

Scriptor et Magister

Изследвания в чест на Стоян Атанасов
Études en hommage à Stoyan Atanassov



Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

SCRIPTOR ET MAGISTER

Изследвания в чест на Стоян Атанасов
Études en hommage à Stoyan Atanassov

Съставители и редактори

Весела Генова

Малинка Велинова

Елена Динева-Бурова

Ивайло Буров

София • 2026

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

На корицата

Миниатюра от ръкопис BL Royal MS 17 E III, f. 209 – превод на френски език на De proprietatibus rerum от Вартоломей Англичанина. Франция, XV в.

© 2026 Весела Генова, Малинка Велинова, Елена Динева-Бурова,
Ивайло Буров, съставители

© 2026 Антонина Георгиева, дизайн на корицата

© 2026 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISBN 978-954-07-6310-1 твърда подвързия

ISBN 978-954-07-6309-5 мека подвързия

СЪДЪРЖАНИЕ TABLE DES MATIÈRES

Предисловие	7
Avant-propos.....	11
МЕДИЕВИСТИЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ / ÉTUDES MÉDIÉVALES	
Daniéla Capin. <i>Sublimier l'art de la conjointure à la fin du Moyen Âge</i>	17
Цочо Бояджиев. <i>Играта и времето. Бележки върху интерпретацията на играта през Късното средновековие</i>	35
Георги Капривев. <i>Тялото. Византийският поглед</i>	51
Vessela Guenova. « <i>Si est rois qui puet doner rien !</i> » <i>Circulations et détournements de la largesse dans Le Roman de la Rose de Jean Renart</i>	61
Malinka Velinova. « <i>Ce panse cuers que ne dit boche</i> » (Érec et Énide, v. 3376) : <i>le cœur et la pensée, la bouche et la parole dans la littérature médiévale</i>	81
Ангел Валентинов Ангелов. <i>Опит за историзиращ прочит на новела IX, Ден II (Бернабò и Джиневра) от „Декамерон“ на Джовани Бокачо</i>	100
Thierry Laurent. <i>Le médiévalisme dans le roman français contemporain</i>	120
ЛИТЕРАТУРНИ ХОРИЗОНТИ / HORIZONS LITTÉRAIRES	
Roumiana L. Stantcheva. <i>La littérature bulgare et le roman picaresque</i>	133
Dina Mantcheva. <i>Les stratégies narratives dans la dramaturgie symboliste et l'éclatement de la forme théâtrale</i>	144
Michael Bernsen. <i>Les frissons de la 'sous-conversation' chez Nathalie Sarraute</i>	159
Rennie Yotova. <i>La quête identitaire dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio</i>	170
Амелия Личева. <i>Алек Попов в контекста на българската, но и на световната литература</i>	181
Дария Карапеткова. <i>Пренаписване от големи за малки: проектът на Италианската школа за творческо писане „Холдън“</i>	186

ФИЛОСОФСКИ И КУЛТУРОЛОГИЧНИ ПЕРСПЕКТИВИ /
PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES ET CULTUROLOGIQUES

Олег Георгиев. *Образът на философа в „Писма на хетери“ на Алкифрон*197

Красимир Делчев. *Философски възгледи и поведение на мизантропа в едноименната комедия на Молиер*216

Александър Кьосев. *Крехкият спектакъл. Европеизацията на София и играта на погледите (1880-1920)*225

Боян Знеполски. *Съдбата на паметника „1300 години България“ между поколенческите деления и политическите съображения*.....255

ПРЕВОД, ЛИНГВИСТИКА, ЧУЖДОЕЗИКОВО ОБУЧЕНИЕ /
TRADUCTION, LINGUISTIQUE, DIDACTIQUE DES LANGUES ÉTRANGÈRES

Fabienne Pomel. *Traductions créatives : entre archaïsmes et actualisations, le traducteur comme chaman ?*271

Владимир Найденов. *За вариацията в указанията за реконструираното произношение на гласните в учебни пособия по староскандинавски език*289

Петър Рогалски. *Особености на предлога в късната теоретична граматика на Западното средновековие*.....303

Vassil Mostrov. *Le nom d'homme dans Germinal : polysémie et choix des équivalents bulgares dans la traduction de Nikola Chivatchev*321

Elena Meteva. *Noms propres dans A Clockwork Orange d'Anthony Burgess et les problèmes qu'ils posent aux traducteurs en français, en russe et en bulgare*.....351

Magdalena Markova. *Interactivité et fluidité des échanges entre apprenants de français et locuteurs natifs en présentiel et en distanciel : structure formelle des échanges et séquences collaboratives*368

СИНКРЕТИЧНИ ОТЗВУЦИ / SYNCRÉTISMES

Julien Gominet-Brun. *L'art du chant dans l'œuvre de Fontenelle : musique et littérature à l'âge de l'opéra*.....389

Michela Landi. *Lumière ou lucidité? Baudelaire et Mallarmé face à Wagner*402

Коста Костов. *Джазът е символ на свободния човек*.....417

СТОЯН АТАНАСОВ – *Избрана творческа библиография*
STOYAN ATANASSOV – *Publications choisies*.....422

Lumière ou lucidité ?

Baudelaire et Mallarmé face à Wagner

Michela Landi¹

La vapeur changera la face du monde... et de la musique.

Mon plus grand regret est de l'avoir méconnue

Napoléon à Ste-Hélène. (Grandville 1843: 17)

C'est pour conjurer un certain flottement du sens que la sémantique structurale a vu le jour dans le domaine de la critique littéraire (Greimas 2002) ; ses préalables vont nous servir ici pour distinguer deux formes d'« éclaircissement » du sens : l'un diffus, l'autre ponctuel. Le titre fait état d'abord d'une alternative possible (*aut*) entre deux mots appartenant à un même champ sémantique : « lumière » et « lucidité ». Ensuite, d'une relation triangulaire, celle de deux poètes dits symbolistes, Baudelaire *et* Mallarmé, présentés dans leur relation de similarité, opposés frontalement (« face ») à un musicien contemporain, Wagner (Lacoue-Labarthe 1991 ; Meitinger 1981)². Cette triangulation nous permettra d'articuler la notion générale de lumière selon les deux acceptions évoquées plus haut, et d'en apprécier les conséquences en termes de réalisation scénique et scripturale.

Les découvertes scientifiques et technologiques jouent, on s'en doute, un rôle de premier ordre dans la fortune épistémologique de la lumière au XIX^e siècle ³; on connaît les retombées que les nouveautés matérielles ont toujours sur le plan

¹ Università degli Studi di Firenze, michela.landi@unifi.it.

² C'est sur ces positionnements qu'insiste Patrick Lacoue-Labarthe dans son *Musica ficta. Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 1991. Voir aussi, pour une formulation semblable, Serge Meitinger, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, 33, 1981, p. 75-90.

³ Quelques repères : découverte des ondes lumineuses par Fresnel (1815) ; découverte de l'électromagnétisme par Maxwell (1865). Ce à quoi s'ajoutent la théorie corpusculaire et la théorie des photons d'Einstein. Sur la lumière et ses métaphores, voir Bruna Donatelli et Joseph-Marc Bailbé (dir.), *La luce e le sue metafore*, Rome, Nuova Arnica, 1993 ; M. Graziani (dir.), *Trasparenze ed epifanie*, Florence, FUP, 2016 (en ligne, <<http://www.fupress.com/catalogo/trasparenze-ed-epifanie/3371>>).

de l'imaginaire collectif, notamment dans le domaine des arts. Ainsi, un siècle qui se découvre enveloppé de lumière artificielle va se poser des questions sur l'origine et le fonctionnement du phénomène visuel.

À ce sujet, force est toutefois de constater un paradoxe : des effets mêmes du progrès scientifique découle, au sein d'une tradition dualiste inaugurée par la religion chrétienne, un paradigme moniste et panthéiste.

Le postulat cartésien selon lequel il n'y a pas de clarté sans distinction préalable hérite en droite ligne de la Bible, selon laquelle la création est tout d'abord, comme on le sait, un acte logique, séparateur. Le créateur du monde sépare, par le *logos*, les ténèbres et la lumière ; ce n'est qu'à la suite de cet acte illocutoire, à la fois distinctif et disjonctif, que peut avoir lieu l'ordonnement du monde. C'est, notamment, le mot *or* (« lumière »), morphème « rayonnant » si cher à Mallarmé, qui marque, selon la Torah, le passage du chaos au cosmos.

Il existe, selon cette tradition biblique interprétée par l'Évangile de saint Jean (8,12), deux sortes de lumière : la *lux*, qui est la cause transcendante de toute connaissance (sacrée et secrète en même temps, ces deux mots provenant d'une seule origine, le verbe latin *secernere* qui signifie « séparer ») (Lévy 1976 : 117–129) et le *lumen*, qui est le reflet, ou, si l'on veut bien, l'effet immanent de cette cause. Or, c'est bien de ces deux dimensions épistémiques venant d'Aristote, la cause et l'effet, que se réclament les deux substantifs *lumière* et *lucidité* : alors que *lucidité* « émane », pour ainsi dire, de sa matrice *lux*, c'est de *lumen* que dérive le mot *lumière*.

Si on transpose cette dichotomie d'ascendance théologique au monde séculier occidental et si on donne pour acquise, dans ce monde même, l'équivalence entre connaissance et lumière, on peut affirmer que la *lux*, et par conséquent la *lucidité*, constitue le moment noétique, eidétique, spéculatif de la connaissance, à savoir l'investigation des causes. Investigation qui n'est possible qu'à distance par rapport au monde de l'expérience, car il faut que le phénomène en question se détache du fond où il est pris et devienne, comme on dit en phénoménologie, un exposant. Le *lumen* ou *lumière* suppose, au contraire, le moment fusionnel entre l'objet et le sujet. Et c'est dans le *lumen* que baigne l'homme moderne : ce dernier, influencé par le sensualisme et le spinozisme romantiques, a fini par délaisser l'univers des causes pour adhérer à celui des effets.

La phénoménologie associe à ces deux sortes d'appréhension du monde – l'une interne, l'autre externe et extérieure au phénomène – la prédominance de certains sens : les sens dits distaux (la vue, l'ouïe) seraient à même, en tant que sens intentionnels, de procéder à l'individuation et à la différenciation, donc à l'analyse des données de l'expérience, tandis que les sens dits proximaux (le toucher, l'odorat) relèveraient du moment purement sensible de la conscience du sujet : à défaut de distance appréciable, ces sens « opaques » ne peuvent cerner que le

« fond » des choses. C'est ce qu'on appelle en phénoménologie l'« incubation » de la conscience (Lanfredini 2016 : 231–238)⁴.

La primauté épistémologique conférée par les philosophes du XVIII^e siècle aux sens proximaux dits « somatologiques » comporte, avec la primauté de la préhension sur la compréhension, la prééminence de la sensation sur l'intellection. Malgré la tentative rousseauienne de mettre en garde le lecteur de *l'Essai sur l'origine des langues* contre l'analogie entre les couleurs et les sons (Rousseau 1969 : 535–538), c'est le paradigme du plus illustre défenseur de l'haptocentrisme, Diderot, qui triomphe en Europe. Si chez l'auteur du *Rêve de d'Alembert* le moment scientifique et le moment imaginaire sont liés (il y a bien un imaginaire matérialiste de la science, comme ce sera le cas pour Goethe), chez les poètes romantiques le sensualisme pactise avec la spiritualité ; à tel point que tout imaginaire lumineux sur terre devient, comme on dit parfois, « numineux ». Et voici alors qu'on refonde un psychisme moniste et suggestif où, pour le dire avec Baudelaire, « le son se mêle à la lumière » (Baudelaire 1974 : 158). C'est à partir de cette position d'énonciation interne au monde, où l'opacité l'emporte sur la lucidité, que le Romantisme construit sa mystique de l'art : la « voyance » du poète, son interrogation aveugle du monde, n'est possible qu'à ce prix. De violer ce cadre, cette posture interne, le secret apparaîtrait dans toute sa fiction et le pacte artistique serait enfreint à l'égal du pacte religieux. Dans l'esthétique sensualiste des romantiques la réception prime donc sur l'action ; la synesthésie sur l'individuation, l'analogie sur la logique. Raison pour laquelle la musique, art des effets, art atmosphérique et englobant, remplace les arts visuels dans l'épistémè du siècle.

Face à la récupération, en milieu laïque, de certaines expressions du sacré, avec les effets suggestifs qu'elles comportent, certains artistes réagissent par l'ironie. C'est par l'ironie qu'on peut en effet signifier une prise de distance et une mise en perspective de l'objet par rapport à une perception englobante. C'est le cas, après Hoffmann, de Balzac qui, dans l'une de ses nouvelles musicales, *Massimilla Doni*, raille par personne interposée ceux qui souscrivent aux stéréotypes sensualistes :

un musicien de Crémone [...] croit que les sons rencontrent en nous-mêmes une substance analogue à celle qui engendre les phénomènes de la lumière, et qui chez nous produit les idées. Selon lui, l'homme a des touches intérieures que les sens affectent, et qui correspondent à nos centres nerveux d'où s'élancent nos sensations et nos idées. (Balzac 1995 : 213)

⁴ Voir à ce sujet, Roberta Lanfredini, « La metafora della luce e della cecità nella fenomenologia della conoscenza », dans M. Graziani (dir.), *Trasparenze ed epifanie*, p. 231–238.

Selon ces derniers, il existerait une vérité phénoménale, sacrée et mystique, dont seraient pétries les idées : elles adhèrent à tel point aux phénomènes dont elles émanent qu'il est impossible pour tout un chacun de formuler une pensée claire. D'où les élucubrations empâtées, enivrées, de tant de personnages qui peuplent les nouvelles musicales de Balzac. Là où un Victor Hugo défend, à côté de Wagner, cette position d'énonciation interne, autorisant le sacre de la poésie et de la musique, Baudelaire s'en prend au monisme des soi-disant « illuminés ». Puisque dans son siècle, écrit-il, les questions simples « sont obscurcies par la lumière moderne », il revendique la nécessité d'un « cadre » qui, par sa fonction séparatrice, joue le rôle épistémologique de l'observateur externe⁵. C'est pourquoi les « correspondances » ne sont plus que des suggestions synesthésiques en état de monstration, des conventions perceptives historicisées et dépassées par rapport auxquelles le sujet de l'énonciation est le regardant et l'administrateur : la surexposition de la fonction grammaticale des conjonctions en atteste.

Lorsqu'il accuse Meyerbeer de rechercher l'effet à tout prix (*Effekt* ou « effet sans cause » : *Wirkung ohne Ursache*) (Wagner 1911 : 301)⁶. Wagner parle, vraisemblablement, de lui-même. La mise entre parenthèses de l'acte critique qu'il hérite de Schopenhauer s'accompagne chez lui d'un programme précis : le retrait de la volonté dans l'acte artistique. Se réclamant, notamment, de la « mise en sommeil » prônée par le philosophe allemand, Wagner met en avant la notion oxymorique de « lucidité somnambulique » qui d'elle-même résume, par une contradiction dans les termes, l'impasse logique dans laquelle se trouve l'art vu du « dedans ». Qu'entend-on finalement par cet oxymore sur lequel Wagner se prononce à plusieurs reprises dans son *Beethoven*, considérant le maître de Bonn comme le représentant le plus illustre de la « clairvoyance » paradoxale qu'il appelle de ses vœux ? (Wagner 2013 : 155). Une telle « lucidité » consisterait justement dans la nécessité de faire abstraction de la « cause » de l'art, à savoir de l'« appareil » de la production qui, s'il venait à être perçu par la conscience réceptrice apparaîtrait, écrit-il, trivial et mécanique (Wagner 2013 : 106)⁷. Notamment, « l'hypothèse lumineuse » de Schopenhauer que Wagner se propose d'illustrer est d'imiter, par des effets sonores, le rêve que nous faisons dans notre plus profond sommeil (Wagner 2013 : 107). Il s'agit, autrement dit, de reproduire par l'art musical un « accès de somnambulisme dans un cerveau à l'état de veille » (Wagner 2013 : 154). La musique considérée comme « la manifestation

⁵ « Comme un beau cadre ajoute à la peinture / Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / en l'isolant de l'immense nature... ». Baudelaire, « Un fantôme III », « Le cadre », dans *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 39.

⁶ Voir la boutade de Karl Kraus : « Effekt, sagt Wagner, ist Wirkung ohne Ursache. Kunst ist Ursache ohne Wirkung ». Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, 1919, p. 88.

⁷ Voir aussi, à la même page : « Ce spectacle occupe donc uniquement celui qui n'est pas pris par la musique, mais ne peut plus troubler celui qu'elle captive ».

de l'image du rêve » aurait sa luminosité propre dans un « organe interne » que le « somnambule devenu lucide » (Wagner 2013 : 153–154) et ayant atteint « le paroxysme de la lucidité », communiquerait à l'extérieur. C'est en effet, au dire de Wagner, un simple phénomène physiologique qui est à l'origine des visions de l'esprit : c'est l'affaiblissement des facultés visuelles qui « produit la clairvoyance ». Une « force prodigieuse », poursuit-il, se manifeste « de l'intérieur vers l'extérieur » (Wagner 2013 : 156–157), se traduisant dans l'acte artistique. L'image que le public voit sur la scène – et qu'il partage, car on est dans le monisme communautaire, et donc dans une intériorité métaphorique – n'est, finalement, que le résultat immédiat du paroxysme perceptif atteint par l'artiste : c'est la vérité même, saisie dans sa synesthésie essentielle, son et lumière d'avant la création et l'individuation. Le musicien, conclut Wagner, doit « entrer dans le monde de la lumière en même temps qu'il s'avance dans le monde du son » (Wagner 2013 : 155).

Wagner relate, dans *Ma vie*, la boutade de Berlioz face à l'exposition de sa théorie de la « mise en sommeil », qu'il considère comme le « secret de sa création artistique » : « nous appelons cela : digérer », rétorque Berlioz mettant en avant le scepticisme français dont il se réclame pour la circonstance. Wagner impute ce mot sarcastique, accompagné du « sourire condescendant de celui qui comprend », au cartésianisme hautain de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, dont il n'arrive pas à comprendre l'esprit : « Mon étonnement fut grand », note le musicien allemand, « de le voir saisir si rapidement mes pénibles explications » (Wagner 2012 : 579).

Les stratégies mises en avant par Wagner en vue de dissimuler les causes de la création artistique, annuler la distance entre production et réception et célébrer ainsi le miracle de l'art, passent principalement par le traitement de la lumière. La raison de ce choix est peut-être dans l'analogie que la lumière présente avec la musique : les deux phénomènes, visuel et acoustique, sont, dans leurs effets, au même titre évasifs, flottants et diffus ; ils enveloppent les choses d'un halo suggestif dans lequel le sujet est englobé. Elles dessinent ainsi un « intérieur » onirique et régressif, vaguement tactile, un brouillard dans lequel ce même sujet baigne avec les choses qui l'entourent ; dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* Wagner parle, à ce propos, de « chaude lumière de l'éther » (Wagner 1983 [1849] : 286)⁸. Ce que Wagner nomme, dans ce même écrit théorique, la « sensation d'illusion parfaite », passe par l'« emploi savant » des sources lumineuses et de « tous les procédés optiques » (Wagner 1983 [1849] : 288). Un tel usage de la lumière sur scène, tout à fait nouveau dans la tradition musicale occidentale, semble

⁸ Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* [1849], trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, con un saggio introduttivo di Paolo Isotta, Milan, Rizzoli, 1983, p. 286 (je traduis).

pouvoir répondre, sur le plan technique, à la notion philosophique de « lucidité somnambulique » évoquée plus haut : elle résout en effet, par voie phénoménale, la contradiction dans les termes de cette philosophie : le rêve éveillé. Tout cela nous apparaît de la plus grande importance, si l'on pense à l'utilisation de plus en plus courante, au XIX^e siècle, de la machine fumigène dans les spectacles. À partir de Wagner a lieu en effet ce qu'on peut appeler la « concrétisation » de la métaphore lumineuse : l'idéal se mue en moyen technique. Ce dont s'aperçoit le même Baudelaire et, après lui, Mallarmé.

Dans « La Musique » de Baudelaire, la posture du sujet est celle d'un navire qui essaie de surnager vraisemblablement à la tempête – Wagner :

Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile [...] (Baudelaire 1974 : 68)

Dans cette barcarolle, le contretemps obtenu autant par l'anisométrie rythmique que par les chevilles des points-virgules signale (avant Mallarmé) le tangage du navire qui reste, malgré tout, à la surface :

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile [...]

Dans « L'Invitation au voyage », Baudelaire n'évoque la « chaude lumière » de l'illusion que pour la dénoncer. L'effet explosif de la dentale sonore est renforcé par l'antéposition de l'adjectif à la coupe du vers, qui dessine encore une fois un contretemps rythmique et un ressac :

Le monde s'endort
Dans une chaude lumière (Baudelaire 1874 : 54)

C'est surtout au traitement de la lumière que s'attache Baudelaire dans sa critique subtile du wagnérisme⁹. Dans la lettre à Wagner du 17 février 1860, l'auteur des « Phares » exploite la métaphore visuelle de la lumière pour « dénoter » la passion, stéréotype sentimental, selon des degrés « chromatiques » préétablis, empruntés à la gamme musicale. (Baudelaire 2000 : 191–194). Là où, par exemple, le paroxysme de cette passion serait donné conventionnellement par du rouge (Baudelaire pense évidemment à Delacroix), il en détaille les différents échelons d'intensité. Si ce n'est que cette progression, n'étant qu'une fiction nominale et arbitraire (« si vous voulez ») finit, lors de son acmé, par tomber à

⁹ À ce sujet, voir Michela Landi, « Un incontro mancato ? Baudelaire e Wagner », *LEA* (en ligne) <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/10985> [

plat dans la tautologie. Sorte de fiasco amoureux, ironiquement signalé par le blanc frigide :

je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme. (Baudelaire 2000 : 193)

La musique pouvant, techniquement parlant, outre que se répéter à l'identique, revenir sur ses pas, elle est à même d'annuler, d'effacer les effets qu'elle produit. Ainsi, Baudelaire met en avant, par ce mouvement déceptif, les « causes » de l'échec artistique que Wagner prétendait dissimuler. Mais c'est dans le « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (Baudelaire 1976 : 779–815), dont la lettre n'est que le banc d'essai, que cet aspect se fait plus remarquable. La plupart des métaphores lumineuses figurant dans ce texte sont empruntées à Liszt ; ce dernier en fait un usage très large dans son *Lohengrin et Tannhäuser*, plaquette que Baudelaire a sous les yeux, puisqu'il la cite à plusieurs reprises (Liszt 1851).

Le premier exemple de l'essai baudelairien que nous avons choisi concerne *Lohengrin* et, notamment, le moment où le spectateur se trouve « en face » du temple du Graal. C'est la trompette, que la tradition germanique associe couramment à la lumière et à la gloire militaire, qui est censée alors représenter la sainteté du lieu éponyme :

[...] l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, avec un éclat éblouissant de coloris, comme si dans cet instant unique l'édifice saint avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante. Mais le vif étincellement, amené par degrés à cette intensité de rayonnement solaire, s'éteint avec rapidité, comme une lueur céleste. La transparente vapeur des nuits se referme, la vision disparaît peu à peu dans le même encens diapré au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures, devenues plus éthérées encore. Son caractère d'idéale mysticité est surtout rendu sensible par le *pianissimo* toujours conservé dans l'orchestre, et qu'interrompt à peine le court moment où les cuivres font resplendir les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. (Baudelaire 1976 : 783)¹⁰

L'abus rhétorique de l'italique (stratégie empruntée à Liszt et savamment manipulée par l'auteur) atteste que nous sommes en plein nominalisme :

¹⁰ Sur les rapports entre les textes de Wagner, Liszt et Baudelaire, voir *Franz Liszt, Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, éd. N. Dufetel, Arles, Actes Sud, 2013. P. XX-XX.

l'hyperbole entretenue fait état d'une dépréciation systématique du langage, et, en même temps, de la vanité du miracle wagnérien : saturer le discours par la sur-représentation de ce sème « rayonnant » signifie dénoncer l'abus qu'on fait en poésie et en musique. Encore une fois Baudelaire se sert de la gradation chromatique (sonore et visuelle) à titre déceptif : supposée progressive, ce climax tombe à plat dans la répétition du même. L'étalage de termes hyperboliques appartenant au champ sémantique de la lumière, dont la fonction apparente est de répandre métaphoriquement « de la lumière » dans l'espace du texte, bute une fois de plus sur une tautologie : la « lumière moderne » n'est qu'un sème conventionnel qui rayonne par le biais de ses partiels ou hyponymes occasionnels. Ainsi, le texte est la mise en spectacle du spectacle. D'ailleurs, il s'agit, ici, de porter sur la scène du texte une lumière seconde ou réfléchie : « lumière » en état de mention, empruntée à Liszt qui glose à son tour la lumière scénique de Wagner.

L'acte comparatif est voué au même échec que l'acte superlatif. Nous assistons en effet à la neutralisation et égalisation entre les termes d'une comparaison. Il s'agit maintenant de confronter entre elles trois « traductions » de la même musique dans le but de prouver cette idée positive : que « la musique suscite des idées analogues dans des cerveaux différents » (Baudelaire 1976 : 784). Après avoir rendu compte de l'exemple de deux musiciens – l'un favorable (Liszt), l'autre hostile à Wagner (Berlioz) – Baudelaire propose à titre suggestif les deux premiers quatrains de ses « Correspondances », traduction en poésie du même morceau. Suit sa propre paraphrase en prose, qui, suivant ironiquement le programme du « sommeil de la volonté », n'est qu'une hyperbole entretenue :

Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; l'*immensité* sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, d'une *intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, [...] et planant au-dessus et bien loin du monde naturel. (Baudelaire 1976 : 784–785)

La contradiction dans les termes qui ressort de la correction rhétorique (« une solitude absolue, mais une solitude avec... ») atteste qu'il s'agit, pour cette musique, d'un pseudo-absolu ou d'un infini diminutif. Le sujet est, comme on voit, prédiqué, et presque lesté, par une surcharge adjectivale qui, l'entourant, le limite de toutes parts. Dans l'extase ou, si on préfère, dans l'incubation de la conscience, les adjectifs appellent, tout en limitant le sujet, à la perte des repères spatiaux (« large lumière diffuse ») alors que la blancheur, évoquant sous

prétexte de pureté le *fiasco* amoureux et musical, ne cesse de revenir dans toutes ses variantes aspectuelles. Dans ce passage où la traduction est prise dans son acception la plus large ou transcodage, il est question, en fait, de « traduction » au sens propre : c'est « du Liszt » qu'on convoque – qu'on transfère – dans ce discours parasite, tel qu'il ressort une fois de plus de la présence captieuse des italiques. Ces mêmes italiques, sous prétexte de signaler l'emphase et l'abus dans l'amplification, constituent les seuls marqueurs obliques, les seuls repères textuels de la « différence » (au sens derridien) dans cette indistinction lumineuse. Une fois de plus l'italique tient lieu polémiquement d'éclairage diffus : l'abus syntagmatique (répétition) et sémantique (hyperbole) des effets de lumière produit, finalement, une généralisation qui est banalisation : il n'est question, dans toutes ces « traductions », que d'un même état paroxystique : « une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison » et d'une « sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables » (Baudelaire 1976 : 785).

Le même abus est dénoncé à propos d'un certain emploi de la lumière concernant la protagoniste féminine de *Tannhäuser*, Vénus : Tout à l'heure nous étions dans les profondeurs de la terre [...], respirant une atmosphère parfumée, mais étouffante, éclairée par une lumière rose qui ne venait pas du soleil (Baudelaire 1976 : 795).

Sur cette « lumière rose », répondant à des attentes pour le moins conventionnelles (le rose étant attribué depuis le XVIII^e siècle au genre féminin), s'était prononcé le même Wagner dans *Ma vie* : Le brouillard rose qui enveloppe cette grotte et qui, en se levant, découvre la vallée de la Wartburg dut être produit par le moyen d'une invention que j'avais combinée moi-même. (Wagner 2012 [1911] : 357)

Le brouillard rose qui, dans la « combine » de Wagner, auréole Vénus dans sa presque-nudité, est désormais le signe d'une « glorification du corps »¹¹ purement matérielle, sinon commerciale. D'ailleurs, Vénus n'était plus, depuis Goethe et Heine, qu'une femme sensuelle et mondaine. Si Wagner rend compte, dans ce passage, des moyens par lesquels il a obtenu le « miracle » de la séduction de Tannhäuser, chez Baudelaire le fait d'associer cette lumière à l'enfer n'est certes plus un sacrilège au sens métaphysique ; il l'est plutôt sur le plan esthétique. Il s'agit en effet de trahir, par des effets faciles, les fins mêmes de l'art : cette substance lumineuse et gazeuse, qui profite du succès commercial de la science expérimentale (la vapeur, l'aérostase) n'est plus qu'un ersatz technique ;

¹¹ À la différence de l'auréole qui est l'irradiation du corps entier (*generalis corporum glorificatio*), le nimbe est un cercle, un disque de lumière, que les peintres et les sculpteurs placent, depuis l'Antiquité, autour de la tête des personnages sacrés, des héros divinisés, de Dieu ou des saints. Pour ces aspects, cf. Andrea de Marchi, « Aureole e aura », dans M. Graziani (dir.), *Trasparenze e epifanie*, p. 156.

l'énîème précipité industriel de l'idéal grec. Baudelaire se prévaut d'une double métaphore, érotique et éthique, pour dénoncer la trouvaille du musicien et ses conséquences en termes de succès personnel : « En vérité, l'auteur est bien fou qui a pu croire que ces gens prendraient feu pour une chose aussi impalpable, aussi gazéiforme que l'*honneur* » (Baudelaire 1976 : 813). Référence est faite, ici, à une circonstance précise de la représentation de *Tannhäuser* à Paris le 13 mars 1861 : celle d'avoir voulu « mettre en lumière », par ces moyens suggestifs, le corps des danseuses. Là où les femmes formant le cortège de Vénus étaient « protégées » par les habitués de l'Opéra, à savoir les membres aristocrates du Jockey Club, la reine Vénus, alias M^{me} Tedesco, était, disait-on, l'amante du roi de la scène, Wagner lui-même. D'où, une fois de plus, le sarcasme de Baudelaire :

Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra, désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c'est là certes un sentiment presque paternel que tout le monde comprend et excuse facilement. (Baudelaire 1976 : 811–812)

« Mettre en lumière » un corps équivaut désormais, on le voit bien, à faire étalage d'une certaine marchandise, ce à quoi le « légitime propriétaire » rechigne.

Si, par la distance qu'il a prise par rapport à la *lumière* de Wagner Baudelaire donne preuve d'une *lucidité* non somnambulique (il a vu, derrière l'illusion, l'engin et l'apparat), c'est Mallarmé qui, dans son « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (Mallarmé 1945 : 541–546), reprend l'argument de la « déité costumée » (Mallarmé 1945 : 544) pour y voir l'építome même de l'apparat suggestif wagnérien. Les voiles diaphanes dont on drape Vénus attestent d'eux-mêmes du « flottant » qui est le propre de la musique wagnérienne : un « tissu d'accords », où les « couleurs et les lignes du personnage » sont confondues « avec les timbres et les thèmes » pour créer une « ambiance » et favoriser, ainsi, la « Rêverie » (Mallarmé 1945 : 544). Par cette « brume », « vapeur » lumineuse, métaphore immédiate de sa musique, Wagner fournit à l'assistance un abri contre la conscience, ou *lucidité*. Cette dernière est, chez le poète, un point lumineux qui blesse comme une arme : « la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au delà et que personne ne semble devoir atteindre » (Mallarmé 1945 : 546).

C'est derrière la « radiance » obnubilant le spectateur que Mallarmé perçoit le « jeu direct » de Wagner ; jeu qu'il va faire sien : « Le sentiment se complique envers cet étranger, [...] un malaise que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même » (Mallarmé 1945 : 542).

Si la musique, à l'égal de la femme, ne remonte pas, selon Mallarmé, « jusqu'à la source » (Mallarmé 1945 : 544)¹², à savoir, à la cause de son mystère : « son principe même, à la Musique, échappe » (Mallarmé 1945 : 543), la conscience lucide est l'exposant pointu et phallique qui pénètre cette bulle d'illusion. Par ce *je* tranchant qui est tout aussi bien *jeu* et *jet*, lumière incidente, Mallarmé semble anticiper la notion husserlienne de « rayon attentionnel » : l'attention, avec son paronyme « intention », est un faisceau concentré de lumière (Gil 1993 : 111) qui, porté sur l'objet en tant qu'exposant, l'« élucide ». Le procédé illusif devient par cela même, chez Mallarmé, déceptif : celui qui a opacisé, auréolé d'un brouillard le « limpide vouloir » de l'assistance est, malgré lui, le « proche confident du secret de son art » (Mallarmé 1945 : 543) : Wagner serait, autrement dit, en passe de révéler au poète, par l'effet même, cumulé, de ses stratégies dissimulatrices, la règle du jeu : les voiles de Vénus levés un à un, la nudité du réel apparaîtra. Face au « fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule », le regard lucide et phallique, désenchanté, du poète profite alors de « quelque éclair suprême » par lequel se révèle aux yeux de l'assistance « l'évidence du dieu » : « Saint des Saints, mais mental » (Mallarmé 1945 : 545). C'est grâce à la musique de Wagner, qu'il a longuement étudiée, épiée dans ses procédés, que Mallarmé peut formuler son principe célèbre : « peindre non la chose » (la cause) « mais l'effet qu'elle produit » (Mallarmé 1995 [1864] : 206).

Suite à une longue phase organique, romantique et impressionniste marquée par la lumière flottante du rêve, le moment critique est enfin inauguré par le « sursautement de la clarté » (Mallarmé 1945 : 648)¹³ mallarméen, qui n'est pas sans rappeler le « soubresaut de la conscience » suivant toujours, chez Baudelaire, « l'ondulation de la rêverie » (Baudelaire 1974 : 276). Ce que Mallarmé nomme la « scintillation »¹⁴ est une coupe à vif du réel opérée dans la lumière flottante et diffuse du rêve : à nouveau, donc, une « séparation » (Mallarmé 1945 : 644)¹⁵, selon son mot, de l'ombre d'avec la lumière, mais aussi de la poésie d'avec la musique. Séparation alors exprimée par la « barre » logique de l'alternative :

Je pose, à mes risques [...] cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. (Mallarmé 1945 : 649)

¹² « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source ». Mallarmé, « Richard Wagner », p. 544.

¹³ « Des sinueuses et mobiles variations de l'Idée [...] où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour ». Mallarmé, « La Musique et les Lettres », OC, p. 648.

¹⁴ Cf. Mallarmé, « Plusieurs sonnets », IV : « Ses purs ongles... » (« de scintillations sitôt le septuor »), OC, p. 68.

¹⁵ « Sûr, nous en sommes là, présentement. La séparation. [...] la fusion se défait vers l'intégrité ». Mallarmé, « La Musique et les Lettres », p. 644.

La prise de conscience d'une « face alternative » de l'Idée comporte désormais l'abandon de la métaphore biologique et la nécessité d'une auto-création du sujet par l'esprit. C'est le moment « lustral » où l'acte d'écrire « se scruta jusqu'en l'origine » : à savoir, « s'il y a lieu d'écrire » (Mallarmé 1945 : 645). Car à l'origine on ne trouve pas le mythe, tel que le prétendait Wagner ; on trouve plutôt, selon le mot de Saussure, le fonctionnement (Maschonnec 2006 : 422). L'« or », lumière « qui se fait de dehors » (Mallarmé 1945 : 398), n'est plus, de ce fait, un halo flottant autour des choses : il est tantôt un morphème, noyau dur, pierre précieuse, phare irradiant (disséminant) sa présence sur le poème entier (c'est le cas de « Ses purs ongles... », cité plus haut) ; tantôt une conjonction adversative qui réoriente la pensée : « or... ».

L'œil second, œil critique porté sur les choses de l'extérieur, est figuré, chez Baudelaire déjà, par un corrélatif matériel. C'est le lustre, éclairant le théâtre avant le spectacle : « Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance, et encore maintenant c'est le *lustre*, – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique » (Baudelaire 1974 : 682).

Cet objet à la radiance propre, qui se répand sur la scène du spectacle (et du texte) acquiert chez Mallarmé une prégnance inédite : le substantif *lustre* pouvant être traité, à l'égal du substantif *or*, comme un morphème, il se dissémine dans l'espace du texte (Derrida 1969) à partir de ses variantes morphologiques (*illustrer*, *illustration*, *lustral*...). Œil artificiel posé sur le spectacle, le lustre « éclaire », de par sa position surplombante, l'illusion de présence dans laquelle baigne la « foule ». Le regard second du lustre est jeté également sur l'orchestre, en passe d'administrer, par le signal d'attaque du directeur, la cérémonie d'une nouvelle naissance ou « lustration » : « Le proche éparpillement du doigté lumineux, que suspend le feuillage, se mire, alors, au bassin de l'orchestre prêt » (Mallarmé 1945 : 388).

L'orchestre est, à un premier niveau interprétatif, une nature : forêt en puissance que le signal en question ferait, comme une pluie tombante, épanouir et scintiller. Mais, à un deuxième niveau, il est question d'un sacre qui n'est qu'un simulacre :

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire. (Mallarmé 1945 : 388)

Que la lumière humide répandue par l'orchestre sur l'assistance soit en elle-même, comme la lumière postiche qui entoure Vénus, un sortilège, on le comprend à partir de ce lustre déchu, « lustre d'en bas » qu'est le « bassin » ; objet, entre autres, très suspect de mesmérisme...

Le jeu du haut et du bas, du lustre et du bassin, de la lumière dardée et de la lumière éparse et réfléchie semble pouvoir « illustrer » la double postulation de l'Idée mallarméenne évoquée plus haut. Une « alternative » est, en tout cas, donnée entre l'élargissement du moi dans l'obscurité (moment de l'illusion et du spectacle) et la scintillation de la certitude qui a lieu dans un espace et dans un temps séparés (le lustre surplombant la salle avant le début du spectacle même).

Si on n'a pas besoin de rappeler la fonction épistémologique que revêt la lampe – lumière artificielle, séparée, luciférine – autant chez Baudelaire que chez Mallarmé¹⁶, la présence concrète de la « lumière moderne » (du gaz, du lampion) fournie par l'industrie semble constituer, autant pour l'un que pour l'autre, la prémisse nécessaire pour une déconstruction de l'illusion spectaculaire (Perruchon 2017)¹⁷ ; pour une nouvelle « philosophie à coups de marteaux », si l'on pense au *Crépuscule des idoles* nietzschéen (Nietzsche 2005). D'où l'injonction très obscure lancée par Mallarmé aux lecteurs de « La Musique et les Lettres » afin de suréclairer leur conscience : « Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non – alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre (Mallarmé 1945 : 654).

Puisque la musique n'est qu'un simulacre d'Idéal venant du bas – du sol – c'est par un tremblement de terre au son de la trompette guerrière (sacre biblique à l'appui) que le jugement dernier du poète sur le musicien est prononcé. Si ce n'est que, se confondant avec le « sursautement de la clarté » de la trompette, fracas qui abrutit et obnubile l'esprit des lecteurs comme des auditeurs, ce jugement, en passe de faire crouler sur place (sur le parvis) l'édifice sacré de l'art wagnérien, demeure caché derrière l'hommage de circonstance :

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,
Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins. (Mallarmé 1945 : 71)

BIBLIOGRAPHIE

- Balzac, H. de. 1995. Massimilla Doni. In : H. de Balzac. *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, éd. P. Brunel. Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch., 1974. Un fantôme III. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 39.
- Baudelaire, Ch., 1974. Le cadre. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 39.

¹⁶ Voir, par exemple, « Les litanies de Satan » de Baudelaire et « Don du poème » de Mallarmé.

¹⁷ Sur l'évolution des techniques et de l'industrie de la lumière au théâtre, voir l'article de Véronique Perruchon.

- Baudelaire, Ch., 1974. L'Invitation au voyage. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 54.
- Baudelaire, Ch., 1974. La Musique. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 68.
- Baudelaire, Ch., 1974. Les Bijoux. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 158.
- Baudelaire, Ch., 1974. Les litanies de Satan. In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Baudelaire, Ch., 1974. Projets de préface aux « Fleurs du mal ». In : Ch. Baudelaire. *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 182.
- Baudelaire, Ch., 1974. À Arsène Houssaye (lettre-préface au « Spleen de Paris »). In : Ch. Baudelaire. *Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 276.
- Baudelaire, Ch., 1974. Mon cœur mis à nu, X. In : Ch. Baudelaire. *Œuvres complètes*, vol. I (OC I). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 682.
- Baudelaire, Ch., 1976. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. In : *Œuvres complètes*, vol. II (OC II). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 779–815.
- Baudelaire, Ch., 2000. Lettre à Wagner du 17 février 1860. In : *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Thélot. Paris : Gallimard, 191–194.
- Derrida, J., 1969. *De la dissémination*. Paris : Seuil.
- Gil, F., 1993. *Traité de l'évidence*, Grenoble : Jérôme Millon, 1993.
- Grandville, J.-J., 1843. Concert à la vapeur. In : J.-J. Grandville. *Un autre monde*. Paris : Henri Fournier, p. 17.
- Graziani, M., dir., 2016. *Trasparenze ed epifanie*. Florence : FUP
(en ligne, <<http://www.fupress.com/catalogo/trasparenze-ed-epifanie/3371>>).
- Greimas, A. J., 2002. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : PUF.
- Donatelli, B., et J.-M. Bailbé éd., 1993. *La luce e le sue metafore*. Rome : Nuova Arnica.
- Kraus, K. 1919. Effekt, sagt Wagner, ist Wirkung ohne Ursache. Kunst ist Ursache ohne Wirkung. In : Karl Kraus, *Pro domo et mundo*. Albert Langen : München.
- Lacoue-Labarthe, P., 1991. *Musica ficta. Figures de Wagner*. Paris : Christian Bourgois.
- Landi, M., 2020. Un incontro mancato ? Baudelaire e Wagner, *LEA* (en ligne) <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/10985> [consulté le 15 avril 2022].
- Lanfredini, R., 2016. La metafora della luce e della cecità nella fenomenologia della conoscenza. In: M. Graziani dir. *Trasparenze ed epifanie*. Florence : FUP, 231–238.
- Lévy, A., 1976. Évaluation étymologique et sémantique du mot secret. *Nouvelle revue française de psychanalyse*, n° 14, 117–129.

- Liszt, F., 1851. *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Liszt, F., 2013. *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, éd. N. Dufetel. Arles : Actes Sud. XX-XX.
- Mallarmé, S., 1945. Don du poème. In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 40.
- Mallarmé, S., 1945. Hommage (à Richard Wagner). In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 71.
- Mallarmé, S., 1945. Plaisir sacré. In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 388–390.
- Mallarmé, S., 1945. Or. In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 398–399.
- Mallarmé, S., 1945. Richard Wagner. Rêverie d'un poète français. In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 541–548.
- Mallarmé, S., 1945. La musique et les lettres. In : *Œuvres complètes (OC)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 635–883.
- Mallarmé, S., 1995. Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864. In : *Correspondance. Lettres sur la poésie*, préf. d'Y. Bonnefoy, éd. B. Marchal. Paris : Gallimard, p. 206.
- Meitinger, S., 1981. Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner, *Romantisme*, n° 33, 75–90.
- Meschonnic, H., 2006. *La Rime et la vie*. Paris : Gallimard.
- Nietzsche, F., 2005. Crépuscule des idoles, ou comment philosopher en maniant le marteau. In : *Le Cas Wagner. Crépuscule des idoles*, prés. et trad. E. Blondel et P. Wotling. Paris : Garnier-Flammarion, 117–304.
- Perruchon, V., 2017. Esthétiques de l'éclairage. *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 273.
- Rousseau, J.-J., 1969. Fausses analogies entre les couleurs et les sons. J.-J. Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*, XVI. Paris : Bibliothèque du Graphe, 535–538.
- Wagner, R., 1911. *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (16 vol.). Leipzig : Breitkopf & Härtel.
- Wagner, R., 1983 [1849]. *Das Kunstwerk der Zukunft*, trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, con un saggio introduttivo di Paolo Isotta. Milan : Rizzoli.
- Wagner, R., 2012 [1911]. *Ma vie*, trad. N. Valentin et A. Schenk. Paris : Perrin.
- Wagner, R., 2013. Beethoven. In : *Écrits sur la musique*, trad. Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay. Paris : Gallimard.