idées de l'univers.

En dépit de ses propres idées, l'auteur de *L'après-midi d'un faune* ne peut pas ignorer l'enthousiasme des autres symbolistes pour Wagner. Invité par Dujardin à contribuer à *La Revue Wagnérienne*, Mallarmé écrit « Richard Wagner : Rêverie d'un poète français ». <sup>86</sup> Cependant, l'article insiste en termes voilés sur la supériorité de la poésie. Le poète laisse supposer que, à la différence du mot écrit, l'œuvre du compositeur ne parvient pas au sommet de « la montagne de pureté esthétique ». Dans son dernier paragraphe, il écrit : « Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le

<sup>81</sup> Voir Bernard, Suzanne, *op.cit*, p.24.

<sup>82</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>83</sup> Mondor, Henri, *Vie de Mallarmé* (NRF Gallimard, Paris, 1942), p.760.

<sup>84</sup> Gide, André, *Si Le Grain ne meurt* (NRF Gallimard, Paris, 1955), p.259.

<sup>85</sup> Cœuroy, André, *La Musique française*, p.196.

<sup>86</sup> Mallarmé, Stéphane, « Richard Wagner : rêverie d'un poète français » *La Revue Wagnérienne*, t.1, le 8 août, 1885, pp.195-200.

lever de vérités le plus compréhensif encore trompette la coupole ». <sup>87</sup> Cependant, certains symbolistes-wagnériens, sans comprendre le message subtil de Mallarmé, considèrent que le poète est lui aussi wagnérien, étant donné qu'il assiste aux concerts Lamoureux et qu'il écrit pour *La Revue Wagnérienne*.

### Les symbolistes et leurs vers harmonieux

À ce point de notre discussion, on pourrait se demander si tous les symbolistes partagent la même esthétique que Mallarmé. Pour la plupart, les symbolistes sont ceux qui se réunissent chez Mallarmé dès 1885. <sup>88</sup> Il existe un deuxième « camp » d'écrivains comprenant Maurice Barrès, Mme Rachilde, Adolphe Retté, Gustave Kahn et Jean Moréas, qui s'intéressent à l'œuvre de Paul Verlaine, poète bohème. Celui-ci, qui écrit « de la musique avant toute chose » dans son poème *Art poétique* <sup>89</sup>, produit une poésie harmonieuse, mais ne se considère pas comme le chef d'une école d'esthétique. Néanmoins, il fréquente les soirées littéraires organisées au Quartier Latin par des jeunes symbolistes. Dans *Mallarmé chez lui*, Mauclair écrit : « Il y avait autour de Verlaine un autre cénacle qui se traînait de café en café [...] et plusieurs d'entre nous allaient de l'un à l'autre, et Mallarmé fut toujours doux à Verlaine ». <sup>90</sup>

Comme Baudelaire et Villiers de L'Isle-Adam avant eux, certains artistes des années 1890 rejettent le positivisme et le naturalisme. Ces écrivains et ces poètes veulent aussi s'émanciper des traditions littéraires établies par les romantiques et les Parnassiens et transgresser les règles de la prosodie. Dans le camp de Mallarmé, les jeunes écrivains, poètes et artistes cherchent à représenter l'Idéal dans leur art, à la manière de l'auteur d'*Hérodiade*. Se servant de symboles pour créer une œuvre allégorique, ils font allusion aux « Idées » sans s'y référer de manière directe. Ces hommes de lettres cherchent également à inventer de nouvelles formes d'expression poétique. La musicalité des phrases les hante. Comme leur Maître, ils veulent produire des vers harmonieux. Tel est le penchant de Mallarmé pour un langage

<sup>87</sup> *Ibid*, pp.199-200.

<sup>88</sup> À l'époque de Camille Mauclair (1891-1897), les habitués des mardis incluent : André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Henri de Régnier, Ferdinand Hérod, André Fontainas, Albert Mockel, Francis Vielé-Griffin, Stuart Merrill, Édouard Dujardin, Alfred Poizat, Grivollet, Edmond Bonniot, Théodore Duret, Odile Redon, Whistler, Stefan George, Georges Brandès, Byvanck, Marcel Schwob, Paul Claudel, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles Morice, Pierre Quillard, Félix Fénéon, Louis Le Cardonnell, Jean Moréas, Claude Debussy et Oscar Wilde.

<sup>89</sup> Verlaine, Paul, *Art poétique Jadis et naguère* (Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris), p.326.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *Mallarmé chez lui*, p.87.

mélodieux que l'on pourrait se poser la question de savoir s'il a vraiment besoin des théories wagnériennes pour créer son propre style de poésie. Avant sa rencontre, d'une part avec la musique symphonique, d'autre part avec Wagner, le poète a déjà « emprunté des expressions au vocabulaire musical »<sup>91</sup> dans sa poésie. En 1865, il a écrit *L'après-midi d'un faune*, poème musical, d'une fluidité rythmique. Néanmoins, l'expérience de l'écoute aurait pu ajouter une nouvelle dimension à sa créativité. Aux concerts Lamoureux, peut-être le poète s'inspire-t-il directement de la musique sans même penser à la fusion des arts. Mallarmé n'assiste jamais au drame musical complet de Wagner qui est monté à l'Opéra ; il ne fait donc pas l'expérience de l'art total, ne se plongeant jamais dans l'atmosphère enivrante du drame lyrique wagnérien, drame qui inclut la parole, la musique, le geste et le décor. Cependant, il assiste régulièrement aux concerts dominicaux. Est-il possible que, malgré son penchant intellectuel, le poète réagisse à cette musique de manière schopenhauerienne ? L'observation du chercheur Jean-Michel Nectoux semble confirmer cette interprétation : « La musique instrumentale a clairement la préférence de Mallarmé : elle est pure de toute référence et invite plus librement à la rêverie ».<sup>92</sup>

D'autres symbolistes comme René Ghil, Albert Mockel, Henri de Régnier ou Camille Mauclair sont plus influencés que Mallarmé par Wagner et la fusion des arts. Pour eux, les théories de Wagner sur la fusion des arts s'accordent avec leurs propres réflexions. « Ce sont les idées [wagnériennes] que les symbolistes admiraient dans la mesure où elles confortaient leurs conceptions propres et semblaient formuler idéalement leurs idées ».<sup>93</sup> La notion de la correspondance des arts les inspire. Encouragés aussi par les articles de Dujardin et de Wyzewa dans *La Revue Wagnérienne*, ils essaient d'appliquer ce concept à la littérature. Le but des symbolistes est de rendre leur prose et leur poésie plus musicales par « une fusion des lettres et de la symphonie ».<sup>94</sup> Certains s'inspirent « directement de la musique »<sup>95</sup> en essayant d'écrire des phrases harmonieuses, comme René Ghil, Édouard Dubus, Albert Mockel, Camille Mauclair, Stuart Merrill et Émile Verhaeren. D'autres, comme Gustave Kahn, Jules Laforgue, Francis Vielé-Griffin,

<sup>91</sup> Bernard, Suzanne, *op.cit*, p.21.

<sup>92</sup> Nectoux, Jean-Michel, *Mallarmé, peinture, musique, poésie* (Société nouvelle Adam Biro, Paris, 1998), p.158.

<sup>93</sup> Nectoux, Jean-Michel, *op.cit*, p.177.

<sup>94</sup> Mauclair, Camille, « Souvenirs sur le mouvement symboliste en France » *La Nouvelle Revue*, le 1<sup>er</sup> novembre, 1897, p.86.

<sup>95</sup> Woolley, Grange, *Richard Wagner et le symbolisme français*, p.120.

Édouard Dujardin, André Retté et Henri de Régnier, composent des vers libres.

Malgré le désir d'un art total, ces poètes n'arrivent pas à incorporer avec succès la musique dans leur poésie. « Ils ont cherché l'impair et multiplié les impairs. Ils n'ont pas pris garde qu'en musique pure, pas plus qu'en musique poétique, il n'est pas de musique sans pensée et qu'il ne suffit pas d'aligner notes et mots pour faire œuvre de musicien ».<sup>96</sup> Mallarmé s'abstient de cette pratique. Ses recherches se concentrent « sur la métrique et sur le mécanisme secret de la phrase »<sup>97</sup> ; sa poésie reste « fidèle au classique français ».<sup>98</sup> Il exprime même des réserves sur l'application de la fusion des arts à la poésie car il considère que ceux qui tentent d'imiter le style de Wagner produisent une poésie trop sensuelle et trop émotive. De plus, Mallarmé ne supporte pas l'idée que la poésie cède le pas à la musique. Il n'hésite pas à avertir d'autres poètes qu'ils se perdraient dans leurs efforts de marier les deux arts. À René Ghil, qui, avec son esprit scientifique, essaie d'écrire une « musique verbale »,<sup>99</sup> Mallarmé fait cette réprimande : « Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de nos passions évoquées par la rêverie, vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme des vers ».<sup>100</sup> Comme plusieurs habitués des mardis, Ghil ne prête pas attention aux avertissements de Mallarmé. René Ghil est, en effet, de plus en plus préoccupé par la construction intellectuelle de la poésie, cherchant des rapports entre les sons de la musique et ceux du langage parlé. Il codifie même « l'instrumentation verbale » et « assimile les voyelles à des instruments »<sup>101</sup> dans son *Traité du Verbe*.<sup>102</sup> Mais ses idées attirent peu d'admirateurs.

Débutant dans le cénacle symboliste, Camille Mauclair est sujet aux influences qui règnent dans le milieu artistique français de cette époque-là. Il incorpore plusieurs concepts chers aux symbolistes dans ses écrits, cependant, il s'éloignera de leurs idées plusieurs années après. L'évolution de son esthétique musicale en atteste. Nous le verrons dans le chapitre suivant.

<sup>96</sup> Cœuroy, André, *Wagner et l'esprit romantique*, p.274.

<sup>97</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.81.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.81.

<sup>99</sup> Woolley, Grange, *op.cit*, p.67.

<sup>100</sup> Mallarmé, Stéphane cité dans Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair', p.173.

<sup>101</sup> Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, p.16.

<sup>102</sup> Ghil, René, *Traité du verbe* (Giraud, Paris, 1886).

## Évolution de l'esthétique de Camille Mauclair

Dans le chapitre précédent nous avons souligné les influences qui ont façonné l'esthétique symboliste en France. De plus, nous avons montré le rôle central de Stéphane Mallarmé dans le cercle littéraire et artistique parisien. Examinons maintenant l'esthétique de Camille Mauclair. Celle-ci adhère à un grand nombre d'idées mallarméennes comme l'idéalisme et l'élitisme. Cependant, à cause de son penchant musical, le jeune écrivain incorpore aussi certains éléments des théories wagnériennes dans son esthétique ; ce que Mallarmé refuse de faire.

Camille Mauclair n'a que dix-neuf ans quand il franchit le seuil du foyer mallarméen pour la première fois en 1891. Malgré sa déclaration dans *Servitude et grandeur littéraires*<sup>1</sup> selon laquelle André Gide était responsable de la première rencontre de Mauclair avec le poète, il est plus vraisemblable que Mallarmé l'accueille après avoir reçu une lettre écrite par lui : « On me dit que le mardi soir vous avez coutume de recevoir quelques jeunes gens parmi lesquels je compte des amis. Souffrirez-vous que la semaine prochaine je vienne vous voir ? Bien que n'ayant personne en ce moment autour de moi pour me présenter à vous ».<sup>2</sup>

Le jeune Mauclair s'établit rapidement dans ce milieu élitiste<sup>3</sup>, comme l'affirme une lettre de Gide à Paul Valéry : « Je vous recommande un confrère, un vrai, en Mallarmé<sup>4</sup> et Wagner auquel j'écris en vous quittant, auquel je parle de vous. Il s'appelle Camille Mauclair. Louÿs t'en a-t-il parlé »?<sup>5</sup> Mauclair avait déjà écrit

<sup>1</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922), p.26.

<sup>2</sup> Mauclair, Camille, cité dans Marchbank, Alan, 'Camille Mauclair: Life and Works (1890-1909)', PhD thesis, Edinburgh University, 1975, p.36.

<sup>3</sup> À la suite de la mort de son père et d'un oncle généreux, la famille Mauclair s'est trouvée dans la gêne. Très jeune, Camille Mauclair a dû gagner sa vie. Il a alors travaillé comme journaliste.

<sup>4</sup> Nous reproduisons textuellement la phrase d'André Gide.

<sup>5</sup> Lettre de Gide à Paul Valéry, septembre 1891, *André Gide – Paul Valéry, Correspondance 1890-1942* (Gallimard, Paris, 1955), p.130. Voir aussi cette autre citation dans la même veine :

« Puis Louis m'a parlé de vous ; il vous en veut de ne pas proclamer Heredia et de Lisle et prétend que vous non plus vous ne voyez qu'une paroi du temple – celle du côté des coulisses – et vous trouve « monotone ».

Au reste, il est emballé maintenant pour le jeune Camille Mauclair qu'il a découvert ces derniers temps. (C'est lui qui m'a fait un charmant article dans *La Revue Indépendante*). Vous en a-t-il

dans *La Revue Indépendante* un article favorable sur le premier ouvrage symboliste de Gide, *Les Cahiers d'André Walter*<sup>6</sup>, et il commence à former de nouvelles amitiés avec les artistes qui entourent Mallarmé. En outre, homme intelligent, il saisit facilement l'essence des idées mallarméennes. Ainsi, par sa poésie et ses articles érudits, il gagne en réputation dans le milieu symboliste. En 1891, Paul Valéry fait remarquer à Gide : « Observons avec intérêt l'astre Mauclair s'élever aux sons de la flûte d'un Boucoliate.<sup>7</sup> Nous, planètes éteintes, descendons dans le cercle de perpétuelle occultation - au moins ne serons-nous pas seuls - jusqu'à ce que des conjonctures nouvelles nous ramènent en vue, tandis que l'Étoile, aujourd'hui victorieuse, pâlera ». <sup>8</sup> Selon Lisa Ann Norris, Mauclair adopte les théories esthétiques du symbolisme de manière complète. Cependant, son esprit n'est pas créateur mais plutôt synthétique.<sup>9</sup> Il comprend et explique clairement diverses théories et philosophies, mais il ne formule pas d'idées originales. De plus, il a tendance à adapter le style des autres, ce qui lui donne une réputation de plagiat.<sup>10</sup> Néanmoins, le jeune écrivain reste l'un des principaux théoriciens<sup>11</sup> du groupe avec son livre d'essais, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*.<sup>12</sup> Il écrit ce livre, « produit d'enthousiasme, d'admiration et de conviction »<sup>13</sup>, au sommet de son expérience symboliste.

---

parlé ? Je ne pense pas, mais il est évident que nous pâlissons. Pour moi, il m'a fait comprendre que la place réservée à la pièce qu'il m'avait demandée, était prise par ce dit Mauclair et que je ne pourrais paraître que dans une future livraison ». Lettre de Gide à Paul Valéry, le 17 juin 1891. *André Gide – Paul Valéry, Correspondance 1890-1942*, pp.97-98.

<sup>6</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, p.18 : « Je lus un léger ouvrage de prose *Les Cahiers d'André Walter*, édité sans nom d'auteur : j'en aimai la forme et l'âme, je le dis, et peu après un jeune homme vint me remercier de ces premières lignes qu'on eût publiées sur lui [...] il me donna son nom : André Gide ».

<sup>7</sup> Bucoliate : un poète qui écrit les bucoliques, poèmes pastoraux. *Harrap's New Standard French-English Dictionary* part 1, volume 1, (Harrap, London, 1972), p.B:50. Nous reproduisons textuellement le vocable de Valéry.

<sup>8</sup> *André Gide-Paul Valéry Correspondance (1890-1942)* (NRF Gallimard, Paris, 1955), p.103.

<sup>9</sup> Voir Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair: Toward an Understanding of Wagnerism and French Art (1885-1900)' PhD thesis, Brown University, 1993, p.98.

<sup>10</sup> Niederacur, D.J., et Broche, François, *Henri de Régner de l'Académie française : les cahiers inédits (1887-1936)* (Pygmalion, Paris, 2002), p.430 : « J'ai reçu *Couronne de clarté* de Mauclair [...] ce jeune homme est démarqueur. Son livre, c'est *Le Voyage d'Urien* d'André Gide ».

<sup>11</sup> Voir Jaloux, Edmond, *Les Saisons littéraires (1896-1903)* (Éditions de la librairie de l'Université de Fribourg, Fribourg, 1942), p.243.

<sup>12</sup> Éleusis: ville de l'ancienne Attique. Elle dut sa renommée au culte des grandes déesses Déméter et Perséphone qui étaient censées y résider et dont les mystères y étaient célébrés. <http://www.cosmovisions.com/monuEleusis.htm>. Site consulté le 18 juillet 2005.

<sup>13</sup> Marchbank, Alan, *op.cit*, p.184. Notre traduction.

Camille Mauclair était un fervent admirateur de Mallarmé. Ayant été invité à passer des vacances chez le poète, il avait « été admis dans son intimité ».<sup>14</sup> Cette familiarité avait permis au poète de devenir le mentor, le maître et le confident du jeune écrivain. « J'étais [...] attiré vers la personnalité de Stéphane Mallarmé [...] une âme très haute, une conscience pure, une vie de sacrifice, de décence, de dignité, de foi [...] j'étais devant l'homme qui a exercé sur ma vie la plus profonde influence ».<sup>15</sup> Ainsi, son premier ouvrage est intitulé *Conférence sur Stéphane Mallarmé*.<sup>16</sup> Et Mauclair continue à faire figurer le poète dans ses livres et dans ses articles tout au long de sa vie. *Éleusis, causeries sur la cité intérieure* (1894), *Le Soleil des morts* (1898), *L'Art en silence* (1901), *Princes de l'esprit* (1920), *Servitude et grandeur littéraires* (1922), *Mallarmé chez lui* (1935) en sont quelques exemples.

#### « Le monde n'est qu'un système de symboles »

Sous l'influence de Mallarmé, Camille Mauclair assimile l'aspect idéaliste de l'esthétique symboliste. L'idéalisme de Mallarmé provient des idées de Platon, de Hegel et de Kant. Dans son article « L'esthétique de Stéphane Mallarmé », Mauclair décrit de manière concise ce qu'il a compris de l'Idée mallarméenne : « les apparences du monde ne sont que des séries de signes [...] ces signes transitoires s'appellent symboles [...] le monde n'est qu'un système de symboles subordonné à un système d'idées pures qui sont régies par des lois cosmiques et dont la réunion constitue la divinité ».<sup>17</sup> Selon ce principe, pour un artiste, la simple description d'un objet ne suffit pas à le définir car « un objet est distinct de sa notion pure ».<sup>18</sup> De cet argument, il découle que peu d'artistes seraient capables de révéler aux hommes ces idées pures de l'univers. Cependant, les symbolistes considèrent qu'ils ont le don de déchiffrer ces lois cosmiques. Ce sont des hommes qui sont « en quelque sorte, des prêtres [et qui] apprennent aux hommes à voir Dieu sous les symboles ».<sup>19</sup> Non seulement Mauclair est conscient que l'artiste joue un rôle important dans la société mais il est également attiré par le concept selon lequel l'art est une forme de religion.

<sup>14</sup> Mauclair, Camille, *Chez Mallarmé* (Bernard Grasset, Paris, 1935), p.127.

<sup>15</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, p.26-27.

<sup>16</sup> Mauclair, Camille, *Conférence sur Stéphane Mallarmé* (Société Nouvelle, Paris, 1893).

<sup>17</sup> Mauclair, Camille, « L'esthétique de Stéphane Mallarmé » *La Grande Revue*, le 1<sup>er</sup> novembre 1898, p.196.

<sup>18</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure* (Perrin, Paris, 1894), p.80.

<sup>19</sup> Mauclair, Camille, « L'esthétique de Stéphane Mallarmé », p.197.

Ce concept constitue la pierre angulaire d'une esthétique teintée de spiritualité à laquelle l'écrivain va consacrer sa vie.

### L'« idéoréalisme »

En examinant l'esthétique idéaliste de Mallarmé, Mauclair se rend compte que l'art de créer émane d'un double processus. La perception de l'Idéal n'est que le début de cette opération créative. La tâche de l'artiste consiste à transformer l'Idéal en art: « l'univers positif serait un univers mort si nous ne le ranimions sans cesse en le colorant de la tonalité de notre être ».<sup>20</sup> D'abord, l'artiste puise son inspiration dans les idées pures de l'univers puis, de cette inspiration, il crée son œuvre d'art : la musique, la poésie, la littérature, l'art plastique. Autrement dit, l'artiste « s'élève au-dessus de la dimension sensible, pour contempler les analogies présentes dans l'univers et pour les suggérer aux autres ».<sup>21</sup> Mauclair définit ce double processus par le vocable « idéoréalisme ». Dans « Notes sur l'idée pure », il écrit : « Idéoréalisme s'occupant de la réalisation des idées en un médiateur plastique (Goethe, Poe, Mallarmé), Idéalisme considérant les Idées en soi (Platon, Hegel), l'un complète, explique, justifie l'autre. L'idéoréalisme est l'art réalisé de l'idéalisme ».<sup>22</sup> Sans cette transformation accomplie par des artistes comme Mallarmé, l'Idéal reste inaccessible aux autres. Pour le jeune disciple de Stéphane Mallarmé, c'est l'idéoréaliste qui est l'artiste le plus élevé car c'est lui qui fournit aux hommes le moyen d'accéder au soi. Comment définir le soi ? Simonetta Valenti remarque que l'auteur reprend certaines expressions employées par Mallarmé. Le soi s'identifie donc « à la conscience purifiée et capable d'atteindre l'harmonie universelle, tandis que le « moi » consiste, au contraire, en la conscience encore prisonnière de la contingence, et, partant, [s'avère] inapte à s'élever jusqu'au mystère ».<sup>23</sup> Ainsi, l'artiste capable d'accéder au

<sup>20</sup> Maubel, Henri, cité dans Norris, Lisa Ann, *op.cit.*, p.82. Maubel, romancier, critique et auteur dramatique belge, donna une conférence intitulée « L'idéoréalisme de quelques écrivains » sur Camille Mauclair et André Gide à Bruxelles, le 19 mars 1894.

<sup>21</sup> Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle* (Vita e Pensiero, Milan, 2003), p.120.

<sup>22</sup> Mauclair, Camille, « Notes sur l'idée pure » *Le Mercure de France*, septembre 1892, p.45.

<sup>23</sup> Dans *Camille Mauclair, Homme de lettres fin-de-siècle* (Valenti, Simonetta, *op.cit.*, p.12), la définition que Valenti donne au « soi » est similaire à certaines définitions philosophiques de l'« en Soi » données dans *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t.8, p.815, ainsi que la définition du Brahma, donnée dans *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion* de John Dowson (Heritage Publishers, New Delhi, 1992), p.56 : « Brahma est l'être suprême de l'univers, immanent, absolu et éternel, de qui tout émane et à qui tout revient [...]. Il est omniprésent, infini dans ses manifestations, dans toute nature, animée ou inanimée, dans la divinité la plus élevée et la plus insignifiante des créatures », ainsi que dans

soi joue un rôle exceptionnel dans la société. Le concept de l'idéoréalisme convainc Mauclair de l'importance centrale de l'art et de l'artiste dans la vie des hommes. Cette idée restera toujours au cœur de son esthétique et son amour de l'art, de la musique et de la poésie envahira ses écrits.

Camille Mauclair fait également référence à l'idéoréalisme dans son livre *Éleusis*. En fait, il est salué comme un disciple fidèle de l'idéoréalisme mallarméen et de l'esthétique symboliste par d'autres écrivains contemporains tels que le Belge Henri Maubel<sup>24</sup> et Maurice Beaubourg. Ce dernier écrit de Mauclair : « Idéaliste intransigeant [...] il se fit une idée nette de l'art et du rôle social de l'artiste ».<sup>25</sup> Cette « idée nette » de Mauclair va changer quand il quitte le milieu symboliste en 1897. Avant cette date, en présence de son mentor Mallarmé et des habitués des mardis, il considère que l'artiste doit vivre en retrait de la société pour trouver l'inspiration divine. Nous y reviendrons. Dès que l'écrivain quitte « la tour d'ivoire » des symbolistes, son opinion sur le rôle social de l'artiste change de façon radicale. Parce qu'il est journaliste<sup>26</sup>, il prend de plus en plus conscience des problèmes politiques et sociaux.

### La tour d'ivoire

L'idéalisme symboliste, nous le voyons, est un principe élitiste. Peu d'artistes sont capables d'interpréter les signes de l'univers. Ceux qui sont en mesure de le faire font partie d'un groupe distinct, d'une élite. Individualistes, ils créent dans la solitude. Reconnaissant que « l'idéalisme est une doctrine exclusive, triste, prometteuse de solitude comme toutes les consécration incessantes de la conscience »<sup>27</sup> et que l'artiste doit consacrer sa vie à la tâche de créer un art supérieur, Mauclair, comme les autres symbolistes, s'isole dans sa « tour d'ivoire ».

---

*Indian Mythology* de Jan Knappert (Indus, New Delhi, 1991), p.57 : « Cette essence divine est immatérielle, invisible, permanente, illimitée, omniprésente ». Notons toutefois que cette définition ne s'accorde pas avec celle de Sartre, pour qui « le terme d'en-Soi, que nous avons emprunté à la tradition pour désigner l'être transcendant est impropre » (Voir *L'Être et le Néant*, p.118), et qui ajoute : « le pour-soi est. Il est, dira-t-on, fût-ce à titre d'être qui n'est pas ce qu'il est et qui est ce qu'il n'est pas. [...] », avant de conclure : « Pourquoi cet être-ci est-il tel et non autrement ? Il est, en tant qu'il y a en lui quelque chose dont il n'est pas le fondement : sa présence au monde » (*Ibid*, Deuxième partie : L'Être pour soi, Chapitre 2, « La facticité du pour-soi », p.115).

<sup>24</sup> Maubel, Henri, « L'idéoréalisme de quelques écrivains » *La Société Nouvelle*, avril 1894.

<sup>25</sup> Beaubourg, Maurice, « Camille Mauclair » dans *Portraits du prochain siècle* (Edmond Girard, Paris, 1894).

<sup>26</sup> Issu d'une famille aux moyens modestes, Mauclair dut gagner sa vie en tant que journaliste très tôt. Voir Mauclair Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, p.14.

<sup>27</sup> Mauclair, Camille, « Pour l'idéalisme » *Les Essais d'Art Libre*, juillet 1892, p.257.

Ce faisant, ces derniers gagnent la réputation d'« une élite de délicats fatiguée des outrances naturalistes et des excès du positivisme, [qui] retranche sa pensée dans une citadelle abstraite, loin de la foule ».<sup>28</sup> Néanmoins, selon Mauclair, ces artistes, en risquant l'ostracisme et la solitude, « sont les indispensables révélateurs du vrai chemin des sociétés ».<sup>29</sup> Ainsi, les hommes devraient se tourner vers cette élite afin de mieux comprendre l'Idéal. Inspiré par ces considérations élitistes, l'écrivain prône l'esthétique idéaliste dans ses conférences à Paris, et en Belgique pendant ses années symbolistes. De plus, cette période marque le début de sa carrière prolifique d'écrivain : son œuvre qui inclut déjà le livre d'essais *Éleusis* (1894), les poèmes *Sonatine d'automne* (1895), le roman *Couronne de clarté* (1895) et les contes *Clefs d'or* (1896), reflète son penchant pour l'idéalisme et les symboles. Pour Mauclair, cette prédilection confirme que la vocation suprême d'un artiste est de consacrer sa vie à l'art.

### Recherche du soi

Pourtant, Camille Mauclair rejette toujours le fait qu'un « mouvement symboliste » existe en France. Il soutient que les symbolistes, individualistes par nature, ne sont qu'un « groupe d'écrivains mettant en œuvre leurs idées personnelles ».<sup>30</sup> L'auteur d'*Éleusis* continue d'insister sur l'importance de l'individualisme tout au long de sa vie. Lisa Ann Norris rappelle que cet aspect de l'esthétique mauclairienne provient de l'idée de Schopenhauer selon laquelle « la réalité réside dans la conscience ou la perception du monde de chaque individu ».<sup>31</sup> L'artiste doit créer selon l'expérience qu'il éprouve dans son for intérieur.<sup>32</sup> De manière individuelle, il cherche les idées pures de l'univers. La contemplation du moi, c'est-à-dire « ce qui constitue l'individualité, la personnalité d'un être

<sup>28</sup> de Miomandre, Francis, cité par Trousson, Raymond dans la présentation du *Soleil des morts* (Slatkine Reprints, Genève, 1979), p.iv.

<sup>29</sup> Mauclair, Camille, « Solness le constructeur : Henri Ibsen » *Le Mercure de France*, le 9 septembre 1893, pp.84-85.

<sup>30</sup> Mauclair, Camille, « Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897 » *La Nouvelle Revue*, le 15 octobre 1897, p.672.

<sup>31</sup> Norris, Lisa Ann, *op.cit.*, p.216. "Reality resides in each individual's consciousness or perception of the world". Notre traduction.

<sup>32</sup> Voir Norris, Lisa Ann, *op.cit.*, p.221: "The contemplation of the Self also detached the artist from the real world. His reality existed within him: hence Mauclair's belief in the primacy of the 'cité intérieure' or 'Soi.'" « La contemplation du Moi détache également l'artiste du monde réel. La réalité [de l'artiste] existe à l'intérieur de lui-même; donc la conviction [qu'a] Mauclair de la primauté de la 'cité intérieure' ou du 'Soi' ». Notre traduction.

humain »<sup>33</sup> est le seul moyen d'accéder à l'Idéal. Ce raisonnement est très semblable au « culte du moi » prôné par Maurice Barrès, contemporain de Mauclair, qui écrit : « À force de s'étendre, le Moi va se fondre dans l'Inconscient. Non pas y disparaître mais s'agrandir des forces inépuisables de l'humanité de la vie universelle ».<sup>34</sup> Barrès déclare que la tâche pour « des jeunes gens sincères » est de trouver [leur] moi, puis de le soustraire aux influences des autres, afin de l'enrichir.<sup>35</sup> Si Mauclair écrit plusieurs articles élogieux sur Barrès et ses idées<sup>36</sup> et contribue même à sa revue, *La Cocarde*, il estime pourtant que le « culte du moi » est une idée égoïste<sup>37</sup> : « mon narcissisme est autre chose que l'égotisme de notre Barrès ». À la différence de ce dernier, Mauclair croit que le narcissisme n'est pas un moyen de s'élever ni une manifestation d'hédonisme. Selon lui, l'artiste qui pratique le narcissisme éprouve une expérience spirituelle car il est, en fait, à la recherche du soi. La contemplation du moi mène à la découverte du soi. Grâce à cette expérience, l'homme crée un lien métaphysique entre la conscience universelle et la connaissance, au sens hégélien.<sup>38</sup> L'artiste qui « éveille son soi » a accès à la connaissance absolue de l'univers. Dans *Éleusis*, l'écrivain donne la définition suivante : « J'entends par Soi, la fin idéale de comparaison entre les phénomènes et l'esprit - par Moi, la figuration contingente du Soi, la forme humaine qui le manifeste, ou : son symbole ».<sup>39</sup> Le soi, l'inconscient, réside quelque part dans le moi, l'être conscient.

En effet, le mythe de Narcisse fascine Mauclair, car la fable explique de manière symbolique la façon d'accéder à la métaphysique. Narcisse commence par la

<sup>33</sup> Voir la définition II,1 de « moi », *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire de la langue française* (Le Robert, Paris, 1995), p.1423.

<sup>34</sup> Barrès, Maurice, *Le Culte de Moi : sous l'œil des Barbares* (Plon, Paris, 1922), p.28.

<sup>35</sup> de Boisdeffre, Pierre, *Maurice Barrès* (Éditions universitaires, Paris, 1962), p.37.

<sup>36</sup> Voir, par exemple, Mauclair, Camille, « Le dédain d'être mauvais » *Les Essais d'Art Libre*, avril 1892, pp.97-106.

<sup>37</sup> Lettre de Mauclair à Mme Rachilde (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, Ms alpha 9870, le 8 février 1894). Marguerite Rachilde (1860-1953), femme de lettres française, était cofondatrice du *Mercur de France* avec son mari, Alfred Vallette. Il existe une correspondance inédite entre Mauclair et de nombreux écrivains, peintres, poètes, musiciens et journalistes à la Bibliothèque Jacques Doucet, ainsi qu'au département des manuscrits et qu'au département de musique de la Bibliothèque Nationale de France. Souvent ces écrits ne portent pas sur la musique. Néanmoins, grâce à ses lettres à André Gide ainsi que ses épîtres très franches à Mme Rachilde, Camille Mauclair nous donne un aperçu révélateur de son caractère. De plus, les archives du Musée Rodin montrent une amitié cordiale entre Mauclair et Auguste Rodin. Le département de musique de la Bibliothèque Nationale de France contient des lettres de Mauclair adressées à Nadia, la sœur de Lili Boulanger, qui mettent en lumière qu'il les fréquentait et appréciait et leur musique.

<sup>38</sup> Hegel considère que, grâce au raisonnement et à la religion, l'esprit humain s'est développé d'une conscience primitive à une connaissance absolue. *Encyclopædia Britannica, Micropædia*, (Benton, Chicago, 1974), vol.4, p.990.

<sup>39</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.22.

contemplation de sa beauté - pour l'auteur, la contemplation du moi -. Ce faisant, le jeune homme prend conscience de son intellect et se rend compte que le « miroir intérieur », l'Inconscient (le Soi), fournit le lien à la connaissance absolue. L'expérience corporelle de Narcisse, qui consiste à admirer sa propre beauté, se transforme en expérience spirituelle. Il « se perd dans l'harmonie supérieure de l'âme universelle ».<sup>40</sup> Ainsi, le soi est « le vrai centre de réalité phénoménale ».<sup>41</sup> C'est le point de rencontre de la « conscience pure » dont parlent le philosophe Hegel et plus tard, les phénoménologues comme Merleau-Ponty<sup>42</sup> et Jean-Paul Sartre.

Camille Mauclair fait référence à Nietzsche pour soutenir ses idées sur l'individualisme. Dans son article « Fraternités idéales », il écrit : « admirable Nietzsche qui écrivit que l'âme supérieure ne doit point regarder en haut, mais en face d'elle-même et au-dessous, ayant conscience qu'elle est elle-même en haut ! Là est notre individualisme, la règle de notre ordre : l'art est le mode de manifestation et l'éclat même de notre moi ».<sup>43</sup> Continuant de s'intéresser aux idées des écrivains et des philosophes étrangers, l'écrivain adapte certains de leurs concepts à son esthétique.<sup>44</sup>

## L'anarchisme

C'est en étudiant les concepts de l'idéalisme et de l'individualisme dans le milieu élitiste que Mauclair forme l'opinion que « l'aristocratie intellectuelle »<sup>45</sup> doit être libérée des contraintes intellectuelles et sociales de la société. Les artistes doivent rester indépendants et individualistes, avoir la liberté de créer sans craindre ni l'intervention sociale et économique du gouvernement ni l'uniformisation de la pensée qu'imposeraient les écoles ou les mouvements artistiques. Ces hommes de « l'aristocratie intellectuelle » sont « rebelles aux lois [...], rebelles aux influences

<sup>40</sup> Norris, Lisa Ann, *op.cit*, p.219.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.219.

<sup>42</sup> À la différence de Hegel, Merleau-Ponty soutient que la conscience pure n'a pas de signification isolée. Selon lui, un continuum doit exister entre cette conscience et la vie réelle. Ce n'est que dans le monde et par rapport aux autres que l'homme se connaît. Voir Olkowski, D., et Morley, J. Editors, *Merleau-Ponty: Interiority and Exteriority. Psychic Life and the World* (State University of New York Press, Albany, 1999), p.3. Voir aussi Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant* ( NRF Gallimard, Paris, 1943).

<sup>43</sup> Mauclair, Camille, « Fraternités idéales » *Le Mercure de France*, février 1893, p. 132.

<sup>44</sup> Marchbank, Alan, *op.cit*, p.168. "There is nothing new in Mauclair's idealism [which] is culled from ideas already in the air: Hegel, Fichte, Carlyle, Emerson, Plato, Plotinus, Spinoza, Nietzsche, Swedenborg".

<sup>45</sup> Norris, Lisa Ann, *op.cit*, p.224.

des âmes voisines ». <sup>46</sup> Ils ont besoin d'exclusivité pour « cueillir de l'infini pour tout le monde ». <sup>47</sup> Comme cette aristocratie est au-dessus du droit, « il faut [donc] se défendre contre l'égalitarisme » <sup>48</sup> car la démocratie détruirait la créativité de l'artiste : « un état social où tous droits et devoirs seraient égaux nous constituerait une irrespirable atmosphère d'ennui et de dégoût ». <sup>49</sup> Ces paroles de Mauclair reflètent la pensée des artistes des années 1890 qui prônent l'importance de l'individualisme. Pour eux, l'égalitarisme réprimerait leur liberté. « Nous ne sommes pas des fonctionnaires à mots d'ordre, mais des hommes libres soucieux de leur intellectualité. Nous n'avons de devoirs qu'envers nous-mêmes ». <sup>50</sup> À cette époque-là, le monde artistique parisien s'intéresse à la doctrine de l'anarchisme <sup>51</sup>, une doctrine impossible à ignorer car, entre 1892 et 1894, une série d'attentats anarchistes secoue Paris. <sup>52</sup> L'anarchiste Jean Grave <sup>53</sup> (1854-1939) écrit dans *L'Anarchie, son but, ses moyens* : « Pour que l'homme puisse se développer librement dans toute sa puissance physique, intellectuelle et morale, qu'il puisse donner jour à toutes ses virtualités, il faut que chaque individu puisse satisfaire tous ses besoins physiques, intellectuels et moraux. Et cette satisfaction ne peut être assurée à tous que si la terre, qui n'est l'œuvre de personne, est remise à la disposition de qui peut la travailler ». <sup>54</sup> Les artistes, surtout les symbolistes, s'attachent à l'idée que la doctrine de l'anarchie promeut la liberté individuelle. Intellectuels, ils se considèrent capables de formuler leurs propres règles, convenant à leur vie d'artiste. Selon eux, l'individu est capable de vivre sans l'intervention d'une autorité extérieure. « Il ne peut y avoir de bonnes lois, ni de bons juges, ni par conséquent, de bon gouvernement, puisque son existence implique une règle de conduite unique pour tous alors que c'est la diversité qui caractérise les individus.

<sup>46</sup> Mauclair, Camille, « Petits théorèmes d'art social : 1 : Une Anarchie » *L'En Dehors*, le 20 mars 1892, p.2.

<sup>47</sup> Mauclair, Camille, « Solness le constructeur » *Le Mercure de France*, le 9 septembre 1893, p.21.

<sup>48</sup> Norris, Lisa Ann, *op.cit*, p.225.

<sup>49</sup> Mauclair, Camille, « Petits théorèmes d'art social », p.2.

<sup>50</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.189.

<sup>51</sup> « La participation à l'anarchisme des années 1890 des artistes autrefois apolitiques était l'élément le plus visible de la culture de l'anarchisme », p.5. Sonn, Richard, D., *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1989). « The participation of formerly apolitical artists in 1890's anarchism was the most conspicuous part of the overall culture of anarchism ». Notre traduction.

<sup>52</sup> Les attentats anarchistes les plus retentissants furent ceux de Ravachol en 1892, puis de Vaillant et d'Henry à quelques semaines d'intervalle en 1893.

<sup>53</sup> Selon William Clark, Mauclair le connaissait personnellement. Voir Clark, William, C., 'Camille Mauclair and the Religion of Art' PhD thesis, University of California, 1976.

<sup>54</sup> Grave, Jean, *L'Anarchie, son but et ses moyens* (Delamain, Boutelleau & Cie, Paris, 1899), ouvrage qui se trouve sur le site <http://bibliolib.net/Grave-anarchie.htm>. Site consulté le 21 décembre 2003.

Toute société basée sur des lois humaines - et c'est le cas de toutes sociétés passées et présentes - ne peut donc satisfaire pleinement l'idéal de chacun». <sup>55</sup> Un gouvernement conventionnel, quelle que soit sa constitution, viole l'esprit de l'homme. <sup>56</sup> Selon les symbolistes l'État réprime l'individu et l'appauvrit matériellement et spirituellement.

Dans l'anarchisme, ce qui attirait les hommes de lettres, c'était l'intégrité de la liberté individuelle. À cette époque-là, dans ses articles, Mauclair soutient la pensée que, seule l'anarchie est capable de combattre les gouvernements et de préserver l'individualité des artistes. <sup>57</sup> Le jeune écrivain compte parmi ses amis des sympathisants anarchistes, Saint-Pol Roux et Pierre Quillard, et comme il contribue aux revues anarchistes telles que *L'En Dehors*, *La Revue Anarchiste* et *La Cocarde*, il y rencontre d'autres hommes de lettres qui soutiennent cette doctrine politique : Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin <sup>58</sup>, Paul Adam, Émile Verhaeren, Ferdinand Hérold et Octave Mirbeau. Notons que Mallarmé lui-même sympathise avec cette doctrine, avant de la redéfinir dans le contexte artistique : « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre ». <sup>59</sup>

Plus tard, l'état d'esprit des sympathisants sera violent, vengeur et moralisateur. <sup>60</sup> En réalité, Mauclair ne défend pas la violence <sup>61</sup> et n'exprime ses idées anarchistes que par la plume. Considérant aussi que le drame est un moyen efficace de diffuser les opinions et les philosophies, il participe pendant plusieurs années à la production de pièces symbolistes et anarchistes. <sup>62</sup>

Trente ans plus tard, dans *Servitude et grandeur littéraires*, Mauclair écrira : « Je me persuadai donc que j'étais anarchiste parce que ma jeune et bouillante

<sup>55</sup> *Ibid*, <http://bibliolib.net/Grave-anarchie.htm>.

<sup>56</sup> Hoffman, Robert, éditeur, *Anarchism* (Lieber-Atherton, New York 1973), p.4.

<sup>57</sup> Voir Mauclair, Camille, « Chronique: un projet d'association artistique » *La Cocarde*, le 24 septembre, 1894, et « Petits théorèmes d'art social : 1 : une anarchie » *L'En Dehors*, le 20 mars 1892.

<sup>58</sup> Pour une histoire de l'anarchisme, voir Maîtreon, Jean, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1800-1914)* (Société universitaire d'éditions et de librairie, Paris, 1951), p.123 : « La revue *Les Entretiens politiques et littéraires* publiée sous la direction de Francis Vielé-Griffin devient nettement anarchiste en 1892 et ses collaborateurs sont Paul Valéry, Paul Adam, Bernard Lazare, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Pierre Quillard, Stéphane Mallarmé ». Voir également Maîtreon, Jean, *Le Mouvement anarchiste en France* (F. Maspéro, Paris, 1975) t.1, t.2, et Avron, H., *L'Anarchisme au XX<sup>e</sup> siècle* (PUF, Paris, 1979).

<sup>59</sup> Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, t.2, « Sur l'explosion à la Chambre des Députés » (Éditions de la Pléiade, Paris, 2003), p.660.

<sup>60</sup> Tison-Braun, Micheline, *La Crise de l'humanisme* (Minard, Paris, 1986), p.78.

<sup>61</sup> Mauclair assista à l'exécution de l'anarchiste Auguste Vaillant d'où il « revint malade de colère et de dégoût ». *Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922), p.112.

<sup>62</sup> Mauclair et Aurélien Lugné-Poe fondent le Théâtre d'Œuvre en 1893. Le 17 mai 1893, au Théâtre des Bouffes Parisiens, ils montent leur première pièce, *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck.

conscience découvrait dans la société une foule d'injustices, et je tâchai consciencieusement de m'assimiler les écrits théoriques de l'anarchie ». <sup>63</sup> Revenant sur son passé, il considérera que son intérêt pour l'anarchisme n'aura été qu'un état passager. Néanmoins, la philosophie de l'anarchisme laisse une empreinte sur l'esprit de Mauclair, contribuant au moins en partie au changement de ses idées sur la société.

### La musique

L'idéalisme symboliste ne représente qu'une partie de l'esthétique mauclairienne car l'écrivain, mélomane, perçoit les idées selon une perspective musicale ; ce qui le distingue de Mallarmé, l'intellectuel, qui considère toujours la poésie comme la forme artistique ultime. Très tôt, Camille Mauclair se familiarise avec la musique de Beethoven, Bach, Schumann et Liszt. À la différence de beaucoup d'écrivains contemporains comme André Gide, Romain Rolland ou Louis Laloy, il n'a pas l'occasion d'apprendre à jouer d'un instrument de musique et nous n'avons pu établir s'il a étudié la théorie de la musique, la structure harmonique, le contrepoint, etc. <sup>64</sup> Dans un article du *Courrier Musical*, il écrit : « j'ai été élevé par des musiciens, j'entends de la musique chaque jour, je l'aime infiniment, mais cela ne me donne que les droits d'un amateur ». <sup>65</sup> Adolescent, il se rend aux concerts dominicaux de Padeloup et les concerts chez Érard ou chez Pleyel. <sup>66</sup> Épris de la musique wagnérienne, il assiste à la célèbre audition de *Lohengrin* « tentée courageusement par Charles Lamoureux » en 1887, mais, trop pauvre, il ne peut aller à Bayreuth <sup>67</sup> ; il doit se contenter des comptes rendus de ses amis, comme le révèle sa lettre à Pierre Louÿs : « Je suis ravi de vous savoir là-bas comprenant et jouissant de cette sublime venue dont je ne connais que très imparfaitement l'immensité. Au moins, soyez heureux pour deux, et essayez de rapporter de Bayreuth quelques notes qui me puissent illusionner un peu. Je suis jaloux de vous ». <sup>68</sup> Et c'est avec les

<sup>63</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, p.114.

<sup>64</sup> Mauclair souligne, à plusieurs reprises dans ses écrits, qu'il n'est pas expert en théorie musicale. Voir, par exemple, la préface de *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1924), p.vii : « Ce livre a été écrit [...] par un poète qui ne prétend à d'autre compétence que celle d'un auditeur passionné ».

<sup>65</sup> Mauclair, Camille, « Les 'Compétents' » *Le Courrier Musical*, le 15 octobre 1905, p.567.

<sup>66</sup> À Paris, les petits concerts avaient lieu dans les salles Érard et Pleyel qui appartenaient aux luthiers.

<sup>67</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, p.223-224 et *La Religion de la musique*, p.253.

<sup>68</sup> Lettre de Mauclair à Pierre Louÿs, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, MNR Alpha 765).

écrivains Louÿs<sup>69</sup> et Mallarmé<sup>70</sup> que Mauclair fréquente les concerts Lamoureux et Colonne.

L'entrée de Camille Mauclair dans le milieu symboliste lui permet de mieux apprécier l'importance de la musique par rapport aux autres arts. Les mardis, chez Mallarmé, il rencontre des wagnériens ardents comme Édouard Dujardin, Albert Mockel, Henri de Régnier.<sup>71</sup> Mauclair est attiré par la théorie wagnérienne de la fusion des arts et en particulier par la notion que cette concordance des arts produirait un art supérieur, empreint de religiosité. Pour lui, l'art véritable doit être considéré avec un respect quasi religieux. « A mesure que nous étudions les symboles et trouvons sous leurs aspects variables les principes abstraits qui les constituent, nous nous faisons une idée plus claire de la divinité [...]. Tout acte de travail cérébral est donc, à ce point de vue, un acte de foi religieuse [...]. Le poète et l'artiste sont, en quelque sorte, des prêtres. Ils apprennent aux hommes à voir Dieu sous les symboles ».<sup>72</sup> Ce que Wagner accomplit en créant un drame musical coïncide parfaitement avec la conception mauclairienne du « prêtre-artiste ». Le compositeur, de manière idéoréaliste<sup>73</sup>, transforme les idées pures de l'univers en drame musical :

« L'essai de concordance continue du décor, de l'orchestre, de la musique, de la voix, à l'expression unitaire d'une émotion intellectuelle ou sensuelle, c'est l'œuvre wagnérienne tout entière [...]. Ce caractère de religion sociologique, de messe, est inhérent à la musique symphonique ; dans l'esprit magnifiquement unitaire de Wagner [...] cette mission de la musique est la conséquence naturelle de son caractère de langage philosophique internationale [...]. Wagner tente d'offrir au monde un *credo* métaphysique ».<sup>74</sup>

Le succès répandu des œuvres wagnériennes en France confirme pour Mauclair que « l'art est une religion » : l'opéra et la salle de concert remplacent l'église comme lieu de culte.

À la différence de Mallarmé, Camille Mauclair tente délibérément d'incorporer la musique dans ses écrits. Dorénavant, sa prose, souvent musicale grâce à l'allitération et à la fluidité des phrases, sera également émaillée de métaphores musicales. Ses poèmes portent des titres comme *Andante*, *Capriccioso*,

<sup>69</sup> Lettre de Mauclair à Louÿs, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, MNR Alpha 771).

<sup>70</sup> Mauclair, Camille, *Mallarmé chez lui*, p.80.

<sup>71</sup> Voir note 88, p.32 de notre chapitre, *Le contexte : Philosophie, musique et littérature*.

<sup>72</sup> Mauclair, Camille, « L'esthétique de Stéphane Mallarmé », p.197.

<sup>73</sup> Voir page 38 de ce chapitre.

<sup>74</sup> Mauclair, Camille, « L'identité et la fusion des arts » *La Grande Revue*, octobre 1902, pp.76-77 et novembre 1902, pp.403-27.

*Agitato*.<sup>75</sup> Certains d'entre eux sont transformés en lieder par les compositeurs Ernest Chausson, Gustave Charpentier et Florent Schmitt.<sup>76</sup> L'écrivain incorpore le concept de synesthésie des arts dans son esthétique mais il finit par admettre que la théorie wagnérienne ne s'applique pas facilement aux autres arts. Son opinion sur ce sujet est renforcée par les tentatives infructueuses des dramaturges d'introduire une fusion des arts dans leurs pièces.<sup>77</sup> De plus, les vers libres des symbolistes sont reçus sans enthousiasme par le grand public.

### La religion de la musique

L'année 1897 marque la fin de l'adhésion de Mauclair au symbolisme. L'auteur, en effet, s'éloigne de la notion de la fusion des arts pour se concentrer principalement sur la musique à laquelle il octroie une importance souveraine. En attribuant une telle importance à cet art, il s'accorde avec l'idée schopenhauerienne que la musique joue un rôle supérieur parmi les arts. « Nous sommes à une heure où le vieux destin de la musique semble se venger de Wagner, comme d'un enfant révolté. L'ironie de ce destin nous conseille à tous d'aimer la musique de Wagner plus que sa métaphysique, que son symbolisme ».<sup>78</sup> C'est la musique symphonique de Wagner qui suggère subtilement tous les autres arts : Wagner « n'a rien négligé pour arriver à son but, pour obtenir le maximum de suggestion par la coalition des moyen extérieurs : mais il ne dépendait pas de lui de maintenir imperturbablement la cohésion continue des quatre arts sur la scène, et ce qui fait le plus pur de son génie, c'est que cette cohésion s'accomplit du moins dans sa musique ».<sup>79</sup> Ainsi, l'esthétique de Mauclair se modifie par rapport à la musique, surtout par rapport à la musique symphonique. « La musique est venue pour reprendre sa mission avec une force centuplée, ressaisir un caractère philosophique et sacré, envelopper de son « rythme en mouvement » les « rythmes immobiles » de la statuaire et de la peinture ».<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Mauclair, Camille, « *Appassionata* » *La Revue Blanche*, t.3, 1892, p.31.

<sup>76</sup> Les autres compositeurs qui ont écrit des lieder à partir des poèmes de Mauclair sont Gustave Samazeuilh, Antoine Mariotte, Gabriel Fabre, Joseph Jongen, Charles Bordes, Louis de Serres, Ernest Bloch.

<sup>77</sup> Mauclair, Camille, « L'identité et la fusion des arts », p.85 : « On alla jusqu'à imaginer la satisfaction de l'odorat mêlée à celles de l'ouïe et de la vue, en proposant de répandre dans les théâtres des parfums appropriés aux vers et à la musique ».

<sup>78</sup> *Ibid*, p.77.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.83.

<sup>80</sup> *Ibid*, p.88.

En effet, Mauclair s'intéresse au rythme de la musique. L'écrivain est curieux de savoir pourquoi le rythme de la musique émeut l'assistance d'un concert. Une explication scientifique ou quasi scientifique pourrait lui donner la réponse. Libre de l'influence mallarméenne, il s'intéresse davantage aux sciences et aux philosophies naissantes telles que celle de Henri Bergson (1859-1941). Celui-ci propose que l'univers ne peut pas être réglé par des lois fixes. « L'intellect considère le monde de manière atomique. Le monde matériel est composé d'atomes, mais certains phénomènes ne peuvent pas être rendus en termes spatiaux ; et ce sont là les événements mentaux. L'intellect trouve difficile d'admettre l'existence d'une chose qui ne peut exister dans l'espace. Cependant, la réalité mentale agit ainsi ; l'intellect refuse de la saisir et, pour cette raison, elle ne saurait être saisie que par l'intuition, c'est-à-dire la faculté de saisir le courant pur de la conscience avant qu'il ne soit fragmenté par l'intellect dans une collection de parties distinctes. L'élan vital est un principe avant lequel et en dehors duquel rien n'existe ».<sup>81</sup> Cette force immatérielle fournit l'impulsion essentielle qui façonne de manière continue toute vie. L'expérience humaine ne perçoit pas la vie comme une succession d'états de conscience délimités mais plutôt comme un flux continu. Bergson constate que l'univers subit un changement continu grâce à cet élan vital et que l'homme doit suivre ce mouvement, le rythme de ce flux.<sup>82</sup> « La vie est une harmonie sans plan ni but qui progresse et dure [...] L'évolution vraie telle que la conçoit Bergson, crée « au fur et à mesure » de sa route comme le voyageur sans destination fixée à l'avance ».<sup>83</sup> Mauclair considère que la musique est une manifestation de ce rythme universel : « la révélation de la musique [...] est la captation du rythme lui-même »<sup>84</sup> et il compare la musique à l'électricité : « Elle est vraiment l'électricité intellectuelle [...] Ecrire de la musique, c'est condenser, polariser un magnétisme qui enveloppe

---

<sup>81</sup> Voir Pilkington, A.E., *Bergson and his Influence* (Cambridge University Press, Cambridge, 1976), p.15-19: "The intellect sees the world atomistically. The material world is atomistic, but some things cannot be extended in space and these are the events of mental life [...] the intellect finds it difficult to admit the existence of a thing which cannot exist in space. Such however is mental reality: the intellect refuses to grasp it and for this reason, it can only be intuited, [...] the faculty of grasping the pure flow of consciousness before it is fragmented by the intellect into a collection of separate parts, [...] the life force is an active principle before which and outside which there is nothing." Notre traduction.

<sup>82</sup> *Ibid*, pp.15-19.

<sup>83</sup> Lafrance, Guy, *La Philosophie sociale de Bergson* (Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1974), p.15.

<sup>84</sup> Mauclair, Camille, « L'identité et la fusion des arts », p.87.

toutes les choses et est le *bruit* du mouvement universel, du microbe, de la plante, du sang dans l'artère [...] la musique est l'élément du mouvement vital ».<sup>85</sup>

Les idées bergsoniennes confirment aussi pour Mauclair que tous les arts sont des manifestations de ce rythme universel.<sup>86</sup> Dans « L'identité et la fusion des arts », il soutient que cette pulsion se révèle également dans les arts plastiques. C'est la couleur et la lumière qui donnent du rythme à la peinture. « Qu'est-ce que la lumière, sinon des courants d'ondes lumineuses différenciées selon leurs rapidités et leurs densités ? Là encore apparaît la vanité de la distinction entre arts matériels et immatériels, - et là encore l'identité de la musique, de la peinture, de la poésie. Tout se réduit au rythme, avec des ondes lumineuses ou sonores, et ce rythme lui-même est le principe synthétique du mouvement, la vie électrique, magnétique, essence du dynamisme universel qui la crée et s'en renouvelle ».<sup>87</sup> Ce dynamisme universel est identique à l'élan vital de Bergson.

Il existe donc un lien fondamental entre les arts : « au fond de tous les arts il y a une réduction à l'unité rythmique, à la vibration, à la vitalité [...] les arts ne sont pas des floraisons distinctes, mais les branches d'un même tronc [...] nulle part dans l'univers il n'y a rupture, discontinuité, incompatibilité ; et enfin il n'y a pas de discontinuité entre les arts ».<sup>88</sup> Camille Mauclair développe plus encore cette idée. Au niveau du subconscient, l'homme doit être capable de créer une synesthésie des arts. Si Wagner n'a pas vraiment réussi à créer la fusion extérieure des arts, chaque individu pourrait faire la fusion intérieure « au fond du creuset de la conscience »<sup>89</sup> grâce à l'interprétation créative, soit poétique, plastique ou musicale, de l'artiste. Cependant, c'est toujours la musique qui possède la plus grande capacité d'évoquer les autres arts, la poésie, la sculpture, la peinture.

L'élément émotif de la musique attire également Mauclair, qui révélera plus tard sa préférence pour la musique romantique de Schumann. Le plaisir de ressentir de l'émotion à l'écoute de la musique le distingue de Mallarmé qui croit que la musique ne s'adresse pas à l'intellect. Pour l'auteur de *La Religion de la musique*<sup>90</sup>, le fait que l'assistance est souvent émue par la musique orchestrale indique que la salle de concert serait la cathédrale d'une nouvelle religion. « L'émotion que

<sup>85</sup> *Ibid*, p.89.

<sup>86</sup> Norris, Lisa Ann, *op.cit*, p.310.

<sup>87</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.107.

<sup>88</sup> *Ibid*, p.110.

<sup>89</sup> *Ibid*, p.91.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1938).

[l'orchestre] propage ne conquiert sa pleine beauté que par la présence et la collaboration nerveuse de la foule [...] et du jour où les concerts dominicaux se sont ouverts à tous, cet art [...] s'est mis en route pour conquérir le monde et devenir l'art absolu dans le futur, celui qui absorbera tous les autres, parce qu'il est l'interprète le plus général des émotions psychiques et que son langage est universel ».<sup>91</sup> Durant le dernier tiers du dix-neuvième siècle en France, l'adhésion à la laïcité est ressentie par l'Église comme une menace à son autorité. L'auteur Georges Jean Aubry remarque la tendance chez certains de chercher une alternative à la religion traditionnelle : « La progressive déchéance de l'esprit religieux sous ses formes officielles créa chez les grands intellectuels du siècle dernier la nécessité d'y suppléer par l'accroissement de leur sens métaphysique ».<sup>92</sup> La vénération montrée par la foule aux concerts est, selon Mauclair, le signe du désir d'une nouvelle foi. « Gardiens du dernier culte que notre sensibilité moderne ait su s'inventer, les officiants de l'orchestre semblent nous convier à une communion où Dieu nous est donné dans une transsubstantiation abstraite où la sonorité supplée l'hostie. La séance dominicale est notre intermédiaire le plus aisé pour nous élever à une contemplation pure sans prendre part nous-mêmes aux démarches du culte. Le concert est aujourd'hui le lieu qui, plus que l'église, concilie les piétés et les croyances dissemblables en une commune élévation vers le principe abstrait des âmes et l'unification absolue de l'harmonie ».<sup>93</sup> Ainsi Mauclair parvient à établir le rôle central de la musique dans son esthétique. Accorder à la musique la valeur d'une religion<sup>94</sup> le convainc davantage de l'importance de l'art dans la vie de l'homme.

---

<sup>91</sup> Mauclair, Camille, « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle », *La Revue des Revues*, le 15 février 1900, p.366.

<sup>92</sup> Jean-Aubry, Georges, *op.cit.*, p.11.

<sup>93</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.367. Ses paroles font l'écho d'un sentiment déjà exprimé en France durant la première moitié du dix-neuvième siècle. Le 13 mai 1833, dans le journal intitulé *L'Europe littéraire*, p.130, le paragraphe suivant apparut : « Ces magnifiques musicales sont comme les cérémonies d'un culte sublime [...] Quel silence religieux ! Quelle attente sublime. Pendant quelques secondes, il s'établit entre les fidèles une admirable communion d'espérance et de foi, toutes les âmes s'ouvrent avidement pour recevoir la parole sacrée ». Cité dans Lees, Heath, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language* (Ashgate, Aldershot). A paraître.

<sup>94</sup> Mauclair révèle une ambivalence quand il parle de « la religion de la musique ». D'une part, il accorde à la musique un sens religieux par l'usage des termes :- prêtre, divin, église, piété. D'autre part, sa « notion sacrée de la musique » inclut souvent la volupté, ce qui élargit le champ d'interprétations. Ses réactions à cet art sont donc à la fois intellectuelles et sensorielles. Nous reparlerons de ce point.

## Le devoir de l'art et de l'artiste

Non seulement Mauclair est-il conscient de son dévouement à l'art, mais il réfléchit également de plus en plus à la fonction de l'artiste dans la société. Pendant ses années symbolistes, il ne remet pas en question le point de vue élitiste de l'art pour l'art. Mais quand il quitte les symbolistes en 1897, il se rend compte que, pour lui, l'art doit exprimer les concepts susceptibles d'améliorer la société et que l'artiste ne doit pas s'en isoler mais s'intéresser aux problèmes sociaux et politiques afin de mieux connaître le peuple. Armé de cette connaissance, l'artiste peut donc créer un art qui inspirerait et élèverait l'homme. Cette perspective est conforme à l'idée répandue à l'époque que « l'art doit servir le peuple ».<sup>95</sup> L'artiste occupe donc une position morale dans le monde. Il doit remplir son rôle de serviteur : être dévoué à l'art et à la vérité, et rendre service à la société. Dans ses écrits, Mauclair fait une référence continue à la devise « servir comme Kundry ».<sup>96</sup> Il considère que, comme le personnage wagnérien, son devoir d'artiste est de servir.

Dorénavant, Camille Mauclair est conscient que l'artiste ne peut pas vivre à l'écart de la société. Il doit agir et défendre ses idées ; d'autant plus que, ne faisant pas partie de la bourgeoisie, il travaille pour survivre. « [Sa] propre morale [est] très fraternelle à celle du peuple puisque leurs bases communes sont l'effort ».<sup>97</sup> En effet, en 1897, au début de ses années post-symbolistes, l'auteur du *Soleil des morts*<sup>98</sup> écrit un article sur le radical Auguste Blanqui (1805-1881). Cet article reflète son changement de point de vue sur le rôle social de l'artiste. Il oppose Blanqui, l'homme d'action, à ses pairs, « un groupe de délicats et d'anémiques ». Selon Mauclair, « [la vie entière de Blanqui] nous aide précieusement à comprendre ce que nous voulons tous, parmi ceux d'entre nous du moins qui ne refusent pas la vie immédiate et voient dans l'art moins un refuge qu'une expansion ».<sup>99</sup> L'affaire

<sup>95</sup> Cette idée, d'abord émise par Tolstoï, est également pronée par Romain Rolland, contemporain de Mauclair. Voir Yeoland, Rosemary, 'Romain Rolland et l'héroïsme: une perspective musicale' M.A., University of Tasmania, 2001, p.119.

<sup>96</sup> Kundry est un personnage wagnérien dans *Parsifal* qui existe juste pour servir. Après s'être moquée de Jésus-Christ à la crucifixion, Kundry est condamnée à servir le bien et le mal sur la terre jusqu'à sa rédemption.

<sup>97</sup> Mauclair, Camille, « L'œuvre sociale de l'art moderne », *La Revue Socialiste* t.33, novembre 1901, p.678. Il est à noter que le mot « fraternelle » est choisi par Mauclair.

<sup>98</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts* (Ollendorff, Paris, 1898),

<sup>99</sup> Mauclair, Camille, « Blanqui et l'énergie présente », *Le Mercure de France*, t.23, septembre 1897, p.444.

Dreyfus contribuera aussi à sa conviction que l'artiste ne doit pas se détourner des événements politiques et sociaux.<sup>100</sup> Aussi s'attache-t-il au point de vue dreyfusard.

En fait, l'idée de Mauclair selon laquelle l'artiste sert le peuple prend un aspect de plus en plus moralisateur. Inquiet de la léthargie de ses contemporains, il leur conseille de cultiver leur caractère avant d'écrire ou de peindre. « L'essentiel, c'est de faire de votre personne morale et de son enrichissement l'objet précèdent de vos soins. Les livres ne doivent passer qu'après ».<sup>101</sup> Changeant complètement le point de vue qu'il avait tenu les années précédentes<sup>102</sup> sur l'individualisme et le mouvement symboliste, l'auteur commence à critiquer les symbolistes pour avoir montré publiquement « un manque de caractère »<sup>103</sup>, pour avoir étouffé le développement de l'individualité. Critiqué pour son style « pastiché »<sup>104</sup>, il se rend compte qu'il a été lui-même trop influencé par les symbolistes. Qu'il soit conscient de son style est manifeste dans une lettre qu'il écrit à Mme Rachilde en 1897 après sa rupture avec les symbolistes: « J'ai toujours une méthode, seulement, c'est une méthode morale qui remplace une méthode littéraire parce que je me suis assez frotté maintenant aux esthétiques pour savoir ce qui peut m'en être utile [...] l'obsession d'acquérir une forme m'a quitté ».<sup>105</sup> Presque tous les livres de Mauclair commencent par une introduction où l'auteur explique la morale du contenu ou essaie d'orienter l'esprit du lecteur dans une certaine direction.<sup>106</sup> André Gide, son ami, n'apprécie pas l'évolution moralisatrice de son œuvre. Dans son compte rendu de *L'Ennemie des rêves*<sup>107</sup>, roman publié en 1901, il écrit, après avoir loué l'intelligence de l'auteur : « J'avoue que M. Mauclair me plaît moins lorsqu'il généralise ses propres sentiments, comme il fait dans la préface de *L'Ennemie des rêves*. - Ses sentiments, il les prête à une génération toute entière [...] D'autres peut-être se seront pu reconnaître dans le portrait qu'il fait de « Nous » ; pas moi ; et qui j'y reconnais surtout, c'est M. Mauclair ».<sup>108</sup> Celui-ci répond de manière offensée à cet article : « ces idées morales que tu rejettes *ex abrupto* me valent beaucoup de

<sup>100</sup> Mauclair et Émile Zola travaillaient pour le même journal, *L'Aurore*, où est publié l'article de Zola *J'accuse*.

<sup>101</sup> Mauclair, Camille, « Réflexions sur les directions contemporaines » *Le Mercure de France*, t.24, novembre 1897, p.385.

<sup>102</sup> Voir page 39 de ce chapitre.

<sup>103</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.386.

<sup>104</sup> Voir note 10, page 36.

<sup>105</sup> Lettre de Mauclair à Mme Rachilde, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, MS alpha 9876).

<sup>106</sup> Voir Marchbank, Alan, *op.cit.*, p.195.

<sup>107</sup> Mauclair, Camille, *L'Ennemie des rêves* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>108</sup> Gide, André, « L'Ennemie des rêves », *La Revue Blanche*, le 1<sup>er</sup> mars 1901, p.318.

sympathies de la part de jeunes gens [...] est-ce parce que tu me crois prêcheur » ?<sup>109</sup> Une grande partie de la correspondance mauclairienne de cette époque-là montre son amertume envers ses anciens collègues : « Je quitte une génération littéraire pour qui j'ai fait mon devoir et qui ne m'en a su aucun gré. Elle m'est devenue irrespirable. J'y suis comme parmi les trolls, des trolls gourmés et myopes : je m'en écarte ». <sup>110</sup> La publication de *Soleil des morts*<sup>111</sup> signale de façon absolue sa rupture avec les symbolistes : la critique acerbe qu'il fait de ses contemporains, à peine déguisés en personnages, assure davantage son isolement des hommes de lettres parisiens. Cet isolement, qu'il semble rechercher, est illustré dans une lettre à Gide : « J'ai trouvé une femme intelligente et bonne que j'aime infiniment et qui a le goût de la vie intime, calme, et simple tout comme moi. Depuis le printemps dernier nous sommes installés à la campagne et nous n'avons vu personne ». <sup>112</sup> En effet, Mauclair s'est installé avec sa femme Marguerite<sup>113</sup> dans la grande banlieue parisienne, à St. Leu Taverny.

Camille Mauclair se met ainsi à l'écart du monde artistique parisien et s'informe de moins en moins des nouvelles idées qui apparaissent dans la capitale. Libéré de ces influences, c'est un Mauclair plus moraliste qui s'exprime. Dès cette époque, ses romans, comme *L'Ennemie des rêves*<sup>114</sup> et *Les Mères sociales*<sup>115</sup> changent de caractère pour traiter davantage des problèmes sociaux. L'écrivain Élémir Bourges, à l'instar d'André Gide, critique *L'Ennemie des rêves* : « J'ai lu le volume de Mauclair, mais il ne vaut pas les précédents. Il est prêcheur, protestant et conduit de l'anecdote particulière qui lui est arrivée à une règle de conduite générale ». <sup>116</sup> Bref, le style individualiste et moralisateur de Mauclair semble déplaire à un nombre important d'écrivains.

<sup>109</sup> Lettre de Mauclair à André Gide, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, gamma 675-41, mars 1901).

<sup>110</sup> Lettre de Mauclair à Mme Rachilde, (Bibliothèque Jacques Doucet, MS alpha 9874).

<sup>111</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>112</sup> Lettre de Mauclair à André Gide, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, gamma 675-31, décembre 1896).

<sup>113</sup> Selon Simonetta Valenti : « Nous ne sommes [...] pas en mesure de dire si l'auteur est uni à cette femme par le lien matrimonial, ou s'il s'agit plutôt d'une 'union libre' ». Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres* (Vita e Pensiero, Milan, 2003), p.55.

<sup>114</sup> Mauclair, Camille, *L'Ennemie des rêves* (Ollendorff, Paris, 1898).

<sup>115</sup> Mauclair, Camille, *Les Mères sociales* (Ollendorff, Paris, 1902).

<sup>116</sup> Lettre de Bourges à Armand Point, le 21 décembre 1899, citée dans Marie, Gisèle, *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur* (Mercure de France, Paris, 1962), p.152.

Mauclair, quant à lui, critique de plus en plus fréquemment l'arrivisme<sup>117</sup> et le mercantilisme<sup>118</sup> affichés par ses pairs. « La vie intérieure seule importe [...] [Il faut avoir] une connaissance exacte de la délimitation des devoirs envers l'homme ». <sup>119</sup> Le véritable artiste n'est pas un arriviste mais un altruiste<sup>120</sup> qui consacre sa vie à la perfection de son âme et à la recherche de la « Beauté ». L'auteur de *Servitude et grandeur littéraires* reste fidèle à sa conviction que l'art doit inspirer et élever l'homme et que la musique tient un rôle central dans ce domaine, soit qu'elle se substitue à une religion dans la salle de concert, soit qu'elle soit liée aux autres arts.

Que l'artiste, recherchant toujours « la Beauté », joue un rôle important dans la société, dans tous les domaines de l'art, voilà l'idée centrale à l'esthétique de Camille Mauclair. De cette idée, il s'ensuit qu'une vie consacrée à l'art est la vocation suprême ; une vocation encore enrichie si l'artiste sert l'humanité. Entremêlée à ces idées, est la pensée que la musique est une forme de religion. En effet, les caractéristiques essentielles de son esthétique se révèlent dans la postface des *Héros de l'orchestre* où il exprime la croyance « que l'art distinct de l'ambition et de l'argent [...] est la plus grande pitié, et l'image de ce qu'il y a de beau dans tout homme ». <sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Voir Mauclair, Camille, « L'arrivisme et la vie intérieure » *La Revue des Revues*, t.32, janvier 1900, pp.22-30.

<sup>118</sup> Voir Mauclair, Camille, *La Farce de l'art vivant; une campagne picturale 1928-29* (La Vie d'aujourd'hui, Paris, 1929), pp.177-181 et Marchbank, Alan, 'Camille Mauclair : Life and Works (1890-1909)', pp.823-850.

<sup>119</sup> Mauclair, Camille, « L'arrivisme et la vie intérieure », p.28.

<sup>120</sup> Clark, W.C., *op.cit.*, p.101.

<sup>121</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1921), p.227.

— **Deuxième partie** —

## Les années symbolistes

Ayant établi les facteurs qui ont façonné l'esthétique de Camille Mauclair, abordons maintenant sa contribution littéraire au monde musical parisien. Cette contribution se répartit sur deux phases distinctes. Pendant ses années symbolistes, fidèle aux idées mallarméennes, le jeune écrivain essaie de maintenir une perspective « intellectuelle » dans ses écrits. Créer une œuvre remplie de l'idéalisme de Hegel ou de Platon ne demande pas l'inclusion de la musique ni de l'émotion. L'intellectualité envahit également ses articles. Lisa Ann Norris observe qu'à cette époque-là, le jeune Mauclair, en tant que critique d'art, loue la peinture « intellectuelle » : « Afin d'encourager le but mallarméen de souligner les idées [dans les tableaux] et d'en décourager la sensualité, il réserve ses éloges les plus favorables à l'œuvre figurative des symbolistes ».<sup>1</sup> Toutefois, bien que ses écrits et ses articles entre 1891 et 1896 soient une célébration du symbolisme, l'écrivain ne réussit pas à cacher son penchant pour la musique qui se révèle dans ses phrases et dans son choix de sujets. Ses œuvres de fiction *Éleusis*, *causeries sur la cité intérieure* (1894), *Couronne de clarté* (1895), *Les Clefs d'or* (1896), *L'Orient vierge* (1897) et ses poèmes *Sonatine d'automne* (1895) datent de cette période. Notre but ici est de mettre en évidence les éléments musicaux qui figurent dans ces ouvrages.

Adoptant donc une perspective musicale, commençons par l'étude d'*Éleusis*, dans lequel Camille Mauclair examine les idées qui inspirent la pensée symboliste. Bien que l'œuvre soit un ouvrage intellectuel, l'auteur se sert de phrases et de

---

<sup>1</sup> Norris, Lisa Ann, "The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art (1885-1900)", p.296: "[In order to] to foster the Mallarméan goal of emphasising "ideas" while de-emphasising the sensual, he reserved his greatest praise for the figurative work of the symbolists". Notre traduction. En fait, Mallarmé donna peu de priorité aux idées mais chercha toujours le mot juste. Ainsi en témoigne Paul Valéry : « Le grand peintre Degas m'a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. [...] Il dit un jour à Mallarmé : ' Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées ... ' Et Mallarmé lui répondit : ' Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots* ' ». Valéry, Paul « Poésie et pensée abstraite » *Œuvres*. t.1. (NRF Gallimard, Édition de la Pléiade, Paris, 1965), p.1324.

métaphores musicales. Elle révèle également que Mauclair subit déjà l'influence du wagnérisme et de la fusion des arts.

### L'harmonie du cosmos

Au début d'*Éleusis*, dédié à Stéphane Mallarmé, Mauclair, révélant son rôle de pédagogue, pose la question « Qu'est-ce donc être poète ? ». La réponse à cette question prend la forme d'une discussion qui s'étend sur sept chapitres et traite divers principes importants pour les symbolistes. L'un de ces principes est la contemplation du moi, point central aux idées du cénacle mallarméen et dont les symbolistes détournent le sens de ce mythe à leurs propres fins esthétiques. Dans *Éleusis*, l'auteur examine le mythe de Narcisse sous plusieurs angles pour illustrer cette notion. Sa réflexion principale porte sur l'importance de l'acte de contemplation pour accéder au monde métaphysique, une interprétation à laquelle nous avons consacré une discussion dans le chapitre précédent.<sup>2</sup>

L'harmonie, au sens intellectuel et classique, est également un concept qui fait partie de la pensée symboliste. En choisissant de parler de Narcisse, un être d'une beauté exquise, Mauclair met en lumière l'importance de l'harmonie pour ces poètes. Narcisse incarne la forme humaine parfaite, idée centrale de l'esthétique hellénique de la période attique (450-400 avant J.C.), l'époque où la figure humaine est idéalisée par les artistes.<sup>3</sup> Mauclair écrit : « Narcisse est un enfant beau. Il réalise la beauté grecque: l'harmonie [...] beau, bien constitué, eurythmique ».<sup>4</sup> « L'harmonie » paraît comme le mot-clé de cette citation. Les Grecs de l'Antiquité cherchaient l'harmonie dans leur art ainsi que dans leur style de vie.<sup>5</sup> Pythagore (500

<sup>2</sup> Voir p.41 du chapitre précédent.

<sup>3</sup> *Encyclopædia Britannica, Macropædia*, (Benton, Chicago, 1982), vol. 19, p.293. "High Classical period (c.450-400BC): « En général, on considère que l'art grec du deuxième moitié du cinquième siècle avant J.C. est le point culminant de l'évolution de la tradition classique. C'est l'expression la plus affinée de l'idée hellénique selon laquelle les dieux prennent la forme des hommes et les hommes participent au divin [...] Dans une certaine mesure, la préoccupation traditionnelle des Grecs pour la proportion et la géométrie facilitait l'idéalisation des figures humaines ; ce qui aidait certains artistes à croire qu'il était possible de créer un formule ou un canon pour représenter l'image humaine ». Notre traduction de l'anglais. "Greek art of the second half of the 5<sup>th</sup> century BC has been generally regarded as the high point in the development of the Classical tradition. It was the most refined expression of the Greek view of their gods as men and of their men as partaking of the divine [...] To some degree the idealisation of human figures was facilitated by the Greeks' traditional concern with proportion and pattern which made it easier for some artists to believe that a formula or canon could be devised to represent the image".

<sup>4</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.12.

<sup>5</sup> « L'inélégance de la forme, l'absence de rythme et d'harmonie sont sœurs du mauvais esprit et du mauvais cœur, leurs contraires sont les frères et les imitations du contraire, la nature sage et bonne ».

avant J.C.) contribua à cette notion de perfection avec ses idées sur la musique. Se rendant compte que, sur un monocorde, il existe un rapport entre les intervalles des notes musicales, lui, le mathématicien appliqua cette idée d'« intervalles fixes » au cosmos. Selon Pythagore « la musique était inséparable des chiffres qui devaient être les clés de tout l'univers spirituel et physique. Ainsi, le système de sons musicaux et de rythmes, étant ordonné par des chiffres, illustre l'harmonie du cosmos et s'accordait avec celle-ci ».<sup>6</sup> Le philosophe postula que les corps célestes, en rotation éternelle, et réglés par les chiffres, produisent une certaine musique : la musique des sphères. Cependant, seuls les êtres inspirés ont le don d'entendre cette musique céleste. Selon son biographe Porphyre, Pythagore pouvait l'entendre<sup>7</sup> et il établit une société de disciples dont le but était d'atteindre la perfection divine par l'introspection.<sup>8</sup> Ainsi, la musique et l'harmonie font partie du concept hellénique de la perfection dans l'art. Les symbolistes du dix-neuvième siècle cherchent l'inspiration dans cette tradition grecque : la recherche de la perfection est un élément essentiel de leur Idéalisme. Ils sont attirés, en particulier, par les mythes helléniques, source féconde de symboles.

Camille Mauclair montre une appréciation du concept grec de l'harmonie : l'admiration de la beauté physique et le désir d'un rapport spirituel entre l'homme et l'univers. Dans la description qu'il donne de Narcisse, l'auteur d'*Éleusis* écrit : « Enfant grec, en lui le respect de la beauté qui conseilla ses ancêtres chante, ordonne que ses yeux trouvent beaux ses yeux [...] Oh ! comme il se découvre harmonieux [...] ses lignes contentent son désir de lignes harmonieuses ».<sup>9</sup> Mauclair répète, à plusieurs reprises, le vocable « harmonie ». C'est bien au sens esthétique qu'il utilise ce terme. Quoiqu'il traite un terme musical, il ne développe aucune discussion sur la théorie musicale liée à ce vocable.

Pour atteindre à l'harmonie spirituelle hellénique, écouter la musique des sphères, accéder au monde « métaphysique », il faut suivre le même processus

---

Platon (428-348 avant J.C.) cité dans Gagnebin, Murielle *Fascination du laid* (Éditions Champ Vallon, Seyssel, 1994), p.83.

<sup>6</sup> Grout, D.J. & Palisca, C.V., *A History of Western Music* (Norton, New York, 1996), pp.4-5. "Music was inseparable from numbers, which were thought to be the key to the whole spiritual and physical universe. So the system of musical sounds and rhythms, being ordered by numbers, exemplified the harmony of the cosmos and corresponded to it".

<sup>7</sup> Heninger, S.K., *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics* (The Huntington Library, San Marino, 1974), p.100.

<sup>8</sup> *Ibid*, pp.22-25.

<sup>9</sup> *Ibid*, pp.13-14.

suggéré par les poètes symbolistes du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire se livrer à la contemplation.<sup>10</sup> Quelle est l'importance de la contemplation et du narcissisme pour les symbolistes ? L'auteur d'*Éleusis* déclare que ceux qui accèdent à l'harmonie spirituelle créent un art supérieur.<sup>11</sup> Il souligne l'importance du narcissisme comme pratique, en louant ses contemporains, les symbolistes : « Tous sont des Narcisses, par goût, par besoin [...] ils sont fiers et stricts : leur sensualité toute cérébrale, ne les dompte pas, mais les exalte ».<sup>12</sup> Camille Mauclair, lui-même, « [obéira] seulement à [son] miroir ».<sup>13</sup> Ainsi, le poète inspiré « noue en un geste de grâce et de rythme, les innombrables relativités des formes ».<sup>14</sup> Ces remarques confirment également que, pour Mauclair, l'artiste joue un rôle important dans la société : il recherche « la Beauté » et la transmet aux lecteurs.

Quant à la musique, même si Mauclair dans *Éleusis* traite un sujet comme « l'harmonie » de manière intellectuelle, son style est « mélancoliquement musical ».<sup>15</sup> Notons ici un exemple de sa prose poétique : « le parfum violent des herbes folles, la douceur de sa chair et de l'eau, le chant câlin des brises dans les feuilles, l'air suave et ce monde minuscule du ruisseau ».<sup>16</sup> Le style littéraire que Camille Mauclair utilisera dans ses écrits sur la musique se manifeste déjà dans la métaphore « le chant câlin des brises ». Et d'autres métaphores musicales figurent ailleurs dans ce texte.

### Métaphores musicales

Dans « Psychologie du mystère », l'auteur continue d'explorer les idées abstraites qui fascinent les artistes de son époque. « Nous connaissons presque tout, mais nous n'évaluons pas tout selon des plans. Il y a des déclivités dans le terrain du paysage de nos sensations, et le mystère demeure dans les excavations ».<sup>17</sup> Le mystère n'est pas un sujet qu'il lie à la musique ; il utilise néanmoins le mot « harmonie » plusieurs fois et toujours dans le sens intellectuel. En parlant de science, par exemple, il déclare : « Les choses ont un sens [...] les appréciations

<sup>10</sup> Voir p.38 du chapitre précédent.

<sup>11</sup> Voir *La Tour d'ivoire*, p.39 du chapitre précédent.

<sup>12</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.30.

<sup>13</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>15</sup> Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair* (Sansot, Paris, 1905), p.16.

<sup>16</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.15.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.44.

chimiques et organiques constituent une harmonie de situations et de règnes qui est le sens scientifique des choses ».<sup>18</sup> Dans son commentaire, Mauclair met l'accent sur « un état d'harmonie » ; les choses « inharmonieuses » n'attirent pas l'esprit symboliste.

De plus, Camille Mauclair se sert d'une métaphore musicale pour expliquer l'origine des légendes. « Il y a certainement, sous l'histoire extérieure des nations, une histoire éthique intérieure, un clavier singulier où toutes les mains participent à une symphonie universelle, un jeu sous-jacent, et les légendes, les analogies, sont ce que nous entendons de ce pianotement ».<sup>19</sup> C'est une image très évocatrice. En effet, la métaphore musicale est un procédé populaire à cette époque-là. Par exemple, Romain Rolland écrit : « Cette symphonie de millions de voix diverses c'est pour moi, l'Unité cosmique vers laquelle je tends mon espoir et mon désir ».<sup>20</sup> André Gide déclare : « Pour les âmes de même, il est des lois de résonance. Le frémissement d'un seul émeut aussitôt alentour toutes celles capables d'un parfait unisson. Les vibrations de subtils accords les agitent ; elles sont dans un constant rapport harmonieux »<sup>21</sup> et Mallarmé parle de « l'Infini, dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens ».<sup>22</sup> Sans doute Mauclair parle-t-il dans le langage littéraire parisien de la fin du dix-neuvième siècle, mais cet usage répandu de la métaphore musicale reflète l'importance de la musique pour ces artistes.

### Une poésie musicale

Revenons à *Éleusis*. Le jeune écrivain examine également le Symbole, principe central de la pensée symboliste. « Je considère les symboles comme un groupement de caractères constituant l'écriture du monde ».<sup>23</sup> Selon lui, l'artiste, en quête du symbole approprié, cherche à « retrouver la pensée de l'univers » en étudiant « le chant de [la] phrase et la forme de ses lettres ».<sup>24</sup> Le symboliste établit donc « une harmonie entre le sujet et l'objet ».<sup>25</sup> Pour illustrer ce point important,

<sup>18</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>19</sup> *Ibid*, p.59.

<sup>20</sup> Rolland, Romain, *Le Voyage intérieur : songe d'une vie* (Albin Michel, Paris, 1959), p.321.

<sup>21</sup> Gide, André, *Les Cahiers d'André Walter Œuvres Complètes*, (NRF Bruges, 1933-39), t.1, p.137.

<sup>22</sup> Mallarmé, Stéphane, *La Musique et les lettres Œuvres complètes* (NRF Gallimard, Paris, 1945), p.648.

<sup>23</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.85.

<sup>24</sup> *Ibid*, p.84.

<sup>25</sup> *Ibid*, p.99.

l'auteur compare une phrase qui aurait été écrite par un naturaliste à celle d'un symboliste : « Un naturaliste écrira: « ses souvenirs étaient comme des fleurs fanées ». Un symboliste dira : « les fleurs de son souvenir se fanaient ».<sup>26</sup> La musicalité de la deuxième phrase se révèle dans le déroulement de la phrase et la répétition de la consonne *s*.

Après avoir critiqué le naturalisme comme « un art sans image »<sup>27</sup>, l'auteur d'*Éleusis* souligne le point suivant : « L'art symboliste est présentement dans une phase poétique et il est facile de voir quelle transparence et quelle mélodie intérieure ont acquises au vers<sup>28</sup> les récentes œuvres de quelques écrivains ».<sup>29</sup> L'expression importante ici est « mélodie intérieure ». Selon Mauclair, les symbolistes ont réussi à introduire une musicalité particulière dans leur poésie. « Toutes les qualités de souplesse, de translucidité, de suggestion, toutes les ressources d'harmonie verbale deviennent désirables [...] surtout s'impose le développement du sens musical des termes d'un passage à un autre [...] l'art symboliste va [...] vers la musicalité ».<sup>30</sup> Il déclare que l'alexandrin classique, la structure du vers choisie par d'autres poètes français ne reflète pas forcément de rythme musical. « L'alexandrin, malgré tout son génie intérieur, peut-il sans s'altérer suivre ce polymorphisme - et si même il le peut, le doit-il, et faut-il à tout propos, et pour quelque air de flûte charmeur, toucher à la

<sup>26</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.98. À noter ici :

les fleurs de son souvenir se fanaient

(s) (s) s s s  
 a a a

Sur le plan phonostylistique les « *s* » dans « *les fleurs* » sont inaudibles. Ce genre de correspondance est extrêmement fréquent chez les symbolistes. Il en va de même pour l'*e* muet ainsi qu'en témoigne cette lettre de Mallarmé à Mauclair :

« Samedi [9 octobre 97]

Merci, j'ai reçu ...

Délicieux le poème et son doigté. Vous y marquez à coup sûr une intention de la langue. La légèreté en est incomparable, aussi la certitude. J'ai toujours pensé que l'*e* muet était un moyen fondamental du vers et même j'en tirais cette conclusion en faveur du vers régulier que cette syllabe à volonté, omise ou perçue, autorisait l'apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement que dans les grandes occasions. Mais, voyez, vous allez jusqu'à en recomposer un rythme librement à côté ! il est vrai, employant le nombre fixe au début, pour donner l'intonation.

Comme le sentiment et la parole sont d'accord dans le jet de ce petit poème !

Tout cela pour vous serrer la main un peu plus longuement.

Votre »

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, t.1, (Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris, 1998), p.818.

<sup>27</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.96.

<sup>28</sup> Nous reproduisons textuellement les paroles de Mauclair.

<sup>29</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.106.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.107-108.

grande lyre ? ».<sup>31</sup> Mauclair commence à chanter les louanges des symbolistes qui rendent la poésie plus musicale, un accomplissement, il le reconnaîtra plus tard, qui est rarement réalisé. En fait, il se rendra compte lui-même qu'il ne réussit pas à combiner musique et paroles avec adresse : « mais quel désenchantement que cette poursuite de la sonorité avec de faibles mots aux sons courts [...] j'ai su cette torture exceptionnelle d'essayer de sortir de mon art pour [...] inventer toute une musicalité de la diction ».<sup>32</sup>

Le jeune écrivain réfléchit également sur ce qui fait le vrai poète. Celui-ci « guide, détermine, absout, prouve à elle-même la conscience humaine ».<sup>33</sup> Mauclair utilise de manière répétée des métaphores et des comparaisons musicales dans son argumentation. Par exemple, il compare le poète au chant de l'orchestre : « Le chant de l'orchestre exprime le présent de l'orchestre, dont tout instrument relate le passé et l'avenir : car nous n'entendons le son qu'après le geste, et réciproquement nous le prévoyons par le geste » tandis que le poète, « plus près du présent que les autres hommes », est « le chantre de la simultanéité » car il « résume les phénomènes et en dégage l'essentielle opportunité ».<sup>34</sup> Le poète est souvent mal compris par la foule qui réagit contre lui. « Mais la foule ignorant ces secrets se défend contre lui par l'indifférence - moderne forme de la colère : absurde comme un homme qui haïrait un violon d'avoir créé un chant sous ses doigts [...] le poète n'existe que sous les doigts des autres hommes, puisqu'il totalise le mystère dont chacun crée une parcelle ».<sup>35</sup> Néanmoins, en soulignant certaines caractéristiques d'un tel poète, Camille Mauclair met en évidence sa croyance selon laquelle une vie consacrée à l'art est la vocation suprême.

Selon l'auteur d'*Éleusis*, ce n'est pas le sens extérieur des mots qui définit un beau poème, c'est « ce qu'il y a dans les interlignes et les interstrophes, c'est une portée de musique idéale où se note le chant du poète [...] un beau poème est une symphonie avec chœurs dont le lecteur tient le livret ».<sup>36</sup> Afin d'apprécier la « joie de la musicalité » dans les vers, le lecteur doit *écouter*<sup>37</sup> en lisant. « L'on confond la

<sup>31</sup> *Ibid*, p.143.

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.44. Voir également chapitre 8 de notre thèse, p.174.

<sup>33</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis* p.119.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.121.

<sup>35</sup> *Ibid*, p.123.

<sup>36</sup> *Ibid*, pp.132-133.

<sup>37</sup> Les italiques sont de Mauclair. Ce dernier, comme tous les symbolistes, partage cette opinion. Ainsi Paul Valéry considère-t-il que:

poésie avec une foule d'arts de la parole, avec l'éloquence, la narration historique ; on ne tient pas compte de la valeur des mots. Une des règles les plus simples [...] dans la prosodie, n'est-ce pas de prononcer dans les vers toutes les syllabes, en attribuant à chacune la juste valeur de son auquel elle a droit ? [...] la syllabe muette étant une des fortes ressources harmoniques ».<sup>38</sup> Mauclair constate aussi que le son du mot était primordialement lié au chant bien avant l'invention de l'écriture ; donc, le vers doit « obéi[r] à la syntaxe de la voix autant qu'à celle de la grammaire ».<sup>39</sup> Il fait mention, en particulier, de certains poèmes : « *Bénédiction* » de Baudelaire, « *Le Guignon* » et « *Hérodiade* » de Mallarmé, « *Le Bateau Ivre* » de Rimbaud, qu'il décrit comme « des chefs-d'œuvre de symphonie sous-jacente, où la musique modèle le sens écrit avec une similitude continuelle et introublée ».<sup>40</sup> Il compare même quelques poèmes aux mouvements de morceaux musicaux. « *L'Apparition*<sup>41</sup>, cela chante comme l'andante de la *Sonate du Clair de lune* de Beethoven - les *Phares*, c'est l'harmonie d'une finale de Hændel, ou encore les *Ariettes oubliées* de Verlaine, c'est l'album d'*Historiettes* de Schumann ».<sup>42</sup> Ici, l'auteur révèle le fervent désir de lier la musique à la poésie, un désir typique des artistes de son époque.

### Le vers libre

La défense du vers libre est également une préoccupation de Mauclair : « La première condition de la poésie est la spontanéité et la faculté de choix des rythmes et des harmonies ».<sup>43</sup> L'auteur d'*Éleusis* considère que « tout vers est libre » et qu'il est « inconvenable qu'on régleme une poésie ».<sup>44</sup> Sans les contraintes des règles conventionnelles de versification, le poète est libre d'écrire « un autre vers de contexture différente [qui] s'apprête à la notation fugace et polymorphe de nos émotions ».<sup>45</sup>

---

« La poésie sur le papier n'a aucune existence. Elle est alors ce qu'est un appareil dans l'armoire, un animal empaillé sur un rayon.

Elle n'a existence que dans deux états – à l'état de composition dans une tête qui la rumine et la fabrique ;

À l'état de diction ».

Valéry, Paul, *Cahiers*, (CNRS, Paris, 1957-61), t.28, p.512.

<sup>38</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.134.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.136.

<sup>40</sup> *Ibid*, p.133.

<sup>41</sup> « *Apparition* » est le premier poème de Mallarmé que Claude Debussy met en musique en 1884.

<sup>42</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.133.

<sup>43</sup> *Ibid*, p.138.

<sup>44</sup> *Ibid*, pp.129-142.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.143.

D'autre part, la poésie symboliste est mal comprise par le grand public qui la critique pour son manque de clarté. Mauclair essaie de justifier le style de ces artistes. Dans *Éleusis*, il proclame : « Il y a une grande injustice à demander à la poésie la condition primordiale de *clarté*. Et c'est de plus une fondamentale erreur [...] un sacrilège contre l'art ».<sup>46</sup> Le jeune homme observe que « la première condition d'originalité est une élection inattendue des vocables, un goût spécial de leur arrangement et du groupement de leur sens ».<sup>47</sup> Le vrai poète possède le don de bien approprier la langue à la pensée : « Si l'une est exactement faite pour enchâsser l'autre, l'union est bonne et harmonieuse, et ainsi il naît de cette fusion une particulière lueur ».<sup>48</sup> Autrement dit, c'est une « erreur grossière » de croire que le poète doit « parler clairement, ou comme tout le monde ».<sup>49</sup> En fait, l'hermétisme du style condamnera le symbolisme car les poèmes de ces artistes n'attirèrent qu'une élite intellectuelle.

Pourtant, Camille Mauclair défend la poésie de son « père spirituel » Stéphane Mallarmé. Il soutient que « le style de M. Mallarmé est parfaitement harmonieux, logiquement construit, exact en ses choix de terme ».<sup>50</sup> Comme nous l'avons discuté précédemment<sup>51</sup>, Mallarmé réussit à introduire de la musicalité dans ses vers sans recourir au vers libre ou à la fusion des arts préconisée par d'autres symbolistes. Voici un exemple emprunté à *Apparition* (1863). D'après la versification, le poème appartient au style classique, mais les enjambements, produisant une grande fluidité, lui confèrent une teinte très moderne :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
 Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
 Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
 De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.<sup>52</sup>

Même si ces phrases sont bien rimées, le chant mélancolique des violes se fait entendre dans les syllabes longues : *mourantes*, *blanc*, *sanglots*, *glissants*.

<sup>46</sup> *Ibid*, p.145. Les italiques sont de Mauclair.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.147.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.149.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.146. Notons ici que le rôle essentiel de la poésie symboliste est de suggérer et non de nommer.

<sup>50</sup> *Ibid*, p.150.

<sup>51</sup> Voir p.29, chapitre 1.

<sup>52</sup> Mallarmé, Stéphane, « *Apparition* », *op.cit*, p.30.

Dans *Éleusis*, Mauclair établit un lien entre Mallarmé et Wagner car il cite le sonnet « Hommage » composé par le poète et publié dans *La Revue Wagnérienne*<sup>53</sup> après la mort du compositeur. « Stéphane Mallarmé, songeant à résumer en un vers, au cours d'un sonnet, l'étrange cataracte d'éclairs de beauté que fait ruisseler en lui la musique de Wagner, vue en rêve d'ensemble et en une seconde de la pensée, écrit : « Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins » et les idées juxtaposées de chant guerrier, d'altitude, de magnificence, de volupté et de toucher délicat et spécial s'allient tumultueusement dans la sonorité des grandes syllabes en accords ».<sup>54</sup> Le jeune homme use-t-il de ce stratagème pour indiquer que le poète adopte les théories wagnériennes ? Le mélomane veut-il lier plus étroitement Mallarmé aux symbolistes qui prônent la fusion des arts ? En fait, la description que l'auteur donne de la créativité du poète évoque un processus d'ordre plus musical qu'intellectuel. « Le poète [attribue] aux timbres et aux sonorités des mots leur valeur ordinairement négligée. Un mot est fait pour être écrit et parlé, et l'émission sonore double le sens. Nous comprenons par l'oreille autant que par la réflexion.<sup>55</sup> Nous nous guidons au chant d'une phrase entendue avant que d'avoir recherché dans le clavier de notre mémoire la désignation conventionnelle de tel objet par telle modulation. Là gît le secret du vers, dans ce choix musical et ce perpétuel accompagnement du sens ».<sup>56</sup> Ainsi le poète est-il guidé par un « instinct » musical. Pourrait-on même ajouter : « guidé par ses émotions » ? Cette description du processus poétique s'oppose au principe « intellectuel » prônée par Mauclair, selon lequel l'artiste réalise l'Idéal par l'Idéoréalisme.<sup>57</sup> Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'auteur d'*Éleusis* considère que, pour l'artiste, l'inspiration de créativité se présente par la contemplation « [d]es analogies présentes dans l'univers » pour « les suggérer aux

<sup>53</sup> *La Revue Wagnérienne* du 6 janvier 1886 contenait huit sonnets dont ceux de Mallarmé et de Verlaine « furent un événement ». Voir Bernard, Suzanne, *op.cit*, p.25.

<sup>54</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.156.

<sup>55</sup> Mauclair a-t-il instinctivement perçu la fonction essentielle de l'oreille ? Son observation concernant cet organe s'accorde avec les recherches scientifiques ultérieures. Afin d'expliquer la compréhension du langage écrit et oral, les savants ont proposé le modèle Wernicke-Geschwind, basé sur les découvertes de Carle Wernicke, scientifique polonais (1848-1904) et de Norman Geschwind, neurologue américain (1926-1984). La théorie de ce modèle suppose qu'il existe un flux visuel et un flux auditif provenant des organes de réception. Ces flux atteignent le cerveau et circulent entre la zone de Wernicke et la zone de Broca. Voir Kolb, Bryan et Whishaw, Ian, *Fundamentals of Human Neuropsychology* 3rd Edition, (Freeman, New York, 1990), p.581. Voir également le lien avec la dyslexie dans Kalat, J.W., *Biological Psychology* (Thomson, Wadsworth, Melbourne, 2004), p.445. Une hypothèse suggère que la dyslexie serait produite par une déficience au niveau de l'ouïe.

<sup>56</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.155.

<sup>57</sup> Voir p.38, chapitre 2.

autres ».<sup>58</sup> Voici donc une contradiction qui se révèle dans la pensée du jeune écrivain à cette époque-là.

Camille Mauclair examine également d'autres domaines pertinents aux artistes du dix-neuvième siècle. Il critique ceux qui galvaudent les symboles wagnériens. « C'est une punition injuste, que les symboles qui plurent à Wagner, et qui ne valent que par la place qu'il leur assigna, soient devenus le repère et la cheville de tous les débutants des lettres [...] le Graal hors de *Parsifal* n'est qu'un ustensile ».<sup>59</sup> Le wagnérisme en France commence à se répandre. Selon l'auteur, le monde littéraire parisien est envahi par des pasticheurs. En fait, il n'y a que certains artistes qui ont le don de « faire sentir ». L'écrivain indique ceux qu'il admire : « Ce n'est plus le mot qui peut cela, c'est le chant, c'est le grand pouvoir. Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé avec le chant, font sentir ».<sup>60</sup> Il fait également mention des peintres<sup>61</sup> qu'il préfère comme Manet, Puvis de Chavannes, Monet, Renoir, Berthe Morisot, qui « accumul[ent] les nuances chantantes ». Du *Linge* de Manet, il écrit « à voir de près, c'est une gamme de gris et de vieux rose ».<sup>62</sup> Bien qu'il admire la peinture « intellectuelle » dans sa critique, Camille Mauclair montre ici une première appréciation de la peinture impressionniste : « Quelle présentation glorieuse [...] cette joie des choses belles, ce respect de la Beauté ».<sup>63</sup> Les mots « glorieuse » et « Beauté » montrent la vénération que l'écrivain, toujours à la recherche de « la Beauté », manifeste envers les arts.

### ***Frontispice d'un drame idéal***

La théorie wagnérienne de la fusion des arts influence Mauclair dans sa discussion du drame symboliste car le cénacle mallarméen possède une vision particulière du drame, vision qui incorpore les idées de Wagner et les idéaux symbolistes. En fait, les symbolistes considèrent que le drame est un moyen important de transmettre le message du poète au grand public. Et Mauclair définit son « drame idéal » en faisant référence aux idées de Wagner autant qu'à celles de Mallarmé.

Comme nous l'avons déjà constaté, pour Wagner, c'est la combinaison des

<sup>58</sup> Voir p.38, chapitre 2.

<sup>59</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.167-169.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.173.

<sup>61</sup> Mauclair est aussi critique d'art depuis 1889.

<sup>62</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.171.

<sup>63</sup> *Ibid*, p.179.

arts qui stimule l'intellect et les émotions du spectateur, et qui l'élève à un état spirituel.<sup>64</sup> Le drame réunit les acteurs, le décor, les symboles, les idées, la prose, le vers, le rythme ; il existe donc une concordance des arts qui fait appel à l'intellect et éveille les émotions de la foule. Selon l'auteur d'*Éleusis*, le théâtre symboliste est l'endroit où « s'unissent toutes les expressions, la danse, la mimique, le dialogue, la peinture, la plastique, la symphonie et le vers ».<sup>65</sup> Ainsi le drame wagnérien et le drame symboliste semblent-ils être identiques. Cependant, pour les symbolistes, la parole est prioritaire et l'intellectualisme de Mallarmé figure dans les commentaires de Mauclair. Selon lui, c'est au poète de choisir le thème de la représentation car, sur la scène, il a l'occasion de présenter publiquement ses idées en trois dimensions. « Il descend parmi les étrangers [...] il n'évoque plus la matière, mais la modèle toute vive [...] il ne sculpte plus l'idée des objets, mais cisèle sa propre image en pleine chair. Il vient vers la foule ».<sup>66</sup> Le poète utilise le véhicule puissant du drame pour exprimer l'Idéal symboliste<sup>67</sup> ou pour exposer des idées anarchistes.<sup>68</sup> Et comme les symboles sont centraux aux drames de Wagner, ils sont également importants dans les drames symbolistes. Le personnage est un symbole qui représente une idée créée par le poète : « Le personnage n'a pas sa fin en soi comme un être vivant, sans quoi il n'y a pas plus d'art que dans la reproduction de la nature ».<sup>69</sup> Dans un drame symboliste, le héros n'est pas une reproduction de la réalité comme dans un drame historique ou réaliste. « Que l'on sente que le héros est venu non point en lui-même »<sup>70</sup> car il remplit un rôle où il ne représente que les idées du poète : « C'était un homme, ce n'est plus qu'une parole incarnée [...] il est le signe de l'auteur : il est *ce qui paraît* du poète ».<sup>71</sup> Ainsi, l'acteur transmet la vision du poète à l'assistance. La présence omnisciente de l'auteur s'étend dans le drame.

De plus, le drame est un art qui a une signification religieuse. « Singulière situation morale de l'acteur ! Être surnaturel certes, et en quelque façon le sylphe voltigeant sur les cimes de la fable. Et ces préoccupations de symbolisme, de

<sup>64</sup> Voir p.21, chapitre 1.

<sup>65</sup> Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.152. Voir également Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.120 : « Le décor conçu comme un tableau, avec un jeu harmonieux des valeurs, les être vivants et mouvants étant considérés comme des glacis qui se déplacent ».

<sup>66</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.248.

<sup>67</sup> La pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, en est un exemple.

<sup>68</sup> Voir p.42, chapitre 2.

<sup>69</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.252.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp.258-259. Les italiques sont de Mauclair.

médiation, amènent presque aux termes de *présence réelle*, à une comparaison théologique. Oui, l'acteur est encore le prêtre d'une religion morale ». <sup>72</sup> L'atmosphère du théâtre rappelle celle d'une église. Voici l'acteur/prêtre qui, exprimant les paroles symbolistes du poète, transmet à l'assistance « les Idées de l'univers » <sup>73</sup>; confirmation supplémentaire pour Mauclair que l'art est d'une importance centrale dans la vie de l'homme.

Si Camille Mauclair traite l'introduction de la musicalité dans le drame symboliste, sans se démarquer de la démarche de Mallarmé, c'est peut-être par déférence envers le poète qui a des idées précises sur le rôle de cette forme d'art. Mallarmé, en effet, s'applique à engager l'intellect de son public, même sur la scène; il recherche le mot juste tandis que Mauclair, mélomane, préconise que le rythme qui assure la cohésion de la pièce a une importance centrale dans le drame. À l'opposé de l'auteur d'*Hérodiade*, ce dernier préfère que les acteurs parlent en vers car « la poésie est plus adéquate à la sensibilité, au mouvement lent ou brusque du sang et des émotions nerveuses, moins figée et littéraire [...] [le vers] recèle, en une nécessité plus intime et plus profonde, le chant [...] il se relie ainsi avec aisance à l'expression musicale ». <sup>74</sup> Selon Mauclair, si le poète réussit à bien choisir le rythme du drame, il introduit de la musique dans sa création. Par conséquent, il existe une concordance de deux arts, musique <sup>75</sup> et paroles, dans le drame symboliste. L'auteur souligne également l'importance du rythme par l'usage des métaphores musicales : « Le rythme ! Il est toute la vie, et tout le drame. Une forme symphonique, qui ne se mêle point à la musique, mais en recherche la composition concentrée, entraînant les autres arts dans son évolution, c'est là le secret pour retrouver le mouvement de la foule, pour la faire lever de sa place, *l'é mouvoir* ». <sup>76</sup> Pour l'auteur d'*Éleusis*, le drame en appelle aux émotions autant qu'à l'intellect. Mais sachant que Mallarmé « s'intéress[e] surtout à la *structure* symphonique et à ce que l'on pourrait reprendre en poésie », <sup>77</sup> il met l'accent sur « la recherche de la *composition* <sup>78</sup> concentrée [...] de la musique ». Ainsi essaie-t-il ici de se conformer à l'intellectualisme du poète.

<sup>72</sup> *Ibid*, p.261. Les italiques sont de Mauclair.

<sup>73</sup> Voir p. 28, chapitre 1.

<sup>74</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.262.

<sup>75</sup> Mauclair exagère ici le sens de la musique. Il fait référence en fait à la musique du verbe.

<sup>76</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, pp.262-263. Les italiques sont de Mauclair.

<sup>77</sup> Voir p.30, chapitre 1.

<sup>78</sup> Les italiques sont de nous.

L'enthousiasme de Mauclair pour la fusion des arts émerge de nouveau quand il considère les personnages secondaires et le décor du drame.

Les rôles secondaires ne sont pas insignifiants car ils font partie de la scène totale. « Ils réunissent en eux la sculaturalité, la couleur, la mimique, triple ordonnance du rythme [...] ils interviennent, à degré secondaire entre le public, muet en sa passivité, et le personnage. Et la parole du personnage, ils la mettent en action, la propagent par gestes jusqu'à la foule. C'est là que se retrouve l'accompagnement du thème musical - la partie mobile de la dramaturgie ».<sup>79</sup> Le rythme créé par le mouvement des acteurs sur scène est même une forme de musique. Ainsi, il faut bien orchestrer les actions des acteurs pour maintenir le déroulement régulier du drame. Quant au décor<sup>80</sup>, selon Mauclair, ce n'est pas une reconstitution, c'est « un accompagnement [...] allégé de toute signification autre que de motifs généraux et simples de la nature ».<sup>81</sup> Concordance des paroles, des gestes, des décors et des rythmes, le drame musical idéal de l'auteur ressemble à la dramaturgie de Wagner imprégnée de la fusion des arts et s'associe à l'idée wagnérienne selon laquelle le théâtre est un temple.

Ainsi, dans *Éleusis*, les références à la musique relèvent plutôt du contexte intellectuel car les influences symbolistes prédominent encore dans l'esprit de Mauclair. Cependant, par l'usage de métaphores musicales et par ses choix lexicaux, son esthétique musicale propre est ici manifeste. De plus, en se servant d'un style littéraire hyperbolique, Mauclair révèle son désir de bien écrire.

### Musique et volupté

Après avoir achevé *Éleusis*, Camille Mauclair écrit un petit roman, *Couronne de clarté*<sup>82</sup> qu'il classe comme « un roman féérique ».<sup>83</sup> Francis de Miomandre fait

<sup>79</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, pp.263-264.

<sup>80</sup> Mauclair créa le décor de la pièce *Pelléas et Mélisande* pour Maeterlinck. Dans une lettre adressée à Léopold Lacour, journaliste, chargé de chronique au *Gil Blas*, (mai ? 1893), il écrit « Le principe en est celui-ci : substituer, à l'encadrement du drame par un décor et des accessoires réels, une sorte de symphonie de linéaments et de couleurs en harmonie avec la pièce et son sentiment général [...] La décoration s'harmonise en bleu très sombre, gris bleuté, orange sombre, vert mousse, vert d'eau [...] les costumes s'harmonisent au décor, en une gamme noire, brune grise, mauve, hyacinthe, vert de lune, allant jusqu'au blanc crème pour le costume de Mélisande ». Lettre CD 91-7, Musée Claude Debussy, St. Germain-en-Laye, Paris.

<sup>81</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.267.

<sup>82</sup> Mauclair, Camille, *Couronne de clarté* (Ollendorff, Paris, 1895).

<sup>83</sup> « Tu as raison de dire que tu attendais quelque chose de moi [...] mais tu verras *Éleusis* que je cherche à caser en ce moment chez Perrin et tu verras le petit roman que je commence *Couronne de*

remarquer dans *Le Mercure de France* en juin 1902 : « Un tel livre, n'étudiant que des aventures abstraites, évita l'abstraction dans les termes au point d'être écrit dans le style le plus plastique qui se pût imaginer. Et s'il reste l'impression d'une histoire mystérieuse, c'est parce que cet immense répertoire d'images, toujours renouvelées et toujours intenses, n'exprime pas les réactions extérieures qu'il semblerait signifier, mais qu'il n'y a de valeur que comme symbole destiné à évoquer la pensée pure ».<sup>84</sup> Suivant le thème que « la vie n'est qu'une fable »<sup>85</sup>, le narrateur relate un voyage où le protagoniste visite trois îles qui représentent les trois étapes de la vie : l'île de la Connaissance, l'île du Doute, l'île de la Certitude ou du Dégout. La narration est émaillée de symboles.

Concentrons-nous ici sur la manière dont Mauclair y emploie la musique. À la différence de son approche dans *Éleusis*, l'auteur l'utilise ici d'une façon plus libre. En plus de sa prose mélodieuse, il consacre toute une section à lier la musique à la volupté dans la description de la « cité de la Volupté et des Ténèbres ». L'influence d'une courte liaison que Mauclair vit avec la chanteuse Georgette Leblanc<sup>86</sup> se révèle dans le livre. Cette femme qui va le quitter pour Maurice Maeterlinck, inspire l'écrivain qui écrit de la manière suivante<sup>87</sup> :

« La volupté de la musique nous fut la plus navrante et peut-être la plus délicieuse. Elle étreignait à la fois notre chair et nos sentiments [...] les violons rayaient notre peau douloureuse, le hurlement des cors nous hérissait, l'eau vive jaillie des flûtes nous faisait délivrer [...] le chant des hautbois s'élevait seul et sa monotonie aiguë nous exaspérait de mélancolie, mais déjà la frénésie des violoncelles râlait avec lenteur ; des clarinettes se glissaient et nous mordaient comme des vipères [...] nous roulions d'un flot à l'autre [...] Le grand épuisement de la musique nous transposait des paysages dans le sommeil [...] tel *andante* figurait sans erreur les champs qui descendent des montagnes vers la plaine, l'*allegro* en peignant les ciels d'or et de violettes, et le *finale* capricieux ondulait comme la rivière brillante qui va se perdre à l'horizon [...] Encore des lieds nous enchantaient [...] cette ivresse du chant se fondit avec celle de la chair et celle de la métaphysique et nous traînions une vie éclatante ».<sup>88</sup>

---

*clarté*. Là je crois que tu seras un peu content ». Lettre de Mauclair à Gide, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, gamma 675-15, septembre 1893).

<sup>84</sup> de Miomandre, Francis, cité dans Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair*, p.44.

<sup>85</sup> Mauclair, Camille, *Couronne de clarté*, p.191.

<sup>86</sup> Voir Marchbank, Alan, M., *op.cit*, pp.291-292. Voir également Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.36. Georgette Leblanc « soeur du romancier Maurice Leblanc [...] fut cantatrice, actrice et metteuse en scène ».

<sup>87</sup> « J'ai rencontré Yseult! Tu sais, la réelle Yseult et sans le wagnérisme qui te déplaît. Je vis une vie de tendresse et de passion [...] je vis *pleinement*. Je viens de finir *Couronne de clarté*, je l'ai transformée, il y a maintenant grâce à Yseult, tout ce qui manquait de passion ». Lettre de Mauclair à Gide, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, gamma 675-22, septembre 1894).

<sup>88</sup> Mauclair, Camille, *Couronne de clarté*, p.76.

Nous avons reproduit cette longue citation pour illustrer comment Camille Mauclair produit un flot d'images mouvementées pour créer une musique évocatrice des scènes décrites. Il produit une galerie des tableaux en faisant abonder les métaphores et les allégories. Chaque allégorie combine plaisir et douleur au point que le plaisir ne semble pouvoir être validé que par la douleur en une volupté presque perverse. Le toucher, la vue, l'ouïe sont sollicités. Voici quelques métaphores d'ordre tactile : « la volupté de la musique [...] étreignait à la fois notre chair et nos sentiments », « des clarinettes nous mordaient comme des vipères », « les violons rayaient notre peau douloureuse ». Et il inclut une métaphore d'ordre auditif : « le hurlement des cors nous hérissait », et enfin d'ordre visuel : « les champs qui descendent des montagnes vers la plaine ». Tour à tour, les éléments auditifs et tactiles se juxtaposent dans les métaphores et Mauclair fait ainsi le lien entre le son et la sensualité. Il exprime sa sensualité comme l'amorce d'une passion physique qui l'envahit. Le narrateur utilise également des images qui expriment le mouvement et prolongent la sensualité de la scène : « nous roulions d'un flot à l'autre », « le grand épuisement de la musique nous transposait des paysages dans le sommeil ».

Grâce à la répétition continue de la consonne « s » et des sons « ci » et « ce », la musicalité et la volupté se dégagent de cette description. La phrase : « le *chant* du hautbois *s'élevait* seul et sa monotonie aiguë nous exaspérait de mélancolie »<sup>89</sup> est cadencée et mélodieuse. Cependant l'expression « monotonie aiguë » introduit un élément de discordance. Le choix des mots reflète-il un oxymore ou une discordance dans l'esprit du narrateur ? Il en va de même pour la phrase où les mots « frénésie » et « lenteur » sont juxtaposés, soulignant le changement d'un paroxysme *agitato* à un ralentissement soudain. Est-ce une description de la musique ou de l'âme du protagoniste, protagoniste qui essaie de réconcilier des émotions opposées ?

Pour ajouter de la musicalité à la scène, le narrateur définit la musique de cet orchestre imaginaire par l'usage des termes *andante*, *allegro*, *finale*. Les images visuelles décrivent ces mouvements lents et rapides de la symphonie; elles ne donnent aucune indication de la mélodie produite. L'*andante*, mouvement assez lent, Mauclair le décrit comme « les champs qui descendent des montagnes » ; l'*allegro*, mouvement rapide, est représenté par des « ciels d'or et de violettes » ; le *finale*,

<sup>89</sup> À noter également l'usage des siffants « s f », sons produits par le hautbois et d'autres instruments à vent.

mouvement « capricieux », est comparé à l'ondulation de « la rivière brillante qui va se perdre à l'horizon ». Ces métaphores décrivent-elles une symphonie ou un tableau d'art ? En fait, l'auteur utilise le même style dans sa critique d'art. Par exemple, il écrit de l'œuvre de Claude Monet : « C'est une véritable musique d'orchestre où chaque couleur est un instrument au rôle distinct, et dont les heures, avec leurs teintes diverses, représentent les thèmes successifs ».<sup>90</sup> Dans *Couronne de clarté*, il traduit la musique en images visuelles tandis qu'il décrit les tableaux de Monet en termes musicaux.

Mauclair termine la description en liant « l'ivresse du chant à celle de la chair et à celle de la métaphysique ». Par l'association du plaisir sensuel à la métaphysique, l'auteur révèle que la volupté appartient à son idée de l'harmonie universelle<sup>91</sup>, évidence d'un élément païen dans son esthétique musicale, élément qui ne cadre guère avec son insistance ultérieure sur la religiosité de la musique.

Le type de description musicale employé par Camille Mauclair dans ce petit roman annonce le style qu'il va utiliser à l'avenir dans ses oeuvres sur la musique. Il évite la théorie musicale et utilise une approche métaphorique dans ses écrits comme un mélomane incertain de la théorie et de la structure de la musique, mais qui voudrait néanmoins en interpréter la beauté.

Étant donné que Mauclair inclut l'orchestre dans sa description, essaie-t-il de créer une scène wagnérienne, en combinant musique, mouvement et même « décor » dans cette image ? Il nous semble que la scène de la Cité de la Volupté dans *Couronne de clarté* rappelle l'introduction de *Tannhäuser* qui est également « une scène de réjouissances orgiaques ».<sup>92</sup> En effet, comme nous l'avons observé précédemment, Wagner considérait que le décor du drame est aussi important que les paroles et la musique.<sup>93</sup> Il avait même stipulé dans *Das Kunstwerk des Zukunft* (*L'Œuvre d'art de l'avenir*) que des paysagistes devaient créer les scènes de ses opéras.<sup>94</sup> De plus, les instructions qu'il donnait de la conception du décor étaient très précises.<sup>95</sup> C'est l'intérieur du Venusberg qu'il décrit dans la première scène du premier acte de *Tannhäuser*, l'endroit où Vénus de l'Amour « avait cherché refuge

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *L'Impressionnisme* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904), p.76.

<sup>91</sup> Voir page 57 de ce chapitre.

<sup>92</sup> Synopsis par Georges Douillé, *Richard Wagner: Tannhäuser*, L'orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Georg Solti, Decca Record, 1971.

<sup>93</sup> Voir p.21, chapitre 1.

<sup>94</sup> Voir Millington, Barry, *The New Grove Wagner* (MacMillan, London, 2002).

<sup>95</sup> Voir Skelton, Geoffrey, *Wagner in Thought and Practice* (Amadeus Press, Portland, 1991), p.101.

lors de l'éclipse des dieux de la mythologie classique. Une scène de réjouissances orgiaques à laquelle ne manquent ni tableaux classiques ni parfums enivrants, ni danses frénétiques ou débauchées parmi des brumes couleur de rose ».<sup>96</sup>

La volupté de la scène wagnérienne est rehaussée par la musique elle-même tandis que, dans la scène de Mauclair, l'auteur tente de créer l'illusion d'une musique par l'emploi de plusieurs analogies. Peut-être l'étude des tableaux français comme celui d'Eugène Delacroix, *Tannhäuser et Vénus* ou ses conversations avec Georgette Leblanc ont-elles suscité chez Camille Mauclair une inspiration « wagnérienne »?

Son ouvrage *Les Clefs d'or* n'exprime ni musique ni volupté. Il s'agit d'un recueil de petits contes où une clef d'or ouvre symboliquement la porte aux désirs sans contraintes. C'est également l'avis du biographe de Mauclair, Georges Jean Aubry, qui suggère que les personnages de ces contes ne peuvent s'échapper du domaine des désirs que « par la porte du tragique et de l'horreur ».<sup>97</sup> Ces récits sont pesants et tristes ; chaque intrigue s'achève tragiquement. Camille Mauclair y emprunte certaines idées d'Edgar Poe<sup>98</sup> et des mythes de l'antiquité tels que « les clefs d'or », « le regard dans l'infini », « le roi Cambyse » « la princesse Hélène ». Qu'il ait préparé ce recueil à la hâte se révèle dans une lettre à Gide : « Je publie le 15 octobre un volume de contes auquel je ne tiens guère, simplement pour faire un volume au début de la saison ».<sup>99</sup> Ses besoins financiers le poussent à la publication. Bien que l'auteur se serve du style symboliste dans ce volume, il ne se réfère pas à la musique.

Mauclair ne se limite pas à écrire de la prose. Comme d'autres symbolistes, il s'exprime en poésie. Ses poèmes apparaissent dans *La Revue Blanche* dès 1893. Le premier recueil porte le titre *Appassionata*<sup>100</sup> : nom de la sonate en fa mineur, opus 27, de Beethoven. Cette série est suivie de *Sonatines sentimentales*, *Historiettes de crépuscule*, *Concert d'automne* et *Motifs mélancoliques*. L'écrivain incorpore tous ces poèmes dans *Sonatines d'automne*.<sup>101</sup> Selon Edward Kearns, ce volume de poésie

<sup>96</sup> Synopsis par Georges Douillé, *Richard Wagner : Tannhäuser*.

<sup>97</sup> Jean-Aubry, Georges, *op.cit.*, pp.17-18.

<sup>98</sup> Grâce à ses essais sur la poésie, la cosmologie et les rêves, Edgar Poe exerça une influence profonde sur les poètes français intellectuels du dix-neuvième siècle comme Baudelaire et Valéry. Voir *Encyclopædia Britannica, Macropædia* 10, p.1081. Mauclair inclut un chapitre sur Poe dans *L'Art en silence* (Paris, Ollendorff, 1901).

<sup>99</sup> Lettre de Mauclair à Gide, (Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, gamma 675-25, octobre 1895).

<sup>100</sup> Mauclair, Camille, « *Appassionata* » *La Revue Blanche*, t.4, 1893, pp.31-36.

<sup>101</sup> Mauclair, Camille, *Sonatines d'automne* (Ollendorff, Paris, 1895). Voir Valenti Simonetta, *op.cit.*, p.309 : « recueil formé de 51 poèmes. Divisé en trois parties, l'ouvrage présente dans la première

s'inspire des morceaux de piano de Schumann, de ses *Novelettes* en particulier.<sup>102</sup> Ce que Mauclair aime chez Schumann c'est que « l'âme » du compositeur est « également sollicitée par la musique et la poésie ».<sup>103</sup> Les poèmes de l'écrivain étant influencés par l'esthétique romantique du compositeur, nous examinerons leur structure dans le chapitre qui traite la biographie de Schumann. Nous faisons référence ici aux *Sonatines d'automne* pour souligner que, non seulement l'auteur introduit de la musique dans ses romans et ses essais de cette époque mais qu'il incorpore également de la musicalité dans sa poésie, ce qui est confirmé par Simonetta Valenti dans son chapitre « Mauclair poète ». Elle observe que Mauclair travaille « surtout sur l'aspect musical et rythmique du vers qui vise à transformer le poème en une mélodie de l'âme ».<sup>104</sup>

Toutefois, l'auteur ne lie pas toujours la musique aux thèmes romantiques. Nous ne voyons pas une telle correspondance dans *L'Orient vierge*<sup>105</sup>, roman caractéristique de la littérature coloniale de l'époque.<sup>106</sup> L'intrigue du roman futuriste se déroule en 2000 ; il s'agit de l'invasion militaire de l'Orient par un gouvernement occidental et anarchiste<sup>107</sup> basé à Paris. Les chefs de ce gouvernement la justifie par la suprématie intellectuelle des Occidentaux, l'Europe étant « rajeunie et libre, gardienne occidentale des suprêmes conquêtes de l'esprit humain ».<sup>108</sup> Après des siècles de formation psychologique, intellectuelle et scientifique, les races européennes possèdent maintenant « l'Idée » symboliste et anarchiste de « réaliser un rêve »<sup>109</sup> : la conquête des races orientales. « C'est le revirement des civilisés contre l'afflux des Barbares, c'est la révulsion de l'Ouest contre l'Est ».<sup>110</sup> L'invasion de l'Orient sera « une mission de lumière intellectuelle [...] au nom des arts, de l'esprit philosophique, de la pensée plastique ou abstraite qui est née chez nous depuis

---

section, intitulées *Lieds*, 26 poèmes ; dans la deuxième section, *Historiettes au Crépuscule*, figurent 21 compositions, alors que la troisième section, appelée *Prières*, est composée en tout de 4 poèmes ».

<sup>102</sup> Kearns, Edward, « Mauclair and the Musical World of the Fin de Siècle and the Belle Epoque » *The Modern Language Review*, 1 April 2001, vol.96, no.2, pp.336-337.

<sup>103</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (H. Laurens, Paris, 1926).

<sup>104</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.373.

<sup>105</sup> Mauclair, Camille, *L'Orient vierge* (Ollendorff, Paris, 1897).

<sup>106</sup> Voir Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.42.

<sup>107</sup> Bien que le terme « gouvernement anarchiste » semble être un oxymore, Mauclair « crée » dans son roman un gouvernement anarchiste qui représente « une Europe rajeunie et libre », débarrassée des bourgeois « qui avaient confisqué la révolte à leur profit et souillé la vie d'une pourriture d'égalitarisme », *L'Orient vierge* pp.10 -11.

<sup>108</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.11.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>110</sup> *Ibid*, p.16.

toujours ». <sup>111</sup> Une guerre scientifique et bien organisée assurera une victoire rapide. La tâche de ce gouvernement est d'enthousiasmer ceux qui partiront pour cette « vraie et belle guerre ethnologique ». <sup>112</sup>

Camille Mauclair exalte la guerre en termes symbolistes : « L'Idée » est la motivation de tout acte. « Tout n'est qu'idée, même la conquête et son ruissellement de sang réel ». <sup>113</sup> Cette glorification s'accorde avec la conviction selon laquelle « la guerre est acte de résonance religieuse ». <sup>114</sup> C'est un moyen de « régénérer les sociétés et les sauver de la mort » <sup>115</sup> ; ainsi, l'homme célèbre ses bienfaits au lieu de déplorer ses méfaits. Étroitement lié à cette célébration, est l'emploi de la musique qui est « l'une des plus puissantes aides connues pour la morale, civile ou militaire ». <sup>116</sup>

La renommée de la guerre et l'héroïsme des combattants sont des éléments importants dans la psyché des Français du dix-neuvième siècle. <sup>117</sup> En Europe, dès la révolution française, la musique de guerre est souvent introduite dans les opéras <sup>118</sup> et les symphonies programmatiques. Liszt éleva le statut de ce genre dans son poème symphonique *Hunnenschlacht* (no.306) où sa musique représente une scène de bataille. Dans cette composition, parmi les cris des blessés et des mourants, la mélodie d'un hymne sacré augmente en puissance ; manifestation, selon le compositeur, que la vérité divine et la charité universelle des hommes sont enfin victorieuses !

En effet, avant la première guerre mondiale, la musique de guerre utilisait des instruments comme le trompette, et la percussion, les musiciens cherchant leurs sujets de composition parmi les thèmes historiques. <sup>119</sup> De plus, les chansonniers composaient des chants enthousiastes qui prônaient le courage infailible. <sup>120</sup> Ces

<sup>111</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.54.

<sup>113</sup> *Ibid*, p.78.

<sup>114</sup> Callois, Roger, *L'Homme et le sacré* (NRF Gallimard, Paris, 1950), p.232.

<sup>115</sup> *Ibid*, p.237.

<sup>116</sup> Hutcheson, Ernest, cité dans Pearson, Homer, *Music at War* (Poughkeepsie, Vassar College, New York, 1943), p.19. "Music is one of the most potent known aids to morale, civil or military". Notre traduction.

<sup>117</sup> Voir Yeoland, Rosemary, 'Romain Rolland et l'héroïsme: une perspective musicale', p.32.

<sup>118</sup> Voir, par exemple, *Faust*, Gounod (1859), *Les Troyens*, Berlioz (1856-63), *Le Roi de Lahore* et *Le Cid*, Massenet, (1877), (1885), et *Lohengrin* et *Der Ring Des Nibelungen*, Wagner (1850), (1869).

<sup>119</sup> Voir Arnold, Ben, *Music and War: a Research and Information Guide* (Garland Publishers, New York, 1993) pp.90-91, 134-135.

<sup>120</sup> Il est là, couché sur l'herbe,  
Dédaignant, blessé superbe,  
Tout espoir et tout secours ;

données de gloire et d'héroïsme se révèlent dans *L'Orient vierge*. Mauclair choisit trois personnages représentant la société occidentale : le protagoniste principal, Claude Laigle, un dictateur idéaliste, organise l'invasion de l'Orient avec ses deux ministres. Le premier, Médion, est mathématicien, physiologiste et économiste, et se distingue par ses « hypothèses intransigeantes ». <sup>121</sup> Le second, Ménières, est musicien et poète et croit que « l'art est une forme nécessaire d'expansion cérébrale ». <sup>122</sup> Tous trois sont convaincus de la supériorité de l'Occident et de l'invincibilité de son armée. Sûrs de leur victoire, ils vivent l'euphorie avant l'heure. Mais des événements imprévus mettent en lumière leurs préjugés quant à l'infériorité de l'Orient. Cette guerre aboutit à une destruction inutile. Laigle et Ménières meurent sur le champ de bataille. Leur croyance selon laquelle la mort est un acte héroïque est démentie par le fait qu'ils meurent de façon futile. Leur trépas est symbolique de la fin de l'idéalisme et des arts. Quel espoir reste-t-il pour l'humanité si l'art et l'idéalisme sont détruits ? En revanche, Médion le scientifique, qui a conspiré contre Laigle à la fin de l'invasion, survit. Ainsi, il ne reste plus que la science et « le progrès ».

À la différence de ce qu'il fait dans *Couronne de clarté*, Camille Mauclair n'associe plus la musique à la volupté mais la lie à la guerre: « Dans les ombres naissantes de la nuit, des mélodies profondes et vagues s'élevaient sur l'odeur de sang : les musiques des corps d'armée jouaient des symphonies et des hymnes. La mélodie des coureurs hindous s'y mêlait ». <sup>123</sup> La musique ici assume un rôle glorieux et dramatique. Au début de ce roman, les mélodies entraînant proclamant « la supériorité » <sup>124</sup> des Occidentaux et inspirent les troupes à continuer de « réaliser le rêve ».

---

Et sur sa lèvre sanglante,  
Gardant sa trompette ardente,  
Il sonne, il sonne toujours.

*Le Clarion* de Paul Déroulède cité dans Sweeney, Regina, *Singing our Way to Victory, French Politics and Music during the Great War* (Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2001), p.63.

<sup>121</sup> Mauclair, Camille, *L'Orient vierge*, p.27.

<sup>122</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>123</sup> *Ibid*, p.118.

<sup>124</sup> Bien que *L'Orient vierge* soit souvent taxé de roman « colonialiste », le thème principal de l'intrigue est que « la race jaune et la race blanche proviennent de la même descendance et qu'il est par conséquent nécessaire d'arrêter l'avancée destructrice des armées européennes sur le continent asiatique ». Voir Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.211.

Mauclair réintroduit de la musique dans l'intrigue, après la mort de Ménières, le poète. Cette fois, le narrateur se réfère à un opéra de Wagner : « Les musiques de l'armée tout à coup éclatèrent : les harmonies triomphales de *Lohengrin* planèrent sur le sang ». <sup>125</sup> Pour représenter l'importance de la scène, l'écrivain choisit le drame musical wagnérien comme source d'inspiration. Comme nous le disions précédemment, la mort de Ménières signifie la fin de la poésie et de l'art. Mauclair emploie-t-il ces « harmonies triomphales » pour souligner que la mort est un acte héroïque ou pour ironiser sur la disparition des arts ?

Ce sont les seules références à la musique dans *L'Orient vierge*. Le style littéraire de l'auteur y est austère. Peut-être un roman qui traite de la guerre et du racisme n'inspire-t-il pas le désir d'y inclure de la musique

\*\*\*

Malgré l'influence intellectuelle de Mallarmé, Mauclair réussit à introduire de la musique dans ses écrits pendant ses années symbolistes. Tout au long de ses ouvrages, son style est musical, même si ses discussions sont plutôt intellectuelles. *Éleusis* nous en offre un exemple : en expliquant la fusion des arts dans la poésie et dans le drame symboliste, non seulement le jeune écrivain révèle-t-il la musique inhérente à ses œuvres symbolistes mais il laisse paraître également la musicalité de son propre style. De plus, son usage d'analogies et de métaphores est bien illustré dans *Couronne de clarté*. Par contraste, peu de références musicales figurent dans *L'Orient vierge*, son roman épique. Ici, c'est la musique de Wagner que l'auteur choisit pour accompagner le thème de la guerre. Camille Mauclair utilisera diverses façons de traiter des sujets musicaux et notre prochain chapitre examine les méthodes qu'il emploie dans ses romans après sa rupture avec les symbolistes.

---

<sup>125</sup> *Ibid*, p.141.

### ***Le Soleil des morts* ou les années post-symbolistes**

L'analyse des œuvres de Camille Mauclair révèle deux perspectives différentes de la musique, l'une représentative des années symbolistes et l'autre des années postsymbolistes. Au début de sa carrière, Mauclair, faisant partie du cercle symboliste, traite la musique dans ses discussions de manière intellectuelle et philosophique. Il se conforme aux idées de Stéphane Mallarmé et n'examine pas la capacité d'émuouvoir de la musique. Ainsi dans *Éleusis*, ses explications sont plutôt didactiques. Son rôle est de faire comprendre au grand public les idées symbolistes, qui incluent la concordance des arts. Ce faisant, il analyse le rapport entre musique et littérature, examinant, par exemple, l'importance de l'harmonie pour parvenir à un état métaphysique. De plus, il étudie la structure du vers libre et du drame « idéal ».

Néanmoins dans cette phase « intellectuelle », Camille Mauclair ne cache pas la musicalité de son style littéraire et il se lance dans une phase exploratoire de la musique : il introduit de la musicalité dans sa prose, fait des expériences sur la composition du vers libre et du drame et écrit des lieder pour plusieurs compositeurs contemporains. L'émotivité de la musique l'attire de plus en plus. Ayant reconnu que la musique ne s'adresse pas seulement à l'intellect mais captive également les émotions, il commence à employer de manière fréquente la musique dans ses écrits.

#### **Une nouvelle perspective sur la musique**

Après sa rupture avec le cercle mallarméen, Mauclair écrit de façon plus personnelle et plus directe. Son style littéraire perd de l'hermétisme symboliste. Mauclair, qui compte parmi ses connaissances plusieurs musiciens tels que Claude Debussy, Gustave Charpentier et Ernest Chausson, commence à exprimer son opinion sur des compositeurs contemporains et leurs compositions. Ses ouvrages de musicologie et ses articles dans des revues musicales datent des années postsymbolistes, car, ayant secoué le joug du symbolisme, l'auteur écrit plus

librement sur la musique.<sup>1</sup> De plus, dans ses romans, il présente un aperçu du milieu musical parisien en décrivant des scènes réalistes de son époque. Dans *Le Soleil des morts*<sup>2</sup>, qu'il écrit pendant sa période de transition, il témoigne de certains incidents factuels qui révèlent la mentalité des Parisiens de son époque et leurs interactions sociales. Étudions maintenant le texte qui marque la séparation de Mauclair du cénacle mallarméen.

### *Le Soleil des morts*

Ce roman met en valeur la déchéance du symbolisme et la force destructrice de l'anarchisme. Parmi les protagonistes, le lecteur retrouve Stéphane Mallarmé dans le personnage de Calixte Armel, et peut aussi facilement reconnaître d'autres écrivains, artistes, critiques et compositeurs français qui y sont représentés. Dans la présentation du livre, réimprimé par Slatkine en 1979, Raymond Trousson constate que l'ouvrage « nous plonge dans un passé bien aboli [...] mais [...] l'on est surpris, à la lecture, de sentir soudain palpiter ce qui fut la vie d'une époque et s'animer l'inquiétude intellectuelle d'une génération désorientée, désespérément en quête de valeurs ». <sup>3</sup> Dans ce roman, Mauclair nous fournit une image très nette des interactions sociales et politiques de ses contemporains. Résumons brièvement l'intrigue. Un jeune écrivain provincial, André de Neuze (Camille Mauclair), est accueilli dans le cénacle symboliste qui entoure Calixte Armel (Stéphane Mallarmé). Déçu par une liaison avec la chanteuse Lucienne Lestranger, De Neuze s'intéresse à Sylvaine, fille du poète et disciple fidèle des idées de son père. D'anciens symbolistes, désenchantés par ces mêmes idées isolationnistes, complotent et organisent un attentat terroriste pour exprimer leur mécontentement à l'égard des changements sociaux et politiques de leur époque. À son tour, De Neuze renonce aux principes de son maître et Armel prédit « le Soleil des morts » ou la disparition de la théorie de l'art pour l'art. En effet, l'attentat déclenche des émeutes violentes au

<sup>1</sup> Norris, Lisa-Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art (1885-1900)', p.311 : « Libéré de son devoir de promouvoir l'esthétique de Mallarmé, Mauclair était libre de discuter la prédominance de la musique fin-de-siècle ». Notre traduction. ( Freed from his duty to promote Mallarméan æsthetics, Mauclair was at liberty to discuss music's predominance in the fin-de-siècle).

<sup>2</sup> *Le Soleil des morts* est dédié à un ami de Mauclair, le compositeur Ernest Chausson (1855-1899). Ce dernier, que fait partie du cercle mallarméen se sert de poèmes de Mauclair pour composer quelques lieder comme *Les Heures*, *Ballade* et *Les Couronnes*. Voir Chausson, Ernest, *Trois Lieder de Camille Mauclair*, Opus 27, 1896 (1897).

<sup>3</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts* (Slatkine, Genève, 1979), présentation de Raymond Trousson, p.iii.

cours desquelles Paris sera ravagé. La destruction confirme la prédiction d'Armel selon laquelle le symbolisme sera dépassé.<sup>4</sup>

Pour les besoins de notre discussion, concentrons-nous sur les thèmes musicaux qui figurent dans *Le Soleil des morts*. Dans ce roman, Camille Mauclair décrit plusieurs scènes de concert ; il fait en particulier un portrait du compositeur Debussy<sup>5</sup> et commente sa musique. Avant d'examiner ces références à Debussy<sup>6</sup>, précisons la position du compositeur dans le monde artistique parisien.

### Claude Debussy

Au début de sa carrière, Debussy évitait les autres compositeurs parisiens, préférant la compagnie des écrivains et des artistes qui avaient des idées semblables aux siennes. Le compositeur Paul Dukas (1865-1935) observe : « La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle des musiciens »<sup>7</sup> ; et il analyse cette influence : « Ce qui l'attire, chez les poètes [symbolistes] [...] c'est précisément leur art de tout transposer en images symboliques, de faire vibrer, sous un mot, des résonances multiples ».<sup>8</sup> Grâce aux relations qu'il cultive avec ces artistes, Debussy acquiert un niveau de culture élevé et de loin supérieur à sa formation scolaire.<sup>9</sup> Son ami, l'écrivain Pierre Louÿs, le prend sous sa tutelle.<sup>10</sup> Ainsi, la poésie de Baudelaire, Verlaine et Louÿs contribue à inspirer les premières compositions musicales de Debussy. Selon Dukas, « la plupart de ses compositions sont [...] des symboles de symboles, mais exprimés en une langue par elle-même si riche, si persuasive qu'elle atteint parfois à l'éloquence d'un verbe nouveau portant en soi sa propre loi, si souvent beaucoup plus intelligible que

<sup>4</sup> La foi envers le symbolisme subsiste toutefois ; en témoigne la phrase suivante de Paul Valéry : « Qui eût dit à Zola, à Daudet, que ce petit homme si aimable et si bien parlant, *Stéph[ane] Mallarmé*, aurait, par ses rares petits poèmes bizarres et obscurs, plus profonde et durable influence que leurs livres, leurs observations de la vie, le 'vécu', le 'rendu' de leurs romans ? Un diamant dure plus qu'une capitale et qu'une civilisation. La volonté de perfection vise à se rendre indépendante des temps ». Valéry, Paul, *Cahiers XV, Cahiers* (CNRS, Paris, 1957-1961), p.376.

<sup>5</sup> Claude Debussy faisait partie du cercle d'artistes qui se rencontraient chez Mallarmé ; Mauclair avait donc eu l'occasion de faire sa connaissance lors des soirées hebdomadaires au 89 rue de Rome.

<sup>6</sup> Selon Susan Youens, Debussy est l'un des figures les plus importantes dans *Le Soleil des morts*. Voir « Le Soleil des morts : A 'Fin-de-siècle' portrait gallery » *Nineteenth Century Music*, vol.11,1, Summer,1987, p.54.

<sup>7</sup> Conversation entre Paul Dukas et Robert Brussel, citée dans Brussel, Robert, « Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue Musicale*, mai 1921, p.101.

<sup>8</sup> Dukas, Paul, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique* (Société d'éditions françaises et internationales, Paris, 1948), p.521.

<sup>9</sup> Vallas, Léon, *Claude Debussy et son temps*, (Albin Michel, Paris, 1958), p.98.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.53.

celle des poèmes qu'elle commente ». <sup>11</sup> Paul Landormy, musicographe (1869-1943) <sup>12</sup>, contemporain de Mauclair, considère, lui aussi, que le compositeur de *Pelléas et Mélisande* a puisé son inspiration dans des idées empruntées au symbolisme : « Mallarmé apprit à Debussy à ne parler qu'un langage dense, chargé de pensée et d'émotion [...] Debussy n'a aucune prétention à exprimer les choses mêmes, la nature dans son objectivité, mais seulement le reflet de l'objet dans sa conscience individuelle ». <sup>13</sup> En parlant du « reflet de l'objet », le musicologue suggère que la musique de Debussy n'a pas de rapport direct aux objets et que le symbolisme fait donc partie intégrante de cette musique. Cependant, le compositeur crée selon ses émotions <sup>14</sup> tandis que le symbolisme de Mallarmé est basé sur l'intellectualisme où les symboles ne représentent que des idées métaphysiques. Expliquant la forme de la musique debussyste, Landormy poursuit : « Debussy ne décrit pas les choses : il ne nous livre que ses impressions ». <sup>15</sup> C'est, d'ailleurs, grâce à ces impressions - le mystère, le caractère irrésolu, la lumière et la couleur - que la musique debussyste sera étiquetée « impressionniste ». Selon Landormy, si Claude Monet, Renoir, Sisley et Pissarro « s'intéressent beaucoup moins à la *ligne* [...] qu'à la couleur », Debussy « donne de la priorité à l'harmonie, c'est-à-dire à la *couleur* sur la mélodie ». <sup>16</sup> Par conséquent, « sa musique ne paraîtra pas construite » <sup>17</sup>, ce qui est une illusion car, en fait, tous ses ouvrages sont méticuleusement composés. Même si Landormy classe la musique de Debussy dans le genre « symboliste », en la comparant avec les tableaux de Monet ou de Renoir, il la rapproche plutôt du mouvement impressionniste. <sup>18</sup> En fait, Louis Laloy musicologue (1874-1944) déclare que *Pelléas et Mélisande* est le chef-d'œuvre du symbolisme et les *Nocturnes*, celui de l'impressionnisme. <sup>19</sup>

Au fil des années, la musique de Debussy sera de plus en plus liée à l'impressionnisme par le grand public à tel point qu'un musicographe contemporain,

<sup>11</sup> Dukas, Paul, *op.cit*, p.532.

<sup>12</sup> Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie, Landormy fonda un laboratoire d'acoustique qu'il dirigea de 1904 à 1907. Il écrivit plusieurs livres sur la musique et les musiciens.

<sup>13</sup> Landormy, Paul, *La Musique française de Franck à Debussy* (NRF Gallimard, Paris, 1943), p.211.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.211.

<sup>15</sup> *Ibid*, p.211.

<sup>16</sup> *Ibid*, p.213.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.213.

<sup>18</sup> Landormy, Paul, cité dans Shengdar Tsai, *Impressionistic Influences in the Music of Claude Debussy* file://C:\Documents%20and%20Settings\All%20Users\Documents\Impressionistic%2. Site consulté le 3 avril 2004, p.5.

<sup>19</sup> Laloy, Louis, *Debussy* (Aux Armes de France, Paris, 1944), p.76.

Shengdar Tsai, suggère que les distinctions faites entre le symbolisme et l'impressionnisme sont superflues dans la musique de Debussy: « Est-ce qu'un certain genre de symbolisme est très loin de l'impressionnisme ? [...] Ne sommes-nous pas tout de suite prêts à regarder le symbolisme comme simplement l'impressionnisme de la littérature » ? Néanmoins, les contemporains de Debussy lient sa musique au symbolisme. Peut-être ce genre doit-il son origine au désir du compositeur de faire en musique ce que les symbolistes faisaient en littérature.

### **Mauclair, critique de musique**

Dans *Le Soleil des morts*, Debussy ou « Claude Eric de Harmour »<sup>20</sup> est « le symphoniste ductile et bizarre [...] dont les derniers préludes d'orchestre avaient causé une bataille au concert Lamoureux ».<sup>21</sup> La description détaillée de l'un de ces concerts - sans doute une interprétation du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894)<sup>22</sup> et d'un autre poème symphonique tel que *Nocturnes*<sup>23</sup> -, met en lumière la nouveauté et l'originalité de l'œuvre :

« L'orchestre par un attouchement [...] presque humain, harmonique à peine, édifia une plainte lente, amplifiée, soudain brisée puis ressaisie, comme d'un automne à l'aube, quand les feuilles crispées se poursuivent dans le vent froid : alors, du bruissement des violons évoquant le frôlement des futaies, se leva l'appel d'un satyre, obstiné, sauvage. On entendit le souffle rauque dans la flûte inégale. Une rafale l'étrangla net ; haletant, il reprit son chant dissonant et poignant comme un sanglot, dans une course folle, montant de rocher en rocher, lançant des notes aiguës s'enflant selon la bise qui bientôt s'y mêla, en un cri triste, dans le cinglement ironique d'une pluie arpégée couvrant toute la mélodie continue ».<sup>24</sup>

Ce que Mauclair identifie d'emblée, c'est le type d'harmonie de ce compositeur français, dont le caractère est insolite par rapport à l'harmonie

<sup>20</sup> Sur le manuscrit d'origine de *Soleil des morts*, une main a ajouté une liste de personnages et leurs homologues. Selon cette liste, Claude Eric de Hamour est Debussy avec le physique d'Henri de Régner. Voir NAF 18218, Département des manuscrits, B.N.F, Paris.

<sup>21</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.11.

<sup>22</sup> La première interprétation du *Prélude à l'après-midi d'un faune* eut lieu le 22 décembre 1894 sous la direction du chef d'orchestre suisse Gustave Doret à la Salle d'Harcourt. Voir Youens, Susan, « *Le Soleil des morts* : A Fin de Siècle Portrait Gallery » *Nineteenth Century Music*, vol. 11, 1, : Summer, 1987, p.54.

<sup>23</sup> Selon *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (MacMillan, London, 1975), vol.3, p.311: « Ces *Nocturnes* sont basés sur *Trois scènes au crépuscule* (1892-3) ». Ce triptyque orchestral était fondé sur des poèmes d'Henri de Régner. C'était sans doute cette version que Mauclair avait entendue car Debussy n'a achevé les *Nocturnes* qu'en 1899.

<sup>24</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.50.

traditionnelle: « L'orchestre, par un attouchement [...] presque humain, harmonique à peine, édifia une plainte lente, amplifiée, soudain brisée puis ressaisie ».<sup>25</sup> D'autres expressions telles que les termes et les syntagmes « dissonant », « rauque » et « le cinglement ironique » sont choisies pour décrire l'atonalité du prélude. Pour les Parisiens, les nouvelles harmonies présentes dans cette musique contrastent vivement avec celles de Richard Wagner et sont attribuables à la structure originale de la musique debussyste. Utilisant des progressions harmoniques traditionnelles, Wagner avait développé l'idée des thèmes ou des leitmotifs qu'il changeait ou répétait selon ses personnages ou selon l'ambiance créée par la composition. Debussy innove dans le domaine de l'harmonie en se servant de tritons plutôt que de quintes ou de sixtes comme dans les œuvres traditionnelles pour colorer sa musique et pour créer des impressions sonores ou une ambiance particulière.<sup>26</sup> Ainsi sa musique manque-t-elle d'un centre tonal : le *Prélude*, dans sa tonalité, est ambigu.<sup>27</sup> Peut-être inspiré par l'esthétique non-conventionnelle du poème *L'après-midi d'un faune*, le musicien essaie-t-il de créer une esthétique similaire dans son prélude. Il y exploite « le mélange chromatique pour produire un son unique qu'il veut soutenu et entremêlé mais qui conserve presque paradoxalement un sens de clarté ».<sup>28</sup> Si nous comparons « la structure esthétique » du prélude à celle du poème, nous observons que l'effet visuel de ce dernier sur la page sort de l'ordre. Les vers et les strophes sont d'une longueur inégale et les caractères en italique alternent avec les caractères ordinaires. Cependant Mallarmé diffuse une clarté globale en faisant rimer soigneusement ses vers. Le poète et le musicien ont ainsi créé une composition séduisante et mystérieuse et l'effet de clarté est soigneusement élaboré.

### *Un tableau impressionniste*

Revenons au *Soleil des morts* et au passage qui traite le prélude. En décrivant « une plainte lente, amplifiée [...] brisée et ressaisie », Mauclair souligne l'étrange rythme de la musique du compositeur. Ce qu'il répète dans la phrase : « On entendit

<sup>25</sup> *Ibid*, p.50.

<sup>26</sup> Voir Tsai, Shengdar, *op.cit*, p.5.

<sup>27</sup> Voir <http://www.timfoxon.i12.com/debussy.htm>. Site consulté le 18 mars 2004. Permission reçue de l'auteur de citer l'article. Voir également Thompson, Oscar, *Debussy, Man and Artist* (Dover Publications, New York, 1967), pp.241-246.

<sup>28</sup> Tsai, Shengdar, *op.cit*, p.5 : « Debussy exploits the blend of chromatism to achieve a unique sound which is intended to sustain and intermix, yet almost paradoxically to retain a sense of clarity ». Notre traduction.

le souffle rauque dans la flûte inégale. Une rafale l'étrangle net : haletant il reprit son chant dissonant ». <sup>29</sup> Le rythme, hésitant et irrégulier, est indiqué par « la strangulation » du souffle, suivi par la reprise du chant.

L'auteur peint l'image visuelle d'un satyre qui saute de rocher en rocher dans une forêt. En comparant la musique du poème symphonique à la nature, il maintient cette illusion. La plainte de la flûte est « comme d'un automne à l'aube, quand les feuilles crispées se poursuivent dans le vent froid ».

Vers la fin de la composition, la voix du satyre fuit « comme l'été » :

« La voix du satyre se fit plus lointaine, fuyant comme l'été, la tiédeur et la joie, devant la pluvieuse saison : le poème agreste ainsi se brisa, strophe à strophe, dans l'envahissement d'un brouillard musical propagé en ondes sur une grande steppe. Le chant mourut : le picotement de l'averse domina, intense, décrut à son tour. On entendit tomber les gouttes plus rares, de feuille à feuille. Un silence : et brusquement la clameur aigre du coq parodiant la voix éteinte du satyre éclata dans la naissance du jour livide ». <sup>30</sup>

Mauclair traduit la composition en une scène artistique et littéraire et évite l'usage de termes techniques. Pour mettre en valeur l'ambiance produite par la musique, il la décrit comme « l'envahissement d'un brouillard musical [qui] se propage en ondes sur une grande steppe ». Cette « buée orchestrale » rend l'image créée par l'auteur un peu confuse, comme dans un tableau impressionniste. Camille Mauclair met en lumière l'impressionnisme en raison duquel la musique de Debussy sera célèbre. En fait, l'auteur écrira plus tard : « On utilise la lumière dans un tableau impressionniste de la même manière que l'on développe symphoniquement un thème de musique. Les paysages de Claude Monet sont en effet des symphonies de vagues lumineuses et la musique de M. Debussy qui n'est pas basée sur une succession de thèmes mais sur les valeurs relatives des sons en eux-mêmes, ressemble bien à ces tableaux. C'est l'Impressionnisme composé de taches sonores ». <sup>31</sup> L'écrivain observe que la musique de Debussy crée des impressions semblables à celles des peintures produites par les artistes impressionnistes. Ceux-ci, dans leurs tableaux, suggèrent un paysage, une mer battue par les vents, une rue animée, sans y incorporer des

<sup>29</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.50.

<sup>30</sup> *Ibid*, p.50. Certains détails tels que le coq qui chante au début d'un matin automnal sont l'invention de l'auteur. Voir Youens, Susan, *op.cit*, p.55.

<sup>31</sup> Mauclair, Camille, cité dans Lockspeiser, Edward, *Debussy, His Life and Mind* (Cassell, London, 1962), p.17.

symboles qui représentent d'autres phénomènes. Pourrait-on conclure que la démarche esthétique de Debussy ressemble davantage à celles des peintres impressionnistes qu'à celle des écrivains symbolistes ?

La description dans *Le Soleil des morts* du second prélude évoque une scène orientale avec mer, palmes, jungle et bayadères :

« Dans une gloire stridente l'éblouissement d'un soleil torride s'éleva, intense, accablant, courut dans l'orchestre comme un vacillement de feu, se mêla d'un rythme de mer expirant dans une solitude orientale, calcinée et déserte : le grésillement des hautes palmes s'étirant sous l'incendie lumineux balbutia son poème de frissons, dans une fusion d'harmonies sauvages ».<sup>32</sup>

Dans cette scène, Mauclair met en lumière le fait que la musique de Debussy subit des influences exotiques ; ce qui la distingue encore davantage du style germanique de la musique wagnérienne. Des instruments insolites, de nouveaux rythmes et harmonies : tout contribue à produire une musique exotique que l'écrivain décrit par des métaphores ayant trait à une nature sauvage et tropicale.<sup>33</sup> Par exemple, l'orchestre débute « dans une gloire stridente » où « un soleil torride s'élève avant de se mêler à « un rythme de mer expirant ».<sup>34</sup>

Signalant l'usage d'instruments orientaux tels que les flûtes et les gongs qui s'ajoutent à la mélodie « impudique et violente », Mauclair renforce l'exotisme de la scène :

« L'appel des flûtes javanaises traversa luxurieusement la jungle, s'obstinant à quelques notes suraiguës. On entendit le frôlement langoureux des bayadères, voletant dans les régions hautes de l'orchestre, redescendant au quatuor fuyant, puis revenant sur une mélodie impudique et violente ; leur danse haletante emporta les violons, fit délirer les flûtes qui riaient comme l'eau vive ; des gongs sonnèrent ».<sup>35</sup>

## L'influence de l'Orient

Debussy était fasciné par la musique de l'Orient. À l'Exposition de Paris en 1889, « il découvrit [...] les pavillons réservés à l'art de l'Extrême-Orient [...] les

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.51.

<sup>33</sup> L'image d'un Orient sauvage, d'abord créée par la musique de Debussy et ensuite par les métaphores de Mauclair - métaphores qui apparaissent également dans *L'Orient Vierge* -, nous suggère que le compositeur et l'écrivain se sont faits peut-être inconsciemment les instruments d'une politique qui renforce les stéréotypes de l'époque.

<sup>34</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.51.

<sup>35</sup> *Ibid*, p.51.

orchestres de percussion et les danses rituelles l'envoûtèrent [...] les danseuses javanaises frappèrent [...] son imagination ». De plus, « l'instrumentation javanaise, hindoue ou chinoise [...] répondait miraculeusement à son idéal orchestral ». <sup>36</sup> En composant sa musique, il se sert de « cette liberté et [de] cette précision dans le rythme et l'accent ». Par exemple, imitant la musique du *gamelan*<sup>37</sup>, il donne dans la section centrale de *Nuages*<sup>38</sup> une simple mélodie pentatonique à la flûte et à la harpe et ne crée qu'un fond sonore statique<sup>39</sup> à l'aide des autres instruments.

Camille Mauclair illustre le rythme insolite de son prélude dans *Le Soleil des morts* par l'usage des termes : « frissons », « voletant », « fuyant », « danse haletante », « des gongs sonnèrent ». Ensuite, il met en lumière une autre caractéristique de la musique debussyste : la mise en valeur de la beauté singulière de la voix humaine. À la différence de Wagner, Debussy n'a pas voulu unir la voix à la musique de l'orchestre pour produire un effet dramatique. Il a préféré « tirer de la voix humaine tout son trésor secret d'émotion ». <sup>40</sup> Dans son roman, Mauclair écrit : « Et tout à coup [...] le silence intervint [...] une voix de femme sanglota<sup>41</sup> [...] La voix, puissante et étrange, haleta comme se pâmant au milieu des larmes, mêlant la souffrance et l'amour [...] selon une modulation continue qui monta, monta, presque hystérique ». L'orchestre cède à la voix : « La musique totalement se tut ; le cri seul plana et soudainement s'acheva dans un éclat de rire terrible qui réveilla la symphonie tout entière dans un tumulte de thèmes se broyant les uns les autres et s'abîmant au néant ». <sup>42</sup> S'appuyant sur le fait que l'orchestre oppose le silence à la voix stridente<sup>43</sup>, Mauclair remarque l'originalité du chant et souligne le passage ascendant d'une tonalité à une autre ; modulation qui suggère la folie, même l'hystérie. Ensuite, ce tumulte musical « s'abîme au néant ». Par l'usage de termes littéraires, l'auteur décrit ainsi le caractère unique de la musique debussyste.

<sup>36</sup> Vuillermoz, Émile, *Claude Debussy* (Flammarion, Paris, 1957), p.64.

<sup>37</sup> L'orchestre javanais.

<sup>38</sup> *Nuages* fait partie des *Nocturnes* de Debussy.

<sup>39</sup> Grout, D.J., & Palisca, C.V., *A History of Western Music*, p.682.

<sup>40</sup> Vuillermoz, Émile, *op.cit*, p.94.

<sup>41</sup> Youens affirme que la description ne correspond pas à la composition de *Nocturnes* car Mauclair a remplacé le cœur de femmes par un solo à la fin de l'ouvrage. Voir Youens, *op.cit*, p.55.

<sup>42</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.52.

<sup>43</sup> Notons également la fonction de la voix parlée dans *Les Chansons de Bilitis*, Debussy, (1897).

### L'assistance des concerts

Relatant dans son roman une scène ordinaire de concert parisien, Camille Mauclair décrit la réaction de l'assistance à l'œuvre de Harmour (Debussy). La foule est abasourdie par l'audace de cette nouvelle musique : « Presque toute la salle s'était dressée devant cette vision de luxure et d'orage ». <sup>44</sup> L'applaudissement de ceux qui soutiennent le compositeur et sa musique se mêle aux cris et aux rires : « Des messieurs à gants jaunes et à monocles, montés sur leurs fauteuils, les mains en cornet à leur bouche, hurlaient comme des voyous ; l'insulte, le coq-à-l'âne, la facétie niaise de l'éternel loustic inconnu ». <sup>45</sup> Les Parisiens de cette époque-là étaient souvent très démonstratifs et se faisaient entendre s'ils désapprouvaient une représentation musicale. Pendant les trois premières représentations de *Tannhäuser* à Paris - dès le 16 mars 1861 - des jeunes gens, membres du Jockey Club, créèrent un bruit continu afin de couvrir la musique de l'opéra et humilier le compositeur. <sup>46</sup> L'auteur du *Soleil des morts* décrit une scène semblable : « Des femmes cassaient leurs éventails, des altercations d'hommes bouscullaient le promenoir, des gestes se menaçaient de loge à stalle [...] des gardes municipaux effarés paraissaient aux issues ». <sup>47</sup> Des symbolistes, Calixte Armel (Mallarmé) et Deraines (Pierre Louÿs), sont parmi ceux qui réussissent à dominer le fracas avec « une suprême salve d'applaudissements ». Après le concert, ils félicitent et réconfortent le compositeur au foyer des artistes.

Les critiques de musique font partie du monde musical. À l'époque de Mauclair, de nombreux critiques parisiens étaient connus à Paris. Certains d'entre eux avaient une formation musicale, d'autres étaient des écrivains. Leurs commentaires et leurs articles influençaient l'avenir des nouveaux compositeurs et de leur musique. En ce qui concerne Debussy et son œuvre, les opinions étaient partagées. <sup>48</sup>

Camille Mauclair caricature plusieurs critiques de musique dans la scène de concert décrite dans *Le Soleil des morts*, en leur attribuant des phrases à double tranchant. Voici un petit dialogue transcrit de son livre :

---

<sup>44</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.52.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>46</sup> Voir p.26 de notre premier chapitre.

<sup>47</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.53. Nous reproduisons textuellement les vocables de Mauclair.

<sup>48</sup> Voir p.222, chapitre 10.

« La voix tonitruante de Properce Defresne<sup>49</sup> affirma : Cette musique est admirable ! - Oui, *adoable*<sup>50</sup>, grasseya la voix affectée de Marens<sup>51</sup>. Allons voir ce cher Harmour ! » ;

ce à quoi, Defresne répond :

« Laissez-moi donc vous embrasser, Harmour. Il est des défaites que retient l'avenir et qui valent des victoires ! » ;

c'est alors que :

« La voix sifflante de Cernay<sup>52</sup> s'éleva : « Vous pouvez être tranquille [...] quand on a écrit un morceau comme ça on peut se moquer du qu'en-dira-t-on »<sup>,53</sup>

tandis qu'un autre critique, Neuflyze (Jules Lemaine), hésite sur le mérite de l'œuvre :

« Au fond tout ça [...] Le public a tort et pourtant raison ».<sup>54</sup>

Ayant fait la connaissance de ces hommes pendant ses années symbolistes, Mauclair croisera le fer avec plusieurs d'entre eux le jour où il commencera à écrire pour des revues musicales.

### **L'enchanteresse ennemie**

Dans *Le Soleil des morts*, Camille Mauclair retrace le déclin du symbolisme et continue d'y souligner l'importance de la musique pour le cénacle mallarméen. Rappelons que ce dernier avait craint que la démocratie ne constitue une menace pour les artistes.<sup>55</sup> Dès le début du roman, Mauclair montre que Calixte Armel (Mallarmé) possède des idées définitives sur la musique. Pour lui, cet art est inférieur à la poésie. Tout en reconnaissant les conséquences de l'égalitarisme sur les artistes, le poète se rend compte que « l'intervention de la musique souveraine » a une influence sur la vie de ses contemporains : « Aujourd'hui, que toute somptuosité extérieure est interdite à l'homme, la suprématie insatisfaite du noir égalitaire auquel nous sommes condamnés, abdique un luxe visible et redescend dans le profond [...] Il n'y a plus de noblesse héréditaire que dans l'âme, le blason est devenu le

<sup>49</sup> Catulla Mendès.

<sup>50</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>51</sup> Jean Lorrain.

<sup>52</sup> Henri Gauthier-Villars.

<sup>53</sup> Mauclair, Camille *op.cit.*, p.54.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>55</sup> Voir p.42, chapitre 2.

livre [...] la symphonie peint même le silence par des sonorités : elle est venue à temps ». <sup>56</sup> Cependant, il donne un rôle secondaire à la musique : celui de soutenir la littérature. « Elle donnera plus de prix à la parole, elle aidera la foule à comprendre [...] qu'il n'y a pour l'être humain qu'une beauté, celle qui naît du dedans ». <sup>57</sup> Armel craint pourtant que les hommes ne soient ensorcelés par « cette enchanteresse ennemie » et il déclare : « j'ai la conviction qu'elle va éloigner le public des livres pendant assez longtemps » <sup>58</sup> ; ce contre quoi le poète Stéphane Mallarmé, refusant que la littérature cédât à la musique, luttait.

Camille Mauclair constate ici l'essor de la musique qui s'impose au détriment de « l'art pour l'art » dans une société égalitaire. Les hommes « ensorcelés » se rendent à des concerts pour écouter « les grandeurs invisibles ». <sup>59</sup>

### **Le culte des concerts dominicaux**

Dans *Le Soleil des morts*, Mauclair met en évidence aussi l'importance des concerts dominicaux parisiens pour le grand public. Il décrit, par exemple, une scène où la popularité de ces concerts fait l'objet de discussions parmi les artistes qui se rencontrent chez Armel, mettant en lumière leurs idées sur le concert symphonique. Son personnage, Harmour (Debussy) suggère que le public ne se presse pas au concert dans le but d'entendre de la musique mais pour d'autres raisons : « Il y avait là une vague d'êtres venus par un besoin instinctif, pour chercher une émotion, eût-on dit, un oubli ». <sup>60</sup> En réponse, Armel fait l'écho des idées de Stéphane Mallarmé sur la musique et le concert symphonique et sur ce que la musique représente pour le grand public. Le poète est convaincu que la salle de concert remplace l'église comme temple : « [La foule] vient se purifier une fois la semaine, célébrer sa propre messe en contemplant ce trésor sonore ». <sup>61</sup> Pour lui, le chef d'orchestre est devenu prêtre et son bâton, le sceptre. De plus, en critiquant le rôle de la musique, Armel révèle un point crucial de son esthétique - l'esthétique que l'on sait être de Mallarmé - : « La musique n'exprime jamais une forme, orage, plaine, crépuscule, arrivée d'un héros - mais elle transpose tout cela et n'en donne que le résultat émotionnel ». <sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.13.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.17.

Néanmoins, la recherche d'une émotion spirituelle est l'une des raisons pour laquelle le public se rend avec enthousiasme au concert. Debussy, comme Mauclair, est plus sensible à l'émotion suscitée par la musique que Mallarmé.<sup>63</sup>

### « L'infériorité » de la musique

Les préjugés de Mallarmé contre l'art musical sont davantage soulignés dans *Le Soleil des morts*. Selon Armel, l'homme n'utilise pas ses capacités intellectuelles en écoutant de la musique. C'est pour cette raison que cette dernière est inférieure à la littérature qui, elle, stimule le mécanisme de la pensée. Cette idée est centrale à la pensée de Stéphane Mallarmé qui considère que l'intellectualisme<sup>64</sup> est un état supérieur à celui où l'homme exprime ses émotions.

Armel critique également le public qui répond à la musique de manière émotive. Pour lui, « comprendre » la musique est une action facile pour l'assistance, une action qui n'a pas besoin de solliciter l'intellect : « La description, qui alourdit la littérature est inconnue [à la musique]. Même les musiques mal conçues, qui veulent imiter des bruits réels, ne donnent encore qu'une allusion à ces bruits. Voilà pourquoi la foule croit toujours comprendre la musique ».<sup>65</sup>

N'est-il pas ironique qu'un poète comme Stéphane Mallarmé, isolé dans sa « tour d'ivoire » et ne s'intéressant guère aux nouvelles influences sociales, politiques et philosophiques en France, croie comprendre la mentalité de la foule ? Néanmoins, progressivement, certains écrivains parmi l'élite symboliste s'éloigneront du cénacle pour mener une vie plus engagée dans la société.

### *Plaisir sacré*<sup>66</sup>

Un deuxième point dans la citation d'Armel est la référence à la musique comme religion : « [La foule] vient [...] célébrer sa propre messe ». Cette idée mallarméenne - selon laquelle la musique appartient au sacré - est adoptée et incluse par Mauclair dans son esthétique.<sup>67</sup> Et l'écrivain se réfère à plusieurs reprises à ce

<sup>63</sup> Voir Claude Debussy cité dans Drillon, Jacques, « Claude de France » *Le Nouvel Observateur*, 1-7 septembre 2005, p.65: « Il suffirait que la Musique force les gens à écouter, malgré eux [...] et qu'ils pensent avoir rêvé un moment d'un pays chimérique ».

<sup>64</sup> Nous entendons le terme « intellectualisme » au sens philosophique.

<sup>65</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.17.

<sup>66</sup> Le titre d'un article de Stéphane Mallarmé « Plaisir sacré », *Le Journal*, le 5 décembre 1893, cité par Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé* (Corti, Mayenne, 1988), p.271.

<sup>67</sup> Voir p.50, chapitre 2.

rôle de la musique dans *Le Soleil des morts*. Il décrit, par exemple, la réaction de l'assistance à la *Reformation Symphony*<sup>68</sup> de Mendelssohn jouée à un concert Lamoureux. La réaction à cette symphonie du célèbre compositeur allemand diffère de celle que la musique de Debussy a suscitée. Cette fois, l'assistance est envoûtée : « Par la présence taciturne d'un globe de foule admirant cette assomption, le lieu total était un temple. L'autorité du seul homme qui eût là, par tous délégué, le droit de rester debout et d'ordonner, lui-même esclave du rythme épandu par sa baguette, s'amplifiant jusqu'au geste du célébrant exaltant l'hostie ».<sup>69</sup> L'usage de termes tels que « assomption », « temple », « célébrant l'hostie » transforme le simple acte d'apprécier la musique en rituel religieux. Camille Mauclair insiste sur cette fonction sacrée de la musique : « Les têtes des musiciens [écoutaient] naître, aux cordes ou aux cuivres, la voix d'une déité omniprésente et insaisie<sup>70</sup> [...] l'anonyme multitude admirait ses derniers prêtres ».<sup>71</sup> Le personnage André de Neuze déclare qu'il « sentait se transposer en lui le sentiment indéfinissable qu'on éprouve au seuil des cathédrales, emplies d'un vide qui est Dieu ».<sup>72</sup> Mauclair ressentit-il la même expérience religieuse durant les concerts symphoniques ? En fait, ces propos rappellent le point qu'il développera en 1900 dans son article intitulé « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle » : « Le concert est aujourd'hui le lieu qui plus que l'église concilie les piétés et les croyances dissemblables en une commune élévation [...] il est le trait d'union direct entre la pensée et le divin ».<sup>73</sup>

Même si les paroles de Mauclair évoquent ici une image métaphysique de l'art musical, sa description du concert, comme d'autres descriptions qui figurent dans *La Religion de la musique*<sup>74</sup> et *Les Héros de l'orchestre*<sup>75</sup>, auront pu avoir un effet publicitaire sur les lecteurs français, les encourageant à assister à des concerts. Il ne nous semble pas que Mauclair ait été motivé par le désir de faire de la publicité : la critique de ses contemporains nous en aurait avertis. Il paraît plutôt que c'est à son insu que les écrits de Camille Mauclair sont souvent publicitaires. Et même dans sa vingtaine de livres de voyages, l'on constate que le but de l'auteur est de « faire

<sup>68</sup> Symphonie numéro 5 en ré mineur.

<sup>69</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.47.

<sup>70</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>71</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.47.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>73</sup> Mauclair, Camille, « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle » *La Revue des Revues*, le 15 février 1900, p.367.

<sup>74</sup> Voir Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, pp.6,50,67.

<sup>75</sup> Voir Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, pp.144-5.

aimer »<sup>76</sup> un pays, une région ou une ville. D'ailleurs, William Clark, observe : « Mauclair, 'voyageur' ne cesse jamais d'être Mauclair 'esthète' »<sup>77</sup> ; il « s'applique à capter l'essence [d'un endroit] ».<sup>78</sup> Souvent, Camille Mauclair décrit des aspects mystiques de l'histoire d'un pays ou des correspondances entre l'esprit d'une ville et un tableau, un poème ou un morceau de musique.<sup>79</sup>

Revenons au *Soleil des morts*. Tandis que certaines scènes sont les descriptions précises d'événements parisiens, d'autres représentations sont plutôt le fruit de l'imagination de l'auteur. Par exemple, il établit un rapport plus étroit entre Armel et Wagner que le rapport qui existe entre Mallarmé et ce compositeur. En effet, Camille Mauclair crée un poète très favorablement disposé aux idées et à la musique de Wagner. Ainsi, Armel, à la différence de Mallarmé, soutient-il la théorie wagnérienne de la concordance des arts dans un *Essai sur une fusion raisonnée des arts*. De plus, il passe trois ans en Allemagne et en Autriche, se liant avec des symphonistes.<sup>80</sup> En brossant un tableau de Mallarmé plus mélomane qu'il ne l'était, Mauclair utilise le même stratagème que dans *Éleusis*.<sup>81</sup>

### **Le nationalisme des artistes**

Quant à la scène générale du milieu musical parisien, Camille Mauclair fait allusion au nationalisme grandissant des musiciens et mélomanes français. Dans son roman, l'écrivain décrit un compositeur, ami d'Armel et de sa fille Sylvaine (Geneviève Mallarmé), « Rodolphe Méreuse<sup>82</sup>, le musicien dont les symphonies, avec celles de César Franck, étaient les seules œuvres originales depuis Wagner ».<sup>83</sup> Soulignant l'originalité de la musique de Méreuse et de Franck, Mauclair déclare que leurs idées n'étaient pas contaminées par celles du musicien allemand.

Nous avons déjà fait référence au succès considérable des œuvres wagnériennes en France.<sup>84</sup> Ce succès avait suscité un désir chez les compositeurs

<sup>76</sup> Mauclair, Camille, *La Normandie* (Éditions J.Rey, B.Arthaud, Grenoble, 1926), p.10.

<sup>77</sup> Clark, William, 'Camille Mauclair and The Religion of Art' PhD thesis, University of California, 1976, p.328.

<sup>78</sup> *Ibid*, p.326: "[Mauclair] endeavours to capture its essence". Notre traduction.

<sup>79</sup> *Ibid*, pp.329-331.

<sup>80</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.30.

<sup>81</sup> Voir p.64, chapitre 3.

<sup>82</sup> Selon Susan Youens, Rodolph Méreuse représente Ernest Chausson (1855-1899), étudiant de Franck, qui faisait partie du cénacle mallarméen. « *Le Soleil des morts : A Fin de Siècle Portrait Gallery* », p.48.

<sup>83</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.38.

<sup>84</sup> Voir chapitre 1.

français de restituer à la musique nationale sa place centrale.<sup>85</sup> Vers le milieu des années 1890, l'Opéra de Paris offre une série de concerts pour présenter les nouvelles œuvres des musiciens français.<sup>86</sup> Soucieux de réduire l'influence allemande et de reprendre la tradition française, ceux-ci créent une musique novatrice.<sup>87</sup> L'auteur du *Soleil des morts* se rend compte que l'ère de Wagner et du wagnérisme est terminée. Il fait référence à ce phénomène dans son roman. De plus, il s'exprimera sur ce sujet dans ses articles et ses commentaires musicaux.

En fait, à la fin du dix-neuvième siècle un véritable sentiment national se développe en France et touche en particulier le domaine de l'art. Les musiciens s'intéressent de plus en plus aux racines de la musique française : « Partout se décèle [...] le besoin de 'remonter aux origines', l'inquiétude d'être 'Français' ». <sup>88</sup> Ceux qui prônent ces idées critiquent également leurs concitoyens qui préfèrent l'internationalisme. La « curiosité avouée »<sup>89</sup> des symbolistes envers les écrivains, dramaturges et philosophes étrangers est vivement critiquée. Camille Mauclair s'y réfère : « On ne nous pardonne pas de préférer Wagner, Tolstoï et Ibsen à nos génies académiques, et [on] nous accuse d'altérer l'âme française, avant même d'examiner si nous ne voulons pas l'enrichir par un dosage raisonné d'éléments nouveaux ». <sup>90</sup> La recherche des idées étrangères se heurte à l'esprit patriotique qui règne en France. Le refus de tolérer l'internationalisme contribue au manque de compréhension du public pour les symbolistes. Les drames d'Ibsen et d'autres dramaturges étrangers, montés par Lugné-Poe<sup>91</sup> au Théâtre symboliste de l'*Œuvre*, soulèvent la critique : « [La presse] abandonna les querelles sur le vers libre [...] et se rejeta tout entière sur l'accusation d'importer en France l'esprit de l'étranger. La question se réduisit à

<sup>85</sup> Voir, par exemple, Lasserre, Pierre, *Philosophie du goût musical* (Grasset, Paris, 1922), p.60, ou Debussy, Claude, *Pourquoi j'ai écrit Pelléas* (Éditions Dynamo Aelberts, Liège, 1962).

<sup>86</sup> Voir Fulcher, Jane, *French Cultural Politics and Music* (Oxford University Press, Oxford, 1999), p.38.

<sup>87</sup> Fulcher, Jane, *op.cit.*, p.106.

<sup>88</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » *La Revue*, le 15 janvier 1905, p.160.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.62.

<sup>91</sup> Aurélien-François Lugné-Poe fonda le Théâtre de l'*Œuvre* avec Camille Mauclair en 1893. Ils ont collaboré à la représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck au Théâtre des Bouffes Parisiens le 17 mai 1893. La participation de Mauclair à cette entreprise est de courte durée. Dans une lettre à Geneviève Mallarmé, le 10 février 1894, il écrit : « Je ne sais pas de tout où est l'*Œuvre*. Je n'y ai pas été depuis un grand mois ». Cité dans Mondor, Henri, *Mallarmé Correspondance t. 5*, (1892) (NRF Gallimard, Paris, 1981), p.214. Voir également Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922), pp.102-105 et Lugné-Poe, Aurélien-François, *La Parade : Acrobates, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)* (NRF Gallimard, Paris, 1931).

la lutte de 'la clarté française' et de 'la brume du Nord' ». <sup>92</sup> Dorénavant, les symbolistes se voient de plus en plus marginalisés par le public français.

### La désintégration du cénacle symboliste

L'une des interprétations du *Soleil des morts* est que l'auteur met en lumière la faillite du symbolisme ; ainsi que Raymond Trousson le remarque dans sa préface du livre réimprimé en 1979. <sup>93</sup> Dans sa longue discussion sur l'anarchie et le sort des artistes, Mauclair donne un exemple de la désintégration du cénacle symboliste en citant la défection de la chanteuse Lucienne LeStrange. <sup>94</sup> Au début de sa carrière, celle-ci est fidèle aux idées symbolistes mais, consciente des changements sociaux et politiques en France et des souhaits du grand public concernant les divertissements artistiques, elle abandonne le milieu de l'élite musicale pour devenir danseuse dans un music-hall. Mauclair décrit les « Danses lumineuses » de LeStrange : « L'éblouissement des gazes incendiées se traîna derrière son corps svelte, lancées parfois au ciel en volutes frissonnantes par l'envol brusque des bras, retombant parfois comme de géantes ailes brûlantes sur les épaules de la ballerine [...] le beau spectre simula le papillon, puis la fleur ». <sup>95</sup> L'auteur critique la réaction de l'assistance qui, selon lui, n'est pas capable d'apprécier les idées exprimées dans la danse : « Une foule béate, incompréhensive de cette Tanagréenne <sup>96</sup> incantatrice [...] les traîneurs du boulevard, la troupe criarde et veule des jouisseurs et des hasardeuses, un ramas, public coutumier de ces halls ». <sup>97</sup> Pour le narrateur, la danse de Lucienne LeStrange est en fait « Le Soleil des morts ». Elle représente « la sainte lampe de l'art en silence » qui « s'abîm[e] [...] sur cette foule dégénérée » <sup>98</sup> et se consume dans un « frisson de feu » <sup>99</sup>, le feu, dans ce cas, symbolisant la destruction

<sup>92</sup> Mauclair, Camille, « Souvenirs sur le mouvement symboliste en France » *La Nouvelle Revue*, le 1<sup>er</sup> novembre 1897, p.93.

<sup>93</sup> Voir la préface de Raymond Trousson au début du *Soleil des morts*, p.vii et Youens, Susan « *Le Soleil des morts : A fin-de-siècle Portrait Gallery* », p.58.

<sup>94</sup> Lucienne LeStrange représente peut-être Georgette LeBlanc, la chanteuse wagnérienne qui vit d'abord avec Mauclair et ensuite devient la compagne de Maurice Maeterlinck.

<sup>95</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.213-4.

<sup>96</sup> « Tanagréen: qui évoque les statuètes de Tanagra. Finesse, grâce tanagréenne ». *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Le Robert, Paris, 1985) t.9, p.151. « Petite figurine de terre réalisée dans la région du Tanagra aux 14<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> s. avant J.C. représentant en particulier des jeunes filles aux formes fines et d'allure très gracieuse ». *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle* (NRF Gallimard, Paris, 1992), t.15, p. 1348.

<sup>97</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.214.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.215.

<sup>99</sup> *Ibid* p.215.

anarchiste décrite à la fin du roman. Camille Mauclair utilise son allégorie de la danse du « *Soleil des morts* » pour illustrer que le mouvement symboliste est mort parmi les bouleversements sociaux et politiques de la fin du siècle.

## Sous les feux de la rampe

Dans les ouvrages de fiction postérieurs à *Le Soleil des morts*, Mauclair, en examinant son époque, adopte une perspective psychologique et sociologique. Le titre de ce chapitre tente à refléter sa propension à dépeindre le milieu artistique parisien.

### Camille Mauclair, le « Schumannien »

L'intérêt de Camille Mauclair pour la musique s'élargit après sa séparation du cénacle mallarméen. Il se concentre désormais sur d'autres compositeurs que Wagner et Debussy. Nous avons déjà constaté que la poésie mauclairienne s'inspire du romantisme de la musique schumannienne.<sup>1</sup> L'écrivain considère que « c'est par [Schumann] que le lied<sup>2</sup> populaire est devenu un genre musical très raffiné, capable d'enfermer en quelques instants des émotions et des pensées de la plus grande élévation »<sup>3</sup> et que le compositeur a donc joué un rôle important dans « la formation du lied et du vers libre modernes, dans la transmutation d'une certaine sensibilité germanique en une forme française ».<sup>4</sup> Mauclair écrira une petite biographie, *Schumann*<sup>5</sup>, en 1906, la seule monographie qu'il consacre à un compositeur. Son penchant pour ce compositeur allemand lui vaudra d'être nommé « le Schumannien Camille Mauclair » jusqu'à la fin de sa vie.<sup>6</sup> En effet, la musique de Schumann inspire plusieurs scènes du roman qui suit *Le Soleil des morts*.

*L'Ennemie des rêves*, texte dans lequel le style de Mauclair est plutôt psychologique, manifeste, comme dans *Les Mères sociales* et plus tard, *La Ville*

---

<sup>1</sup> Voir p.73, chapitre 3.

<sup>2</sup> Mauclair n'utilise pas l'écriture allemande.

<sup>3</sup> Mauclair, Camille, « Le lied français contemporain » *Musica*, novembre 1908, pp.163-164.

<sup>4</sup> Mauclair, Camille, « Schumann et les poètes » *La Revue*, le 1<sup>er</sup> septembre 1906, p.73.

<sup>5</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (H. Laurens, Paris, 1906).

<sup>6</sup> Kearns, Edward, « Mauclair and the Musical World of the Fin de Siècle and the Belle Epoque » *The Modern Language Review*, vol.96, no.2, 1 April 2001, p.336.

*lumière*, « un certain retour [...] aux modèles romanesques hérités de la tradition réaliste et naturaliste ».<sup>7</sup>

### *L'Ennemie des rêves*

Dans *L'Ennemie des rêves*, qu'il écrit après son départ de Paris<sup>8</sup>, Mauclair fait maintes références à Schumann. L'intrigue, une histoire d'intimité, est accompagnée de références à la musique de ce compositeur romantique.<sup>9</sup> En liant étroitement la musique aux émotions, l'auteur s'éloigne du style intellectuel employé pendant ses années symbolistes. L'aspect émotif de la musique lui offre, en fait, l'occasion de décrire cette perspective par métaphores et analogies littéraires.

Avant d'examiner les éléments musicaux du texte, résumons l'intrigue. Le protagoniste Maxime Hersent, comme Mauclair, s'isole à la campagne avec sa femme.<sup>10</sup> Une vie stimulante à Paris, où il a finalement reconnu et désapprouvé l'élitisme des symbolistes, l'a persuadé que la littérature a un rôle moral et social à jouer: « Il déclarait son aversion pour l'art à huis clos, les cénacles, l'exclusivisme de la caste intellectuelle et il orientait résolument la littérature vers la moralité sociale ».<sup>11</sup> Son épouse Marthe est une excellente pianiste et interprète de Schumann<sup>12</sup> et ils passent leurs soirées à apprécier la musique schumannienne. Leur vie semble être idyllique. Cependant, après une rencontre avec les vieilles connaissances parisiennes de Maxime, Marthe se rend compte que son mari<sup>13</sup> songe toujours à sa carrière littéraire. Elle lui propose de quitter la maison afin qu'il puisse reprendre sa vie d'aparavant. Hersent refuse son offre et ils continuent de vivre

<sup>7</sup> Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.210.

<sup>8</sup> L'auteur y fait également allusion à « l'harmonie haute des finales de Beethoven », p.30 et aux « harmonies des préludes et fugues de Bach », pp.62-63.

<sup>9</sup> Nous examinerons le lien entre romantisme et musique dans le chapitre consacré à Schumann.

<sup>10</sup> Mauclair, Camille, *L'Ennemie des rêves* (Ollendorff, Paris, 1898) préface, p.VII : « Cet ouvrage entier est une protestation logique et passionnée contre les théories égotistes, la vanité intellectuelle et l'imagination déréglée ».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>12</sup> Les deux épouses de Mauclair étaient chanteuses. Elles étaient peut-être également pianistes nous n'avons pu le vérifier. L'écrivain fait mention de sa première femme Marguerite dans une lettre à Paul Valéry : «[...] que j'eusse voulu qu'elle chantât Schumann devant vous avec cette voix qui quoique déjà brisée restait incomparable ». Lettre de Mauclair à Paul Valéry (Département des manuscrits, B.N.F. NAF 19188, ff.61, jeudi le 3 mars 1927). À Alfred Mortier, l'écrivain relate ses voyages à l'étranger où il a donné des récitals avec sa deuxième femme Suzanne: « Depuis plusieurs années [...] en Belgique, sur la Riviera ou même au Maroc et à Athènes nous donnons des récitals où je lis les poèmes que ma femme chante, c'est-à-dire Baudelaire, Heine, Verlaine [...], Maeterlinck, de Régner [...] sur des mélodies de Schumann, Liszt, Fauré, Debussy ». Lettre de Mauclair à Alfred Mortier, le 29 juillet 1933 (Département des manuscrits, B.N.F. NAF 24137, ff. 115-118).

<sup>13</sup> Voir p.4, Mauclair Camille, *L'Ennemie des rêves*.

ensemble pour une période tendue et difficile pendant laquelle Marthe perd un enfant et tombe gravement malade. Après une longue convalescence, elle se réconcilie avec Maxime.

Du point de vue musical, Mauclair souligne les pensées et les moments intimes du couple, utilisant des références à la musique schumannienne. Par exemple, le caractère sensible et privé de Marthe est mis en évidence par le commentaire qu'elle ne partage ses secrets qu'avec Schumann et sa musique. Une femme très sérieuse, « la musique seule recevait ses confidences : mieux qu'à une oreille humaine elle disait ses chagrins ou ses vagues désirs de créature au bord de l'infini océan mélodique qui contient toutes les réponses et ne perd aucun beau sanglot. Le cri de Schumann jailli dans l'infini du ciel romantique emportait ses révoltes secrètes ».<sup>14</sup> Pourquoi la musique de Schumann convient-elle bien à des scènes intimes ? À la différence des œuvres grandioses de Wagner, cette musique n'est pas destinée à la salle de concert mais au salon car les sentiments qu'elle exprime sont de nature plus intime. En fait, bien des lieder schumanniens sont basés sur les poèmes du poète allemand Heinrich Heine. Selon Mauclair, Schumann et Heine étaient « deux génies lyriques » et « partout où Schumann interprète Heine, il est impossible de songer que le lied a deux auteurs [...]. L'intense nervosité, l'élégance, le caprice, le jaillissement spontané de la douleur ou de l'amour [...] tout cela est pareil chez Heine et chez Schumann ».<sup>15</sup> L'auteur apprécie l'émotivité qui jaillit de la musique de Schumann, résultat de sa communion d'esprit avec Heine.

Dans *L'Ennemie des rêves*, Camille Mauclair lie également la musique schumannienne à l'intimité du couple : « Marthe jouait Schumann et Maxime parmi des coussins écoutait en regardant la nuque de Marthe et le balancement de sa taille ».<sup>16</sup> Notons que c'est au compositeur lui-même que l'écrivain fait référence ici ; la suggestion d'un moment musical intime est sous-entendue.

### **Deux heures de « bruit »**

Ailleurs dans le roman, l'auteur souligne un changement d'humeur chez le protagoniste dans ses réactions à la musique. L'intimité du couple et l'isolement à la campagne commencent à peser sur Maxime. Pour changer leur style de vie, ils

<sup>14</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>15</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (Renouard, Paris, 1926), pp. 62-63.

<sup>16</sup> Mauclair, Camille, *L'Ennemie des rêves*, p.63.

s'installent à Marseille, comme le firent les Mauclair. Cependant, la musique n'apaise plus l'âme du protagoniste : « D'une audition symphonique, alors que Marthe sortait purifiée, vibrante de vastes harmonies lyriques, pâle de joie d'avoir entendu pendant deux heures des bruits plus beaux que ceux de la vie, Maxime sortait las, le front moite et les yeux cernés ». <sup>17</sup> C'est un homme déprimé, qui doute de lui-même. Sa réaction contraste vivement avec celle de la foule du concert décrite dans *Le Soleil des morts* où la religiosité de la musique émeut toute l'assistance. <sup>18</sup> La stimulation intellectuelle des rencontres avec les artistes parisiens lui manquant, Maxime perd son intérêt pour les arts, même pour la vie : « Il songeait à Paris [...] à son avenir sans célébrité [...] il se considérait comme un vaincu ». <sup>19</sup> La musique n'a plus d'effet sur lui tandis que pour sa femme, cet art continue d'être une source de consolation. Si cette scène reflète la vie et les pensées de Camille Mauclair à cette époque-là, il est possible d'imaginer que sa propre réaction à la musique soit identique. N'apprécie-t-il plus les belles harmonies qu'admire sa femme Marguerite? Sont-elles devenues pour lui de simples « bruits » ? S'il est dominé par ses émotions, son jugement devient plus subjectif et s'éloigne de la rigueur musicale. Mauclair, qui n'a pas reçu de formation musicale, n'a pas l'appréciation d'un expert, une appréciation fondée sur son érudition. Il semble donc que cette simple référence de Mauclair aux « bruits » soit un symptôme de la superficialité de ses connaissances musicales et que sa remarque anodine soit un exemple typique des remarques qui vont susciter le mépris des critiques musicaux.

La musique schumannienne réapparaît à la fin du roman. Cette fois, l'auteur l'utilise pour renforcer l'image d'un couple réuni après une série de tribulations. Marthe s'assied de nouveau à son piano et chante le *Liederkreis* op.24, no.8 de Schumann, un lied court, majestueux et émouvant qui, selon l'auteur, « résume la vie » <sup>20</sup> :

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p.113.

<sup>18</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.47.

<sup>19</sup> Mauclair, Camille, *L'Ennemie des rêves*, p.150.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.305.



bohème à Montmartre. Élevé par sa mère « selon des principes d'honnêteté et de liberté »<sup>27</sup>, le cousin d'Henriette, Théodore Seneuil, s'installe également à Paris. Intellectuel et idéaliste, il a vécu une jeunesse très différente de celle de sa cousine. Malgré sa tuberculose, Théodore a l'intention de devenir un sociologue renommé. Comme Henriette, il a des idées larges et libérales sur la structure de la famille. Avec Germain et sa cousine, il organise une manifestation contre les conditions sociales qui ont contribué « à fausser la relation entre mère et enfant ».<sup>28</sup> À cette occasion, les idées anarchistes qu'exprime Théodore suscitent les protestations ferventes de l'assistance. Déjà affaibli par la maladie, il s'écroule. Avant de mourir, il offre à Germain et à Henriette le don de sa propre mère, qui n'est pas une « mère sociale » mais une femme libérée et une féministe.

Ce qui nous intéresse dans ce roman, c'est l'aperçu que Mauclair nous donne du milieu musical parisien de cette époque-là. Par exemple, pour évoquer l'atmosphère bohème de cette vie d'artiste, Mauclair décrit une journée d'Henriette : « Elle déjeunait chez elle, peignait tout le jour, puis à la nuit tombante, allait dîner chez des peintres amis [...] certains soirs elle trouvait chez les peintres de bons musiciens, un quatuor émérite [...] Henriette aimait Verlaine, Verhaeren [...] les images chantantes de Saint-Pol Roux, le violon douloureux d'Albert Sarssain ».<sup>29</sup> Ce commentaire souligne l'étroite association entre certains musiciens et artistes parisiens à la fin du siècle. Dans l'ensemble, pourtant, ils ne sont pas ceux qui participent aux soirées des salons. En fait, Camille Mauclair critique de plus en plus le snobisme des artistes qui fréquentent les salons de Paris. Plus tard, dans *Servitude et grandeur littéraires*, il constatera : « il y vient deux catégories d'artistes [...] les uns sont des peintres ou des sculpteurs surtout, et un peu de musiciens et de poètes, qui sont souvent pauvres, mal fagotés, dépaysés, gouailleurs ou gauches selon leur genre de timidité, habitués aux mœurs libres de l'atelier et montrant leur ennui. Les autres sont des arrivistes bien vêtus et désireux de prouver qu'ils sont plus gens du monde que les mondains ».<sup>30</sup> Bien que cette opinion sur les artistes bohèmes, exprimée des années plus tard, soit dure, l'auteur, dans *Les Mères sociales*, se montre plus solidaire envers ces artistes moins privilégiés. De plus, par la référence à

<sup>27</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit.*, p.213.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>29</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.75. Sarssain représente peut-être le violoniste belge Eugène Ysaÿe.

<sup>30</sup> Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922), p.94.

l'arrivisme, Mauclair révèle son aversion pour ces artistes qui, à la différence de lui-même, ne montrent pas un grand respect pour l'art.

### L'artiste riche et l'artiste pauvre

Camille Mauclair souligne davantage l'écart entre l'artiste riche et l'artiste pauvre dans sa description de la vie de Germain. Dans le milieu fin-de-siècle des artistes parisiens, Germain (Mauclair) « souffrit de ses vêtements piteux, de son mobilier banal et disparate ». <sup>31</sup> Cependant, il est accueilli dans le cénacle de Calixte Armel (Mallarmé) après avoir établi par ses écrits qu'il a un don littéraire. C'est dans l'appartement d'Armel qu'il fait la connaissance de Claude-Eric de Harmour (Debussy) et de Gustave Doussy (selon toute vraisemblance, Gustave Charpentier). <sup>32</sup> Ce dernier « révolutionnait l'opéra en y introduisant avec une violence géniale, la psychologie populaire ». <sup>33</sup>

En opposant des musiciens tels que de Harmour (Debussy) et Doussy (Charpentier), l'auteur des *Mères sociales* illustre le snobisme des artistes riches à l'encontre des artistes pauvres. Dans le texte, son protagoniste Germain raconte à Henriette : « Et Claude-Eric de Harmour et Deraines (Pierre Louÿs) et les autres, monocles à l'œil, parlant câlinement de Ravachol, et appréciant Bakounine avec des épithètes applicables à un poète très compliqué [...] quelle peine cela nous faisait [...] à moi [...] à Gustave Doussy imposant sa musique révolutionnaire en plein concert Lamoureux ! Et puis, ma foi, à la fin, nous les avons lâchés. D'ailleurs, ils nous avaient toujours méprisés parce que nous nous permettions d'avoir des goûts fins, d'écrire délicatement et de comprendre Mallarmé sans avoir des souliers convenables. L'artiste riche et l'artiste pauvre ». <sup>34</sup> L'artiste, défavorisé et pauvre, était souvent exclu du milieu mondain parisien. Mauclair est très conscient de l'écart entre les riches et les pauvres et il est de plus en plus convaincu que la vocation de l'artiste est d'être au service d'autrui. Il s'identifie donc aux musiciens qui possèdent

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>32</sup> Voir Youens, Susan, « *Le Soleil des morts : A Fin de Siècle Portrait Gallery* », p.53.

<sup>33</sup> Mauclair, Camille, *Les Mères sociales*, p.104. Gustave Charpentier (1860-1956) créa des œuvres « naturalistes » basées sur la vie « des humbles, des dédaignés, des ouvriers, de tout le peuple faubourien ». Voir Bauer, Henri, cité dans Delmas, Marc, *Gustave Charpentier et le lyrisme français* (Delagrave, Paris, 1931), p.31. Plus tard, en tant que critique musical, son ami Camille Mauclair défendra sa musique contre les détracteurs du style naturaliste. Charpentier, comme Ernest Chausson, composa des lieder basés sur les poèmes mauclairiens. Par exemple, dans *Poèmes chantés*, (Au Ménestrel, Paris, 1920), il inclut trois poèmes de Mauclair : *Les Trois Sorcières* (1894), *La Chanson de chemin* (1894) et *Complaintes* (1894).

<sup>34</sup> Mauclair, Camille, *Les Mères sociales*, p.145.

des idées sociales et qui s'intéressent au peuple. Selon l'auteur des *Mères sociales*, Charpentier est « un fils du peuple » qui concilie « ses convictions socialistes avec un tempérament de grand musicien ». <sup>35</sup> L'écrivain serait-il attiré davantage par la vision du monde d'un compositeur que par la qualité de sa musique ? Serait-il plus sensible aux attitudes culturelles qu'à la déesse Euterpe ? <sup>36</sup> Selon Jane Fulcher, « les confrontations politiques et esthétiques devaient [...] toucher les compositeurs français, exerçant des pressions visibles et affectant leurs motivations artistiques et leur choix de carrière ». <sup>37</sup> Si Mauclair forme ses alliances artistiques selon des influences sociales et politiques, ses actions et ses commentaires reflètent l'importance de ces facteurs. En outre, le phénomène social lié à l'affaire Dreyfus contribua à diviser les artistes. Cette division se reflète également dans la musique des compositeurs de cette époque-là. Le soutien financier apporté aux artistes dépendait de leur affiliation politique : « Ceux qui voulaient maintenir leur position de dominance dans la société et dans leur profession étaient antidreyfusards ». <sup>38</sup> Par exemple, le fondateur de la Schola Cantorum, Vincent d'Indy, antidreyfusard, « ne faisait pas de distinction entre ses intérêts professionnels et ses intérêts politiques ni entre l'esthétique et l'idéologie ». <sup>39</sup> À la différence de Vincent d'Indy, Charpentier préfère les principes des dreyfusards. Et Mauclair, en raison de ses convictions sociales, rejoint ce même camp.

### L'altruisme

Que Camille Mauclair soit plus motivé par l'altruisme dès sa rupture avec les symbolistes, se révèle par les actions de ses protagonistes dans *Les Mères sociales*. Henriette et Germain, les personnages principaux de ce roman, s'occupent d'un jeune violoniste pauvre, Fernand, qui joue « des chaconnes de Bach, la sonate de Franck avec un beau sens du rythme ». <sup>40</sup> Germain l'emmène aux concerts écouter les

<sup>35</sup> Mauclair, Camille, « L'artiste moderne et son attitude sociologique » *La Grande Revue*, avril 1902, p.141.

<sup>36</sup> Rappelons qu'Euterpe était la déesse qui présidait à la musique dans la mythologie antique. Voir p.1460, *Le Petit Robert Dictionnaire de la langue française*, 1995.

<sup>37</sup> Fulcher, Jane, *French Cultural Politics and Music*, p.222. "Politico-aesthetic confrontations were [...] to impinge on French composers exerting discernible pressures and affecting artistic motivations and career choices". Notre traduction.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.11. « Those who wished to uphold positions of dominance in society or their professions were anti-Dreyfusards ». Notre traduction.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.21. "[Vincent d'Indy] did not distinguish his professional from his political interests or aesthetics from ideological beliefs".

<sup>40</sup> Mauclair, Camille, *Les Mères sociales*, p.250.

violonistes Eugène Ysaÿe et Jacques Thibaud tandis qu'Henriette le persuade de quitter sa mère dominatrice pour vivre de façon indépendante. Après avoir quitté le foyer maternel, Fernand devient plus sûr de lui et Henriette lui trouve un poste de second violoniste dans l'orchestre Colonne. Le rôle de l'artiste, illustré par les actions d'Henriette et de Germain, est de servir, d'aider les autres, en l'occurrence les jeunes musiciens pauvres. Cependant, étant donné que Mauclair se concentre sur l'importance de servir, subordonne-t-il ses éloges au caractère des artistes ? Si c'était le cas, sa capacité d'être un critique de musique impartial ne serait-elle pas compromise pour des raisons étrangères à la musique ?

Les scènes des *Mères sociales* que nous avons examinées illustrent que Mauclair, témoin de la vie artistique parisienne, donne à la postérité un aperçu historique et sociologique de la vie de cette époque. *La Ville lumière*, écrit en 1904<sup>41</sup>, est de la même veine.

### *La Ville lumière*

L'écrivain annonce dans la préface de ce livre : « L'homme qui a l'honneur d'être un artiste ne l'est pas de son propre gré ; il a été choisi pour porter une charge plus lourde que celle qui échoit aux autres hommes. Il ne lui sera pas donné de repos ». Son roman illustre, cependant, que peu d'artistes parisiens des années 1890 ont réussi à porter « cette charge lourde ». Il examine ce milieu artistique - fait d'ambitieux, de ratés, d'altruistes, d'hommes sincères - du point de vue de son protagoniste, un jeune peintre, Julien Rochès, « homme du Midi », qui s'installe à Paris, observant la vie de la capitale d'une perspective fraîche et naïve. Rochès découvre un milieu d'artistes matérialistes entourés de marchands rapaces et de critiques corrompus. Il rencontre toutefois André de Neuze (Mauclair), un artiste qui est « attiré par la hantise du problème social ». La « générosité de son caractère ardemment altruiste le poussait [...] vers le peuple qui ne savait rien [de l'art].<sup>42</sup>

Sur le plan musical, *La Ville lumière* fournit une image de la vie sociale des artistes parisiens dans la description d'une soirée musicale. L'hôte d'un salon organisait souvent pour le plaisir de ses invités - écrivains, peintres, savants, mondains - des concerts de musique de chambre chez lui. Le protagoniste Rochès, devenu célèbre, est invité au salon d'Alquieu, un artiste « à l'apogée de sa gloire ».

<sup>41</sup> Mauclair, Camille, *La Ville lumière* (Ollendorff, Paris, 1904).

<sup>42</sup> *Ibid*, p.163.

La soirée organisée est un concert d'Eugène Ysaÿe et d'Ernest Chausson. Notons que Camille Mauclair ne déguise pas le nom de ces musiciens dans le texte. Et un de ses lieder figure également dans la description : « Madame Raunay chanterait *Les Heures*<sup>43</sup> et la *Chanson perpétuelle*<sup>44</sup> [...] Le poignant sanglot des *Heures*, psalmodié, monta dans le silence ému ».<sup>45</sup> Comme dans *Le Soleil des morts* où il décrit le concert de Debussy, Mauclair révèle ici son style de critique musical, un style libéré des restrictions intellectuelles imposées par le symbolisme. L'auteur décrit brièvement et poétiquement le premier lied, *Les Heures*, comme « un poignant sanglot », mais il ne fait aucune allusion à la syncope prolongée que la partition de Chausson présente pour la main droite au piano. Cette longue syncope illustre le temps qui passe, thème central du poème. Elle souligne également la répétition de certains mots du poème : « lune », « une », « sourire » et « mourir ». Camille Mauclair élude l'analyse de la musique au profit du texte, réaction d'écrivain et non de musicologue. En ce qui concerne le deuxième lied, *Chanson perpétuelle*, basé sur le poème de Charles Cros, l'écrivain est plus volubile mais toujours très littéraire :

« Puis ce fut, puissamment triste, désespérément amoureux jusqu'à mourir, le lamento de la *Chanson perpétuelle*, la plus poignante création de la musique contemporaine. Au piano, [...] Ernest

<sup>43</sup> Chausson, Ernest, *Les Heures*, Opus 27, no.1. Lied basé sur le poème de Camille Mauclair :

Les pâles heures, sous la lune,  
En chantant, jusqu'à mourir,  
Avec un triste sourire,  
Vont, une à une,  
Sur un lac baigné de lune,  
Où, avec un sombre sourire,  
Elles tendent, une à une,  
Les mains qui mènent à mourir.

Et certains, blêmes sous la lune,  
Aux yeux d'iris sans sourire,  
Sachant que l'heure est de mourir,  
Donnent leurs mains, une à une,  
Et tous s'en vont dans l'ombre et dans la lune  
Pour s'alanguir et puis mourir  
Avec les heures, une à une,  
Les heures au pâle sourire.

Mauclair écrit dans *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1924), p.73 : « J'avais vu Chausson dans l'après-midi, et il m'avait dit : « Vous devriez m'écrire un lied sur des rimes répétées. Venez ce soir, je vous jouerai du Franck ». Je fis ce poème en rentrant chez moi, puis, après dîner, j'allai passer la soirée chez mon ami. Je lui lus ces vers. Il se mit au piano, et il improvisa cette musique. C'est une des plus belles choses qu'il ait faites, et un modèle d'identité du sentiment, du rythme, du chant syllabique, avec leur traduction musicale ».

<sup>44</sup> Chausson, Ernest, *Chanson perpétuelle*, Opus 37. Lied basé sur le poème de Charles Cros (1842-1888).

<sup>45</sup> Mauclair, Camille, *La Ville lumière*, pp.98-99.

Chausson résumait l'admirable accompagnement orchestral. Les longues harmonies avec un mouvement de vagues, déferlaient sous le chant désespérément passionné, si déchirant, si sombre, si farouchement résigné [...] l'ange musical venait de descendre ».<sup>46</sup>

Les adjectifs « triste », « amoureux », « poignante », « passionné », « déchirant », « sombre », « résigné » reflètent l'ambiance changeante de la chanson. En parlant d'un « accompagnement orchestral », il fait référence à la complexité de la musique jouée par Chausson. En fait, le compositeur créa trois versions de cette chanson, l'une pour piano et voix, une autre pour voix et orchestre et une dernière pour voix, piano et quatuor à cordes. Pour lier la musique au poème, Mauclair continue d'utiliser son imagerie littéraire et compare « les longues harmonies » à « un mouvement de vagues ».

Toutefois, Camille Mauclair ne se limite pas à décrire la scène du point de vue musical ; il la traite également d'une perspective culturelle et sociologique. Après avoir dépeint cette musique poignante, il décrit la réaction de l'auditoire, qui, indifférent, reprend ses conversations mondaines dès le concert terminé. Seul le protagoniste, Julien Rochès, dont les sentiments n'ont pas encore été affectés par les mœurs des salons parisiens, apprécie la musique : « Rochès se trouvait pris dans une cohue de peintres, écouta, stupéfait de n'entendre aucune allusion à la musique dont il était pâle encore ».<sup>47</sup> En fait, il souligne l'indifférence de l'assistance, attitude répandue dans la société parisienne entre 1880 et 1914<sup>48</sup> et que l'écrivain Émilien Carassus interprète comme du snobisme : « La stratégie du snobisme [...] exige un masque, et d'abord le masque de l'indifférence. C'est le regard désenchanté [...] ce sont les propos méprisants et apparemment sans passion ».<sup>49</sup> Dans *Ville lumière*, il semble que la musique n'ait pas réussi à engager l'intérêt de l'auditoire décrit par le narrateur.

Camille Mauclair a bien conscience que d'être favorisé par les riches donne un avantage à un artiste par rapport à ses contemporains ; un fait reconnu par les

<sup>46</sup> *Ibid*, pp.98-99.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.103.

<sup>48</sup> Voir Carassus, Émilien, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)* (Armand Colin, Paris, 1966), p.44. Notons que « le snob littéraire » est défini comme « celui qui veut passer pour un fin lettré, au courant de tout, faire croire à l'étendue de son savoir, à la sûreté de son goût, à l'intimité de ses relations avec les sommités de la littérature » et « le snob artistique prétend jouer le grand artiste en peinture et découvrir chez un collectionneur obscur une œuvre de maître, supérieure à tout ce que l'on connaît ». *Ibid*, p.27.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.119.

critiques de l'époque : « Demandons-nous toutefois si, sans les snobs, les musiciens eussent bénéficié de certains respects ».<sup>50</sup> Grâce à ce soutien des mondains, l'artiste favorisé a la garantie d'interpréter son œuvre dans d'autres salons et dans les salles de concert. Ainsi, en décrivant l'atmosphère d'un salon parisien, l'écrivain illustre certaines difficultés rencontrées par les compositeurs français et leurs nouvelles œuvres dans le Paris de la fin du siècle.

### *La Magie de l'amour*

Mauclair développe plus profondément ses idées sur l'élément émotif de la musique dans son ouvrage *La Magie de l'amour*.<sup>51</sup> Il reprend la notion de musique liée à la volupté qu'il évoque dans *Couronne de clarté*<sup>52</sup>, et il explore les similarités entre musique et amour. En définissant ce dernier comme « un moyen d'atteindre [...] à la métaphysique du rythme universel »<sup>53</sup>, il le compare à la musique, qui est, elle aussi, un véhicule par lequel « nous sond[ons] l'univers et en pressent[ons] les lois profondes ».<sup>54</sup> Camille Mauclair n'observe plus la musique dans les limites intellectuelles de ses années symbolistes. Il constate que « l'état contemplatif, l'état musical et l'état passionnel ne font qu'un »<sup>55</sup> et « ceux qui sont à la fois sensibles à la musique et à l'amour connaissent d'incomparables états de volupté physique et mentale ».<sup>56</sup> En ce qui concerne la musique orchestrale, Mauclair a changé sa perspective sur la valeur esthétique de cet art. Il ne considère plus le concert comme une expérience religieuse mais plutôt comme un événement sensuel : « L'action collective de l'orchestre est, quoique non individuelle, non moins aiguë, parce qu'elle détermine une hyperesthésie sensorielle d'une exceptionnelle puissance, et crée dans la foule une sorte d'émoi qui, à l'analyse, est à peu près identique à celui de l'amour sensuel ».<sup>57</sup> Ce n'est plus la musique d'un « caractère philosophique et sacré »<sup>58</sup> ; le choix du vocable « hyperesthésie » suggère même une condition pathologique. Notons que Camille Mauclair écrit *La Magie de l'amour* quelques années après sa période de critique musical, une période où il confronte ses

<sup>50</sup> Gregh, F., cité dans Carassus, Émilien, *op.cit.*, p.309.

<sup>51</sup> Mauclair, Camille, *La Magie de l'amour* (Ollendorff, Paris, 1919).

<sup>52</sup> Voir p.68, chapitre 3.

<sup>53</sup> Mauclair, Camille, *La Magie de l'amour*, p.XV.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>58</sup> Mauclair, Camille, « L'identité et la fusion des arts », p.88.

détracteurs. Nous suggérons qu'il cherche toujours à comprendre l'essence de la musique, ayant remplacé son approche intellectuelle sur le sujet par une approche émotive : « Nous ne savons rien de la musique en soi, sinon que nous en jouissons, et le plaisir intense que nous trouvons, en dehors de tout contrôle de la raison, dans l'émission lente ou précipitée, longue ou brève, d'une sonorité continue, dans le timbre, dans le rythme. Ce plaisir reste indéfini ». <sup>59</sup> Ainsi, la musique évoque « un plaisir intense », débarrassé de toute signification religieuse. <sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Mauclair Camille, *La Magie de l'amour*, p.115.

<sup>60</sup> Rappelons que Mauclair s'exprime parfois de manière contradictoire sur la signification religieuse de la musique. Voir note 94, page 50 de cette thèse.

— **Troisième partie** —

## Mauclair, critique de musique

Ayant examiné les divers moyens par lesquels Camille Mauclair inclut la musique dans ses romans de fiction et ses vers, abordons maintenant ce qu'il expose à ses lecteurs et la manière dont il exprime ses opinions et ses sentiments en matière de musique dans les ouvrages portant directement sur cet art. Ces écrits incluent la biographie de *Schumann*, que nous avons mentionnée, une *Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914*<sup>1</sup>, un livre sur *La Religion de la musique*<sup>2</sup>, *Les Héros de l'orchestre*<sup>3</sup> et de nombreux articles pour des revues musicales telles que *La Revue des Revues*, *Le Courrier Musical*, *La Revue Musicale* et *Musica*. En fait, c'est par le grand nombre de ses écrits qu'il s'impose comme critique de musique dans le milieu artistique parisien pendant plusieurs années. Comme Mauclair a choisi d'écrire la biographie d'un compositeur, nous nous proposons ici d'étudier le style de critique qu'il y emploie, le comparant aux écrits de musicologues de son époque ainsi qu'aux musicologues contemporains, afin d'établir les différences ou les similarités entre leurs commentaires. Cette biographie, suivant la définition de Philippe Lejeune<sup>4</sup>, combine les formes littéraire et scientifique.

D'abord, réitérons que le critique de musique fait un jugement de valeur soit sur une composition soit sur son interprétation ou sur les deux.<sup>5</sup> Un tel jugement de valeur peut être une réaction purement émotive ou une considération basée sur une connaissance approfondie de la musique. L'analyse théorique, plus objective, fait souvent partie de l'évaluation.<sup>6</sup> *The New Grove Dictionary of Music* illustre que certaines données culturelles sont liées à la définition de la critique musicale : « les

<sup>1</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914* (Fischbacher, Paris, 1914).

<sup>2</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1909).

<sup>3</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1919).

<sup>4</sup> Lejeune, Philippe, *Je est un autre* (Éditions du Seuil, Paris, 1980), p.77 : « - la biographie littéraire ou scientifique : il s'agit alors d'ouvrages de plus grande ampleur, ayant prétention narrative (le livre utilise les techniques familières au roman, comme le fait aussi l'autobiographie) ou visée historique (appel systématique à la documentation), et le plus souvent les deux à la fois ». Selon Lejeune : « la biographie a une fonction pédagogique de reproduction sociale ». *Ibid*, p.78.

<sup>5</sup> Voir p.13 de l'**Introduction**.

<sup>6</sup> *Encyclopædia Britannica, Macropædia*, (Benton, Chicago, 1982), vol. 12, p.722.

traditions européennes de la critique musicale centrées sur la musique de concert et sur l'opéra traitent généralement la musique comme un art [...] dans un tel discours, la musique est une parmi d'autres formes d'art avec la littérature, l'art visuel, l'architecture, le théâtre, la danse ; cette supposition reflète une formation conceptuelle qui est à la fois ancrée dans un cadre historique et géographique. Souvent le but central de la critique musicale est d'évaluer et de décrire la musique comme un art ou un objet d'expérience esthétique ».<sup>7</sup>

La définition donnée ici n'enlève pas à l'écrivain le droit d'évaluer la musique. Il existe donc un dilemme concernant toute critique artistique : le droit de critiquer la musique est-il la prérogative unique de ceux qui possèdent une formation musicale ou est-il aussi à la portée des écrivains, des poètes et autres artistes qui s'intéressent à la musique ?<sup>8</sup> En tout cas, comme la musique est une langue universelle qui parle directement à l'auditeur - ou ne lui parle pas du tout - nous pourrions préconiser que n'importe quelle critique est superflue car c'est à l'auditeur de décider lui-même s'il aime une composition ou non. Néanmoins, l'un des buts de la critique musicale est de mettre en évidence les chefs d'œuvre. Ces derniers sont définis comme des ouvrages construits à partir d'une idée complète : « Les thèmes contrastants de l'œuvre se marient parce qu'ils représentent les différentes facettes d'une pensée de base unique ».<sup>9</sup> La structure de l'œuvre ne doit pas être trop longue ni trop courte. Comme le dit Brahms « chaque note doit être à sa place ».<sup>10</sup>

De nos jours, grâce au multimédia, le public peut facilement accéder à la musique sans se rendre à une salle de concert. Le gramophone n'ayant pas encore été inventé à l'époque de Mauclair, la diffusion de la musique était alors encore limitée tandis qu'un nombre croissant de gens s'éveillaient à diverses formes d'art. Pour s'informer sur la musique, le public comptait sur des articles de journaux, de revues et des textes qui portaient sur cet art.

<sup>7</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.6, p.670: "European traditions of music criticism centring on concert music and opera typically treat music as an art [...] in such discourse, music is one of several art forms along with literature, visual art, architecture, theatre and dance; this assumption reflects a conceptual formation that is historically and geographically specific. Often, in music criticism, the central goal is to evaluate and describe music as art, or as an object of aesthetic experience".

<sup>8</sup> Voir "Criticism" dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.6, p.670.

<sup>9</sup> *Encyclopædia Britannica, Macropædia*, vol.12, p.723 : « [Masterpieces] grow from an all-embracing idea. Their contrasting themes hang together because each of them represents a different aspect of a single basic thought". Notre traduction.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.723.

Afin de mieux comprendre pourquoi Camille Mauclair se considère qualifié pour rendre un jugement sur des questions musicales, nous examinerons brièvement l'histoire de la critique musicale en France. Cette critique a été façonnée par des facteurs particuliers qui incluent des influences allemandes.

### **L'origine de la critique musicale en France**

La critique musicale débuta en France au dix-huitième siècle, coïncidant avec la création des périodiques. Les Encyclopédistes, et en particulier Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), adoptèrent une méthode rationaliste et académique pour entreprendre l'analyse musicale. En fait, Rousseau proclama que les philosophes seuls avaient le droit de parler de la musique : « C'est aux poètes à faire de la poésie et aux musiciens à faire de la musique, mais il n'appartient qu'aux philosophes de bien parler de l'une et de l'autre ».<sup>11</sup> Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, la critique musicale avait un aspect académique. Les critiques s'intéressaient de façon méticuleuse aux règles de musique, jugeant les compositions selon une théorie musicale succincte. Certains compositeurs du mouvement romantique, comme Berlioz en France et Schumann et Liszt en Allemagne, s'opposèrent à cet académisme et se mirent à décrire la musique de manière poétique et littéraire. Un exemple de ce nouveau style de critique se trouve chez Liszt qui décrit les nocturnes de John Field (1782-1837) comme « le murmure mourant des caresses attendrissantes ». Schumann, esprit romantique mais très perspicace en matière musicale, devint le critique le plus influent d'Europe, écrivant pour son journal *Neue Zeitschrift für Musik* pendant dix ans (1834-1844).

En outre, parmi les écrivains allemands, des mélomanes tels que Jean Paul (1763-1825), Wilhelm Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis (1772-1801), Heinrich von Kleist (1777-1811), et E.T.A. Hoffmann (1776-1822), employaient un style littéraire particulier dans la description de la musique.<sup>12</sup> Edward Lippman constate : « Les descriptions poétiques de la musique qui sont tellement caractéristiques du début du romantisme allemand ont constitué le commencement d'une tradition littéraire importante qui persista jusqu'au vingtième

<sup>11</sup> Rousseau, Jean-Jacques, cité dans Hellouin, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale* (Joanin, Paris, 1906), p.44.

<sup>12</sup> Scher, Steven, Paul, « Musicopoetics or Melomania: Is There a Theory behind Music in German Literature? » dans *Music and German Literature: their Relationship since the Middle Ages*, éditeur McGlathery, James, (Camden House, Columbia, 1992), p.331.

siècle. La musique est devenue un « topos » littéraire moderne». <sup>13</sup> La critique musicale de style littéraire utilisée par les Allemands fut adoptée par des écrivains français tels que Théophile Gautier et Charles Baudelaire. Ainsi commença en France une époque où les hommes de lettres se jugèrent dignes de prendre la plume comme critiques musicaux. Cette évolution dans la manière de commenter la musique est liée au fait que jusqu'à ce moment-là les musicologues étaient des autodidactes. Ce ne sera qu'au début du vingtième siècle que la pratique de la critique musicale de style littéraire sera remise en question par des musicologues professionnels ayant reçu une formation à l'École des hautes études sociales. <sup>14</sup> Par exemple, le professeur Frédéric Hellouin observe en 1906 que les gens de lettres en tant que « juges musicaux » « ne montr[ent] aucune préoccupation de savoir, préférant se laisser guider par le parti pris, le goût du plaisir musical ou les caprices du tempérament ». <sup>15</sup> À cette époque-là, il existait toujours quelques écrivains qui se prétendaient juges musicaux.

Ainsi, si Camille Mauclair se présente dans l'arène musicale avec l'autorité d'un homme de lettres, son action est justifiée par l'exemple du groupe d'écrivains tels que Gautier, Baudelaire et Catulle Mendès (1841-1909).

### **Schumann, compositeur et poète**

Le *Grove*, dans l'entrée consacrée à Robert Schumann, n'inclut que les biographes allemands de l'époque de Mauclair. <sup>16</sup> Les biographes français n'y figurent pas. Cependant, des compositeurs tels que Camille Saint-Saëns et Paul Dukas font mention de Schumann dans leurs écrits <sup>17</sup> mais il semble qu'il existe peu d'ouvrages français <sup>18</sup> sur ce compositeur à la fin du siècle. Ainsi Camille Mauclair choisit-il un moment opportun pour écrire *Schumann*. Afin de mettre en évidence

<sup>13</sup> Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press, Nebraska, 1992), p.207: "The poetic descriptions of music that are so characteristic of early German Romanticism constituted the inception of an important literary tradition that persisted into the twentieth century. Music became a modern literary topos". Notre traduction.

<sup>14</sup> Le premier docteur ès lettres à pratiquer la critique fut Henri de Curzon, mais sa thèse n'a pas un caractère musical. Jules Combarieu soutint une thèse en 1894, suivi par Romain Rolland en 1895 et par Louis Laloy en 1904. Voir Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, p.160.

<sup>15</sup> Hellouin, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale*, pp.90-91.

<sup>16</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.22, pp.811-812. La première biographie, écrite par J.W. von Wasielewski, est publiée en Allemagne en 1858.

<sup>17</sup> Goubault, Christian, *op.cit.*, pp.432-435.

<sup>18</sup> Voir par exemple Schneider, Louis, *Schumann : sa vie et ses œuvres* (Charpentier, Paris, 1905). Dans l'introduction de son livre, Schneider remarque qu'il a consulté le biographe Wasielweski pour l'écrire.

dans ce chapitre son style particulier de critique musicale, nous comparons ses commentaires sur la musique schumannienne à ceux des musicologues contemporains.

La petite biographie consacrée à Schumann est la première contribution au domaine musical que Mauclair écrit tout spécialement dans le but, comme il le fait dans toutes ses œuvres musicales, de « faire aimer » la musique, ou plus particulièrement ici, de faire aimer Schumann, et d'éduquer ses lecteurs. Composée de huit chapitres, ce texte traite non seulement de la vie du compositeur mais aussi de ses ouvrages. Une bibliographie, comprenant les titres d'autres biographies ainsi que les écrits de Schumann et plusieurs de ses œuvres musicales, figure à la fin du livre. Étant donné la variété des sujets dans cet ouvrage, il est difficile de déterminer à qui l'auteur adresse ses propos : aux écrivains ou au grand public. L'étude de la vie de Schumann, bien qu'elle n'occupe que trente pages, a le mérite de donner au lecteur une vue d'ensemble historique.<sup>19</sup> Mais le fait que Mauclair inclut une discussion de quatre-vingt pages sur l'œuvre musicale de Schumann nous indique qu'il vise également les amateurs de musique.

Dans la première partie de l'ouvrage, Camille Mauclair établit l'importance de Schumann dans le milieu artistique allemand. Les nombreux faits et dates cités dans le texte montrent que l'auteur a bien recherché les détails biographiques du compositeur. D'ailleurs, Jean Marnold, critique du *Mercur de France*, écrit le commentaire suivant sur l'auteur : « Sa biographie de Schumann est précise et documentée, et son récit, d'un bout à l'autre, rempli de faits, de dates, de renseignements et de détails utiles ».<sup>20</sup> Nous notons en particulier que Mauclair met l'accent sur les compétences littéraires de Schumann. Par exemple, faisant référence au musicien au début de sa carrière, il constate : « Robert resta chez ses parents, lisant avec ardeur les poètes, notamment Byron. Il [...] cultiva son esprit autant du point de vue littéraire que musical. Il fut frappé par les livres de Jean-Paul Richter et

---

<sup>19</sup> Les textes de Joseph von Wasielewski, *Life of Robert Schumann*, traduction d'A.L. Alger 1871 (Oliver Ditson, Boston), réédité par (Detroit Reprints in Music, New York, 1975) et de Louis Schneider et Marcel Mareschal, *Schumann : sa vie et ses œuvres* (Charpentier, Paris, 1905), donnent une étude détaillée du quotidien de la vie du compositeur. Quant à l'analyse musicale des œuvres schumanniennes, von Wasielewski valorise les grandes compositions orchestrales tout en critiquant ses morceaux du piano tandis que Schneider adoptant une approche plus ouverte, utilise comme Mauclair, un style descriptif employant un minimum de références à la théorie musicale. Leurs descriptions respectives n'ont toutefois rien d'identique.

<sup>20</sup> Marnold, Jean, « Musique : Schumann – C. Mauclair » *Le Mercur de France*, le 15 octobre 1906, p.614.

l'admira toute sa vie à l'égal de Shakespeare et de Beethoven ». <sup>21</sup> L'écrivain fait mention également du fait que le compositeur rencontra le poète Heinrich Heine <sup>22</sup> et qu'il « suivit les cours de philosophie de Krüg, s'initia à Kant, à Hegel, à Schelling, à Fichte [et] écrivit des vers ». <sup>23</sup> En fait, jusqu'à l'âge de vingt ans, le jeune musicien rêvait de poursuivre une carrière littéraire. <sup>24</sup> Mauclair s'intéresse aussi aux liens entre Schumann et la littérature.

Camille Mauclair note également les efforts faits par Schumann pour fonder le journal musical *Neue Zeitschrift für Musik* auquel il contribue par sa critique musicale qu'il signe parfois *Eusebius*, parfois *Florestan*. Voici quelques commentaires de l'écrivain sur la qualité du compositeur en tant que critique: « A l'époque où Schumann prit la plume du journaliste, son intervention fut féconde et nécessaire. [Sa critique] n'est cependant pas le caprice d'un musicien nerveux et batailleur [...]. Elle est encore moins le doctoral et pesant énoncé de doctrines esthétiques. Ce qui frappe en elle, c'est la sincérité ardente de ses affirmations, et la légèreté spirituelle de ses façons d'exprimer ». <sup>25</sup> L'auteur ajoute plus loin que l'analyse schumannienne de la *Symphonie fantastique* de Berlioz est « la plus soigneuse, la plus perspicace, un réel modèle de critique » <sup>26</sup> et que le *Zeitschrift* « eut une influence excellente sur le goût allemand ». <sup>27</sup> Cinquante ans après ce commentaire mauclairien, l'auteur Joan Chissell écrit que « c'était la perspicacité qui était le plus grand atout de Schumann en tant que critique et par conséquent, il préfère discuter non des moyens mais de la fin, et en décrivant la fin, il utilise l'aspect évocateur des mots, la poésie des mots plutôt que les termes usuels de musicologie ». <sup>28</sup> C'est ce modèle de critique musicale que Mauclair s'efforce d'émuler. Ceci expliquerait pourquoi il s'intéresse tellement à ce compositeur.

<sup>21</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, (1926), p.6.

<sup>22</sup> Heine était également critique musical, écrivant pour les journaux allemands à Paris à l'époque de Hector Berlioz. Référence: Jacobshagen, Arnold, « Hector Berlioz and the German Critics », Symposium : *Music in France (1830-1940)*, Faculty of Music, University of Melbourne, 17-19 July 2004.

<sup>23</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.7.

<sup>24</sup> Jensen, Eric, Frederick, *Schumann* (Oxford University Press, Oxford, 2001), p.40.

<sup>25</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.108.

<sup>26</sup> *Ibid*, p.110.

<sup>27</sup> *Ibid*, p.109.

<sup>28</sup> Chissell, Joan, *Schumann* (Dent, London, 1956), p.207: "Perception was Schumann's greatest attribute as a critic, and in consequence he prefers to discuss not the means but the end, and in describing the end he relies on the evocative qualities of words, the poetry of words, rather than the usual labels of musicology". Notre traduction.

Non seulement Camille Mauclair relate-t-il les difficultés psychologiques et émotionnelles vécues par le musicien mais il remarque également que le génie de Schumann le pousse à composer frénétiquement. Sa musique traduit les hauts et les bas de ses expériences personnelles. Par exemple, l'auteur rapporte comment, dans son désir d'épouser Clara Wieck et d'obtenir le consentement de son père, Schumann « se jeta à corps perdu dans le travail ». Il créa des concertos, des sonates, de la musique pour piano : le *Kreisleriana*, les *Novelettes* et les *Davidsbündler*.<sup>29</sup> Schumann lui-même écrivit sur Clara Wieck : « Vraiment, des luttes qu'elle me coûte, beaucoup de musique est née [...]. Elle est ma seule inspiration ».<sup>30</sup>

Le lien entre la maladie de Schumann et sa musique est souligné. Camille Mauclair fait allusion aux symptômes neurasthéniques qui affectent le compositeur et qui s'aggravent inexorablement: « Il lui apparaissait clairement qu'une maladie incurable le possédait ; au lieu de cesser tout travail il s'y jetait de plus en plus pour oublier ses mélancolies, et par une invincible attirance Schumann abordait un sujet propre entre tous à peindre sa névrose [...] le *Manfred* arrangé d'après Byron ».<sup>31</sup> La production musicale schumannienne devient encore prolifique. « En 1849, Schumann produisit plus que jamais. Il semblait que son génie procédât par bonds et voulût distancer la maladie ».<sup>32</sup> L'écrivain utilise la section biographique de son livre pour souligner que l'intimité de la musique schumannienne est liée aux luttes quotidiennes du compositeur. L'effusion émotionnelle de cette musique répond au psychisme de Mauclair car elle exprime le fond de l'âme du compositeur. La musique de Schumann ne mérite pas un jugement intellectuel et détaché. C'est l'expression de la vie intérieure du musicien ; un aspect qui attire Camille Mauclair, car, dans son isolement à la campagne, il prône de plus en plus l'importance de l'individualisme, la fidélité à soi-même : « La vie intérieure seule importe [...] l'essentiel [...] est de vivre saintement, c'est-à-dire dans le plein exercice de ses facultés, sans mensonge ».<sup>33</sup> L'artiste doit écouter son âme. Un véritable artiste, selon Mauclair, doit pratiquer son art avec sincérité.

<sup>29</sup> Opus 16, *Kreisleriana*, 1838, Opus 21, *Novelettes*, 1838, Opus 6, *Davidsbündler*, 1837.

<sup>30</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.20.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp.24-25. Voir Chissell, Joan, *op.cit.*, p.195 : « When reading the poem to two Düsseldorf friends, his voice suddenly faltered, he burst into tears and was so overcome that he could read no farther ». « En lisant le poème *Manfred* à deux amis de Düsseldorf, sa voix s'entrecoupa, il fondit en larmes, et il était tellement bouleversé, qu'il ne pouvait continuer à lire ». Notre traduction.

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.25.

<sup>33</sup> Mauclair, Camille, « L'arrivisme et la vie intérieure », *La Revue des Revues*, t.32, janvier 1900, p.27.

**« Les timbres à l'orchestre »**

Dans les chapitres consacrés à l'œuvre musicale de Robert Schumann, Camille Maclair examine d'abord la musique de piano. C'est par elle que Schumann débuta dans la composition. L'auteur observe que « la musique de piano de Schumann n'est jamais limitée à elle-même : elle n'est jamais exclusivement « pianistique ». Comme celle de Liszt, et beaucoup plus que celle de Chopin, elle demande des timbres à l'orchestre, elle appelle et suggère l'orchestre constamment ».<sup>34</sup> Cependant, l'auteur n'avance pas plus loin dans son analyse technique de la musique tandis que d'autres écrivains nous offrent des informations plus riches. L'examen de cette musique par Joseph von Wasielewski, premier biographe de Schumann, est un peu plus détaillé. Il considère que la formation musicale insuffisante de Schumann est à l'origine des « combinaisons harmoniques [qui] manquent souvent de développement organique »<sup>35</sup> dans les premières compositions de piano schumanniennes. Les musicologues contemporains sont plus favorables à cette musique. Chissell, par exemple, écrit vingt pages d'analyse sur la musique de piano schumannienne, notant au début que « le caractère de sa musique, en particulier la configuration favorite de ses arpèges, ne ressemble en rien à tout ce qui avait été écrit pour le piano auparavant ».<sup>36</sup> Kathleen Dale, elle,<sup>37</sup> consacre quatre-vingt-quinze pages à cette musique et fait référence à « la combinaison d'unités métriques ou rythmiques dissemblables, les fréquentes séries de syncopes, d'accents inexplicables sur des temps qui paraissent sans importance, des chromatismes exubérants et des modulations rapides, et un caractère polyphonique ingénieux » ; éléments qui sont très typiques du style de Schumann. Eric Jensen remarque que le compositeur, dans son emploi du chromatisme, s'inspire des idées de J. S. Bach et ne base pas sa composition sur une mélodie simple comme c'était l'usage dans la musique de la première moitié du dix-neuvième siècle. Il crée une

<sup>34</sup> Maclair, Camille, *Schumann*, p.36.

<sup>35</sup> von Wasielewski, Joseph, *Life of Robert Schumann*, traduit de l'allemand en anglais par A.L. Alger, (Detroit Reprints in Music, New York, 1975), pp.122-123.

<sup>36</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.109. "The texture of his music, particularly his favourite arpeggio figuration, is quite unlike anything that had been written for the piano before". Notre traduction.

<sup>37</sup> Dale, Kathleen, "The Piano Music" dans *Schumann*, éditeur Abraham, Gerald, (Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1952), p.32: "the combination of dissimilar metrical or rhythmical units; frequent series of syncopations and [...] unaccountable accents on apparently unimportant beats; riotous chromaticisms and swift modulations, and ingenious polyphonic texture". Notre traduction.

structure musicale plus complexe, à la manière de Bach.<sup>38</sup>

Comme nous l'avons observé, bien que Camille Mauclair évoque les « timbres de l'orchestre », son analyse manque de termes plus techniques. L'un des critiques qui a commenté ce défaut dès la publication de *Schumann* était Jean Marnold, qui observa : « Dans la peur de dire des bêtises, il a réalisé le tour de force d'écrire sur Schumann un volume sans y parler musique ». <sup>39</sup> Un tel commentaire nous donne un aperçu des difficultés que Mauclair va rencontrer comme critique musical. Une description littéraire de la musique ne suffira pas à un public de plus en plus exigeant en matière musicale.

En fait, pour Mauclair, un des deux caractères les plus importants de la musique de Schumann est « la tendance constante à la subjectivité »<sup>40</sup> ; elle est « comme une sorte de journal musical intime, étroitement liée aux événements de sa vie personnelle ». <sup>41</sup> D'après l'auteur, Schumann est capable « d'écrire » un journal musical grâce au don de traduire les idées littéraires en musique. Le compositeur s'inspire de la « poésie immortelle de Heine » et du « lied immortel de Schubert » et il « transpose dans la musique de piano le poème écrit et le poème chanté des deux hommes admirables qui le précèdent et l'accompagnent ». <sup>42</sup> Ainsi, le romantisme littéraire allemand est inhérent aux compositions de Schumann. De plus, le musicien donne souvent des titres littéraires à ses morceaux de piano - *Les Fleurs solitaires*, *L'Endroit hanté*, *L'Oiseau prophétique*, *Reconnaissance*, *Coquette* - ce qui, d'emblée, transmet une image précise à l'auditeur, avant même qu'il ait écouté la musique. <sup>43</sup> Le compositeur lui-même déclare : « Un titre choisi avec soin augmente l'impression produite par un morceau de musique ». <sup>44</sup>

<sup>38</sup> Voir Jensen, Eric, Frederick, *op.cit*, pp.145-146.

<sup>39</sup> Marnold, Jean, *op.cit*, p.614.

<sup>40</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.36.

<sup>41</sup> *Ibid*, pp. 36-37.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.37.

<sup>43</sup> Voir Grout, D.J. et Palisca C.V., *A History of Western Music*, p.598: "The titles he gave to the collections and to separate pieces suggest that Schumann wanted listeners to associate them with extramusical poetic fancies". « Les titres qu'il donna aux collections et aux morceaux individuels suggèrent que Schumann voulait que l'auditoire les lient à des fantaisies poétiques hors musique ». Notre traduction.

<sup>44</sup> Schumann, cité dans Jensen, Eric, Frederick, *op.cit*, p.143. "A title selected with care increases the impression produced by a piece of music". Notre traduction.

Constatant que c'est le vocable « fantaisie » qui « conviendra le mieux à caractériser cette musique »<sup>45</sup>, Mauclair définit ce terme comme « la fixation d'une série d'images qui peuvent revêtir tous les aspects du monde sensible ».<sup>46</sup> Par conséquent, l'auteur prétend détecter l'origine de l'impressionnisme dans la musique de Schumann : « C'est [...] un phénomène artistique absolument nouveau que cette tentative de style polymorphe où l'abstrait et le concret se mêlent, et où les idées et impressions, au lieu d'être subordonnées aux formes musicales, les créent constamment et les rejettent pour en inventer d'autres moins fugaces ».<sup>47</sup> Des années plus tard, dans le chapitre de *La Religion de la musique*<sup>48</sup> consacré à Schumann, Camille Mauclair se réfère toujours à « la nouveauté des formes « pré-impressionnistes » de sa musique de piano écrite de 1830-1840 ».<sup>49</sup> Cependant, d'autres musicologues ne soutiennent pas cette idée de l'écrivain d'associer Schumann au mouvement impressionniste car c'est en réaction à la richesse d'émotion de la musique du mouvement romantique que l'impressionnisme est né en France.<sup>50</sup> Pour Mauclair, Schumann « fait de l'impressionnisme d'âme »<sup>51</sup> et que le compositeur « n'exprime pas directement les sensations de nature, il les transpose, il nous dit non ce qu'est un paysage mais l'émotion qu'il en a reçue ; et il constitue ainsi une série d'états d'âme musicalisés ».<sup>52</sup> Selon l'auteur du *Schumann*, ce musicien traduit l'émotion du « secret le plus douloureux de sa vie » dans ses « petits tableaux » et sa musique s'adresse « droit à votre altruisme, à votre pitié ».<sup>53</sup> Nous préconisons que Mauclair est attiré par l'élément émotif de la musique schumannienne car, c'est cet aspect qui se prête le mieux à une réinterprétation littéraire. L'homme de lettres aura eu une gamme étendue d'adjectifs « romantiques » pour décrire ces « tableaux » sans avoir recours aux termes musicaux. En fait, pour Camille Mauclair, la nature très évocatrice de cette musique

<sup>45</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.37. Mauclair utilise le terme 'fantaisie' « à condition qu'on le prenne dans sa vraie acception étymologique et qu'on admette que la 'fantaisie' est la fixation d'une série d'images qui peuvent revêtir tous les aspects du monde sensible ».

<sup>46</sup> *Ibid*, p.37.

<sup>47</sup> *Ibid*, pp.37-38.

<sup>48</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1924).

<sup>49</sup> *Ibid*, p.105.

<sup>50</sup> Voir <http://members.tripod.com/~Tatiyana/impressionism.htm>. Site consulté le 15 juin 2004: "Debussy [...] viewed impressionism as a reaction to [...] the emotional richness of romantic composers such as Robert Schumann and Franz Schubert". « Debussy regardait l'impressionnisme comme une réaction à [...] la richesse émotionnelle [du style] des compositeurs tels que Robert Schumann et Franz Schubert ». Notre traduction. Nous n'avons pas réussi à contacter l'auteur du site.

<sup>51</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.38.

<sup>52</sup> *Ibid*, p.38.

<sup>53</sup> *Ibid*, p.39.

de piano la rend extrêmement compréhensible : « Elle parle autant qu'elle chante. Elle emprunte au dialogue humain ses brusqueries, ses pauses, ses caprices rythmiques ; le caractère change à chaque instant, merveilleusement souple, tour à tour léger, sanglotant, grave, exalté dans une prière, brisé, en un éclat de rire, ample, élégant, assourdi ».<sup>54</sup> Nous notons que, même dans cette courte description, l'auteur de *Schumann* se sert d'une quinzaine de termes littéraires pour expliquer le caractère de la musique. Le seul mot quasi-technique qu'il emploie est « rythmique ». L'écrivain continue dans la même veine en examinant en un peu plus de détails plusieurs compositions de piano schumanniennes. Par exemple, du *Carnaval*, publié en 1835, il écrit : « Un brillant et pompeux *Préambule* ouvre la fête [...] les *Papillons* tourn[ent] en prestissimo autour de la coquette, de l'amoureux, du songeur [...] les *Lettres dansantes* s'agitent. *Chiarina* (Clara Wiek) se dessine fugitivement [...]. Et la soirée se termine par une entraînante *Marche des Davidsdundler*<sup>55</sup> contre les *Philistins* ».<sup>56</sup> Il évoque l'atmosphère d'un bal imaginaire et son observation s'accorde avec celle de Chissell qui note également : « Au lieu d'écouter *Carnaval* comme une série de quasi-variations, l'auditeur imaginatif préférera le considérer comme le compte-rendu d'un bal fantasque ».<sup>57</sup> Sans doute les titres des morceaux engagent-ils l'imagination. Dans son livre, *Schumann : sa vie et ses œuvres*, Louis Schneider, contemporain de Mauclair, consacre dix pages de description du *Carnaval*, utilisant des vocables semblables aux siens, comme « pompeux », « amoureux », « prestissimo », etc.<sup>58</sup> Ses descriptions nous semblent complémentaires à celles de Mauclair.

En étudiant d'autres compositions schumanniennes telles que les études et les intermezzi, Camille Mauclair observe toujours la volonté du musicien « d'associer une pensée littéraire à une inspiration mélodique ».<sup>59</sup> L'auteur souligne que l'aspect littéraire en conjonction avec la subjectivité de la musique de piano schumannienne, sont les traits uniques du compositeur. Mais ce faisant, il ne tient aucun compte du caractère de la musique elle-même : « C'est par le sentiment, par l'émotion, par la nervosité, par l'élégance fugace, par la tristesse intense, par tous les dons de l'âme

<sup>54</sup> *Ibid*, p.43.

<sup>55</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>56</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, pp.44-45.

<sup>57</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.114. "Rather than listening to *Carnaval* as a set of quasi-variations, the imaginative listener will prefer to think of it as an account of some fanciful ball." Notre traduction.

<sup>58</sup> Schneider, Louis, *op.cit*, pp. 230-240.

<sup>59</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.47.

bien plus que par l'innovation technique, que cette musique est grande ».<sup>60</sup> De nouveau, Mauclair évite l'analyse technique, ignorant le caractère chromatique, syncopé et polyphonique de la musique schumannienne.

### Les lieder

Mauclair, qui les affectionne et qui y trouve l'inspiration de plusieurs de ses poèmes, traite également les lieder de Schumann du point de vue littéraire<sup>61</sup> en affirmant que le compositeur était un poète et « ne distinguait [...] pas en son âme le vers de la musique ».<sup>62</sup> Le biographe von Wasielewski ne partage pas cette opinion. Il constate que les lieder de Schumann « sont peu satisfaisants » car le compositeur « manqu[e] la connaissance nécessaire »<sup>63</sup> pour les écrire. De même, Louis Schneider ne semble pas reconnaître l'âme poétique de Schumann dans ses lieder et se concentre sur leur aspect musical.<sup>64</sup> Cependant, Chissell confirme la réflexion de Mauclair : « Il n'y a jamais eu d'auteur-compositeur qui ait une meilleure compréhension intuitive de la poésie que Schumann, à tel point que son traitement musical de chaque poème est entièrement conditionné par son caractère ».<sup>65</sup> Un autre auteur contemporain, Martin Cooper, note que le lyrisme des compositions de Schumann a pour effet de confondre la musique instrumentale avec la musique vocale et cela, plus qu'il n'avait jamais fait auparavant.<sup>66</sup> Instinctivement, Camille Mauclair met en évidence l'aisance avec laquelle la musique évolue d'une forme à l'autre. Il va même plus loin, appliquant les caractéristiques littéraires du lieder aux compositions purement musicales de Schumann et écrit : « la plupart des pièces de piano [peuvent être considérées] comme des lieder sans paroles ».<sup>67</sup> L'auteur constate également que la musique du piano « appelle le vers et le dicte » et que Schumann fait « une transition subtile, mais naturelle, d'une forme à l'autre ».<sup>68</sup> Ces

<sup>60</sup> *Ibid*, p.54.

<sup>61</sup> Voir pp.128-132 de ce chapitre.

<sup>62</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.56.

<sup>63</sup> von Wasielewski, Joseph, *op.cit*, p.132: "His songs [...] are unsatisfactory. He lacked the requisite knowledge". Notre traduction. Il nous semble peu probable que Mauclair tire son inspiration à l'égard de Schumann de la biographie de von Wasielewski tellement leurs opinions sur le goût littéraire du compositeur diffèrent.

<sup>64</sup> Schneider, Louis, *op.cit*, pp.297-306.

<sup>65</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.133. "There was never a song-writer with a greater intuitive understanding of poetry than Schumann, so that his musical treatment of each poem is entirely conditioned by its character". Notre traduction.

<sup>66</sup> Cooper, Martin, "The Songs" dans *Schumann*, Éditeur Abraham, Gerald, p.99.

<sup>67</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.56.

<sup>68</sup> *Ibid*, p.57.

observations auraient pu résulter de discussions de Mauclair avec sa femme, elle-même spécialisée dans cette musique et interprète de lieder. Il est également possible que l'auteur ait emprunté quelques-uns de ses jugements sur Schumann de son ami, Henry Maubel, schumannien et critique musical belge.<sup>69</sup>

Camille Mauclair consacre une quinzaine de pages aux lieder de Schumann. Il commence par une définition du lied qui, pour lui, est « la cristallisation des sensations poétiques perçues par une race et demeurées à l'état latent dans chacun des individus soumis à son hérédité ».<sup>70</sup> Ainsi, dans chaque pays, existe-t-il une accumulation collective d'idées romantiques basées sur des légendes et des mythes nationaux. Cet héritage est à la disposition des artistes du pays et constitue un sujet d'expression. Depuis la fin du dix-huitième siècle, poètes et musiciens allemands s'inspiraient de cette source extrêmement riche dans leur pays. Ainsi, le lied véritable est l'exposé musical de cette poésie « formulée anonymement par le peuple ».<sup>71</sup> De même, Schumann, grâce à son âme poétique, créa une œuvre prolifique de lieder qui vint s'ajouter de manière significative aux œuvres de Beethoven et de Schubert dans ce domaine.

Familier de ce genre de musique<sup>72</sup>, Mauclair souligne que Schumann a dépassé le rôle de musicien du lied qui ne compose qu'un simple accompagnement au poème comme Schubert le faisait fréquemment : « [Schumann] constitua une forme nouvelle de lied où le piano [...] soutient toute une partition juxtaposée au chant, le complète ou lui fait contraste, enveloppe, prolonge le poème, et suscite l'idée de l'orchestre ».<sup>73</sup> L'auteur continue : « Le signe le plus apparent qui différencie les lieder de Schumann de ceux de Schubert ou d'autres musiciens antérieurs, c'est l'invention d'une nouvelle musique pour chaque strophe. L'ancien lied se bornait à répéter pour chaque couplet du poème une musique une fois trouvée, qu'on rechantait autant de fois qu'il y avait de strophes ».<sup>74</sup> Ces commentaires s'accordent avec l'observation des musicologues contemporains Grout et Palisca. Ces derniers soutiennent que, malgré la qualité lyrique et l'harmonie riche de sa

<sup>69</sup> Mauclair, Camille, « La Belgique par un Français » *La Revue Encyclopédique*, t.203, le 24 juillet 1897, p.586.

<sup>70</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.57.

<sup>71</sup> *Ibid*, p.59.

<sup>72</sup> Mauclair, Camille, « Schumann et les poètes » *La Revue*, le 1<sup>er</sup> septembre 1906, p.72 : « L'étude de la musique de Schumann m'a mené d'abord à écrire sur ses lieder des traductions plus fidèles que les textes de style romance qui les soulignent en général ».

<sup>73</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, pp.60-61.

<sup>74</sup> *Ibid*, pp.63-64.

musique, Schubert gardait toujours un style classique et serein tandis que Schumann, voguant sur la vague agitée du romantisme, créa une tension et une ambiguïté tonales entre voix et piano.<sup>75</sup> Camille Mauclair saisit l'essence de la complexité de cette musique. « Chaque poème [d'après Mauclair] détermine sa musique jusque dans ses formes, tout y est inattendu, les accélérations, ou les suspens du rythme, les brusques syncopes imitent les mouvements eux-mêmes de l'âme, et cela donne au lied de Schumann cet aspect confidentiel que nous notions déjà dans sa musique de piano et que personne n'a su mieux donner à la sienne ».<sup>76</sup> Comme c'est le poème qui « détermine la musique », Mauclair se lance immédiatement dans l'analyse littéraire des lieder : « La variété des tons psychologiques est là[,] prodigieuse, [...]. La passion, la peur, l'amour, la fierté, l'élan vers l'infini, le pressentiment, trouvent tour à tour leur profonde expression ».<sup>77</sup> Pour l'auteur, Schumann exprime une gamme étendue d'émotions humaines dans ses deux cent quarante-six lieder : « L'œuvre entière des lieder de Schumann vise à être une sorte d'encyclopédie des nuances de la souffrance sentimentale de l'humanité. Il les a toutes senties ».<sup>78</sup> Les lieder de Schumann, comme sa musique de piano, se prêtent donc à une interprétation littéraire.

Observant toujours l'esprit poétique de Schumann révélé dans ses lieder, l'écrivain met l'accent sur le lien spirituel qui existe entre le compositeur et le poète Heinrich Heine. Ce dernier a créé des poèmes riches en « pathos, ironie, ardeur et frivolité »<sup>79</sup>, que Schumann a repris dans ses meilleurs lieder. Camille Mauclair écrit : « Jamais peut-être deux génies lyriques ne connurent tant d'affinités que ceux de Henri Heine et de Robert Schumann [...] qui ne vécurent même pas ensemble et s'entrevirent à peine ».<sup>80</sup> Mauclair reconnaît que l'esprit créateur de Schumann s'adapte parfaitement à celui de Heine ainsi qu'à son style littéraire.<sup>81</sup> La musicologue Chissell remarque elle aussi que les poèmes choisis par le compositeur mettent en valeur ses goûts littéraires et qu'en empruntant à Heine, Schumann savait

<sup>75</sup> Grout, D.J, et Palisca, C.V., *A History of Western Music*, p.617.

<sup>76</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.67.

<sup>77</sup> *Ibid*, p.61.

<sup>78</sup> Mauclair, Camille, « Schumann et les poètes », p.66.

<sup>79</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.144.

<sup>80</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.62.

<sup>81</sup> Voir Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.107 : « Mauclair insiste plusieurs fois sur la fonction de lien jouée par Heine entre la littérature allemande de la première moitié du dix-neuvième siècle et la production littéraire française de la fin-de-siècle ». Voir également Mauclair, Camille, *La Vie humiliée de Henri Heine* (Plon, Paris, 1930), pp.32, 50, 185-186.

qu'il utilisait les poèmes qui se marieraient le mieux à sa musique.<sup>82</sup> Un contemporain de Chissell, Eric Jensen confirme que « la poésie choisie par Schumann souvent paie tribut à son goût sagace ».<sup>83</sup> Ainsi, l'opinion de Mauclair sur le discernement littéraire du compositeur s'accorde-t-elle avec celle des musicologues de nos jours.

Camille Mauclair examine quelques lieder moins célèbres et les termes qu'il emploie décrivent plutôt les sentiments de chaque poème que la musique elle-même : « *L'Arrivée et le Départ* est une merveille cristalline et fragile, le *Nocturne* s'élève comme une des plus belles prières que l'extase des cimes ait jamais inspirée ».<sup>84</sup> Bien que cette description soit très poétique, le lecteur n'apprend rien sur la composition musicale de ces morceaux et n'en retient qu'une image visuelle et sensuelle. À la différence de Mauclair, Martin Cooper<sup>85</sup>, par exemple, dans son article « The Songs », consacre une trentaine de pages à l'analyse théorique des lieder. Il explique ainsi le changement de leur ambiance par le passage d'un ton majeur à un ton mineur ou vice versa, par l'usage d'une septième diminuée, par des modulations chromatiques ou des changements de rythme capricieux. En dépit de l'absence d'une analyse théorique dans sa discussion, Camille Mauclair remarque que « Schumann crée la plus idéale union de la musique et du vers que le siècle ait connue ».<sup>86</sup>

### Les symphonies

Quant aux quatre symphonies de Schumann, elles sont construites de manière plus traditionnelle.<sup>87</sup> À part les titres poétiques attribués aux petits morceaux pour piano<sup>88</sup>, les mouvements de ces symphonies ne se prêtent pas à une interprétation littéraire. Mauclair devient beaucoup plus succinct et ne les traite que très brièvement. Par exemple, il écrit de la première symphonie en si bémol<sup>89</sup> : « *L'Allegro*, très coloré, terminé par un chant religieux, est suivi d'un *Larghetto* largement épanoui, puis d'un *Scherzo* aux allures de menuet, et un *Allegro animato e*

<sup>82</sup> Voir Chissell, Joan, *op.cit.*, p.143.

<sup>83</sup> Jensen Eric, Frederick, *op.cit.*, p.194.

<sup>84</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.68.

<sup>85</sup> Cooper, Martin, "The Songs" dans *Schumann*, éditeur Abraham, Gerald, pp.100-135.

<sup>86</sup> Mauclair, Camille, « Le lied en France » *La Revue des Revues*, le 1<sup>er</sup> août 1900, p.272.

<sup>87</sup> Voir Carner, Mosco, « The Orchestral Music » dans *Schumann*, Éditeur Abraham, Gerald, p.178, Chissell, Joan, *op.cit.*, p.151 et *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (MacMillan, London, 1975), vol.7, p.624.

<sup>88</sup> Voir Chissell, Joan, *op.cit.*, p.147.

<sup>89</sup> Opus 38. Première symphonie en si bémol majeur, 1841.

*grazioso* termine avec une fantaisie ailée cette première œuvre orchestrale ». <sup>90</sup> Les adjectifs choisis par l'auteur - coloré, épanoui, ailé - sont très sommaires pour décrire une symphonie classique. L'écrivain ne semble même pas remarquer que cette symphonie de Schumann est construite sur la répétition séquentielle d'un sujet. <sup>91</sup> Il est possible que Mauclair évite de faire un commentaire sur ces symphonies parce que les Français de son époque montraient peu d'enthousiasme pour l'œuvre orchestrale de Schumann. Jean Marnold, par exemple, écrit que ces symphonies rejoignent celles de Mendelssohn « dans la brume d'indifférence ». <sup>92</sup> Paul Dukas, quant à lui, établit qu'il n'y a pas d'évolution dans ces compositions. <sup>93</sup> Camille Mauclair dit lui-même que « Schumann est parmi ceux que les critiques actuels contestent le plus ; du moins en son orchestration. Et il est véritable que son œuvre orchestrale peut sembler imparfaite, que le défaut de science rigoureuse y trahit parfois l'inspiration ». <sup>94</sup>

À la différence de ces critiques français, von Wasielewski, en Allemagne, loue le succès de Schumann dans le domaine orchestral où le musicien se révèle comme un compositeur « assidu » créant des œuvres « individuelles » et remarquables ». <sup>95</sup> Schneider, quant à lui, s'accorde avec les critiques allemands en écrivant : « De telles œuvres rentrent dans le domaine de l'art le plus pur et le plus élevé ». <sup>96</sup>

### L'œuvre musicale dramatique

Il n'est pas surprenant que Mauclair examine de façon plus approfondie l'œuvre musicale dramatique de Schumann car les intrigues, empruntées à la littérature, lui donnent l'occasion de les bien décrire et de les discuter du point de vue littéraire. Les trois ouvrages qu'il choisit sont l'opéra *Geneviève* <sup>97</sup>, le poème dramatique de Byron, *Manfred* <sup>98</sup> et les scènes du *Faust* de Goethe. <sup>99</sup> Dans le cas de

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.76.

<sup>91</sup> Voir Chissell, Joan, *op.cit*, pp.147-148 ou Carner, Mosco, « The Orchestral Music » dans *Schumann*, éditeur Abraham, Gerald, pp.178-179.

<sup>92</sup> Marnold, Jean, *Le Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> novembre 1905, p.132.

<sup>93</sup> Goubault, Christian, *op.cit*, p.433.

<sup>94</sup> Mauclair, Camille, « Schumann et les poètes », p.65.

<sup>95</sup> von Wasielewski, Joseph, *op.cit*, pp.134-136.

<sup>96</sup> Schneider, Louis, *op.cit*, p.320.

<sup>97</sup> Opus 81. Opéra *Geneviève*, 1848.

<sup>98</sup> Opus 115. Ouverture et musique de fond de *Manfred* (Byron), 1848.

<sup>99</sup> Scènes du *Faust* de Goethe pour soli, chœur et orchestre, 1844, 1848, 1849, 1850, 1853.

*Geneviève*, l'écrivain note que Schumann « désirait un *opéra allemand* »<sup>100</sup> et que son opéra a été inspiré par des tragédies de Ludwig Tieck et de Friedrich Hebbel. Ces tragédies sont basées sur la légende de Geneviève de Brabant.<sup>101</sup> Mauclair remarque que Schumann, peu satisfait du livret écrit par son ami Robert Reinick, a retouché lui-même le texte ; ce qui a eu pour résultat « une composition languissante et privée de gradations et d'effets ».<sup>102</sup> Cette observation est en accord avec celle de Paul Dukas qui écrit que « cet ouvrage semble flotter dans une sorte de brume perpétuelle ».<sup>103</sup> Notons que le vocable « brume » est souvent choisi par les critiques français de cette époque-là pour décrire la musique allemande.

Camille Mauclair concède que le conte de Geneviève « n'offrait pas matière à quatre grands actes »<sup>104</sup> et que Schumann s'intéresse davantage à l'aspect psychologique des caractères qu'au déroulement efficace du drame. L'auteur attribue « le succès médiocre »<sup>105</sup> de cet opéra au choix du thème qu'il considère « fragile » ainsi qu'au livret. Partageant cette opinion, von Wasielewski observe que la partie dramatique de *Geneviève* est « dans la plupart, mal adaptée à l'interprétation ».<sup>106</sup> Chissell, cependant, constate que « la raison véritable de l'échec de l'opéra n'est pas le livret mais la musique, sans image qui enthousiasme, sans pouvoir dramatique et sans force de persuasion émotive ».<sup>107</sup> Mauclair, homme de lettres, cherche les réponses aux questions musicales dans l'intrigue du drame ; le musicologue les cherche dans la musique elle-même.

Selon Mauclair, le choix de *Manfred*, d'après le poème de Byron, a permis à Schumann de créer un chef-d'œuvre. La raison principale de cette observation est que l'écrivain détecte des ressemblances entre le protagoniste de Byron et le compositeur : « *Manfred* lui présentait brusquement, et comme en défi, l'image des

<sup>100</sup> Mauclair, Camille, *Schumann*, p.87. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>101</sup> Voir p.91 de *Schumann*: « Geneviève [...] en absence de son mari, ayant résisté aux désirs du perfide intendant Golo, est accusée par lui d'enfantement adultérin, envoyée à la mort, abandonnée dans une forêt par des serviteurs chargés de la noyer, et enfin retrouvée plus tard par le mari qui reconnaît son innocence et condamne Golo à l'écartèlement ».

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>103</sup> Dukas, Paul, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique* (Société d'éditions françaises et internationales, Paris, 1948), p.153, note 1.

<sup>104</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.91.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>106</sup> von Wasielewski, Joseph, *op.cit.*, p.154: "The dramatic part of Schumann's *Genevieve* is, on the whole, ill adapted for performance". Notre traduction.

<sup>107</sup> Chissell, Joan, *op.cit.*, p.193. "The real cause of the failure of the opera is not the libretto, but the music – it lacks pictorial excitement, dramatic power and emotional persuasiveness". Notre traduction.

douleurs et des angoisses les plus secrètes de son âme ».<sup>108</sup> Et Schumann excelle à traduire des sentiments subjectifs en musique. Ainsi, s'identifiant au personnage de Manfred, Schumann se lance-t-il dans une interprétation musicale qui exprime « un cri de surhumaine douleur spiritualiste ».<sup>109</sup>

Saisissant l'occasion de développer une analyse plus littéraire, Camille Mauclair examine le poème de Byron.<sup>110</sup> Il constate que Manfred « est une autobiographie lyrique, purement subjective et annonce déjà presque Nietzsche et la théorie du 'surhumain' ».<sup>111</sup> Manfred est un personnage nietzschéen qui fait face à la mort sans crainte ; il est « au-dessus de l'humanité ».<sup>112</sup> Schumann, cependant, modifie l'intrigue, y compris le dénouement. Dans son interprétation, Manfred, mourant, cherche la clémence divine, « tend la main à l'abbé et meurt pacifié ».<sup>113</sup> L'auteur critique cette intervention de Schumann puisqu'« elle dénature totalement la pensée de Byron et enlève au caractère psychologique de Manfred toute son originalité, tout son sens ».<sup>114</sup> Du point de vue littéraire, un tel changement dans l'intrigue est radical. Selon Schneider : « Les changements apportés au poème [...] par Schumann ne sont pas toujours heureux ».<sup>115</sup> Toutefois, cette modification ne figure même pas dans la discussion faite par les musicologues contemporains. Chissell écrit seulement que Schumann montre une connaissance parfaite des problèmes psychologiques et profonds exprimés par le poème.<sup>116</sup> Et un critique contemporain de Mauclair, Henry Gauthier-Villars (Willy), dénombre les défauts de *Manfred* : « passion cérébrale plutôt qu'amour de peau, abondances des marches

---

<sup>108</sup> Mauclair, Camille *op.cit*, p.92.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>110</sup> « *Manfred* est un riche seigneur qui vit solitaire dans son château féodal, en Suisse. Il aime sa sœur Astarté qui est morte [...], et tourmenté par le remords, il pratique la magie. Il veut à la fois évoquer sa sœur et l'oublier [...] plus il [y] travaille, plus il souffre de la hantise de la morte. [...] Manfred se décide à mourir. Il va se jeter dans un gouffre, mais un chasseur de chamois le surprend, le retient, et lui offre l'hospitalité.

Détourné du suicide, Manfred retourne à ses études de magie. Il conjure Astarté de lui apparaître, de lui dévoiler le mystère de la vie future. Enfin Astarté lui annonce qu'il va périr. L'abbé de Saint-Maurice vient pour lui offrir de l'assister religieusement. Le révolté refuse. L'abbé persiste dans son pieux destin, pour sauver cette âme égarée. Manfred convoque les esprits, ils l'entourent, et il meurt en les défiant, en les méprisant, sans peur, sans fléchissement de son orgueilleuse volonté, proclamant que l'âme est la commune mesure d'elle-même et du bien ou du mal ». *Schumann*, pp.93-94.

<sup>111</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>113</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>114</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>115</sup> Schneider, Louis, *op.cit*, p.338.

<sup>116</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.196.

harmoniques, orchestration minutieusement potassée ».<sup>117</sup> Notons que ce critique, comme Mauclair, emploie un style littéraire avec les termes « passion », « abondance ».

Camille Mauclair observe que Byron ne voulait pas que son poème soit mis en scène. La manière à laquelle Schumann adapte le texte du poète indique que le musicien avait l'intention d'en monter une production théâtrale : quinze morceaux de musique et trois actes.<sup>118</sup> L'écrivain, tout en faisant peu de référence à la forme dramatique de cette musique, fait remarquer que « la partition de quatorze morceaux écrite par Schumann pour *Manfred* est un chef-d'œuvre, une vraie « musique des cimes ». L'ouverture, le chant des esprits, l'évocation des génies, l'entracte, l'apparition de la fée des Alpes, le monologue de Manfred, la prodigieuse conversation avec Astarté, le finale, sont des pages qui se placeront parmi les plus glorieuses de la musique. Là Schumann atteint au ton de ses plus exceptionnels lieder ».<sup>119</sup> Il nous semble que Mauclair considère ces morceaux plutôt comme une collection de lieder que comme une oeuvre complète. À la différence de Mauclair, Abraham note qu'il existe un certain rapport thématique entre les parties de *Manfred* : par exemple, la répétition d'un sujet-fugue et d'un petit motif.<sup>120</sup> Chissell note que Schumann est guidé par les « indications musicales » de Byron dans le poème pour créer la « musique de fond » d'un mélodrame.<sup>121</sup> Von Wasielewski remarque que l'ouvrage est « une conception magistrale » qui ne se prête pas facilement à une interprétation théâtrale.<sup>122</sup> Ces aspects musicaux de *Manfred* ne sont pas repérés par Camille Mauclair.

*Faust* est le troisième ouvrage dramatique commenté par l'écrivain. Ce dernier remarque que le compositeur travailla sur le poème de Goethe pendant neuf ans, de 1844 à 1853. En fait, Schumann avait l'intention de créer un oratorio.<sup>123</sup> Cette tâche est colossale et le compositeur n'achève pas cette oeuvre. Dans sa discussion, Camille Mauclair est très conscient des efforts immenses nécessaires pour traduire *Faust* en musique car le poème de Goethe est « plus qu'un chef-d'oeuvre littéraire et

<sup>117</sup> Gauthier-Villars, Henry, *La Mouche des croches* (Fischbacher, Paris, 1894), pp.201-203.

<sup>118</sup> Abraham, Gerald, « The Dramatic Music » dans *Schumann*, Éditeur Abraham, Gerald, p.263. Notons que dans sa biographie de Schumann, Mauclair parle de quatorze morceaux, p.95.

<sup>119</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.95.

<sup>120</sup> Abraham, Gerald, *op.cit*, p.264.

<sup>121</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.195.

<sup>122</sup> von Wasielewski, Joseph, *op.cit*, pp.158-159.

<sup>123</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.184.

philosophique [...] [c'est] l'attestation de la puissance mentale de l'Allemagne ». <sup>124</sup>  
*Faust* est donc un véritable défi pour un compositeur ; même Wagner n'en écrivit qu'une ouverture. <sup>125</sup>

Dans les quelques scènes du *Faust* traduites en musique par Schumann, Camille Mauclair observe que le musicien a pénétré « au profond de la pensée de Goethe ». <sup>126</sup> L'écrivain est plein d'éloges pour le génie littéraire de Schumann. Exprimant l'aspect dramatique et évocateur des scènes mises en musique, Mauclair décrit par exemple, « la scène du repentir » où « l'orchestre accompagne [la femme repentante] de sanglots étouffés » <sup>127</sup> et « la scène de l'église » qui est « une lutte violemment dramatique entre l'Esprit du Mal et le Chant liturgique », soulignée par un « effrayant déchaînement de cuivres ». <sup>128</sup> L'auteur remarque également que dans « la scène du sommeil », l'orchestre peint « un des plus merveilleux paysages qu'un musicien ait jamais évoqués. C'est une montée enthousiaste, jusqu'aux harmonies de mi majeur et de si majeur ». <sup>129</sup> Voici une référence aux tons de la musique elle-même : référence rare chez l'auteur de *Schumann*. Cependant, dans l'ensemble, ses quelques pages de description auraient plus de pertinence dans l'analyse d'une pièce de théâtre, étant donné son style dramatique.

Rompant son approche littéraire, Camille Mauclair reconnaît la grandeur musicale du dernier *Chorus mysticus* qu'il considère comme « le témoignage d'un certain retour au classicisme ». <sup>130</sup> En fait, dans cette ouverture, Schumann, sous l'influence du style contrapuntique de Bach <sup>131</sup>, crée un morceau non seulement romantique mais aussi baroque, du fait de sa configuration et de ses harmonies. Le « classicisme » de cette musique comme contrepoint est identifié par Mauclair qui remarque également que le *Faust* de Schumann « demeure sa plus grande, sa plus représentative production orchestrale ». <sup>132</sup> Cette observation s'accorde avec celle de Chissell qui constate que Schumann, tellement « inspiré par la valeur de la pensée de Goethe », chercha à théoriser ses émotions en vue de créer cette musique. <sup>133</sup>

<sup>124</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.99.

<sup>125</sup> Wagner, Richard, *Faust Ouverture*, 1855.

<sup>126</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.104.

<sup>127</sup> *Ibid*, p.100.

<sup>128</sup> *Ibid*, pp.99-100.

<sup>129</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>130</sup> *Ibid*, p.104.

<sup>131</sup> Abraham, Gerald, *op.cit*, p.267.

<sup>132</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.104.

<sup>133</sup> Chissell, Joan, *op.cit*, p.188.

À l'époque de Mauclair, d'autres critiques tels qu'Adolphe Jullien et Edmond Stoullig confirmèrent que Schumann était « le seul musicien à avoir compris la pensée de Goethe » et Georges Pioch préféra « ce *Faust* à celui de Berlioz ». Contrairement aux littéraires, les musiciens étaient plus critiques de la musique elle-même. Paul Dukas y souligna « un manque d'unité » et Debussy « trébuch[a] souvent sur du Mendelssohn ». <sup>134</sup> Voici deux exemples typiques de critique divergente où les hommes de lettres se concentrent sur les aspects littéraires et psychologiques d'un ouvrage tandis que les musiciens se concentrent sur la structure musicale.

La publication de *Schumann* n'a guère suscité de critique. À part Jean Marnold que nous avons mentionné <sup>135</sup>, Lionel Dauriac fait l'éloge « des remarques exquises » de Camille Mauclair sur Schumann et son œuvre. <sup>136</sup> Admettant que l'écrivain « n'a pas fait d'études au Conservatoire », Dauriac défend le droit de Mauclair de critiquer la musique : « Il vous apprendra des choses que le plus savant des purs musicographes cherchera vainement au bout de sa plume ou dans les arrières-fonds de son esprit ». <sup>137</sup>

En tout cas, d'autres musicologues se sont servi de *Schumann* comme source de référence. Paul Landormy, par exemple, dans son *Histoire de la musique* <sup>138</sup>, ouvrage publié en 1910, inclut la biographie écrite par Camille Mauclair dans ses « lectures recommandées » sur le compositeur. De même, en 1910, Marcel Beaufils cite l'ouvrage de Mauclair dans sa bibliographie. <sup>139</sup>

### La poésie de Mauclair

Nous avons observé que, pour Camille Mauclair, « le caractère le plus important de la musique de Schumann est la tendance constante à la subjectivité ». Nous savons que l'écrivain considère que « le romantisme littéraire allemand est inhérent aux compositions [du compositeur] ». <sup>140</sup> En fait, la musique de Schumann est représentative de l'esthétique romantique qui proclame la liberté de l'artiste et

<sup>134</sup> Goubault, Christian, *op.cit.*, pp.433-434.

<sup>135</sup> Voir p.112 de ce chapitre.

<sup>136</sup> Dauriac, Lionel, « La psychologie musicale dans *Robert Schumann* » *La Revue Latine*, t.5, 1906, p.756.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.753.

<sup>138</sup> Landormy, Paul, *Histoire de la musique* (Mellottée, Paris, 1946), p.229.

<sup>139</sup> Beaufils, Marcel, *Schumann* (Rieder, Paris, 1932), p.63.

<sup>140</sup> Voir p.116 de ce chapitre.

l'expression de son moi.<sup>141</sup> Les musicologues Donald Grout et Claude Palisca notent : « les titres que donne [Schumann] [...] à ses morceaux [de piano] suggèrent qu'il voulait que l'auditoire les lie à des fantaisies poétiques hors musique. Cette disposition schumannienne est typique de son époque [...] plus que n'importe quel autre compositeur, il instille dans sa musique la profondeur, les contradictions et les tensions de l'esprit romantique ; [sa musique] est tantôt ardente et rêveuse, tantôt véhémement et visionnaire, tantôt fantaisiste et intellectuelle ».<sup>142</sup>

C'est l'essence de l'art schumannien que Mauclair essaie de rendre dans ses poèmes : *Sonatines d'automne*, *Le Sang parle*<sup>143</sup>, et le troisième recueil *Émotions chantées*<sup>144</sup>, que l'écrivain ne distribue qu'à quelques hommes de lettres et poètes. Dans l'avant-propos de *Sonatines d'automne*, Camille Mauclair écrit : « S'il m'était permis d'invoquer pour ces très simples choses l'exemple et la tutelle d'un génie, je ne consentirais à nul autre mieux qu'au Schumann des *Novellettes* ».<sup>145</sup> Ce commentaire s'accorde avec une autre remarque de l'écrivain citée par Valenti : « Mes vers sont des vers de mélomane [...] C'est un compromis entre la musique et la parole [...] La poésie est un chant et pas autre chose ».<sup>146</sup> En fait, on peut même arguer que, grâce à son rythme, la poésie est musique.

Pour illustrer la tentative de Mauclair de traduire la musique de Schumann en poésie, nous avons choisi un poème de chaque recueil. Voici les deux premières strophes d'*Andante* tirées d'*Appassionata* :

Une douceur et puis une lenteur  
Et puis un geste caressant qui descend  
Sur la moiteur

<sup>141</sup> Voir *Le Petit Larousse illustré* (Larousse, Paris, 2002), p. 900.

<sup>142</sup> "The titles he gave to [...] pieces suggest that Schumann wanted listeners to associate them with extramusical poetic fancies. This attitude was typical of the period [...] More than any other composer, he instilled in his music the depths, contradictions, and tensions of the Romantic spirit; it is by turns ardent and dreamy, vehement and visionary, whimsical and learned." Grout, D. J., & Palisca, C. V., *op.cit.*, p.598.

<sup>143</sup> Mauclair, Camille, *Le Sang parle* (Maison du Livre, Paris, 1904). Voir Valenti Simonetta, *op.cit.*, p.309 : « recueil composé de 100 poèmes. Le texte est divisé en cinq sections. La première, intitulée *Émotions*, est constituée de 39 compositions ; dans la deuxième, *Aspects*, figurent 26 poèmes ; dans la troisième, dont le titre est *Lieds*, nous trouvons 25 poèmes ; dans la quatrième sont rassemblés 7 textes sous le titre de *Quelques poèmes* ; enfin la section conclusive, intitulée, *Épilogue*, est formée de 3 seuls poèmes.

<sup>144</sup> Mauclair, Camille, *Émotions chantées*, Poèmes, Exemplaire numéro 54 [S.1.], 1926, pp.126 [N.A.F. 4 Ye 2032]. Voir Valenti, Simonetta, *op.cit.*, p.309 : « recueil manuscrit formé de 99 poèmes, dont 28 seulement actuellement inédits ».

<sup>145</sup> Mauclair, Camille, *Sonatines d'automne*, p.vii.

<sup>146</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit.*, p.373.

De mon front  
C'est votre main sur ma tristesse posée.

Une musique fleurie,  
Et puis une nostalgie inassouvie,  
Une musique de douleur inapaisée,  
Sur les fibres de mon cœur triste  
C'est votre voix comme une oiselle posée.

Ses thèmes sont romantiques - tristesse, nostalgie, douleur -, sensuels et tactiles. Dans cette poésie, Camille Mauclair donne un sens allégorique à la musique par ses références aux gestes et à la voix. L'image se manifeste par une musique « fleurie » caressant la tristesse de l'auteur. Si Schumann choisit des titres romantiques pour décrire ses compositions, Mauclair traite sa poésie de manière romantique par son choix d'allégories, de métaphores et d'adjectifs. Ce que l'écrivain observe dans la musique de Schumann, « l'intense nervosité, l'élégance, le caprice, le jaillissement spontané de la douleur ou de l'amour »<sup>147</sup>, il essaie de le transposer dans ses poèmes. De plus, il tente de recréer la musique schumannienne par la juxtaposition de paroles particulières. Plus tard, il décrit lui-même ce stratagème : « j'ai essayé [...] d'inventer [...] toute une musicalité de la diction pour essayer de suppléer à la brièveté tonale des syllabes ».<sup>148</sup> Simonetta Valenti remarque qu'« à côté de 'figures de la répétition' telles que l'allitération et l'assonance, l'auteur des *Sonatines d'automne* utilise également la rime interne ».<sup>149</sup> Ce sont les vocables « douceur », « lenteur », « moiteur » dans la première strophe et « fleur », « douleur » et « cœur » dans la deuxième qui constituent « les échos sonores » enrichissant le poème et lui conférant « une harmonie nouvelle ».<sup>150</sup> En fait, pour Mauclair, ces poèmes représentent des sonatines : « Un homme se joue à lui-même de petites sonates dans la nonchalance de l'automne ».<sup>151</sup>

Les contemporains de Camille Mauclair reconnurent la musicalité de son style. Par exemple, Henri de Régnier, en tant que critique, écrit : « Dans ces *Historiettes au crépuscule*, j'ai vu des scènes de mimique ou de musique, elliptiques de drame ou de légendes, tragédies réapparues en chansons, vignettes colorées d'un

<sup>147</sup> Voir p.117 de ce chapitre.

<sup>148</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.44.

<sup>149</sup> Valenti, Simonetta, *op.cit.*, p.373.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.374.

<sup>151</sup> Mauclair, Camille, *Sonatines d'automne*, p.viii.

livre perdu ». <sup>152</sup>

En 1904, paraît un nouveau recueil de poèmes, *Le Sang parle*, qui s'inspire également de l'œuvre schumannienne. « [C]es vers [...] sont écrits sous l'inspiration directe des rythmes et de l'art de Schuman, qui est pour moi le plus extraordinaire inventeur de formes lyriques et celui qui m'a le plus ému. J'ai essayé de suivre ses rythmes avec mes pauvres mots. C'est pour cela sans doute que les poètes n'aiment guère mes vers alors que les musiciens s'y intéressent et les commentent ». <sup>153</sup> Une section considérable de ces poèmes est intitulée *Lieds* dans laquelle se trouve le poème suivant, *Kreisleriana* <sup>154</sup> :

O fille de Schumann, écoute  
Ton rêve aux yeux demi-clos  
Pleurer doucement goutte à goutte  
Son lied de sanglots [...] <sup>155</sup>

Toutes les heures sont faites  
Pour dire douleur et amour :  
O fille aux tresses défaites,  
Meurs aussi, voici le jour.

De style toujours romantique et musical, ce petit poème exprime l'agonie d'un amour douloureux. <sup>156</sup> Le choix des mots - sanglots, douleur, mort - indique la tristesse de cet amour. À la différence des vers libres, le poème rime et son rythme évoque des larmes qui coulent. Une musicalité s'établit dans les strophes par la création d'une rime interne, la répétition de la longue syllabe *eu* : « *pleurer* », « *heures* », « *douleur* » et « *meurs* ». Le poème ressemble, en effet, à une chanson créée pour être chantée.

L'un des poèmes intitulé *Lied* qui figure dans *Émotions chantées* se prête encore davantage à une telle interprétation. C'est un poème simple et court avec un

<sup>152</sup> de Régner, Henri, *Le Mercure de France*, janvier 1895, pp.109-110.

<sup>153</sup> Lettre de Mauclair reproduite dans Walch, G., *Anthologie des poètes français contemporains* (Delagrave, Paris, 1910) t.3, p.201.

<sup>154</sup> *Kreisleriana* est le titre d'une collection de compositions schumanniennes inspirées du *Kappelmeister*, Kreisler, personnage d'Ernst Hoffmann (1760-1822). La musique expressive et riche de ces huit fantaisies reflète tour à tour une ambiance agitée ou sereine.

<sup>155</sup> Voir *Kreisleriana* dans Mauclair, Camille, *Le Sang parle*, p.161. De ce poème de six stances, nous avons reproduit la première et la dernière strophe.

<sup>156</sup> Schumann écrit *Kreisleriana* pendant une séparation forcée de son amie Clara Wieck.

refrain à la fin de chaque strophe. D'un point de vue visuel, le poème se présente comme une chanson :

J'ai vu des pays de soleil  
 En gardant le souvenir triste  
 D'un paysage gris,  
 D'un paysage gris.

Je pensais sous les orangers,  
 Devant les aloès et les ifs,  
 Aux branches de houx,  
 Aux branches de houx.

J'ai vu des âmes nouvelles  
 En gardant le souvenir ému  
 D'une âme évanouie,  
 D'une âme évanouie...

La rime interne est moins évidente dans ce poème, à l'exception des combinaisons de « vu » et « ému », « sous » et « houx », « gris » et « évanouie ». Cependant, une musicalité est produite par le rythme identique des phrases répétées, une technique employée de temps à autre dans les compositions musicales. Quant au romantisme, les thèmes de tristesse, de nostalgie et de mort sont semblables aux thèmes schumanniens.

## Mauclair, historien

En 1914, Camille Mauclair entreprend d'écrire une histoire de la musique européenne. Comme le titre le suggère, *l'Histoire de la musique européenne de 1850-1914*<sup>1</sup>, examine l'évolution de la musique en Europe du milieu du dix-neuvième siècle à 1914. En rédigeant ce livre, l'écrivain change de style : ce n'est plus le style littéraire de la critique musicale qu'il avait adopté dans ses articles publiés dans les revues musicales ; il joue désormais le rôle du pédagogue et de l'historien. Ce n'est pas le style romantique d'Augustin Thierry (1795-1856) ou de Jules Michelet (1798-1874)<sup>2</sup> que Mauclair adopte, bien que ses descriptions aient parfois un caractère poétique. L'écrivain emploie un style positiviste<sup>3</sup> caractérisé par le rapport objectif des faits ; ce qui fait de lui un précurseur de l'historien du vingtième siècle.

*L'Histoire de la musique européenne* est un texte érudit et en tant qu'historien, Mauclair risque moins de révéler ses lacunes en matière de connaissance musicale. Le résultat de ses efforts est un ouvrage de trois cent pages, qui, selon l'auteur, est « un livre concis et léger qui [peut] être utile, touchant la production musicale en tous genres ».<sup>4</sup> Toujours fidèle à son désir de servir le peuple, Camille Mauclair se lance dans son « travail critique » dans le but de « faire aimer »<sup>5</sup> la musique. Il considère que la production musicale de son époque ne comprend « qu'une foule d'études individuelles ou quelques savants, volumineux et coûteux ouvrages d'esthétique comparée ».<sup>6</sup> D'après lui, il est nécessaire d'informer et

---

<sup>1</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne de 1850-1914 : les hommes, les idées, les œuvres* (Fischbacher, Paris, 1914).

<sup>2</sup> Gooch, G.P., *History and Historians in the Nineteenth Century* (Longmans, Green & Co., London, 1913), pp.169-180. Voir également Fumaroli, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)* (PUF, Paris, 1999).

<sup>3</sup> *Le Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte (1798-1857) est à l'origine du positivisme. *Le Petit Larousse illustré* (Larousse, Paris, 2002), p.1254. Voir également Gooch, G., *op.cit.*, pp.238-239 pour une discussion sur Hippolyte Taine (1828-1893).

<sup>4</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.viii.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.x.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.viii.

d'instruire le public français non seulement sur le développement de la musique française, mais aussi sur la production musicale européenne depuis 1850. Sa décision d'inclure des compositeurs étrangers provient du fait que les programmes des concerts français à la fin du siècle excluent, pour la plupart, les œuvres musicales de l'étranger.<sup>7</sup> Ce geste révèle son esprit internationaliste.

En effet, durant toute sa carrière, Camille Mauclair promeut le concept de l'internationalisme et toute sa vie, il possède « une répugnance d'être entravé de manière physique ou intellectuel par des frontières nationales »<sup>8</sup>, un sentiment sans doute motivé par son « désir de comprendre, de ressentir, de savoir, désir de s'unifier ».<sup>9</sup> À part les soixante conférences qu'il donne en Belgique entre 1893 et 1905<sup>10</sup>, Mauclair voyage fréquemment en Europe pendant une grande partie de la deuxième moitié de sa vie. À plusieurs reprises, sa femme Suzanne et lui donnent des récitals de musique et de poésie « sur des mélodies de Schumann, Liszt, Fauré et Debussy » dans des villes de l'étranger.<sup>11</sup> De plus, l'écrivain ne manque pas d'assister à des concerts où est jouée de la musique d'autres pays quand il quitte la France<sup>12</sup>, de façon à maintenir son intérêt pour la musique internationale.

Comme nous l'avons fait précédemment, comparons ici les commentaires de Mauclair à ceux des musicologues de son époque ainsi qu'aux musicologues contemporains afin d'établir si ses remarques s'accordent avec celles de ces derniers.

*L'Histoire de la musique européenne* est divisé en cinq sections : *La Musique allemande*, *La Musique française*, *La Musique austro-hongroise*, *La Musique russe* et *Les Musiques italienne, scandinave, anglaise, espagnole, belge*. Ce groupement montre que, même à la veille de la première guerre mondiale, Camille Mauclair reconnaît l'importance des compositeurs allemands dans le domaine musical

<sup>7</sup> En fait, un climat nationaliste régnait déjà sur le milieu artistique parisien en 1871 après l'invasion prussienne et la Société nationale de musique a été fondée par Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, César Franck et Henri Duparc pour promouvoir les œuvres nouvelles de compositeurs français « aux dépens de la musique germanique ». Voir Duchesneau, Michel, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Mardaga, Liège, 1997), p.16.

<sup>8</sup> Clark, William, Charles, 'Camille Mauclair and the Religion of Art' p.225: "Mauclair [had a] life-long reluctance to be hemmed in, physically or intellectually, by national borders".

<sup>9</sup> Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair*, p.12.

<sup>10</sup> Clark, William, Charles, *op.cit.*, p.229. Voir également Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.35 : « Entre 1893 et 1905, Mauclair fait [...] la connaissance de nombreux membres de l'avant-garde intellectuelle belge, comme par exemple Octave Maus [...], Gaston Picard [...], le sculpteur Constance Meunier, les peintres James Ensor, Victor Gilsoul, Fernand Knopff [...] [le violoniste] Eugène Ysaÿe [...] le peintre Max Elskamp et les écrivains Georges Rodenbach et Émile Verhaeren ».

<sup>11</sup> Voir note 12, p.96, chapitre 5.

<sup>12</sup> Voir p.160 de ce chapitre.

européen. En fait, la montée du nationalisme chez d'autres artistes français le provoqua à écrire « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres »<sup>13</sup> en 1905. Dans cet article, il attaque « le besoin de remonter aux origines » et « l'inquiétude d'être Français »<sup>14</sup>, tout ce qui, selon lui, est causé par « l'ingérence détestable du nationalisme politique dans l'art ».<sup>15</sup> L'auteur reste toujours fier de son « internationalisme en art »<sup>16</sup> caractéristique de sa génération et il souligne que « les symbolistes étaient influencés par la poésie anglaise et américaine et le lied allemand [...] ils étaient aussi mélomanes, latinistes, hellénistes et préraphaélites ».<sup>17</sup>

### *Le phénomène Wagner*

Vu sa formation symboliste, il n'est pas surprenant que Camille Mauclair consacre la plus grande partie du premier chapitre au « phénomène Wagner ». Tandis que les compositeurs français de son époque essaient de se débarrasser de l'influence wagnérienne dans leur musique<sup>18</sup>, Mauclair, homme de lettres, rappelle au public la contribution appréciable de ce compositeur au monde artistique parisien. Observant que « Wagner a réagi sur toute l'intellectualité contemporaine »<sup>19</sup>, il souligne l'influence importante de ce compositeur sur l'évolution des arts français à la fin du dix-neuvième siècle.

Nous avons déjà parlé de l'influence wagnérienne en France. Nous avons l'intention d'examiner maintenant la perspective que l'écrivain choisit dans son ouvrage *Histoire de la musique européenne* pour analyser la personnalité de Wagner et les caractéristiques de son œuvre.<sup>20</sup> Dans sa discussion, Mauclair argumente que le compositeur, après son premier séjour à Paris, ne trouvant qu'un « dilettantisme médiocre »<sup>21</sup> chez le public français qui préférerait la musique d'Offenbach et de Meyerbeer, rêvait d'un « Idéal »<sup>22</sup> théâtral. De plus, Camille Mauclair fait mention du radicalisme du compositeur et de « son âme tourmentée » qui s'était fortement

<sup>13</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » *La Revue*, janvier 1905, pp.151-174.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.160.

<sup>15</sup> *Ibid*, p.162.

<sup>16</sup> Voir p.15, chapitre 1.

<sup>17</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.151.

<sup>18</sup> Voir, par exemple, Grout, D.J., et Palisca, C.V., *A History of Western Music*, pp.677-686, ou Landormy, Paul, *La Musique française de Franck à Debussy* (NRF Gallimard, Paris, 1943).

<sup>19</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.3.

<sup>20</sup> Voir également « Baudelaire et Wagner » dans Mauclair, Camille, *Le Génie de Baudelaire* (Éditions de la nouvelle revue critique, Paris, 1933), pp.177-189.

<sup>21</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.6.

<sup>22</sup> *Ibid*, p.8.

attachée au pessimisme de Schopenhauer.<sup>23</sup> Par conséquent, le compositeur avait adopté « la doctrine de la négation du vouloir-vivre, du refus ascétique d'un monde radicalement mauvais » et ainsi, cette évolution « [avait] transform[é] sa conception de l'*Anneau du Nibelung* et tout son art ».<sup>24</sup> En incluant des considérations philosophiques qu'il développe de façon plus approfondie, Mauclair offre à ses lecteurs un aperçu du caractère psychologique de Wagner. De plus, en tant qu'écrivain, Camille Mauclair décrit des actions étrangères à la musique telles que ses activités révolutionnaires, ses intérêts intellectuels et ses liaisons amoureuses.

Comme dans sa biographie de Schumann, Mauclair insiste également sur le lien entre la créativité des compositeurs et les événements et expériences de leur vie. Il associe par exemple l'opéra *Tristan et Yseult*<sup>25</sup> à « l'amour exalté »<sup>26</sup> de Wagner et de Mathilde Wesendonk, qui l'inspire. L'approche adoptée par Camille Mauclair suggère qu'afin d'apprécier la musique d'un compositeur, il faut connaître sa vie, car elle contribue à la nature même de son œuvre musicale. En contraste à cette méthode, certains critiques de musique soutiennent qu'il suffit de se concentrer sur la musique elle-même sans se référer au caractère du compositeur et à ses émotions. Pour l'auteur, ces critiques « étudi[ent] sur des partitions les moyens du son » pour produire des « écrits compliqués [...] qui transforment la musique en problèmes logarithmiques ».<sup>27</sup> Connaître la vie d'un compositeur ou non ? Cette question est une illustration des approches opposées des deux formes de critique.

Revenons à « La vie de Wagner ». Mauclair y souligne également que le compositeur n'avait pas envisagé Bayreuth comme un monument d'auto-déification. Son but avait été d'y présenter d'autres œuvres que les siennes, « voulant faire de Bayreuth une école de haute culture européenne ».<sup>28</sup> Cette observation ne s'accorde pas avec celle d'autres biographes de Wagner. Par exemple, Ronald Taylor indique que Wagner avait longtemps envisagé un théâtre construit expressément pour ses drames lyriques : « la conception d'une représentation entière de l'*Anneau* pendant quatre soirées successives, dans le cadre d'un festival conçu exprès pour cet événement a été écrite de manière explicite dans sa *Communication à mes amis* en

<sup>23</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>24</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>25</sup> *Tristan et Yseult*, (WWV 90, Leipzig, 1860).

<sup>26</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.12.

<sup>27</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1924), pp.79-80.

<sup>28</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique*, p.17.

1851.<sup>29</sup> Geoffrey Skelton réitère cette opinion dans son chapitre « La raison pour Bayreuth » et ajoute : « On pourrait douter que la référence de Wagner à un théâtre national, impliquant que ce serait une base pour d'autres œuvres que les siennes, ne soit en fait rien d'autre qu'une façade tactique ».<sup>30</sup> Et Adolphe Jullien, contemporain de Mauclair, écrit : « Wagner fut hanté par une idée fixe : avoir un théâtre où il régnât en maître absolu, où son œuvre pût être exécutée dans des conditions [...] adéquates et identiques à celles de la conception ».<sup>31</sup> Il semble que l'esprit internationaliste de Mauclair l'encourage à peindre un portrait favorable de Wagner en ce qui concerne l'usage du théâtre à Bayreuth.

Selon l'auteur de l'*Histoire de la musique européenne* qui paraît en 1914, trente années de recul permettent un jugement moins partial de Wagner, de ses idées et de ses œuvres.<sup>32</sup> Camille Mauclair présente ainsi les idées de Wagner de façon approfondie pour expliquer pourquoi celui-ci n'est pas un simple « compositeur » mais un « réformateur » dans le domaine artistique.<sup>33</sup> Jouant son rôle pédagogique, l'écrivain met en évidence la dimension philosophique de l'œuvre de Wagner.

Ce qui constitue la base de sa discussion, c'est que Wagner préconise que « le théâtre lyrique [peut] être le temple d'une religion de beauté morale ».<sup>34</sup> Pour cela, il doit produire des œuvres exceptionnelles. Et Mauclair entreprend d'expliquer le génie créateur de Richard Wagner. Il met en lumière les différentes influences qui ont contribué à la formation esthétique du musicien et il cite des écrivains et philosophes allemands tels que Laube, Heine, Boerne, Feuerbach, Goethe, Lessing, Herder, Hebbel, Hoffmann et Schiller, qui, à part Schopenhauer, ont inspiré ses idées. À nouveau, comme dans le cas de Schumann, Mauclair souligne les rapports intellectuels entre musiciens et écrivains allemands, disant que Wagner « reprend et amplifie les idées de Lessing, de Herder, de Hebbel, de Hoffmann, de Schiller et de

<sup>29</sup> Taylor, Ronald, *Richard Wagner: His Life, Art and Thoughts* (Paul Elek, London, 1979), p.194: "The conception of a closed performance of *The Ring* on four successive evenings, in a festival setting especially designed for the purpose, had already been made explicit in his *Communication to my Friends* of 1851". Nous traduisons.

<sup>30</sup> Skelton, Geoffrey, *Wagner in Thought and Practice* (Amadeus Press, Portland, 1991), p.91: "One may doubt whether Wagner's reference to a national theatre, with its implication that this would provide a home for works other than his own, was in fact more than a piece of tactical window-dressing". Notre traduction.

<sup>31</sup> Jullien, Adolphe, *Richard Wagner : sa vie et ses œuvres* (Librairie de l'art, Paris, 1886), p.202.

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.20.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.21.

Goethe sur l'union désirable de la musique et du verbe».<sup>35</sup> Le concept d'une concordance entre ces deux arts<sup>36</sup> existait déjà en Allemagne avant l'époque de Wagner mais c'est lui qui s'en était approprié l'idée pour formuler son *Gesamtkunstwerk* ou « fusion des arts ». Mauclair décrit cette fusion : « Pour [Wagner], le poème et la musique offrent deux versions parallèles, chant et parole, du drame, et sans double emploi : la poésie doit être brève et substantielle en son énonciation, la mélodie, née du rythme des vers qu'elle amplifie, fournit tout ensemble ses thèmes à l'orchestration, elle est donc la démarcation entre la poésie et la polyphonie ».<sup>37</sup> Une œuvre créée selon ces principes aura l'essence d'une « Messe laïque »<sup>38</sup>, ce que Wagner entreprend de faire dans ses drames lyriques. Et ces ouvrages dominent les programmes du Palais Garnier de 1891 à 1914.<sup>39</sup> Cependant, trente ans après la mort de Richard Wagner, Mauclair est obligé d'admettre que ce n'est pas le concept de la fusion des arts qui a réussi mais uniquement la musique wagnérienne qui a bien survécu et que les idées du compositeur sur le théâtre-temple « sont délaissées ».<sup>40</sup>

### Les drames wagnériens

Camille Mauclair consacre un chapitre à la description littéraire de chacun des principaux opéras wagnériens. En expliquant l'intrigue de ces drames, il poursuit son rôle pédagogique ; il enseigne à ses lecteurs à apprécier l'œuvre de Wagner, surtout d'une manière « esthétique-intellectuelle ».

L'écrivain observe que « Wagner avait, toute sa vie, traité le même sujet », celui du « mythe de l'âme errante qui cherche désespérément le bonheur et la paix »<sup>41</sup> et « en avait tiré des variations merveilleuses ».<sup>42</sup> Par exemple, dans le

<sup>35</sup> *Ibid*, p.33.

<sup>36</sup> Voir, par exemple, Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press, Nebraska, 1992), pp.203-238 ou Scher, Steven, Paul, *Verbal Music in German Literature* (Yale University Press, New Haven, 1968).

<sup>37</sup> Mauclair, Camille *op.cit*, p.31.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.34.

<sup>39</sup> Patureau, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne (1875-1914)* (Mardaga, Liège, 1991), p.252 : « Une fois la première scène lyrique ouverte aux œuvres wagnériennes, on a l'impression qu'elle essaie de compenser cette reconnaissance tardive en montant tardivement tous les ouvrages du compositeur allemand – *Lohengrin* (1891), *La Walkyrie* (1893), *Tannhäuser* (1895), *Les Maîtres-chanteurs* (1897), *Siegfried* (1902), *Tristan et Isolde* (1904), *Le Crépuscule des dieux* (1908), *L'Or du Rhin* (1909), *Parsifal* (1914) ».

<sup>40</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.30.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.38.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.37.

*Vaisseau Fantôme*<sup>43</sup>, écrit de 1841 à 1842, c'est le *Hollandais volant* « condamné à errer indéfiniment sur la mer furieuse »<sup>44</sup> qui est racheté par l'amour et la mort de Senta. Cependant, Mauclair ne se réfère pas à la musique dans cette œuvre et il ne signale pas que le leitmotiv, signature musicale célèbre de Wagner, y apparaît pour la première fois.<sup>45</sup>

Même si Wagner traite toujours le même sujet, l'auteur de l'*Histoire de la musique européenne* remarque qu'il crée des livrets de plus en plus complexes ; ce qui est évident dans *Tannhäuser*<sup>46</sup>, écrit de 1842 à 1845. Dans cette œuvre, Richard Wagner a « mêlé à la légende du chevalier amoureux de la sorcière Vénus, racheté par le sacrifice de sa chaste fiancée, Elisabeth, et gracié par la miséricorde céleste après avoir été condamné par le pape Urbain, l'histoire du tournoi poétique des *Minnesinger*, des chanteurs d'amour réunis devant le landgrave Hermann de Thuringe ». <sup>47</sup> Symboliquement, *Tannhäuser* représente « le héros de la Jeune-Allemagne »<sup>48</sup> ou l'esprit de la joie de vivre contre le rigorisme du passé. C'est également « l'homme hésitant entre la chaste spiritualité et l'enivrement sensuel ». <sup>49</sup> Ainsi Wagner a-t-il multiplié « les sens cachés du drame ». <sup>50</sup> Et Mauclair, homme de lettres, en décrit le symbolisme.

Camille Mauclair ne fait qu'une brève référence à la musique dans *Tannhäuser*, constatant seulement que « l'Ouverture, la Marche des Pèlerins, la Bacchanale de Venusberg sont des chefs-d'œuvre ». <sup>51</sup> Un tel commentaire ne nous donne aucune indication de style ou de structure musicales. En fait, l'auteur omet de signaler que cette musique créée pour un plus grand orchestre est d'une structure harmonique très dense, parsemée de chromatismes et combinée à une musique chorale résonnante. <sup>52</sup> Il ne se réfère pas non plus au caractère déclamatoire et aux longueurs de la mélodie du chanteur. <sup>53</sup> Tous ces éléments annoncent la forme utilisée par Wagner dans ses dernières œuvres. En omettant une discussion théorique sur la

<sup>43</sup> *Le Vaisseau fantôme* (WWV 63, Dresden, 1844).

<sup>44</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.38.

<sup>45</sup> Voir, Jacobs, Robert, *Wagner* (Dent, London, 1961), p.141, ou Taylor, Ronald, *Richard Wagner: His Life, Art and Thoughts*, p.62.

<sup>46</sup> *Tannhäuser* (WWV 70, Dresden, 1845).

<sup>47</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, pp.38-39.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>50</sup> *Ibid*, p.40.

<sup>51</sup> *Ibid*, p.40.

<sup>52</sup> Voir Taylor, Ronald, *op.cit* p.77.

<sup>53</sup> Jacobs, Robert, *op.cit.*, p.144.

musique, Mauclair élude-t-il la critique musicologique? À la différence de l'auteur de l'*Histoire*, son contemporain Adolphe Jullien, du moins, fait référence aux commentaires pertinents de musiciens tels que Mendelssohn, Louis Spohr et Schumann.<sup>54</sup> Toutefois, Camille Mauclair reconnaît que *Tannhäuser* « est le premier grand drame lyrique du wagnérisme ».<sup>55</sup>

Le livret de *Lohengrin* est plus complexe que celui de *Tannhäuser*. Mauclair, notant que l'œuvre « atteint à un symbolisme plus haut encore »<sup>56</sup>, explique, en quelques paragraphes, la légende du mystique chevalier au cygne. En ce qui concerne la musique du drame, l'écrivain constate que « *Lohengrin* est musicalement un progrès sur *Tannhäuser* par la plus grande fusion des mélodies dans l'harmonisation générale de façon à faire du drame poético-symphonique un organisme homogène ».<sup>57</sup> Avec cette observation générale, Mauclair ne communique guère la structure musicale de ce drame au lecteur. D'autres auteurs nous en donnent plus de détails. Selon Robert Jacobs<sup>58</sup>, Wagner se concentre plutôt sur la mélodie vocale que sur la musique de l'orchestre et donc, « *Lohengrin* est une série de récitatifs, d'ariosos, de paroles et de musique chorale qui passent sans interruption de l'un à l'autre comme le drame exige, ainsi, sans former un plus grand modèle de structure musicale ».<sup>59</sup> Pour sa part, Franz Liszt constate que l'œuvre « a une telle unité de conception et de style qu'il n'y a aucune phrase mélodique ni un groupe de phrases, ni aucun morceau qui ne puissent être compris séparément de l'œuvre entière ».<sup>60</sup> Adolphe Jullien reprend cette observation en disant : « [Wagner] a voulu que l'effet fût produit sur l'auditeur, non par telle phrase ou telle page, mais par l'ouvrage entier [...] de là vient l'impossibilité d'en extraire une mélodie, un fragment complet par lui-même ».<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Jullien, Adolphe, *op.cit.*, pp.75-76.

<sup>55</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.41.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>58</sup> Robert Jacobs (1904- ?) fut professeur de musique hors faculté à l'université de Londres.

<sup>59</sup> Jacobs, Robert, *op.cit.*, p.148, "*Lohengrin* is a series of recitatives, ariosos, lyrics and choruses leading uninterruptedly into each other as the drama demands, but not therefore forming a wider musical pattern." Notre traduction.

<sup>60</sup> Liszt, Franz, cité dans Taylor, Ronald, *op.cit.*, p.83: "It has such a unity of conception and style that there is not a melodic phrase, still less an ensemble, in fact not a single passage that can be properly understood apart from the work as a whole." Notre traduction.

<sup>61</sup> Jullien, Adolphe, *op.cit.*, p.98.

En ce qui concerne l'*Anneau de Nibelung*<sup>62</sup>, œuvre colossale, influencée par le pessimisme schopenhauerien<sup>63</sup> et dans laquelle Wagner superpose un mythe scandinave à une légende germanique, Mauclair définit l'intrigue comme « le conflit de l'or, de l'amour, de l'égoïsme et de l'altruisme ». <sup>64</sup> Il signale également que la *Tétralogie* est telle que l'audition exige un théâtre créé spécialement pour sa représentation.

Cependant, la musique de ce drame ne figure pas dans la discussion de Mauclair ; il ne fait aucune référence aux deux cents leitmotive périodiques ni à la grandeur de l'orchestration. En fait, à Bayreuth, l'orchestre wagnérien comprenait cent quinze instruments, les instrumentalistes s'installant, pour la première fois, dans une fosse d'orchestre. Cette disposition orchestrale, innovation de Wagner<sup>65</sup>, assure une fusion d'harmonie somptueuse et de sonorités riches et veloutées.<sup>66</sup> Il nous semble peu probable que Mauclair ait entendu l'*Anneau* en son entier car nous n'avons pu établir s'il s'est jamais rendu à Bayreuth. Sans ressentir l'effet exceptionnel de cette orchestration, l'écrivain n'aura donc pu apprécier totalement « la fusion des arts » ni écrire de manière autorisée sur la musique de la *Tétralogie*.

Quant aux autres drames de Wagner, Camille Mauclair fait mention de l'intrigue et de certaines caractéristiques philosophiques de *Tristan et Yseult*, des *Maîtres-chanteurs*<sup>67</sup> et de *Parsifal*.<sup>68</sup> En particulier, il note la transition chez Wagner du pessimisme vers l'évangélisme<sup>69</sup> dans les deux derniers ouvrages mais il ne se réfère pas à la musique de ces œuvres.

Nous observons qu'en choisissant une approche littéraire pour discuter des drames de Wagner, Mauclair suit le même chemin que les musicographes de son époque Adolphe Jullien et Édouard Schuré<sup>70</sup> qui ont consacré de longues explications aux intrigues de ces œuvres dans leur livre. De plus, en éludant une critique musicale détaillée, Camille Mauclair ne s'expose pas aux réactions négatives des autres auteurs.

<sup>62</sup> L'*Anneau de Nibelung* (WWV 86, Bayreuth, 1876).

<sup>63</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.45.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>65</sup> Skelton, Geoffrey, *op.cit.*, p.95.

<sup>66</sup> Voir Taylor, Ronald, *op.cit.*, p.212.

<sup>67</sup> *Les Maîtres-chanteurs* (WWV 96, Mainz, 1868).

<sup>68</sup> *Parsifal* (WWV 111, Mainz, 1883).

<sup>69</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.57.

<sup>70</sup> Schuré, Édouard, *Le Drame musical: Richard Wagner, son œuvre et son idée* (Perrin, Paris, 1910). (Première édition: 1875).

## La musique allemande

Afin d'élargir les horizons musicaux de ses lecteurs français, l'auteur de *l'Histoire* examine ce qui se produit dans le domaine musical en Allemagne à part « le phénomène Wagner ». À l'époque du compositeur, il existait un mouvement officiel « attaché à une conception rigoureusement scolastique, excluant même la musique instrumentale et allant jusqu'à trouver en J. S. Bach le premier signe de la décadence musicale ». <sup>71</sup> Une telle musique n'attirait guère l'intérêt des étrangers, y compris les Français, et les représentants de cette musique officielle que Mauclair mentionne dans son livre restent toujours inconnus pour nous.

Néanmoins, en Allemagne, un autre compositeur, Johannes Brahms (1833-1897), était défenseur d'un genre de musique très différent de la musique officielle ou de celle de Wagner. Camille Mauclair rend hommage à ce musicien qui, souvent accusé d'être un ennemi du wagnérisme <sup>72</sup>, prône « la musique pure » à la manière de Beethoven. L'auteur définit cette musique comme « une musique toute intérieure, une musique se suffisant, étant l'émanation du moi » <sup>73</sup>, définition qui s'accorde avec les idées de Schopenhauer. <sup>74</sup> La musique de Brahms, « excluant la description, les programmes », n'est pas « trop liée aux mots » et n'essaie pas de « s'adapter aux événements ». <sup>75</sup> Ainsi est-elle le contraire de la fusion des arts. Selon Mauclair, Brahms et César Franck sont les deux instigateurs de la musique pure, en Allemagne et en France, après « l'éblouissement wagnérien ». <sup>76</sup> L'auteur signale donc à ses lecteurs que dans le domaine musical, des changements signifiants se sont produits. Opposés au style wagnérien, maints musiciens cherchent un nouvel « genre » de

<sup>71</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.64.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.76. Voir également *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.4 p.183: "In March 1860, enraged by an editorial in the *Neue Zeitschrift für Musik* claiming that all serious musicians of the day subscribed to the cause of the New German School, Brahms collaborated with Joachim to draft a manifesto deploring the "Music of the Future" (i.e. that of Liszt, but not Berlioz and Wagner) as running 'contrary to the inner spirit of music'. « En mars 1860, enragé par un éditorial du *Neue Zeitschrift für Musik* réclamant que tous les musiciens sérieux contemporains souscrivent à la cause de la Nouvelle Ecole Allemande, Brahms collabore avec Joachim pour préparer un manifeste qui déplore la « Musique de l'avenir » (c.a.d. celle de Liszt mais pas celle de Berlioz et de Wagner) puisqu'elle est « le contraire de l'esprit intime de la musique ». Notre traduction.

<sup>73</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.76,

<sup>74</sup> Voir pp.17-18, chapitre 1.

<sup>75</sup> Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke*, zweiter Band, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p.309: "Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschliessen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist". Traduit en anglais par Michael Hatwell dans *A History of Musical Aesthetics* de Fubini, Enrico, p.283.

<sup>76</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.77.

musique.

Mauclair considère que la musique de Brahms représente « l'intériorité » d'une âme « infiniment humaine ». <sup>77</sup> Ce musicien a « bon droit comme le continuateur de Schumann [...] dans le développement néo-beethovenien ». <sup>78</sup> La musique de Brahms est-elle vraiment schumannienne ? L'opinion des musicologues est divisée sur cette question. D'une part, Peter Latham observe que ce que Brahms a adopté de Schumann, il l'a « transmué en éléments de son propre style ». <sup>79</sup> Il note également que c'est Bach et Beethoven qui ont exercé la plus grande influence sur Brahms. <sup>80</sup> D'autre part, Grout et Palisca constatent que sa musique suit le modèle de Schumann et de Beethoven. <sup>81</sup>

Toutefois, le style caractéristique de la musique de Brahms est reconnu par Mauclair, qui écrit : « Sa musique est touffue, les rythmes en sont insistants jusqu'à la lourdeur, l'accentuation en est spéciale ». <sup>82</sup> Ce commentaire s'accorde avec celui de Grout et Palisca qui notent de façon plus précise : « Son style est caractérisé par une sonorité complète, une figuration d'arpèges, le doublement fréquent de la ligne mélodique en octaves, en tierces ou en sixtes, des appoggiatures multiples ressemblant à des accords, et l'usage considérable de rythmes juxtaposés ». <sup>83</sup>

Un tel style, si personnel et si particulier, ne se prête pas à « la grandeur théâtrale ». La diffusion des œuvres de Brahms n'est pas très répandue en France. Les commentaires de Mauclair permettent donc à ses lecteurs de mieux connaître ce compositeur allemand.

Plus célèbre, selon lui, est l'œuvre de Richard Strauss (1864-1949). En effet, le compositeur « se consacre fougueusement à la musique 'à programme' » <sup>84</sup> produisant de grands poèmes symphoniques et de la musique dramatique. L'écrivain constate : « la richesse et la puissance de son orchestration

<sup>77</sup> *Ibid*, p.81.

<sup>78</sup> *Ibid*, p.78.

<sup>79</sup> Latham, Peter, *Brahms* (Dent, London, 1966), p.100. "What he got from Schumann was absorbed and transmuted into elements of his own style". Notre traduction.

<sup>80</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.* p.99.

<sup>81</sup> Grout, D.J., et Palisca, C.V., *A History of Western Music*, p.606.

<sup>82</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.80.

<sup>83</sup> Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit.* p.606: "His style is characterised by full sonority, broken-chord figuration, frequent doubling of the melodic line in octaves, thirds or sixths, multiple chord-like appoggiatura, and considerable use of cross-rhythms". Notre traduction.

<sup>84</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.* p.82. Richard Strauss, très imprégné de littérature, composa des poèmes symphoniques dans lesquels il transpose des concepts littéraires en thèmes musicaux : la musique à programme. Parmi ces poèmes symphoniques on peut citer *Don Juan* (1888), *Mort et transfiguration* (1898), *Don Quichotte* (1897) et *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896).

indiquent que Strauss a marqué un progrès sur l'orchestration wagnérienne ». <sup>85</sup> L'influence de Berlioz et de Liszt sur sa musique est également observée par Mauclair.

Faisant allusion au climat politique et social qui règne en Allemagne, l'auteur de *l'Histoire de la musique européenne* écrit que Strauss est « le représentant de ce « Kolossal » germanique, de cet impérialisme qui même en musique, veut l'énorme, la grandiloquence et la somptuosité ». <sup>86</sup> Contemporain de Mauclair et ami du compositeur, Romain Rolland décrit Strauss comme « l'Attila décadent de la musique allemande » car son esprit devient « de jour en jour plus orgueilleux et méprisant ». <sup>87</sup> Rolland le considère comme l'artiste typique du nouvel empire allemand : Strauss est « la réflexion puissante de cet orgueil héroïque qui approche le délire [...] d'un idéalisme égotiste et pratique qui crée un culte de pouvoir, dédaignant la faiblesse ». <sup>88</sup> Il ajoute que le poème symphonique de Strauss, *Ein Heldenleben (Vie de Héros)*, est une œuvre « extraordinaire, enivrée d'héroïsme, colossale, baroque, triviale, sublime ». <sup>89</sup> Ces commentaires de deux écrivains français ne présagent-ils pas de l'esprit et des événements politiques en Allemagne responsables des guerres du vingtième siècle ?

### La musique française

Dans son chapitre sur la musique française, Mauclair, révélant un style poétique, constate qu'il veut « avant tout rassembler les grandes lignes directrices et les couleurs essentielles d'un tableau de la musique moderne ». <sup>90</sup> Bien que l'auteur indique que son ouvrage n'est pas « un dictionnaire Fétis » <sup>91</sup>, il conserve son rôle pédagogique en décrivant ici l'évolution de la musique française moderne. Selon lui, c'est le manque d'éducation musicale sérieuse <sup>92</sup> qui explique le goût du public français en 1850 ; ce qui donne à l'écrivain d'autant plus de raisons d'agir en

<sup>85</sup> *Ibid*, p.83.

<sup>86</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.83.

<sup>87</sup> Rolland, Romain, cité dans Yeoland, Rosemary, 'Romain Rolland et l'héroïsme: une perspective musicale', pp.52-53.

<sup>88</sup> Rolland, Romain, cité dans Kennedy, Michael, *Richard Strauss* (Dent, London, 1976), p.34 : " the typical artist of the new German empire, the powerful reflection of that heroic pride, which is on the verge of becoming delirious [...] of that egotistical and practical idealism, which makes a cult of power and disdains weakness".

<sup>89</sup> Rolland, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette, Paris, 1908), p.139.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.87.

<sup>91</sup> François Fétis, (1784-1871), musicologue belge est l'auteur d'une *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, publié de 1835 à 1844.

<sup>92</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.92.

pédagogue pour ses lecteurs soixante ans plus tard. Il constate qu'à cette époque-là, « on ne veut de la musique qu'un plaisir immédiat dont l'interprète célèbre est d'ailleurs l'essentiel ».<sup>93</sup> L'opéra à grand spectacle, l'opéra-comique, l'opérette bouffe et la virtuosité « absorbent toute l'attention et suffisent à tout besoin du public ».<sup>94</sup>

Camille Mauclair souligne qu'il n'y a qu'un seul grand musicien dans ce milieu frivole. C'est Hector Berlioz (1803-1869) qui, isolé et mal compris, crée « de vastes fresques épiques et lyriques égalant la musique à la grande poésie virgilienne ou shakespearienne ».<sup>95</sup> L'écrivain note donc que le compositeur s'inspire de la littérature, ayant écrit des drames musicaux comme la *Damnation de Faust*, les *Troyens* [...] et *l'Enfance du Christ*.<sup>96</sup> De plus, parmi « la médiocre production nationale », Berlioz est « [l']unique incarnation musicale du romantisme »<sup>97</sup> et il inspira « une ardente jeunesse néo-romantique ».<sup>98</sup>

Bien que Camille Mauclair fasse mention des drames de Berlioz destinés à la scène, il ne se réfère pas à son œuvre orchestrale, la *Symphonie fantastique*, son « drame musical sans paroles ».<sup>99</sup> Pourtant, Berlioz est un innovateur dans le domaine orchestral. Cette symphonie programmatique est une œuvre très originale dans laquelle c'est uniquement la musique qui transmet l'ambiance changeante des scènes inspirées de la littérature.<sup>100</sup> De plus, en utilisant un thème récurrent, Berlioz réussit à créer une unité dans cette symphonie qui rappelle ce que Beethoven avait produit dans sa troisième et cinquième symphonies.<sup>101</sup> En fait, avec son orchestration innovatrice, harmonique et expressive, Berlioz est l'instigateur d'une nouvelle ère musicale.<sup>102</sup>

### L'apothéose de l'opérette

Le mépris de Mauclair pour la musique du second Empire se révèle dans ce commentaire : « jamais époque ne fut marquée par un recul plus lamentable de

<sup>93</sup> *Ibid*, p.92.

<sup>94</sup> *Ibid*, p.89.

<sup>95</sup> *Ibid*, p.90.

<sup>96</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>97</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>99</sup> Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.573

<sup>100</sup> *Ibid*, pp.573-574. Voir également Lee, Jason, « Hector Berlioz : Symphonie fantastique ». <http://www.ugcs.caltech.edu/~jcleee/music/fantastique.html>. Site consulté le 21 septembre 2004.

<sup>101</sup> Grout, D. J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.574.

<sup>102</sup> *Ibid*, p.575.

l'opinion et de la production en matière musicale ». <sup>103</sup> Cette opinion est renforcée par celle des musicologues Pierre Lassere <sup>104</sup> et Paul Landormy. Ce dernier observe : « le goût du public le portait exclusivement à applaudir un théâtre musical sans élévation et sans vérité ». <sup>105</sup>

La plupart de ceux qui ont composé cette musique « gaie [...], le flon-flon, le refrain, la ritournelle, le couplet, l'intrigue niaise, l'incurable puérité » <sup>106</sup> étaient les « Germains francisés », Giacomo Meyerbeer (1791-1864) et Jacques Offenbach (1819-1880). Selon Mauclair, ce genre de musique aurait retardé « toute velléité d'éducation, et découragé toute culture classique » <sup>107</sup> chez le public français

L'auteur de l'*Histoire de la musique européenne* désigne Charles Gounod (1818-1893) comme étant le compositeur qui aurait fait réintégrer une place « digne de l'ancienne tradition » <sup>108</sup> au drame musical français. Selon Mauclair, « la vraie date musicale de l'époque » est celle où Gounod a créé l'opéra *Faust* et s'est inspiré d'un épisode du drame de Goethe, produisant un ouvrage lié à la littérature. L'auteur en dit : « ce fut l'œuvre qui prépara les temps nouveaux et disposa un public incompetent à une renaissance du sens musical ». <sup>109</sup> Ainsi, selon l'écrivain, le public français aurait besoin de contenu intellectuel dans le drame musical.

Toutefois l'influence de Gounod sur les musiciens français ultérieurs provient plus probablement de son esprit musical inné qui produit une musique « très lyrique et dansante » avec « de subtils motifs de tonalités, de rythmes et de couleurs ». <sup>110</sup> Grout et Palisca constatent que Gounod - comme Couperin avant lui - sont représentatifs de la véritable musique française. <sup>111</sup> La subtilité, le classicisme, la clarté et le lyrisme sont les éléments de la musique que les compositeurs français commencèrent de plus en plus à rechercher durant les trente dernières années du dix-neuvième siècle. En contraste avec le style touffu, complexe et grandiloquent des Allemands, l'œuvre musicale française deviendra simple, économique et réservée. <sup>112</sup>

<sup>103</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.95

<sup>104</sup> Lassere, Pierre, *L'Esprit de la musique française* (Payot, Paris, 1917), pp.174-175.

<sup>105</sup> Landormy, Paul, *La Musique française de Franck à Debussy* (NRF Gallimard, Paris, 1943), p.19.

<sup>106</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.96.

<sup>107</sup> *Ibid*, p.98.

<sup>108</sup> *Ibid*, p.106.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.105.

<sup>110</sup> Voir Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.678.

<sup>111</sup> *Ibid*, p.678.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.678.

## La renaissance musicale

Insistant sur l'importance de l'éducation musicale du public, Mauclair loue les efforts de Jules Etienne Padeloup<sup>113</sup>, Charles Lamoureux et Édouard Colonne qui établirent des concerts populaires à bas prix pour les Parisiens. L'audition de concerts symphoniques est désormais à la portée de tous. Camille Mauclair observe également que ces concerts révélèrent la pénurie d'œuvres orchestrales françaises utilisables. En effet, à cette époque, les musiciens français s'adonnaient plutôt à la création de diverses formes d'opéra. C'est Camille Saint-Saëns (1835-1921) qui se rendit compte de la situation et créa des pièces symphoniques « d'une clarté harmonieuse ».<sup>114</sup> Selon l'auteur de l'*Histoire*, la symphonie avec orgue en ut mineur<sup>115</sup>, écrite en 1886, est « une des plus belles créations de l'école française [...] par la science, par la complexité des développements, la variété et la richesse rythmique, l'emploi des timbres, le coloris sombre et ardent ».<sup>116</sup> Ce commentaire s'accorde avec l'opinion d'autres auteurs comme son contemporain René Chalupt qui constate dans un style semblable : « la *Symphonie avec orgue* est un des chefs-d'œuvre dont la musique française a le droit de s'enorgueillir [...] elle montre à côté des vertus habituelles à Saint-Saëns, une ampleur, une noblesse de style, une abondance mélodique ».<sup>117</sup> Alfred Bruneau compare l'ouvrage à « l'immortelle »<sup>118</sup>, celle de Beethoven.<sup>119</sup> Comme dans cette œuvre beethovenienne, un motif récurrent fait son apparition partout dans la symphonie.<sup>120</sup> La mention de ce motif ne figure pas dans l'*Histoire de la musique européenne*.

Camille Mauclair fait également l'éloge de l'opéra de Saint-Saëns, *Samson et Dalila* : « c'est un chef d'œuvre [...] brûlant de vie lyrique ».<sup>121</sup> Saint-Saëns avait utilisé un style « savant et complexe », donnant aux personnages « une vie psychologique exprimée par la musique même ».<sup>122</sup> Un tel opéra s'adressait au sens

<sup>113</sup> Voir p.26, chapitre 1.

<sup>114</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.111.

<sup>115</sup> La Troisième Symphonie en ut mineur (Opus 78, 1886).

<sup>116</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.112.

<sup>117</sup> René Chalupt cité dans « Camille Saint-Saëns » *L'Encyclopédie de L'Agora*, [http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Camille\\_Saint-Saens](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Camille_Saint-Saens). Site consulté le 26 septembre 2004.

<sup>118</sup> Beethoven, Ludwig van, La Cinquième Symphonie en ut mineur (Opus 67, 1807-08).

<sup>119</sup> Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, p.339.

<sup>120</sup> Lyle, Watson, *Camille Saint-Saëns: His Life and Art* (Kegan Paul, Trench, Trubner, New York, 1923), p.111.

<sup>121</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.112.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.113. Selon Paul Landormy dans *La Musique française de Franck à Debussy*, p.17 : « Saint-Saëns, musicien, peintre poète, philosophe, génie encyclopédique un peu à la Voltaire, écrit de la musique un peu à la Descartes, clairement déduite, logiquement ordonné ».

rationnel et intellectuel des auditeurs.<sup>123</sup> Selon l'écrivain, d'autres compositeurs comme Ernest Reyer (1823-1909) et Édouard Lalo (1823-1892) avaient composé des opéras dans la même veine. Ainsi, avec *Samson et Dalila*, le *Sigurd* d'Ernest Reyer et le *Roi d'Ys* d'Édouard Lalo, « le drame musical était fondé en France et une ère nouvelle était décidément ouverte ».<sup>124</sup> Cette ère semblait annoncer la fin de la musique frivole et le début du drame musical plus intellectuel et « purement français ». Mauclair remarque que l'opéra français était en train de s'épanouir, de devenir plus sérieux et intellectuel, sans l'intervention des idées de l'étranger.

Wagner n'avait pas encore projeté son ombre sur le monde musical français.

### L'ombre de Wagner

Dans son chapitre sur la musique française, Camille Mauclair reprend son analyse de l'œuvre de Richard Wagner et de son rôle dans le milieu artistique français. Il y résume le wagnérisme et la fusion des arts que nous avons examinés ailleurs.<sup>125</sup> De plus, l'écrivain, lui-même, a déjà analysé le concept de la fusion des arts dans *Éleusis*.<sup>126</sup>

D'un point de vue historique, Mauclair communique à ses lecteurs, dans l'*Histoire*, une image précise du domaine musical français de son époque. Il fait référence, en particulier, à l'hostilité de certains compositeurs français comme Gounod et Saint-Saëns envers l'œuvre wagnérienne.<sup>127</sup> Ceux-ci défendent le classicisme de Mozart ou de Gluck et préconisent une musique « d'une clarté française » en opposition avec cette œuvre « cacophonique ». Saint-Saëns, en particulier, en tant que compositeur à l'esprit méthodique et discipliné, montre « son amour du goût, de la distinction ».<sup>128</sup> En 1871, il sera un des fondateurs de la Société nationale<sup>129</sup> promouvant une musique uniquement française.

Revenons à Wagner. « [Le compositeur] demandait à tous, public, solistes, musiciens, un effort général d'intelligence et de travail ».<sup>130</sup> Tel est l'avis de Mauclair qui reconnaît en lui un maître exigeant. Auparavant, les musiciens

<sup>123</sup> de la Laurencie, Lionel, *Le Goût musical en France* (Slatkine Reprints, Genève, 1970), pp.20-23.

<sup>124</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.119. *Sigurd* fut monté au Palais Garnier en 1885 et la représentation de *Samson et Dalila* y eut lieu en 1892. Le *Roi d'Ys* fut créé sur la scène de l'Opéra Comique en 1888.

<sup>125</sup> Voir p.20, pp.24-32, chapitre 1, et pp.45-47, chapitre 2.

<sup>126</sup> Voir pp.63-68, chapitre 3.

<sup>127</sup> Mauclair Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.123.

<sup>128</sup> *Ibid*, p.111.

<sup>129</sup> Voir p.151 de ce chapitre.

<sup>130</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.129.

d'orchestre ne jouaient qu'un rôle secondaire dans les opéras. C'était le chanteur qui régnait sur scène. Réveillant ces musiciens de « leur torpeur », Wagner les poussa à améliorer la qualité de leur jeu<sup>131</sup> et donna au public l'occasion d'entendre un orchestre plus accompli. Grâce à la précision qu'il exige, peut-être Wagner a-t-il même contribué à l'intérêt croissant du public français pour la musique d'orchestre.

En ce qui concerne sa musique, Mauclair en remarque la « polyphonie » et révèle son caractère à la fois poétique et artistique en alliant ce principe d'« *harmonie multiple*<sup>132</sup> [qui juxtapose] une série de mélodies, parallèles, concertées pour un but final, mais indépendantes les unes des autres »<sup>133</sup> à l'art impressionniste. Il constate plutôt que « l'harmonie polyphonique de Wagner était une 'lumière musicale' composée de toutes les nuances instrumentales ».<sup>134</sup> C'est la même comparaison que Mauclair fait ailleurs entre la musique de Debussy et la peinture impressionniste : « Les paysages de Claude Monet sont en effet des symphonies de vagues lumineuses et la musique de M. Debussy [...] c'est l'Impressionnisme composé de taches sonores ».<sup>135</sup> Quoique la musique de Wagner ne ressemble guère à celle de Debussy, l'écrivain, qui pose également en critique d'art, observe une « polychromie vibrante »<sup>136</sup> dans l'œuvre des deux musiciens.

### **La musique pure**

À l'époque de Mauclair, non seulement l'influence de Wagner s'était-elle infiltrée dans le domaine de l'art, de la littérature et de la poésie mais elle avait également influencé la musique de compositeurs français. Ceux-ci s'appliquaient à exprimer les idées de Wagner dans leurs œuvres. Camille Mauclair mentionne qu'Emmanuel Chabrier, Édouard Lalo et Ernest Reyer avaient subi cette influence, mais il ne commente guère le wagnérisme inhérent aux œuvres des autres musiciens français de son époque.<sup>137</sup> Il semble que pour l'auteur de l'*Histoire* et pour ses contemporains, la seule suggestion qu'un compositeur français ait un style musical ressemblant à celui de Wagner soit de mauvais goût. L'esprit français essaie

<sup>131</sup> Wagner a convoqué cent soixante-quatre répétitions pour la représentation de *Tannhäuser* à Paris en 1861. Voir Taylor, Ronald, *op.cit*, p.146.

<sup>132</sup> Les italiques sont de Mauclair.

<sup>133</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.131.

<sup>134</sup> *Ibid*, p.132.

<sup>135</sup> Voir p.81, chapitre 4.

<sup>136</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.131.

<sup>137</sup> L'influence de Wagner se révèle, par exemple, dans l'opéra *Fervaal* de Vincent d'Indy. Voir Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.678

d'affirmer son indépendance de la musique allemande. Ainsi, quelques auteurs évitent même d'inclure Wagner dans leurs ouvrages sur la musique française.<sup>138</sup> Suivant cette tendance générale, Camille Maclair étudie la préoccupation des musiciens français à la recherche d'une musique pure.<sup>139</sup>

Le Belge César Franck (1822-1890) fait partie de ces musiciens. Se rendant compte de la tâche impossible que représente le dépassement de Wagner et de son œuvre dramatique<sup>140</sup>, Franck promeut la musique instrumentale: la symphonie et la musique de chambre. Pour lui, la musique instrumentale est « la musique pure ». Maclair souligne que Franck préconise à ses élèves et à ses amis « le renouement de la tradition des maîtres, l'éducation sérieuse du public [et] la remise à l'honneur de la symphonie », leur conseillant de « se libérer de l'emprise wagnérienne ».<sup>141</sup> Par conséquent, les « franckistes » tels que Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899), Charles Bordes (1863-1909) et Pierre de Bréville (1861-1949), parmi d'autres, deviennent « avant tout des symphonistes ».<sup>142</sup> La symphonie et la musique de chambre s'établissent ainsi en France. Camille Maclair identifie ici un tournant significatif dans l'histoire de la musique française : le désir de « renouer avec la tradition des maîtres » et de se débarrasser des influences germaniques.

L'auteur de l'*Histoire de la musique européenne* rend hommage à Franck en écrivant que « son œuvre fait de lui un des plus grands musiciens de son siècle: la mysticité idéale, l'effusion tendre et fervente de ses compositions religieuses l'ont fait appeler à bon droit « un Fra Angelico musical ».<sup>143</sup> L'ouvrage, *Les Béatitudes*<sup>144</sup>, de Franck est « l'un des plus beaux monuments de la musique religieuse qui se réfère aux oratorios de Bach et de Hændel ».<sup>145</sup> Cette observation s'accorde avec celle de Laurence Davies. Pour lui, *Les Béatitudes*, œuvre indépendante de l'influence d'autres compositeurs, est « la plus grande et la plus impressionnante des œuvres de Franck ». Selon Davies, Franck a mis dix ans pour la créer, le compositeur exprimant

<sup>138</sup> Voir, par exemple, Landormy, Paul, *La Musique française de Franck à Debussy* ou Vuillermoz, Émile, *Musiques d'aujourd'hui* (Crès, Paris, 1923).

<sup>139</sup> Maclair, Camille, *op.cit.*, p.137.

<sup>140</sup> Selon Maclair, Wagner « obstruait l'avenir musical comme Victor Hugo avait obstrué l'avenir poétique ». *op.cit.*, p.135.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.140. Les autres « franckistes » incluent Alexis de Castillon, Guillaume Lekeu, Paul Dukas, Claude Debussy, Alfred Bruneau, Henri Duparc et Guy Ropartz.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.139. Fra Angelico (1400-1455), peintre italien, était l'un des plus profonds interprètes de l'iconographie chrétienne.

<sup>144</sup> *Les Béatitudes*, (Mohr 53,1880).

<sup>145</sup> Maclair, Camille, *L'Histoire de la musique européenne*, p.139.

dans l'ouvrage « une consécration du saint toute particulière ».<sup>146</sup> En revanche, l'auteur Lucien Rebatet est très critique de la musique de Franck : « son orchestration manque d'air [...] la rythmique n'a guère de variété [...] la construction tonale est très ferme ».<sup>147</sup> Rebatet fait même référence au fait que César Franck était de double ascendance germanique et écrit : « Or ces origines laisseront leur marque dans son œuvre ».<sup>148</sup> Les opinions sur la maestria de Franck sont donc divisées parmi les musicologues.

### La Société nationale : « *Ars gallica* »

Camille Mauclair note que Franck « avait été l'un des fondateurs de la Société nationale de Musique en 1871 ».<sup>149</sup> Cependant, il n'examine pas l'importance centrale de cette société dans le milieu musical parisien. Son existence représente, en fait, une étape importante dans l'histoire de la musique française.

Au départ, avec la devise d'*Ars gallica*, le but de la Société avait été « avant tout de s'instruire par l'étude des œuvres inconnues, éditées ou non, des compositeurs français faisant partie de la société ».<sup>150</sup> Les concerts de cette organisation étaient donc principalement des symphonies et de la musique de chambre françaises. Cette restriction avait consolidé un esprit national chez ses membres et encouragé la recherche d'une musique purement française. Pourtant, dès 1890, à l'instigation de Vincent d'Indy et sous sa direction, les idées du comité de la Société étaient devenues si restrictives que la jeune avant-garde menée par Charles Kœchlin (1867-1950) et Maurice Ravel (1875-1937) s'était rebellée. Ces compositeurs, dont les œuvres avaient été refusées par la Société nationale, créent, en 1909, une deuxième société : La Société musicale indépendante.<sup>151</sup>

<sup>146</sup> Davies, Laurence, *Franck* (Dent, London, 1973), pp.107-108. "Les Béatitudes expresses his own saintly form of dedication". Notre traduction.

<sup>147</sup> Rebatet, Lucien, *Une Histoire de la musique* (Robert Laffont, Paris, 1969), p.569.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.566.

<sup>149</sup> César Franck, Ernest Guiraud, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Théodore Dubois, Paul Taffanel et Romain Bussine étaient présents à la première séance du comité de direction de la Société. Voir Duchesneau, Michel, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p.16.

<sup>150</sup> Duchesneau, Michel, *op.cit*, p.16. De plus, la Société était exclusive. « Personne ne pourra faire partie de la Société à titre de membre actif, s'il n'est français ». p.16.

<sup>151</sup> Voir Duchesneau, Michel, *op.cit*, p.38.

## La Schola Cantorum

Vincent d'Indy, compositeur prolifique, était plus célèbre à son époque que de nos jours. Camille Mauclair établit l'importance de ce pédagogue musical, se montrant toujours très respectueux envers lui.<sup>152</sup> Peut-être ce respect venait-il du fait que l'auteur avait lu le *Traité de composition musicale* de Vincent d'Indy, motivé par « le désir d'assimiler ce qu'[il] pourrai[t] comprendre, et de diminuer quelque peu [son] ignorance ».<sup>153</sup>

Mauclair remarque que d'Indy est « le plus remarquable 'tenant' de la musique pure qui puisse se trouver dans l'école française depuis Franck ».<sup>154</sup> L'œuvre considérable de Vincent d'Indy inclut les opéras *Chant de la cloche*, *Fervaal*, *L'Etranger* et la *Symphonie sur un thème montagnard français*.<sup>155</sup> Cependant, la musique de Vincent d'Indy est imprégnée d'influence wagnérienne.<sup>156</sup> Souvent, son « obsession de Wagner » le pousse à imiter le Maître. Le wagnérisme se manifeste dans ses opéras par l'utilisation fréquente de leitmotive et l'emprunt des thèmes de l'*Anneau de Nibelung*.<sup>157</sup> Malgré cette influence de Wagner sur d'Indy, Mauclair prône « l'érudition, la discipline, le besoin de méthode et d'ordre »<sup>158</sup> du compositeur.

D'Indy est également célèbre en France pour sa contribution à la pédagogie musicale. À cette époque, le Conservatoire de Paris est subventionné par le gouvernement français et les étudiants y reçoivent un enseignement conventionnel mais inégal selon le tempérament artistique des professeurs. L'éducation y est « anachronique »<sup>159</sup> et les conditions restrictives du prestigieux Prix de Rome entraînent une atmosphère de concurrence et de rébellion parmi les étudiants. En réaction, d'Indy fonde en 1898 avec Charles Bordes (1863-1909), la Schola Cantorum, une « sorte de conservatoire libre opposé à l'enseignement officiel ».<sup>160</sup>

<sup>152</sup> Voir Mauclair Camille, « La Schola Cantorum et l'éducation morale des musiciens » *La Revue des Revues*, août 1901, pp.246-256 et « Vincent d'Indy » *La Revue Musicale*, le 1<sup>er</sup> mars 1921, pp.193-199.

<sup>153</sup> Mauclair, Camille, « Vincent d'Indy » *La Revue Musicale*, le 1<sup>er</sup> mars 1921, p.194.

<sup>154</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.144.

<sup>155</sup> *Le Chant de la cloche*, (Opus 18, 1879-83), *Fervaal*, (Opus 40, 1889-93), *L'Etranger*, (Opus 53, 1898-1901), *Symphonie sur un thème montagnard français*, (Opus 25, 1886).

<sup>156</sup> Voir par exemple, Landormy Paul, *La Musique française de Franck à Debussy*, p.80 et Fulcher, Jane, *French Cultural Politics and Music*, p.70.

<sup>157</sup> Voir *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol. 12, p.371.

<sup>158</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.144.

<sup>159</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p.371.

<sup>160</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.144. Il explique en plus de détail le rôle de la Schola Cantorum dans *La Religion de la musique*, p.242.

La virtuosité des musiciens n'est pas particulièrement encouragée à la Schola, qui accueille des étudiants de tous niveaux. Les directeurs de cet établissement mettent plutôt l'accent sur la théorie musicale. Au début, c'est l'étude du chant grégorien et de la polyphonie palestrinienne qui dominent. Plus tard, ce sera l'enseignement théorique qui s'élargira, incluant la reprise de la vieille musique française des seizième et dix-septième siècles.<sup>161</sup> D'Indy souligne la nécessité d'une connaissance approfondie de la théorie musicale pour créer une composition de valeur, et il en fait le sujet de plusieurs ouvrages de musicologie.

Ainsi, à l'époque de Maclair, d'Indy est-il une figure importante dans le milieu musical parisien, figure qui commande le respect. Et selon Maclair « chez Vincent d'Indy, [...] l'artiste et l'homme [sont] soumis à une étroite et impérieuse unité de caractère ». <sup>162</sup> L'écrivain le traite avec révérence.

### **Le lyrisme musical**

À côté de la musique symphonique, l'œuvre vocale connaît une floraison importante en France à l'époque de Camille Maclair. L'auteur salue Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Charles Bordes, Henri Duparc (1848-1933), Gabriel Fauré (1845-1924), Gustave Charpentier (1860-1956), Claude Debussy (1862-1918), parmi d'autres, pour avoir contribué à la « renaissance du lied français ». <sup>163</sup> Utilisant les poèmes de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé, ces musiciens créent des mélodies intimes et pleines de lyrisme.

Comme nous l'avons dit ailleurs<sup>164</sup>, Maclair fait lui-même partie de ce cercle de musiciens et de poètes. La collaboration et les échanges d'idées en vue de la création des lieder représentent des activités importantes dans la culture française du dix-neuvième siècle. <sup>165</sup> L'écrivain, en tant qu'historien, rétablit l'importance des lieder dans le domaine musical français : « Cette floraison lyrico-poétique est entre

<sup>161</sup> Maclair, Camille, *L'Histoire de la musique européenne*, p.145.

<sup>162</sup> Maclair, Camille, « Vincent d'Indy », *La Revue Musicale*, t.5, le 1<sup>er</sup> mars 1921, p.193.

<sup>163</sup> Maclair, Camille, *op.cit*, p.150.

<sup>164</sup> Voir pp.30-31, chapitre 1, et p.46, chapitre 2: « Maclair essaie d'incorporer délibérément la musique dans ses écrits [...] certains d'entre [ses poèmes] sont transformés en lieder ».

<sup>165</sup> Nous observons que les musicologues de nos jours n'insistent pas sur l'importance de cette influence littéraire sur la créativité des musiciens français. En effet, dès le vingtième siècle, la salle de concert a bien remplacé l'atmosphère intime des salons où les artistes échangeaient leurs idées philosophiques, littéraires et musicales.

toutes significative des volontés nouvelles de l'art musical français : et nulle part aujourd'hui on ne trouve une si vivace et si riche éclosion de chants intimistes ».<sup>166</sup>

Mauclair observe que le lyrisme se manifeste également dans les opéras d'Alfred Bruneau (1857-1934) et de Gustave Charpentier. De nouveau, grâce à l'amitié qu'entretiennent écrivains et musiciens, les influences littéraires s'infiltrèrent dans les compositions. L'écrivain défendra le lyrisme de ces deux musiciens contre d'autres critiques dans des articles de revues musicales. Dans l'*Histoire*, ne consacrant que quelques paragraphes à ces compositeurs, il fait mention du fait que Bruneau, imprégné de wagnérisme et inspiré de réalisme, avait composé des œuvres écrites sur les livrets d'Émile Zola. Ainsi, ce compositeur, à cause de son goût pour le « naturalisme », se trouve « isolé à la fois des symbolistes et idéalistes de la Schola Cantorum et des traditionnistes du vieil opéra ».<sup>167</sup>

En ce qui concerne Gustave Charpentier, Mauclair écrit que son opéra *Louise* représente « la dernière grande date de la musique au dix-neuvième siècle ».<sup>168</sup> C'est une œuvre dans laquelle « on trouv[e] une admirable déclamation, une orchestration de maître [...] la sincérité, la passion, l'audace ».<sup>169</sup> Nous verrons que d'autres critiques de son époque ne partagent pas cette opinion.

### *Un impressionniste musical*

La classification de la musique de Claude Debussy présente un défi pour Mauclair. Distant de Wagner, de Liszt, de Berlioz et de Franck, Debussy est « un poète d'une intense originalité ».<sup>170</sup> Bien que Mauclair le décrive également comme « un harmoniste extrêmement raffiné », il critique Debussy pour avoir composé un seul opéra, *Pelléas et Mélisande*, regrettant que « depuis, [il n'ait] plus rien donné au théâtre ».<sup>171</sup> L'auteur de l'*Histoire* expose ici la préoccupation des Français pour l'opéra qu'ils jugent l'œuvre la plus importante dans le répertoire d'un compositeur.

Se limitant à quelques commentaires sur le compositeur, Camille Mauclair considère que Debussy est « l'un des 'trouveurs' les plus curieux et l'un des sensitifs

<sup>166</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.152.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.154. En fait, en juin 1907, *Louise* a déjà connu 251 représentations à Paris. Voir Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle* (Oxford University Press, Oxford, 1999), p.478.

<sup>169</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.153.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.157.

les plus aigus qu'ait connus l'école française ».<sup>172</sup> Cependant, plusieurs auteurs contemporains de Mauclair semblent plus conscients de la position importante de Debussy dans le développement de la musique française. Par exemple, Émile Vuillermoz et Louis Laloy ont consacré, tous deux, un livre à ce compositeur.<sup>173</sup> Vuillermoz donne à Debussy le titre « Claude de France ». De même, Laloy constate que « la musique vient d'accomplir son dernier progrès [en France] [...] par la seule et puissante persuasion des œuvres que nous a données Claude Debussy ».<sup>174</sup> Grout et Palisca, avec la sagesse rétrospective de cent ans de recul, constatent que Debussy fut « l'une des influences les plus puissantes sur la musique du vingtième siècle ».<sup>175</sup> Ces deux auteurs constatent également que c'est par l'harmonie et par la couleur tonale que sa musique évoque une ambiance particulière et des impressions voluptueuses. « L'un des aspects de son style [...] est résumé par le terme *impressionnisme* ».<sup>176</sup> Même si Mauclair n'apprécie guère les innovations musicales de Debussy, il reconnaît bien l'ambiance impressionniste de sa musique et considère d'ailleurs le compositeur comme « un impressionniste musical ».<sup>177</sup> Nous avons déjà fait référence à ses descriptions du *Prélude à l'après-midi d'une faune* et des *Nocturnes* dans son roman *Le Soleil des morts*.<sup>178</sup>

Les musiciens français contemporains de Mauclair sont mentionnés brièvement dans l'*Histoire de la musique européenne* : Paul Dukas (1865-1935), Florent Schmitt (1870-1958), Maurice Ravel (1875-1937), Déodat de Séverac (1872-1921). Une référence à « la bizarrerie et [au] burlesque instrumental »<sup>179</sup> de Ravel suggère que cette nouvelle musique française n'est peut-être plus conforme au style de musique que l'auteur préfère.

Bien que Camille Mauclair ait clairement présenté les liens importants entre les musiques française et allemande, il n'a pas souligné la signifiante croissante de la

<sup>172</sup> *Ibid*, p.157.

<sup>173</sup> Voir Vuillermoz, Émile, *Claude Debussy* (Flammariion, Paris, 1957) et Laloy, Louis, *Debussy* (Dorbon, Paris, 1909).

<sup>174</sup> Laloy, Louis, « Claude Debussy et le debussysme » *La Revue Musicale SIM*, le 15 juillet 1910, p.507.

<sup>175</sup> Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.680.

<sup>176</sup> *Ibid*, p.680: "One aspect of his style [...] is summed up in the term *impressionism*". Notre traduction.

<sup>177</sup> Mauclair, Camille, *L'Histoire de la musique européenne*, p.154.

<sup>178</sup> Voir p.81, chapitre 4 : « L'orchestre par un attouchement [...] presque humain, harmonique à peine, édificia une plainte lente, amplifiée, soudain brisée puis ressaisie, comme d'un automne à l'aube, quand les feuilles se poursuivent dans le vent froid : alors, du bruissement des violons évoquant le frôlement des futaies [...], etc. ».

<sup>179</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.159.

musique française en Europe au début du vingtième siècle. Étant de la même époque que cette génération de musiciens français innovateurs, peut-être l'écrivain n'a-t-il pu reconnaître l'impact de leur musique sur le monde occidental.

### Franz Liszt

Examinons maintenant les compositeurs que Mauclair juge importants dans d'autres pays d'Europe. Selon lui, seuls les musiciens austro-hongrois, tchèques et russes font partie des « grandes manifestations de la vitalité dans l'Europe contemporaine ».<sup>180</sup>

Le premier compositeur que Camille Mauclair considère est le Hongrois Franz Liszt (1811-1886). L'écrivain rend hommage au « révélateur infatigable et généreux »<sup>181</sup> des œuvres d'autres compositeurs tels que Wagner, Chopin, Berlioz et Schumann. Liszt, en tant que virtuose de piano et chef d'orchestre, voyage en Europe avec le désir « d'universaliser »<sup>182</sup> la musique. De plus, ce compositeur commente des œuvres musicales comme critique de musique. Grâce à lui, le public européen a l'occasion d'écouter et de comprendre la musique des musiciens de divers pays. En tant que compositeur, Liszt élargit les horizons musicaux du public de la même façon que Mauclair, en tant qu'écrivain, le fait pour ses lecteurs dans son *Histoire de la musique européenne*.

Camille Mauclair pense que Franz Liszt a « l'âme d'un saint »<sup>183</sup> parce que, dit-il, il « mena une vie de dévouement », apportant son support aux autres musiciens de son époque, même à ses dépens. Ainsi Wagner, en particulier, profite de son soutien moral, intellectuel et financier, et Mauclair remarque que « plus la figure gigantesque de Wagner montait, plus elle projetait d'ombre sur celle de Liszt ».<sup>184</sup> En France, c'est la persévérance de Saint-Saëns qui assure que les Français reconnaissent Liszt, non seulement comme un pianiste exceptionnel mais également comme un compositeur de valeur.

La *Dante-Symphonie*<sup>185</sup> et la *Faust-Symphonie*<sup>186</sup>, les longues symphonies de Liszt, illustrent que le compositeur est vraiment « le plus profondément goethien » de

<sup>180</sup> *Ibid*, p.257.

<sup>181</sup> *Ibid*, p.170.

<sup>182</sup> *Ibid*, p.170.

<sup>183</sup> *Ibid*, p.183.

<sup>184</sup> *Ibid*, p.175.

<sup>185</sup> *Dante Symphonie* (LW G14, 1855-6).

<sup>186</sup> *Faust Symphonie* (LW G12, 1854-7).

tous les compositeurs.<sup>187</sup> L'écrivain constate en effet que, dans ses symphonies, « non seulement [Liszt] s'[attache] à rendre le caractère pittoresque et extérieur du poème [...] mais [qu'] il approfondi[t] la psychologie du drame ».<sup>188</sup> Encore une fois, Mauclair, homme de lettres, est attiré par un « esprit de haute culture littéraire »<sup>189</sup> et c'est l'aspect intellectuel de l'œuvre qui l'intéresse. Il voit même dans certains passages de la *Faust Symphonie* le germe des idées du drame lyrique wagnérien. Selon l'écrivain, Liszt tend à « unir le principe poétique et le principe sonore en une seule substance [...] cette idée c'est tout le wagnérisme ».<sup>190</sup>

De plus, Mauclair souligne le fait que Liszt perfectionne le poème symphonique et qu'il le développe « à la perfection »<sup>191</sup> en s'inspirant du drame musical de Berlioz. Camille Mauclair énumère les douze poèmes symphoniques de Liszt et son analyse le conduit à affirmer seulement que « tantôt ces poèmes sont purement descriptifs, tantôt ils sont limitrophes de la musique à programme et de la musique pure ».<sup>192</sup> Grout et Palisca expliquent davantage ce genre de musique. À leur avis, Liszt n'essaie pas de fournir des images ou de décrire des événements d'un texte littéraire dans ses poèmes symphoniques ; il crée un poème musical parallèle au texte<sup>193</sup>, donnant libre cours à la structure de cette musique au moyen d'une harmonie imaginative. Cette contestation est reprise par Grove dans son dictionnaire de musique où il explique que, dans les poèmes symphoniques, « les récapitulations sont raccourcies tandis que les codas assument les proportions du développement ».<sup>194</sup> Souvent, Liszt choisit également une phrase courte dont il change le mode, le rythme, la mesure, le tempo, pour former la base thématique d'un ouvrage entier.<sup>195</sup>

Les poèmes symphoniques de Liszt, d'origine littéraire, attirent Mauclair par « leur intensité dramatique et lyrique ».<sup>196</sup> Et dans le contexte de l'œuvre pour piano

<sup>187</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.178.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>193</sup> Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit.*, p.579: "Liszt did not try to render the images or incidents of the literary text but created a parallel musical poem". Notre traduction.

<sup>194</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.14, p.772: « The recapitulations are foreshortened whilst the codas assume developmental proportions ». Notre traduction.

<sup>195</sup> Voir Boynick, Matt, « Franz Liszt, 1811-1836 » <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/liszt.html>. Site consulté le 20 octobre 2004.

<sup>196</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.177.

de Liszt, il fait mention d'« une véritable littérature du piano ». Celle-ci est non seulement marquée par une « transformation de la technique (doigté, sonorité, conception du piano comme orchestre synthétique) mais aussi par ce qu'il appelle « un impressionnisme ».<sup>197</sup> Il compare certaines scènes des *Années de pèlerinage*<sup>198</sup> à la musique de Debussy et de Ravel. Camille Mauclair ne limite pas l'usage du terme « impressionnisme » aux musiciens français. En fait, ses observations s'accordent avec celles des musicologues de nos jours. Grout et Palisca constatent que, dans plusieurs de ses derniers ouvrages, les harmonies utilisées par Liszt prévoient les développements musicaux de la fin du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle.<sup>199</sup> Et Walter Beckett observe qu'une ou deux fois dans *Jeux d'eaux*<sup>200</sup>, « Liszt, par l'usage d'un accord augmenté, donne un avant-goût curieux de l'harmonie des Impressionnistes ».<sup>201</sup> Esprit artiste, Mauclair, a évoqué « l'impressionnisme » de Liszt sans référence à la théorie musicale.

Par ailleurs, son *Histoire de la musique européenne* est également consacrée à divers musiciens peu connus en France à son époque. Ainsi, pour « faire aimer » ces ouvrages venant de l'étranger, Mauclair, fidèle à son caractère d'historien, rapporte des éléments biographiques de ces musiciens, les titres de leurs principaux ouvrages, de même que quelques éléments descriptifs de leur musique. Il se charge d'une tâche difficile : rendre intéressante une musique inconnue par le moyen d'une imagerie littéraire.

### **La musique austro-hongroise**

À part Franz Liszt, Mauclair s'intéresse également à trois autres compositeurs provenant d'Europe centrale. Le premier est le Slovène Hugo Wolf (1860-1903) qui, avant de finir ses jours dans un asile, laisse deux cents lieder dont Mauclair relève « la grande beauté dramatique » et qu'il rapproche en valeur de ceux de Schumann.<sup>202</sup> En sélectionnant Hugo Wolf, compositeur de lieder prolifique, l'écrivain met en évidence l'importance qu'a pour lui ce genre de musique.

Le second, Anton Bruckner (1824-1896), est autrichien. Mauclair établit un

<sup>197</sup> *Ibid*, p.179.

<sup>198</sup> *Années de pèlerinage: troisième année* (LW A 283, 1877-82).

<sup>199</sup> Grout, D.J., et Palisca C.V., *op.cit*, p.605.

<sup>200</sup> *Années de pèlerinage, troisième année*, no.4.

<sup>201</sup> Beckett, Walter, *Liszt* (Dent, London, 1968), p.97: « Once or twice the way Liszt uses an augmented chord gives a curious foretaste of the impressionist's harmony ». Notre traduction.

<sup>202</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.190.

parallèle entre sa vie et celle de César Franck : « même humilité, même pauvreté, même justice lente [...] même foi silencieuse ».<sup>203</sup> L'œuvre de Bruckner est mal connue en France. De ses neuf symphonies, Mauclair indique « qu'une seule a été jouée dernièrement à Paris ».<sup>204</sup> En fait, Bruckner est « l'un des musiciens les plus considérables de l'Europe centrale »<sup>205</sup> et Mauclair affirme que le public français devrait « apprendre tôt ou tard à [le] connaître et à [le] vénérer [...] pour la beauté de son œuvre ».<sup>206</sup>

Le troisième compositeur, l'Autrichien Gustave Mahler (1860-1911), « l'objet d'un culte frénétique en Europe centrale »<sup>207</sup>, écrit huit symphonies. Mauclair leur affecte l'attribut de « Kolossal »,<sup>208</sup> vocable qu'il emploie pour décrire la musique de Richard Strauss, parce que, dit-il, elles sont « d'immenses fresques sonores ». Même si son art est « une sorte de messe laïque »<sup>209</sup>, seulement la deuxième symphonie<sup>210</sup> est jouée en France. L'œuvre de Mahler n'attire guère le public français.

Nous avons déjà observé que, dans ses années symbolistes, Mauclair a adopté l'idée que la musique est une forme de religion<sup>211</sup> à tel point que la musique orchestrale pourrait remplacer la messe elle-même. Vingt ans plus tard, il se rend compte que les Français sont peu disposés à ce genre de « messe », surtout lorsqu'il s'agit de compositions musicales d'origine étrangère.

Camille Mauclair choisit le violoniste Joseph Joachim (1831-1907) comme « la figure la plus haute de l'école hongroise ».<sup>212</sup> Compositeur et chef d'orchestre, Joachim est lié à Mendelssohn, Schumann, Brahms et Liszt et ses idées s'accordent étroitement avec celles de Brahms. En fait, avec ce dernier, « il fut un défenseur de la musique pure et du culte classique ».<sup>213</sup> Grâce à Joachim, le concerto de Beethoven et les œuvres écrites par J.S.Bach pour violon sont introduits au répertoire des concerts. De plus, comme le firent Charles Bordes et Vincent d'Indy en France, il

<sup>203</sup> *Ibid*, p.191.

<sup>204</sup> *Ibid*, p.191.

<sup>205</sup> *Ibid*, p.191

<sup>206</sup> *Ibid*, p.192.

<sup>207</sup> *Ibid*, p.194.

<sup>208</sup> *Ibid*, p.196. Mauclair utilise également le vocable "Kolossal" pour la musique de Richard Strauss. Voir p.144 de ce chapitre.

<sup>209</sup> Mauclair utilise la même expression pour la musique de Wagner. Voir p.138 de ce chapitre.

<sup>210</sup> *Symphonie no.2 (C-Eb) (1888-94).*

<sup>211</sup> Voir pp.49-50, chapitre 2 : « Le fait que l'assistance est souvent émue par la musique orchestrale indique que la salle de concert serait la cathédrale d'une nouvelle religion ».

<sup>212</sup> Mauclair, Camille, *op. cit*, p.199.

<sup>213</sup> *Ibid*, p.201.

réagit contre l'enseignement de l'Académie de Berlin<sup>214</sup> et fonde un Conservatoire de Berlin autonome. En tant que compositeur, Joachim a composé trois concertos pour violon et orchestre parmi lesquels le *Concerto hongrois*<sup>215</sup> « est un des monuments de la « littérature du violon ». <sup>216</sup> Maclair, homme de lettres, révèle son penchant préféré en utilisant le vocable « littérature ».

### La musique tchèque

Camille Maclair observe que la musique tchèque est « très originale et bien nettement isolée ». <sup>217</sup> C'est une musique « entièrement inspirée du lied populaire tchèque et slovaque ». <sup>218</sup> À l'époque de l'auteur, la musique tchèque n'est pas très connue des Français. Maclair, étant d'un esprit internationaliste, invite ses lecteurs à apprécier ces différents types de musique.

Il signale ainsi que l'œuvre de Zdenko Fibich (1859-1900), œuvre en grande partie méconnue par les Français, comprend sept opéras, des poèmes symphoniques, trois symphonies, des quatuors, un quintette et des morceaux pour piano. De plus, il souligne que les programmes dans les concerts français de cette époque-là excluent la vaste œuvre d'Anton Dvorak (1841-1904) même si « personne mieux que lui n'a su synthétiser les traits essentiels du caractère national ». <sup>219</sup> Dans sa musique, ce compositeur réussit à capturer l'esprit du peuple tchèque : un peuple « très intelligent, très nerveux, très joyeux et plein de verve » qui a vécu « la plus douloureuse histoire ». <sup>220</sup> L'œuvre de Dvorak est remplie de « joie » et de « souffrance » qui « s'y confrontent constamment, le lamento [alternant avec] la danse effrénée ou le caprice humoristique ». <sup>221</sup>

Quant à Frédéric Smetana (1824-1884), il cherche « un style Bohémien digne d'une grande nation ». <sup>222</sup> Son nom est devenu synonyme du style nationaliste de Tchécoslovaquie<sup>223</sup> et il subit le même destin que les autres compositeurs tchèques

<sup>214</sup> Voir p.142 de ce chapitre.

<sup>215</sup> *Concerto hongrois* (Opus.11, Leipzig, 1861).

<sup>216</sup> Maclair, Camille, *op.cit.*, p.203.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.204.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.204

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>223</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.23, p.537.

en France. Selon Mauclair, qui avait assisté à une représentation de l'opéra *Libuse*<sup>224</sup> à Prague<sup>225</sup>, Smetana est « un génie : son existence [est celle] d'un martyr du nationalisme ».<sup>226</sup>

### La musique russe

De même que la musique allemande, la musique russe a un impact en France et influence le style de Debussy en particulier.<sup>227</sup> C'est seulement de 1850 à 1900 que cette musique « s'est éclose, s'est épanouie [...] et atteint à une intensité extraordinaire ».<sup>228</sup> Peut-être l'influence de la musique russe est-elle trop récente pour Mauclair, ce qui l'empêche d'en apprécier pleinement la portée.

Camille Mauclair constate que le premier grand compositeur russe est Michel Glinka (1804-1857) qui « rêvait d'écrire de la musique vraiment nationale ».<sup>229</sup> Possédé par l'idée de faire un art « où ses compatriotes se sentissent comme chez eux »<sup>230</sup>, Glinka ouvre « l'ère musicale russe »<sup>231</sup> en composant son opéra *Vie pour le Tsar*.<sup>232</sup> Dans une liste des ouvrages de ce musicien, Mauclair observe que la « grande figure » de Glinka, aimé par Berlioz<sup>233</sup>, crée une musique « qui coïncide à ses principes de lyrisme scénique ».<sup>234</sup> C'est ce caractère lyrique que Glinka transmet à ses successeurs. Encore une fois, l'auteur de *l'Histoire* relève l'aspect poétique et descriptif d'une œuvre musicale.

Toutefois, la musique lyrique de Petr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) n'attire pas Camille Mauclair. Selon lui, ce compositeur a trop tendance à « se mettre à l'école allemande ». Ce « manque de goût » donne à Tchaïkovski une place « très inférieure » à celle des autres Russes dans l'estime de Mauclair.<sup>235</sup> Ces « autres Russes » appartiennent au « groupe des Cinq » et sont mentionnés également dans

<sup>224</sup> *Libuse* (T107, 1869-72).

<sup>225</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1924), p.179.

<sup>226</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.214.

<sup>227</sup> Le style musical de Debussy a été influencé par la musique de Moussorgski. Voir Grout, D.J., et Palisca, C.V., *op.cit*, p.681. Grove constate que l'influence de Rimski-Korsakov, de Borodine et de Balakirev se révèle également dans sa musique. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.2, p.515.

<sup>228</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.217.

<sup>229</sup> *Ibid*, p.219.

<sup>230</sup> *Ibid*, p.223.

<sup>231</sup> *Ibid*, p.220.

<sup>232</sup> *Vie pour le Tsar* (Opus 4, 1834-6).

<sup>233</sup> Glinka a passé dix mois à Paris en 1844, la plupart du temps en compagnie de Berlioz. Ce dernier a inclut quelques œuvres de Glinka dans l'un de ses concerts.

<sup>234</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.224.

<sup>235</sup> *Ibid*, p.226.

*l'Histoire* : Mili Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Modest Moussorgski (1839-1881), Aleksandr Borodine (1834-1887) et Nicolaï Rimski-Korsakov (1844-1908). Le fondateur du groupe, Balakirev, un élève de Glinka, est considéré comme un personnage d'importance cruciale dans la musique russe.<sup>236</sup>

Sans rien dire de César Cui, Mauclair considère que le trait commun entre Balakirev, Borodine et Rimski-Korsakov est « l'orientalisme » qui s'exprime dans « la poésie somptueuse et barbare de l'Asie russe ».<sup>237</sup> Ce style particulier « de richesse rythmique, de fantaisie, de hardiesse et de savoureuse étrangeté » a « enrichi la musique européenne d'éléments imprévus ».<sup>238</sup> L'auteur de *l'Histoire* met ainsi en lumière l'influence de cette musique sur les compositeurs européens.

Grâce aux danseurs russes<sup>239</sup>, les Français ont l'occasion d'entendre la musique orchestrale du poème symphonique *Thamar*<sup>240</sup> de Balakirev et de la suite *Scheherazade*<sup>241</sup> de Rimski-Korsakov, adaptée à la scène pour le ballet. Ces ballets ont ajouté une dimension luxueuse et opulente à ce genre de musique.

Borodine, lui, exprime « la langueur » et « la mélancolie immense de 'l'Orient désert' »<sup>242</sup> dans ses morceaux comme *l'Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale*<sup>243</sup>, sentiments qui se retrouvent dans la musique de Debussy.<sup>244</sup>

Du groupe de Cinq, Mauclair admire en particulier Moussorgski, intellectuel et individualiste.<sup>245</sup> Ses opéras *Boris Godounov*<sup>246</sup> et *Khovantchina*<sup>247</sup> « ne ressemblent à aucune autre production dramatique et lyrique. Ce sont deux

<sup>236</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.2, p.515: “[Balakirev] extended and developed the fusion which Glinka had accomplished between, on the one hand, the common-practice music of his day and on the other, some musical elements of Russian character and others of a boldly experimental nature”. « [Balakirev] a élargi et développé la fusion que Glinka avait accomplie entre, d'une part, la musique commune de son époque et d'autre part, des éléments musicaux d'un caractère russe et d'autres éléments de nature expérimentale et audacieuse ». Notre traduction.

<sup>237</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.229.

<sup>238</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>239</sup> *Les Ballets russes* furent une compagnie de ballets, fondée par Diaghilev en 1909.

<sup>240</sup> *Thamar*, poème symphonique (1867-82).

<sup>241</sup> *Scheherazade*, suite symphonique (Opus 35, 1888).

<sup>242</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.233.

<sup>243</sup> *Dans Les Steppes de l'Asie Centrale*, poème symphonique (1880).

<sup>244</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.233.

<sup>245</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 2001, vol.17, p.541: “[Moussorgski] was the most strikingly individual Russian composer and an avatar of modernism for the generation of Debussy and Ravel”. « [Moussorgski] était le compositeur russe d'une individualité saisissante et un avatar du modernisme pour la génération de Debussy et de Ravel ». Notre traduction.

<sup>246</sup> *Boris Godounov*, opéra (1868-9).

<sup>247</sup> *Khovantchina*, opéra (1872-80).

chroniques de la vieille Russie, racontées en une succession de tableaux rapides ». <sup>248</sup> Selon l'auteur de l'*Histoire*, le style musical utilisé ici par Moussorgski présage celui de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Moussorgski, « isolé et inclassable », <sup>249</sup> crée un art « situé en marge de toute la musique ancienne et moderne ». <sup>250</sup>

Toutefois, selon Mauclair, la musique russe « n'est hantée d'aucun souci de métaphysique » <sup>251</sup> et ne possède pas les éléments intellectuels de la musique wagnérienne. L'écrivain constate que cet art russe « puisé aux sources plébéiennes [...] reste toujours sainement humain », soulignant que c'est l'œuvre d'hommes « qui semblent avoir ignoré toute évolution sentimentale et philosophique ». <sup>252</sup> Les commentaires de Mauclair sur la musique de l'Europe de l'Est et de la Russie en appellent aux préjugés de l'époque. Que l'écrivain véhicule les stéréotypes est renforcé par Romain Rolland qui qualifie des Russes de « braves gens, petits cerveaux ». <sup>253</sup> Ainsi son œuvre critique d'édification est aussi une œuvre de propagation d'idées reçues.

\*\*\*

Dans son histoire de la musique européenne, Camille Mauclair s'exprime en pédagogue. Comme dans ses autres ouvrages sur l'art musical, son but de « faire aimer » la musique se manifeste partout dans le livre. Pourtant, son style est celui d'un historien qui rapporte des faits, bien qu'il ne manque pas d'occasions d'examiner les aspects littéraires des compositions ou les traits psychologiques et philosophiques des compositeurs. En effet, la comparaison de ses commentaires critiques avec ceux des musicologues contemporains, malgré ses lacunes d'ordre technique, montre qu'il a fourni une critique de qualité.

Dans cette œuvre d'édification et de diffusion, Mauclair tente d'élargir les horizons musicaux de ses lecteurs à propos de la musique étrangère, révélant non seulement son esprit internationaliste mais également certains préjugés de l'époque.

<sup>248</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.245.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.244.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>253</sup> Rolland, Romain, cité dans Reinhardt, Marc, « Romain Rolland et la musique » dans Abraham, Pierre, *Romain Rolland* (Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1969), p.69.

Or, le style simple et direct utilisé par Mauclair dans l'*Histoire de la musique européenne* contraste avec celui qu'il emploie dans le livre *La Religion de la musique*, qui fait l'objet du chapitre prochain.

## La religion de la musique

Cinq ans avant la publication de *l'Histoire de la musique européenne*, Camille Mauclair publie en 1909, *La Religion de la musique*.<sup>1</sup> Dans cet ouvrage, l'auteur exprime sa propre expérience de la musique et témoigne de son exaltation à l'écoute de cet art, une réaction toute wagnérienne. Les émotions intenses ressenties par Mauclair lui confirment que la musique possède un pouvoir capable de transporter l'auditeur « au-dessus de l'état d'esprit ordinaire ». <sup>2</sup> Qu'il décrive l'importance de la musique orchestrale ou son amour du lied, sa vénération de l'art musical se manifeste dans ce texte qui révèle clairement qu'il y recherche « la Beauté ». De plus, il emploie un style littéraire qui inclut souvent l'usage de l'hyperbole. L'auteur apparaît donc, par le choix de son langage, motivé par le désir de bien écrire et de donner du plaisir à ses lecteurs.

Considérons, en premier lieu, la perspective que l'écrivain utilise pour aborder le sujet de son livre. La table des matières indique qu'il examine quatre aspects de la musique, qu'il intitule : « le sens intime de la musique », « propositions sur la musique », « figures de musiciens » et « les rapports actuels de la musique et de la poésie en France ». Le contenu de ces sections représente, en grande partie, une collection de ses articles publiés entre 1904 et 1908 dans des revues telles que *Le Courrier Musical*, *La Revue* et *La Revue Musicale S.I.M.* Comment ces articles démontrent-ils son idée que la musique est une forme de religion ?

L'attitude générale envers la musicologie change dans les milieux parisiens après l'ouverture d'une section de musique à l'École des hautes études en 1902. De plus en plus, ce sont les diplômés de cette École qui commentent les œuvres

---

<sup>1</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique* (Fischbacher, Paris, 1909). Notre copie est publiée en 1924. En 1928, *La Religion de la musique et les héros de l'orchestre* fut publié : « Ce livre réunit en ses 350 pages, deux ouvrages antérieures de l'auteur, *La Religion de la musique* publié en 1909 et *Les Héros de l'orchestre* en 1919. Il y ajoute quelques chapitres écrits postérieurement à cette dernière date ». Tiersot, Julien, « *La Religion de la musique de Camille Mauclair* » *La Revue de Musicologie*, août, 1928, p.178.

<sup>2</sup> Voir p.29, chapitre 1.

musicales. Mauclair écrit qu'« il est entendu que les écrivains n'ont pas à se mêler de musique »<sup>3</sup> mais défend son droit de s'intéresser à cet art. Étant poète et « auditeur passionné », il déclare qu'il veut parler « non de la façon dont on réalise la musique, mais de la façon dont on l'aime et des rêves qu'elle inspire ».<sup>4</sup> Ce qui lui importe, ce sont les émotions évoquées par la musique. En tant qu'écrivain et mélomane, il insiste donc sur le point que sa perspective musicale est toujours digne d'intérêt.

*La Religion de la musique* inclut plusieurs de ses articles sur la musique dont les descriptions et métaphores relèvent d'un style différent du style direct de l'historien et du pédagogue que Mauclair utilisera dans *l'Histoire*. Il ne parle guère de la musique et de sa composition dans « Le sens intime de la musique », mais analyse plutôt ses propres impressions sur l'apparence de l'orchestre, le rôle du musicien, les réactions de l'assistance et ses émotions à l'écoute de la musique.

Ce style descriptif se révèle dès le début dans « Eaux-fortes d'après l'orchestre », une reproduction de l'article paru dans *Le Courrier Musical*<sup>5</sup> le 1<sup>er</sup> avril 1904. Examinons quelques passages qui illustrent ce style.

### *Le voile de sonorités*

Suggérant que l'orchestre est « le motif d'une inépuisable série d'eaux-fortes »<sup>6</sup>, l'écrivain se lance dans la description de ce « groupe humain vu derrière un voile de sonorités »<sup>7</sup>. Selon lui, dès que le chef d'orchestre - le prêtre<sup>8</sup> - brandit son bâton, les instrumentalistes « se déroben en créant un rideau d'images divinement transparentes ».<sup>9</sup> En utilisant des images visuelles liées aux eaux-fortes des peintres, il opte pour une manière littéraire et poétique dans ses descriptions et élimine, du même coup, la référence à la musicalité même. L'écrivain peint une scène animée de l'orchestre : « La flûte et le hautbois imitent l'eau vive : un éclair d'argent les dessine [...] la flamme tordue aux flancs des cuivres est déjà, hurlant et rouge [...] le quatuor à cordes est celui des tisserands. Avec l'archet pour navette, ils trament la laine des

<sup>3</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.228.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.vii.

<sup>5</sup> Albert Diot fonda *Le Courrier Musical* en 1898. La liste de collaborateurs en 1905 inclut Camille Bellaigue, Camille Benoît, Charles Bordes, Pierre de Bréville, Michel-Dimitri Calvocoressi, Camille Chevillard, Étienne Destranges, Albert Diot, René Doire, Louis de Fourcard, Henri Gauthier-Villars, Frédéric Hellouin, Vincent d'Indy, Lionel de Laurencie, Paul Locard, Charles Malherbe, Camille Mauclair, Alfred Mortier, Guy Ropartz, Camille Saint-Saëns, Paul de Stoecklin, Jean d'Udine.

<sup>6</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.7.

<sup>7</sup> *Ibid*, p.3.

<sup>8</sup> Voir p.88, chapitre 4 : « Le chef d'orchestre est devenu prêtre et son bâton est le sceptre ».

<sup>9</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.3.

sons sourds, y mêlent la soie des hymnes langoureuses, le fil d'or des pizzicati, sensuels, les perles de couleurs ». <sup>10</sup> Son usage de métaphores - un éclair d'argent, la flamme rouge, le fil d'or - évoque une image visuelle flamboyante. En comparant les instrumentalistes aux tisserands, Camille Mauclair produit une image à la fois visuelle : les ouvriers qui travaillent ; tactile : le grain des tissus, laine et soie ; et auditive : des sons sourds et des hymnes langoureuses.

De plus, l'auteur de *La Religion de la musique* réutilise des métaphores musicales. Celle qui lie les instruments à vent à l'eau vive apparaît, par exemple, dans *Couronne de clarté*. <sup>11</sup> Le piano est souvent comparé à un coffre, un sépulcre ou une boîte de Pandore où « toutes les existences possibles se recèlent ». <sup>12</sup> Dans la description de l'orchestre que nous examinons ici, le piano est un « coffre où dorment les pierreries sonores ». <sup>13</sup> Le moment où la musicienne commence à jouer, elle « choisit d'un geste les colliers immatériels » selon la partition posée au pupitre : « chaque note noire du livre désigne une escarboucle, un rubis, une perle, une améthyste, dont tout là-haut, au cristal des girandoles, miroite le reflet fantasque et suprême ». <sup>14</sup> Camille Mauclair transforme les tons musicaux du piano en pierreries étincelantes. Cependant, l'image visuelle qu'il utilise lorsque l'homme prend place au piano est « sombre » et « correct ». Il décrit le pianiste comme « penché, le moribond caress[e] son tombeau ». <sup>15</sup>

Il décrit également les hommes de l'orchestre « massé[s], assis », évoquant au sujet de cette foule agglomérée, « l'agitation incessante des abeilles est comme moulée dans l'immobilité de la ruche ». <sup>16</sup> C'est de nouveau l'impact visuel qui suscite la réaction de l'auteur. Quand l'orchestre se tait aux entre-actes, le spectacle des instruments abandonnés rappellent à Mauclair « un cimetière d'instruments désemparés, triste comme les carcasses d'un feu d'artifice consumé ». <sup>17</sup> Tout aspect de la scène du concert inspire l'imagination de l'écrivain. Il crée un « tableau attirant » pour ses lecteurs qui ne connaissent pas la salle de concert.

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p.4.

<sup>11</sup> Voir p.69, chapitre 3: « L'eau vive jaillie des flûtes nous faisait délivrer ».

<sup>12</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.71.

<sup>13</sup> *Ibid*, p.4.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.5.

<sup>15</sup> *Ibid*, p.5. Mauclair cite les paroles de Baudelaire.

<sup>16</sup> *Ibid*, p.7.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.8.

Dans « Le sens intime de la musique », l'écrivain tente d'expliquer l'importance de la musique orchestrale. Utilisant des termes intellectuels, il déclare que la fonction de l'orchestre est « la cristallisation des énergies latentes de la métaphysique ». La foule est venue au concert « pour trouver l'esprit qui vivifie » car la musique est « *la dernière prière* ». <sup>18</sup> Le vocable « prière » connote que la musique possède des qualités spirituelles. L'auteur réitère ici ses idées exprimées en 1900 dans « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle » : « Le concert est aujourd'hui le lieu qui, plus que l'église, concilie les piétés et les croyances dissemblables en une commune élévation [...] il est le trait d'union direct entre la pensée et le divin ». <sup>19</sup> Ainsi, selon l'auteur, la musique orchestrale est-elle une forme de religion.

Que fait Mauclair pour confirmer cette observation? Ailleurs dans son ouvrage, il utilise les mots-clé : temple, cathédrale et citadelle. Cependant, leur usage n'est pas très répandu. Dans « Les vertiges de la musique » <sup>20</sup>, il déclare que « l'électricité nerveuse » produite par la musique orchestrale étreint l'assistance, créant « une obéissance absolue au rythme suprême ». Les idées de Schopenhauer <sup>21</sup> font écho dans le commentaire : « la musique [n'est pas] seulement un art, mais une force de la nature, l'intervention du divin ». <sup>22</sup> Soulignant l'importance de la musique orchestrale, l'écrivain constate : « le sentiment du divin est à sa vraie place dans cette dernière et inattaquable cathédrale qu'est un orchestre ». <sup>23</sup>

### *Le fluide musical* <sup>24</sup>

Camille Mauclair s'efforce d'expliquer cette religiosité qu'il observe dans la salle de concert. De manière quasi scientifique, l'auteur compare la musique symphonique à l'électricité. Notons qu'il saisit souvent l'occasion de lier le domaine de la science à celui des arts car, à la fin du dix-neuvième siècle, la connaissance scientifique commence à menacer les idées des philosophes et des hommes de lettres.

<sup>18</sup> *Ibid*, p.5. Les italiques sont de Mauclair.

<sup>19</sup> Mauclair, Camille, « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle », *La Revue des Revues*, le 15 février 1900, pp.367-368.

<sup>20</sup> L'article « Les vertiges de la musique » parut dans *Le Courrier Musical*, le 15 janvier 1904.

<sup>21</sup> Voir p.17, chapitre 1: « La musique exprime en langage extrêmement universel [...] l'homme intérieur (la nature même du monde). Elle exprime la métaphysique de toute chose physique dans le monde ».

<sup>22</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.15.

<sup>23</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>24</sup> Notons que les impressionnistes tentaient de créer une lumière fluide dans leurs tableaux.

Dans son article intitulé « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres »<sup>25</sup>, Mauclair critique d'autres écrivains français qui ne s'intéressent pas aux sciences : « L'ignorance est le vice capital de l'homme de lettres et de l'artiste. Elle limite leur vision, leurs idées »,<sup>26</sup> et pose la question : « Comment établir une psychologie valable, aujourd'hui, sans connaissance scientifique et sociologique » ?<sup>27</sup> L'auteur laisse entendre, en même temps, qu'il s'informe sur les sciences : « Personnellement, j'ai toujours été obsédé par l'idée que rien n'est isolé [...] et que je ne puis parler d'une chose en ignorant l'autre ». <sup>28</sup> Cependant, sans preuve scientifique, il soutient, dans « Le fluide musical »<sup>29</sup>, que la musique symphonique et l'électricité sont « les fluides élémentals ». <sup>30</sup> De plus, il soutient que l'électricité, grâce à la pile de Volta, a donné à l'homme « son premier contact avec l'infini rythmique » tandis que la musique relie l'homme à « l'infini sensible ». <sup>31</sup> Ainsi, le symphoniste « ne fait pas autre chose que de condenser en une série d'étincelles sonores, l'électricité latente de la nature ». <sup>32</sup> La musique est capable de « solliciter l'âme hors de la chair » car elle « agit tout d'abord par contact direct avec les centres nerveux ». <sup>33</sup>

Même si l'argument de Mauclair n'est pas soutenu par une preuve scientifique, sa discussion révèle son désir ardent de comprendre le mystère de la musique. Il continue : « Si le mysticisme théologique défaille avec la foi, et si les cathédrales ne sont plus que les sépulcres formidables et vides de l'Idée qui les emplissait, la foule crée d'autres temples où elle retrouvera le contact du Rythme universel ». <sup>34</sup> Ainsi, le public rétablit-il un temple dans la salle de concert.

---

<sup>25</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres », *La Revue*, le 15 janvier 1905, pp.151-174.

<sup>26</sup> *Ibid*, p.172.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 168.

<sup>28</sup> *Ibid*, p.171.

<sup>29</sup> L'article « Le fluide musical » parut dans *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> janvier 1905.

<sup>30</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.22. Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>31</sup> *Ibid*, p.23.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.27.

### *La trame divine*

Dans le chapitre intitulé « La musique de chambre »<sup>35</sup>, l'écrivain montre sa vénération pour une musique plus intime, celle d'un petit salon : « Tous ceux qui sont présents se connaissent, s'estiment ou s'aiment dans le sein de la divinité qu'ils révèrent ».<sup>36</sup> Les cinq ou six mélomanes attendent « l'alchimiste » qui va « expulse[r] et décompose[r] l'air pour le remplacer par un bain de vibrations auditives intenses ».<sup>37</sup> Cette fois, le musicien est comparé à un homme qui participe à une science occulte. Camille Mauclair ajoute une dimension d'occultisme à l'idée que la musique est une forme de religion.

L'auteur décrit le long programme musical qui commence par des préludes de Bach et qui sont suivi de sa *Fantaisie chromatique* et, ensuite d'un morceau de Claude Debussy. Après un intervalle silencieux « où toute parole serait un bourdon stupide déchirant la trame divine et invisible tissée par le génie musical »<sup>38</sup>, la chanteuse se dresse pour « la prière passionnée » qui comprend sept lieder de Schumann, ainsi que *Les Heures*<sup>39</sup> et la *Chanson perpétuelle* d'Ernest Chausson. Ensuite, le violon joue des morceaux de Bach et, vers minuit, piano et violon se réunissent pour « la sublime *Sonate* de Franck ».<sup>40</sup>

Observant l'assistance, Camille Mauclair écrit qu'à la fin du concert, il remarque les « torsos méditants, de nerveuses mains pâles, des fronts baissés dérochant l'émotion des faces [...] des souffles, suspendus ou profonds ».<sup>41</sup> Il capte ici la même intensité d'émotions qu'il note chez le public des petites places aux concerts : « ces sourires d'extase, et ces prunelles qui se closent pendant qu'un frisson glacé touche les joues [...] ces halètements suspendus ».<sup>42</sup> Le public des places chères, selon lui, est « attentif à ne pas montrer incorrectement son émotion ».<sup>43</sup> En soulignant ces attitudes différentes, Mauclair donne un aperçu du comportement de l'assistance de son époque.

<sup>35</sup> « La musique de chambre » parut dans *Le Courrier Musical*, le 15 mai 1904.

<sup>36</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.49.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.50.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.51.

<sup>39</sup> *Les Heures* est le lied créé par Ernest Chausson sur les vers de Camille Mauclair. Voir p.104, chapitre 5.

<sup>40</sup> Mauclair, Camille *op.cit*, p.52.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.52.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.14.

<sup>43</sup> *Ibid*, p.14.

Le virtuose, comme le chef d'orchestre, exerce un pouvoir sur l'assistance. L'auteur de *La Religion de la musique* définit le virtuose comme « un instrument vivant »<sup>44</sup> qui, au-devant d'une foule, « obtient une obéissance passive » car elle « s'en remet à lui du soin de [son] émotion ».<sup>45</sup> Selon Mauclair, le virtuose joue des rôles multiples : « Il est le prince, l'amant, le mage et le prêtre » car « il caresse, il sourit, il conseille tour à tour » et « possède [donc] totalement la foule ».<sup>46</sup> Le virtuose, exprimant par la musique l'angoisse, le ravissement, l'amour, la peine, évoque dans l'assistance une gamme de sentiments. « Cette collectivité est venue là pour éprouver des sensations inimitables, spéciales ».<sup>47</sup> Encore une fois, l'auteur fait référence à la ferveur intense de l'assistance : une ferveur religieuse. Grâce à la musique du virtuose, le concert est « une façon de vivre tellement belle ». Dans la salle de concert, chacun écoute « la langue internationale de l'âme [...] qui transpose la nature et en recueille l'essentiel dans sa divine syntaxe ».<sup>48</sup> Le virtuose lie l'assistance à la spiritualité ; une spiritualité que l'auteur associe à la religiosité de la musique.<sup>49</sup>

### L'alchimie de la musique

Comme nous en avons fait mention dans la rubrique « La trame divine », l'auteur utilise le vocable « alchimiste », suggérant un lien entre la musique et l'occulte. Il emploie cette idée ailleurs dans son livre et décrit la musique comme une odeur mystérieuse - un produit alchimique - : « L'air est complètement renouvelé, remplacé par la sonorité qui est une sorte d'arôme ».<sup>50</sup> Selon lui, « l'alchimie de la musique » produit le même effet que l'opium. L'atmosphère « irrespirable et étrange » agit sur l'assistance qui ressent une sorte de « mort » où « le corps astral », libéré, « s'élève »<sup>51</sup> flottant dans l'éther. La musique mystérieuse invite à une « promenade éthérée »<sup>52</sup> dans l'univers parmi les ondes sonores.

Dans la même veine, il parle ailleurs de l'effet enivrant de la musique. Dès

<sup>44</sup> *Ibid*, p.29. « Le prestige du virtuose » parut dans *Le Courrier Musical*, le 15 décembre 1905.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>46</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.33.

<sup>49</sup> Comment s'étonner alors, la musique exaltant tellement les cœurs et les esprits, que les gouvernements s'efforcent en temps de guerre, de contrôler et de canaliser cette exaltation ? La musique de Wagner en offre l'illustration la plus précise. Voir p.194, chapitre 9.

<sup>50</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.67.

<sup>51</sup> *Ibid*, p.67.

<sup>52</sup> *Ibid*, p.68.

que la foule a bu cet « alcool sonore », elle est transportée.<sup>53</sup> Avec ses références à l'alchimie, l'opium et l'alcool, Mauclair tente d'offrir une autre illustration de la magie de la musique, ce qui reflète son hésitation entre l'intellectualisme et l'émotivité comme moyens d'interpréter le pouvoir que la musique exerce sur l'assistance.

Camille Mauclair décrit ses propres émotions envers la musique dans « Délices et tortures de la musique ».<sup>54</sup> Pour lui, cet art suscite les réactions typiques d'une liaison amoureuse : « des soulèvements, des paroxysmes, des cimes ». Il déclare que « la musique [...] ressemble tellement à l'amour qu'elle est l'amour lui-même ».<sup>55</sup> Les émotions de l'écrivain, éprouvées en présence de la musique, sont donc très intenses : « La musique est le rythme, c'est-à-dire toute la métaphysique. Elle me hante. Ses joies me font peur : elles ressemblent aux élans de la volupté ».<sup>56</sup> Dès qu'il se penche au balcon d'un théâtre pour écouter l'orchestre, il « ne résiste pas au vertige de cette colonne de fumée magique » qu'il « hume avec l'ivresse d'un initié ». Il voit « s'élever, de tous ces instruments brillants qui [s]'hallucinent, la forme redoutable du Rêve lui-même ».<sup>57</sup> D'une part, il reconnaît la position suprême de la musique. C'est « toute la métaphysique » ou la manifestation du « Rêve », que Mauclair a déjà définie dans son œuvre symboliste *Éleusis* où il écrit « ce que nous nommons le rêve n'est que l'état idéal de notre esprit, et nous sommes continuellement sur le point d'y atteindre - mais nous n'y atteindrions que par l'abolition complète des choses inharmonieuses - ».<sup>58</sup> Comme la musique « est le rythme, c'est-à-dire toute la métaphysique »<sup>59</sup>, elle est digne de respect et de dévotion. D'autre part, l'auteur est séduit par la volupté de la musique. Il est incapable de résister au parfum de la « fumée magique ». Cet envoûtement qu'il compare à l'ivresse ou même à l'hallucination transforme la musique en une source d'adoration et d'extase qui dépasse, en fait, la notion d'une religion. Ses réactions à cet art sont à la fois intellectuelles et sensorielles.

<sup>53</sup> *Ibid*, p.13.

<sup>54</sup> L'article « Délices et tortures de la musique » parut dans *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> mai 1905.

<sup>55</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.38.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>58</sup> Mauclair, Camille, *Éleusis*, p.64.

<sup>59</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.39.

## L'amour de la musique

Dans « Délices et tortures de la musique », Mauclair continue d'exposer les émotions les plus intimes qu'il ressent au concert. Il affirme qu'il évite même ses amis et se dérobe « comme un fumeur d'opium ou un mangeur de haschich qui va vers la clandestine ivresse, ou comme l'amant allant retrouver son aimée en secret ». <sup>60</sup> Ce ne sont guère les émotions d'un fidèle qui se rend à la cathédrale. Utilisant une gamme de métaphores, il note que la salle de concert est « un temple, une alcôve, un club de haschischins, un palais du démon Gin, selon [ses] pensées ». <sup>61</sup> Il n'éclaircit pas, cependant, si c'est la musique qui est responsable de ses émotions ou s'il est prédisposé à un certain état de conscience selon sa journée. S'il est malheureux, par exemple, interprète-t-il la musique selon sa tristesse ? Or, si la musique « exprime l'essence des émotions : satisfaction, désir, souffrance, inquiétude, etc. » comme le dit Schopenhauer <sup>62</sup>, serait-elle capable de changer ou d'accentuer sa mélancolie ?

En tout cas, l'effet de la musique sur Mauclair est profond car il écrit : « Je viens chercher une sorte de suicide qui est la dépossession de moi-même, suicide qui est aussi, par un mystère impénétrable, l'exaltation de mon être ordinaire, jusqu'à devenir l'image idéale qu'il se rêve ». <sup>63</sup> Un tel « suicide » est donc une expérience spirituelle, un moyen d'accéder à l'Idéal. <sup>64</sup> C'est une expérience suprême pour l'écrivain.

Camille Mauclair défend également sa manière de s'exprimer sur la musique, montrant une nouvelle fois son fervent amour pour cet art : « J'ai tellement peur qu'on ne comprenne pas avec quelle violence j'aime la musique, que je ne devrais pas l'écrire. Mais il faut que je l'écrive, il faut que je donne cette raison farouche de ma passion ». <sup>65</sup> Les termes - « violence, passion, farouche » - mettent en évidence les émotions intenses du mélomane. Il fait également référence à la critique qu'il reçoit à la suite de ses commentaires portant sur la musique : les gens qui possèdent « l'habileté technique pourraient abuser de mon goût insuffisamment renseigné ». <sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p.40.

<sup>61</sup> *Ibid*, p.40.

<sup>62</sup> Voir p.18, chapitre 1.

<sup>63</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.40.

<sup>64</sup> Voir p.40, chapitre 2. Ce « suicide » ressemble à « la contemplation du Moi, le seul moyen d'accéder à l'Idéal » dont Mauclair parle dans la section sur le narcissisme dans *Éleusis*.

<sup>65</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.40.

<sup>66</sup> *Ibid*, p.41.

Le fait que l'auteur « savoure [la musique] avec une sensualité infinie » et qu'il traduit cet amour en langage littéraire pourrait être « une offense à la grave pureté de l'art ». <sup>67</sup> Néanmoins, les critiques ne peuvent pas contester son amour de la musique. Mais il considère nécessaire de défendre de manière fréquente cet amour dans ses écrits.

Mauclair, nous l'avons noté, avait écrit des vers libres dans sa période symboliste. <sup>68</sup> Dans « Délices et tortures de la musique », il mentionne les difficultés qu'il a rencontrées en essayant de transposer la musique en poésie : « Souvent, en écrivant des poèmes, j'ai voulu qu'une audition de piano ou de chant dans la pièce voisine fût l'inspiratrice des rythmes. Mais quel désenchantement que cette poursuite de la sonorité avec de faibles mots aux sons courts [...] j'ai bien des fois cherché le moyen de créer cette liaison, de baigner le poème dans une onde de vibrations vocales ». <sup>69</sup> En effet, cette expérience était une « torture » pour l'auteur. « La musique [...] me raillait et me désespérait par le sortilège de son mystère prolongé [...] et j'ai su cette torture exceptionnelle d'essayer de sortir de mon art pour suivre la sirène, d'inventer [...] toute une musicalité de la diction pour essayer de suppléer à la brièveté tonale des syllabes ». <sup>70</sup> Le vocable « sirène » montre que la musique envoûte l'écrivain au point qu'il se sent impuissant en sa présence. Mauclair met en évidence ici son incapacité d'exprimer la musicalité par les mots.

Ailleurs dans son livre, l'auteur défend la poésie : « La langue poétique n'est pas une langue, mais une musique polyphonique intermédiaire entre le langage parlé et la musique sur portées ». <sup>71</sup> Il continue : « Toute poésie est le chant verbal, et l'emploi du mot comme élément de sonorités qui émeuvent ». <sup>72</sup> Ce sont ces combinaisons de sonorités que Mauclair, en tant que poète, cherche avec ardeur et n'arrive pas à trouver.

Toutefois, en dépit de ses frustrations littéraires et musicales, Camille Mauclair soutient que la musique est souvent une consolation.

---

<sup>67</sup> *Ibid*, p.41.

<sup>68</sup> Voir p.33, chapitre 1 et p.72, chapitre 3.

<sup>69</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.44.

<sup>70</sup> *Ibid*, p.44.

<sup>71</sup> *Ibid*, p.77.

<sup>72</sup> *Ibid*, p.77.

## La musique qui console

L'auteur de *La Religion de la musique* examine l'aspect consolateur de cet art en indiquant que non seulement il est responsable des « élans de volupté ou de torture » mais aussi qu'il offre du réconfort. Le pouvoir qu'a la musique de consoler est pour Mauclair un aspect de sa religiosité. Il écrit : « toute visite à la musique [...] me semblait faite pour consoler un chagrin latent, possible, futur, et jamais je ne suis sorti de la musique sans me sentir réconforté ». <sup>73</sup> Selon lui, « aimer la musique, c'est savoir le secret d'être consolé ». <sup>74</sup> Comme dans une église ou dans une cathédrale où l'assemblée cherche la consolation en priant, la musique offre le même réconfort. L'auteur communique donc à ses lecteurs le message que la musique possède le pouvoir de consoler.

Peu à peu, la discussion dans *La Religion de la musique* devient plus philosophique car l'auteur fait référence à la métaphysique. Employant une métaphore musicale, il lie l'homme au rythme de l'univers : « l'homme n'est qu'un lied de joie et de peine au milieu des vastes éléments symphoniques de la vie ». <sup>75</sup> Dans « la cathédrale sonore », dès que « la peine est chantée », elle « se mêlera au rythme universel ». <sup>76</sup> Il continue d'utiliser le terme « symphonie universelle » qu'il mentionne dans son ouvrage *Éleusis*. <sup>77</sup> Et il déclare « qu'au-dessus de la musique, il y a un langage suprême qui est « le rythme générateur, dont nos sons ne sont que les échos » <sup>78</sup> et que « toute musique est 'métamusicale', c'est-à-dire au-dessus de soi-même : en ce sens que jamais une sonorité n'a été émue sans une raison supérieure ». <sup>79</sup> Camille Mauclair confirme de nouveau ici le lien entre la musique et la métaphysique.

Pourtant, plusieurs chapitres de la section « Propositions sur la musique » ne traitent pas la musique en la considérant comme une religion. Ils étudient plutôt d'autres facettes de cet art. Ainsi sont-ils consacrés à des sujets chers à Mauclair, l'applaudissement, le snobisme des critiques, la structure des lieds.

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>74</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>75</sup> *Ibid*, p.96.

<sup>76</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>77</sup> Voir p.59, chapitre 3 : « Toutes les mains participent à une symphonie universelle ».

<sup>78</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.66.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.65.

## Le respect pour la musique

Dans « L'applaudissement au concert », l'auteur décrit sa réaction au son provoqué par des battements de mains à un concert d'Alfred Cortot.<sup>80</sup> D'abord, il peint la scène : « Le jeune héros du romantisme en frac noir, mince [...] les deux mains vivantes aux bouts des poignets souples plongent dans le coffre d'ébène et en retirent des grappes lumineuses d'arpèges qu'elles secouent, tout humides de sonorités fraîches ». <sup>81</sup> En ce qui concerne le style de Mauclair, notons l'usage de la métaphore du coffre qu'il emploie pour le piano<sup>82</sup> et l'image tactile et visuelle des grappes « lumineuses » et « humides » pour décrire les passages d'arpèges brillants.

L'auteur remarque que l'assistance, envoûtée par la *Sonate* de Liszt, est « un rectangle de foule, noire et muette » et que « rien ne remue, chacun est acquis au total silence ». <sup>83</sup> À la fin du concert, ce qui contrarie l'auteur, c'est la façon utilisée « pour dire merci de cette beauté qui vient de briller ». <sup>84</sup> Pour lui, quand la foule frappe dans ses mains, « il semble que le miroir magique où viennent de nous éblouir tant de mirages se fracasse en mille éclats ». <sup>85</sup> Il considère que l'acclamation ne manifeste pas le respect qui convient à cet art : « Jamais assez de discordances pour compenser tant d'accords [...] nous symbolisons devant ce musicien et son âme l'éternel grondement des bêtes devant Orphée ». <sup>86</sup> Un art qui est « toute la métaphysique » mérite plus de révérence. Si l'assistance restait silencieuse à la fin de l'audition, ce silence semblerait « un froid désaveu ». <sup>87</sup> Comme alternative, Camille Mauclair suggère que chaque dame présente pose « sur le piano renfermé une des roses de sa ceinture » ! <sup>88</sup>

Pourtant, le silence joue un rôle significatif dans la musique et dans la poésie. En fait, la question du silence total ou l'élimination de tout bruit fut un aspect de l'esthétique symboliste. Calixte Armel<sup>89</sup>, le héros du *Le Soleil des morts*, constate : « Le *credo* de l'artiste moderne, c'est le silence »<sup>90</sup>; ce qu'il explique en déclarant : « Au centre de l'univers, il y a un point mort, une neutralisation des forces

<sup>80</sup> Alfred Cortot (1877-1962) fut un pianiste français, chef d'orchestre et professeur.

<sup>81</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.87.

<sup>82</sup> Voir p.167 de ce chapitre.

<sup>83</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.88.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>89</sup> Le personnage Calixte Armel est la représentation de Stéphane Mallarmé.

<sup>90</sup> Mauclair, Camille, *Le Soleil des morts*, p.24.

contrebalancées, un rythme d'où tout dépend, mais qui demeure une pensée pure, une loi ». <sup>91</sup> L'un des buts des symbolistes fut, par la contemplation du moi et la découverte du soi <sup>92</sup>, d'arriver à ce point silencieux, source d'inspiration pour leur art. L'auteur de *La Religion de la musique* déclare dans « La musique du silence » <sup>93</sup> que ce silence est « irréalisable sur la terre » et que l'homme est réduit « à ne goûter qu'une ébauche de cette grande joie ». <sup>94</sup> Néanmoins, poètes et musiciens emploient des pauses silencieuses pour créer un effet puissant dans leurs œuvres.

En tant que poète, Mauclair apprécie l'influence produite par les pauses dans les vers. Dans *Éleusis*, il explique : « un mot est fait pour être écrit et parlé, et l'émission sonore double le sens. Nous comprenons par l'oreille autant que par la réflexion ». <sup>95</sup> Selon lui, les poètes cherchent à introduire des pauses appropriées dans leur poésie : la musicalité des vers dépend des arrêts, des « petits suspens de la voix ». L'auteur insiste sur le fait, par exemple, que la phrase en prose de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » a plus d'impact si le dernier mot est en rejet :

Le silence éternel de ces espaces infinis  
M'effraie...

La pause qui suit « infinis » souligne ici « toute la terreur » de la conclusion exprimée par « effraie ». Observant que cette ligne de prose est synchrone avec une phrase d'accompagnement dans un lied de Schumann, l'auteur de *La Religion de la musique* note que sa musicalité est rendue plus évidente « au contact du rythme plus défini de la musique ». <sup>96</sup>

En ce qui concerne la musique elle-même, les compositeurs peuvent introduire des arrêts significatifs où le silence se définit « par des sons ». Dans « La musique du silence », Mauclair mentionne « certaines pauses de symphonies de Beethoven [qui] sont des tonalités radieuses ». <sup>97</sup> Ces pauses sont « les portées de la musique du silence, elles ont une valeur tonale ». <sup>98</sup> Ainsi, pour l'auteur, les silences sont aussi importants que les sons. Il donne une signification philosophique à ces

---

<sup>91</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>92</sup> Voir p.40, chapitre 2.

<sup>93</sup> L'article intitulé « La musique du silence » parut dans *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> juin 1904.

<sup>94</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.53.

<sup>95</sup> Voir p.64, chapitre 3.

<sup>96</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.57.

<sup>97</sup> *Ibid*, p.54.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.54.

arrêts car, pour lui, ceux-ci représentent le silence absolu. Sa perspective est ici à la fois littéraire et philosophique.

Comme Mauclair opte pour un point de vue littéraire et souvent philosophique quand il écrit sur des sujets musicaux, il semble avoir tendance à critiquer ceux qui n'emploient qu'une approche technique.

### **Le snobisme musical<sup>99</sup>**

Dans « Le snobisme musical », Camille Mauclair écrit qu'un grand nombre<sup>100</sup> de critiques n'aiment pas la musique, et ne l'apprécient pas: « J'ai souvent l'impression, en lisant des critiques musicales d'un certain genre, qu'elles sont écrites par des sourds qui raisonnent sur la musique mais ne l'aiment pas ». Au concert, il regarde ces gens qui étudient « sur des partitions les moyens du son » et pour qui « le son lui-même n'[impressionne] pas [les] nerfs ». <sup>101</sup> Ils s'intéressent seulement à la structure de la musique. Par conséquent, « l'aridité de ces esprits » se révèle dans leurs commentaires qui sont « d'ordre logique », des « propositions de mathématiques ». <sup>102</sup> Cependant, la musique apparaît « comme une passion et non comme un motif d'éducation esthétique ». <sup>103</sup> L'écrivain souligne qu'il ne « crayonne [pas] des notes, pendant que brûle le grand délire musical » car il cherche à comprendre « le mystère et [à] révéler la bonne déesse ». <sup>104</sup> De nouveau, Camille Mauclair insiste sur son amour de cet art : il vénère « la bonne déesse ». Le choix du vocable « déesse » suggère que la passion de l'écrivain pour la musique confine à l'idolâtrie, même s'il emploie l'adjectif « bonne » pour la qualifier. Dans quel sens Mauclair utilise-t-il ce dernier terme ? Fait-il référence à son choix (qu'il qualifie de bon) d'écouter assidûment la musique ou emploie-t-il l'adjectif pour suggérer un comportement vertueux, honorable ou même religieux ?

Ailleurs dans son ouvrage, l'auteur de *La Religion de la musique* continue de défendre l'art qu'il aime. Par exemple, dans « La voix maudite », il défend le lied contre l'accusation des « compositeurs bardés de science » que c'est « un art facile et

<sup>99</sup> L'article « Le snobisme musical » parut dans *Le Courrier Musical*, le 15 juin 1905.

<sup>100</sup> Les critiques Louis Laloy, Jean Marnold et Henry Gauthier-Villars, pour ne citer qu'eux, que nous examinerons dans le chapitre prochain.

<sup>101</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.80.

<sup>102</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>103</sup> *Ibid*, p.79.

<sup>104</sup> *Ibid*, p.81.

pas sérieux ». <sup>105</sup> Mauclair revient à la discussion selon laquelle les écrivains n'ont pas le droit de commenter la musique : « Il est entendu que les écrivains n'ont pas à se mêler de musique. Si on ne peut pas les empêcher de l'aimer, du moins leur est-il interdit de la comprendre et d'en parler. Ceci regarde les compétents [...]. Cependant, lorsque les écrivains sont des poètes et lorsqu'ils écrivent des lieder que les musiciens commentent, il leur est peut-être permis de risquer un timide commentaire ». <sup>106</sup> Ayant justifié son droit d'écrire sur la musique, Camille Mauclair défend le lied et chante les louanges du compositeur Gabriel Fabre (1858-1921) <sup>107</sup> qui faisait partie du petit cercle de poètes, peintres et sculpteurs « au temps du symbolisme ». Fabre écrivait des lieder qui révélait une « intelligence du texte, [une] harmonisation légère et mélancolique, et [une] saveur populaire et archaïque ». <sup>108</sup> En fait, Mauclair et ses amis savaient « par cœur [ces] mélodies ». <sup>109</sup> Préférant cette « modeste » et « intime » forme de lied, l'auteur admet que certains lieder ne sont qu'un « torrent d'harmonie et de dissonances dont la complication eût suffi à nourrir une symphonie ». <sup>110</sup> Il critique également les nouvelles compositions où la chanteuse « arrive au bout d'une séance de lieder sans avoir fait un réel, un naturel usage de la voix ». <sup>111</sup> Dans *Les Histoires Naturelles* de Ravel, par exemple, la chanteuse « mime [...] joue [...] suggère [...] rythme [...] elle ne chante pas ». <sup>112</sup> Selon Mauclair, le lied a été dépassé car l'orchestre et la musique du piano l'ont remplacé et les musiciens comme Fauré et Chausson, en aimant la voix, se sont démodés.

Néanmoins, l'auteur de *La Religion de la musique* insiste sur l'importance du lied. Dans « Le sens du lied », il donne des conseils sur la création d'un vers propre à ce genre de musique. <sup>113</sup> De plus, il parle de sa propre contribution à cet art dans *Un lied d'Ernest Chausson*. Ce chapitre traite l'interprétation des *Heures* <sup>114</sup>, lied basé sur les vers de l'écrivain : « Ce sont quatre strophes sur deux rimes toujours pareilles,

<sup>105</sup> *Ibid*, p.229.

<sup>106</sup> *Ibid*, p.228

<sup>107</sup> Voir Jumeau-Lafond, Jean-David, « Un symboliste oublié : Gabriel Fabre (1858-1921) » *La Revue de Musicologie*, t.90, 2004, 1, pp.83-114. « Fabre fut le plus connu de tous les musiciens de sa génération parmi le gent poétique », p.104.

<sup>108</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.229.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.228.

<sup>110</sup> *Ibid*, p.229.

<sup>111</sup> *Ibid*, p.233.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.233.

<sup>113</sup> *Ibid*, p.215.

<sup>114</sup> Voir p.104, chapitre 5 pour les vers de ce poème.

obsédantes, douces et terribles ».<sup>115</sup> Cette phrase décrit bien l'ambiance du poème. L'auteur reconnaît, cependant, que c'est la compétence musicale du compositeur qui a donné de la vitalité à son poème. Dans un hommage à Chausson, l'écrivain remarque combien « sa musique a prolongé [ses] pauvres mots ». <sup>116</sup> La musique du compositeur a mis en valeur la signification de la poésie de Mauclair.

### L'amour du lied

Camille Mauclair défend le lied dans les chapitres « Schumann et les poètes »<sup>117</sup> et « Causeries sur Schubert et le lied allemand ». <sup>118</sup> Il observe, par exemple, que dans le milieu musical, les critiques, en examinant l'art du lied de manière cérébrale - une façon de neutraliser l'exaltation que provoque l'écoute de la musique - réagissent de plus en plus négativement à la musique facile et sentimentale. Schumann dont « l'âme a été une des plus représentatives du romantisme »<sup>119</sup> est parmi ceux que « le criticisme actuel conteste le plus, du moins en son orchestration ». <sup>120</sup> La sentimentalité de la musique de Schumann et son orchestration attirent la désapprobation des critiques. L'auteur de *La Religion de la musique* reconnaît que l'œuvre orchestrale de ce compositeur « peut sembler imparfaite » mais il déclare que sa musique de piano et ses lieder « concentrent tout son génie ». <sup>121</sup> Ainsi, selon l'écrivain, « les techniciens de la musique ne contesteront à Schumann ni la nouveauté des formes « pré-impressionnistes » de sa musique de piano écrite de 1830 à 1840, ni la nouveauté de ses lieder inventant à chaque strophe une musique différente ». <sup>122</sup> Et Mauclair continue de défendre ces lieder : chaque lied est « un organisme complet ». <sup>123</sup> Selon lui, Schumann, ayant, d'abord, choisi les textes qui « traduisent sa sensibilité »<sup>124</sup>, crée des séries de lieder qui sont « une concentration de toute une poésie intimiste ». <sup>125</sup>

<sup>115</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.73.

<sup>116</sup> *Ibid*, p.74.

<sup>117</sup> L'article « Schumann et les poètes » apparut dans *La Revue*, le 1<sup>er</sup> septembre 1906.

<sup>118</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.120 : « Textes [...] de deux conférences prononcées dans les séances de lieder données par Mme Marie Mockel à la salle Washington, en mai et juin 1907 ». Notons que Mauclair fut conférencier dans le milieu musical parisien.

<sup>119</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.105.

<sup>120</sup> *Ibid*, p.104.

<sup>121</sup> *Ibid*, p.104.

<sup>122</sup> *Ibid*, p.105.

<sup>123</sup> *Ibid*, p.117.

<sup>124</sup> *Ibid*, p.109.

<sup>125</sup> *Ibid*, p.107.

L'auteur fait également mention des poètes<sup>126</sup> qui inspirent ces ouvrages, notant que Schumann a choisi des poèmes « par pur subjectivisme ».<sup>127</sup> De plus, il accorde au compositeur « un rôle dans la formation du vers libre »<sup>128</sup> car son « lied polymorphe » possède une « rythmique » qui se module « sur la diction expressive du poème », chaque strophe créant « sa musique propre ».<sup>129</sup> Schumann est « le réalisateur absolu de tout ce qu'ont rêvé les symbolistes ».<sup>130</sup> En fait, l'écrivain souligne que l'œuvre du compositeur représente « non seulement une date musicale, mais [aussi] une date littéraire ».<sup>131</sup> En liant Schumann aux poètes et au vers libre, Camille Mauclair, homme de lettres, met en valeur, de nouveau, le lien entre musique et littérature.

En parlant de Schubert, l'écrivain continue sa défense du lied et de la sentimentalité des thèmes choisis par ces deux musiciens. D'après lui, Schubert et Schumann ont un trait commun : « leur technique est le produit immédiat de leur sensibilité ».<sup>132</sup> Vivant dans « des petites cités allemandes »<sup>133</sup>, les deux compositeurs étaient loin « d'une école littéraire, d'une formation politique, d'une mode » et leur musique exprime le *Gemüth*<sup>134</sup> qui reflète le romantisme allemand. L'auteur admire la fraîcheur, les idées claires, la « passion ingénue pour la nature aimable », « l'attente perpétuelle du tragique quotidien »<sup>135</sup> et la simplicité de cette musique.

Schubert, contrairement à Schumann, qui était « un simple, un romantique du début, encore rattaché [...] au dix-huitième siècle »<sup>136</sup>, n'employa pas la même discrétion dans son choix de poètes pour l'inspiration de ses lieder. Souvent les poèmes qu'il a commentés sont « médiocres ». Néanmoins, en les transposant en musique, Schubert révèle « l'expression suprême de la simplicité du cœur ».<sup>137</sup> En

<sup>126</sup> En dehors des poésies de Heine, Schumann s'inspira de l'œuvre de Friedrich Schiller, Robert Burns, Lord Byron, Friedrich Rückert, Ludwig Uhland, Nikolaus Lenau, Theodor Körner, Joseph von Eichendorff, et Édouard Mœricke. *Ibid*, p.110.

<sup>127</sup> *Ibid*, p.108.

<sup>128</sup> *Ibid*, p.116.

<sup>129</sup> *Ibid*, p.113.

<sup>130</sup> *Ibid*, p.116.

<sup>131</sup> *Ibid*, p.113.

<sup>132</sup> *Ibid*, p.120.

<sup>133</sup> *Ibid*, p.123.

<sup>134</sup> *Ibid*, p.131. Mauclair interprète le mot *Gemüth* comme « le sentiment de la paix intérieure, la conscience de l'âme de la race ».

<sup>135</sup> *Ibid*, p.125.

<sup>136</sup> *Ibid*, p.126.

<sup>137</sup> *Ibid*, p.126.

fait, ses six cents lieder « constituent toute une littérature musicale de sentiment ».<sup>138</sup> Mauclair insiste sur l'importance du lien entre musique et littérature par l'usage du terme « littérature musicale ». Ainsi le titre de ces lieds est-il descriptif des scènes ouvertes à une interprétation littéraire, par exemple *Winterreise* (Le voyage d'hiver), *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes) ou *Am Flusse* (Au bord de la rivière).

Pourtant, les critiques contemporains de Camille Mauclair considèrent les thèmes choisis par Schubert et Schumann, « Amour, Mort, Regret, Beauté », comme des sujets banals. En réponse, l'auteur de *La Religion de la musique* observe que ces gens ne s'intéressent pas à « la joie, [aux] frissons, [à] la rêverie que nous donne la sonorité ».<sup>139</sup> Ce sont « des techniciens qui parlent de la musique comme ils parleraient d'algèbre ».<sup>140</sup> En comparant ces critiques aux mathématiciens et en leur refusant une âme, Mauclair les distancie du milieu artistique des écrivains et poètes.

### La critique idéale

L'écrivain fait allusion aux divers critiques musicaux de son époque dans « Les chapelles musicales en France ».<sup>141</sup> Il laisse entendre que les compositeurs eux-mêmes exercent une influence sur les propos de ces musicographes: « Leur critique idéal serait celui qui transcrirait docilement leurs opinions [...] si les opinions énoncées ne coïncident point aux leurs, ils déposent contre le critique des conclusions d'incompétence ».<sup>142</sup> Ce commentaire suggère également que certains musiciens, « officiants »<sup>143</sup> des chapelles musicales, possèdent des disciples fidèles, des critiques accommodants. Mauclair parle de la Schola Cantorum<sup>144</sup>, où « la personnalité de M. d'Indy reste entourée par tous du respect qu'elle mérite »<sup>145</sup>, et du mouvement debussyste. En ce qui concerne ce dernier, l'écrivain note : « On fit d'une folle admiration une arme contre quiconque n'était pas « debussyste » et en particulier contre la Schola Cantorum, dont les tenants se renfrognèrent ».<sup>146</sup> L'auteur de *La Religion de la musique* identifie ici les deux chapelles musicales les plus

<sup>138</sup> *Ibid*, p.130.

<sup>139</sup> *Ibid*, p.121.

<sup>140</sup> *Ibid*, p.121.

<sup>141</sup> L'article « Les chapelles musicales en France » apparut dans *La Revue*, le 15 novembre 1907. À l'époque de Mauclair, les musicographes et les journalistes utilisèrent le vocable « chapelle » pour décrire les clans qui entourèrent les musiciens tels que Debussy ou Vincent d'Indy.

<sup>142</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.261.

<sup>143</sup> *Ibid*, p.261.

<sup>144</sup> Voir p.152, chapitre 7.

<sup>145</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.266.

<sup>146</sup> *Ibid*, p.270.

importantes de Paris au début du vingtième siècle. De plus, il montre que les disciples de ces cénacles n'expriment pas une critique impartiale. La « ruche » de la Schola est habitée par un « essaim »<sup>147</sup> de disciples fidèles à Vincent d'Indy, tandis que d'autres « abeilles bourdonnent »<sup>148</sup> autour de Claude Debussy. De ces derniers, l'auteur écrit : « On en vint à déclarer ennemi de M. Debussy non seulement quiconque ne l'adulait pas, mais encore quiconque osait apprécier quelqu'un d'autre ». <sup>149</sup> Ce commentaire dessine une image claire des cénacles parisiens musicaux en conflit à cette époque-là.

Selon Camille Mauclair, à part ces querelles de clans, il existe dans le milieu musical parisien une tendance à n'admirer que la musique « dernier cri ». <sup>150</sup> L'écrivain observe que les jeunes musiciens ont « une malheureuse ambition de faire nouveau à tout prix ». <sup>151</sup> Ceux qui ne louent pas cette musique de style « nouveau » sont considérés comme « rétrogrades, renégats et traîtres ». <sup>152</sup> Comme Mauclair « ne connaît ni les hommes, ni les modes », il s'accorde avec les critiques qui « [veulent] juger librement » et qui reçoivent un « mérite ingrat » quand, montrant un « respect pour l'art » <sup>153</sup>, ils ne font pas l'éloge de ces jeunes. Ainsi les auteurs qui restent indépendants dans leur critique risquent l'ostracisme du milieu musical.

Défendant son droit de critiquer la musique, l'auteur de *La Religion de la musique* attaque de nouveau les mélomanes et les musicographes qui « lisent la musique » sans l'écouter et, révélant sa propre démarche, souligne que « la musique, c'est ce qu'on perçoit, et non ce qui est écrit ». <sup>154</sup> Selon lui, ils n'utilisent qu'une approche cérébrale, ne considérant pas l'émotion que procure la musique.

Camille Mauclair ne distingue pas entre l'idée de Schopenhauer <sup>155</sup> selon laquelle la musique exprime l'émotion et le fait que le public ressent une émotion à l'écoute de la musique. Dans le deuxième cas, cette émotion pourrait être le produit d'une culture. La réaction d'une assistance égyptienne, par exemple, dont l'héritage

<sup>147</sup> *Ibid*, p.266.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.268.

<sup>149</sup> *Ibid*, p.270.

<sup>150</sup> *Ibid*, p.262.

<sup>151</sup> *Ibid*, p.262.

<sup>152</sup> *Ibid*, p.262.

<sup>153</sup> *Ibid*, p.262.

<sup>154</sup> *Ibid*, p.263.

<sup>155</sup> Voir p.18, chapitre 1: « La musique exprime l'essence des émotions : satisfaction, désir, souffrance, inquiétude, douleur, gaieté, tristesse ».

musical oriental est basé sur une structure modale dissemblable<sup>156</sup>, est-elle différente de celle d'un public parisien? Nos réactions sont-elles conditionnées par les goûts de la société d'où nous sommes issus ?

Néanmoins, Mauclair laisse entendre que la seule façon de critiquer est la sienne et il définit ce qu'il considère comme « la vraie et noble critique ». Celle-ci « exprimerait éloquemment, avec une émotion communicative, avec une poésie passionnée, l'âme des belles œuvres, ce qu'elles apportent à l'esprit et à la sensibilité - en un mot une transcription de ces œuvres, de quoi les faire comprendre et aimer ».<sup>157</sup> L'auteur indique dans sa préface qu'il veut parler « de la façon dont on aime [la musique] et des rêves qu'elle inspire ».<sup>158</sup> En communiquant aux lecteurs l'émotion et la passion évoquées par cet art, Mauclair révèle « l'âme des belles œuvres ». Il ne concède point qu'une connaissance théorique de la musique puisse rehausser ses commentaires.

Dans son chapitre sur les chapelles musicales, il fait également mention du désir chez les compositeurs français du début du vingtième siècle de « définir un caractère nouveau de la musique française »<sup>159</sup>, désir suscité par leur « germanophobie » grandissante. En raison de la guerre franco-allemande de 1870<sup>160</sup>, les Français s'intéressent du moins en moins à la culture allemande. Dès le début du vingtième siècle, les musiciens français créent « une musique nationale, autochtone » retrouvant « [leurs] maîtres oubliés » pour « reconstituer [leurs] origines ».<sup>161</sup> Peu à peu, le phénomène du wagnérisme ne « déforme »<sup>162</sup> plus les idées des compositeurs français. En effet, le « météore de Bayreuth [cesse] d'aveugler le monde ».<sup>163</sup>

---

<sup>156</sup> Voir Yeoland, Rosemary, 'Le rapport entre la musique et l'éveil de la spiritualité et de la sensualité chez André Gide', p.28 : « La musique arabe étant avant tout vocale et mélodique, son système modal et rythmique est développé dans le but d'embellir la mélodie homophonique ou monophonique. Ainsi la musique arabe connaîtra-t-elle plus de cent modes ou Maqâm classiques. Il en résulte des intervalles très subtils équivalents au 'quart de ton' alors que les échelles occidentales ne connaissent que le ton ou le demi-ton ». Voir également Jargy, Simon, *La Musique arabe* (Presses universitaires de France, Paris, 1971), pp.46-47.

<sup>157</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.263.

<sup>158</sup> Voir p.166 de ce chapitre.

<sup>159</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.278.

<sup>160</sup> Voir p.27, chapitre 1 et pp.143-144, chapitre 7.

<sup>161</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.242.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.238.

## La fin du wagnérisme

Un chapitre consacré à la fin du wagnérisme et intitulé de même<sup>164</sup>, dans lequel Mauclair peint une scène précise de l'influence de Wagner sur le milieu musical français au début du vingtième siècle, souligne que les Français s'intéressent de moins en moins à la musique allemande. Wagner est comparé à Victor Hugo : tous les deux « étaient opprimants » car ils ont pris « l'art tout entier pour en faire quelque chose d'inimitable, avec l'orgueil d'interdire l'avenir [...] de dire le dernier mot de tout ».<sup>165</sup> Ils ont créé une situation dans laquelle les poètes et les musiciens suivants ont la tâche difficile d'écrire des œuvres originales. Néanmoins, à cette époque-là, les compositeurs français sont tous à la recherche d'une musique nationale.<sup>166</sup>

Mauclair reconnaît que le symbolisme français, « mouvement vers l'étranger en aversion du naturalisme [qui] se soutint longtemps par le wagnérisme »<sup>167</sup>, est également mort. Avec « la déchéance et la disparition du symbolisme, la transformation de la musique [française] apparaît ».<sup>168</sup> L'auteur lie l'évolution de la musique française non seulement à la fin du wagnérisme mais aussi à la mort du symbolisme.

Notons qu'au début du vingtième siècle, les compositeurs français ne cherchent plus à créer des lieder pour les poètes. À partir de cette période, les thèmes empruntés à la littérature romantique sont rares dans les symphonies et les opéras français. Pourrait-on dire que le lien entre la musique et la littérature s'affaiblit avec la fin du wagnérisme? En tout cas, la recherche de la « musique pure » dans la France de cette époque-là se concentre sur la musique instrumentale : les symphonies, la musique de chambre, la musique de piano. C'est une réaction à la fois contre le wagnérisme et contre la musique qui s'inspire de la littérature.

Comme dans l'*Histoire de la musique européenne*<sup>169</sup>, l'auteur examine la musique des compositeurs français contemporains, César Franck, Vincent d'Indy et Claude Debussy. Il note, en particulier, que l'influence de Wagner se manifeste de

<sup>164</sup> L'article « La fin du wagnérisme » apparut dans *La Revue*, le 15 février 1904.

<sup>165</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.239.

<sup>166</sup> Voir p.150, chapitre 7.

<sup>167</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.240. Mauclair consacre également un chapitre aux rapports entre la musique et la poésie en France. Ce chapitre traite le symbolisme et le vers libre que nous avons examiné précédemment. Voir p.31, chapitre 1 et pp.59-61, chapitre 3.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>169</sup> Voir pp.148-155, chapitre 7.

façon différente dans leurs opéras : « [les œuvres] de Vincent d'Indy, surtout *Fervaal*, étant encore assez près de Wagner portent toujours l'empreinte wagnérienne (*L'Étranger* est bien nettement français), celle de Debussy n'étant pas du tout wagnérienne, celle de Charpentier [...] étant purement française, remontant à notre brillant réalisme du XVI<sup>e</sup> siècle ». <sup>170</sup> Notons que Mauclair insiste sur le rôle de Gustave Charpentier dans cette transition. Ce dernier, ami de l'écrivain, crée une musique pleine de lyrisme. <sup>171</sup> L'auteur de *La Religion de la musique* défend la présence de l'école française et déclare qu'elle « a droit à la vie ». <sup>172</sup>

De plus, il constate que l'admiration pour Wagner a diminué : « le wagnérisme n'est pas une esthétique transmissible, assimilable à notre génie français ». <sup>173</sup> Et, conforme à l'esprit germanophobe qui règne en France, Mauclair critique même les légendes qui sont à l'origine des thèmes wagnériens : « Toutes ces théogonies de l'Occident [...] sont infiniment pauvres de sens, de sagesse, d'intuition philosophique ». <sup>174</sup> Quant à « ces discours à triple sens [...] ce galimatias nordique [...] Pascal nous aurait dit cela dans une ligne ». <sup>175</sup> Ce commentaire reflète une défense de la clarté, qui a toujours été le but du classicisme français. <sup>176</sup>

### Le bon pasteur

Le compositeur César Franck qui a « guidé toute l'école française moderne dans une route logique et viable » <sup>177</sup> figure dans *La Religion de la musique*. Ayant une propension à choisir un compositeur d'après ses vertus et à juger sa musique à travers ces valeurs, Mauclair chante les louanges du « bon pasteur qui ramène la confiance et l'ordre dans le troupeau épouvanté ». <sup>178</sup> Cette analogie religieuse souligne l'importance que l'écrivain donne au compositeur dans l'évolution de la musique française. De plus, cette référence s'accorde avec le titre du livre car Franck était également « une âme sainte et toute rayonnante de beautés et de

<sup>170</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.245.

<sup>171</sup> Voir p.154, chapitre 7 : « L'écrivain défendra le lyrisme de [Charpentier] contre d'autres critiques dans des articles de revues musicales ».

<sup>172</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.252.

<sup>173</sup> *Ibid*, p.252.

<sup>174</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>175</sup> *Ibid*, p.255.

<sup>176</sup> Voir p.146, chapitre 7.

<sup>177</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.173. L'article « Impressions sur Franck » parut dans *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> novembre 1904.

<sup>178</sup> *Ibid*, p.165.

vertus »<sup>179</sup>, dont l'enseignement a été à la fois technique et moral. Ainsi, Franck est-il un musicien digne de respect.

Si l'auteur considère que la musique de Franck est « la plus noble expression de l'amour mystique que son art ait connue peut-être depuis Bach »<sup>180</sup>, il relève dans sa description de quelques œuvres du compositeur que cette musique est « un langage métaphysique [...], une radiation hyper-physique [...] le contact même de l'infini ». <sup>181</sup> Comme les grands maîtres avant lui, César Franck réussit donc à créer une musique sublime. C'est « la musique absolue [...] le rythme éternel ». <sup>182</sup> En revenant « aux formes primitives et pures, à la sonate, au quatuor, à la symphonie », Franck « rappela Gluck, Rameau, Bach, Beethoven ». <sup>183</sup> Et il rallie les musiciens français « au culte du beau classicisme » tout en les détournant du pastiche. Étant « le lien naturel du classicisme et de la polyphonie à venir »<sup>184</sup>, Franck est le mentor des musiciens de l'école moderne.

En parlant de la sonate pour piano et violon<sup>185</sup> de Franck, l'auteur de *La Religion de la musique* révèle son style littéraire : « La sublime *Sonate* déroule des épisodes de passion, d'angoisse, de caprice, de chagrin, de volupté lyrique, d'intense douleur atteignant à l'étrange dans l'étincelant et sinistre *Recitativo-Fantasia* ; et enfin elle s'achève en une joie allègre et résignée ». <sup>186</sup> Notons qu'il n'utilise pas de termes musicaux. Il révèle, cependant, sa connaissance de la peinture en liant cette musique à l'art plastique et compare Franck à certains artistes français : « C'est cette lumière étale, ces longues lignes sereines, ces bois sacrés » de Puvis de Chavannes et « la moelleuse beauté dorée et assouplie du Corrège et du Pérugin, le sourire amoureux et pur ». <sup>187</sup> La musique de Franck est transposée par l'auteur en images visuelles et tactiles.

### Un héros intellectuel et moral

Franz Liszt est également un musicien auquel Mauclair rend hommage. Non seulement inclut-il un chapitre sur le compositeur hongrois dans l'*Histoire de la*

<sup>179</sup> *Ibid*, p.167.

<sup>180</sup> *Ibid*, p.163.

<sup>181</sup> *Ibid*, p.175.

<sup>182</sup> *Ibid*, p.176.

<sup>183</sup> *Ibid*, p.166.

<sup>184</sup> *Ibid*, p.173.

<sup>185</sup> Sonate en la majeur pour piano et violon, (FWV 8, 1886).

<sup>186</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.175.

<sup>187</sup> *Ibid*, p.176

*musique européenne* mais il examine aussi l'héroïsme de Liszt dans *La Religion de la musique*. Le chapitre consacré à Liszt dans ce dernier ouvrage est la reproduction d'une conférence prononcée par l'auteur au début d'un concert à Paris en 1908.<sup>188</sup> Maclair souligne qu'à ce concert il fit partie d'« une sorte de trio pour parole, chant et piano »<sup>189</sup> ; ce faisant, il donne de l'importance à son rôle de conférencier. Comme le pianiste et la cantatrice, il présente une contribution artistique à l'assistance.

Pourquoi Camille Maclair met-il en valeur le courage de Liszt ? D'après l'écrivain, chez Liszt, la notion d'héroïsme a une résonance religieuse parce qu'elle s'apparente au martyr, et dans « L'héroïsme de Liszt », Maclair se concentre sur l'abnégation du compositeur : « Il fut, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le conseiller infatigable et infaillible, jouant Chopin et Schumann, encourageant Berlioz, encourageant Borodine et Moussorgski, prévoyant Franck, se dévouant à faire connaître tous ceux qu'il admirait et se pensant toujours au-dessous d'eux ». <sup>190</sup> De plus, ses conseils « en d'innombrables causeries et lettres » ont effectivement influencé « la lente organisation musicale de Wagner ». <sup>191</sup> En fait, « il donna Wagner à lui-même, il le protégea, le mit sur la voie, le modela avec une patience merveilleuse. Il lui donna sa bonté, son génie, son temps, son indulgence, son sang ». <sup>192</sup> Un tel dévouement indique une âme sainte.

Selon l'auteur de *La Religion de la musique*, Franz Liszt « s'est confessé tout entier dans sa musique » <sup>193</sup> et ses « grandes créations » méritent attention. « La fierté du croyant qui craint Dieu mais compte sur lui » <sup>194</sup> se révèle dans ses compositions.

Camille Maclair examine la grande *Sonate* <sup>195</sup> dédiée à Schumann. En la décrivant, il emploie une approche philosophique : c'est « un récit tragique que le génie de Liszt vint apporter à son ami, à la veille de sa chute dans les ténèbres définitives ». <sup>196</sup> En effet, le compositeur a présenté à Schumann « un miroir où se peignit toute l'épopée des élans, des actes de foi, des courages, des tendresses, des

<sup>188</sup> *Ibid*, p.147: « Cette causerie a été prononcée au début d'un concert donné sous le titre d'« Hommage à Liszt » le 8 mai 1908, à la salle Pleyel par Mme Jane Mortier, pianiste avec le concours de Mme Adiny cantatrice : l'une jouant la *Sonate à Schumann*, la *Fantasie et fugue sur le nom BACH*, *Aux Cyprès de la villa d'Este*, le *Sposalizio* et la *Tristesse de Lande*, l'autre chantant quatre lieder sur des textes de Heine, Redwitz, Victor Hugo et Lenau ».

<sup>189</sup> *Ibid*, p.148.

<sup>190</sup> *Ibid*, pp.152-153.

<sup>191</sup> *Ibid*, p.151.

<sup>192</sup> *Ibid*, p.153.

<sup>193</sup> *Ibid*, p.158.

<sup>194</sup> *Ibid*, p.157.

<sup>195</sup> *Sonate en si mineur*, (LW A179, 1852-53).

<sup>196</sup> Maclair, Camille, *op.cit*, p.157.

angoisses qui avaient rempli la trop courte vie de l'auteur de *Manfred* ». <sup>197</sup> La description que fait Mauclair de la musique elle-même est littéraire : « c'est une sorte de biographie spirituelle de Schumann [...]. Ce ne sont qu'éclairs, hymnes, dialogues, citations poétiques, effusions délicieuses et rythmes révoltés, emportés dans une tourmente harmonique, longs moments d'un silence étouffant, clameurs et sursauts, visions de cortèges guerriers et farouches, et tout à coup, amoncelé au ciel d'un romantisme assourdi, se forme et s'ouvre, comme une fleur immense et sulfureuse, l'orage de la plus belle phrase que la musique romantique ait peut-être jamais prononcée ». <sup>198</sup> Les vocables « rythmes » et « harmonique » sont les seuls termes musicaux utilisés par l'auteur. Il emploie des métaphores visuelles : « cortèges », « ciel », « l'orage » ; des métaphores olfactives : « sulfureuse », « effusions délicieuses » ; des mots d'action : « sursauts » et des termes auditifs : « clameurs », une analogie : « comme une fleur ». Cette description de la musique est bien une tentative littéraire créée par un « auditeur passionné » <sup>199</sup> pour « faire aimer la musique ».

### **Maurice Ravel**

Peu de musiciens font l'objet de rubriques spécifiques dans *La Religion de la musique*. Maurice Ravel est l'un d'eux : « Ravel arrive devant la vie musicale comme un enfant extraordinaire, et il sourit, et il chante ». <sup>200</sup> Peut-être Mauclair inclut-il ce compositeur pour l'opposer à Claude Debussy qui, « romantique morbide, un baudelairien, héritier intellectuel de Mallarmé » fait « un immense effort pour se dégager d'influences et de transitions et se créer une musicalité individuelle ». <sup>201</sup> L'auteur observe que Ravel, « ni dans sa musique, ni dans son caractère, ne semble influencé par le snobisme, le respect des coteries, l'esthétique obligatoire du 'dernier cri' ». <sup>202</sup> La question du « snobisme », commentée à plusieurs reprises par l'auteur <sup>203</sup>, illustre ici sa préférence pour l'individualisme de Ravel.

<sup>197</sup> *Ibid*, p.157.

<sup>198</sup> *Ibid*, p.158.

<sup>199</sup> Voir p.166 de ce chapitre.

<sup>200</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.144.

<sup>201</sup> *Ibid*, p.144.

<sup>202</sup> *Ibid*, p.272.

<sup>203</sup> Voir p.178 de ce chapitre et p.101, chapitre 5.

Entendre la musique de ce compositeur, c'est « goûter un fruit dont jamais [les] lèvres ne connurent la chair parfumée ».<sup>204</sup> Grâce à « la fraîcheur heureuse de son âme », Ravel crée une harmonie qui « imite les oiseaux du soir, ou l'eau courante, ou les bonds et les gestes fébriles du gracioso espagnol » sans avoir recours à un « langage sentimental ».<sup>205</sup> La position que Camille Mauclair prend ici semble quelque peu en désaccord avec son appréciation de « la littérature musicale de sentiment »<sup>206</sup> de Schubert et de Schumann dont il parle ailleurs. Observant que la musique de Ravel est « une matinée de juin, éternelle, introublée, radieuse »<sup>207</sup>, l'auteur note qu'en écoutant cette musique il a la sensation « qu'elle est le départ d'une nouvelle musique de piano ».<sup>208</sup> Selon Grout et Palisca, à la différence de Debussy, Ravel utilise « des contours mélodiques très nets, des rythmes distincts et des structures fermes »<sup>209</sup> et adopte peu les techniques impressionnistes employées par Debussy. Ainsi, dans la musique de Ravel, Mauclair identifie-t-il l'effet de ces différents éléments qui font partie d'une nouvelle direction dans l'évolution de la musique française.

### Smetana et Moussorgski

Pour « faire aimer » la musique de l'étranger, Camille Mauclair inclut une discussion de la *Libuse* de Smetana et du *Boris Godounov* de Moussorgski. Ce faisant, comme dans l'*Histoire de la musique européenne*, il montre de nouveau son intérêt pour les œuvres musicales étrangères.

En 1909, année du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Smetana, l'auteur de *La Religion de la musique* a assisté à une représentation de *Libuse* à Prague, où il a vécu « deux des plus belles heures musicales de [sa] vie ».<sup>210</sup> Comme *Libuse* « est ignorée totalement en France »<sup>211</sup>, Mauclair se donne la tâche d'en relever des aspects particuliers. Dans sa présentation du drame, il remarque que le sujet est un mythe du douzième siècle que la musique de Smetana « exprime tout

<sup>204</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.145.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>206</sup> Voir p.182 de ce chapitre.

<sup>207</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.145.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>209</sup> Grout, D. J., et Palisca, C.V., *A History of Western Music*, p. 685: "Ravel was attracted to [...] clean melodic contours, distinct rhythms and firm structures".

<sup>210</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.179.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.179.

entière ». <sup>212</sup> L'œuvre est également un « type de drame national [et] symbolique » <sup>213</sup> sans emprunt à Wagner, une œuvre « universelle par la magnificence de son émotion, [...] par la vitalité intense de ses rythmes [...] la souplesse de sa trame mélodique ». <sup>214</sup> La description qu'en donne l'auteur souligne une forme de musique différente des œuvres qui sont mises en scène à Paris à son époque. Remarquant qu'il est « impossible d'entendre [l'ouvrage de Smetana] sans être ému, séduit et enthousiasmé comme tout le public tchèque » <sup>215</sup>, Camille Mauclair en fait l'éloge à ses lecteurs.

Contrairement à *Libuse*, l'œuvre de Moussorgski, représentée à l'Opéra Garnier, est connue du public français. Mauclair s'intéresse à l'idée que cette œuvre « apport[e] une leçon à chaque artiste, [et] en donne une au philosophe aussi bien qu'au symphoniste ou au créateur des scénarios ». <sup>216</sup> La musique du drame de *Libuse* ne figure pas dans la discussion mais l'intrigue, basée sur « une anecdote d'histoire nationale, et encore controuvée, d'une intrigue d'amour », <sup>217</sup> suscite des commentaires détaillés de Mauclair. De plus, l'auteur fait mention du décor « admirable » <sup>218</sup> du drame, et le compare au décor des ouvrages français.

En commentant le décor, l'intrigue ou la musique de ces œuvres de l'étranger, afin de rendre ses lecteurs plus conscients des compositeurs étrangers et de leurs ouvrages, il révèle également leur caractère unique.

\*\*\*

Dans l'ensemble, les sujets choisis par Camille Mauclair dans *La Religion de la musique* reflètent son amour de l'art musical. Grâce à cette sélection, il dévoile divers aspects de la religiosité de la musique : « la métaphysique », « la consolation qu'elle offre » et « le respect qu'elle mérite ». De plus, il parle des musiciens qui ont une âme sainte et donc, qui « sont dignes de respect ». L'écrivain défend également son droit de critiquer la musique, résumant sa démarche par la phrase : « la musique c'est ce qu'on perçoit ». En tant qu'écrivain, son but est d'exprimer « éloquemment

---

<sup>212</sup> *Ibid*, p.180.

<sup>213</sup> *Ibid*, p.184

<sup>214</sup> *Ibid*, p.184.

<sup>215</sup> *Ibid*, p.185.

<sup>216</sup> *Ibid*, p.187.

<sup>217</sup> *Ibid*, p.187.

<sup>218</sup> *Ibid*, p.198.

[...] l'âme des belles œuvres ». <sup>219</sup> Dans ce livre, Mauclair laisse libre cours à un style littéraire particulier, employant une gamme de métaphores et d'analogies.

Camille Mauclair persiste à utiliser ce style dans le complément de *La Religion de la musique*, intitulé *Les Héros de l'orchestre*.

---

<sup>219</sup> *Ibid*, p.263.

## *Les Héros de l'orchestre*

Camille Maclair publie en 1919 un livre intitulé *Les Héros de l'orchestre* dans lequel il rassemble divers articles<sup>1</sup> sur des thèmes musicaux. Il emploie, en groupant des articles, la même approche qu'il utilise dans *La Religion de la musique*: le rôle choisi par l'écrivain, servir et éduquer ses lecteurs sur la beauté de la musique, continue de se manifester ici. Son style est toujours descriptif, poétique et philosophique, sans référence aux aspects techniques de la musique. En fait, Maclair emploie de manière fréquente « des analogies aux autres arts »<sup>2</sup>, peut-être davantage qu'il ne le fait dans *La Religion*. S'il continue de rechercher des ressemblances entre la musique et les autres arts, c'est parce qu'il reste fidèle à l'idée que ses lecteurs apprécient mieux l'art musical décrit de cette façon.<sup>3</sup> Il compare donc des compositions musicales à des drames, à des tableaux d'art, à des poèmes, et remarque également des similitudes entre compositeurs et peintres. Une caractéristique significative de ce livre « jumeau » est la date de sa publication car l'ombre de la guerre plane sur ce texte qu'il écrit entre 1910 et 1919 et se révèle dans des chapitres tels que « La musique et la douleur », « Analogies, pressentiments », « Wagner après la guerre ». Contrairement à ses contemporains mus par un esprit nationaliste, l'auteur des *Héros de l'orchestre* ne cache pas son admiration pour certains musiciens de nationalité allemande. Il considère Beethoven, Bach et Schumann<sup>4</sup> comme des « dieux innocents, [...] victimes irresponsables de l'exécration méritée par leur descendance ».<sup>5</sup> Dans ce texte, il met en lumière « les héros de l'orchestre » : ce sont « des musiciens dont on nous a interdit l'audition et

<sup>1</sup> Il est à noter que l'un de ces articles, « Pour l'amour de la Fée », est écrit par Maclair pour *Le Courrier Musical* le 1<sup>er</sup> décembre 1916, onze ans après son conflit avec des musicologues comme Louis Laloy. Maclair remarque : « En reprenant aujourd'hui la direction du *Courrier Musical*, M. René Doire a bien voulu souhaiter que cette nouvelle série ne parût point sans être présentée aux lecteurs par quelques lignes de moi ». Voir *Les Héros de l'orchestre*, sixième édition, (1921), p.127.

<sup>2</sup> Maclair, Camille, « Les 'Compétents' » *Le Courrier Musical*, le 15 octobre 1905, p.569.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.569.

<sup>4</sup> Maclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.156. Maclair inclut également dans la liste, Haydn, Weber, Brahms, les Autrichiens Mozart, Gluck, Schubert, Bruckner et le Hongrois Liszt.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.156. Voir également *La Religion de la musique*, p.263.

l'amour ».<sup>6</sup> Mauclair rend hommage en particulier à la *Neuvième Symphonie*<sup>7</sup> de Beethoven: « Que la *Neuvième* soit toute la synthèse de Beethoven, c'est ce dont on ne peut douter ».<sup>8</sup> À la différence de ses émules allemands, Beethoven est « le Héros de la conscience moderne » car sa dernière symphonie encourage « les foules [...] à se mettre joyeusement au travail pour bâtir la Cité future où chacun sera juge de son Dieu ».<sup>9</sup> Camille Mauclair montre ici sa révérence pour la musique et révèle son esprit internationaliste en prônant la coopération culturelle entre les peuples d'Europe.

Quant à sa description des compositions de Beethoven, l'auteur les compare avec d'autres arts. Le vrai sujet de la *Neuvième*, par exemple, « est la lutte de Jacob avec l'Ange ».<sup>10</sup> Pour Mauclair, « toute la *Neuvième* est une tragédie : [elle] est, non pas une symphonie, mais une des expressions les plus sublimes de théâtre depuis *Coriolan* et *Jules César* ».<sup>11</sup> L'auteur suggère que c'est Beethoven qui a fait naître l'idée de la fusion des arts : « La *Neuvième* [...] constitue le modèle d'une fusion du théâtre et de la symphonie que personne, pas même Wagner, n'a encore tentée ».<sup>12</sup> Attribuant à Beethoven la distinction d'avoir initié le mouvement de correspondance entre les arts, l'auteur détourne un peu cet honneur accordé à Wagner. Quelques années avant la première guerre mondiale, la popularité de Richard Wagner s'était éteinte car sa musique et ses idées étaient trop liées à la culture prussienne. En effet, comme l'explique Désiré-Émile Inghelbrecht, la musique allemande fut interdite dans les salles françaises: « Tous les programmes, comme les communiqués, étaient soigneusement expurgés par une censure vigilante, dont le tir de barrage mitraillait impitoyablement les musiques défaitistes. Proscrits : le boche Mozart et Schumann [le] Teuton. Boches interdits : Schubert, Händel ou Mendelssohn - Bach, Haydn ou Weber : tudesques prohibés, sans parler de Wagner l'impie, qu'on n'aurait su nommer sans être sacrilège ! Quant à Beethoven, on l'avait naturalisé Belge pour l'aimer mieux encore, et ne pas priver les concerts du rendement assuré des neuf symphonies ».<sup>13</sup> Dans *Les Héros*, Camille Mauclair tente de rétablir l'amour de la

<sup>6</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.vii.

<sup>7</sup> Symphonie no.9, (Opus 125, 1822-4).

<sup>8</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.4.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>13</sup> Inghelbrecht, Désiré-Émile, cité dans Duchesneau, Michel, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Mardaga, Liège, 1997), p.119.

musique allemande chez ses lecteurs, en louant les vieux compositeurs germaniques. Peut-être cette action est-elle un acte politique pour contrer le gouvernement français. L'auteur des *Héros* agit-il déjà ici en tant qu'agent provocateur, vu que les circonstances imprécises de sa mort indiquent qu'il était soupçonné de collaboration.

Dans l'ensemble, il faut bien le constater, la pensée de Camille Mauclair est artistique ; l'auteur est, avant tout, « à la recherche de la Beauté »<sup>14</sup> et ne semble pas posséder de conscience politique<sup>15</sup> bien que cette observation semble contradictoire par rapport à sa disparition suspecte. Toute son œuvre reflète son grand amour de la musique, allemande, tchécoslovaque ou française. Toutefois, l'écrivain n'ignore pas certains facteurs culturels et politiques qui influencent les musiciens français contemporains. Par exemple, dans son *Histoire de la musique européenne*<sup>16</sup>, il témoigne de la préoccupation des musiciens pour une musique libérée des influences allemandes. Et son article « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » fait référence à « l'ingérence détestable du nationalisme politique dans la question d'art ».<sup>17</sup>

Revenons aux *Héros*. Camille Mauclair examine également *La Messe en ré*<sup>18</sup> de Beethoven, se concentrant sur la religiosité de cette œuvre. Employant une analogie architecturale, l'auteur déclare que cette composition est une cathédrale. La musique devient une image visuelle, un édifice religieux et imposant : « On y pénètre, comme dans la chapelle Sixtine ».<sup>19</sup> Les fresques du temple sont traduites en musique : « A la Sixtine, on aperçoit la convulsion gigantesque du *Jugement dernier* [...] et on comprend qu'un drame s'accomplit. Ce n'est pas autrement qu'au péristyle obscur de la *Messe en ré* un seul cri, lancé par le chœur « Kyrie ! » dénonce la supplication d'un peuple en attente de son dieu ».<sup>20</sup> Ajoutant à cette analogie entre musique et art, Mauclair compare le génie de Beethoven à celui de Michel-Ange pour établir la grandeur du compositeur allemand. C'est dans leurs « tentative[s]

<sup>14</sup> Voir p.54, chapitre 2.

<sup>15</sup> Alors qu'il s'intéresse à l'anarchisme dans sa jeunesse, il nuance cette position plus tard dans son autobiographie. Voir *Servitude et grandeur littéraires*, p.114. Sa disparition à la fin de la deuxième guerre mondiale semble indiquer un engagement en politique. Voir p.4 de l'**Introduction**. En ce qui concerne le lien entre la musique française, la culture et la politique, voir le texte de Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music* (Oxford University Press, Oxford, 1999).

<sup>16</sup> Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.140.

<sup>17</sup> Mauclair, Camille, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres » *La Revue*, le 15 janvier 1905, p.162.

<sup>18</sup> *Messe en ré* (Opus 123, 1819-1827).

<sup>19</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.13.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.13.

titanesques qu'il faudrait [les] aimer davantage et [les] juger plus grand[s] ». <sup>21</sup> Chercher les traits communs entre les hommes de génie est une technique, nous l'avons vu, que l'auteur des *Héros* emploie souvent dans ses descriptions. <sup>22</sup>

Référence est également faite à la musique de Jean-Sébastien Bach. Camille Mauclair souligne que même si « l'œuvre de Bach est dépeinte comme une façade immense et aride » <sup>23</sup>, lui, l'a toujours aimée. « Le *Clavecin bien tempéré* n'a jamais été [...] autre chose qu'une série de poèmes véhéments, charmants, allègres ou mélancoliques, d'un incroyable variété d'expressions ». <sup>24</sup> Ces préludes et ces fugues ont une forme « fixe mais non coercitive » ressemblant à celle de la poésie de Mallarmé. <sup>25</sup> L'auteur tente d'exprimer « l'âme » <sup>26</sup> de ces compositions par l'usage d'adjectifs et par la comparaison à la poésie de son ancien maître. Si les lecteurs des *Héros* ne connaissaient pas la poésie de Mallarmé, il leur faudrait un effort d'imagination pour apprécier ce commentaire. Cependant cette remarque illustre que, comme dans *La Religion*, Camille Mauclair continue d'exploiter son propre style littéraire ; et ses descriptions ne provoquent guère la critique des musicologues.

### Analogies

Ailleurs dans *Les Héros*, l'auteur compare plusieurs compositeurs aux peintres italiens. Pour justifier ces analogies, Mauclair insiste sur sa connaissance de l'art plastique <sup>27</sup>, remarquant qu'il venait de « réétudier l'histoire de la peinture italienne depuis Giotto jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ». <sup>28</sup> Il lie les traits particuliers d'artistes à ceux de musiciens : « Il y a dans Haydn et dans Haendel les marques du spiritualisme et de l'apostolat organisateur de Giotto ; dans J.-S. Bach, l'idéalisme, la logique formelle, la sérénité surhumaine et la mystérieuse mesure de Léonard ». <sup>29</sup> Camille Mauclair, en comparant un Wagner à un Tintoret ou un Beethoven à un Michel-Ange, donne au lecteur le portrait psychologique d'un musicien.

De plus, Mauclair, l'historien, réapparaît lorsqu'il met en évidence des détails

<sup>21</sup> *Ibid*, p.19.

<sup>22</sup> Voir p.121, chapitre 6.

<sup>23</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.22.

<sup>24</sup> *Ibid*, p.23.

<sup>25</sup> *Ibid*, p.26.

<sup>26</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.263.

<sup>27</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.160. Mauclair fut également critique d'art et écrivit plusieurs ouvrages sur les peintres et l'art pictural.

<sup>28</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.160

<sup>29</sup> *Ibid*, p.161.

biographiques sur les musiciens Gluck, Schumann et Liszt. Ses observations sur Schumann et sur Liszt ne varient pas de ses commentaires dans d'autres ouvrages déjà étudiés.

Toutefois, l'auteur révèle des aspects de la vie de Gluck qui sont peu connus. Il ajoute également quelques anecdotes prises de lettres personnelles qui peignent un portrait plus détaillé du compositeur. Peut-être Mauclair a-t-il glané de nouvelles données sur le musicien auprès de ses collègues en Tchécoslovaquie.<sup>30</sup> Il examine la première période de la vie de Gluck avant son séjour à Paris ; ce sont les années de sa jeunesse où il aimait « la littérature du lied tchèque »<sup>31</sup> et les années « italiennes » où il créa plusieurs ouvrages qu'il renia plus tard. Ce n'est que vers la fin de sa vie que Gluck produit cinq chefs d'œuvre dans lesquels Mauclair trouve « une perfection spontanée et naturelle ».<sup>32</sup>

La beauté ou la religiosité sont les caractéristiques d'une musique que Mauclair admire sans réserve. Et les vieux compositeurs qu'il examine dans *Les Héros* excellent dans cet art. Cependant, Camille Mauclair réagit différemment aux compositeurs allemands, Richard Strauss et Gustave Mahler : « Il y a du houzard<sup>33</sup> chez Mahler et du cuirassier blanc chez Strauss ».<sup>34</sup> C'est « une musique frénétique glorifiant le dieu farouche de la Brutalité et de la Guerre » que ces musiciens produisent.<sup>35</sup> Ces phrases datent de 1913.

## Chopin

L'un des compositeurs que Mauclair n'a pas traité dans *L'Histoire de la musique européenne*, mais qui figure dans *Les Héros*, est le compositeur polonais Frédéric Chopin. L'auteur classe Chopin parmi les « héros » car le compositeur est un être « ennobli par le double prestige du génie et de la douleur ».<sup>36</sup> Malgré sa tuberculose, Chopin crée une musique qui n'est pas « molle » ni « larmoyante » ni « faussement touchante ».<sup>37</sup> En fait, le musicien polonais révèle son patriotisme qu'il

<sup>30</sup> *Ibid*, p.33: « Gottfried J. Dlabacz [...] publia en 1815 un dictionnaire historique des artistes de la Bohême et y inclut Gluck ».

<sup>31</sup> *Ibid*, p.36.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>33</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>34</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.166.

<sup>35</sup> *Ibid*, p.167.

<sup>36</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.82.

exprime dans sa musique par les « dissonances » et les « successions d'harmoniques », lui conférant également « une énergie très saine ».<sup>38</sup>

Camille Mauclair observe également que c'était Schumann<sup>39</sup> qui avait reconnu ce patriotisme chez Chopin, s'opposant à l'opinion que le compositeur « n'était qu'un dandy, un sentimental, un élégant et un souffrant ».<sup>40</sup> Par cette remarque, l'écrivain fait autant l'éloge du compositeur allemand que de Frédéric Chopin.

Lorsque l'auteur des *Héros* décrit les compositions du musicien polonais, il continue d'utiliser analogies et métaphores. Ainsi les *Nocturnes* sont « les bouquets d'arbres où Watteau<sup>41</sup> a su [...] signifier la tristesse la plus intense par la suavité même du bleu ciel ».<sup>42</sup> Ajoutant à cette image visuelle, Mauclair emploie une gamme de métaphores pour décrire les *Nocturnes* : « ce sont de sinueuses volutes de formes exquises [...] des sourires épars [...] des bruissements et des souffles confusément alliés [...] un fluide groupement d'or, de nacre, de turquoise et d'indéfinissables roses ».<sup>43</sup> Le style poétique et hyperbolique de l'écrivain qui se révèle dans *La Religion* est également employé dans cet ouvrage.

### L'influence de la guerre

D'un point de vue historique, les commentaires de Camille Mauclair dans *Les Héros* offrent un aperçu de la pensée française sur la musique pendant la première guerre mondiale. En posant, par exemple, la question : « Quelle musique entendre, et est-il même décent d'aller en entendre ? »<sup>44</sup>, l'auteur montre que l'attitude française à l'égard de cet art a changé durant la guerre. En effet, les concerts étaient peu nombreux ainsi que les activités de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. De plus, la plupart des musiciens étaient au front et la gamme d'œuvres exécutées limitée. En fait, selon le musicologue Michel Duchesneau<sup>45</sup>, le gouvernement encouragea la promotion de la musique française aux dépens de la musique étrangère pendant la guerre de 1914 à 1918 : « Par d'habiles mesures de propagande, le gouvernement

<sup>38</sup> *Ibid*, p.84.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.97.

<sup>40</sup> *Ibid*, p.97.

<sup>41</sup> Watteau, Antoine (1684-1721), peintre français.

<sup>42</sup> Mauclair Camille, *op.cit*, p.92.

<sup>43</sup> *Ibid*, p.92.

<sup>44</sup> *Ibid*, p.151.

<sup>45</sup> Michel Duchesneau a obtenu un doctorat en musicologie à l'Université de Laval en 1994.

entretient l'esprit patriotique au sein de la population et même des ministères comme celui des<sup>46</sup> Beaux-Arts sont impliqués dans la promotion des intérêts nationaux. Avec le soutien du Sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, Albert Dalimier, deux organismes musicaux « patriotiques » sont créés en 1916 : les *Festivals de musique française* et une *Ligue nationale pour la défense de la musique française*.<sup>47</sup> Ce commentaire de Duchesneau semble quelque peu simpliste étant donné que l'art est souvent au service de la politique pendant une guerre. À travers les arts visuels, la littérature et la musique, un gouvernement a un moyen efficace de promouvoir le patriotisme et de disséminer sa propagande.<sup>48</sup> La musique, en particulier, se prête aux exigences du zèle nationaliste.

C'est face à la ferveur nationaliste française que Mauclair défend la musique européenne et les grands compositeurs germaniques. Il insiste sur l'idée que « la Musique [...] est une religion » et « quelles que soient nos croyances, à cette heure un immense besoin de prière nous emplit ». <sup>49</sup> Une messe de Bach, un motet de Palestrina, des chorals de Franck ou le *Requiem* de Fauré<sup>50</sup> seraient des compositions appropriées pour une occasion solennelle. Notons que Bach est mis en tête de liste, et que l'auteur défend également Haydn, Beethoven, Weber, Schumann, Brahms, Mozart, Gluck, Schubert, Bruckner et Liszt dont la musique est exclue des concerts : « Devrons-nous les brûler comme des idoles [...] ces dieux innocents » ?<sup>51</sup>

Camille Mauclair offre une solution concernant la programmation des concerts. Si l'occasion n'est pas offerte aux Français d'entendre l'œuvre de ces compositeurs, il suggère que la musique russe, tchèque, polonaise, belge et anglaise soit utilisée pour « remplir dignement les vides créés » dans les programmes. Il réitère cette idée ailleurs dans l'ouvrage, notant que « le sort de la musique française dépendra [d'un] libre-échange plus largement compris »<sup>52</sup>, c'est-à-dire que la

<sup>46</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Duchesneau.

<sup>47</sup> Duchesneau, Michel, *op.cit.*, p.93. Il fait également mention d'un article de Charles Tenroc publié dans la revue *La Musique pendant la Guerre* en janvier 1916 : « Le temps n'est plus où il était élégant de proclamer que l'Art n'a pas de Patrie [...] la Musique, plus atteinte encore que la Peinture, par l'emprise teutonnes, doit s'efforcer de réagir. Avec l'affranchissement, elle devra sauvegarder l'avenir et les intérêts personnels de nos musiciens français ».

<sup>48</sup> Voir, par exemple, Fulcher, Jane, *op.cit.*, p.214 : « As nationalistic rhetoric escalated with the imminent approach of war, the stress was on tradition as the root of French values ». « Au fur et à mesure que la rhétorique nationale s'intensifiait avec l'approche imminente de la guerre, l'accent a été mis sur la tradition comme l'ancrage des valeurs françaises ». Notre traduction.

<sup>49</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.153.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.153-154.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.131.

musique de l'étranger pourra enrichir les idées des musiciens français. L'esprit internationaliste de Maclair se révèle, à nouveau, dans ces commentaires et figure également dans la défense de Richard Wagner dans le chapitre intitulé « Wagner après la guerre », écrit en 1918. Les commentaires exprimés ici<sup>53</sup> contredisent les remarques qui figurent dans « La fin du wagnérisme » du texte jumeau *La Religion de la musique*. L'auteur prétend que les Allemands eux-mêmes accusent le compositeur « d'avoir été un des plus grands excitateurs de la crise de mégalomanie criminelle et folle ». <sup>54</sup> Il suggère que l'œuvre de Wagner ne devrait pas être condamnée à l'oubli car « à travers ces nobles drames humains et divins qui s'appellent *Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Isolde, Parsifal*, circule et brille un rayon de soleil pur qui ne saurait offenser aucune âme ». <sup>55</sup> En déclarant que « l'harmonieuse beauté » de ces « poèmes » n'est pas responsable des atrocités de la guerre, l'auteur pose la question : « Devrons-nous attendre, pour réentendre Wagner, l'heure où la transaction diplomatique et économique exigera que nous [le] revoyions » ? <sup>56</sup> Pour Maclair, la beauté de l'art musical devrait l'emporter sur les considérations politiques.

\*\*\*

Camille Maclair a reconnu les parallèles de sujet et de style entre *La Religion de la musique* et *Les Héros de l'orchestre*. Il les a combinés dans un seul livre en 1928. <sup>57</sup> En fait, les autres thèmes des *Héros* - des descriptions de concerts, de virtuoses, de l'assistance - sont traités par l'écrivain de la même manière qu'il l'a fait dans *La Religion de la musique*. Dans « Images de Concerts », il raconte ses souvenirs de concerts au Cirque d'Été où les jeunes gens « les fidèles des petites places [...] buvaient la musique ». <sup>58</sup> Et il fait mention de « la figure souriante et mystérieuse » de Mallarmé, « la lavallière batailleuse » de Charpentier et « les remarques douces et subtiles » <sup>59</sup> d'Ernest Chausson qui l'accompagnait à des concerts au Châtelet pour célébrer « les mystères de la Bonne Déesse ». <sup>60</sup> Maclair

<sup>53</sup> Voir p.185, chapitre 8.

<sup>54</sup> Maclair, Camille, *op.cit.*, p.212.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.216-217.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>57</sup> Maclair, Camille, *La Religion de la musique et les héros de l'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1928).

<sup>58</sup> Maclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, pp.144-145.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.150.

reprend ici des expressions métaphoriques qu'il emploie dans *La Religion de la musique* : « boire la musique », « les mystères de la bonne Déesse ». <sup>61</sup> Le style littéraire se révèle également dans la description que l'auteur donne de la seconde symphonie de Vincent d'Indy dans « L'incantation du souvenir » : « Elle est de forme parfaite et splendide, avec cette sorte d'expansion brûlante et tout intérieure ». <sup>62</sup> Érudant toute référence à la structure de la symphonie, Mauclair remarque que « la musique n'avait pas besoin de mes petites notations de carnet » car il n'allait au concert « que pour subir et aimer ». <sup>63</sup>

Le fait d'aimer la musique est-il une raison suffisante pour jouer le rôle de critique musical ? Le défi relevé par Camille Mauclair dans ses articles sur la musique, et le conflit qui s'ensuit avec le musicologue Louis Laloy, que nous traitons dans le chapitre suivant, nous offre des éléments de réponse.

---

<sup>61</sup> Voir, par exemple, Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.81: « Celui qui aime la musique [...] est plus sur de comprendre le mystère et de révéler la bonne déesse ».

<sup>62</sup> Mauclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.196.

<sup>63</sup> *Ibid*, p.197.

## Critique et compétence

Un article a été élaboré à partir de ce chapitre et a été accepté pour la publication par  
*International Review of Aesthetics and Sociology of Music* en décembre 2006.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le fait que Mauclair, homme de lettres, adopte, dans le contexte du milieu parisien à la fin de siècle, le rôle de critique musical n'est pas un phénomène insolite.<sup>1</sup> Rappelons qu'à son époque le public français a accès à une gamme étendue de périodiques. Christian Goubault énumère plus d'une cinquantaine de revues culturelles et musicales datant de cette période.<sup>2</sup>

La loi décrétée en 1868 par Napoléon III, qui donna la liberté de parole à la presse assura la publication d'une pléthore de journaux et de revues durant le dernier tiers du dix-neuvième siècle. Dès les années 1870, les quotidiens emploient un ou plusieurs critiques musicaux.<sup>3</sup> De plus, les journaux qui se spécialisent dans la littérature, dans le drame ou dans l'art plastique, s'intéressent à l'art musical grâce au succès des concerts de Padeloup, de Lamoureux et de Colonne. Les rédacteurs de ces périodiques embauchent des critiques musicaux professionnels ou invitent des écrivains à rédiger des articles sur des sujets musicaux ou sur des concerts.<sup>4</sup>

Les qualifications de ces critiques musicaux sont très diversifiées : ils sont avocats, bibliothécaires, diplomates, professeurs, hommes politiques, compositeurs.<sup>5</sup> Par conséquent, des données esthétiques, culturelles, économiques et politiques

---

<sup>1</sup> Voir pp.110-111, chapitre 5.

<sup>2</sup> Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, pp.491-492.

<sup>3</sup> Par exemple, durant les années 1890, les principaux critiques de musique des grands quotidiens furent : Ernest Royer (*Le Journal des Débats*), Alfred Bruneau (*Gil Blas*, *Le Matin*, *Le Figaro*), Victorin Joncières (*La Liberté*), Louis de Fourcard (*Le Gaulois*), Henri Bauër (*L'Écho de Paris*), Émile Pessard (*L'Événement*), Gaston Carraud (*La Liberté*), Adolphe Boschot (*L'Écho de Paris*), Jean Chantavoine (*L'Excelsior*) et Paul Souday (*L'Éclair*). Voir Genova, Pamela, *Symbolist Journals: a Culture of Correspondence* (Ashgate, Aldershot, England, 2002), p.230.

<sup>4</sup> Édouard Schuré et Camille Bellaigue (*La Revue des Deux Mondes*), Pierre-Barthélémy Gheusi et Joseph de Marlique (pseudonyme J. Saint-Jean) (*La Nouvelle Revue*), Camille Saint-Saëns, Catulle Mendès, Alfred Ernst, Pierre Lalo, Jules Echorcheville et Romain Rolland (*La Revue de Paris*), Charles-Henri Hirsch (*Le Mercure de France*), Paul Souday et Camille Mauclair (*La Revue des Revues*), Louis Doyen (*La Grande Revue*), Maxime Gaucher, Léon Pittaut, René de Récy, Jacques du Tillet, Adolphe Boschot, Émile Pierret et Raymond Bouyer (*La Revue Bleue*), Ély-Edmond Grimard et Albert Dayrolles (*Annales Politiques et Littéraires*), Arthur Pougin, Alfred Ernst et Henri Gauthier-Villars (*La Revue Encyclopédique*), Raymond Bouyer et Henri Ghéon (*L'Ermitage*) et Paul Flat (*L'Artiste*). Voir *ibid.*, p.230.

<sup>5</sup> Goubault, Christian, *op.cit.*, p.161.

entrent dans la discussion de la musique.<sup>6</sup> De plus, des conflits sur l'idéologie et la méthodologie apparaissent. Saint-Saëns dénonce l'afflux d'écrivains dans le domaine de la critique tandis que Hugue Imbert<sup>7</sup> considère que les compositeurs sont trop influencés par leurs opinions, par leurs ambitions et par leurs rivaux.<sup>8</sup> Vers le début du vingtième siècle, le conflit se galvanise davantage : les musicologues, comme les écrivains, sont convaincus qu'eux seuls ont le talent d'écrire « une critique authentique et esthétique ».<sup>9</sup> Camille Mauclair fait partie des critiques musicaux littéraires qui s'opposent aux musicologues.

Avant d'étudier la confrontation de Mauclair avec le musicologue Louis Laloy (1875-1944), avec lequel il croise le fer, passons brièvement en revue les premiers articles que l'auteur écrit sur la musique. De 1893 à 1936, il contribue à diverses revues musicales. Le style littéraire souvent hyperbolique qu'il favorise, se manifeste dès son premier article et révèle son désir de « faire aimer » la musique. C'est entre 1903 et 1905 que sa contribution y est la plus prolifique. La plupart de sa trentaine d'articles, comme « La musique de chambre », « Impressions sur Franck » et « L'héroïsme de Liszt » paraissent dans *Le Courrier Musical*. Les autres, y compris « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle », « Pelléas et Mélisande », « Parmi les musiciens français : M. Alfred Bruneau », « La musique française depuis Berlioz » sont publiés dans *La Revue des Revues*, *La Revue Universelle*, *La Revue Bleue*, *Musica*, *La Revue Musicale*, *La Revue de Paris* et *The English Review*.<sup>10</sup>

### Fresques rythmiques

Dans ses premiers articles sur la musique, Camille Mauclair manie un style dans lequel il emploie souvent l'analogie de la fresque. Son « Morceau sur la neuvième Symphonie » paraît dans la revue *L'Académie Française*<sup>11</sup>, une « revue

<sup>6</sup> Genova, Pamela, *op.cit.*, p.233.

<sup>7</sup> Voir Goubault, Christian, *op.cit.*, p.69 : « Pendant près de vingt ans, Hugue Imbert (1842-1905) rédigea d'importantes chroniques à *L'Indépendance Musicale et Dramatique*. Il devint rédacteur en chef du *Guide Musical* en 1900 ».

<sup>8</sup> Genova, Pamela, *op.cit.*, p.235.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>10</sup> De cette trentaine d'articles de musicologie, Mauclair en a publié une douzaine dans *Le Courrier Musical* et onze dans *La Revue des Revues*. Pour la liste complète de ces articles, voir notre bibliographie.

<sup>11</sup> Mauclair, Camille, « Morceau sur la neuvième symphonie » *L'Académie Française*, février 1893. La rédaction inclut : Paul Adam, M. Beaubourg, R. de Gourmont, M. Leblond, C. Mauclair, Stuart

d'art et de littérature » qui n'a pas survécu plus de deux mois. Le style de l'auteur dans cet ouvrage révèle l'influence du symbolisme : « Etoiles dont s'avère, au doigt de ce prince métaphysicien<sup>12</sup>, la bague de cent diamants stellée, chefs-d'œuvre dépositaires d'une grandeur ancienne ». <sup>13</sup> Tout le texte est imprégné de métaphores et d'analogies et l'auteur le rend plus littéraire encore en introduisant des références à des philosophes et poètes comme Luther, Goethe, Hegel et Baudelaire. Il prête peu d'attention à la neuvième symphonie - la « Symphonie quadruple » -, écrivant que « trois tableaux nous semblent de morte nature, figée et belle en colères inconnues de notre moderne émoi, mais l'ultime ! notre appel pour demain ». <sup>14</sup> N'employant aucun terme musical, Camille Mauclair transforme la symphonie en quatre tableaux, utilisant un vocabulaire du monde de l'art et de la littérature.

En 1900, l'article « La Religion de l'orchestre et la musique française actuelle » figure dans *La Revue des Revues*. <sup>15</sup> Avec son titre, qui annonce celui de l'ouvrage *La Religion de la musique*, ce texte confirme que, à cette époque-là, l'auteur possède une idée concrète de la religiosité de la musique même : « c'est le dernier lieu qui ressemble à un temple [...] On vient concilier toutes les idées religieuses dans l'adoration du rythme ». <sup>16</sup> Nous avons relevé des commentaires semblables dans l'ouvrage de 1924. <sup>17</sup>

Comme dans le « Morceau sur la neuvième symphonie », l'écrivain compare la musique à la peinture. Il utilise l'analogie suivante : « A la fresque déroulée aux murailles et y transposant en rythmes linéaires une vision élargie de la vie, l'orchestre s'oppose, fresque rythmique, idéalement passionnelle et descriptive ». <sup>18</sup> Il crée une image visuelle teintée d'idées philosophiques - « une vision élargie de la vie », « idéalement passionnelle » - et élude l'aspect technique de la musique orchestrale.

De plus, dans cet article, Camille Mauclair examine certaines œuvres des musiciens français de son époque ; une étude qu'il développe plus profondément

Merrill, Ch. Morice, P. Quillard, P. Redonnel, H. de Régner, J. Renard, E. Signoret, L. Tailhade, P. Verlaine.

<sup>12</sup> Mauclair parle de Beethoven.

<sup>13</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.1.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>15</sup> *La Revue des Revues* qui fut une « revue de culture » selon Goubault, C. (*La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, p.492), devint *La Revue* entre 1904 et 1905 et en 1913.

<sup>16</sup> Mauclair, Camille, « La religion de l'orchestre et la musique française actuelle » *La Revue des Revues*, le 15 février 1900. p.368.

<sup>17</sup> Voir p.168, chapitre 8.

<sup>18</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.365.

dans l'*Histoire de la musique européenne*.<sup>19</sup> Ses commentaires portent souvent un jugement de valeur sur ces musiciens : « M. Claude Debussy [...] jalousement aristocratique [...] crée [un art] d'une écriture subtile, obscure, ouvragée avec une extrême délicatesse harmonique »<sup>20</sup> ; « M. Gustave Charpentier [...] est le plus français de nos musiciens »<sup>21</sup> ; « M. Vincent d'Indy [...] est le plus sérieux, le plus classique, le plus considérable des harmonistes français »<sup>22</sup> ; « M. Alfred Bruneau [...] ne paraît trouver la force lyrique ». <sup>23</sup> L'écrivain, en faisant ces remarques sur le style musical de ces compositeurs, entre dans l'arène de la critique musicale.

Un compte-rendu de Mauclair sur l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy paraît dans *La Revue Universelle*<sup>24</sup> en 1902.<sup>25</sup> Comme pour ses écrits musicaux précédents, l'auteur choisit une revue culturelle pour la publication de cet article plutôt qu'une revue musicale. Il s'expose donc moins à la critique des musicologues et des musicographes.

Dans son ensemble, cet article est une contribution littéraire. Après avoir constaté que M. Debussy est « un symphoniste de premier ordre », Mauclair signale que la musique de *Pelléas et Mélisande* « évoque [...] certains peintres et écrivains, Poe, Heine, Laforgue, Mallarmé, Whistler » car « c'est la même rareté, la même concentration, la même indicible suggestion, la même hantise somptueuse et triste ». <sup>26</sup> Selon Mauclair, l'influence des symbolistes et de leurs prédécesseurs se révèlent donc dans cette musique qu'il compare également à l'œuvre du peintre impressionniste Claude Monet : « [M. Debussy] juxtapose des tonalités à peu près [...] comme M. Claude Monet dessine par accollement de tons purs [...] les sons sont employés comme des couleurs, s'influencent, se répondent, sans un effet imitatif, sans progression autre que celle d'un rouge éclatant auprès d'un gris ». <sup>27</sup> La musique est transposée en « un tableau de couleur ».

Du point de vue purement musical, Mauclair note dans cet article « l'originalité intense des harmonies, et un certain caractère fiévreux, subtil,

<sup>19</sup> Voir chapitre 7.

<sup>20</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.378.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.378.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.375.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.377.

<sup>24</sup> *La Revue Universelle* fut publiée entre 1901 et 1907 selon Goubault, Christian, *op.cit.*, p.492.

<sup>25</sup> Mauclair, Camille, « Pelléas et Mélisande » *La Revue Universelle*, t.2, 1902, p.331.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.331.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.331.

passionnel et mystérieux, qu'on ne trouve à personne au monde ».<sup>28</sup> De plus, la musique de Debussy ne porte pas l'empreinte de Wagner ; ce qui confirme son originalité et annonce son importance dans la musique française. Camille Mauclair signale que *Pelléas et Mélisande* marque une date, car cet opéra est « non seulement une œuvre élevée, mais l'un des plus captivants spectacles [...] libéré de Wagner ».<sup>29</sup>

Dans « La musique française récente »<sup>30</sup>, Mauclair révèle une connaissance grandissante du milieu musical parisien et de nouvelles orientations de composition créées par les musiciens en France. Il parle du rétablissement de la musique française après « l'ombre immense » de Wagner, mettant en lumière « le sage pasteur » César Franck qui a « sauvé une génération de l'hypnotisation<sup>31</sup> du drame lyrique ».<sup>32</sup> De plus, il signale que les Franckistes ont « individualisé la musique française ».<sup>33</sup> Le texte est un tribut au « triomphe réel »<sup>34</sup> de la musique française et ces idées réapparaissent dans l'*Histoire de la musique européenne* et dans *La Religion de la musique*.

### *Le Courrier Musical*

La plupart des articles musicaux de Camille Mauclair se trouvent dans *Le Courrier Musical* dès 1903.<sup>35</sup> Ce périodique, « remarquable par la solidité et la variété de ses critiques »<sup>36</sup>, fut publié entre 1898 et 1914, une durée assez exceptionnelle pour une telle revue.<sup>37</sup> En 1905, la liste des collaborateurs à cette publication est longue. Les noms de Vincent d'Indy, Lionel de Laurencie et Henri Gauthier-Villars figurent parmi ces « personnalités venant d'horizons divers ».<sup>38</sup> À

<sup>28</sup> *Ibid*, p.331.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.331.

<sup>30</sup> Mauclair, Camille, « La musique française récente » *La Revue des Revues*, le 1<sup>er</sup> avril 1903, pp.51-58.

<sup>31</sup> Nous reproduisons textuellement le vocable de Mauclair.

<sup>32</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.54.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.55.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.56.

<sup>35</sup> Le premier article, paru le 1<sup>er</sup> décembre 1903, fut « Réflexions sur la musique et la parole » ; dans cet article Mauclair examine la musicalité des vers libres.

<sup>36</sup> Goubault, Christian, *op.cit*, p.74.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.74.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.73. Les collaborateurs du *Courrier Musical* en 1905 étaient L. Aguetant, Camille Bellaigue, F. Baldensperger, Camille Benoit, Eugène Berteaux, Gustave Bret, Charles Bordes, Pierre de Bréville, Marcel Boulestin, Michel-Dimitri Calvocoressi, Camille Chevillard, Dr. Colas, M. Daubresse, Victor Debay, Étienne Destranges, Albert Diot, René Doire, F. Drogoul, Georges Dunan, Eva, Emm. Ergo, Fledermaus, Louis de Fourcaud, G. de Flagny, Henri Gauthier-Villars, E. Giovanna, Omer Guiraud, René Héry, Frédéric Hellouin, Vincent d'Indy, Émile Jacques-Dalcroze, Lionel de la Laurencie, Paul Leriche, Paul Locard, Charles Malherbe, Camille Mauclair, F. de Ménil, Vicrot Maurel, Mathis Lussy,

cette époque-là, plusieurs articles de Mauclair paraissent à la première page du *Courrier Musical*. Le 1<sup>er</sup> janvier 1905 marque la parution du « Fluide musical » alors qu'une demi-douzaine de ses textes sont déjà publiés dans cette revue au cours de 1904<sup>39</sup>, ce qui fait croire que le style littéraire de l'auteur plaît au rédacteur ainsi qu'à ses lecteurs.

Nous avons illustré précédemment<sup>40</sup> que ces écrits révèlent l'amour de Mauclair pour la musique mais ne traitent guère l'aspect technique de cet art. Ces textes n'approfondissent pas les sujets très controversés et, en fait, le premier article, consacré à un sujet musical, qui soulève la polémique ne paraît pas dans *Le Courrier Musical* mais dans *La Revue*.<sup>41</sup> C'est un article qui se consacre au compositeur naturaliste Alfred Bruneau. En choisissant de commenter Bruneau, Camille Mauclair diffuse ses idées d'homme de lettres mélomane sur les opéras naturalistes qui sont une nouvelle tendance dans la musique. Sans doute, l'amitié entre Mauclair et Gustave Charpentier a-t-elle contribué à l'appréciation de cet écrivain de l'opéra naturaliste.<sup>42</sup>

### Alfred Bruneau

Alfred Bruneau (1857-1934), « franckiste »<sup>43</sup> et élève de Jules Massenet ne s'intéresse pas aux personnages mythologiques. Il ne les utilise pas dans ses opéras comme le fait Wagner. Employant « les matériaux fournis par l'observation de la

Octave Maus, Jean Marcel, Alfred Mortier, Raymond-Duval, Rhené-Baton, Guy Ropartz, Gabriel Rouchès, Camille Saint-Saëns, J. Sauerwein, Paul de Stœcklin, M. Scharwenka, Jean d'Udine, Émile Vuillermoz.

<sup>39</sup> « Le vertige de la musique », le 15 janvier 1904, « Eaux-fortes d'après l'orchestre », le 1<sup>er</sup> avril 1904, « Feuillettes d'Albums, I, La musique de chambre », le 15 mai 1904, « Feuillettes d'Albums, II, 1, La musique du silence. 2. Une note sur le lied. 3. Un musicien des aspects », le 1<sup>er</sup> juin 1904, « Impressions sur Franck », le 1<sup>er</sup> novembre 1904.

<sup>40</sup> Voir chapitre 8.

<sup>41</sup> Mauclair, Camille, « Parmi les musiciens français : M. Alfred Bruneau » *La Revue*, le 15 mars 1905, pp.228-239.

<sup>42</sup> Voir Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle* (Oxford University Press, Oxford, 1999), p.430: "At Charpentier's table on that occasion in 1894 were poet Saint-Pol Roux and Camille Mauclair with both of whom he had artistic links. For his part, Mauclair knew Charpentier for a number of years [...] In his memoirs he touched on the composer's politics: 'Gustave Charpentier then preparing *Louise* was an anarchist'". « A la table de Charpentier, à cette occasion, en 1894, étaient le poète Saint-Pol Roux et Camille Mauclair, avec qui il avait des liens artistiques. Pour sa part, Mauclair connaissait Charpentier depuis un certain nombre d'années [...] Dans ses mémoires, il mentionne l'idéologie politique du compositeur : ' Gustave Charpentier, à cette époque-là, alors qu'il composait *Louise*, était anarchiste' ». Notre traduction.

<sup>43</sup> Voir p.150, chapitre 7.

vie »<sup>44</sup>, Bruneau crée des opéras naturalistes dans lesquels le héros est « l'homme du peuple ».<sup>45</sup> Plusieurs de ses drames lyriques s'inspirent de l'œuvre d'Émile Zola.<sup>46</sup> Ce dernier, devenu ami de Bruneau, fournit le livret de *Messidor* et de *L'Ouragan* et pour la première fois, la prose remplace les vers dans le livret d'un opéra français. Ce changement, en association avec le choix de sujets empruntés de la vie, représente une divergence significative dans le drame musical.

Au vingtième siècle, des musicologues comme Georges Favre et Steven Huebner<sup>47</sup> signalent qu'Alfred Bruneau « compte parmi les plus originales et les plus marquantes figures de son temps »<sup>48</sup> et qu'au début des années 1890, il avait la réputation d'être le plus moderne des compositeurs français.<sup>49</sup> Cependant, à l'époque de Maucclair, l'œuvre de Bruneau est controversée car le naturalisme suscite des opinions diverses. Introduire des thèmes banals dans les opéras ne plaît pas au public bourgeois. Néanmoins, ce nouveau genre de drame lyrique attire d'autres auditeurs, comme ceux qui s'intéressent aux questions sociales et politiques.

Camille Maucclair est l'un des critiques qui soutiennent l'œuvre d'Alfred Bruneau. Ayant lui-même composé des lieder pour plusieurs musiciens, il comprend la difficulté de lier la prose à la musique et souligne le rapport étroit qui existe entre Bruneau et Émile Zola : « Il s'agit d'une entente complète des volontés, des caractères et des âmes ».<sup>50</sup> Grâce à l'intervention de Zola, Bruneau, dans *Messidor* et *L'Ouragan*, réalise une « cohésion absolue entre le texte et la musique »; cohésion qui est absente dans ses premiers drames lyriques dont le livret est fourni par Louis Gallet.<sup>51</sup>

<sup>44</sup> Dumesnil, René, « Réalistes et Naturalistes » dans *Histoire de la musique*, t.4, éditeurs Combarieu, J. et Dumesnil, R., (Armand Colin, Paris, 1958), p.86.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.88.

<sup>46</sup> *Le Rêve* (L. Gallet, après Zola) (1890), *L'Attaque du moulin* (L. Gallet, après Zola) (1892-1893), *Messidor* (Zola) (1894-1896), *L'Ouragan* (Zola) (1897-1900), *L'Enfant Roi* (Zola) (1902), *Lazare* (Zola) (1903), *Naïs Micoulin* (A.Bruneau, après Zola) (1906), *Les Quatres Journées* (A.Bruneau, après Zola) (1908-1916).

<sup>47</sup> Georges Favre, compositeur (1905-1993), Steven Huebner, Ph.D. Musicology, Princeton University (1985), Professor, McGill Faculty of Music.

<sup>48</sup> Favre, Georges, *Musique et naturalisme: Alfred Bruneau et Émile Zola* (La Pensée Universelle, Paris, 1982), p.141.

<sup>49</sup> Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle* (Oxford University Press, Oxford, 1999), p.412.

<sup>50</sup> Maucclair, Camille, « Parmi les musiciens français : M. Alfred Bruneau », pp.228-229.

<sup>51</sup> « Louis Gallet (1835-1898) : directeur de l'Hôpital Lariboisière, Inspecteur Général de l'Assistance, librettiste, romancier, homme de théâtre, Gallet s'intéressait par goût à tous les arts, mais n'était guère musicien ». Voir Goubault, C., *op.cit*, pp.52-53.

De plus, l'auteur observe que *Messidor* et *L'Ouragan* ne sont pas simplement des adaptations de romans naturalistes mais aussi des « allégories romantiques » dans lesquelles figurent des symboles.<sup>52</sup> Selon l'auteur, ces symboles, des créations de Zola, révèlent que, malgré son étiquette de « réaliste », cet écrivain est également « un symboliste romantique et un écrivain préoccupé d'antithèses morales ».<sup>53</sup> Ayant fait la connaissance de Zola, Camille Mauclair est conscient de « son désir d'écrire des synthèses symboliques »<sup>54</sup> et met donc ici en évidence cet aspect peu connu de l'esthétique de Zola.

Mauclair décrit l'intrigue de ces deux compositions. Examinons celle de *Messidor* afin d'illustrer le style de ce drame lyrique qui suscite une critique souvent hostile.

Dans un lieu sauvage, un homme a détourné un torrent qui « charriait de l'or »<sup>55</sup> en y installant une usine qui extrait ce métal précieux. Privées de l'irrigation du torrent, les terres alentour sont devenues arides. Pourtant, quelques habitants « s'obstinent à semer un blé qui ne veut pas germer ».<sup>56</sup> Un de ces hommes quitte la région pour chercher du travail. Ne réussissant pas à en trouver, il retourne au village, diffusant les nouvelles idées anarchistes et encourageant les autres « à aller détruire l'usine maudite ».<sup>57</sup>

Une des pauvres habitantes, une voyante dont le fils aime la fille de l'usinier, sait que « la source de l'or est cachée dans une grotte mystérieuse, et que quiconque y parviendra tirera du même coup la source, que nul être humain ne doit voir sans faire à l'instant évanouir la magnifique et fatale vision ».<sup>58</sup>

La foule, excitée par l'anarchiste, détruit l'usine et les deux jeunes gens se trouvent face à face « séparés par la haine et le destin ».<sup>59</sup> Dans l'intervalle, la voyante pénètre dans le lieu mystérieux. Un ballet se déroule à cet endroit : l'Or et la Volupté luttent et disparaissent à l'apparition de cette femme visionnaire. L'usine

<sup>52</sup> Mauclair, Camille, « Parmi les musiciens français : M. Alfred Bruneau », p.230.

<sup>53</sup> *Ibid*, p.229. L'opinion de Mauclair sur Zola ici contraste avec ses commentaires sur l'écrivain en 1896. À cette époque-là, il écrivit dans « Le caractère public de M. Zola » *La Nouvelle Revue*, le 1<sup>er</sup> juillet 1896, p.289: « [Zola] demeure au milieu des lettres françaises une grosse prétention, une grosse réputation, de gros livres bruyants, de grosses idées [...] il est commun, il encombre [...] il est superficiel ».

<sup>54</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.230. Comme Zola, Mauclair collabora à l'*Aurore* à l'époque de la publication de la lettre « J'Accuse ».

<sup>55</sup> *Ibid*, p.230.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>59</sup> *Ibid*, p.231.

s'écroule, et à la place « du lit rocheux de l'ancien torrent », des blés « splendides et féconds » paraissent. L'usinier s'exile et sa fille s'unit à celui qu'elle aime.<sup>60</sup>

Ce texte reflète les peurs de l'époque au sujet du progrès industriel ainsi que la montée du matérialisme. Bruneau, comme Zola, croit à l'humanisme et déclare : « Je veux faire du théâtre vivant, humain et bref ». <sup>61</sup>

Faisant référence au symbolisme inhérent à *Messidor*, Camille Mauclair constate que c'est un drame symbolique qui contient « une grande antithèse élémentaire, celle de l'or et du blé ». <sup>62</sup> Il remarque également que l'intrigue inclut le thème de la rédemption par l'amour, un enseignement moral, l'union par le travail, et le « mépris de toute richesse non venue du sol ». <sup>63</sup> Sa discussion est à la fois littéraire et philosophique.

Bien que l'auteur observe que *Messidor* est « écrit dans une langue simple, solide, avec des images justes et souvent éloquents », <sup>64</sup> il reconnaît que le livret « n'est aucunement fait pour le public de l'Opéra [...] averti, blasé, lettré ». <sup>65</sup>

Quant à la composition de ce drame, Mauclair n'y consacre que quelques lignes : « sa musique est d'une ampleur, d'une fougue et d'une richesse chromatique qui soulèvent l'émotion. Les sources en sont simples : une déclamation soutenue, véhémence et, à l'orchestre, de grands leitmotifs très rythmiques sur des thèmes de nature ». <sup>66</sup> À part ses références aux leitmotifs, son commentaire, contrairement à la façon dont Louis Laloy traite la musique de Bruneau, est musicalement vague et donne peu d'indications sur le style du compositeur ; nous examinerons l'opinion du musicologue ultérieurement dans ce chapitre.

Le drame lyrique *L'Ouragan* est également examiné par Mauclair dans « Parmi les musiciens français ». Comme il le fait pour *Messidor*, l'écrivain souligne le symbolisme inhérent à ce « drame psychologique très intense » <sup>67</sup> notant que *L'Ouragan* « tout entier a la couleur d'un drame d'Ibsen ». <sup>68</sup> Une telle remarque suggère qu'Émile Zola a subi l'influence du poète norvégien. Et la relation entre

<sup>60</sup> Notons que ce drame rappelle *Tannhäuser* et le combat entre la chaste spiritualité et la quête de la sensualité.

<sup>61</sup> Bruneau, Alfred, cité dans Cooper, Martin, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Oxford, University Press, London, 1961), p.103.

<sup>62</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.230.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp.232-233.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.236.

Bruneau et Zola est de nouveau mise en valeur : « jamais collaboration ne fut plus indiscernable, jamais texte ne fut mieux calculé en vue de la musique ». <sup>69</sup> Cependant, les références à la musique elle-même sont peu nombreuses. L'auteur fait allusion, par exemple, au caractère poignant de la musique qui accompagne « la lamentation des deux femmes au bord de la mer, dans la vaste rumeur symphonique ». <sup>70</sup> Signifiant « un bruit confus de sons assourdis », le vocable « rumeur » ne donne qu'une idée imprécise de cette musique orchestrale.

Malgré ses descriptions peu détaillées de la musique de Bruneau, Camille Mauclair considère que « par des œuvres comme *Messidor* et *L'Ouragan* un musicien comme M. Alfred Bruneau se place au-dessus de beaucoup et à la hauteur de quelques-uns ». <sup>71</sup>

Dans la dernière section de son article, l'écrivain compare l'œuvre des deux compositeurs naturalistes, Bruneau et Gustave Charpentier (1860-1956). <sup>72</sup> Charpentier, comme Bruneau, fut un élève de Jules Massenet et, selon l'écrivain René Dumesnil (1879-1967), « ils ont reçu la même empreinte, mais la ligne mélodique de l'un n'a point la même courbe que celle de l'autre [...] chez Bruneau il existe quelque chose de plus rude ». <sup>73</sup> De plus en plus marqué par des idées socialistes, Charpentier crée une œuvre qui reflète et illustre « son idéal de fraternité et de liberté ». <sup>74</sup>

Mauclair observe que dans *Louise* <sup>75</sup>, le « roman musical » de Charpentier basé sur la vie des ouvriers de Montmartre, le musicien présente un personnage

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.236,

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>72</sup> « Gustave Charpentier prétend incorporer sa vie à son œuvre [...] Baudelaire, Verlaine, Camille Mauclair furent les éveilleurs de sa sensibilité. Ibsen et Zola orientèrent sa raison. De Wagner, de Berlioz, de Massenet, il reçut l'enseignement que l'Art musical et l'Art tout court sont vêtements de l'Idée et que l'Idée est partout où le musicien sait l'entendre ». Delmas, Marc, *Gustave Charpentier et le lyrisme français* (Delagrave, Paris, 1931), p.171. Voir également Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle* (Oxford Press, Oxford, 1999) p.430: « Dans le café du Delta, coin bien connu des hommes de gauche et des compagnons de voyage anarchistes [...] A la table de Charpentier [...] en 1894, il y avait le poète Saint-Pol Roux et Camille Mauclair ». Notre traduction. « In Café du Delta, a well known haunt of left wingers and anarchist fellow travellers [...] at Charpentier's table [...] in 1894 were the poet Saint-Pol Roux and Camille Mauclair ».

<sup>73</sup> Dumesnil, René, *op.cit.*, p.97.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>75</sup> La première représentation de *Louise* fut le 2 février 1900 à l'Opéra-comique, Paris. Ce « roman musical » atteignit « la centième représentation moins de deux ans après [sa] création [...] et approchait de la millième lorsqu'on fêta [son] cinquantenaire en mars 1950 ». Voir Dumesnil, R, *op.cit.*, p.98.

abstrait « le Noctambule qui devient le génie de Paris »<sup>76</sup>, mais dans son ensemble, l'œuvre de ce compositeur est un « tableau de mœurs pur et simple tandis que M. Bruneau cherche de plus en plus la synthèse allégorique ».<sup>77</sup> L'auteur oublie de mentionner que Charpentier écrit lui-même le livret de son drame lyrique et que *Louise* est admirée pour « la virtuosité de composition, la couleur de l'orchestration et l'efficacité dramatique », comme le déclare Steven Huebner à notre époque.<sup>78</sup>

Néanmoins, Camille Maclair signale qu'« après cette terrible imposition du génie bayreuthien [...] Charpentier et M. Bruneau doivent être salués comme les plus décisifs ouvriers de l'heure nouvelle [...] pour la reprise libérale de la tradition française ».<sup>79</sup> L'auteur reconnaît leurs efforts pour forger un style musical typiquement français.

Son admiration pour ces compositeurs n'est pas partagée par le critique Louis Laloy, jugé par Christian Goubault comme étant « l'un des critiques les plus intelligents de Paris ». <sup>80</sup> Dans la même année de la publication de « Parmi les musiciens », une série d'articles sur Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier et Claude Debussy paraît dans *Le Mercure Musical*.<sup>81</sup> L'auteur de ces articles est Louis Laloy et cette série de textes marque le début du conflit qui l'opposera à Maclair.

### Louis Laloy (1874-1944)

Docteur ès Lettres de la Sorbonne<sup>82</sup> et conférencier brillant<sup>83</sup>, Laloy a également fait des études de musique à la Schola Cantorum entre 1899 et 1905.<sup>84</sup> Doué pour les langues, il maîtrise l'allemand, le russe, l'anglais, l'italien, le grec et

<sup>76</sup> Maclair, Camille, « Parmi les musiciens français ; M. Alfred Bruneau », p.237.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>78</sup> Voir Huebner, Steven, *op.cit.*, p.438: "The sheer quality of *Louise* [resides in] the compositional virtuosity, orchestral colour and dramatic efficiency".

<sup>79</sup> Maclair, Camille, *op.cit.*, p.238.

<sup>80</sup> Goubault, Christian, *op.cit.*, p.487.

<sup>81</sup> Jean Marnold et Louis Laloy fondèrent *Le Mercure Musical* en 1905. Ce périodique fut publié jusqu'en 1908. Selon Goubault, Christian *op.cit.*, p.79 : « Cette revue défendait en priorité la jeune école française. Sa rédaction était très brillante. Les articles généraux étaient signés Willy, Laloy, R. Rolland, J. Marnold ».

<sup>82</sup> Laloy soutint sa thèse intitulée 'Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité' au mois de décembre 1904.

<sup>83</sup> Goubault, Christian, *op.cit.*, p.108.

<sup>84</sup> Laloy, Louis, *La Musique retrouvée (1902-1927)* (Desclée de Brouwer, Poitiers, 1974), p. 77, parle de la Schola Cantorum : « les élèves y affluèrent dès l'ouverture attirés par la promesse, qui fut tenue, d'y apprendre non seulement la musique religieuse [...] mais aussi la composition musicale en suivant chaque genre dans son progrès depuis l'origine ».

le chinois. Entre 1906 et 1907 et en 1920, il enseigne l'histoire de la musique à la Sorbonne ; et entre 1936 et 1941 au Conservatoire.

Ami de Claude Debussy, il écrira plusieurs ouvrages portant sur la musique comme *Debussy* (1909)<sup>85</sup>, *The Future of Music* (1910)<sup>86</sup>, *Rameau* (1919)<sup>87</sup> et *La Musique retrouvée (1902-1927)* (1928).<sup>88</sup>

En 1905, Laloy est directeur du *Mercure Musical*. Ses articles intitulés « Le drame musical moderne » sont une réimpression de ses conférences données dans le courant des mois de mars et avril 1905 à l'École des hautes études sociales.<sup>89</sup>

Le premier article de Louis Laloy traite de Vincent d'Indy – un musicien que Maclair apprécie. L'auteur note en particulier que dans les opéras de ce compositeur « les accents sont ceux du langage français, ils sont harmonieux et modérés, sans rien qui rappelle les brusques explosions de l'allemand ».<sup>90</sup> L'euphonie vocale est une considération importante dans la construction des phrases françaises.<sup>91</sup> Laloy indique que d'Indy « est bien un Latin » car il a « le sens et le souci »<sup>92</sup> de cette harmonisation des sons. À la différence de Camille Maclair, Laloy, dans ses articles, fait des observations sur des tendances significatives dans la structure de la musique elle-même. En parlant de l'opéra *Fervaal*<sup>93</sup> de Vincent d'Indy, il note que « les tonalités ont [...] leur emploi et leur caractère : le ton de *si* est associé toujours à l'idée de la guerre, le ton de *ré* à un assaut, un élan ; la patrie s'exprime en *sol* majeur, et la religion en *mi bémol* ».<sup>94</sup> Grâce à sa connaissance musicale, Louis Laloy est capable d'identifier les thèmes de l'ouvrage par les tons utilisés dans la partition. N'ayant pas une pareille compréhension des tons, Maclair aurait sans doute utilisé des termes littéraires comme « véhément », « poignant » ou « un langage métaphysique » pour décrire un tel ouvrage.

<sup>85</sup> Laloy, Louis, *Debussy* (Dorbon, Paris, 1909).

<sup>86</sup> Laloy, Louis, *The Future of Music* (William Reeves, London, 1910).

<sup>87</sup> Laloy, Louis, *Rameau* (Felix Alcan, Paris, 1919).

<sup>88</sup> Laloy, Louis, *La Musique retrouvée (1902-1927)* (Plon, Paris, 1928).

<sup>89</sup> Cette École est transférée à la Sorbonne en 1903. Voir Yeoland, Rosemary, 'Romain Rolland et l'héroïsme : une perspective musicale', p.19.

<sup>90</sup> Laloy, Louis, « Le drame musical moderne, I : Vincent d'Indy » *Le Mercure Musical*, le 15 mai 1905, p.13.

<sup>91</sup> *Le Nouveau Petit Robert* (Le Robert, Paris, 1995), p. 840 : « C'est que la langue française est fort exigeante en matière d'euphonie. Pour satisfaire à la musique, elle enfreint des règles, altère des mots, ajoute des lettres ». (Duham).

<sup>92</sup> Laloy, Louis, *op.cit.*, p.13.

<sup>93</sup> *Fervaal*, (Opus 40, 1897).

<sup>94</sup> Laloy, Louis, *op.cit.*, p.14.

Laloy lance une attaque contre Zola et Alfred Bruneau ainsi que contre Gustave Charpentier, dans deux articles, intitulés « Les véristes : Zola-Bruneau »<sup>95</sup> et « Les véristes français : Gustave Charpentier »<sup>96</sup>, laissant entendre que ces deux compositeurs font partie de l'école vériste italienne.<sup>97</sup> Le musicologue suggère donc que l'école française de naturalisme aurait pour origine le vérisme italien dont les compositeurs se seraient inspirés en imitant le style des musiciens italiens, une insinuation infamante pour les musiciens français.<sup>98</sup>

Selon Laloy, la branche française des véristes se manifeste dans « l'œuvre amère d'Alfred Bruneau et le drame affadi de Gustave Charpentier »<sup>99</sup> et la seule joie de ces musiciens est de mettre en scène « le menu peuple contemporain [...] des ouvriers en bourgeron, des couturières à l'atelier, des marchands en leur boutique et des boulangers au fournil ».<sup>100</sup> Observant que Bruneau et Charpentier ont une « prédilection pour ce que la vie offre de plus vulgaire »<sup>101</sup>, Laloy s'établit comme l'un des auditeurs de l'Opéra décrits par Mauclair - « averti, blasé [et] lettré »<sup>102</sup> -, qui préfèrent une musique « plus aristocratique ».<sup>103</sup> De plus, Laloy critique la collaboration entre Bruneau et Zola. Non seulement les œuvres musicales ont-elles « beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes préoccupés des problèmes politiques et sociaux » mais elles sont aussi « farcies de symboles ».<sup>104</sup> Ainsi, Louis Laloy exprime-t-il l'opinion des auditeurs qui jugent que les problèmes de la vie

<sup>95</sup> Laloy, Louis, « Le drame musical moderne, II, Les Véristes : Zola-Bruneau » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juin 1905.

<sup>96</sup> Laloy, Louis, « Le drame musical moderne, III, Les Véristes français : Gustave Charpentier » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juillet, 1905.

<sup>97</sup> Voir *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, 2001, vol.26, p.477: « Vérisme: un mouvement dans la littérature italienne et, par la suite, dans l'opéra, qui se développa pendant les années 1870 [...] Bien que ce mouvement partage certaines caractéristiques avec le naturalisme – un style de narration impersonnel, un intérêt pour les couches sociales inférieures, une approche réaliste de la vie contemporaine – le vérisme développa des traits distincts. Les véristes présentèrent un caractère nettement régional dans leurs œuvres ». Notre traduction. «Verismo (it.): A movement in Italian literature, and subsequently in opera which developed in the 1870s [...] Although sharing certain characteristics with naturalism – an impersonal narrative style, a true to life approach in dealing with contemporary reality – verismo developed distinct traits. The verists gave a markedly regional character to their works».

<sup>98</sup> Voir Yeoland, Rosemary, *op.cit.*, p.99 : « La musique italienne est à son déclin », et Mauclair, Camille, *Histoire de la musique européenne*, p.267 : « Dans le vérisme [...] nous ne trouverons autre chose qu'un adroit ou maladroit mélange de sentimentalisme effréné, de réalisme violent et tout extérieur, et de roueries orchestrales ». Voir également, Rolland, Romain, *Jean-Christophe* (Albin Michel, Paris, 1950), pp.1465-6.

<sup>99</sup> Laloy, Louis, « Les Véristes: Zola-Bruneau », p.75.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>102</sup> Mauclair, Camille, « Parmi les musiciens français : M. Alfred Bruneau », p.233.

<sup>103</sup> Dumesnil, René, *op.cit.*, p.85.

<sup>104</sup> Laloy, Louis, *op.cit.*, p.76.

quotidienne n'ont pas leur place dans un opéra. Quant au symbolisme utilisé par Charpentier et Bruneau dans leurs drames musicaux, c'est un « indigeste mélange d'une réalité platement quotidienne et d'un symbolisme déconcertant ».<sup>105</sup> Ces drames lyriques, que Mauclair a décrits comme « des allégories romantiques »<sup>106</sup> dans « Parmi les musiciens français », sont impitoyablement mis en pièces par Laloy.

Dans sa critique de Bruneau, Laloy choisit son opéra *L'Ouragan* et commence son attaque avec des commentaires cinglants sur Zola : « Tout d'abord, on n'en pouvait trouver de plus mal écrits [...] cette langue à la fois incolore et boursouflée, terne et déclamatoire, dépourvue lamentablement de tout rythme et de tout accent ».<sup>107</sup> Et l'auteur reproduit plusieurs phrases de l'opéra pour souligner que « c'est de la littérature d'illettré ».<sup>108</sup> Ses commentaires se démarquent fortement de ce que Mauclair écrit au sujet de la « cohésion absolue entre le texte et la musique », en raison de « l'entente complète des volontés »<sup>109</sup> de Bruneau et de Zola. Laloy donne les raisons de son parti pris contre Zola et révèle en même temps son mépris du socialisme.<sup>110</sup>

En effet, selon lui, la musique d'Alfred Bruneau a souffert dès sa collaboration avec l'écrivain naturaliste : « Bruneau a reculé les bornes de la laideur musicale du moment où il s'est consacré à Zola ».<sup>111</sup> Comme la musique de *L'Ouragan* « doit épouser la forme de l'action et suivre le contour des paroles [...] tantôt la déclamation s'avance à pas égaux, avec la solennité lente d'un cortège funèbre ; tantôt elle se précipite en triolets inutiles, et d'une feinte vivacité ».<sup>112</sup> Bruneau aurait pu créer ces irrégularités pour produire un effet dramatique ; cependant, Laloy les considère comme un exemple de musique mal écrite.

Afin d'illustrer davantage la médiocrité de la musique de Bruneau, Laloy introduit de petites phrases musicales de *L'Ouragan* dans son texte. Dans presque tous les exemples, il se limite à une vision simpliste de la musique en reproduisant une ou deux barres de mesure de la clé de *sol* ou de *fa*. Trois mesures d'une berceuse,

<sup>105</sup> *Ibid*, p.76.

<sup>106</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.229.

<sup>107</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.77.

<sup>108</sup> *Ibid*, p.78.

<sup>109</sup> Voir p.208 de ce chapitre.

<sup>110</sup> En parlant de ses années à l'École normale supérieure, Laloy déclare : « Nationalistes, nous ne l'étions à aucun degré. Socialistes non plus [...] nous voulions une vie [...] à la fois belle et bonne, et d'un style achevé comme une œuvre d'art ». *La Musique retrouvée (1902-1927)* (Desclée de Brouwer, Poitiers, 1928), p.31.

<sup>111</sup> Laloy, Louis, « Les Véristes : Zola-Bruneau », p.80.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.80.

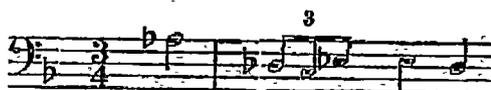
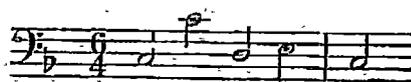
chantée au second acte, sont dupliquées, l'auteur commentant qu'« elles sont d'une terrible banalité » et que « l'on en veut vraiment à l'auteur de n'avoir même pas su colorer de quelques nuances exotiques cette pauvre musique ».<sup>113</sup>



Pour ceux, comme Mauclair, qui ne savent pas lire la musique, de telles inclusions dans un texte ne ressemblent qu'à des hiéroglyphes illisibles. Mais, l'exemple choisi par Laloy est très simpliste. Les deux premières mesures sont identiques : une blanche (*sol*) est suivie de deux noires (*fa* et *la*) tandis que la dernière mesure débute par deux noires (*sol* et *si*), qui annoncent une blanche (*ut*). De plus, le rythme est peu compliqué : une blanche égale deux temps, une noire égale un temps.

Laloy utilise une stratégie qui évince les commentaires ou les rebuffades des critiques sans connaissance musicale. En effet, les articles de Laloy visent un groupe choisi de lecteurs, ceux qui comprennent la structure de la musique, c'est-à-dire des compositeurs et des musicologues et non le grand public. Mauclair, cependant, écrit pour tous ceux qui aiment la musique.

Revenons à la musique de *L'Ouragan*. Les motifs conducteurs, abondants, sont également notés par Laloy qui en inclut trois dans son article. Les voici :



<sup>113</sup> *Ibid*, p.80.

Selon Laloy, le premier motif représente l'île de Goël<sup>114</sup>, le deuxième illustre l'inquiétude voyageuse et le troisième le désir: « tous se promènent à travers le drame avec les visages solennels ».<sup>115</sup> L'auteur signale, que pour les varier, Bruneau utilise « les vieilles transformations scolastiques du contrepoint, par diminution, ou par changement de rythme, ou par mouvement contraire ».<sup>116</sup> Ce ne sont pas des variations innovatrices.

Voici la diminution (basée sur le premier motif) :



et le changement de rythme :



Examinons le cas de la diminution. Se servant du premier motif, le compositeur répète le même intervalle entre les notes commençant par une octave suivie par une septième, puis une seconde et il augmente le nombre de notes en triples croches. Même si la première note de la variation est *la* au lieu de *ut*, l'effet musical est répétitif.

Pour le changement de rythme, Bruneau utilise de nouveau les intervalles du premier motif mais il convertit les notes en croches pointées, doubles croches<sup>117</sup> et blanches. Un tel traitement ne rompt pas la monotonie du son.

Quant à l'harmonie<sup>118</sup> de la musique de ce compositeur, Laloy constate : « Rien de plus rudimentaire que le sens harmonique chez Alfred Bruneau [...] sorti

<sup>114</sup> Le drame se déroule sur l'île de Goël.

<sup>115</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.81.

<sup>116</sup> *Ibid*, p.81.

<sup>117</sup> Notez la faute d'impression du deuxième exemple illustrant le changement de rythme : la quatrième note *fa* est, en fait, une double croche.

de l'accord parfait de tonique et de l'accord de dominante, il ne sait où il va. Qu ferait-il donc pour sortir de la banalité ? Il harmonisera volontairement à faux, dira tonique pour dominante, dominante pour tonique ou combinera entre eux ces deux accords incompatibles ». <sup>119</sup> Le critique donne un exemple dans lequel Bruneau utilise un *sol* dièse dans la clef de *fa* contre le *sol* naturel de la mélodie. Révélant ici sa connaissance de la théorie musicale apprise à la Schola Cantorum, Laloy est capable de reconnaître les modulations élémentaires utilisées par le musicien. Pour lui, Bruneau est « un bourreau des notes » dont « l'avare nature a refusé le génie musical ». <sup>120</sup>

L'usage inlassable de l'accord de dominante et de tonique dans le même ton crée une impression banale ou élémentaire pour l'auditeur. <sup>121</sup> C'est la transposition inattendue à un autre ton et l'emploi de divers changements d'accords qui ajoutent à la beauté d'une composition. Le commentaire du compositeur Reginald Smith Brindle <sup>122</sup> soutient notre observation : « Si nous écoutons de la musique qui continue trop longtemps sans changement, l'esprit a tendance à s'endormir, et au mieux, écouter demande un effort [...] mais si la musique change, notre attention est tout de suite éveillée et nous écoutons le nouveau message avec plaisir ». <sup>123</sup> Pour effectuer une progression musicale, le compositeur suit certaines règles d'harmonie. <sup>124</sup> Selon le compositeur Paul Hindemith <sup>125</sup>, « il n'y a que deux genres de musique, la bonne musique dans laquelle les rapports tonals sont traités avec intelligence et habileté et la mauvaise musique dans laquelle le compositeur ignore ces rapports et par

---

<sup>118</sup> Après la représentation du *Rêve*, Camille Bellaigue (1858-1930), critique de *La Revue des Deux Mondes* écrit, le 1<sup>er</sup> juillet, 1891 : « Attendons quelques années et ce ne sera plus la peine d'étudier ni les lois des accords, ni celles des tons, les unes et les autres n'étant faites que pour être violées ». Cité dans Goubault, C., *op.cit*, p.410. Cependant, Martin Cooper, musicologue de nos jours constate que Bruneau utilise de la dissonance pour créer un effet purement dramatique, par exemple, pour souligner l'atmosphère tendue d'un passage dans le drame. Selon lui, Bruneau ne s'intéresse pas à l'expérimentation harmonique. Voir Cooper, Martin, *op.cit*, p.103.

<sup>119</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.82.

<sup>120</sup> *Ibid*, p.84.

<sup>121</sup> Nous parlons ici d'un auditeur dont la réaction est influencée par une esthétique musicale de l'Ouest.

<sup>122</sup> Reginald Smith Brindle (1917-2003) était un compositeur, professeur et écrivain anglais.

<sup>123</sup> Smith, Brindle, Reginald, *Musical Composition* (Oxford University Press, Oxford, 1986), p.8: "If we listen to music which continues for too long without change, the mind tends to go to sleep, and at best listening becomes an effort [...] but if the music changes, our attention is immediately alerted, and we listen to the new message with pleasure". Notre traduction.

<sup>124</sup> C'était le compositeur français Jean-Philippe Rameau qui établit la tonalité comme une technique de composition. Voir l'*Encyclopédie Britannique*, Macropædia, vol.12, p.747.

<sup>125</sup> Paul Hindemith (1895-1963) était un violoniste, compositeur et professeur allemand.

conséquent les mélange sans tenir compte de l'effet musical». <sup>126</sup> Ainsi, la combinaison au hasard d'un dièse ou d'un bémol contre un naturel dans la même mesure comme le fait Bruneau dans *L'Ouragan*, choque l'oreille.

La critique de Laloy est moins sévère dans le cas de l'œuvre du deuxième compositeur naturaliste Gustave Charpentier.

### La prose de Montmartre

Même si la prose que Charpentier emploie dans son drame musical intitulé *Louise* « est une prose de Montmartre, crasseuse et vaguement métaphysique » <sup>127</sup>, Laloy considère que « les paroles [...] ont une grande qualité » <sup>128</sup> car Émile Zola ne les a pas créées. Néanmoins, résumant l'intrigue de manière ironique, il critique les éléments sociaux et politiques de *Louise*, et observe que Charpentier « reste partout sérieux comme un pape, le pape de la bohème ». <sup>129</sup> Selon le musicologue, le potentiel d'émotion d'un drame ne se manifeste pas « puisque l'auteur ne veut en tirer que des enseignements et des moralités, non de la grâce ou de la poésie ». <sup>130</sup> Mais le succès de *Louise* indique que Charpentier a peut-être atteint son but.

Quant à la musique, les quelques barres de mesure qui figurent hors contexte dans l'article suggèrent que la musique de *Louise* est simpliste. Pourtant, Laloy, posant un jugement de valeur sur cet ouvrage, juge que cette composition de Charpentier « n'est point déplorable comme celle d'Alfred Bruneau ». <sup>131</sup>

Néanmoins, l'auteur accuse l'art de Gustave Charpentier d'être un art de « souvenirs » dont les mélodies rappellent celles de Massenet, « à la fois triviales et maniérées » <sup>132</sup> tandis que le chromatisme et l'accompagnement d'accords « en

---

<sup>126</sup> Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz* Theoretischer Teil, (Schott, Mainz, 1937), p.173: "so können wir feststellen, dass es nur zwei Arten Musik gibt: Eine gute, in der auf verständige Weise mit den Tonverwandtschaften gearbeitet wird, und eine schlechte, die nichts von ihnen weiss und sie deshalb wahllos durcheinander wirft". Traduit en anglais par Arthur Mendel dans *Craft of Musical Composition* vol.1: Theory, (Schott, Mainz, 1970), p.152: "There are but two kinds of music: good music in which tonal relations are handled intelligently and skilfully, and bad music, which disregards them and consequently mixes them in aimless fashion". Notre traduction.

<sup>127</sup> Laloy, Louis, « Le drame musical moderne, III, Les Véristes français : Gustave Charpentier » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juillet, 1905, p.169.

<sup>128</sup> *Ibid*, p.169.

<sup>129</sup> *Ibid*, p.172.

<sup>130</sup> *Ibid*, p.172.

<sup>131</sup> *Ibid*, p.172.

<sup>132</sup> *Ibid*, p.173.

relation de tierces (ut, mi, ut dièse)» donnent une tournure « nettement wagnérienne »<sup>133</sup> à l'ouvrage.

À la différence de Mauclair qui salue Charpentier comme l'un des musiciens français qui compose une musique « française »<sup>134</sup>, Laloy insiste sur l'influence wagnérienne qui se révèle dans son œuvre.

### **Le conflit**

À la suite de l'article de Laloy sur Charpentier, une lettre anonyme fut publiée dans *Le Mercure Musical* critique ses commentaires sur ce compositeur ainsi que sur Bruneau. Son auteur souligne : « Vous sembliez dénigrer et méconnaître grandement la valeur de deux de nos plus belles œuvres modernes : *Louise* et *L'Ouragan* ». <sup>135</sup> Le contenu de la lettre révèle que ce mélomane est prêt à défendre ces deux musiciens sans prononcer un mot sur la structure de leurs ouvrages ou sur la théorie musicale. Accusant Laloy d'être un « esprit rétrograde », l'auteur laisse entendre que seule « la génération nouvelle et éclairée » est capable d'admirer ces « œuvres magnifiquement belles ». Et il signale que *Messidor* « a déjà triomphé sur des scènes de province et de l'étranger, à Munich notamment ». <sup>136</sup> Le ton de cette lettre anonyme nous fait penser à celui de Camille Mauclair.

En fait, Mauclair publie « Le snobisme musical »<sup>137</sup> le 15 juin 1905, quelques jours après l'article de Louis Laloy sur Alfred Bruneau. Et comme nous l'avons observé précédemment, vingt ans plus tard, l'écrivain considère qu'il est toujours suffisamment pertinent d'inclure ce texte dans *La Religion de la musique*.<sup>138</sup> Sans défendre Alfred Bruneau et sa musique, l'auteur du « Snobisme musical » attaque directement les critiques « documentés »<sup>139</sup>, c'est-à-dire Louis Laloy et ses collègues du *Mercure Musical*. La cible de sa critique est leur connaissance musicale qu'il dénigre comme « le snobisme de la technique ». <sup>140</sup> Selon lui, les « techniciens » s'asseyent au concert, « les partitions sur les genoux [...] et ne quittent leur docte étude que pour sourire d'une petite faute d'un instrumentaliste ». <sup>141</sup> Mauclair laisse

<sup>133</sup> *Ibid*, p.173.

<sup>134</sup> Voir p.212 de ce chapitre.

<sup>135</sup> *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juillet 1905, p.176.

<sup>136</sup> *Ibid*, p.176.

<sup>137</sup> Mauclair, Camille, « Le snobisme musical » *Le Courrier Musical*, le 15 juin 1905, pp.366-368.

<sup>138</sup> Voir p.178, chapitre 8.

<sup>139</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.368.

<sup>140</sup> *Ibid*, p.367.

<sup>141</sup> *Ibid*, p.367.

entendre que la beauté de la musique leur échappe tant ils sont soucieux de transformer « la musique en problèmes logarithmiques ». Par conséquent, leurs « écrits compliqués » ressemblent à « un sarcophage couvert d'hiéroglyphes ».<sup>142</sup>

Dans son article, Camille Mauclair écrit qu'au début de sa carrière, il avait essayé de « s'enquérir et de s'instruire afin de pouvoir assimiler les éléments de synthèse de la musique »<sup>143</sup> en s'asseyant au concert à côté des « techniciens » afin d'absorber leur connaissance musicale par osmose. L'auteur apprécie-t-il la complexité de la composition musicale ? La compréhension de la théorie harmonique, les règles de contrepoint, la structure des sonates et des symphonies, exigent une étude approfondie, une tâche difficile à réaliser juste par l'observation des autres. Mauclair a conclu à cette époque-là qu'il n'allait pas « troquer contre une science vaine et sèche les joies de [son] ignorance naïve ».<sup>144</sup> Observant que « l'émotion, le rythme, l'attraction magnétique de l'infini musical sont à [lui], autant qu'au liseur de partitions », il défend son droit de critiquer et remarque également que « plus la critique est spécialisée moins elle a de valeur, car elle reste impuissante à démontrer pourquoi une harmonie émeut ».<sup>145</sup>

Le style polémique de l'auteur dans cet article provoquera, nous le verrons, des ripostes hostiles de la part de Louis Laloy et de ses collègues.

Dans l'intervalle, avant de répondre à cet article de Mauclair, Laloy publie le dernier de ses textes sur les compositeurs français.<sup>146</sup> Cet article sur Claude Debussy et *Pelléas et Mélisande*, un drame musical, commence par une référence négative aux opéras de Bruneau et de Charpentier. Avec son style ironique et son langage métaphorique, Laloy discrédite les deux compositeurs: « Nous avons rencontré d'abord l'effrayante dévastation de champs maudits, où l'on eût en vain cherché la plus humble fleurette musicale ».<sup>147</sup>

Examinons quelques aspects de cet article. À la différence de ce qu'il a écrit dans ses articles sur Bruneau et sur Charpentier, Laloy inclut plus de vingt exemples de barres de mesure pour illustrer l'originalité de la musique debussyste. De plus, en

---

<sup>142</sup> *Ibid*, p.368.

<sup>143</sup> *Ibid*, p.366.

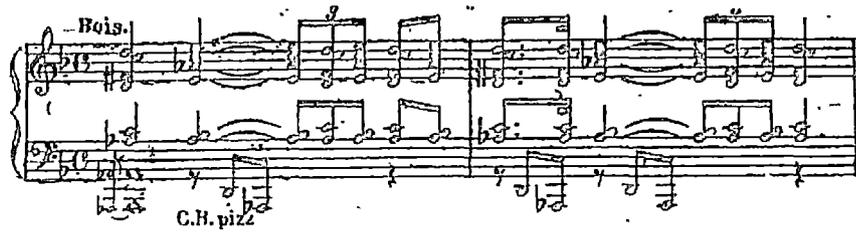
<sup>144</sup> *Ibid*, p.367.

<sup>145</sup> *Ibid*, p.368.

<sup>146</sup> Laloy, Louis, « Le drame musical moderne, IV, Claude Debussy » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> août 1905, pp.233-250.

<sup>147</sup> *Ibid*, p.233.

reproduisant la composition en deux clés *sol* et *fa*, il met en évidence la complexité de la composition. Voici l'un des motifs :



Selon Laloy, à la différence de ceux de Bruneau, les motifs de Debussy « se modifient [...] perpétuellement, et ne reparaissent jamais sous la même forme [...] ces transformations ne résultent jamais de l'application de quelque règle ou de quelque formule : elles sont toutes spontanées, impossibles à prévoir, et cependant si naturelles ».<sup>148</sup> L'originalité de Debussy est mise en opposition avec « la banalité » de Bruneau qui utilise « des vieilles transformations scolastiques ».<sup>149</sup> D'autres exemples de la musique debussyste sont choisis pour illustrer son caractère unique. Selon Louis Laloy, « chaque note est justiciable de ce qui précède et responsable de ce qui suit ».<sup>150</sup> En ce qui concerne l'harmonie, il écrit : « l'harmonie de Claude Debussy est toute de liberté. Chacun des accords qui la composent est une consonance [...] plus riche et plus harmonieuse que toutes celles que nous connaissons [...] aucune formule de cadence, aucune résolution de sensibles n'en réglera la marche ».<sup>151</sup> Laloy révèle une grande compétence musicale en expliquant les procédés et les harmonies utilisés par Debussy dans *Pelléas et Mélisande*.<sup>152</sup> Cependant, l'admiration exprimée ici pour Debussy provoque une polémique orchestrée par Mauclair dans un article paru le mois suivant dans *Le Courrier Musical*.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.244.

<sup>149</sup> Voir p.218 de ce chapitre: « Bruneau utilise les vieilles transformations scolastiques du contrepoint, par diminution, ou par changement de rythme, ou par mouvement contraire ».

<sup>150</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.247.

<sup>151</sup> *Ibid*, p.247.

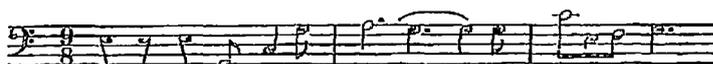
<sup>152</sup> Dans son livre intitulé *La Musique retrouvée*, Laloy souligne que son amitié avec Debussy débuta dès son publication « Sur deux accords » dans *La Revue Musicale*, novembre 1902 : « Cet article attira l'attention de Claude Debussy qui non content de me remercier manifesta le désir de me connaître et me pria d'aller le voir [...]. [Debussy écrivit] 'Cher ami, Il y a déjà longtemps vous avez été à peu près le seul à comprendre *Pelléas*' ». *La Musique retrouvée (1902-1927)*, p.119.

### L'universelle incompetence d'un Camille Mauclair

Le 15 août 1905, Laloy publie « Un dernier mot sur Alfred Bruneau »<sup>153</sup> dans lequel il attaque implacablement la « non-musique » du compositeur. Que l'article soit une réponse au « Snobisme musical » de Mauclair se révèle dans une note dès la première page. Ici, Laloy se réfère directement à « l'universelle incompetence d'un Camille Mauclair ».<sup>154</sup> Quelle colère a inspiré ce commentaire personnel et injurieux ? Mauclair a dû susciter l'indignation de Laloy par sa polémique directe contre les critiques « documentés ».

Laloy, dans son texte, se concentre exclusivement sur la compétence musicale de Bruneau qu'il continue à présenter de façon à exclure la possibilité d'un commentaire de Mauclair. Le musicologue commence par suggérer que Bruneau n'est pas digne d'être un compositeur français et que « pour l'honneur de [son] pays », Laloy le bannit de la musique française : « les choses que M. Bruneau couchent sur le papier ne sont ni françaises, ni allemandes, ni anciennes, ni modernes, ni passionnées, ni sereines, ni simples, ni compliqués, ni mélodiques, ni harmoniques, ni rythmiques ».<sup>155</sup> Comparons ce commentaire à ce que Camille Mauclair écrit dans son article : « Bruneau doit être salué comme l'un des plus décisifs ouvriers [...] pour la reprise libérale de la tradition française ».<sup>156</sup> Mauclair loue le compositeur tandis que Laloy le dénigre.

Dans « Un dernier mot sur Alfred Bruneau », Laloy critique l'opéra *l'Enfant Roi*<sup>157</sup>, employant un langage très fustigé : « La musique de cette dernière partition est plus factice et plus vide encore ».<sup>158</sup> Et il inclut la première phrase du prélude :



<sup>153</sup> Laloy, Louis, « Un dernier mot sur Alfred Bruneau » *Le Mercure Musical*, le 15 août 1905, pp.288-292.

<sup>154</sup> *Ibid*, p.288: « Il va sans dire que je ne veux parler... de l'universelle incompetence d'un Camille Mauclair ».

<sup>155</sup> *Ibid*, p.288.

<sup>156</sup> Voir p.212 de ce chapitre.

<sup>157</sup> « Rares sont les critiques qui prennent la défense de *l'Enfant Roi* [...] pour tout le monde la partition est insignifiante, saugrenue, la plus grande erreur de Zola et Bruneau », Goubault, Christian, *op.cit*, p.412.

<sup>158</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.289.

Au sujet de cette phrase, le musicologue fait l'observation suivante: « Ayant extirpé cette belle chose des circonvolutions les plus reculées de son cerveau, M. Bruneau, qui est un homme fort décent, a voulu l'habiller, avant de la présenter en public. Mais comme son génie ingrat, après un tel effort, lui refusait obstinément un contresujet ou une harmonie congruente, force lui a été de revêtir son idée avec un lambeau d'elle-même, pris en mouvement accéléré suivant une recette chère à l'école ». <sup>159</sup>



Tout l'article est écrit dans le même esprit. Les mélodies de l'opéra « sont des notes mises au bout l'une de l'autre sur du papier à cinq lignes, mais où nulle oreille musicale ne reconnaîtra jamais une suite ». <sup>160</sup> Et Laloy conclut par le commentaire déjà exprimé dans son premier article sur ce musicien : « la nature lui a radicalement refusé l'inspiration, le talent et même le simple instinct musical ». <sup>161</sup> Après un tel éreintement de la musique d'Alfred Bruneau, Mauclair peut-il contre-attaquer pour défendre ce musicien ? Comme sa connaissance musicale n'est pas suffisamment approfondie pour commenter les points théoriques examinés par Laloy, l'écrivain élude ce domaine de théorie musicale et lance une attaque contre la chapelle <sup>162</sup> de disciples qui entourent Claude Debussy, notamment Louis Laloy et Jean Marnold. Le 15 septembre 1905, il publie son article « La Debussyte » dans *Le Courrier Musical*. <sup>163</sup>

<sup>159</sup> *Ibid*, p.289.

<sup>160</sup> *Ibid*, p.290.

<sup>161</sup> *Ibid*, p.292. Toutefois, il est à noter que Laloy écrivit en 1901 dans *La Revue Musicale* que *L'Ouragan* de Bruneau « abonde en idées ». Laloy, Louis, cité dans Goubault, Christian, *op.cit*, p.411.

<sup>162</sup> À l'époque de Mauclair, les musicographes et les journalistes utilisèrent le vocable « chapelle » pour décrire les clans qui entourèrent des musiciens tels que Debussy ou Vincent d'Indy.

<sup>163</sup> Mauclair, Camille, « La 'Debussyte' » *Le Courrier Musical*, le 15 septembre 1905, pp.501-505.

### *La Debussyte*

La « debussyte » est une « maladie » imaginée par Camille Mauclair, qui se loge dans « le cerveaux des pions »<sup>164</sup> comme Louis Laloy et Jean Marnold, « les plus atteints de cette infection ».

Ayant lui-même admiré la musique de Debussy depuis sa participation au cercle mallarméen, l'auteur considère qu'il ne souffre que d'une forme « bénigne » de la debussyte. Il en est donc immunisé contre une forme plus virulente. Selon lui, cette maladie « devint endémique » à l'époque de *Pelléas et Mélisande* : « Il a fallu *Pelléas* pour que la forme éruptive se manifestât ».<sup>165</sup> L'effet de l'infection sur ses victimes est décrit par l'auteur : « Ils sont saisis d'une sorte d'hypnose [...], un mélange de salpêtre, de bang crétois<sup>166</sup>, de haschich et de carry, les exalte dans une mysticité rageuse. Ils courent comme des Malais qu'on dépeint en proie au vertige meurtrier de l'*amok*. Ils discourent et vocifèrent ».<sup>167</sup> Sous l'influence de la maladie, les critiques « transforment Debussy en colosse » tout en éprouvant « le besoin de démolir une série d'autres musiciens et même de les injurier ».<sup>168</sup> Il remarque que Jean Marnold « blague Beethoven, aplatit Berlioz [et] fait de la chair à pâté avec la musique russe ».<sup>169</sup>

Notons ici le jugement injuste à propos des grands compositeurs. Le clan des debussystes préfère la musique et les idées de Claude Debussy. Camille Mauclair met en lumière l'existence de telles coteries dans le milieu musical de son époque. En effet, il publiera dans *La Revue* du 15 novembre 1907 un texte que Léon Vallas considère comme « un important article [...] à la distinction des différentes *Chapelles musicales en France*. Article dont la lecture, aujourd'hui plus encore que naguère, est fort piquante : on y voit situés avec précision les croyants des diverses Eglises ou les combattants des deux clans rivaux ».<sup>170</sup>

<sup>164</sup> *Ibid*, p.502.

<sup>165</sup> *Ibid*, p.502.

<sup>166</sup> Une forme de chanvre.

<sup>167</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.502. Notons que cette définition de la *debussyte* entre dans la postérité par sa réapparition dans l'ouvrage de Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps* (Albin Michel, Paris, 1958), p.261. Léon Vallas (1879-1956) fut un musicologue et un critique. En 1902, il fonda une succursale de la Schola Cantorum à Lyon.

<sup>168</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.502.

<sup>169</sup> *Ibid*, p.503.

<sup>170</sup> Vallas, Léon, *op.cit*, p.311.

Revenons à « La Debussyte » dans laquelle Mauclair appose l'étiquette de « professeur » à Marnold et à Louis Laloy, en incluant une définition de ce métier : « Un professeur est un homme qui est toujours sûr d'enseigner quelque chose, puisqu'on l'a nanti de ce pouvoir. En France, plus qu'ailleurs, on n'écoute que les gens à diplômes, et on considère l'art comme une conséquence de l'instruction ». <sup>171</sup>

En réponse à l'insulte d'« universelle incompetence » que Laloy lui adresse, Camille Mauclair suggère que le jeune homme est trop sûr de lui-même : « Au ton de quelques articles lus sous sa signature, j'ai tôt fait de penser qu'il avait trente ans de chefs-d'œuvre derrière lui. Quelle intrépidité de bonne opinion ! Quelle ampleur dans le dogmatisme » ! <sup>172</sup> En fait, à cette époque-là, ayant juste soumis son doctorat, Laloy n'a encore publié aucun de ses ouvrages sur la musique.

Mauclair note qu'il ne doute pas que « le professeur » Laloy « soit compétent non seulement dans la musique, mais [aussi] dans la peinture, la statuaire, le roman, la poésie, la psychologie, et dans toutes les autres choses dont les professeurs s'occupent universellement ». <sup>173</sup> Ce dernier avait réprimandé Mauclair pour « avoir osé trouver du talent à Bruneau » <sup>174</sup>, réprimande que Mauclair juge impudente.

L'auteur de « La Debussyte » dénonce le style littéraire de Laloy, en admettant qu'il a « renoncé à lire jusqu'au bout [ses] omniscients discours, les trouvant partiels, obscurs ». Ses articles sont « écrits dans un langage que quinze ans d'incompétence littéraire me rendent incapable d'assimiler au bon français ». <sup>175</sup> Ici, l'écrivain brandit son arme principale contre son jeune antagoniste : ses quinze ans d'expérience littéraire contre l'inexpérience de la jeunesse.

### Critique compétent ?

« La Debussyte » de Camille Mauclair provoque toujours des représailles de la part des amis de Debussy. Le premier octobre, Louis Laloy publie dans *Le Mercure Musical*, une lettre intitulée « Les Superflus ». <sup>176</sup> Il commence en suggérant que Mauclair n'a pas le droit de se considérer comme artiste si « aucune œuvre d'art

<sup>171</sup> Mauclair, Camille, *op.cit.*, p.503.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>176</sup> Laloy, Louis, « Les 'Superflus' » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p.402.

n'est signée de son nom ».<sup>177</sup> Ce commentaire est une contre-attaque envers la référence faite par Mauclair à son inexpérience.

Utilisant une métaphore littéraire, Laloy explique que le nom « Mauclair » est en fait un nom d'emprunt : « Il peut, Faust<sup>178</sup> indigne de toute damnation, promener à travers la science et l'art son impuissante curiosité ».<sup>179</sup> Non seulement le musicologue laisse entendre que Camille Mauclair n'a aucune importance, mais aussi que l'écrivain est un imposteur. Insistant sur cette idée de faux, Laloy poursuit : « Nous avons toujours eu, et nous aurons longtemps encore des critiques musicaux et des critiques d'art qui n'entendent rien à la peinture ni à la musique ».<sup>180</sup> Et il conclut sa lettre en écrivant : « Une race nouvelle de pédants nous est née : les professionnels du sentiment naïf et de l'oreille dure. Ils brandissent bien haut leur bannière, où s'inscrivent, en rouge aveuglant, ces devises : 'Place aux sourds !' et : 'Honte à qui sait distinguer un *mi* d'un *ré* ou une quinte d'une tierce, ou un violon d'un cor' ».<sup>181</sup> Laloy adopte ici un langage imagé semblable à celui utilisé par Mauclair pour ses « Malais en proie au vertige meurtrier ».<sup>182</sup>

Le même jour, dans *Le Courrier Musical*, Louis Laloy publie une autre lettre<sup>183</sup> dans laquelle il écrit : « Je n'ai pas cru devoir réfuter un critique dont « l'universelle incompetence » me paraît assez avérée par quinze années d'exercices variés [...] mais puisqu'il porte tant d'intérêt à ma personne, je lui conseille d'améliorer ses moyens d'information, et de ne pas me nommer « professeur » de sa propre autorité ».<sup>184</sup> L'étiquette de « professeur » semble l'avoir agacé. La publication de cette lettre dans la revue de « l'ennemi » est peut-être un acte de provocation.

La dernière riposte de Camille Mauclair dans ce conflit paraît le 15 octobre 1905.<sup>185</sup> Faisant référence à la lettre de Laloy, il souligne, une fois de plus, sa propre réputation comme homme de lettres : « Il ne peut y avoir de commune mesure entre un écrivain qui a signé de nombreuses œuvres d'imagination et de critique, en niât-

<sup>177</sup> *Ibid*, p.402.

<sup>178</sup> Camille Mauclair est né Camille Laurent Célestin Faust, fils de François Xavier et d'Eugénie Agathe Rosalie Kornstett. Peut-être l'écrivain prend-il un nom d'emprunt parce que le nom de famille Faust est trop germanique pour le milieu littéraire parisien.

<sup>179</sup> Laloy, Louis, *op.cit*, p.402.

<sup>180</sup> *Ibid*, p.402.

<sup>181</sup> *Ibid*, p.402.

<sup>182</sup> Voir p.225 de ce chapitre.

<sup>183</sup> Voir *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p.550.

<sup>184</sup> *Ibid*, p.550.

<sup>185</sup> Mauclair, Camille, « Les 'Compétents' » *Le Courrier Musical*, le 15 octobre 1905, pp.566-570.

on la valeur, et un homme qui, n'en ayant fait aucune, est insolvable par là même devant l'opinion ». <sup>186</sup> Conscient que Laloy est offensé par l'appellation de « professeur », il redéfinit ce vocable, lui donnant un sens adjectival : « J'appelle 'professeur' quiconque fait étalage de suffisance, de pédantisme. Cela devient un adjectif, utile à qualifier un état d'esprit ». <sup>187</sup> Et il annonce : « Au lieu de parler des 'professeurs', je parlerai désormais des 'compétents' ». <sup>188</sup> Ces critiques particuliers, comme lui, ne sont pas « capables de composer de la musique » et donc, ils sont « égaux en incompetence devant le fait de créer ». <sup>189</sup> De plus, les « compétents » ne peuvent « ni augmenter ni diminuer l'amour du public pour une œuvre ». <sup>190</sup>

« A qui les 'compétents' s'adressent-ils » ? demande Mauclair. Si leurs textes sont destinés à des professionnels, il ne croit pas que les compositeurs les lisent. Ces derniers « s'instruisent dans leur métier en le pratiquant ». S'ils sont destinés au public, « leurs gloses sont de simples grimoires ». <sup>191</sup> Les idées exprimées ici par Camille Mauclair font écho aux commentaires de Martin Cooper, musicologue de la fin du vingtième siècle, qui constate que même si un critique peut chanter ou jouer d'un instrument, cette expérience est secondaire à l'art d'écrire.

« C'est l'art d'exprimer en mots non seulement son opinion des œuvres qu'il critique mais aussi de maîtriser l'infinie variété des connotations implicites des mots ; par le choix et l'inclusion d'un adjectif ; par le caractère abrupt ou atténué d'une formule par laquelle un jugement est rendu ; dans l'insistance sur certains points qui assure que le lecteur comprend insensiblement la qualité et les caractéristiques pertinentes d'une œuvre ou d'une représentation. Car l'écriture est également une forme de composition dans laquelle l'harmonie et l'orchestration sont utilisées pour modifier et ajouter de la couleur et de la diversité aux simples discours mélodiques ». <sup>192</sup>

---

<sup>186</sup> *Ibid*, p.566.

<sup>187</sup> *Ibid*, p.567.

<sup>188</sup> *Ibid*, p.567.

<sup>189</sup> *Ibid*, p.568.

<sup>190</sup> *Ibid*, p.568.

<sup>191</sup> *Ibid*, p.569.

<sup>192</sup> Cooper, Martin, *Judgements of Value: Selected Writings on Music* (Oxford University Press, Oxford, 1988), p.3: "This is the art of expressing in words not simply his opinions of the works he is asked to criticise, but of handling the infinite variety of nuances implicit in words; in the choice and placing of an adjective; in the abruptness or gentleness of phrase with which a judgement is made; in the distribution of emphasis that enables the reader insensibly to grasp the quality and the salient characteristics of a work or a performance. For writing is also a form of composition, in which harmony and orchestration must be used to modify and add colour and variety to plain melodic statements". Notre traduction.

De plus, Martin Cooper ajoute : « ‘La compréhension ’ de la musique est une expression ambiguë. Il est possible [...] de maîtriser les mathématiques de la gamme diatonique, chromatique et tout autre gamme, l’histoire des instruments musicaux, les formes, les cultures - tout cela - et pourtant rester absolument ignorant du caractère essentiel de l’art, - comme on le dit - de ne pas avoir d’oreille, d’être sourd à la signification des combinaisons de son que l’oreille signale au cerveau ». <sup>193</sup>

Cooper souligne que pour un critique, la compréhension de la musique ne suffit pas s’il n’est pas capable de reconnaître la beauté d’une composition ni pouvoir l’exprimer en mots.

Dans « Les ‘Compétents’ », Mauclair préconise avec insistance que le rôle du critique est « la remise à l’honneur des œuvres méconnues ; l’éducation du public mélomane, non par des gloses que seuls des gens de métier peuvent comprendre, mais par des démonstrations claires et rationnelles, des analogies avec d’autres arts, et surtout des appels à la sensibilité, à l’émotion ». <sup>194</sup> Pour lui, le lien entre les arts est toujours important. En effet, par son commentaire, il réaffirme non seulement son but de « faire aimer la musique » mais également son idéal de critique musicale qui « exprimerait éloquemment, avec une émotion communicative, avec une poésie passionnée, l’âme des belles œuvres ». <sup>195</sup>

### S’égarer dans la critique musicale ?

Revenons au conflit entre l’écrivain et les musicologues et à son épilogue. Après le débat entre Camille Mauclair et Laloy, Jean Marnold <sup>196</sup> et Émile Vuillermoz <sup>197</sup> défendent leur collègue du *Mercure Musical* en publiant, en octobre et en novembre 1905, les articles « Idiot-musicaliana » <sup>198</sup> et « Une tasse de thé ». <sup>199</sup>

<sup>193</sup> *Ibid*, p.235: “‘Understanding’ music is an ambiguous expression. It is quite possible [...] to master the mathematics of the diatonic, chromatic, and any other scale; the history of musical instruments, forms, and cultures - all this; and yet to remain absolutely ignorant of the essential character of the art, to be - as we say - ‘unmusical’, deaf to the significance of the sound-patterns, which the ear reports to the brain”. Notre traduction.

<sup>194</sup> Mauclair, Camille, *op.cit*, p.569.

<sup>195</sup> Voir p.188, chapitre 8.

<sup>196</sup> Jean Marnold (1859-1935) fut critique au *Courrier Musical* de 1901 à 1903, au *Mercure de France*, de 1902 à 1914. Il fonda en 1905, avec Louis Laloy *Le Mercure Musical*.

<sup>197</sup> « Après avoir étudié le Droit et les Lettres à l’Université de Lyon, [...] Émile Vuillermoz (1878-1960) fut élève de Fauré au Conservatoire de Paris. La découverte de *Pelléas* en 1902 le conduisit à prendre la plume pour défendre l’art contemporain, à *La Revue Dorée* (1902), au *Courrier Musical* (1905), à *La Revue Illustrée* (1905), au *Mercure Musical* (1905-1907), à *La Nouvelle Presse* (1907-1914), au *Mercure de France* (1909), à *Musica* (1909-1914), à *La Revue Musicale S.I.M.* (1910-1914) ». Voir Goubault, Christian *op.cit*, p.82.

<sup>198</sup> Marnold, Jean, « Idiot-musicaliana » *Le Mercure Musical*, le 15 octobre 1905, pp.445-450.

Marnold commence son article en indiquant que, d'habitude, « l'absolue liberté de jugement qu'[il] réclame et dont [il] use pour [lui-même] constituait pour autrui un droit réciproque et légitime ».<sup>200</sup> Cependant, en insinuant que Laloy et Marnold sont atteints de la « debussyte » et qu'ils sont « professeurs », les provoque et les incite à répondre à ces accusations.

Reprenant l'expression « universel incompetent » pour décrire Mauclair, Marnold réfute quelques commentaires prononcés par ce dernier dans « La Debussyte ». Le collègue de Laloy déclare que son mépris pour des compositions d'autres musiciens n'est pas causé par son amour de la musique de Claude Debussy et que l'opéra du compositeur n'est pas responsable de son aversion pour la musique russe. En effet, selon lui, il a « tarabiscoté l'école russe [...] quatre, cinq mois, voire un complet semestre avant la première de *Pelléas* ».<sup>201</sup> Insistant sur l'ignorance musicale de Mauclair, il ajoute qu'il serait « fort embarrassé » de continuer « de s'en expliquer avec le littéraire, car il faudrait parler musique ».<sup>202</sup> Pour ridiculiser davantage la critique musicale de l'écrivain, Marnold suggère que son style soit plus approprié à un dialogue comme: « J'adore le melon » auquel un voisin pourrait répliquer « Cher Monsieur, une confiance en vaut une autre : moi, je préfère le pruneau ».<sup>203</sup> Mais Marnold signale que le melon doit être découpé en tranches pour le distinguer d'autres fruits.

La question posée par Marnold est la suivante: « pourquoi [Mauclair] s'égarait-il dans la critique musicale » ?<sup>204</sup> Comme le public est devenu plus « cultivé » et exige un niveau d'expertise plus élevé des critiques, « il ne suffit plus de confectionner, [...] quelque tartine wagnérienne à la confiture de symbole ». Marnold rappelle le but du *Mercur Musical* : « on tâche d'adjoindre un peu de « compétence » à la sincérité des opinions les plus diverses ; [...] avant que de disserter sur l'art de la musique, on a jugé bon d'en avoir entendu, médité, lu et relu les œuvres, appris l'histoire et - le 'métier' ».<sup>205</sup> Dans une telle revue, aimer une œuvre musicale ne suffit pas pour élaborer une critique.

<sup>199</sup> Vuillermoz, Émile, « Une tasse de thé » *Le Mercure Musical*, le 15 novembre 1905, pp.505-510.

<sup>200</sup> Marnold, Jean, « Idiot-musicaliana » *Le Mercure Musical*, le 15 octobre 1905, p.445.

<sup>201</sup> *Ibid*, p.446.

<sup>202</sup> *Ibid*, p.446.

<sup>203</sup> *Ibid*, p.447.

<sup>204</sup> *Ibid*, p.448.

<sup>205</sup> *Ibid*, p.448.

Pour tourner l'argument contre Mauclair, Marnold convertit « la debussyte » en une forme bienfaisante : « Il faut s'y résigner, Mauclair, tout le monde l'a ou l'aura, la 'debussyte' », car depuis *Pelléas* « il y a quelque chose de changé [...], il y a que la musique est entrée dans notre vie ». <sup>206</sup> Ses paroles révèlent la ferveur d'un debussyste invétéré.

L'article de Vuillermoz intitulé « Une tasse de thé » est moins virulent que celui de Jean Marnold. Il décrit de manière satirique une scène imaginaire dans un salon parisien, suggérant que Mauclair a dépassé les bornes de la critique objective dans les commentaires de ses derniers articles de critique musicale. Des dilettantes comme 'Mme de F.', 'le baron' et 'le fameux compositeur R.-N. parlent ici de Debussy et de « la debussyte », faisant mention, en particulier, de Camille Mauclair. 'Le baron' déclare : « J'ai appris par cœur l'admirable étude que le docteur Mauclair a consacrée à cette maladie » ; il explique ensuite les symptômes tandis que 'le compositeur R.-N. répond: « j'ai lu, moi aussi, cet article de Camille Mauclair. Il m'a surpris et il m'a peiné. J'attendais mieux de ce poète qui apporta toujours de la ferveur et de la discrétion dans sa mélomanie sincère ». <sup>207</sup>

Après « le duel » avec Laloy et ses collègues, Mauclair continue d'écrire sur la musique. Cependant, il change de tactique, se concentrant de nouveau sur les aspects littéraires, psychologiques et philosophiques des compositeurs et de leurs ouvrages. L'année suivante, il publie « Schumann et les poètes » dans *La Revue* <sup>208</sup> et la biographie du compositeur. <sup>209</sup>

Son article intitulé « Les chapelles musicales en France », dont Léon Vallas <sup>210</sup> a fait l'éloge, paraît dans *La Revue Musicale SIM* en 1907. <sup>211</sup> Toutefois, un intervalle de trois ans s'écoule avant que Mauclair ne contribue de nouveau au *Courrier Musical* en publiant « L'héroïsme de Liszt » où il aborde l'abnégation du compositeur. <sup>212</sup>

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.449.

<sup>207</sup> Vuillermoz, Émile, *op.cit.*, p.507.

<sup>208</sup> Mauclair, Camille, « Schumann et les poètes » *La Revue*, le 1<sup>er</sup> septembre 1906, pp.64-75.

<sup>209</sup> Mauclair, Camille, *Schumann* (H. Laurens, Paris, 1906). Voir chapitre 6.

<sup>210</sup> Voir p.225 de ce chapitre.

<sup>211</sup> Mauclair, Camille, « Les chapelles musicales en France » *La Revue*, le 15 novembre 1907 pp.179-191.

<sup>212</sup> Voir p.187, chapitre 8.

Son conflit avec les musicologues le rend désormais plus prudent dans ses commentaires musicaux.<sup>213</sup> Cependant, mélomane fervent et absolument certain que sa contribution au milieu musical est digne d'intérêt, il continue de contribuer à des revues jusqu'en 1936, date à laquelle, il donne son dernier article « Les symbolistes et leurs musiciens ».<sup>214</sup>

\*\*\*

Dans ce chapitre, nous avons indiqué que l'entrée de Camille Mauclair, homme de lettres, dans le domaine de la critique musicale ne fut pas exceptionnelle à son époque. Ses articles, écrits dans un style littéraire, philosophique et psychologique, convinrent aux lecteurs du milieu artistique. De plus, les comparaisons qu'il fit entre la musique et d'autres arts, illustrant la fusion des arts, auraient attiré les esprits intellectuels des années 1890. Nous avons également noté que ses contributions didactiques ainsi que biographiques et historiques, révèlent son grand amour de la musique. Cependant, nous l'avons vu, cet amour n'a pas suffi quand il est entré en conflit avec les musicologues qui critiquèrent son manque de connaissances musicales théoriques.

---

<sup>213</sup> Voir le préface de *La Religion de la musique*, p.vii: « Ce livre a été écrit [...] par un poète qui ne prétend à d'autre compétence que celle d'un auditeur passionné ».

<sup>214</sup> Mauclair, Camille, « Les Symbolistes et leurs musiciens » *La Revue de Paris*, t.11, le 15 mars 1936, pp.285-301.

## Conclusion

Par l'examen des ouvrages de Mauclair qui portent sur la musique, nous avons souligné la contribution de Camille Mauclair à l'éducation musicale du public français. Avant de conclure, résumons brièvement les façons dont Mauclair traite la musique dans ses ouvrages. Essayiste, critique, poète et éducateur, Camille Mauclair examine et interprète l'art musical, offrant à ses lecteurs plusieurs perspectives sur la musique. Par exemple, son rôle de pédagogue et d'historien se révèle dans son *Histoire de la musique européenne de 1815 à 1914* qui est une source d'informations sur les compositeurs de divers pays européens et sur les philosophies et les tendances des cénacles musicaux français de son époque. Pour citer ses propres mots, ce « livre concis et léger [touche] la production musicale en tous genres ».<sup>1</sup> Mauclair considère que son devoir est « d'informer et d'instruire le public »<sup>2</sup> sur cet art qu'il aime. Dans cet ouvrage en particulier, il reconnaît la contribution considérable de Richard Wagner au monde artistique parisien et commente la réaction consécutive des musiciens français qui recherchent une musique pure. L'importance d'autres compositeurs européens tels que Franz Liszt, Anton Bruckner et Modeste Moussorgski est mise également en évidence. Esprit internationaliste, Mauclair élargit les horizons musicaux de ses lecteurs. *L'Histoire de la musique européenne* est à la fois didactique et légère, et illustre qu'une approche historique est l'un des moyens par lesquels Camille Mauclair communique son amour de la musique à ses lecteurs.

Nous avons observé également qu'il utilise un style poétique et une approche psychologique dans sa critique musicale ; ceci est particulièrement illustré tout au long de sa biographie de Schumann. Cette approche ne réduit en rien la valeur de ce livre qui figure parmi les bibliographies de musicologues comme Paul Landormy et Marcel Beaufils. Mauclair décrit les difficultés psychologiques et émotionnelles de la vie de Schumann et les chapitres consacrés à l'œuvre musicale de ce dernier sont

---

<sup>1</sup> Voir p.viii, *Histoire de la musique européenne de 1815 à 1914*.

<sup>2</sup> Voir p.133-134, chapitre 7.

rédigés dans le style littéraire qui caractérise la critique musicale mauclairienne. La description poétique de l'art musical, initiée dans la critique en France par les écrivains Charles Baudelaire et Théophile Gautier<sup>3</sup> fut, ensuite, généralement employée par les hommes de lettres à l'époque de Mauclair. Et Camille Mauclair, qui suit cette tendance, élude l'analyse technique de la musique, favorisant l'usage d'un langage poétique et métaphorique dans ses descriptions. Ainsi, dans *Schumann*, l'auteur se concentre-t-il sur l'œuvre musicale dramatique et les lieder du compositeur car ces derniers lui offrent des thèmes littéraires à discuter : les intrigues de *Geneviève*, de *Manfred* et de *Faust* sont une riche source de données pour le commentaire.

Le troisième ouvrage de Mauclair intitulé *La Religion de la musique*, écrit durant ses années post-symbolistes, dévoile un autre moyen d'aborder l'art musical. Le livre est surtout une déclaration du grand amour de l'auteur pour la musique. Ce sont « les émotions évoquées par la musique »<sup>4</sup> qu'il examine ici dans le but de renforcer l'idée que cet art, grâce à sa spiritualité, remplace la religion. Mauclair utilise une abondance de métaphores et d'images visuelles pour décrire des scènes de concerts et divers aspects de la musique. Son style est loin de celui de l'historien ou du biographe car dans cet ouvrage il s'intéresse au « sens intime »<sup>5</sup> de la musique. De plus, le langage utilisé dans *La Religion de la musique* souligne la ferveur de l'assistance de la salle de concert et même son propre amour ardent vis-à-vis de la musique. C'est un langage, souvent hyperbolique, qui met en lumière son désir de s'exprimer de manière éloquente. Que ce style soit en butte aux attaques des musicologues se manifeste dans sa défense : selon lui, un grand nombre de critiques « raisonnent sur la musique mais ne l'aiment pas »<sup>6</sup> tandis que, lui, essaie d'« exprimer éloquemment, avec une émotion communicative, avec une poésie passionnée, l'âme des belles œuvres ».<sup>7</sup> Et cette passion se dévoile partout dans le texte de *La Religion de la musique*, ainsi que dans l'ouvrage « jumeau » *Les Héros de l'orchestre*, pour « faire aimer » cet art.

Les essais et les romans de Mauclair qui datent de ses années symbolistes

<sup>3</sup> Voir p.110, chapitre 6 : « La critique musicale de style littéraire utilisée par les Allemands fut adoptée par des littérateurs français tels que Théophile Gautier et Charles Baudelaire ».

<sup>4</sup> Voir p.166, chapitre 8

<sup>5</sup> Voir p.166, chapitre 8. Le « sens intime » de la musique représente pour Mauclair « la façon dont on l'aime et des rêves qu'elle inspire ».

<sup>6</sup> Voir p.178, chapitre 8.

<sup>7</sup> Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.263.

contiennent eux aussi des références à la musique. Même si *Éleusis*, par exemple, vise à expliquer les idées symbolistes, l'écrivain introduit également certains concepts musicaux dans ses argumentations. Il donne au vocable « harmonie » un sens intellectuel et métaphysique, déclarant que « ceux qui arrivent à l'harmonie spirituelle [...] créent un art supérieur ».<sup>8</sup> Ses lecteurs sont donc invités à considérer la musique à partir d'une perspective intellectuelle, un intellectualisme que Maclair emprunte aux idées de Stéphane Mallarmé. Néanmoins, l'usage de métaphores musicales et de prose poétique assure la musicalité de son écriture.

Camille Maclair illustre encore davantage son amour de la musique dans plusieurs discussions qui figurent dans *Éleusis*. Par exemple, pour faire apprécier la musicalité de la poésie symboliste, l'auteur souligne la « mélodie intérieure »<sup>9</sup> des phrases créées par les symbolistes dans son explication du vers libre. Leur drame idéal, basé sur les idées de Wagner et de Mallarmé, est également examiné. Maclair met en évidence l'importance du rythme qui « assure la cohésion de la pièce »<sup>10</sup>, c'est-à-dire une concordance de paroles, de gestes, de décor et de rythme. Comme dans ses ouvrages ultérieurs, l'écrivain agit déjà en pédagogue afin d'éduquer ses lecteurs.

Dans *Couronne de clarté*, « roman féérique »<sup>11</sup> qui traite d'aventures abstraites, l'auteur consacre une section entière à des métaphores musicales décrivant une scène d'amour. En liant ici la musique à la volupté, Maclair révèle que les contraintes de l'intellectualisme imposées par Mallarmé ont cédé, chez lui, à une plus libre expression littéraire de ses émotions et de sa sensualité. Et ce style de description musicale ressemble au style qu'il emploiera plus tard dans ses ouvrages sur la musique.

Camille Maclair contribue également au domaine musical en tant que poète. L'ensemble de sa poésie est inspiré des lieder de Schumann. Non seulement les titres reflètent des mouvements musicaux, mais aussi la musicalité qu'il introduit dans ses vers est sa tentative de « représenter des sonatines ».<sup>12</sup> C'est également une tentative de fusion des arts, concept wagnérien admiré des symbolistes. Maclair abandonne cette tâche dès qu'il se rend compte qu'il ne réussit pas à créer une fructueuse liaison

<sup>8</sup> Voir p.58, chapitre 3.

<sup>9</sup> Voir p.60, chapitre 3.

<sup>10</sup> Voir p.67, chapitre 3.

<sup>11</sup> Voir p.68, chapitre 3.

<sup>12</sup> Voir p.72, chapitre 3.

entre musique et poésie ; c'est-à-dire qu'il ne réussit pas à « baigner le poème dans une onde de vibrations vocales ».<sup>13</sup> Bien que Camille Mauclair ne tienne pas en grande estime son œuvre de poésie et le dénigre, il nous laisse en fait un legs de poèmes d'une riche musicalité.<sup>14</sup>

Dans *L'Orient vierge*, Mauclair traite le sujet de la guerre. Les brèves mentions de la musique que fait l'auteur servent à glorifier et à dramatiser certaines actions de guerre. La musique n'est employée ici que pour renforcer l'idée de l'héroïsme ; les métaphores musicales évoquent la violence et la mort.

Les romans écrits après la rupture de Camille Mauclair avec les symbolistes incluent souvent des sujets liés à la musique ; ce qui indique que la musique touche toujours la conscience de l'auteur et qu'il se sert de ses textes pour informer ses lecteurs sur cet art. Par exemple, dans *Le Soleil des morts*, les passages dans lesquels il peint « un tableau impressionniste » des poèmes symphoniques de Debussy montrent l'aspect artistique de sa critique musicale. De plus, ses descriptions de la salle de concert communiquent fidèlement le comportement de l'assistance, y compris celui des critiques musicaux.<sup>15</sup> Comme ailleurs, l'écrivain insiste sur l'expérience religieuse éprouvée par la foule au concert symphonique.<sup>16</sup> Si le but de Mauclair ici est d'ajouter aux connaissances musicales du public français de son époque, ses descriptions donnent également aux lecteurs de nos jours un aperçu de la vie musicale parisienne de l'époque. En outre, ses écrits avaient une valeur publicitaire. Les scènes de concerts, les compositions musicales décrites avec un tel enthousiasme encourageaient le public français à se rendre à des spectacles musicaux.

Quant aux autres textes post-symbolistes, *L'Ennemie des rêves*, roman « intime », est émaillé de références à Schumann tandis que *Les Mères sociales* et *La Ville lumière*, romans sociologiques, incluent des scènes qui illustrent les influences politiques et sociales qui touchent la musique et les compositeurs parisiens à la fin du siècle. Et *La Magie de l'amour* explore les analogies entre musique et amour. Ces textes révèlent toujours le rôle de pédagogue de l'auteur.

Dans ses nombreux articles, Mauclair élude la référence à la structure

<sup>13</sup> Voir p.174, chapitre 8.

<sup>14</sup> Voir Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle*, p.307 : « Dès leur publication, [*Sonnettes d'Automne* et *Le Sang parle*] avaient attiré l'intérêt des critiques de l'époque, fascinés surtout par la qualité musicale des vers mauclairiens ».

<sup>15</sup> Voir pp.86-87, chapitre 4.

<sup>16</sup> Voir p.88, chapitre 4.

théorique de la musique. Pour décrire des mouvements musicaux, l'auteur, en tant que critique, utilise « des analogies avec d'autres arts »<sup>17</sup>, transformant, par exemple, la musique en tableaux ou en poésie. Si l'occasion se présente, il décrit l'intrigue d'une composition et en analyse la perspective psychologique et philosophique. Cependant, même si le style de critique est littéraire ou poétique et vise à « faire aimer » la musique, le contenu de ses articles est, en grande partie, didactique.

Ayant résumé les divers moyens par lesquels Camille Mauclair a contribué, par son œuvre, à l'éducation musicale du public français, examinons la question : pourquoi Mauclair écrit-il sur la musique ? Nous préconisons que deux éléments contribuent à fournir des éléments de réponse. D'abord, l'écrivain ne considère jamais qu'il est incapable d'écrire sur la musique. Grâce à ses compétences littéraires, il s'impose rapidement comme homme de lettres dans le milieu artistique parisien.<sup>18</sup> Sa grande production d'essais, de romans, de biographies et d'articles atteste son rôle important de commentateur de la fin du siècle. De plus, ses ouvrages furent connus et admirés à l'étranger. Mauclair possède l'assurance de commenter tous les arts<sup>19</sup> et il fait de la critique non seulement dans le domaine de la littérature, du drame et de la poésie, mais également dans le champ des arts plastiques et de la musique. En fait, ce sont « ses quinze ans d'expérience » qu'il brandit comme arme principale contre le musicologue Louis Laloy. Camille Mauclair estime que la critique d'un homme de lettres qui a contribué à la littérature française durant une période aussi longue mérite de la considération. Que l'écrivain ait cru également que son œuvre musicale, une croyance provenant de son grand amour de la musique, fut digne d'intérêt a été souligné par notre étude. Afin d'arriver au point où il s'exprime librement sur la musique, Mauclair a développé une esthétique musicale particulière durant certaines étapes importantes de sa vie. En effet, pendant ses années symbolistes, l'influence de Stéphane Mallarmé l'a d'abord contraint à considérer la musique de manière intellectuelle.<sup>20</sup> Cependant, très sensible aux éléments émotionnels et même mystiques de la musique, Camille Mauclair finit par accorder une religiosité à cet art. Il traite donc avec révérence les sujets portant sur la musique. Après avoir quitté le cénacle mallarméen, il est sensible aux problèmes sociaux et politiques qui se posent aux Français, bien qu'il manifeste un comportement

<sup>17</sup> Voir p.193, chapitre 9.

<sup>18</sup> Voir p.6 de l'Introduction.

<sup>19</sup> Voir p.8 de l'Introduction.

<sup>20</sup> Voir p.45, chapitre 2.

individualiste. Mauclair est également prêt à « remplir son rôle de serviteur » : c'est-à-dire « rendre service à la société ». <sup>21</sup> Ses idées sur l'art musical sont donc nourries de l'influence du contexte culturel, social et politique du milieu artistique parisien.

Ce commentaire sur le contexte culturel nous amène au deuxième élément de notre réponse. Le milieu parisien de cette époque-là est sensibilisé à l'esthétique musicale - ce qui justifie la position de Camille Mauclair en tant que commentateur de musique. Autrement dit, Mauclair est conscient du fait que ses lecteurs mélomanes sont réceptifs à sa forme d'expression littéraire, car, à la différence du temps de Victor Hugo et des Parnassiens <sup>22</sup>, l'appréciation de la musique par rapport aux autres arts est devenue centrale à l'esprit des Français vers la fin du dix-neuvième siècle. Dès 1860, en effet, l'introduction des concerts dominicaux a augmenté l'intérêt du grand public pour la musique. Grâce à Richard Wagner, en particulier, le concept de la fusion des arts joue un rôle de plus en plus important, et peintres et poètes français cherchent une nouvelle musicalité dans leurs œuvres. Mauclair préfère les peintres comme Manet, Puvis de Chavannes, Monet, Renoir et Berthe Morisot qui « accumul[ent] les nuances chantantes ». <sup>23</sup> En fait, l'écrivain observe que l'œuvre de Monet, par exemple, est une série de « symphonies de vagues lumineuses » <sup>24</sup> où « chaque couleur est un instrument au rôle distinct ». <sup>25</sup> De plus, il remarque qu'« on utilise la lumière dans un tableau impressionniste de la même manière que l'on développe symphoniquement un thème de musique ». <sup>26</sup> Écrivains et poètes recherchent également le lien entre musique et paroles dans leurs ouvrages. Les symbolistes se spécialisent dans la production de vers libres et de lieder. Les revues et les nombreux journaux offrent aux lecteurs une pléthore d'articles liant la musique à d'autres notions esthétiques, culturelles, économiques et politiques. <sup>27</sup> Il s'ensuit, donc, qu'un homme de lettres était considéré tout à fait capable de traiter l'art musical de manière littéraire. Selon tous ces critères, Camille Mauclair possède les qualifications nécessaires pour faire de la critique musicale littéraire dans la lignée de Charles Baudelaire et de Théophile Gautier.

<sup>21</sup> Voir p.51, chapitre 2.

<sup>22</sup> Voir p.25, chapitre 1 : « Les romantiques, les Parnassiens [...] n'ont pas compris ni assimilé l'exceptionnelle musique verbale de Baudelaire ».

<sup>23</sup> Voir p.65, chapitre 3.

<sup>24</sup> Mauclair, Camille, cité dans Lockspeiser, Edward, *Debussy, His Life and Mind*, p.17.

<sup>25</sup> Mauclair, Camille, *L'Impressionnisme* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904), p.76.

<sup>26</sup> Voir p.83, chapitre 4.

<sup>27</sup> Voir p.201, chapitre 10.

Pourtant, Mauclair aurait pu limiter sa contribution à ce domaine uniquement par l'utilisation d'un style musical dans sa poésie, ses vers libres et même dans ses essais et ses romans. Toutefois, il choisit d'écrire directement sur les sujets musicaux. Durant sa carrière, il prit son rôle de pédagogue au sérieux et son intérêt pour les domaines suivants - musique, arts plastiques, littérature, sociologie - lui offrirent l'occasion d'éduquer le grand public. Ses écrits musicaux sont donc essentiellement didactiques. En fait, notre thèse a montré que, d'une part, Camille Mauclair conserve toujours l'idéal symboliste selon lequel l'artiste est « l'indispensable révélateur du vrai chemin des sociétés »<sup>28</sup> et d'autre part, son esthétique musicale inclut la notion que l'artiste doit servir l'humanité<sup>29</sup>, notion née des influences sociales ressenties par l'écrivain. Toute sa carrière, l'écrivain est « soucieux de contribuer à travers son art à l'amélioration de son temps ».<sup>30</sup> Cette remarque illustre que Mauclair a confiance en sa capacité d'écrivain de bien communiquer ses idées et de commenter une vaste gamme de sujets, y compris la musique. Qu'il cherche à contribuer à « l'amélioration de son temps » est également révélateur de son esprit internationaliste.

Ajoutée aux perspectives de l'esthétique musicale dont nous avons parlé précédemment, l'idée qu'une « vie consacrée à l'art est la vocation suprême » est également centrale à la pensée mauclairienne.<sup>31</sup> L'intérêt de Mauclair touche, en effet, tous les arts et l'écrivain se concentre sur leurs qualités de beauté et d'harmonie car il reste inébranlable dans sa croyance que l'artiste doit toujours être à la recherche de la « Beauté ».<sup>32</sup> En ce qui concerne la musique, la notion de la « Beauté » inclut, pour Mauclair, une dimension métaphysique. Il formule donc le concept que cet art est une nouvelle forme de religion. Quand il écrit sur la musique, son approche révèle le grand respect qu'il possède pour l'art d'Orphée. Ses commentaires au début de *La Religion de la musique* soulignent ce respect : « Le concert est aujourd'hui le lien qui plus que l'église, concilie les piétés et les croyances dissemblables en une commune élévation ».<sup>33</sup>

Malgré la révérence avec laquelle Mauclair traite des sujets musicaux, les musicologues de son époque attaquent son style de critique musicale. Ils déclarent

<sup>28</sup> Voir p.38, chapitre 2.

<sup>29</sup> Voir p.51, chapitre 2.

<sup>30</sup> Voir Valenti, Simonetta, *op.cit*, p.48.

<sup>31</sup> Voir p.40, chapitre 2.

<sup>32</sup> Voir p.54, chapitre 2.

<sup>33</sup> Voir p.168, chapitre 8.

que l'amour de la musique ne suffit pas pour faire une critique efficace. Selon eux, un commentaire valable sur la musique doit être basé sur une connaissance théorique de cet art. Contre cette argument, Mauclair soutient que « plus la critique est spécialisée moins elle a de valeur, car elle reste impuissante à démontrer pourquoi une harmonie émeut ».<sup>34</sup> Pour lui, la musique, c'est « ce qu'on perçoit et non ce qui est écrit ».<sup>35</sup> L'expert - le musicologue ou l'écrivain -, qui puisse démontrer pourquoi une harmonie émeut, existe-t-il ? En fait, le conflit entre Mauclair et les musicologues met en évidence une question sans réponse : qui a le droit de s'octroyer l'autorité du critique musical ? Pour sa part, Mauclair vise à se montrer à la hauteur du « critique idéal ». À ce propos, il est intéressant d'observer que, récemment, le compositeur et chef d'orchestre australien Richard Mills a déclaré que dans la critique musicale, il n'existe plus de distinction entre la connaissance de la musique et la compréhension théorique de la musique.<sup>36</sup> Mills considère que les études de musicologie dans les conservatoires ne traitent que les analogies verbales de la musique. « L'étude de l'harmonie, du contrepoint strict et de l'imitation stylistique détaillée des meilleurs modèles de chaque période d'histoire musicale »<sup>37</sup> n'est plus proposée. La critique musicale, selon Mills, est donc plutôt de style littéraire comme l'avait favorisé Mauclair, écrivain du dix-neuvième siècle. Mauclair aurait-il contribué au développement d'un tel phénomène ? Nous sommes tentée de le penser.

Revenons à Camille Mauclair. Grâce à son amour de la musique, il a contribué au domaine musical en tant qu'essayiste, poète, et pédagogue et nous a laissé un legs considérable et digne d'intérêt mais ignoré en grande partie par les chercheurs. Le désir de « faire aimer » l'art musical se manifeste partout dans ces écrits. Amateur et mélomane enthousiaste, doté d'un « flair » sans pareil, Camille Mauclair s'octroya un rôle de défenseur de la musique qui le mène à « diffuser » des idées, des opinions, des concepts sur cet art. Ce faisant, il fut le précurseur d'une approche nouvelle de la musicologie.

En fait, nous terminerons en laissant le dernier mot à Mauclair lui-même sur l'amour qu'il lui porte : « Jamais je n'aurai fini, musique, de pénétrer ton magique

<sup>34</sup> Voir p.221, chapitre 10.

<sup>35</sup> Voir Mauclair, Camille, *La Religion de la musique*, p.263.

<sup>36</sup> Mills, Richard, 'Some thoughts on Words and Music "Prima la Musica, Prima le parole"', 7th Annual Peggy Glanville-Hicks Address 2005. [http://www.newmusicnetwork.com.au/pgh\\_mills.html](http://www.newmusicnetwork.com.au/pgh_mills.html) . Site consulté le 3 avril 2006.

<sup>37</sup> *Ibid.*

mystère d'ange gardien individuel. Comme je t'aurai, du moins, aimée, toi qui auras été pour moi une religion alors que les arts n'étaient que des arts, toi qui auras enchanté et enrichi mes silences, et m'auras parfois permis de croire qu'en un éclair je comprenais tout et atteignais à la claire harmonie de toutes choses par le prestige de tes rythmes et de tes nombres ».<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Maclair, Camille, *Les Héros de l'orchestre*, p.194.

### Correspondance de Camille Maclair

**Lettres :**

- |                         |  |
|-------------------------|--|
| à Mme Aurel             | NAF 24291, ff. 760-769, (1919-1935), NAF 24351, ff.363-367, (n.d.), Département des manuscrits, B.N.F. |
| à Gabriel Astruc        | L.a. Maclair, 2, (1932), Département de la musique, B.N.F.   |
| à Ferdinand Bac         | Ms 14190, 102-104, Bibliothèque de l' Arsenal  |
| à Jacques Émile Blanche | Dossier Blanche, Ms 7048, 166-187, (n.d.), Bibliothèque de l'Institut de France                        |
| à Nadia Boulanger       | N.L.a. 85, 1-40, (1918-1921), Département de musique, B.N.F.   |
| à Élémir Bourges        | NAF 15618, ff.238-240, (n.d.), Département des manuscrits, B.N.F.                                      |
| à René Boylesve         | NAF 18626, ff.297-325, (1925), Département des manuscrits, B.N.F.                                      |
| à André Chevrillon      | Ms 23434, 1-6, (1916-1925), Bibliothèque Jacques Doucet  |
| à André Cœuroy          | N.L.a. 15, 198-200, (1925), Département de musique, B.N.F.   |
| de René Doire à Maclair | N.L.a. 85, 31, (1921), Département de musique, B.N.F.  |
| à Charles Du Bos        | Ms 26566, 2-14, (1921-1937), Bibliothèque Jacques Doucet   |
| à Édouard Dujardin      | MNR Ms 1890, 40-41, (1920), MNR alpha 759-760, (1891 et 1906), Bibliothèque Jacques Doucet             |
| à Paul Dukas            | L.a. Maclair, (1934), Département de musique, B.N.F.   |
| de Paul Dupin à Maclair | N.L.a. 85, 32-33, (1921), Département de musique, B.N.F.   |

- à Gabriel Fauré NAF 16417, ff.79-80, (1909), NAF 16418, ff.65-66, (1924), Département des manuscrits, B.N.F.
- à Anatole France NAF 15385, f.106, (n.d.), Département des manuscrits, B.N.F.
- à Édouard Ganche L.a. Mauclair, 3-4, Département de musique, B.N.F.
- à André Gide gamma 675, 1-47, (1891-1908), gamma 675, 64-56, (1902), Bibliothèque Jacques Doucet
- de Gide à Mauclair gamma 675, 52-53, (1907), Bibliothèque Jacques Doucet
- à Edmond Jaloux Ms 6286-7 alpha, (n.d.), Bibliothèque Jacques Doucet
- à Franz Jourdain NAF 22470, f.12, (1895), Département des manuscrits, B.N.F.
- à Léopold Lacour CD 91-6, CD 91-7, (1893), Musée Claude Debussy
- à Paul Léautard Ms 3170, 1-3, (1920), Bibliothèque Jacques Doucet.
- à Léon Lemmonier NAF 17154, ff.357-359, (1929-1943), Département des manuscrits, B.N.F.
- à Pierre Louÿs L.a. Mauclair,1, Département de musique, B.N.F.  
MNR alpha 763-771, (1891-1906), Bibliothèque Jacques Doucet
- à Louis Madelin Madelin dossier, 355, P-1,2,3, (n.d.), Archives Nationales de Paris
- à Alfred Mortier NAF 24137, ff. 115-118, (1933), Département des manuscrits, B.N.F.
- à Anna de Noailles Ms 7229, 366-374, (1904), Bibliothèque de l'Institut de France
- à Georges Orbain N.L.a. 85, 34, Département de musique, B.N.F.
- à Abel Pelletier Ms 7575-7579, 7581-7583, (1889-1896), Bibliothèque Jacques Doucet

à Armand Point	NAF 17776, ff.119-122, (n.d.), Département des manuscrits, B.N.F.
à Georges de Porto-Riche	NAF 24966, ff.120-127, (1929), Département des manuscrits, B.N.F.
à Mme Marguerite Rachilde	Ms alpha 9870-9895,10421-10425 (1894-1919), Bibliothèque Jacques Doucet
à Jehan Rictus	NAF 24567, ff.300-302, (1893), Département des manuscrits, B.N.F.
à de Régnier, Henri	Ms 6291, 109-155, (1893-1920), Bibliothèque de l'Institut de France
à Auguste Rodin	1900-1918, Musée Rodin
à Mme de Rothschild	Rothschild, A XX, 100 lf, (1897), Département des manuscrits, B.N.F.
à Jacques Rouché	NAF 17589, ff.360-382, (1907-1912), Département des manuscrits, B.N.F.
à André Suarès	Ms 1635-1654 alpha, (1907-1932), Bibliothèque Jacques Doucet
à Paul Valéry	NAF 19188, ff.29-77, (1895), Département des manuscrits, B.N.F. VRY Ms 1667, (1923), Bibliothèque Jacques Doucet
à Alfred Vallette	Ms 3336, 1-3, (1931), Bibliothèque Jacques Doucet
à Fernand Vandérem	NAF 16874, f.390, (1922), Département des manuscrits, B.N.F.
à Émile Zola	NAF 24522, ff.39-40, (n.d), Département des manuscrits, B.N.F.

#### Manuscrits

<i>Le Soleil des morts</i>	NAF 18218, Département des manuscrits, B.N.F.
<i>La Magie de l'amour</i>	Ms 14707, Bibliothèque de l'Arsenal
<i>Mallarmé chez lui</i>	Ms 14711, Bibliothèque de l'Arsenal

## Ouvrages de Camille Mauclair

### Textes

- Conférence sur Stéphane Mallarmé* (Société nouvelle, Paris, 1893).
- Éleusis, causeries sur la cité intérieure* (Perrin, Paris, 1894).
- Couronne de Clarté* (Ollendorff, Paris, 1895).
- Sonatines d'automne* (Perrin, Paris, 1895).
- Les Clefs d'or* (Ollendorff, Paris, 1896).
- Jules Laforgue* (Mercure de France, Paris, 1896).
- L'Orient vierge* (Ollendorff, Paris, 1897).
- Le Soleil des morts* (Ollendorff, Paris, 1898).
- L'Ennemie des rêves* (Ollendorff, Paris, 1898).
- L'Art en silence* (Ollendorff, Paris, 1901).
- Les Mères sociales* (Ollendorff, Paris, 1902).
- Les Danaïdes* (Société d'édition d'art, Paris, 1903).
- Le Génie est un crime. Pièce en quatre actes* (Éditions de la Grande Revue, Paris, 1903).
- Le Sang parle* (Maison du Livre, Paris, 1904).
- Idées vivantes* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904).
- La Ville lumière* (Ollendorff, Paris, 1904).
- L'Impressionnisme* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904).
- Le Mystère du visage* (Ollendorff, Paris, 1906).
- Schumann* première édition (H. Laurens, Paris, 1906), (Renouard, Paris, 1926).
- L'Amour tragique* (Calman-Levy, Paris, 1908).
- La Religion de la musique* première édition (Fischbacher, Paris, 1909), (1924).
- Histoire de la musique européenne de 1850 à 1914* (Fischbacher, Paris, 1914).
- Le Vertige allemand* (Hélios, Marseille, 1916).
- Charles Baudelaire* (Maison du livre, Paris, 1917).
- Les Héros de l'orchestre* première édition (Fischbacher, Paris, [n.d.]), (1921).
- La Magie de l'amour* (Ollendorff, Paris, 1919).
- L'Art indépendant français sous la troisième république* (La Renaissance du livre, Paris, 1919).
- Princes de l'esprit* (Ollendorff, Paris, 1920).
- Servitude et grandeur littéraires* (Ollendorff, Paris, 1922).
- Le Génie d'Edgar Poe* (Albin Michel, Paris, 1925).
- Etreindre* (Fayard, Paris, 1925).
- La Normandie* (Éditions J.Rey, B.Arthaud, Grenoble, 1926).
- La Religion de la musique et les héros de l'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1928).
- La Farce de l'art vivant, une campagne picturale (1928-29)* (La Vie d'aujourd'hui, Paris, 1929).
- La Vie humiliée de Henri Heine* (Plon, Paris, 1930).

*Le génie de Baudelaire* (Éditions de la nouvelle revue, Paris, 1933)

*Mallarmé chez lui* (Bernard Grasset, Paris, 1935).

## Articles

« Petits théorèmes d'art social : 1 : Une Anarchie » *L'En Dehors*, le 20 mars 1892.

« Le dédain d'être mauvais » *Les Essais d'Art Libre*, avril 1892, pp.97-106.

« Appassionata » *La Revue Blanche*, t.4, 1892, pp.31-36.

« Pour l'idéalisme » *Les Essais d'Art Libre*, t.1, juillet 1892, pp.251-257.

« Notes sur l'idée pure » *Le Mercure de France*, t.6, septembre 1892, pp.42-46.

« Morceau sur la neuvième symphonie » *L'Académie Française*, février, 1893.

« Fraternités idéales » *Le Mercure de France*, t.7, février 1893, pp.129-135.

« Solness le constructeur : Henrik Ibsen » *Le Mercure de France*, le 9 septembre 1893, pp.84-85.

« Chronique : Un projet d'association artistique » *La Cocarde*, le 24 septembre 1894.

« Le snobisme et le néo-mysticisme » *La Nouvelle Revue*, t.95, le 1<sup>er</sup> juillet 1895, pp.141-152.

« Les salons de 1896 » *La Nouvelle Revue*, t.100, le 15 mai 1896, pp.342-362.

« Le caractère public de M. Zola » *La Nouvelle Revue*, t.101, le 1<sup>er</sup> juillet 1896, pp.280-291.

« La Belgique par un Français » *La Revue Encyclopédique*, t.203, le 24 juillet 1897, pp.585-588.

« Blanqui et l'énergie présente » *Le Mercure de France*, t.23, septembre 1897, pp.440-449.

« Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897 » *La Nouvelle Revue*, t.108, le 15 octobre 1897, pp.670-693 et t.109, le 1<sup>er</sup> novembre 1897, pp.79-100.

« Réflexions sur les directions contemporaines » *Le Mercure de France*, t.24, novembre 1897, pp.379-396.

« L'esthétique de Stéphane Mallarmé » *La Grande Revue*, le 1<sup>er</sup> novembre 1898, pp.187-218.

« Les salons littéraires à Paris » *La Revue des Revues*, t.28, le 1<sup>er</sup> janvier 1899, pp.73-83.

« La condition matérielle et morale de l'écrivain à Paris » *La Nouvelle Revue*, t.120, le 1<sup>er</sup> septembre 1899, pp.26-52.

« L'évolution littéraire: ses tendances sociales » *La Revue Encyclopédique*, le 23 septembre 1899, pp.811-815.

« L'arrivisme et la vie intérieure » *La Revue des Revues*, t.32, le 1<sup>er</sup> janvier, 1900, pp.22-30.

« La religion de l'orchestre et la musique française actuelle » *La Revue des Revues*, t.32, le 15 février, 1900, pp.365-379.

- « Le crépuscule de l'art pictural » *La Revue des Revues*, t.33, le 1<sup>er</sup> avril 1900, pp.29-39 et le 15 avril 1900, pp.149-155.
- « L'état actuel de la critique littéraire française » *La Nouvelle Revue*, t.5, le 1<sup>er</sup> août 1900, pp.349-362.
- « Le lied en France: son domaine et son avenir » *La Revue des Revues*, t.34, le 1<sup>er</sup> août 1900, pp.271-283.
- « La Schola Cantorum et l'éducation morale des musiciens » *La Revue des Revues*, t.38, le 1<sup>er</sup> août 1901, pp.245-256.
- « L'œuvre sociale de l'art moderne » *La Revue Socialiste*, t.33, juin 1901, pp.675-689 et t.34, octobre, pp.421-435.
- « Le jeune homme littéraire à travers le XIXe siècle » *La Revue Universelle*, 1901, pp.198-99.
- « L'artiste moderne et son attitude sociologique » *La Grande Revue*, t.21, le 1<sup>er</sup> mars 1902, pp.619-642 et t.22, le 1<sup>er</sup> avril 1902, pp.130-151.
- « Les rapports actuels de la musique et de la poésie en France » *La Revue des Revues*, le 1<sup>er</sup> juillet 1902.
- « Pelléas et Mélisande » *La Revue Universelle*, t.2, 1902, p.331. « La peinture musicienne et la fusion des arts » *La Revue Bleue*, t.18, le 6 septembre 1902, pp.297-300.
- « L'identité et la fusion des arts » *La Grande Revue*, t.43, le 1<sup>er</sup> octobre 1902, pp.72-111 et le 1<sup>er</sup> novembre 1902, pp.403-27.
- « Le classicisme et l'académisme » *La Revue Bleue*, t.19, le 15 mars 1903, pp.335-340.
- « La musique française récente » *La Revue des Revues*, t.45, le 1<sup>er</sup> avril 1903, pp.51-58.
- « La moralité des salons » *La Nouvelle Revue*, t.23, le 15 juillet 1903, pp.165-173.
- « La mission de la critique nouvelle » *La Quinzaine*, t.54, le 1<sup>er</sup> septembre 1903, pp.1-25.
- « Réflexions sur la musique et la parole » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> décembre 1903.
- « Les vertiges de la musique » *Le Courrier Musical*, le 15 janvier 1904.
- « La fin du wagnérisme » *La Revue*, t.48, le 15 février 1904, pp.464-473.
- « La musique de chambre » *Le Courrier Musical*, le 15 mai 1904.
- « La musique du silence » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> juin 1904.
- « César Franck » *La Revue Bleue*, t.2, le 29 octobre 1904, pp.548-551.
- « Impressions sur Franck » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> novembre 1904.
- « Le fluide musical » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> janvier 1905.
- « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres ». *La Revue*, t.54, le 15 janvier 1905, pp.151-174.
- « Parmi les musiciens français: M. Alfred Bruneau » *La Revue*, t.55, le 15 mars 1905, pp.228-239.

- « Délices et tortures de la musique » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> mai 1905.
- « Le snobisme musical » *Le Courrier Musical*, le 15 juin 1905, pp.366-368.
- Lettre dans *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juillet 1905, p.176.
- « La 'Debussyte' » *Le Courrier Musical*, le 15 septembre 1905, pp.501-505.
- « Les 'Compétents' » *Le Courrier Musical*, le 15 octobre 1905, pp.568-70.
- « Le prestige du virtuose » *Le Courrier Musical*, le 15 décembre 1905.
- « Schumann et les poètes » *La Revue*, t.64, le 1<sup>er</sup> septembre 1906, pp.64-75.
- « M. André Suarès et son dernier livre *Voici l'homme* » *La Grande Revue*, t. 43, le 25 avril 1907, pp.281-291.
- « Les chapelles musicales en France » *La Revue*, t.71, le 15 novembre 1907, pp.179-193.
- « La vie musicale » *La Revue*, le 1<sup>er</sup> janvier 1908, p.97.
- « L'héroïsme de Liszt » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> juin 1908.
- « Le lied français contemporain » *Musica*, novembre 1908, pp.163-164.
- « La critique d'art, sa mission, son état actuel » *La Revue Bleue*, t.10, le 28 novembre 1908, pp.681-684.
- « La situation actuelle de la jeune musique française » *La Revue*, t.86, 1910, pp.317-329.
- « La musique française depuis Berlioz » *The English Review*, vol 7, November, 1910, pp.629-650.
- « Liszt » *Journal de l'Université des Annales*, t.1, le 25 novembre 1911, pp.103-111.
- « Les Ballets russes » *Russie, Art moderne, numéro spécial: L'Art et les artistes* (Revue d'art ancien et moderne, Paris, 1917).
- « Vincent d'Indy » *La Revue Musicale*, t.5, le 1<sup>er</sup> mars 1921, pp.193-199.
- « La vie et l'œuvre de Lili Boulanger » *La Revue Musicale*, août 1921, pp.147-155.
- « L'anxiété de la race blanche » *La Revue de France*, t.3, 1927, pp.64-79.
- « Orphée et Alceste » *Histoire du théâtre lyrique en France*, première partie de l'année 1900 à nos jours, 1935-36, p.185.
- « L'œuvre dramatique de Gustave Charpentier: *Louise et Julien* » *Histoire du théâtre lyrique en France*, troisième partie de l'année 1900 à nos jours, 1935-36, pp.59-68.
- « Les Symbolistes et leurs musiciens » *La Revue de Paris*, t.11, le 15 mars 1936, pp.285-301.
- « Le souvenir d'Albert Besnard » *Parisien Zeitung*, le 19 mars 1944.

## Ouvrages critiques

- Alain, *Préliminaires à l'esthétique* (Gallimard, Paris, 1939).
- Artaud, Antonin, *The Theatre and its Double* trans. by Victor Corti (Calder & Boyars, London, 1964).
- Arvon, H., *L'Anarchisme au XX<sup>e</sup> siècle* (PUF, Paris, 1979).
- Austin, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire* (Mercure de France, Paris, 1956).
- Baillet, Alexandre, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)* (J.Vrin, Paris, 1927).
- Barrès, Maurice, *Le Culte du Moi: sous l'œil des Barbares* (Plon, Paris, 1922).
- Barthes, Roland, *L'Analyse structurale du récit* (Éditions du Seuil, Paris, 1981).
- Beaubourg, Maurice, « Camille Mauclair » dans *Portraits du prochain siècle* (Edmond Girard, Paris, 1894), pp.20-21.  
« L'Orient vierge » *Le Mercure de France*, juin 1897, p.573-575.
- Beausire, Alain  
et Pinet, Héléne, Lettres à Camille Mauclair dans *Correspondance de Rodin* t.1, 2, 3, 4. (Éditions de Musée Rodin, Paris, 1985-1987).
- Bergez, Daniel,  
et al, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (Dunod, Paris, 1999).
- Bergot, A., *Tombeau de Saint-Pol-Roux (1861-1940)* (Édition Poésia, Brest, 1941).
- Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice* [n.p.], 1910.  
*Time and Free Will* (George Allen & Unwin, London, 1928).  
*Œuvres* (Presses universitaires de France, Paris, 1970).
- van Bever, A.  
et Léautaud, P., *Poètes d'aujourd'hui* (Mercure de France, Paris, 1910), t. 2.

- Bever, Jean, « Nos écrivains chez eux » *Le Journal de la Femme*, le 21 janvier 1933, p.14.
- de Boisdeffre, Pierre, *Maurice Barrès* (Éditions universitaires, Paris, 1962).
- Carassus, Émilien, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)* (Armand Colin, Paris, 1966).
- Callois, Roger, *L'Homme et le sacré* (NRF Gallimard, Paris, 1950).
- Charpentier, John, « Le Soleil des morts » *Le Mercure de France*, le 15 décembre 1924, p.706.
- Christophe, Charle, *Les Élités de la République (1800-1900)* (Fayard, Paris, 1987).
- Clark, William C., 'Camille Mauclair and the Religion of Art' PhD thesis, University of California, 1976.
- Clouard, Henri, *La Poésie française moderne* (Gauthier-Villars, Paris, 1924).  
*La Cocarde de Barrès* (Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1910).
- Copeau, Jacques, « Les affirmations de M. Mauclair » *La Nouvelle Revue Française*, 1909, pp.75-77.
- Cornell, Kenneth, *The Symbolist Movement* (Yale University Press, New Haven, 1951).
- Daireaux, Max, *Villiers de L'Isle-Adam: l'homme et l'œuvre avec des documents inédits* (Desclée de Brouwer, Paris, 1936).
- Daudet, Léon, *Salons et Journaux, souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880-1908* (Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1917).
- Dayan, Peter, *Mallarmé's Divine Transposition* (Clarendon Press, Oxford, 1986).
- Dowson, John *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion* (Heritage Publishers, New Delhi, 1992).
- Du Bos, Charles, « Camille Mauclair, interprète spirituel » dans *Approximations* (Faya, Paris, 1965), pp.578-89.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Presses universitaires de France, Paris, 1967).

- Dupray, Paul, « Les Mères sociales » *La Revue Universelle*, 1902, p.379.
- Ernest-Charles, J., « La vie littéraire : Camille Mauclair » *La Revue Bleue*, t.2, le 23 juillet 1904, pp.116-119.
- « Les Mères sociales » *La Revue Bleue*, t.18, le 26 juillet 1904, pp.120-123.
- De Flers, Robert, « La modestie et l'orgueil de Camille Mauclair » *Le Figaro*, le 13 juin 1925.
- Fayolle, Roger, *La Critique littéraire en France du XVIIe siècle à nos jours* (Armand Colin, Paris, 1964).
- Florian-Parmentier, *Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours* (Figuière, Paris, 1914).
- Fontainas, André, « Camille Mauclair » *Le Mercure de France*, avril 1894, pp.338-340.
- Mes Souvenirs de symbolisme* (La Nouvelle Revue Critique, Paris, 1928).
- Fowlie, Wallace, *The French Critic (1549-1967)* (Southern Illinois University Press, Carbondale, 1968).
- Fumaroli, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)* (PUF, Paris, 1999).
- Galand, René, *Baudelaire : poétiques et poésie* (A.G.Nizet, Paris, 1969).
- Gagnebin, Murielle, *Fascination de la laideur* (Éditions Champ Vellon, Seyssel, 1994).
- Gardiner, Patrick, *Schopenhauer* (Penguin Books, Harmondsworth, 1963).
- Genova, Pamela, *Symbolist Journals: a Culture of Correspondence* (Ashgate, Aldershot, England, 2002).
- Ghil, René, *Traité du verbe* (Giraud, Paris, 1886).
- Gide, André, *Le Traité du Narcisse* (L'Art indépendant, Paris, 1891).
- Les Cahiers d'André Walter* (1891) *Œuvres Complètes* (NRF Bruges, 1933-39), t.1.
- Le Voyage d'Urien* (1893) *Œuvres complètes* (NRF Bruges, 1933-1939), t.1, pp.343-365.

- « L'Ennemie des rêves » *La Revue Blanche*, le 1<sup>er</sup> mars 1901, pp.318-320.
- « L'Art en silence » *La Revue Blanche*, le 1<sup>er</sup> mars 1901, pp.397-398.
- Prétextes* (Mercure de France, Paris, 1903).
- André Gide - Paul Valéry correspondance (1890-1942)* (NRF Gallimard, Paris, 1955).
- Si Le Grain ne meurt* (NRF Gallimard, Paris, 1955).
- Gooch, G.P., *History and Historians in the Nineteenth Century* (Longmans, Green & Co., London, 1913).
- Gisèle, Marie, *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur* (Mercure de France, Paris, 1962).
- Grave, Jean, « L'Anarchie, son but, ses moyens » <http://bibliolib.net/Grave-anarchie.htm> . Site consulté le 21 décembre 2003.
- de Gourmont, Jean, « *La Magie de l'amour et L'Art indépendant français* » *Le Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> juillet 1919, pp.104-106.
- « Servitude et grandeur littéraires » *Le Mercure de France*, le 1<sup>er</sup> mars 1923, pp.476-477.
- de Gourmont, Remy, *Le Livre des masques* (Mercure de France, Paris, 1963).
- Halperin, Joan, *Félix Fénéon, Aesthete and Anarchiste in Fin de Siècle Paris* (Yale University Press, New Haven, 1988).
- Han, Ryner, *Prostitués, études critiques sur les gens de lettres d'aujourd'hui* (Société parisienne d'édition, Paris, 1904).
- Heninger, S.K., *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics* (The Huntington Library, San Marino, 1974).
- Hillery, David, *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé* (Peter Lang, Berne, 1980).
- Hoffman, Robert, ed., *Anarchism* (Lieber-Atherton, New York, 1973).
- Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours* (Fasquelle, Paris, 1970).

- Jacquette, Dale, *Schopenhauer, Philosophy and the Arts* (Cambridge University Press, Cambridge, 1996).
- Janaway, C., *Schopenhauer* (Oxford University Press, Oxford, 1994).
- Jean-Aubry, Georges, *Camille Mauclair* (Sansot, Paris, 1905).
- Jaloux, Edmond, « *Êtreindre par Camille Mauclair* » *Les Nouvelles Littéraires*, le 30 mai 1925, p.654.  
*Les Saisons littéraires (1896-1903)* (Éditions de la librairie de l'Université de Fribourg, Fribourg, 1942).
- Jodra, Serge « Monuments et lieux d'histoire : Eleusis » <http://www.cosmovisions.com/monuEleusis.htm> . Site consulté le 18 juillet 2005.
- Kalat, J.W., *Biological Psychology* (Thomson, Wadsworth, Melbourne, 2004).
- Kearns, Edward, « The Idealism of 1886: René Ghil, Mallarmé and a 'presence de Baudelaire' » *The Modern Language Review*, vol.89, 1994, pp.318-327.
- Kessler, M., *L'esthétique de Nietzsche* (Presses universitaires de France, Paris, 1998).
- Knappert, Jan *Indian Mythology* (Indus, New Delhi, 1991).
- Kolakowski, Leszek, *Bergson* (Oxford University Press, Oxford, 1985).
- Kolb, Bryan & Whishaw, Ian, *Fundamentals of Human Neuropsychology* (Freeman, New York, 1990).
- Lafrance, Guy, *La Philosophie sociale de Bergson* (Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1974).
- La Jeunesse, E., *Les Nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporaines* (Perrin, Paris, 1896).
- Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine* (Presses universitaires de France, Paris, 1946).
- Leblanc, Georgette, *Souvenirs (1895-1918)* (Grasset, Paris, 1931).
- Lebois, André, *Admirable XIXe siècle* (L'Amitié par le livre, Paris, 1958).
- Lees, Heath, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language* ISBN 0 7546 5809 0 (Aldershot, forthcoming).

- Le Fèvre, Frédéric, « Une heure avec Camille Mauclair » *Les Nouvelles Littéraires*, le 18 novembre 1922.
- Lehmann, A.G., *The Symbolist Aesthetic in France (1885-1895)* (Basil Blackwell, Oxford, 1950).
- Lejeune, Philippe *Je suis un autre* (Éditions du Seuil, Paris, 1980).
- Leroy, Géraldi et Bertrand-Sabiani, J., *La Vie littéraire à la Belle Époque* (Presses universitaires de France, Paris, 1998).
- Lorrain, Jean, *Narkiss* (Édition du monument, Paris, 1908).
- Luft, von der, Eric, *Schopenhauer* (Edwin Mellen Press, New York, 1988).
- Lugné-Poe, A., *La Parade : Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)* (NRF Gallimard, Paris, 1931).
- Maeterlinck, M., « Couronne de clarté » *Le Mercure de France*, février, 1893, pp.129-135.
- Préface dans H. Mali, *Huit essais d'Emerson* (Imp. des Etablissements, L. Collignon, Bruxelles, 1927).
- Maïtron, Jean, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)* (Société universitaire d'éditions et de librairie, Paris, 1951).
- Le Mouvement anarchiste en France*, (F.Maspéro, Paris, 1975). t.1, t.2.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes* (NRF Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris, 1998), t.1.
- Œuvres complètes* (NRF Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris, 2003), t.2.
- Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé* (Corti, Mayenne, 1988).
- Marchbank, A., 'Camille Mauclair: Life and Works (1890-1909)' PhD thesis, Edinburgh University, 1973.
- Maubel, Henri « L'idéoréalisme de quelques écrivains » *La Société Nouvelle*, avril 1894.
- Martin du Gard, Maurice, « Opinions et portraits » *Les Nouvelles Littéraires*, le 17 mai 1924.

- Mauclair, C., éd. *Œuvres complètes de Jules Laforgue* (Mercure de France, Paris, 1902-3).
- Magee, Bryan, *The Philosophy of Schopenhauer* (Clarendon Press, Oxford, 1983).
- Maurras, Charles, « Le Soleil des morts » *La Revue Littéraire*, 1898, pp.651-642.
- de Miomandre, F., « Camille Mauclair » *Le Mercure de France*, juin 1902, pp.641-654.
- Visages* (Arthur Herbert, Bruges, 1907).
- Au Bon Soleil* (Calmann-Lévy, Paris, 1911).
- Mondor, Henri, *Vie de Mallarmé* (NRF Gallimard, Paris, 1941-42).
- Mondor, Henri  
et Austin, Lloyd, *Mallarmé : Correspondance* (NRF Gallimard, Paris, 1981).
- Mourier-Casile, P., « Modernité à rebours » *Le Romantisme : Revue du Dix-neuvième Siècle*, 1983, t.13, 4, pp.151-165.
- Niederacur, D.J.  
et Broche, François, *Henri de Régnier de l'Académie française, les cahiers inédits (1887-1936)* (Pygmalion, Paris, 2002).
- Newton, Joy, « Camille Mauclair and Auguste Rodin » *Nottingham French Studies*, vol.30, 1, Spring, 1991, pp.39-55.
- Nietzsche, Friedrich, *Origine de la tragédie* (Société de Mercure de France, Paris, 1901).
- Norris, Lisa Ann, 'The Early Writings of Camille Mauclair: Towards an Understanding of Wagnerism and French Art (1885-1900)' PhD thesis, Brown University, 1993.
- Olkowski, D., &  
Morley, J., ed. *Merleau-Ponty : Interiority and Exteriority. Psychic Life and the World* (State University of New York Press, Albany, 1999).
- Partensky, Vérane, « Camille Mauclair, le renégat » *Littérature et Nation*, t.2, 14, 1995, pp.129-144.
- Picard, Gaston  
et Muller, Jean, *Les Tendances de la littérature française* (Basset, Paris, 1913).
- Picard, Gaston, « Interview de Camille Mauclair » *Le Journal Littéraire*, le 17 mai 1924, p.5.

- Pierrot, Jean, *The Decadent Imagination (1880-1900)* trans. by Derek Coltman (University of Chicago Press, Chicago, 1981).
- Pilkington, Anthony, *Bergson and his Influence* (Cambridge University Press, Cambridge, 1976).
- Pilon, Edmond, « Portrait d'écrivains: Camille Mauclair » *La Revue Bleue*, le 4 avril 1925, pp.236-239.
- Pinturicchio, (Vauxelles, Louis), « Mauclair le délateur » *Le Carnet de la semaine*, le 12 mai 1929.
- Rachilde, Marguerite, « Clefs d'or » *Le Mercure de France*, décembre 1896, pp.564-565.
- « Le Soleil des morts » *Le Mercure de France*, juillet 1898, p.230.
- « L'Ennemie des rêves » *Le Mercure de France*, janvier 1900, pp.192-3.
- Randau, Robert, « Camille Mauclair, l'homme qui doit écrire un livre » *Annales Africaines*, le 1<sup>er</sup> février 1935.
- Reid, Herbert, *Poetry and Anarchism* (Faber & Faber, London, 1938).
- de Régnier, Henri, *Le Mercure de France*, janvier 1895, pp.109-110.
- Rolland, Romain *Le Voyage interieur: songe d'une vie* (Albin Michel, Paris, 1959).
- Saint-Pol Roux, « Autour de la conférence de Mauclair sur Maeterlinck » *Le Mercure de France*, 1892, pp.156-62.
- Sanbon, Alvan, *Paris and the Social Revolution* (Hutchinson, London, 1905).
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant* (NRF Gallimard, Paris, 1943).
- Scheffer, Robert, *Plumes d'oies et plumes d'aigles: figures littéraires* (Éditions de Pan, Paris, 1911).
- Schopenhauer, A., *Sämtliche Werke*, zweiter Band, *Die Welt als Wille und Vorstellung* Erste Band, (Brodhaus, Leipzig, 1877).
- The World as Will and Representation* trans. by E. Payne (Dover, New York, 1958), vol.2.
- The Will to Live* (Ungan, New York, 1962).

- Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par A. Bordeau (Presses universitaires de France, Paris, 1966).
- Séché, Alphonse, *Dans La Mêlée littéraire (1900-1930) : souvenirs et correspondance* (Edgar Malfère, Paris, 1935).
- Seigel, Jerrold, *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life (1830-1930)* (Viking Penguin, New York, 1986).
- Simmel, Georg, *Schopenhauer and Nietzsche* (University of Massachusetts Press, Amherst, 1986).
- Simon, Pierre-Henri, *Le Domaine héroïque des lettres françaises X<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* (Armand Colin, Paris, 1963).
- Sonn, Richard, D., *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1989).
- Spengler, Oswald, *The Decline of the West* (Alfred Knopf, New York, 1939).
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art* (Hachette, Paris, 1909).
- Talvart, H., et Place, J., *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1956)* (Éditions de la chronique des lettres françaises aux horizons de France (1928-1976), Paris, 1956), t.13, pp.222-247.
- Taylor, Richard, *Schopenhauer, the Will to Live* (Ungan, New York, 1962).
- Thièze, Hugo, P., *Bibliographie de la littérature française (1800-1930)* (Droz, Paris, 1933).
- Tison-Braun, M., *La Crise de l'humanisme : le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne t. 1, 1890-1914*, (A.G.Nizet, Paris, 1958) (Minard, Paris, 1986).
- Trousseau, Raymond, Présentation dans *Le Soleil des morts* (Slatkine Reprints, Genève, 1979).
- Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle* (Vita e Pensiero, Milan, 2003).
- Valéry, Paul, *Pièces sur l'art* (NRF Gallimard, Paris, 1934), p.84.
- Cahiers XV, Cahiers* (CNRS, Paris, 1957-1961).
- Œuvres*, (NRF Gallimard, Édition de la Pléiade, Paris, 1965), t.1.

- Les Principes d'an-archie pure et appliquée* (NRF Gallimard, Paris, 1984).
- Verlaine, Paul, *Jadis et naguère* (NRF Gallimard, Édition de la Pléiade, Paris, 1962).
- Walch, G., *Anthologie des poètes français contemporains* (Delagrave, Paris, 1910).
- Woolley, Grange, *Richard Wagner et le symbolisme français* (Presses universitaires de France, Paris, 1931).
- de Wyzewa, T. « Notes sur la littérature wagnérienne » *La Revue Wagnérienne*, le 8 juin 1886, pp.150-171.
- Youens, Susan « *Le Soleil des morts* : a Fin de Siècle Portrait Gallery » *Nineteenth Century Music*, vol.11, 1, Summer 1987. pp.43-58.

### Ouvrages sur la musique

- Abastado, C., « Doctrine symboliste du langage poétique » *Romantisme*, 25-26, 1979, pp.75-106.
- Abraham, Gerald, éd., *Schumann, a Symposium* (Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1952).
- Abraham, Pierre, et al, *Romain Rolland* (Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1969).
- Ansermet, Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits* (La Baconnière, Neuchâtel, 1961).
- Arnold, Ben, *Music and War: a Research and Information Guide* (Garland Publishers, New York, 1993).
- Auzende, A.M., « Musique : ses éléments humains et terrestres » *La Revue Positiviste Internationale*, 1912, pp.37-50 et pp.358-390.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes* (NRF Gallimard, Édition de la Pléiade, Paris, 1961).
- Lettre à Richard Wagner et Wagner et le Tannhäuser à Paris* (Édition de l'opale, Paris, 1978).

- Curiosités, esthétiques, l'art romantique* (Bordas, Paris, 1990).
- Critique littéraire et musicale* (Armand Colin, Paris, 1961).
- Les Fleurs du mal* (Le Livre de poche, Paris, 1972).
- Bazailas, Albert, *De La Signification métaphysique de la musique d'après Schopenhauer* (Félix Alcan, Paris, 1904).
- Bellaigue, Camille, « Pelléas et Mélisande » *La Revue des Deux Mondes*, le 15 mai 1902, pp.450-456.
- Beaufils, Marcel, *Schumann* (Rieder, Paris, 1932).
- Beckett, Walter, *Liszt* (Dent, London, 1968).
- Bergeron, Katherine, « A Bugle, A Bell, A Stroke of the Tongue: Rethinking Music in Modern French Verse » *Representations*, Spring, 2004, 86, pp.53-72.
- Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique* (A.G. Nizet, Paris, 1959).
- Blunt, A., & Lockspeiser, E., *French Art and Music since 1500* (Methuen, London, 1974).
- Boynick, Matt, « Franz Liszt 1811-1886 » <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/liszt.html>. Site consulté le 20 octobre 2004.
- de Bricqueville, E., « Wagner et les wagnéristes » *Le Ménestrel*, le 15 novembre 1885, pp.393-394.
- Bruneau, Alfred, *Messidor* partition, chant et piano (Choudens, Paris, 1897).
- Musiques d'hier et de demain* (Fasquelle, Paris, 1910).
- Brussel, Paul, « Claude Debussy et Paul Dukas » *La Revue Musicale*, mai 1921, pp.92-109.
- Budd, Malcolm, « Music and the Communication of Emotion » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.47, 2, Spring, 1989, pp.129-138.
- Calvocoressi, M., « Pelléas et Mélisande » *L'Art Moderne*, le 4 mai 1902, pp.156-157.

- Casale-Monsimet, M., « L'affaire Dreyfus et la critique musicale » *La Revue Internationale de musique française*, t. 28, février 1989, pp.57-69.
- Casella, Alfred, « Musiques horizontales et musiques verticales » *Le Monde Musical*, le 30 octobre 1909, pp.291-292.
- Chantavoine, Jean, « L'affaire Rameau » *Le Courrier Musical*, le 15 mai 1908, pp.313-314.
- Charpentier, Gustave, « Les conquêtes du siècle » *Le Figaro*, le 23 octobre 1900.  
« L'Ouragan » *Le Figaro*, le 30 avril 1901.
- Chausson, Ernest, *Poèmes chantés* (Au Ménestrel, Paris, 1920).
- Cheyronnaud, Jacques, « 'Eminemment français' : nationalisme et musique », *Terrain* no.17, octobre 1991.  
<http://terrain.revues.org/document3016html>. Site consulté le 28 août 2005.
- Chimènes, Myriam, « Le budget de la musique sous la III<sup>e</sup> république » dans *La musique du théorique au politique* (Dufourt et Fauquet, Paris, 1991).
- Chissell, Joan, *Schumann* (Dent, London, 1956).
- Colling, Alfred, *Musique et spiritualité* (Plon, Paris, 1941).
- Cœuroy, André, *La Musique française moderne* (Delagrave, Paris, 1922).  
*Wagner et l'esprit romantique* (NRF Gallimard, Paris, 1965).
- Combes, Louis, « La Scola et le conservatoire » *Le Monde Musical*, t.15, octobre 1909, pp.276-278.
- Cooper, Jeffrey, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris (1828-1871)* (UMI Research Press, Ann Arbor, 1983).
- Cooper, Martin, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Oxford University Press, London, 1961).  
*Judgements of Value: Selected Writings on Music* (Oxford University Press, Oxford, 1988).

- Dahlhaus, Carl, *L'Esthétique de Wagner* trad. par P.Hufer-Bury (Éditions Musica, Bayreuth, 1972).
- Davies, Laurence, *Paths to Modern Music, Aspects of Music from Wagner to Present Day* (Charles Scriben's Sons, New York, 1971).
- Franck* (Dent, London, 1973).
- Dauriac, Lionel, « La psychologie musicale dans *Robert Schumann* » *La Revue Latine*, t.5, 1906, pp.753-757.
- Debay, Victor, « L'Enfant roi » *Le Courrier Musical*, le 15 mars 1905, pp.170-173.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche antidilettante* (NRF Gallimard, Paris, 1926).
- Pourquoi j'ai écrit Pelléas* (Éditions Dynamo Aelberts, Liège, 1962).
- Delmas, Marc, *Gustave Charpentier et le lyrisme français* (Delagrave, Paris, 1931).
- Delsemme, Paul, *Téodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme* (Presses universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1967).
- Digeon, Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)* (Presses universitaires de France, Paris, 1959).
- Douillé, George, Résumé, *Richard Wagner : Tannhäuser*. L'orchestre philharmonique de Vienne, dirigé par Georg Solti, Decca Records, 1971.
- Drillon, Jacques, « Claude Debussy » *Le Nouvel Observateur*, 1-7 septembre 2005, p.65.
- Dubois, Théodor, « À propos de ce qu'on appelle *les wagnériens* » lettre, Rés.F.1665 (14), Bibliothèque de musique, Paris.
- Duchesneau, Michel, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Mardaga, Liège, 1997).
- Dujardin, Édouard, « Bayreuth » *La Revue Wagnérienne*, t.1, 1885, pp.136-142, 179-182, 206-210.
- « La Revue Wagnérienne » *La Revue Musicale*, le 1<sup>er</sup> octobre 1923, pp.141-160.

- Dukas, Paul, « Pelléas et Mélisande » *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, le 10 mai 1902, pp.148-150.
- Les Écrits de Paul Dukas sur la musique* (Société d'éditions françaises et internationales, Paris, 1948).
- Dumesnil, René, *Portraits de musiciens français* (Plon, Paris, 1938).
- « Réalistes et Naturalistes » dans *Histoire de la musique* t.4, ( Armand Colin, Paris, 1958).
- Ellis, Katherine, *Music Criticism in Nineteenth Century France* (Cambridge University Press, Cambridge, 1995).
- Faure, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt* (Flammarion, Paris, 1985).
- Favre, Georges, *Musique et naturalisme : Alfred Bruneau et Emile Zola* (La Pensée universelle, Paris, 1982).
- Foucard, Louis, « Le Wagnérisme » *La Revue wagnérienne*, le 1<sup>er</sup> janvier 1885, pp.3-8.
- Foxon, Tim, « Debussy : Prélude à l'après-midi d'un faune » <http://www.timfoxon.i12.com/debussy.htm>. Site consulté le 18 mars 2004.
- Fubini, Enrico, *Les Philosophes et la musique*, trad. par Piston, Danièle, (H.Champion, Paris, 1983).
- A History of Music Aesthetics* traduit par Michael Hatwell (MacMillan, Basingstoke, 1991).
- Fulcher, Jane, « Music and the Communal Order: the Vision of Utopian Socialism in France » *Current Musicology*, vol.27, 1979, pp.27-35.
- The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicised Art* (Cambridge University Press, Cambridge, 1987).
- French Cultural Politics and Music* (Oxford University Press, Oxford, 1999).
- Gauthier-Villars, H., *La Mouche des croches* (Fischbacher, Paris, 1894).
- « Schumann et Camille Mauclair » *Le Mercure Musicale*, le 15 juillet 1906, p.54-57.

- Glaser, Ph.Emmanuel, « La Religion de la musique ». *Le Mouvement Littéraire*, 1910, pp.312-3.
- Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Slatkine, Genève, 1984).
- Graf, Max, *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism* (Norton, New York, 1946).
- Grout, Donald Jay, *A Short History of Opera* (Columbia University Press, New York, 1965).
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, 5th Edition, (Norton, New York, 1996).
- Guichard, Léon, *La Musique et les lettres en France au temps de Wagnérisme* (Presses universitaires de France, Paris, 1962).
- Hartman, Elwood, « Gautier the Music Critic : a Successful Failure » *Nineteenth Century French Studies*, vol.6 (3-4), 1978, pp.166-173.
- Haskell, Harry, editor, *The Attentive Listener: Three Centuries of Music Criticism* (Princeton University Press, Princeton, 1996).
- Hellouin, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale* (Joanin, Paris, 1906).
- Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz Theorischer Teil* (Schott, Mainz, 1937).
- Craft of Musical Composition* trans. by Arthur Mendel, vol 1: Theory, (Schott, Mainz, 1970).
- Hirsbrunner Theo, *Der französische Wagnerismes und die « Musique du Silence »* (Scwheizer Beiträge zur Muzikwissenschaft, Band 2, 1974, pp.91-202).
- Hirsch, Charles-Henry, « Impressions musicales : Gabriel Fabre » *Le Mercure de France*, septembre 1894, pp.26-31.
- Holloway, Robin, *Debussy and Wagner* (Eulenburg, London, 1979).
- Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style* (Oxford University Press, Oxford, 1999).

- Huré, Jean, *Dogmes musicaux (1904-1907)* (Éditions du monde musical, Paris, 1909).
- d'Indy, Vincent, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français* (Delagrave, Paris, 1930).
- Jacobs, Robert, *Wagner* (Dent, London, 1961).
- Jacobshagen, Arnold, « Hector Berlioz and the German critics » Symposium: Music in France (1830-1940), Faculty of Music, University of Melbourne, 17-19 July 2004.
- Jankélévitch, V., *La Vie et la mort dans la musique de Debussy* (À la Baconnière, Neuchâtel, 1968).
- Fauré et l'inexprimable* (Plon, Paris, 1974).
- Debussy et le mystère de l'instant* (Plon, Paris, 1976).
- Jargy, Simon, *La Musique arabe* (Presses universitaires de France, Paris, 1971).
- Jensen, Eric, Frederick, « Sound as Symbol: Fin de Siècle Perceptions of the Orchestra » *Music Review*, vol.15, no.3, August, 1994, pp.227-240.
- Schumann* (Oxford University Press, Oxford, 2001).
- Jullien, Adolphe, *Richard Wagner: sa vie et ses œuvres* (Librairie de l'art, Paris, 1886).
- Jumeau-Lafond, Jean-David, « Un symboliste oublié : Gabriel Fabre (1858-1921) » *La Revue de Musicologie*, t.90, 2004,1, pp.83-114.
- Kearns, Edward, « Mauclair and the Musical World of the Fin de Siècle and the Belle Epoque » *The Modern Language Review* vol.96, no.2, 1 April 2001, pp.334-346.
- Kennedy, Michael, *Richard Strauss* (Dent, London, 1976).
- Kivy, Peter, *Music Alone* (Cornell University Press, New York, 1991).
- Kosinski, Dorothy, 'The Image of Orpheus in Symbolist Art and Literature' PhD thesis, New York University, 1985.
- Kufferath, Maurice, *Musiciens et philosophes* (Alcan, Paris, 1899).

Laloy, Louis,

« Une nouvelle école de musique : le cours de M. V. d'Indy » *La Revue Musicale*, novembre 1901, pp.393-399.

« Le drame musical moderne, I : Vincent d'Indy » *Le Mercure Musical*, le 15 mai 1905, pp.8-16.

« Le drame musical moderne, II : Les Véristes : Zola-Bruneau » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juin 1905, pp.76-84.

« Le drame musical moderne, III : Les Véristes français : Gustave Charpentier » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> juillet 1905, pp.168-9.

« Le drame musical moderne, IV : Claude Debussy » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> août 1905, pp.233-250.

« Un dernier mot sur Alfred Bruneau » *Le Mercure Musical*, le 15 août 1905, pp.288-292.

« Echos » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> septembre 1905, p.341.

« Echos » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p.405.

« Les 'Superflus' » *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p.402.

« Revue de la quinzaine » *Le Mercure Musical*, le 15 novembre 1905, p.543.

« Boite aux lettres » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, p.550.

« Tribune libre » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> novembre 1905, p.580.

« Tribune libre » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> décembre 1905, p.617.

« Compte-rendu : Essai de critique de Hellouin » *Le Mercure Musical*, le 15 décembre 1905, p.642.

« Les partis musicaux en France » *La Grande Revue*, le 25 décembre 1907, pp.790-798.

« La nouvelle manière de Claude Debussy » *La Grande Revue* t.10, février 1908, pp.530-535.

- Debussy* première édition (Dorbon, Paris, 1909), (Aux Armes de France, Paris, 1944).
- The Future of Music* (William Reeves, London, 1910).
- « Claude Debussy et le debussysme » *La Revue Musicale SIM*, le 15 juillet 1910, p. 507-519.
- « La musique » *La Grande Revue*, le 10 août 1910, p.615-618.
- Rameau* (Félix Alcan, Paris, 1919).
- La Musique retrouvée (1902-1927)* première édition (Plon, Paris, 1928), (Desclée de Brouwer, Poitiers, 1974).
- Landormy, Paul, « L'état actuel de la musique française » *La Revue Bleue* janvier, juin 1904, pp.394-397, 421-426.
- La Musique française de Franck à Debussy* (NRF Gallimard, Paris, 1943).
- Histoire de la musique* (Mellottée, Paris, 1946).
- Lassere, Pierre, *L'Esprit de la musique française : de Rameau à l'invasion wagnérienne* (Payot, Paris, 1917).
- Philosophie du goût musical* (Grasset, Paris, 1922).
- Latham, Peter, *Brahms* (Dent, London, 1966).
- de la Laurencie, L., « Le d'Indyisme » *L'Art Moderne* t.5, le 15 février 1903, pp.49-52.
- « Le mouvement musicographique » *Le Mercure Musical*, juin 1907, p.657-661.
- « Notes sur l'art de Claude Debussy » *Le Courrier Musical*, le 15 mars 1904.
- Le Goût musical en France* (Slatkine Reprints, Genève, 1970, première édition 1905).
- Rameau* (Laurens, Paris, 1908).
- Leroy, D., *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)* (Flammarion, Paris, 1891).

- Lee, Jason, C., « Hector Berlioz : *Symphonie fantastique* » <http://www.ugcs.caltech.edu/~jcleee/music/fantastique.html> . Site consulté le 21 septembre 2004.
- Lesure, François, « Correspondance de Claude Debussy et de Louis Laloy, 1902-1914 » *La Revue de Musicologie*, juillet-décembre, 1962.
- Claude Debussy : (1862-1962)* (Société française de musicologie, Paris, 1962).
- Claude Debussy, Lettres 1884-1918, réunies et présentées par François Lesure* (Hermann, Paris, 1980).
- Liebert, Georges, *Nietzsche et la musique* (Presses universitaires de France, Paris, 1995).
- Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press, Nebraska, 1992).
- Lockspeiser, Edward, *Debussy, His Life and Music* (Cassell, London, 1962).
- Lorrain, Jean, *Pelléastres, le poison de la littérature* (Méricant, Paris, 1910).
- Lyle, Watson, *Camille Saint-Saëns, his Life and Art* (Kegan Paul, Trench, Trubner, New York, 1923).
- Mallarmé, Stéphane, « Richard Wagner : rêverie d'un poète français » *La Revue Wagnérienne*, t.1, le 8 août 1885, pp.195-200.
- De La Musique encore et toujours* (Éditions du tambourine, Paris, 1946).
- La Musique et les lettres* (Perrin, Paris, 1895). *Œuvres Complètes* (NRF Gallimard, Paris, 1945).
- Mangeot, A., Lettre à Louis Laloy dans *Le Mercure Musical*, novembre, 1905, p.497.
- Marnold, Jean, « Le Conservatoire et la Schola » *Le Mercure de France*, 1902, pp.105-115.
- « Idiot-musicaliana » *Le Mercure Musical*, le 15 octobre 1905, p.445.
- « « *Le Mercure Musical*, le 1<sup>er</sup> novembre 1905, p.132.

- « Musique : Schumann – C. Mauclair » *Le Mercure de France*, le 15 octobre 1906, p.614.
- Martin du Gard, Maurice, « Opinions et portraits: Camille Mauclair » *Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, le 17 mai 1924, p.1.
- McGlathery, J.M., ed., *Music and German Literature: their Relationship since the Middle Ages* (Camden House, Columbia, 1992).
- Millington, Barry, *The New Grove Wagner* (MacMillan, London, 2002).
- Mills, Richard, 'Some Thoughts on Words and Music "Prima la Musica, Prima le Parole?"' 7<sup>th</sup> Annual Peggy Glanville-Hicks Address 2005.  
[http://www.newmusicnetwork.com.au/pgh\\_mills.html](http://www.newmusicnetwork.com.au/pgh_mills.html) .  
 Site consulté le 3 avril 2006.
- Moreau, Pierre, *La Critique littéraire en France* (Armand Colin, Paris, 1960).
- Nectoux, Jean-Michel, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau* (Atlantis, Zurich, 1980).
- Mallarmé : peinture, musique, poésie* (Société nouvelle Adam Biro, Paris, 1998).
- Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Union générale des éditions, Paris, 1976).
- Nietzsche, Friedrich, *The Case of Wagner* (Foulis, Edinburgh, 1911).
- Patureau, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne (1875-1914)* (Mardaga, Liège, 1991).
- Pearson, Homer, *Music at War* (Poughkeepsie, Vassar College, New York, 1943).
- Priest, Deborah, *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky* (Ashgate, Aldershot, 1997).
- Prodhomme, J.G., *Richard Wagner et la France* (Maurice Senart, Paris, 1921).
- Prunières, H, « Lionel de la Laurencie » *La Revue de Musicologie*, t.15, 1934, p.94.
- Rebatet, Lucien, *Une Histoire de la musique* (Robert Laffont, Paris, 1969).

- Robert, Frédérique, *Zola en chansons, en poésie, en musique* (Mardaga, Belgique, 2001).
- Rohozinski, L. éd., *Cinquante Ans de musique française de 1874 à 1925* (Paris, 1925), 2 tomes.
- Rolf, Marie, « Mauclair and Debussy : the Decade from « *Mer belle aux îles sanguinaires* to *La Mer* » *Cahiers Debussy*, vol.11, 1987, pp.9-23.
- Rolland, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette, Paris, 1908).  
*Jean-Christophe* (Albin Michel, Paris, 1950).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité. Essai sur l'origine des langues* (Larousse, Paris, 1967).
- Saint-Saëns, Camille, *Harmonie et mélodie* (Calman-Lévy, Paris, 1885).
- Samson, Jim, *The Cambridge History of Nineteenth Century Music* (Cambridge University Press, Cambridge, 2002).
- Sans, Édouard, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne* (Klincksieck, Paris, 1969).
- Scher, Steven, P., *Verbal Music in German Literature* (Yale University Press, New Haven, 1968).
- Schneider, Louis et Mareschal, Marcel, *Schumann: sa vie et ses œuvres* (Charpentier, Paris, 1905).
- Schonberg, Harold, C., *Facing the Music* (Summit Books, New York, 1981).
- Schuré, Édouard, *Le Drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée* première édition (1875), (Perrin, Paris 1910).
- de Séverac, Déodat, « La centralisation et les petites chapelles musicales » *Le Courrier Musical*, le 15 janvier, 1908, t.146, pp. 37-43 et 142-44.
- Skelton, Geoffrey, *Wagner in Thought and Practice* (Amadeus Press, Portland, 1991).
- Smith Brindle, Reginald, *Musical Composition* (Oxford University Press, Oxford, 1986).
- Sordet, Dominique, *Douze chefs d'orchestre* (Fischbacher, Paris, 1924).

- Sweeney, Regina, M., *Singing our Way to Victory: French Cultural Politics and Music during the Great War* (Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2001).
- Tatiyana, <http://members.tripod.com/~Tatiyana/impressionism.htm>. Site consulté le 15 juin 2004.
- Taylor, Ronald, *Richard Wagner: His Life, Art, and Thoughts* (Paul Elek, London, 1979).
- Tiersot, Julien, *Un Demi-siècle de musique française (1870-1919)* (Félix Alcan, Paris, 1924).
- « *La Religion de la musique de Camille Mauclair* » *La Revue de Musicologie*, août 1928, p.178.
- « *Hommage à Louis Laloy, (1874-1944)* » *L'Information Musicale* t.4, 151, le 31 mars 1944, pp.245-247.
- Thompson, Oscar, *Debussy, Man and Artist* (Dover Publications, New York, 1967).
- Tsai, Shengdar, « *Impressionistic Influences in the Music of Claude Debussy* » <file:///C:/Documents%20and%20Settings/All%20Users/Documents/Impressionistic%20>. Site consulté le 3 avril 2004.
- Turbow, Gerald, 'Wagnerism in France 1839-1870. A Measure of a Social and Political Trend' PhD thesis, University of California, 1965.
- d'Udine, Jean, « *L'École des amateurs* » *Le Courrier Musical*, le 1<sup>er</sup> octobre 1905, pp.533-537.
- Vallas, Léon, *Claude Debussy : his Life and Works* (Oxford Press, London, 1933).
- Claude Debussy et son temps* (Albin Michel, Paris, 1958).
- Vuillermoz, Émile, « *Une tasse de thé* » *Le Mercure Musical* le 15 novembre 1905, pp.505-510.
- « *La Schola et le Conservatoire* » *Le Mercure de France*, 1909, pp.234-243.
- Musiques d'aujourd'hui* (Crès, Paris, 1923).

- Claude Debussy* (Flammarion, Paris, 1957).
- Wagner, Richard, *Mes Œuvres* (Corréa, Paris, 1942).
- « A Communication to my Friends (1851) » trans. by William Ashton Ellis  
<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagcomm.htm>. Site consulté le 20 octobre 2003.
- Walker, Alan, *An Anatomy of Musical Criticism* (Barrie & Rockliff, London, 1966).
- von Wasielewski, J.W., *Life of Robert Schumann* trans. by A.L. Alger 1871 (Oliver Ditson, Boston), (Detroit Reprints in Music, New York, 1975).
- Weber, William, *Music and Middle-class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (GroomHelm, London, 1975).
- Wild, Nicole et Kahane Martine, *Wagner et la France* (Herscher, Paris, 1983).
- de Wyzewa, Isabelle, « La Revue Wagnérienne » : *essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France* (Perrin, Paris, 1934).
- de Wyzewa, Teodor, « La musique descriptive » *La Revue Wagnérienne*, t.1, le 8 avril 1885.
- Yeoland, Rosemary, 'Le rapport entre la musique et l'éveil de la spiritualité et de la sensualité chez André Gide' Honours thesis, University of Tasmania, 1999.
- 'Romain Rolland et l'héroïsme : une perspective musicale' Masters thesis, University of Tasmania, 2001.

### Dictionnaires et encyclopédies consultés

*Dictionnaire de la langue française* (Hachette, Paris, 1889), t.3.

*Encyclopædia Britannica, Micropædia*, 10 vol, *Macropædia*, 19 vol (Benton, Chicago, 1982).

*Grove's Dictionary of Music and Musicians* (MacMillan, London, 1975).

*Harrap's New Standard French-English Dictionary* part 1 vol 1 (Harrap, London, 1972)

*Larousse, La Grande Encyclopédie* (Larousse, Paris, 1974).

*L'Encyclopédie de L'Agora* :

[http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossier/Camille\\_Saint-Saens](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossier/Camille_Saint-Saens).

*Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Le Robert, Paris, 1985), t.8, t. 9.

*Le Nouveau Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays* (Éditions Bompiani-Robert Laffont, Paris, 1994), t.2.

*Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire de langue française* (Le Robert, Paris, 1995).

*Le Robert Dictionnaire de la langue française* (Le Robert, Paris, 1985), t.7.

*Le Petit Larousse illustré* (Larousse, Paris, 2002).

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 vol (MacMillan, London, 1980) and 29 vol (2001).

*Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue de XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle* (NRF Gallimard, Paris, 1992), t.15.