La critique au temps de l'amour : Jacques Rivière et la musique debussyste

Critique in a Time of Love : Jacques Rivière and Debussy's Music

Isabelle Perreault

Volume 46, numéro 2, été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037706ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037706ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perreault, I. (2015). La critique au temps de l'amour : Jacques Rivière et la musique debussyste. *Études littéraires*, 46(2), 125-146.
<https://doi.org/10.7202/1037706ar>

Résumé de l'article

En replaçant dans l'histoire de la critique – et, plus largement, dans celle des conceptions musicales – les premiers textes que Jacques Rivière consacre à l'œuvre de Claude Debussy, je me propose de (re)lire ces derniers comme les traces discursives des processus de mutations qui ont lieu dans la presse musicale à l'orée du XX^e siècle. Je postule d'abord que Rivière, héritier des conventions rhétoriques mises en place au XIX^e siècle, use de sa connaissance de la littérature symboliste comme d'un tremplin d'accès vers la musique de Debussy. Par la façon dont le mouvement de son écriture vient épouser la forme et la ligne mélodique de l'esthétique du compositeur, Rivière parvient, d'une part, à adapter son discours à l'objet qu'il décrit – ce que j'ai appelé le « dévouement à l'objet » –, et d'autre part, à outrepasser la dialectique d'une critique impressionniste ou techniciste tout en transformant le texte en un « donné-à-entendre ». La critique musicale acquiert dès lors une nouvelle fonction, intermédiaire entre l'expérience du concert et les lecteurs de *La NRF*, de sorte que les modalités du discours se modifient elles aussi. Cependant, comme partout chez Rivière, celles-ci ne peuvent se passer du filtre nécessaire à tout accueil esthétique : l'amour.

La critique au temps de l'amour : Jacques Rivière et la musique debussyste

ISABELLE PERREAULT

C'est dans le numéro de *La Nouvelle Revue française* qui rend hommage à Jacques Rivière, précocement mort des suites d'une fièvre typhoïde en 1925, que Boris de Schlöezer salue la particularité historique de sa critique musicale, qui réunifie les deux pôles dominants du métier dans le premier quart du XX^e siècle. Il écrit à son propos que « ce n'est pas une critique subjective à la Wilde, car elle possède une valeur objective, je dirais presque "scientifique", et nous éclaire non seulement sur son auteur, mais aussi sur l'œuvre dont il parle, en faisant ressortir les particularités les plus significatives de sa structure et son sens le plus intime¹. » Il renchérit un peu plus loin en discernant « dans ses épanchements poétiques, [...] dans ses descriptions impressionnistes, [...] la préoccupation de demeurer fidèle à l'objet qui l'inspire et qu'il décrit ; sa critique subjective veut pourtant être objective² ». S'il est légitime de douter de la sincérité de Schlöezer dans cet hommage à son prédécesseur et de lui supposer quelques réserves quant à cette subjectivité ci-contre invoquée – on se rappelle de lui entre autres pour sa conception strictement techniciste de la critique musicale –, un véritable respect anime sa prise de parole qui lui permet de reconnaître la nouveauté introduite par l'approche critique de Rivière au sein de *La NRF*. Schlöezer ne manque pas de souligner la façon dont Rivière « modifi[e] [ses] théories et en cré[e] de nouvelles, spécialement adaptées [au] cas particulier³ » qu'il étudie ; de fait, il inaugure une posture critique certes épidermique, mais empreinte d'une « intelligence lucide⁴ » : « [C]'est avec sa peau pour ainsi dire qu'il fallait juger quitte à adapter son esthétique à ce nouvel acquis de sensibilité⁵. » Avec Debussy, Rivière cristalliserait ce glissement – historique et théorique – entre une critique davantage impressionniste qui souhaite

1 Boris de Schlöezer, « Jacques Rivière et la musique », *La Nouvelle Revue française*, vol. 24, n° 139 (avril 1925), p. 620.

2 *Ibid.*, p. 621.

3 *Ibid.*, p. 619.

4 *Ibid.*, p. 627.

5 *Id.*

« trouver l'équivalent poétique de l'émotion musicale⁶ » et une approche à visée objective, faisant de la « compréhension plus exacte de l'art⁷ » son principal foyer d'action. Ces modulations, qui prennent corps dans l'approche riviérienne au contact de l'œuvre de Debussy, opèrent une sorte de synthèse entre la critique telle qu'on la pratiquait au XIX^e siècle et les balbutiements d'une forme nouvelle, fournissant alors à Schloëzer l'illustration de ce moment charnière où la critique – littéraire comme musicale – réévalue ses moyens et élargit son spectre d'activité.

Le présent article s'inscrit dans le prolongement des observations de Schloëzer et propose de relire les textes de Rivière sur la musique de Debussy comme un premier creuset théorique dans sa production critique, où le jeune écrivain est amené à mettre son discours (littéraire) à l'épreuve du musical. J'entends montrer que ce premier temps dans la pensée esthétique de Rivière coïncide avec une refonte de la presse et, plus largement, de l'institution journalistique, accordant dès lors à la critique une nouvelle fonction intermédiaire entre le public et l'œuvre d'art commentée. Cette contemporanéité des innovations éditoriales et de la prise de parole de Rivière occasionne chez ce dernier une sorte d'écueil discursif, qui permet de lever le voile sur les limites d'une approche critique désormais inopérante. En effet, l'œuvre d'art moderne – de surcroît, l'œuvre musicale – en appelle à une nouvelle sensibilité, incompatible avec la critique du XIX^e siècle, centrée sur la transmission du sentiment et la description de l'impression reçue. Or, la pléthore d'innovations harmoniques et rythmiques du début du XX^e siècle oblige les critiques à mettre au point des grilles d'analyse inédites et un discours opératoire, apte à donner à entendre, puis à comprendre cette nouvelle musique. À partir d'un symbolisme agonisant par lequel il aborde en premier lieu l'œuvre debussyste, Rivière parviendra, par un investissement du langage qui se met au service de la musique, à tendre vers une exactitude non pas technique, mais bien stylistique. À cet égard, Schloëzer remarque que

Rivière ne possédait pas de grandes connaissances techniques en musique ; ce n'était pas un homme du métier, et aucune de ses études ne contient un seul terme technique ; on n'y constate jamais la moindre velléité d'analyse, harmonique ou contrapuntique ; et pourtant, Rivière écrivait à une époque où le vocabulaire harmonique précisément subissait de profondes modifications. Rivière n'essaie même pas de nous donner le change, comme font tant d'autres, et l'on voit très bien que cet aspect de la question ne le préoccupe nullement : il ne juge que d'après ses propres réactions ; seul l'intéresse le résultat, l'émotion produite par la musique. Si donc nous nous plaçons aujourd'hui au point de vue des principes généralement admis en matière de critique [...], il faudrait ne considérer les articles musicaux de Rivière comme des œuvres littéraires [...].

Eh bien, non ! [...] La critique musicale de Rivière existe ; elle recèle des précieux enseignements⁸.

6 *Ibid.*, p. 622.

7 *Ibid.*, p. 625.

8 *Ibid.*, p. 619-620.

Ce serait donc par l'entremise du discours que Rivière parviendrait à donner à entendre la musique de Debussy, par la mise sur pied d'un répertoire d'images à portée heuristique qui s'ancrent dans l'imaginaire symboliste tout en rappelant le comportement aural de cette musique. Cette étude souhaite donc mettre en lumière comment la critique de Rivière emploie le scriptural pour favoriser la compréhension du musical. À la suite d'une décennie entière pendant laquelle Debussy trône au sommet de ses préférences esthétiques, Rivière revendiquera plus tard le classicisme de sa musique, pour subséquemment la rejeter au profit de celle, contemporaine, de Stravinsky⁹. S'il effectue un virage aussi brusque en peu d'années, il importe de souligner que, pour lui, la « passion d'exprimer n'est belle que s'il lui faut vaincre de grandes résistances¹⁰ ». Parce qu'il accepte de succomber à l'appel nietzschéen de brûler ses idoles par un renoncement définitif à Debussy – et, à travers lui, à ses inclinaisons symbolistes –, il transforme l'espace de la critique en un terreau productif où le discours peut non seulement accueillir la nouveauté musicale par la métaphore, mais également se dévouer entièrement à son objet. Et cela demeure possible parce que, malgré tout, Rivière obéit à « un certain besoin intérieur : [sa critique] est le produit d'un sentiment d'amour, l'expression d'une admiration¹¹ ».

La naissance de la critique moderne

Le champ de la critique – littéraire et musicale – s'est considérablement enrichi au tournant du XX^e siècle en raison de conjonctures scientifiques, politiques et esthétiques qui ont favorisé un âge d'or de la presse, s'étalant sensiblement jusqu'à la Première Guerre mondiale. Les progrès techniques qui surviennent dès le premier quart du XIX^e siècle (parmi ceux-ci : la presse rotative, la lithographie et l'impression couleur) participent à l'avènement d'un essor médiatique dont l'apogée se situe autour de 1900. En découle la prolifération de nouveaux journaux, de quotidiens et de périodiques, petits ou grands, généralistes et spécialisés, qui (re)négocient les enjeux et les fonctions du discours critique. Marie Gaboriaud souligne, à cet égard, que si le texte critique « tend à s'inscrire dans une presse en plein développement et à abandonner les longues dissertations savantes¹² » depuis aussi loin que le début du XIX^e siècle, l'arrivée du XX^e coïncide avec un renouvellement du discours « provoqué notamment par le développement très important d'une presse de masse, par la

9 Un an après la mort du compositeur français, Rivière écrit, dans une lettre adressée à Igor Stravinsky et datée du 6 avril 1919 : « Je voudrais porter l'attention de la revue sur les mouvements anti-impressionniste, anti-symboliste et anti-debussyste qui se précisent de plus en plus, et menacent de prendre la forme d'un courant nouveau » (Edward Lockspeiser, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 513).

10 Jacques Rivière, « Claude Debussy, par Louis Laloy » [1910], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, édition établie par Alain Rivière, Paris, Gallimard (Cahiers de la NRF), 1999, p. 200.

11 Boris de Schlœzer, « Jacques Rivière et la musique », *art. cit.*, p. 621.

12 Marie Gaboriaud, « La critique musicale au début du XX^e siècle : discours spécialisé ou littérature ? » [en ligne], intervention lors de la journée d'étude des doctorants de l'école doctorale 3, *Formes de la critique littéraire* (Paris-Sorbonne, 4 février 2012), p. 1 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf].

professionnalisation des journalistes, et par la refondation de l'Université française¹³ ». Il convient également de mentionner l'accroissement du bassin de lecteurs que rend possible l'alphabétisation qui, tout au long du XIX^e siècle, connaît une augmentation progressive et majeure¹⁴. En outre, la fin de ce même siècle voit la Loi sur la liberté de presse être abrogée (1881), révoquant du même coup toute menace de censure politique ou religieuse dans les sphères médiatiques. Le surcroît de liberté dont profitent les critiques s'accompagne d'un déplacement de la fonction du discours critique au sein des revues, dont le spectre d'action et les critères d'appréciation se réforment et se précisent. Comme l'explique Emmanuel Reibel, dans la critique du XIX^e siècle, le « dilettantisme [était] la règle et la spécialisation l'exception. [...] il n'existe donc à cette période aucun "critique", au sens où ce terme renverrait à une fonction stable ou, pire, à une profession¹⁵ ». Or, l'âge d'or de la presse entraîne la multiplication des espaces discursifs et des supports médiatiques, et la critique quitte les limites circonscrites du feuilleton pour occuper, dans de nombreuses revues, sa propre rubrique. Dès lors, son rôle tend à gagner de l'importance, se muant progressivement en une sorte d'intermédiaire entre l'œuvre commentée et le lecteur moyen qui, à l'aube du XX^e siècle, réclame le plus souvent des éclaircissements pour mieux saisir ces œuvres novatrices de plus en plus complexes.

À l'hypothèse suggérée par Michel Jarrety, qui dénombre trois événements majeurs permettant l'émergence d'une nouvelle approche des œuvres – « la renaissance de l'Université française, la redéfinition de son savoir littéraire, la fin d'une relative indistinction entre les différents discours critiques¹⁶ » –, j'ajouterai la contemporanéité d'une crise de la représentation, qui pousse à une redéfinition des codes propres à chaque forme d'art et appelle pratiquement la création de matrices d'analyse pour chaque nouvelle œuvre. Dans ce contexte, le rôle du critique devient essentiel, en ce qu'il endosse la fonction de truchement entre l'expérience esthétique et l'objet d'art, le plus souvent d'emblée irrecevable ; car si la peinture abandonne peu à peu la figuration comme la perspective, et que la littérature se débat avec un symbolisme agonisant et un naturalisme essoufflé, c'est la musique qui semble davantage poser problème dans les sphères critiques. Le début du XX^e siècle constitue une période complexe pour le langage tonal, dont les nombreuses remises

13 *Id.*

14 « Les statistiques de l'alphabétisation des conscrits lors de leur recensement, indiquent une diminution continue du taux d'analphabètes tout au long du siècle : encore de 53% en 1832, le taux baisse à 27% en 1869, 17% en 1880, 4% en 1914. La loi Guizot de 1833, ordonnant l'établissement d'une école et d'un instituteur dans chaque commune, sans obligation scolaire, mais avec la gratuité pour les élèves les plus pauvres, a été déterminante et explique les 27% de la fin du Second Empire. [...] Lorsque Jules Ferry rend l'instruction primaire obligatoire par la loi du 28 mars 1882, il vient couronner l'édifice, parachever un mouvement déjà bien avancé » (Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses [Infocom], 2007 [1999], p. 71).

15 Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Librairie Honoré Champion (Musique – Musicologie), 2005, p. 15.

16 Michel Jarrety, *La Critique littéraire française du XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 7.

en cause occasionnent un reversement des normes esthétiques, en plus de soulever divers séismes médiatiques qui, à leur tour, reconfigurent les enjeux abordés par la critique. Par conséquent, les normes discursives de la critique musicale connaissent elles aussi des transformations, tributaires d'une nouvelle conception de la musique. Emmanuel Reibel distingue à l'époque de Berlioz le même rapport entre discours critique et perception de la musique, dont la valeur par nature expressive pouvait, croyait-on, retransmettre des émotions ou des pensées.

Au XIX^e siècle, la critique n'a pas pour but de rendre intelligible, mais de prolonger et de transmettre l'impression. Liée à la conscience de la difficulté à dire la musique, cette approche avant tout sensorielle prend sa source dans les récents écrits théoriques qui attribuent à cet art un pouvoir d'expression et placent la sensation au cœur de tout jugement. [...] le discours sur la musique passe alors *nécessairement* par la description de l'impression reçue¹⁷.

Le rôle du critique musical se résumait alors à se poser en médiateur entre l'émotion véhiculée par l'œuvre et le public afin de la lui transmettre ; au tournant du siècle, cette conception de la musique comme une révélation de l'âme du compositeur devient caduque, et l'on commence de plus en plus à la considérer comme un langage à part entière, soumis à des lois formelles dont le sens ne lui est plus extérieur mais immanent, et qui peut s'analyser, s'expliquer rationnellement¹⁸. Les normes discursives devront dès lors se conformer aux nouvelles exigences de l'objet musical, et les critiques seront encore une fois confrontés à cette même problématique, à savoir « comment parler de la musique ».

La NRF : au carrefour entre tradition et modernité

La Nouvelle Revue française jouera un rôle crucial dans cette entreprise de redéfinition critique, en raison de sa capacité à investir plusieurs espaces et genres esthétiques sans toutefois se cantonner à un seul d'entre eux. Fondée en 1909 par un noyau d'intellectuels¹⁹ gravitant autour de la figure d'André Gide, *La NRF* prône une vision de l'art et de la littérature basée sur le désintéressement politique et économique, et s'imposera comme la « rose des vents » culturelle de l'entre-deux-guerres, selon l'expression de François Mauriac²⁰. Elle construira la progressive hégémonie²¹ dans le champ littéraire qu'on lui attribue *a posteriori* en véhiculant un retour aux valeurs classiques, qui, dans le contexte de la Belle-Époque, revêtent un

17 Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, op. cit., p. 272-273.

18 Cette conception sera surtout soutenue à *La NRF* par Boris de Schloezer, le successeur de Rivière à la critique musicale.

19 Jean Schlumberger, Gaston Gallimard, Jacques Copeau, Marcel Drouin, Henri Ghéon et André Ruyters, auxquels se joindra Rivière en 1912.

20 François Mauriac, « Je dois quelques explications... », *La Table ronde*, n° 76 (avril 1954), p. 126.

21 Sur cette question, je réfère aux travaux de Maaike Koffeman, *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle-Époque*, Amsterdam, Rodopi (Série Faux titre), 2003.

caractère plutôt novateur, en plus d'assurer un équilibre au sein de ses sommaires par une organisation en contrepoids des antagonismes endossés par les différents contributeurs. Autonome, plurielle et mesurée, elle préconise une littérature à son image, combinant un profond respect pour la tradition et une ouverture aux expériences thématiques et techniques sans toutefois céder à un avant-gardisme anarchique. Cet idéal, que cristallise le célèbre syntagme « classicisme moderne », tend vers une réforme de la création, dans laquelle s'installe une dynamique féconde entre composition classique et rupture avec le passé. Il se prolonge également dans une entreprise de rénovation de la critique où l'on souhaite fonder une approche des œuvres basée sur le désintéressement et l'intelligence, orientée vers leur autonomie et qui, selon Jacques Copeau, servirait d'embrayeur essentiel à un renouveau artistique²². Comme l'indique Maaïke Koffeman, la « fondation de la NRF survient dans une période où les hommes de lettres ont le sentiment d'assister à une crise de la critique²³ ». Ce serait à travers une vision anhistorique de l'histoire – ce dont témoigne leur appel à un néoclassicisme artistique dès l'après-guerre – que les pères fondateurs de *La NRF*, et surtout Rivière, définiraient les principes d'une approche théorique du fait littéraire et poseraient les premiers jalons de la critique moderne, entièrement dévouée à son objet. Avec une production critique qui occupe, selon Alban Cerisier, « plus de la moitié de sa pagination²⁴ » et qui couvre la littérature comme les arts visuels et la musique, *La NRF* souhaite occuper un rôle prescriptif dans le champ culturel : en s'opposant aux conflits d'écoles et aux opinions tranchées, la revue propose une réforme de l'attitude critique qui consisterait somme toute à « évaluer les tendances contemporaines en termes de potentiel artistique, de relier le présent au passé et d'indiquer une direction pour l'avenir²⁵ ». À cet égard, le travail de Jacques Rivière, qui embrasse l'inclinaison esthétique de *La NRF* tout en la prolongeant, marque une rupture avec les pratiques anciennes de la critique, fondée sur une approche sensorielle, voire sensuelle de la musique, au profit d'une dévotion à l'objet dont il traite, à la fois sensible et intellectuelle. *A fortiori*, il participe à l'avènement d'une nouvelle fonction critique, basée sur « l'absence d'une doctrine rigide, l'affirmation de la primauté de la forme et surtout l'interaction féconde entre critique et création²⁶ », critères qu'il adopte par et dans sa pratique de la critique musicale.

Debussy : figure charnière

Les nombreux commentaires de Rivière sur la musique de Debussy fournissent un exemple probant de cette critique en mutations, à cheval entre deux paradigmes distincts – celui du critique-dilettante berliozien du XIX^e siècle et celui, passablement

22 *Ibid.*, p. 161.

23 *Id.*

24 Alban Cerisier, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard (NRF), 2009, p. 138.

25 Maaïke Koffeman, « La naissance d'un mythe. *La Nouvelle Revue française* dans le champ littéraire de la Belle-Époque », *Études littéraires*, vol. 40, n° 1 (2009), p. 26.

26 Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité* : *La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle-Époque*, op. cit., p. 165.

nouveau, d'une optique techniciste, voire formaliste, qu'incarnera le mieux à *La NRF* Boris de Schloëzer dans les années 1920. Les textes qu'il consacre au musicien français, datés d'entre 1904 et 1912, cristallisent le dernier souffle d'une critique fondée sur une conception expressive de la musique, qui serait en réalité une manifestation particulière de « l'âme » du compositeur, et qui souhaite, par la prise de parole, (re)transmettre l'émotion initialement ressentie lors de l'écoute. Or, les écrits critiques de Rivière, héritiers de cette tradition, s'en distinguent néanmoins par un recentrement de l'analyse non sur les émotions que la musique de Debussy provoque chez lui, mais plutôt sur la manière dont cette dernière se comporte et s'organise dans le temps. En effet, de virulentes polémiques contemporaines aux écrits de Rivière ont lieu dans la presse entre les tenants d'une critique musicale « impressionniste » (Camille Mauclair, Jean d'Udine, André Suarès, entre autres) et ceux d'une critique scientifique (Willy, Émile Vuillermoz, Louis Laloy, etc.), les uns réclamant une approche subjective, poétique et descriptive de l'œuvre musicale au détriment d'une étude rigoureuse, certes, mais perçue comme sèche et « manquant d'amour ». Ce retour à la sensibilité et cette revendication de l'individuel ouvrent dès lors la porte aux hommes de lettres, qui souhaitent engager à leur tour la critique musicale comme une affirmation de leur amateurisme éclairé, et surtout en raison de « la qualité de leur plume, plus apte à retransmettre les émotions musicales individuelles²⁷ ».

Bien que Rivière investisse toujours le caractère expressif de l'œuvre musicale, la posture qu'il adopte est celle d'une (sur)conscience de l'altérité de son discours : il pressent la nécessité d'une critique qui se dégagerait de ces stériles débats d'école, eux-mêmes impuissants à fédérer sous une même esthétique des œuvres contemporaines irréductibles les unes aux autres, au détriment d'une sensibilité raisonnée qui ferait de l'expérience et de son expression les enjeux nodaux de son discours. Son approche participe d'un dévouement presque entier à l'objet qu'il étudie, dévouement qui se décline, d'une part, par une thématique et un champ sémantique particuliers qui essaient à travers ses chroniques, et d'autre part, par la modulation de son propre discours qui se décalque à son tour sur la mélodie debussyste. En outre, il semble reconduire plusieurs conceptions qu'énonce le compositeur lui-même dans les chroniques qu'il fait paraître à *La Revue blanche* en 1901, et dont l'approche a sans nul doute conditionné le discours et la posture critiques de Rivière. L'écriture de cette musique répond donc, pour l'écrivain, au besoin de négocier la légitimité de son discours, en s'affranchissant du même coup du clivage entre critique impressionniste et technicienne. *A fortiori*, elle ouvre la voie à un prototype critique qui, sans verser dans la subjectivité complète, réconcilie, au sein d'une même approche, objectivité et amour.

Dans une lettre qu'il adresse à Alain-Fournier en avril 1906, Jacques Rivière affirme : « J'ai voulu que mes premiers mots imprimés fussent un hymne vers Debussy. » Cette déclaration, parce que tirée du contexte intime de la correspondance,

27 Marie Gaboriaud, « La critique musicale au début du XX^e siècle : discours spécialisé ou littérature ? », *art. cit.*, p. 8.

témoigne de l'authentique admiration que le jeune critique éprouve pour la musique, mais à plus forte raison, par l'aveu de cette urgence à écrire en premier sur elle, trahit le potentiel d'impulsion scripturale qu'elle représente dans sa démarche intellectuelle. L'identité du compositeur n'est en outre pas anodine dans cet appel à l'écriture. Au tournant du XX^e siècle, Debussy n'est pas seulement un compositeur contemporain ; il incarne la modernité musicale en cherchant à rompre avec le développement thématique et la linéarité mélodique de ses prédécesseurs. Pour Rivière, il apparaît surtout comme l'instigateur d'une révolution silencieuse mais attendue, qui change définitivement le rapport aux formes classiques et aux fonctions harmoniques. Les changements qu'il introduit dans le langage musical rompent avec les conventions antérieures, sans provocation gratuite ni remous. « Jamais révolutionnaire ne fut moins bruyant et moins despotique que Debussy », écrit Rivière dans un article de 1907. Il exprime encore une fois son intuition de la portée de l'art debussyste lorsqu'il déclare que « Debussy est peut-être le seul de tous les musiciens qui ait eu le privilège de vivre à l'époque qu'il méritait. Il était attendu par elle ; il est venu répondre à toutes ses questions²⁸ ». Parce qu'il a grandi dans l'admiration des poètes symbolistes, Rivière ne se défend pas des affinités qui le portent vers la musique de Debussy ; pour lui, elle représente une sorte d'équivalent musical à l'émotion poétique, et rejoint pour un temps ce qu'il attend de l'art contemporain. Si la critique musicale de Rivière ne convoque aucune notion d'analyse musicologique poussée et que, par conséquent, plusieurs éléments de la nouveauté debussyste – le chromatisme, les gammes pentatoniques, l'emploi novateur des timbres – semblent lui échapper, les images et le style de Rivière épousent le langage du compositeur et parviennent, par le recours à sa connaissance du mouvement symboliste, non seulement à dresser un portrait fidèle de cette musique, mais elle réussit à la donner *textuellement* à entendre. À l'instar de ce que prescrivait Debussy lui-même²⁹, pour qui la critique musicale rate nécessairement sa cible lorsqu'elle s'attarde à la dissection des œuvres, le discours de Rivière se distingue par un refus des mots techniques et priorise un langage qui, comme celui de Monsieur Croche, se caractérise par une « élégance mate et un peu usée³⁰ ».

Pour Rivière, cette musique « apparaît comme l'épanouissement de toutes les libertés attendues³¹ ». Elle le mène vers une région secrète, intérieure, où les

28 Jacques Rivière, « Claude Debussy, par Louis Laloy » [1910], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, *op. cit.*, p. 198.

29 « Étant appelé à parler de musique dans cette revue [*La Revue blanche*], que l'on m'accorde de m'expliquer en quelques mots sur la façon dont j'entends le faire. On trouvera donc à cette place des impressions sincères et loyalement ressenties, beaucoup plus que de la critique [...]. J'essaierai de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure ; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? » (Claude Debussy, « *La Revue blanche*, 1^{er} avril 1901 », *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Éditions Gallimard [NRF], 1971, p. 23.)

30 Claude Debussy, « *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1901 », *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 49.

31 *Ibid.*, p. 199.

impressions et les émotions s'expriment par rayonnement et convergent toutes vers la pureté du sentiment poétique. Cette proximité esthétique entre la poésie symboliste et l'œuvre debussyste, fortement mise en valeur par la prose de Rivière qui emploie un répertoire d'images similaire pour parler de l'une et l'autre, vient justifier son approche critique d'ordre « plus sensible qu'intellectuelle³² ». Marcel Raymond constate que le rapport qu'entretient l'écrivain avec l'œuvre de Debussy relève d'une expérience personnelle, quasi intime, qui n'est pas sans similitude avec l'attitude symboliste : « [S'il vit la musique de l'intérieur, s'il l'accueille subjectivement, c'est avec le désir qu'elle conserve en lui son identité et sa réalité³³ ». Pour lui, l'œuvre maîtresse qu'il découvre en *Pelléas et Mélisande* possède des attributs non seulement atmosphériques, mais proprement géographiques ; l'expérience qu'elle procure traduit un envahissement physique, une sorte d'enivrement spatial, analogue à l'émotion suscitée par la visite d'une forêt mystique. Quelques années après sa découverte, Rivière revient sur l'état d'esprit qui animait sa génération en faisant l'apologie de cette fascination généralisée, qu'il attribue à un effet d'âge et d'époque :

On ne sait peut-être pas ce que fut *Pelléas* pour la jeunesse qui l'accueillit à sa naissance, pour ceux qui avaient de seize à vingt ans quand il parut. Un monde merveilleux, un très cher paradis où nous nous échappions de tous nos ennuis. [...] Et le dimanche venu, [...] de nouveau cette musique, de nouveau ce pays sonore où s'enfoncer, les trois dimensions mystérieuses de ce royaume ravissant. C'est sans métaphore que je le dis : *Pelléas* était pour nous une certaine forêt et une certaine région et une terrasse au bord d'une certaine mer³⁴.

Enracinant le choix des images qu'il emploie dans la trame narrative de l'œuvre, Rivière inscrit son discours dans une atmosphère de mythe celtique, celle précisément convoquée par l'œuvre de Maurice Maeterlinck, auteur de la pièce qui fut intégralement employée par Debussy en guise de livret. En effet, la « certaine forêt » et la « terrasse au bord d'une certaine mer » renvoient à des éléments spécifiques de l'œuvre : *Pelléas et Mélisande* prend pour décor une forêt, là précisément où Golaud rencontre Mélisande (scène I, acte I). Des scènes subséquentes se déroulent quant à elles sur une terrasse qui borde l'océan : par exemple, la première rencontre entre Pelléas et Mélisande (scène III, acte I), ou quand Pelléas et Golaud émergent des souterrains du château, baignés dans la lumière de midi et aspirant à pleins poumons l'air du large (scène IV, acte III). Ces lieux, évoqués dans l'opéra au moyen des décors, de l'ambiance dramatique et de la musique créent une forte résonance chez Rivière et lui procurent une illusion tellement vive qu'il ne contemple plus de simples représentations de la forêt et de la terrasse au bord de la mer, mais éprouve l'impression d'y être transporté.

32 Marcel Raymond, « L'exemple de Strawinski et l'esthétique de Jacques Rivière », *Études sur Jacques Rivière*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 142.

33 *Id.*

34 Jacques Rivière, « *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy » [1911], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, *op. cit.*, p. 229-230.

C'est dans une perspective toute semblable que Rivière décrit le rapport qui l'unissait à la poésie symboliste de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, en écrivant : « Je ne sais s'il est possible de faire comprendre ce qu'a été le Symbolisme pour ceux qui l'ont vécu. Un climat spirituel, un lieu ravissant d'exil, ou de rapatriement plutôt, un paradis³⁵. » L'imagerie employée et les formulations apologétiques témoignent non seulement de l'association qu'il formule entre *Pelléas et Mélisande* et le mouvement symboliste, mais nous éclairent sur la porosité de l'écriture de Rivière qui se soumet, par l'emploi d'une imagerie identique, à l'objet qu'il décrit. D'ailleurs, son attitude vis-à-vis l'œuvre musicale demeure elle-même fortement imprégnée par le symbolisme, pour qui la poésie et la musique, formes d'art jumelles, sont le prolongement d'un inconscient idéal. Cette vision marque par là ses racines wagnériennes – pour qui « la musique [est] la manifestation du rêve le plus intérieur de l'essence du monde³⁶ » – et, de surcroît, schopenhaueriennes, en sous-entendant l'existence d'un au-delà idyllique, d'un « très cher paradis » vers lequel la poésie et la musique seraient en quelque sorte une clé d'accès. On reconnaît là les assises esthétiques de la pensée du philosophe allemand, qui affirme que

la ferveur intime et inexprimable de toute musique, en vertu de laquelle elle défile devant nous comme un paradis si entièrement familier et pourtant éternellement lointain, entièrement intelligible et pourtant si inexplicable, repose sur le fait qu'elle restitue toutes les émotions de notre essence la plus intime, mais ce tout à fait sans la réalité et loin de ses tourments³⁷.

L'expérience esthétique se double donc d'une expérience mystique, ces deux formes d'art permettant d'accéder à une « région où vivre » qui serait une continuité idéalisée du monde sensible – continuité à laquelle on peut associer la figure récurrente de la porte dans *Pelléas*. La musique, dans sa conception schopenhauerienne, rendrait sensible l'essence intime des choses, tandis que les autres arts n'en montreraient que le dehors. Notons au passage que Maeterlinck partageait également cette fascination pour la musique wagnérienne et la pensée schopenhauerienne, de sorte qu'il est pratiquement impossible, selon Raymond Furness, de concevoir son œuvre sans tenir compte des figures de rétrospection, d'obsession, de transe et de statisme morbide qui prédominent dans les opéras de Wagner³⁸ et qui teintent le théâtre maeterlinckien – et, par conséquent, l'opéra de Debussy.

Rivière, en revanche, souhaite prolonger l'émotion engendrée par l'œuvre musicale, en investiguant l'écriture de manière à rendre intelligible cette essence. Marcel Raymond suggère, en citant les correspondances entre Rivière et Alain-Fournier, que le rôle du critique tel qu'il le conçoit serait « de saisir l'ordre profond

35 Jacques Rivière, « Alain-Fournier », dans [Henri] Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles*, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1986, p. 8.

36 Richard Wagner, « Beethoven », *La Revue blanche*, vol. XXVI (1901), p. 51.

37 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2009, p. 513-514.

38 Raymond Furness, *Wagner and Literature*, New York, Manchester University Press / St. Martin's Press, 1982, p. 13.

qui est toujours une convergence, et un enchaînement, [...] de saisir le centre” de l'œuvre³⁹ » : en d'autres termes, l'objet d'art possède un foyer élémentaire, intrinsèque, et l'acte critique consiste à fixer scripturairement cette essence qui, autrement, demeure allusive et évanescente.

De là un second caractère de l'œuvre symboliste : elle a une composition par rayonnement et, si l'on peut dire, par effusion. Toutes ses parties sont simultanées ; elles s'en vont toutes d'un même point idéal, comme se détachent de l'orchestre des bouffées de musique que le vent cueille et disperse⁴⁰.

Ces éléments, qui constituent dans une certaine mesure la clé de voûte de l'esthétique symboliste, se retrouvent dans la lecture que donne Rivière de l'œuvre de Debussy et qui contamine son interprétation comme son discours. Il salue d'abord sa faculté d'être « toute entière en chaque moment », « son absence de toute direction abstraite » qui provoque une illusion d'immobilité, qui à son tour rappelle le statisme actantiel du poème symboliste, dont « plus de la moitié se passe dans l'esprit de son auteur⁴¹ ».

Cette poétique de l'effusion se caractérise aussi par l'évocation d'émotions qui « ne sont pas distinguées, cernées, ordonnées, classées [...] ; [qui] restent dans une vague et multiple agitation ; [qui] continuent de fuir dans tous les sens⁴² ». Rivière relève par ailleurs dans *Pelléas et Mélisande* une absence de développement thématique qu'il désigne par une « ligne perpétuelle [...] démembrée » et qu'il explique par la faculté de *réverbération* que possède l'œuvre debussyste :

Aucune direction extérieure aux accords ; rien qui les conduise, qui les entraîne ; ils ne poursuivent aucune autre solution, sinon celle qui de l'un va faire l'autre ; ils ne sont pas pris dans un mouvement ; mais ils se touchent exquivement [...]. C'est pourquoi, s'ils s'enchaînent, ce n'est pas qu'ils se produisent, mais qu'ils s'évoquent ; ils s'enchantent les uns les autres avec une proche délicatesse, ils s'appellent individuellement, nommément, comme dans une âme un sentiment en suggère un autre. – De là cette sorte de faiblesse ou plutôt d'affaiblissement continu. Cette musique à chaque instant va finir ; les harmonies sont une chute insensible et interminable ; chacune s'élève en diminution sur la précédente, c'est-à-dire en plus grande extase et plus dénouée encore par la volupté. – De là aussi cette perpétuité de la douceur : il n'y a plus que des parfums ; plus même les fleurs dont ils sont nés. L'harmonie de *Pelléas* se respire ; elle se répand et l'on ne cherche plus à voir devant soi ; on la suit, sans désir, à sa suavité⁴³.

La faculté de rayonnement debussyste se manifeste également dans une absence de trajectoire ou de développement rectiligne de la mélodie, que Rivière identifie

39 Marcel Raymond, « L'exemple de Strawinski et l'esthétique de Jacques Rivière », *loc. cit.*, p. 139.

40 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure » [1913], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, *op. cit.*, p. 311.

41 *Ibid.*, p. 310.

42 *Ibid.*, p. 311.

43 Jacques Rivière, « *Pelléas et Mélisande* » [1911], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, *op. cit.*, p. 230-231.

comme la poursuite « d'aucune autre solution, sinon celle qui de l'un [accord] va faire l'autre ». Dénuée de volonté, la musique semble aller de soi, se générer elle-même en « s'appell[ant] individuellement, nommément, comme dans une âme un sentiment en suggère un autre. » La comparaison dressée entre les progressions harmoniques et la porosité des émotions humaines souligne d'ailleurs la vertu expressive de la musique pour le critique, mais aussi pour le compositeur lui-même⁴⁴. Cette capacité à éveiller les sensibilités se déclinerait de deux façons : d'abord, elle possède un centre où se précipite – au sens chimique du terme – une musique engendrée par des sentiments et des impressions sensorielles, et qui, à son tour, invite à la suavité aveugle et confiante ; en second lieu, elle provoque une expérience synesthésique lors de laquelle l'ouïe cède la place à l'odorat, la musique s'enfuyant doucement en ne laissant derrière elle que les effluves. Volatile comme les parfums, « [c]ette musique à chaque instant va finir », ses « harmonie[s] se respire[nt] » et, du coup, « jamais on n'est embarrassé pour suivre cette mélodie ; on la suit comme on aime ou comme on souffre sans davantage s'interroger⁴⁵ » – ou, pourrait-on dire, on la suit comme le sillage d'un parfum qui marque à la fois la présence et l'absence d'un individu.

À l'instar de l'œuvre symboliste, la musique de Debussy fait naître chez l'auditeur une sensualité exacerbée, mais elle participe surtout à l'éveil d'une représentation symbolique intérieure. Pour Rivière, remarque Françoise Escal, « la musique de Debussy renvoie à une esthétique de l'*expression* (directe et naturelle), et c'est en cela qu'elle est bonne⁴⁶ ». Boris de Schlœzer avait d'ailleurs préalablement observé cette tendance chez son prédécesseur à *La NRF*, en affirmant que « c'est précisément cette émotion qu'il chérit, car le beau musical est pour lui avant tout un beau expressif, chargé de sentiments, lourd de passions, essentiellement humain⁴⁷ ». La musique devra donc renoncer au « jeu gratuit avec les formes⁴⁸ » anciennes dont la rigidité ne convient plus à l'expression de l'émotion, et annonce une liberté formelle qui, selon la conception de l'époque, est davantage à même d'exprimer le sentiment véritable. Jusqu'en 1913, Rivière accueille favorablement cette révolution dans laquelle il perçoit d'emblée une composante *textuelle* – qui est, paradoxalement, l'un

44 L'on retrouve une description similaire dans un texte que Debussy consacre à Moussorgsky, et dans lequel il souligne chez ce dernier une construction musicale qui passe par la succession de moments musicaux : « [C]ela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies – on pourrait dire administratives ; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance » (Claude Debussy, « *La Revue blanche*, 15 avril 1901 », *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 29).

45 Jacques Rivière, « *Pelléas et Mélisande* » [1911], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, op. cit., p. 232.

46 Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 87, n° 5 (1987), p. 843.

47 Boris de Schlœzer, « Jacques Rivière et la musique », *La Nouvelle Revue française*, art. cit., p. 622.

48 *Id.*

des éléments qu'il lui refusera dès sa première exposition au *Sacre du printemps* –, et écrit :

Le chant, chez Wagner, n'est jamais expressif par lui-même, mais seulement à force d'allusions ; il lui faut le renfort des thèmes dont sans cesse il est souligné. C'est qu'il n'est qu'une ligne continue et d'un tracé presque arbitraire ; ou du moins il est un certain mouvement général dont les péripéties n'ont d'autre raison que le développement de l'orchestre. – Dans *Pelléas*, cette ligne perpétuelle s'est démembrée. Cette phrase s'est doucement détachée de la continuité abstraite où elle était prise ; [...] elle s'est résignée à soi. Elle ne vient plus à cause de ce qui la précède, mais seulement à cause d'elle-même. Par cette soumission elle se rapproche de sa source véritable, le sentiment⁴⁹ [...].

Les descriptifs employés par Rivière lorsqu'il compare la musique debussyste à celle de Wagner trahissent la relative inefficacité du langage tonal pour traduire les sentiments, son aspect désormais figé et forcé qu'obligent les codes en vogue depuis les styles baroques, classiques et romantiques. Parce que la logique séculaire tension-résolution s'avère inadéquate pour exprimer quoi que ce soit, le compositeur doit dès lors *forcer* la musique à suivre une certaine ligne somme toute « arbitraire », justifiée « à force d'allusions » et du « renfort des thèmes dont il est sans cesse souligné ». Cette conception d'une musique que l'on contraint à une tradition formelle, qui, pour Rivière, relève de l'obstination chez Wagner, tient à l'importance que le critique accorde au mouvement libre debussyste – qui participe de l'esthétique de l'effusion. Escal note que si la « ligne de chant "arbitraire" [...] n'est pas expressive en elle-même », elle l'est « par référence à ce qui précède, par allusion et renvoi à d'autres éléments du drame : horizontalement⁵⁰ ». *A contrario*, l'œuvre debussyste, informe, même *difforme*, agit verticalement : inféodée à un *hic et nunc* du drame et de la mélodie, épousant l'émotion précise d'un personnage donné, la ligne se « démembre » en une succession d'accords, à la manière d'une mosaïque ou d'un tuilage⁵¹.

Cette ligne démembrée, ainsi que la désigne Rivière, contamine également la prose du critique. En effet, ses longues phrases sinueuses sont découpées en segments indépendants les uns des autres, rompues à coup de points-virgules qui détachent l'information de la continuité syntaxique. En découle une plus grande précision sémantique, les points-virgules mettant en relief chaque nouvel élément soulevé par Rivière de façon à rompre la conséquence au profit d'un effet énumératif, d'une impression de consécution : la musique de Debussy n'est pas « toute entière en chaque moment » parce qu'elle « s'est subtilement tassée, [que] toutes ses parties se sont rapprochées » mais elle « est toute entière en chaque moment » *et* « s'est subtilement tassée ». Les remarques de l'auteur ne se produisent pas, mais s'évoquent, s'enchaînent à l'instar de l'harmonie mise en œuvre par le

49 Jacques Rivière, « *Pelléas et Mélisande* » [1911], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, *op. cit.*, p. 231.

50 Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », *art. cit.*, p. 841.

51 Je reprends, avec Escal, la métaphore employée par Theodor Adorno pour parler de la musique de Debussy.

compositeur. Cette accumulation rappelle l'effet de tuilage harmonique qu'Adorno dénotait chez Debussy, et dont Rivière témoigne l'intuition non seulement par sa réplique sur le plan stylistique, mais en cherchant aussi à le décrire. Dans un retour sur les *Poèmes d'orchestre*, il relève les caractéristiques des couleurs orchestrales mises en œuvre par le compositeur :

Même quand tous les instruments plongent, tournoient, s'emmêlent et lentement hors de leur étreinte remontent en s'égouttant, la fine justesse des contours n'est pas troublée. Limpide et tremblante distinction, comme à travers le voile de la chaleur le paysage qui bouge, apparaît plus subtil et plus clair. – L'orchestre de Debussy est perpétuellement divisé. Ses différentes parties peuvent se rejoindre pour un instant ; mais leur mélange n'est qu'accidentel ; elles ne s'unissent que parce qu'elles sont nées séparées ; jamais l'une ne dérive de l'autre, ne s'en détache. [...] Et comme les mailles, même dans leur resserrement, restent secrètement démêlées, ainsi, quand il se rassemble, l'orchestre conserve sa ténue, sa flexible, sa vibrante discrétion⁵².

En plus d'adopter le phrasé debussyste conçu en « petites phrases [...] qui montent, disparaissent, se croisent, s'effacent et se tiennent toutes ensemble sans qu'on sache comment⁵³ », Rivière emploie de façon presque systématique la métaphore de l'eau, qu'il emprunte peut-être aux nombreux titres aquatiques des œuvres debussystes⁵⁴, ou encore à l'omniprésence des motifs de la fontaine et de la mer dans *Pelléas et Mélisande*. Ces images, en plus de lui permettre de contourner le jargon technique des musicologues, expriment à la fois la liberté du mouvement debussyste et la netteté de son orchestre, la clarté de ses timbres. On retrace par ailleurs l'omniprésence de métaphores aquatiques dès le début des années 1900, entre autres dans une lettre qu'il adresse à ses tantes datée de 1904 : « [J]'ai assisté à cette œuvre charmante, *fluide*, légère, poétique, passionnée, triste, *ondoyante* et infiniment désolée⁵⁵. » À ces dernières caractéristiques s'ajoute également la limpidité de l'eau, qui devient sous sa plume une sorte de contrargument au flou et à la confusion dont on accuse déjà le compositeur à l'orée du siècle. Car s'il est vrai que la plupart des détracteurs de Debussy lui ont reproché « le manque de forme, le manque de mélodie et le langage harmonique progressiste, détectant la décadence et la déchéance morale de l'opéra, voire du compositeur lui-même⁵⁶ », c'est précisément cette idée d'une musique ondoyante, analogue à de l'eau, qui a servi à déprécier son œuvre, comme

52 Jacques Rivière, « *Les Poèmes d'orchestre*, de Claude Debussy » [1910], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, op. cit., p. 212.

53 Jacques Rivière, « 23 janvier 1904 », *Lettres à ses tantes*, cité dans Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », art. cit., p. 841.

54 *Nuages, La Mer, La Cathédrale engloutie*, etc.

55 Jacques Rivière, cité dans Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », art. cit., p. 851 ; je souligne.

56 Barbara L. Kelly, « Originalité et tradition : *Pelléas* et la bataille pour la musique française (1902-1920) », dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, Lyon, Symétrie (Palazzetto Bru Zane : centre de musique romantique française), 2012, p. 115-116.

en témoigne, à titre d'exemple, cet extrait d'Henri de Curzon paru dans la *Gazette de France* en 1902 : « Nous avons maintenant une musique sans formes, sans dessin mélodique ou harmonique, sans motifs, ondoït et trouble comme les reflets sur l'eau d'images agitées par le vent. [...] Mais quand elle prétend revêtir un drame, si symbolique qu'il soit, c'est de la simple aberration, c'est de l'égaré⁵⁷. » Toutefois, pour Rivière (et pour quelques autres avant lui⁵⁸), c'est au contraire la limpidité et la clarté caractéristiques de l'eau qui font la force de cette œuvre : si « la symphonie de Debussy est un foyer d'où s'échappent de tremblants rayons [et ait] un noyau et tout autour un fréuissement vaporeux, le flottement de mille incertaines harmoniques⁵⁹ », l'atmosphère qu'elle évoque ne devient jamais opaque ; elle demeure transparente et révélatrice de ses soubassements, en raison de la clarté des éléments qui la composent. Dans l'extrait précédemment cité, Rivière mentionne les instruments qui *plongent*, qui remontent en *s'égouttant* ; ailleurs, il loue la « cristalline netteté qui fait l'orchestre de Debussy, même dans ses complexités les plus formidables, toujours aussi distinct, aussi séparé intérieurement » ; ou encore, prenant le contre-pied de la musique de Ravel, il admire chez Debussy « certains écroulements de vagues dont le fracas n'empêchait pas de tinter la chute délicate de chaque goutte⁶⁰ ». L'eau, qui représente pour l'auteur la pure mouvance de la forme debussyste, revient également pour illustrer la vivacité de l'orchestre : « De *fluides* colonnes claires *frémissent*, une grande agitation *limpide* et retenue bouleverse les violons ; le chef d'orchestre tient au bout de ses doigts une *ruisselante* masse sonore qui lentement s'écroule, comme une *vague* qui mettrait longtemps à se défaire⁶¹. » L'emploi récurrent de la métaphore aquatique, qui se substitue parfois, selon Marcel Raymond, à « celle du

57 Henri de Curzon, « Courrier des théâtres », *La Gazette de France*, 3 mai 1902, cité dans Barbara L. Kelly, « Originalité et tradition : *Pelléas* et la bataille pour la musique française (1902-1920) », *art. cit.*, p. 116.

58 C'est le cas, entre autres, d'André Corneau qui souligne que : « L'orchestre, où l'image surgit et s'efface, où passent des visions claires et de troubles apparitions, plein de frôlements, de murmures de brise, de frissonnements d'ailes, de bruits de vagues, de pâleurs de lune, de rougeurs de crépuscule, de tendresses, d'impatiences, de timidités, d'étouffements de passion, de malaises, de senteurs de roses, de leurres, d'élans contenus, de fraîcheur de rosée, d'agonies de lumière, de bleuâtres reflets et de rumeurs indécises, l'orchestre crée l'atmosphère et baigne l'action dans une vapeur sonore qui se teinte exquisément des nuances les plus fugitives. [...] Il ne faudrait pas croire cependant que la partition de *Pelléas et Mélisande*, d'où la mélodie est absente, du moins ce qu'on entend généralement par mélodie, où le rythme disparaît dans des agrégats d'harmonies volontairement imprécises, soit dénuée de caractère et d'accent. Dès le prélude initial, la musique, délicatement poétique, revêt une couleur adorablement légendaire et laisse dans l'oreille comme un écho étouffé de choses lointaines » (André Corneau, « Musique », *Le Matin*, 1^{er} mai 1902, p. 2).

59 Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps » [1913], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 352.

60 Jacques Rivière, « La *Rhapsodie espagnole*, de Ravel » [1910], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 205.

61 Jacques Rivière, « *Les Poèmes d'orchestre*, de Claude Debussy » [1910], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 211 ; je souligne.

réseau, de la trame, du tissu⁶² », vient certes souligner l'aspect protéiforme de cette musique, mais s'inscrit aussi dans une tradition sémantique de l'organique héritée des poètes symbolistes et de la critique nietzschéenne ; mais surtout, elle trahit la perméabilité de l'écriture riviérienne qui se conforme à l'objet qu'il décrit.

Les stratégies déployées par Rivière pour donner à entendre la musique debussyste par le biais du scripturaire seraient, je l'ai énoncé plus haut, héritées du code rhétorique de la critique feuilletoniste du XIX^e siècle. Son recours systématique à l'image et à l'épithète – quoiqu'un usage courant dans la critique musicale – résulterait, d'une part, de l'influence du langage qui, au XIX^e siècle, remarque Emmanuel Reibel, « repose sur une rhétorique de la sensibilité [et] détourn[e] les tropes de leur fonction classique⁶³ ». En effet, la métaphore aurait déplacé graduellement son champ d'action tout au long du siècle, en doublant la fonction ornementale que lui attribuait la rhétorique classique d'un rapport ontologique avec le réel. Le langage poétique acquiert par conséquent la faculté de mettre au jour les soubassements communs qui unissent ces métaphores et la réalité que celles-ci permettent de dévoiler ; *a fortiori*, le discours métaphorique devient dépositaire d'une vérité sur le monde en « incarn[ant] la face cachée des choses⁶⁴ ». L'existence de cet au-delà qui transcende la réalité sensible converge non seulement vers le « très cher paradis » symboliste dont il a été question ci-haut, mais participe d'une vision globale du monde, fortement influencée par les philosophes idéalistes, qui exerce son ascendant sur le discours. Reibel note que, dans le cas de la critique musicale, la métaphore « n'est donc pas une simple commodité de discours visant à expliciter le référent sonore : c'est une figure jugée "naturelle" tant elle semble appelée par l'essence même de la musique, qui possède un pouvoir de réminiscence intrinsèque⁶⁵ ». D'autre part – et cette dernière citation abonde également en ce sens –, l'usage d'images et d'adjectifs sous-entend la valeur expressive qu'on accorde à la musique et constitue une sorte de rempart au vide sémantique qui menace incessamment le discours critique. Selon Roland Barthes, « [l]a musique, c'est, par pente naturelle, ce qui reçoit tout de suite un adjectif. L'adjectif est inévitable : la musique est *ceci*, ce jeu est *cela*. [...] [M]ais dans le cas de la musique, cette prédication prend fatalement la forme la plus facile, la plus triviale : l'épithète⁶⁶ ». En raison d'une absence d'équivalent verbal de la forme musicale, Rivière adopte le parti de l'expressivité et cherche plutôt à traduire l'effet que lui procure cette musique. Françoise Escal remarque elle aussi que la musique « n'a pas la fonction cognitive du langage verbal⁶⁷ », mais que cette

62 Marcel Raymond, « L'exemple de Strawinski et l'esthétique de Jacques Rivière », *loc. cit.*, p. 146.

63 Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, *op. cit.*, p. 285.

64 Reibel cite Jean Molino, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2 (1980), p. 188.

65 Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, *op. cit.*, p. 284.

66 Roland Barthes, « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1982, p. 236.

67 Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », *art. cit.*, p. 846.

absence de signification ne s'accompagne pas, contrairement à ce que soutient le célèbre énoncé d'Igor Stravinsky⁶⁸, d'une absence d'*expression*⁶⁹. Cette conception est celle que défend Rivière, pour qui la musique de Debussy « s'adresse directement au cœur, elle atteint le naturel sans la médiation de relais, de renvois, de codes⁷⁰ » ; d'où le refus des formes fixes et codifiées qui viennent entraver l'exactitude et la justesse du sentiment. Par conséquent, l'intervention d'une métaphore évocatrice, faisant partie d'un bassin de référents partagés par ses lecteurs, permet la diffusion de l'impression initialement ressentie par une opération de substitution, où la musique est remplacée par une variable qui puisse traduire l'expérience musicale. De fait, le critique parvient à une recreation de l'œuvre par l'entremise du discours et fonde son efficacité sur une capacité de faire ressentir et d'émouvoir, certes, mais surtout de faire *entendre* l'œuvre.

Jacques Rivière s'excusera plus tard d'avoir introduit dans sa critique « les mœurs de l'amour ». Cette déviation vers les modalités du discours amoureux exprimerait la similitude de l'embarras qu'éprouve tout écrivain lorsqu'il souhaite rendre compte de la musique comme du sentiment amoureux. Pour Barthes, « la musique relève[rait] – comme l'amour – d'un défi : il s'agit de plonger dans l'indicible qui caractérise tout affect. Et, même si l'affect relève de l'innommable, on n'arrête pas de créer des images pour le nommer⁷¹ ». S'il s'agit certes d'un lieu commun – la musique se veut séductrice depuis Ulysse et les sirènes –, le recours à l'image subjective, voire érotique, dans la critique musicale est progressivement remis en cause dès la fin de la décennie 1900. Rivière semble déjà s'en repentir au moment où il prend la plume pour se remémorer, dès 1911, la puissance de *Pelléas et Mélisande* : « [I]l faut déjà raisonner notre amour ; nous ne pouvons plus nous contenter d'enthousiasme⁷². » L'irruption de la raison au sein du sentiment amoureux, encore une fois sollicité pour exprimer l'expérience musicale, annonce

68 « Je considère la musique, par son essence, comme impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature... » (Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000 [1935], p. 70).

69 On pourrait comparer cette conception avec ce que Debussy énonce par la bouche de M. Croche : « “La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend les harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est écrite dans la nature. [...] À quoi bon votre art presque incompréhensible ? Ne devriez-vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort... Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues...” » (Claude Debussy, « *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1901 », *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 51).

70 Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », *art. cit.*, p. 844.

71 Juliana Bratfisch, « “L'envie de l'*intermezzo*” : une métaphore pour l'écriture barthésienne » [en ligne], *Revue Roland Barthes*, n° 1 (2014) [http://www.roland-barthes.org/article_bratfisch.html].

72 Jacques Rivière, « *Pelléas et Mélisande* » [1911], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 230.

un glissement important dans les préférences de l'auteur, pour qui la seule évocation du comportement de cette musique n'est plus suffisante. S'il louait au sein du même texte la liberté de la mélodie debussyste qui s'était affranchie de la forme, il constate que cette pratique réitérée confine la musique à un écueil esthétique : « Il faudra bientôt que la musique, comme les autres arts, cesse de vouloir n'exprimer que l'essentiel et rétablisse toutes les formes dont elle a prétendu se passer⁷³. » Cette conclusion, qui sous-tend l'interrogation de comment parvenir à écrire après le symbolisme, est révélatrice à plusieurs égards des nouvelles orientations – esthétiques et discursives – qu'adoptera par la suite Rivière. En premier lieu, le critique n'estime plus la musique apte à atteindre une signification « plus-que-phénoménale », et lui retire ce pouvoir d'intermédiaire vers un inconscient idéal et extrasensoriel. Le dégagement du symbolisme apparaît dès lors comme une nécessité, et c'est d'abord par la réintroduction des formes canoniques de la musique, puis par une approche renouvelée du phénomène esthétique que Rivière en appelle à une rénovation artistique et critique. Un nouveau rapport s'instaure entre le signifié et le signifiant, juste et équilibré, qui empêche d'avantager l'un aux dépens de l'autre, ce qui réfute de fait la thèse symboliste de la musique comme expression d'une quintessence suprasensible. L'essai qu'il consacrera au roman d'aventure en 1913 annonce cette nouvelle orientation et ouvre la voie à une attitude critique davantage adaptée à cette modernité imminente dont tous ont l'intuition. Comme le signale Marielle Macé, « Rivière [y] défini[ra] une *situation* temporelle et sensible, individuelle et collective, à travers laquelle il détermine "l'épaisseur d'hommes" (selon les mots de Sartre) qu'il y a devant lui et autour de lui⁷⁴ ». En théorisant l'impulsion romanesque en laquelle il perçoit la mort du symbolisme, il pose les bases d'une méthode et investit une nouvelle attitude critique qui privilégie l'intelligence à l'envahissement ; et cette orientation semble s'esquisser dès l'article sur *Pelléas*, où il (s')avoue que « le triste moment est venu de l'intelligence⁷⁵ ».

Si l'on a souvent chargé la critique de Rivière d'une surenchère métaphorique qui parasiterait l'analyse, une relecture de la production consacrée à la musique de Debussy permet de mettre au jour comment, dans un premier temps, l'écrivain comprend l'œuvre par le biais de la littérature (symboliste) qu'il connaît et pratique. Cette perspective expliquerait sans doute l'omniprésence de tropes et d'images au sein de son discours, puisqu'elles le portent à tenter une traduction approximative des phénomènes musicaux dans un langage qu'il maîtrise. De la même façon, elles lui permettent d'investir, par et dans l'écriture, un certain imaginaire musical, que l'on pourrait intituler, d'après Françoise Escal, le « debussysme » textuel. Les écrits

73 *Ibid.*, p. 232.

74 Marielle Macé, « "Nous attendons un roman qui sera..." : histoire littéraire et imminence dans le premier XX^e siècle », *The Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2 (2010), p. 56.

75 Jacques Rivière, « Reprise de *Pelléas et Mélisande* », *La Nouvelle Revue française*, n° 28 (avril 1911), p. 624. Ce segment de phrase a été supprimé de la version qui se trouve dans l'édition des *Études* dirigée par Alain Rivière. Je me permets ici de prendre en compte cette affirmation, qui me paraît à tous égards éloquente. [N.d.A.].

de Rivière participeraient alors à l'avènement d'une branche de la critique musicale, à mi-chemin entre « un discours technique [et] la voie de la métaphore⁷⁶ », qu'Escal résume joliment par le syntagme « critique-poète ». Posture mitoyenne, certes, mais salutaire dans le contexte musical où l'on ne peut « dire avec des mots ce que la musique dit avec des sons⁷⁷ », cette approche permet de véhiculer la part d'expression et la part d'information harmonique et mélodique qui cohabitent dans toute œuvre sonore, sans jamais, cependant, perdre l'objet musical de vue – ni d'oreille.

L'accès au musical par l'entremise de la littérature fournirait donc à Rivière une certaine emprise sur la musique, et ainsi parvient-il à esquiver le jargon savant qu'il ne possède pas et à pallier l'absence d'éléments d'analyse harmonique ou contrapuntique. Par le renfort d'un appareil rhétorique hérité du symbolisme, il arrive à décrire et à faire sentir le comportement de cette musique dans une entreprise scripturale fondée sur le *donné-à-entendre*. Le souci objectif de la critique de Rivière passerait dès lors, d'une part, par une autocensure qui lui interdit le recours à l'image gratuite et inexacte « tout en conservant ce qu'il sait être "le meilleur de lui-même", le don de la métaphore analytique et poétique à la fois⁷⁸ ». D'autre part, on perçoit l'objectivité de son activité critique dans la fonction de témoignage qu'il attribue à son geste, et souhaite par là offrir au public qui n'aurait pas assisté à l'œuvre une expérience d'écoute fidèle à celle du concert par le moyen du littéraire et de la description. Adoptant en quelque sorte les procédés d'une « *musicophrasis* » – d'une *ekphrasis* musicale –, la description convoquée par Rivière, selon la définition de Bernard Sève, « peut n'avoir qu'une fonction heuristique [...] ou représentative (pour "mettre sous les yeux" du lecteur l'équivalent linguistique d'un objet qu'il n'a pas vu)⁷⁹ ». En raison des divergences essentielles qui séparent la musique du langage verbal – ceux-ci appartiennent en effet à deux ordres sémantiques distincts⁸⁰ –, il s'avère passablement impossible de conjurer le discours et l'expérience musicale, de sorte que rendre compte du phénomène musical et de l'œuvre entendue relèverait d'une aporie rhétorique : le lecteur n'entend jamais réellement la musique lorsqu'elle est verbalement (d)écrite. À l'instar du discours amoureux, qui « n'existe jamais que par bouffées de langage⁸¹ », le discours musical se construit ou bien dans un système de tropes et de figures appartenant à un code factice mais bien défini, ou bien en acceptant de se passer d'une certaine littérarité au profit de l'analyse purement formelle, sorte de dissection, scientifique et technique, du phénomène musical. Or,

76 Françoise Escal, « Le debussysme de Jacques Rivière », *art. cit.*, p. 847.

77 *Ibid.*, p. 852.

78 Alix Tubman-Mary, « Préface », dans Jacques Rivière, *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 13.

79 Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2002, p. 17.

80 Selon Émile Benveniste, il « n'y a pas de "synonymie" entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente » (Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Semiotics*, vol. I, n° 1 [1969], p. 9).

81 Roland Barthes, « Comment est fait ce livre », *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1977, p. 7.

fort de son expérience de critique littéraire, Rivière s'emploie quand même à une description de l'œuvre, certes métaphorique, mais dont la finalité demeure celle de la transmission de l'expérience esthétique. Cette ambition rejoint à nouveau les propos de Sève, qui énonce que le moment de la description serait « le point d'articulation ou de jointure du discours à l'expérience, le point de confrontation du langage et du donné, en même temps que le moyen de faire accéder à notre expérience celui qui ne l'a pas éprouvée lui-même⁸² ».

L'approche critique de Rivière, comme il a précédemment été dit et montré, recentre l'analyse de l'objet non sur l'émotion initialement ressentie, mais sur l'œuvre en elle-même, qui se déploie et s'organise dans le temps. Symptomatique d'un moment pivot dans l'histoire de la presse et des idées, ce type de production incarne en quelque sorte la fin et le début d'une époque, symbolisant le théâtre des changements et des bouleversements théoriques que connaît la critique à l'aube de la Première Guerre mondiale. Dernière forme poétique de la critique, le mimétisme stylistique dont Rivière fait preuve lorsqu'il parle de la musique de Debussy recèle de nombreux enseignements et place l'écrivain dans la continuité des grands penseurs de la critique musicale ; il donne à voir, enfin, la coexistence d'une tradition critique encore imprégnée d'impressionnisme et de la voie scientifique et philosophique qu'entérinera Boris de Schloëzer à la *Revue musicale* et à *La NRF* quelques années plus tard.

Il faudra toutefois attendre que Rivière assiste à la première du *Sacre du printemps* pour que le discours critique de l'écrivain délaisse pour de bon les topiques symbolistes. Confronté au ballet stravinskien qui agit sur lui comme une douche froide, comme un véritable éveil à une autre modernité, la musique de Debussy, qu'il admirait pas plus tard que l'année précédente, ne correspond plus au paradigme qui s'est installé et qui a soudainement révolutionné l'approche esthétique du critique comme son écriture ; c'est dans une optique moderniste qu'il souhaitera donc « arracher » ses préférences de l'auteur de *Pelléas* et partir à la recherche d'un nouveau modèle esthétique. À la suite du somnambulisme et du rêve magnifiés par les poètes fin-de-siècle (« [n]ous sommes des gens pour qui s'est réveillée la nouveauté de vivre⁸³ »), il faudra retrouver les bases d'une nouvelle approche critique, rationnelle et rigoureuse. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons comprendre de son essai sur « Le roman d'aventure », où il écrit : « Nous nous sommes retrouvés dehors et debout, bien d'aplomb, bien clairs, bien contents d'y être encore. Nous vivons maintenant dans un présent tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir. C'est le matin, encore une fois⁸⁴. » Le temps de la raison, hélas, succède invariablement à l'âge de l'amour.

82 Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, op. cit., p. 18.

83 Jacques Rivière, « Le roman d'aventure » [1913], *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, op. cit., p. 318.

84 *Id.*

Références

- ALAIN-FOURNIER, [Henri], *Le Grand Meaulnes, Miracles*, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1986.
- BARTHES, Roland, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1977.
- , *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1982.
- BENVENISTE, Émile, « Sémiologie de la langue », *Semiotics*, vol. I, n° 1 (1969), p. 1-12.
- BRATFISCH, Juliana, « "L'envie de l'intermezzo" : une métaphore pour l'écriture barthésienne » [en ligne], *Revue Roland Barthes*, n° 1 (2014) [http://www.roland-barthes.org/article_bratfisch.html].
- CERISIER, Alban, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard (NRF), 2009.
- CORNEAU, André, « Musique », *Le Matin*, 1^{er} mai 1902, p. 2.
- DEBUSSY, Claude, « La Revue blanche, 1^{er} avril 1901 », *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Éditions Gallimard (NRF), 1971.
- DE SCHLCEZER, Boris, « Jacques Rivière et la musique », *La Nouvelle Revue française*, vol. 24, n° 139 (avril 1925), p. 618-629.
- ESCAL, Françoise, « Le debussysme de Jacques Rivière », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 87, n° 5 (octobre 1987), p. 837-857.
- FEYEL, Gilles, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses (Infocom), 2007 [1999].
- FURNESS, Raymond, *Wagner and Literature*, New York, Manchester University Press / St. Martin's Press, 1982.
- GABORIAUD, Marie, « La critique musicale au début du XX^e siècle : discours spécialisé ou littérature ? » [en ligne], intervention lors de la journée d'étude des doctorants de l'école doctorale 3, *Formes de la critique littéraire* (Paris-Sorbonne, 4 février 2012) [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf].
- JARRETY, Michel, *La Critique littéraire française du XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- KELLY, Barbara L., « Originalité et tradition : Pelléas et la bataille pour la musique française (1902-1920) », dans Jean-Christophe BRANGER, Sylvie DOUCHE et Denis HERLIN (dir.), *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, Lyon, Symétrie (Palazzetto Bru Zane : centre de musique romantique française), 2012, p. 113-124.
- KOFFEMAN, Maaïke, *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle-Époque*, Amsterdam, Rodopi (Série Faux titre), 2003.
- , « La naissance d'un mythe. La Nouvelle Revue française dans le champ littéraire de la Belle-Époque », *Études littéraires*, vol. 40, n° 1 (2009), p. 17-36.
- LOCKSPEISER, Edward, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980.
- MACÉ, Marielle, « "Nous attendons un roman qui sera..." : histoire littéraire et imminence dans le premier XX^e siècle », *The Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2 (2010), p. 55-66.
- MAURIAC, François, « Je dois quelques explications... », *La Table ronde*, n° 76 (avril 1954), p. 126.

- MOLINO, Jean, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 2 (1980), p. 181-192.
- RAYMOND, Marcel, *Études sur Jacques Rivière*, Paris, Librairie José Corti, 1972.
- REIBEL, Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Librairie Honoré Champion (Musique – Musicologie), 2005.
- RIVIÈRE, Jacques, *Études (1909-1924) – L'œuvre critique de Jacques Rivière* à La Nouvelle Revue française, édition établie par Alain Rivière, Paris, Gallimard (Cahiers de la NRF), 1999.
- , « Reprise de *Pelléas et Mélisande* », *La Nouvelle Revue française*, n° 28 (avril 1911), p. 623-625.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2009.
- SÈVE, Bernard, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2002.
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000 [1935].
- WAGNER, Richard, « Beethoven », *La Revue blanche*, vol. XXVI (1901), p. 37-54.