

Bernadette Lafourcade
25 square Edison
94000 Créteil

à Monsieur Francis Claudon
Université Paris XII

DEA : « Poétique et échanges interculturels »

Séminaire de « tronc commun »

ETUDE DU CEDEROM MULTIMEDIA TRIPTYQUE – ARBORESCENCE –
MONET, VERLAINE DEBUSSY – DE GUY CASARIL
« UNE REVOLUTION DOUCE »
COMMENT NAVIGUER DANS L'ARCHITECTURE DU CEDEROM
POUR METTRE EN EVIDENCE
LA CONVERGENCE ESTHETIQUE DE CES ARTISTES



ETUDE DU CEDEROM MULTIMEDIA TRIPTYQUE – ARBORESCENCE –

MONET, VERLAINE DEBUSSY – DE GUY CASARIL :

« UNE REVOLUTION DOUCE »

COMMENT NAVIGUER DANS L'ARCHITECTURE DU CEDEROM

POUR METTRE EN EVIDENCE

LA CONVERGENCE ESTHETIQUE DE CES ARTISTES

Guy Casaril se propose de mettre en relation les œuvres de Monet, de Verlaine, de Debussy et des éléments biographiques et thématiques, afin d'établir une convergence qu'il définit sous le vocable de « une révolution douce ». L'architecture du cédérom permet d'établir cette relation, mais n'offre pas de synthèse sur les choix esthétiques particuliers de chacun justifiant cette appellation commune en ce qui concerne leur contribution à l'Art du dernier quart du XIX^e siècle. La raison en est simple : Ces créateurs, s'ils sont en effet considérés, chacun dans sa discipline, comme des novateurs et des maîtres, n'ont pas eux-mêmes véritablement défini de théories élaborées et n'ont pas non plus véritablement fait école. Aussi peut-on dire que l'esthétique commune qui les rapproche est en quelque sorte fortuite - dans l'air du temps - ou peut-être liée à des points de convergence de leur parcours biographique : hypersensibilité, difficultés financières, souffrance liée à la disparition d'êtres chers, écartèlement entre désir de liberté et aspiration à l'apaisement ou à un certain conformisme bourgeois. Si cette communauté de sensibilité est évidente pour tous, la démontrer reste cependant complexe en l'absence de proclamation esthétique construite de leur part, leur convergence émanant des œuvres et non des déclarations théoriques de leurs auteurs. Le cédérom « Triptyque » présente un large éventail de tableaux de Monet, de poèmes de Verlaine, d'extraits musicaux des compositions de Debussy, suffisamment pour avoir « la matière » nécessaire à leur mise en regard, mais ne propose qu'une étude thématique commune, autour de six thèmes retenus : Neige, Gares, Mer, Villes et champs,

Cathédrales, Couleurs du temps. Quelle autre entrée envisager pour souligner les convergences ? Le lexique commun à l'étude d'une œuvre dans ces trois disciplines artistiques que sont la poésie, la peinture, la musique, à savoir : thème, composition, rythme, tonalité, couleur, devrait permettre de mettre en évidence d'une part ce qui distingue ces artistes de leurs contemporains et donc de souligner leur originalité, d'autre part ce qui les rapproche et nous autorise à affirmer une esthétique commune de créateurs évoluant dans des disciplines différentes.

I. DES CONVERGENCES FACTUELLES

Dans *Pour une esthétique de la réception*, (Gallimard, Paris, 1978, pour la traduction française et la préface) Hans Robert Jauss montre les limites réciproques de l'approche historique et de l'approche esthétique de la littérature : « La sociologie de la littérature et la méthode d'interprétation « immanente » (werkimmanent) se sont développées en réaction contre le positivisme et l'idéalisme ; [...] Elles ont tenté de résoudre en suivant des voies diamétralement opposées le même problème : comment réinsérer dans le contexte historique de la littérature le fait littéraire isolé, l'œuvre littéraire apparemment autonome ? » Il propose pour « rénover l'histoire littéraire » (...) « d'éliminer les préjugés de l'objectivisme historique et de fonder la traditionnelle esthétique de la représentation sur une esthétique de l'effet produit et de la réception. » [...] « L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue, en tant qu'histoire particulière, dans un rapport spécifique à l'histoire générale. » Il convient donc de présenter l'œuvre d'art dans l'Histoire et dans l'Histoire de l'Art, en diachronie, mais aussi de montrer les interactions exercées par les œuvres entre elles et donc d'en proposer une analyse synchronique. Nous adopterons, indifféremment, un point de vue diachronique en resituant les œuvres de Monet, Verlaine, Debussy, dans le

contexte historique de l'histoire générale et de l'histoire de l'art ainsi que dans l'histoire particulière de ces créateurs, c'est-à-dire leur biographie, ou un point de vue synchronique afin de les mettre en relation entre elles, à travers une étude thématique, pour souligner leurs convergences.

I. 1. LES CONVERGENCES HISTORIQUES :

Claude Monet (1840-1926), Paul Verlaine (1844-1896), Claude Debussy (1862-1918) ont connu le second Empire (2 décembre 1852 – 4 septembre 1870) et la troisième République (1870 - 1940) - du moins dans ses premières années -, périodes de grands bouleversements politiques, économiques, scientifiques, sociologiques, artistiques à l'origine de notre monde moderne. Ils ont vécu la défaite de Sedan en 1870, le siège de Paris et la Commune, l'enracinement des valeurs républicaines : les lois scolaires, l'autorisation des syndicats, les lois sur le divorce, celles sur la laïcité, la révolution industrielle et sa marche inéluctable vers le progrès : première photographie aérienne par Félix Nadar (1858), convention avec les compagnies de chemin de fer (1859), production d'hydroélectricité, fabrication du celluloïd (1869), les premières lignes téléphoniques (1881), le premier vélocipède d'Armand Peugeot (1885), l'invention du pneumatique par Michelin (1891), la première course automobile (1893), la première projection cinématographique par les frères Lumière en 1895. Contemporains de Charles Darwin (De l'origine des espèces, 1859), Louis Pasteur (mise au point du processus de pasteurisation en 1865), Henri Becquerel (découverte de la radioactivité, 1896), Pierre et Marie Curie qui découvrent le radium en 1898... (à l'exception de Paul Verlaine, disparu prématurément), ils ont admiré ou craint les progrès de la science. Ils ont pu mesurer l'évolution de la pensée philosophique : Auguste Comte (1798-1857), Emile Durkheim (1858-1917), Henri Bergson (1859-1941)... Ils ont été témoins de la transformation de la capitale et de la nouvelle organisation de l'espace urbain initiée par le baron Haussmann (début des travaux en 1857), de la création des grands magasins (du Bon

marché en 1852 à la Samaritaine en 1869), de la création et du développement des grandes banques de crédit (reconnaissance de la valeur du chèque en 1865). Ils ont pu visiter plusieurs expositions universelles à partir de 1855, enrichies des apports, - dont le mode d'appropriation est aujourd'hui contesté - des cultures victimes de l'expansion coloniale de l'Europe. La suprématie triomphante de la culture occidentale, préfiguration de la mondialisation béate de la pensée dominante actuelle, est à son apogée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et ne sera véritablement contestée que quelques années plus tard, dans l'entre-deux guerres avec les surréalistes. Période de troubles, de violences, de répressions féroces, mais aussi d'acquisitions de libertés fondamentales, quel siècle fut donc plus propice à engendrer de nouvelles conceptions de l'art, de nouvelles formes de pensée, mais aussi de nouvelles interrogations, de nouveaux doutes, de nouveaux malaises ? Ancrés dans leur époque, Monet, Verlaine, Debussy en reflètent les aspirations, les contradictions, les révoltes, les paradoxes.

I. 2. LES CONVERGENCES BIOGRAPHIQUES :

Le tour d'horizon précédent, certes trop rapide et parcellaire, des grands « chambardements » de la période qui nous occupe, a volontairement laissé de côté l'histoire de l'art et l'histoire des idées, au point de vue desquels nous nous rallieront par la suite, en abordant d'une part les convergences biographiques et les convergences thématiques et d'autre part la réception réservée en Europe à l'œuvre de ces créateurs.

L'absence de dispositions artistiques familiales

Monet, Verlaine et Debussy naissent tous trois dans des familles, modeste pour Debussy, ou appartenant à la bourgeoisie (Verlaine, Monet) dans lesquelles on ne rencontre pas de prédispositions artistiques particulières : Monet, né à Paris, passe une grande partie de son enfance au Havre où il fréquente le collège communal et prend des cours de dessin. En 1858, il rencontre Eugène Boudin (1824-1898) qui l'encourage à peindre : « ...J'avais

compris, j'avais saisi ce que pouvait être la peinture, par le seul exemple de cet artiste épris de son art, et d'indépendance, ma destinée de peintre s'était ouverte. » (propos de Monet rapportés par Jean Aubry, Eugène Boudin, Paris, 1922).

Verlaine est né à Metz où son père, lieutenant du Génie, est en garnison. Le capitaine Verlaine, ayant donné sa démission, s'installe à Paris en 1851, avec sa femme et son fils. Paul poursuit des études secondaires au lycée Bonaparte (Condorcet), jusqu'au baccalauréat qu'il obtient en 1862 avant d'entreprendre des études de droit, vite abandonnées. En 1863, il fait à Paris la connaissance des jeunes poètes qui formeront le groupe du Parnasse. Ses études classiques lui font découvrir les poètes de l'Antiquité. Il apprécie aussi les poètes de la Renaissance, dont Ronsard, la poésie élégiaque du XVIII^e siècle, puis découvre Victor Hugo, Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Théophile Gautier, Banville, Edgar Poe...

Claude Debussy n'est pas né, non plus, dans une famille de musicien mais dans le milieu, assez médiocre, de petits commerçants, en 1862 à Saint-Germain-en-Laye. Son éducation se borne aux quelques rudiments de l'instruction : lecture, écriture, calcul. A Cannes, il prend ses premières leçons de piano. Charles de Sivry, demi frère de Mathilde Mauté de Fleurville, lui conseille de rencontrer sa mère, Mme de Mauté qui lui donne gracieusement des leçons de piano et parfait son éducation. Des rencontres plus ou moins hasardeuses vont donc éveiller chez eux une vocation artistique, bientôt évidente, jamais démentie et cependant peu lucrative.

Vocations précoces et reconnaissances tardives

Ni Monet, ni Verlaine, ni Debussy n'ont jamais mis en doute leur vocation. Monet, nous l'avons vu, s'est vite laissé convaincre par Boudin. L'influence de Courbet (1819-1877) et de Diaz (1807-1876) se laisse voir dans ses premières toiles. En 1859, Monet se rend à Paris pour étudier, rencontre Pissaro, Jonkind, Bazille, Renoir et Sisley. En 1863, il les incite à peindre avec lui en plein air dans la forêt de Fontainebleau où il exécutera, deux ans plus

tard, en 1865, sa grande composition, le Déjeuner sur l'herbe, dont nous pouvons voir un fragment au musée d'Orsay. Des débuts prometteurs, une œuvre abondante (le céderom triptyque retient 120 tableaux) et cependant si Monet a connu la gloire artistique et la réussite économique, c'est surtout grâce à sa longévité. En effet, ses toiles seront saisies par les créanciers en 1868, vendues aux enchères à bas prix à deux reprises, en 1875 et 1878. Il lui faudra attendre le grand succès de l'exposition de 1889 à la galerie Georges Petit pour voir sa situation pécuniaire s'améliorer notablement. Après l'achat de Giverny en 1890, où il se retire jusqu'à sa mort, il ne rencontrera plus vraiment de problèmes d'argent.

Tout le monde connaît la fin misérable de Paul Verlaine. Bien que sacré « Prince des poètes » à la suite de Leconte de Lisle, en 1894, et secouru, à plusieurs reprises par le ministère de l'Instruction publique, il meurt dans le besoin, assisté pécuniairement par les versements d'un groupe de femmes du monde et d'écrivains, parmi lesquels : Barrès, Bauër, Coppée, Léon Daudet, Lemaitre, Mirbeau, Richepin, Sully Prudhomme, Montesquiou...

Claude Debussy, quant à lui, a été, de son vivant et après sa mort même, un musicien et un compositeur tour à tour admiré et décrié. En 1884, Debussy remporte le concours de composition du prix de Rome et est ainsi salué par un article de Charles Darcours : « M. Debussy est un musicien à qui seront décernés les plus grands éloges... et les plus grandes insultes. En tout cas, le prix n'avait pas été décerné à un candidat aussi riche de promesses depuis bien des années... » (Jean Barraqué, Debussy, Seuil, 1962). Cependant, les ennuis d'argent l'assaillent toute sa vie. Assigné en justice pour dettes à plusieurs reprises (1898, 1902..), contraint à écrire des compositions de circonstances pour survivre, à diriger des concerts, à se faire critique musical (1901), il songe même au suicide. Surnommé « le Verlaine de la musique », il est fait chevalier de la légion d'honneur en 1903, sans connaître cependant le repos de l'esprit ni du corps. Il devra lutter contre d'atroces souffrances

provoquées par la maladie (un cancer du duodénum déclaré en 1909) jusqu'à sa mort survenue en 1918.

Esprits rebelles sans engagement politique ou artistique prégnant :
Des êtres épris de liberté

Peu ou diversement engagés politiquement, Monet, Verlaine et Debussy n'en ont pas moins été directement impliqués dans les révolutions esthétiques de leur temps. Monet, qui s'est exilé en Angleterre pendant la guerre de 1870 y découvre les compositions de Constable (1776-1837) et de Turner (1775-1851). Il revient à Argenteuil en 1871. Plus tard, la longue amitié qui unit Monet à Clemenceau (1841-1929) fera se ranger l'artiste du côté de Zola dans l'âpre bataille entre Dreyfusards et anti-Dreyfusards.

Verlaine s'engage au 160^e Bataillon de la Garde Nationale en septembre 1870 et malgré l'ordre général lancé par Thiers, il demeure en fonction à l'Hôtel de Ville pendant la Commune, ce qui lui vaudra d'être révoqué le 11 juillet 1871. Debussy, plus jeune, n'a pas directement participé à ces événements mais son père qui s'est engagé dans la Garde Nationale, est fait prisonnier par les Versaillais le 22 mai 1871 et condamné à quatre ans de prison. Sa peine sera commuée en quatre ans de privation de ses droits civiques. Cependant, ils prennent tous trois des positions nettes et personnelles quant à leur engagement esthétique.

Monet, dès 1862, rejette l'Académisme, exécute, sur les conseils de Boudin, ses tableaux en plein air, sur le motif, tente de saisir les manifestations fugitives de l'atmosphère et devient, suite à la première exposition « impressionniste » dans l'atelier du photographe Félix Nadar, en quelque sorte le chef de file du mouvement. Deux innovations « techniques » dans le matériel du peintre avaient permis le travail en extérieur : le chevalet léger et la couleur en tube de zinc (1830), facilement transportables. Indépendamment de l'évolution normale de sa peinture vers des compositions plus grandes, exécutées plus lentement, Monet restera le peintre qui sait saisir l'instant, l'impression fugitive.

Verlaine publie ses premières œuvres, le sonnet « Monsieur Prudhomme », dans la Revue du Progrès moral, puis sept poèmes, dont Mon rêve familier, dans le 9^e fascicule du Parnasse contemporain en 1866, après avoir fait, en 1863, la connaissance des membres du groupe dans le salon de la marquise de Ricard, et la même année, à compte d'auteur, les Poèmes saturniens, en réaction contre la poésie romantique. « Mais le rythme extérieur seul est parnassien, le rythme interne est tout personnel et traduit un rêve d'amour, matérialisé un moment par la magie de l'art, dans un paysage enchanté, peuplé d'un monde chimérique et situé aux confins de l'irréel » (à propos de Fêtes galantes, 1869, in Encyclopédia Universalis). Il sera finalement exclu du mouvement.

Claude Debussy rejette lui aussi l'Académisme ce qui lui fera dire après avoir été couronné au concours du prix de Rome : « J'attendais le résultat du concours en contemplant l'évolution charmante des bateaux-mouches sur la Seine. [...] Tout à coup quelqu'un me frappa sur l'épaule et dit d'une voix haletante : « Vous avez le prix !... » Que l'on me croit ou non, je puis néanmoins affirmer que toute ma joie tomba ! Je vis nettement les ennuis, les tracas qu'apporte fatalement le moindre titre officiel. Au surplus, je sentis que je n'étais plus libre. » (Jean Barraqué, Debussy, Seuil, 1922). Il découvre avec délices, sur les conseils de Liszt qu'il rencontre en 1885, Palestrina et Roland de Lassus. A propos de Palestrina, écouté dans une église romaine, il dira : « On a chanté une messe de Palestrina, pour voix seules, c'est merveilleusement beau ; cette musique, qui pourtant est d'une écriture très sévère, paraît toute blanche et l'émotion n'est pas traduite (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques ; cela vaut en quelque sorte par le contour et par les arabesques s'entrecroisant pour produire cette chose qui semble être devenue unique : des harmonies mélodiques !... » En 1888, il entend à Bayreuth, Parsifal et les Maîtres chanteurs. En effet, après le scandale de la première de Tannhäuser en 1861, il fallut attendre plus de trente ans pour que l'Opéra de Paris affiche la seconde création d'un drame wagnérien, avec la Walkyrie en 1893. Mais il ne sera le

disciple d'aucun des musiciens de sa génération même s'il manifeste parfois de l'intérêt pour leurs innovations (celles de Moussorgski, par exemple.)

Des vies marquées par des deuils et des souffrances intimes

Trois femmes ont marqué la vie de Claude Monet. Camille Léonie Doucieux, la mère de ses deux enfants, est partout présente dans son œuvre. Sur « Camille à la robe verte », son premier grand succès au salon de 1866, Emile Zola écrira : « La toile qui m'a le plus longtemps arrêté est la Camille de Claude Monet... interprète délicat et fort qui a su rendre chaque détail sans tomber dans la sécheresse. Voyez la robe. Elle est souple et solide, elle trotte mollement, elle vit, elle dit tout haut qui est cette femme. » Emile Zola, Mon Salon. Elle meurt prématurément en 1879. Monet la représente une dernière fois. (Camille sur son lit de mort, 1879, musée d'Orsay). Cependant sa silhouette semble encore hanter d'autres toiles postérieures. La mort en 1910 de sa deuxième compagne, Alice Hoschédé, qui devient Madame Monet à la mort de son époux, le laisse désespéré. Il a alors soixante et onze ans. La fille d'Alice, Blanche Hoschédé-Monet, épouse de son fils aîné, le soutiendra dans ce deuil auquel vient s'ajouter la disparition de son fils.

Verlaine aussi est hanté par la mort d'êtres chers : celle d'abord de son père, puis celle de sa cousine Elisa Dujardin pour qui il entretenait une passion secrète, probablement évoquée dans *Colloque sentimental*, celles plus tardives de Lucien Létinois (1883), de sa mère (1886), d'Arthur Rimbaud (1891). Il souffre enfin de séparations douloureuses dont il est pourtant le principal artisan : la séparation avec Rimbaud, la séparation puis le divorce avec Mathilde Mauté de Fleurville qui l'éloignera ainsi de leur fils, Georges. Déchu de ses droits paternels, il le rencontre parfois et se voit réduit à demander de ses nouvelles à Mallarmé, qui, professeur d'anglais dans un lycée parisien, lui donna des cours.

Artiste délicat mais « ours mal léché » dans la vie, Debussy eut à souffrir toute sa vie de déchirements intérieurs, d'oscillations entre grandeurs et misères : « Une commune pluie, dont je n'aperçois pas très bien le but tombe

sur Paris... le calme n'habite pas mon âme ! Est-ce la faute du paysage fiévreux qu'est ce coin de Paris ? Est-ce que je ne suis décidément pas fait pour la vie domestique ? Autant de questions auxquelles je ne me sens pas la force de répondre. » En 1904, il quitte Lilly Debussy pour Emma Barsac. Lilly fait une tentative de suicide. Terrassé par la maladie, sa fille Claude-Emma, « Chouchou », sera son unique réconfort et sans doute sa seule grande passion. Elle était la fille de Emma Moyse, épouse du banquier Bardac, et naquit en 1905 alors qu'il était encore marié avec Lilly Texier. Claude-Emma meurt à 14 ans, un an après le décès de son père. L'amitié de Debussy avec Pierre Louÿs, de huit ans son cadet, profonde et sincère, vit cependant son terme lorsque ce dernier épousa la fille de José Maria de Hérédia, d'un milieu trop différent de celui de Lilly.

Héritiers du passé, adeptes de la modernité

Bien qu'ils ne fassent pas table rase du passé, Monet, Verlaine et Debussy sont résolument tournés vers la modernité. Nous avons déjà précédemment évoqué les maîtres qui ont influencé la peinture de Monet : Courbet, Diaz, Constable, Turner, Delacroix... et plus directement Boudin. Il est moderne tant par le choix de ses sujets que par sa technique. Il peint ce qui s'offre à son regard : villes, gares, paysages, cathédrales, etc. - ce qui a fait croire à Emile Zola que c'était « un artiste qui prend la nouvelle voie, celle du naturalisme » - avec une prédilection, une quasi exclusivité, pour la peinture en plein air, sur le motif, parce qu'il cherche surtout à rendre les variations atmosphériques et les sensations colorées qui en résultent. Il est artiste impressionniste parce qu' « il arrive à voir la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchi par les êtres et les choses, en incessantes vibrations. » (L'Impressionnisme par Jules Laforgue, 1860-1887). D'où le scandale de « Impression, soleil levant » (1872) qui valut ironiquement son nom au mouvement impressionniste : « J'avais envoyé à l'exposition... une chose faite au havre, de ma fenêtre, (...) on me demande le titre pour le

catalogue, ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre ; je répondis : « Mettez Impression. ». » (C. Monet, 1898).

Verlaine est « moderne » car s'il a su admirer et imiter Victor Hugo et Charles Baudelaire, adopter, ne serait-ce qu'un temps l'esthétique parnassienne, il a rapidement développé une poésie personnelle et originale, représentative tant sur le fond que sur la forme de sa personnalité paradoxale, dont il énoncera les principes dans son « Art poétique » (Cellulairement, 1874), sorte de manifeste de la poésie moderne : « O qui dira les torts de la Rime ! ».

En tant que compositeur, « Debussy est un solitaire, sans ascendants ni descendance. Il est un phénomène hors histoire... » mais néanmoins à l'origine d'une révolution si « subtile... qu'on a pas encore fini de la conceptualiser. » (André Boucourechliev, Debussy, la révolution subtile, Fayard, 1998). Debussy est moderne parce qu'amateur des parnassiens et des symbolistes : « N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde. » La musique est « concordances mystérieuses entre la Nature et l'imagination. » La transcription partielle d'une conversation entre Guiraud, son maître au Conservatoire, et Debussy est significative à cet égard : « Debussy : - [La] musique [commence] où finit la parole. [La] musique [existe] pour [l']inexprimable. Elle doit sortir de l'ombre. Etre discrète. Guiraud : - Mais alors où est votre poète ? Debussy : - Celui des choses dites à demi. Deux rêves associés : voilà l'idéal... Habillage musical trop lourd... Camaïeu. Grisaille. Pas de développements musicaux pour [le plaisir de] développer. [Ce sont des] fautes ! » (Cédérom « Triptyque » Monet, Verlaine, Debussy, Une révolution douce, Guy Casaril)

I. 3. LES CONVERGENCES THEMATIQUES

Le cédérom « Triptyque » les met clairement en évidence en retenant six thèmes : Neige, Villes et champs, Gares, Cathédrales, Mer, Couleurs du temps qu'il présente en établissant une relation entre peinture, poésie et musique. Un exemple parmi d'autres : La Pie, 1869, de Claude Monet, peut se

regarder en écoutant la lecture de Dans l'interminable Ennui de la plaine... (Romances sans paroles, 1872, de Paul Verlaine), après avoir choisi en fond musical de The snow is dancing (Children's corner, Claude Debussy, 1906-1908). Une plus large part y est faite aux tableaux de Monet. Le cédérom en propose cent vingt, alors qu'il ne retient que soixante poèmes de Verlaine et soixante quinze minutes de musique de Debussy. Plusieurs combinaisons sont possibles. Toutes pertinentes, elles laissent le lecteur libre de ses préférences et de ses interprétations. Quelques analyses sont suggérées, sans qu'aucune étude circonstanciée ne soit proposée. Mais la simple observation des titres des tableaux, des poèmes, des compositions musicales révèle, à n'en pas douter, la permanence des thèmes. Quelques exemples parmi les titres des compositions de Debussy : Nuage, (Nocturnes, 1898), Esquisses, Jardin sous la pluie (Estampes, 1903), La Mer (De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogues du vent et de la mer, 1905), Reflets dans l'eau (Images, 1905-1907), Des pas sur la neige, Voiles (Préludes, livre I, 1910), Brouillards (Préludes, livre II, 1913), sans compter les nombreux poèmes de Verlaine mis en musique par le compositeur. Les tableaux de Monet portent des titres thématiques simples, qui se contentent d'énoncer le sujet ou encore précisent les conditions météorologiques ou temporelles de leur réalisation : Grosse mer à Etretat, Matin sur la Seine, Meule au soleil... On retrouve la même tendance à la simplicité chez Verlaine : parfois pas de titre mais la reprise du premier vers : Il pleure dans mon cœur..., ou bien un titre court dégagant le sujet : Soleil couchant, L'Heure du berger, Clair de lune, ou la tonalité : En sourdine, Chansons d'automne... Ces convergences thématiques apparaissent en effet évidentes et naturelles, puisqu'une démarche similaire est à l'origine des recherches esthétiques de nos trois créateurs : transcrire, dans sa vérité immédiate, leur perception du monde sensible, témoigner des préoccupations et des interrogations de l'homme moderne dans une société en pleine évolution.

I.4. UNE MEME VISION DU MONDE : LE DEPASSEMENT DU NATURALISME

« J'aimerais peindre comme l'oiseau chante », dit Claude Monet. C'est bien la réalité du monde sensible qu'il cherche à rendre. Dans « L'Événement illustré, à propos du salon de 1868, Emile Zola écrit : « Il a sucé le lait de notre âge, il a grandi et grandira encore dans l'adoration de ce qui l'entoure. Il aime les horizons de nos villes, les taches grises et blanches que font les maisons sur le ciel clair, il aime, dans les rues, les gens qui courent affaires. Il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette. La nature semble perdre son intérêt pour lui, dès qu'elle ne porte plus l'empreinte de nos mœurs. » Zola semble bien s'être trompé sur les intentions de Monet qui n'est pas, comme lui-même, un chantre du progrès (cf. Les Quatre évangiles). Il peint la ville, lorsqu'il y séjourne, parce que c'est ce qu'il a sous les yeux, mais préfère, comme le montre sa longue retraite à Giverny et sa passion pour le jardin qu'il y a agencé, le calme de la nature. Ainsi, en 1880, Zola affirme, à propos de Monet : « Voici un peintre qui depuis dix ans s'agite dans le vide. » et il présente, en 1886, dans son roman « L'Oeuvre » son héros Claude Lantier comme un raté impuissant à créer et l'Impressionnisme comme une tentative avortée.

Les physiciens Chevreul (1839) puis Helmholtz (1878) et Wood (1881), étudiant la composition du spectre solaire, avaient énoncé les principes suivants : Trois couleurs sont dites primaires, fondamentales ou génératrices : le bleu, le rouge, le jaune. Trois sont dites binaires ou mixtes : le vert, le violet, l'orangé. Chacune des trois couleurs binaires est la complémentaire de la couleur primaire qui n'entre pas dans sa composition. Chaque couleur tend à colorer de sa complémentaire l'espace environnant. Deux complémentaires s'exaltent et deviennent plus intenses lorsqu'elles sont juxtaposées. Deux teintes qui contiennent la même couleur voient celle-ci s'atténuer lorsqu'on les juxtapose. Les Impressionnistes devinèrent d'instinct les principes de ces théories sans cependant en être esclaves comme le deviendront plus tard les Néo-Impressionnistes.

Zola comprenait tout aussi mal Verlaine. « M. Verlaine, aujourd'hui disparu... a été victime de Baudelaire, et l'on dit même qu'il a poussé l'imitation pratique du maître jusqu'à gâter sa vie. Un moment, pourtant... » (Documents littéraires). Comme les Impressionnistes, Verlaine cherche à reproduire la réalité inconnue qui se cache derrière les apparences. Les poèmes de « Eaux fortes », « Paysages tristes » des Poèmes saturniens, de Romances sans paroles ou même, pour certains d'entre eux, de la Bonne chanson, outre qu'ils empruntent leurs titres au langage pictural ou musical, rendent compte du « paysage intérieur » de leur auteur, suggéré par les notations directes de sensations évanescences et fugitives. C'est bien l'évocation de son « moi » intime qui forme la trame de ses vers, mais sa grande pudeur, son refus de l'emphase et de l'éloquence l'amènent à dissimuler son besoin d'effusion et de tendresse inassouvie sous la description de « paysages impressionnistes » qui saisissent la fugacité de l'instant, la fluidité de l'atmosphère pour mieux souligner l'instabilité des sensations, la vacuité des sentiments. Ainsi Verlaine, bien que perméable à toutes les influences, observateur des courants littéraires et artistiques de son temps, a su développer une esthétique personnelle et originale qui fait qu'il ne ressemble à aucun autre de ses contemporains, même si on peut trouver dans son œuvre des réminiscences de Victor Hugo ou de Charles Baudelaire, des concessions à la « mode » parnassienne. Verlaine n'est ni classique, ni romantique, ni naturaliste, ni tout à fait symboliste, ni tout à fait impressionniste. Il a adopté les techniques impressionnistes : visions tremblotantes, paysages aux contours flottants, musique en sourdine, pour rendre compte avec discrétion et simplicité de ses états d'âme et de son mal d'être, de son aspiration vaine au bonheur tranquille. « ...l'espoir luit comme un caillou dans un creux... » (L'Espoir luit, Sagesse, 1881). Il est réaliste dans sa sincérité, romantique dans l'expression des sentiments, symboliste dans la recherche de la spiritualité derrière les apparences du monde sensible.

Dans deux lettres au prince Poniatowski, datées réciproquement de 1892 et 1893, Claude Debussy définit ainsi ses conceptions musicales : « La musique, c'est du rêve dont on écarte les voiles ! Ce n'est même pas l'expression d'un sentiment, c'est le sentiment lui-même ! Et l'on voudrait qu'elle serve à raconter de basses anecdotes ! quand les journaux s'acquittent à merveille de ce soin. » ou encore : « Enfin, cela donne du courage pour continuer à vivre dans son rêve ! et à chercher sans lassitude l'inexprimable qui est l'idéal de tout art. » Et si Pierre Louÿs dans une lettre à Debussy écrit « La musique, c'est la respiration de ton prélude du Faune, c'est le coup d'air au sortir des souterrains de Pelléas, c'est le vent de la mer au premier acte, c'est la mélancolie funèbre du cinquième. », cela n'empêchera pas le compositeur de manifester dans une autre lettre au prince Poniatovski son dégoût du « naturalisme musical ». Et pourtant, lorsqu'en 1910 il se rend à Budapest et qu'il découvre le violoniste tzigane Rodics, il écrit : « En écoutant Rodics, on est transporté. On respire vraiment l'odeur des forêts ; on entend couler les ruisseaux ; et il exprime les secrets d'un cœur qui souffre et qui rit presque en même temps. Vos jeunes musiciens auraient profit à s'inspirer de cette musique, non pas en la copiant mais en trouvant l'équivalent de sa liberté, de ses qualités d'évocation et de souffrance, et en utilisant certains de ses caractères rythmiques. » C'est bien la même esthétique qui anime Claude Debussy : ni naturaliste, bien que « peignant » d'après nature, ni impressionniste, malgré l'étiquette accolée à son nom, ni vraiment non plus symboliste, bien que la critique moderne ait préféré lui accoler cette dernière. A moins que la définition que Mallarmé donne du symbolisme puisse s'appliquer à l'ensemble de son œuvre : « Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais direct, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblablement dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres, jusqu'à ce que, certes, scintille quelque illusion égale au regard. » (Mallarmé, « Variations sur un sujet », in Œuvres complètes, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1945.) Le mot de la

fin revient sans aucun doute à Pierre Lalo, le Temps, 20 mai 1902 : « Où mettre M. Debussy et sa musique ? Disciple de Wagner ? En aucune façon. Disciple de César Franck ? Point du tout. De M. Massenet ? Pas davantage. Quoi donc ? Quel est ce fâcheux qui ne ressemble à personne dont on ne sait que penser et que dire ? »

II. UN LEXIQUE COMMUN POUR UNE APPROCHE ESTHETIQUE PLURIELLE

II.1. LES DEFINITIONS

Nous avons retenu les mots : composition, couleur, rythme, tonalité. Il convient d'abord de les expliquer dans leur sens général puis dans le sens particulier qu'ils prennent dans les divers champs disciplinaires. Nous utiliserons les définitions proposées par le petit Robert électronique nouvelle édition et par le Dictionnaire de la langue française d'Emile Littré qui fut rédigé entre 1863 et 1872, sachant que Littré, homme politique et philosophe, fut avant tout un disciple convaincu d'Auguste Comte.

La composition :

PRE : I [Action de composer.](#)

2 [Action de composer une œuvre intellectuelle, artistique \(surtout en musique\); façon dont une œuvre est composée. élaboration, rédaction.](#) La composition d'un livre, d'un tableau, d'un opéra. Règles de la composition musicale. [Contrepoint, harmonie, 2. mode.](#)

II [Ce que l'on compose, a composé.](#)

1 [Œuvre d'art.](#) Composition abstraite (en peinture). Composition n° 8. Les dernières compositions d'un peintre, d'un musicien. [production.](#)

Littré : 5^{ème} sens : Travail de l'esprit qui compose.

Dans la musique, l'art de composer des airs agréables et d'y ajouter tous les accompagnements convenables.

Dans la peinture, la composition comprend la distribution des figures, le choix des attitudes, l'arrangement des draperies, la convenance des ornements, les paysages, les diverses expressions des mouvements du corps et des passions de l'âme.

Notons que le Littré n'aborde les sens « artistiques » du mot qu'en cinquième position, après avoir précisé qu'il s'agissait d'un terme de mécanique, d'arithmétique, d'imprimerie, d'art militaire, de grammaire, de chimie, de philosophie. En outre, les définitions « artistiques » montrent que Littré ne présente de l'art qu'une conception « classique » : « airs agréables »,

accompagnements convenables », « arrangement des draperies »,
« convenance des ornements ».

Le rythme :

PRE : I Distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour périodique d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère psychologiques et esthétiques.

1 Caractère, élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose et qui se fonde sur le retour imposé, sur la disposition régulière des temps forts, des accents et des césures, sur la fixité du nombre des syllabes, etc.

Mouvement général (de la phrase, du poème, de la strophe), qui est perceptible et qui résulte de l'agencement des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, de la répartition des accents, etc. Le rythme et le nombre de la phrase. cadence, harmonie, mouvement. Un rythme haché, saccadé ; fluide. Rythme et style.

2 Retour périodique des temps forts et des temps faibles, disposition régulière des sons musicaux (du point de vue de l'intensité et de la durée) qui donne au morceau sa vitesse, son allure caractéristique. mesure, mouvement, tempo. Rythme binaire, ternaire, qui procède par groupe de deux, trois temps.

Élément rythmique prépondérant dans la musique de jazz. swing.

3 Par anal. (dans l'espace) Arts Distribution des grandes masses, des pleins et des vides, des lignes

dominantes; répétition d'un motif ornemental. eurythmie. « Il y a en architecture, comme en musique, des rythmes d'une symétrie harmonieuse qui charment l'œil » (Gautier).

Littré (rythme) : 1° Qualité du discours qui, par le moyen de syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles.

2° Se dit quelque fois pour vers.

3° Terme de musique. Systèmes des durées des sons ; succession régulière des sons forts et des sons faibles.

Synonyme : mètre. Le mètre et le rythme sont théoriquement indépendants.

Ici, en revanche, les domaines artistiques sont présentés en premier et presque exclusivement. Le « rythme » cardiaque n'est évoqué qu'en quatrième position. A noter que l'emploi analogique du terme en peinture n'est pas retenu par Littré. Le rythme est une composante essentielle de la poésie, qui est avant tout musique.

La tonalité :

PRE : I Mus.

1 $\forall x$ Tout système musical défini par l'ordre des intervalles dans l'échelle des sons (modes et tons proprement dits).

2 Mod. Organisation de l'ensemble des sons musicaux selon une échelle type, où les intervalles (tons et demi-tons) se succèdent dans le même ordre, et où le premier degré de chaque gamme (2. tonique) se trouve au centre de deux quintes caractéristiques. La tonalité s'est dégagée à la Renaissance du système modal.

3 (Emploi critiqué) Ton (I, B, 3°). L'armature de la clé donne la tonalité principale du morceau.

II Cour.

2 Valeur moyenne, impression générale produite par un ensemble de tons (II), de nuances. La tonalité d'un tableau. « Il n'y a en peinture que la tonalité et la beauté de la pâte » (Goncourt).

Littré : 1° Propriété caractéristique d'un ton.

2° Terme de musique : Autrefois synonyme de ton. Aujourd'hui, l'ensemble des intonations, ou résultat d'un assemblage de sons graves et aigus disposés de telle sorte que, dans la composition de l'échelle des sons, les tons et les demi-tons se succèdent d'une manière déterminée.

Tonalité grecque : système de musique fondé sur l'emploi de tétracordes ou d'échelles de quatre sons.

Tonalité du plain-chant : système de musique fondé sur l'emploi d'hexacordes ou échelles de six sons.

Tonalité moderne : système de musique dans lequel on écrit aujourd'hui, inauguré d'une manière inconsciente et partiellement dans les dernières années du XVI^e siècle par le compositeur « Monteverde », et fondé sur les rapports admis dans la gamme.

3° Qualité d'un morceau écrit dans un ton déterminé, qui fait que l'oreille n'est pas contente si un morceau écrit dans un certain ton ne se termine pas par la tonique.

Il faut remarquer que Littré ne donne de sens au mot que dans le domaine musical. Par ailleurs, ses définitions contiennent implicitement l'idée de progrès (évolution complexifiée de la tonalité de la Grèce antique à l'époque moderne). Il fait remonter les origines de la musique « moderne » à la Renaissance italienne, présentant celle-ci comme un aboutissement.

La couleur :

PRE : I 1 Caractère d'une lumière, de la surface d'un objet (indépendamment de sa forme), selon l'impression visuelle particulière qu'elles produisent (une couleur, les couleurs); propriété que l'on attribue à la lumière, aux objets, de produire une telle impression (la couleur). La couleur, les couleurs d'un objet.

coloris, nuance, teinte, 2. ton; -chrome, chromo-. Couleur claire; foncée, sombre; franche, vive; criarde, crue, voyante. Couleur tendre, pâle, délavée, passée, fanée. Couleur tirant sur le bleu. Couleur changeante (moirure, reflet). D'une seule couleur. *monochrome, uni, unicolore; camaïeu, grisaille*. De deux, de trois couleurs. *bicolore, tricolore*. De plusieurs couleurs. *multicolore, polychrome; bariolé, bigarré, chamarré, chiné, diapré, jaspé, moucheté, panaché*. — La couleur d'une pierre précieuse, des cheveux, des poils, des plumes, des yeux. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (*Baudelaire*). — D'une couleur de chair. Adj. inv. Des rubans couleur chair, couleur paille.

6 *Teinte, coloris employés dans un tableau*. Le fondu des couleurs. Couleurs contrastées, opposées; dégradées. Gamme, harmonie, symphonie de couleurs. *palette*. — Les arts de la couleur. *peinture; émail, fresque, 1. mosaïque, tapisserie*.

II (XII^e) *Toute couleur autre que blanc, noir ou gris; spécialt Couleur vive*. Aimer la couleur, les couleurs. Sans couleur. *incoloré*. Vêtements noirs ou de couleur. *Par ext.* Laver le blanc et la couleur.

III *Substance que l'on applique sur un objet pour produire la sensation de couleur. colorant, pigment; peinture, teinture; aquarelle, badigeon, enduit, fard, gouache, lavis, 2. pastel*. Couleurs végétales, animales. Couleurs délayées, à l'huile, à l'eau, à la colle. — *Région. (Paris) Marchand de couleurs. droguiste*. — *Peint.* Broyer, préparer les couleurs. Couleurs en tube. Tube de couleur. Crayon de couleur. Boîte de couleurs. — *Appliquer, étaler la couleur. colorer, peindre*.

Littré : 1° Sensation que produit sur l'organe de la vue la lumière réfléchie par les corps. Les couleurs, ainsi que l'a démontré Newton, sont le produit de la décomposition de la lumière. Les couleurs ne sont pas dans les corps colorés mais dans la lumière. Couleur primitives, les sept couleurs qui se montrent dans la décomposition de la lumière. Couleurs naturelles des corps, celles qui proviennent de la nature des rayons réfléchis ou réfractés par ces corps ; c'est ainsi que six couleurs du spectre solaire réunies sont toujours complémentaires de la septième couleur avec laquelle elles donnent naissance à la couleur blanche ; dans le système du contraste des couleurs, le mot complémentaire a une autre signification, il sert à indiquer la couleur qui est susceptible d'exhausser le ton d'une autre couleur.

2° Substance ou matière colorante dont on se sert en teinture, en peinture, etc. Terme de peinture. Couleurs légères, celles qui sont comprises sous le blanc, c'est-à-dire la dénomination de couleurs blanches. Couleurs pesantes, celles qui sont comprises sous le noir. Le brun-rouge, la terre d'ombre, le bistre, etc. sont des couleurs pesantes. Couleurs changeantes, celles qui dépendent de la situation des objets à l'égard de la lumière.. Couleurs noyées, celles qui s'affaiblissent insensiblement, comme sont celles qui forment les nuances. Couleurs rompues, couleurs trop vives que les peintres affaiblissent par le mélange d'autres plus sombres. Couleur générale, le résultat de l'ensemble des divers objets colorés qui sont dans un tableau.

9° Coloris en parlant d'un tableau

10° Eclat, brillant du style. Son style a une couleur brillante. Ce tableau est d'une bonne couleur.

Le Littré développe longuement cet article (quatre pages) et accorde la prééminence à la peinture, les récentes découvertes réalisées en physique ayant permis d'étendre les connaissances dans ce domaine. Enfin, le vocabulaire choisi laisse ici encore transparaître un jugement esthétique implicite de Littré, jugement qui respecte la tradition.

Ces définitions sont données à titre indicatif. Nous retiendrons de préférence le sens courant moderne, sauf quand l'exception s'avèrera nécessaire parce que pertinente, ce que nous signalerons. On peut cependant conclure de leur observation que les « révolutions » scientifiques, technologiques, artistiques ou culturelles en cours au XIX^e siècle, si elles ne sont pas toujours intégrées dans les définitions du Littré, le sont en revanche dans celles du petit Robert électronique. Auprès du grand public, l'évolution du goût semble plus difficile et plus lente que celle des techniques et de la pensée positiviste.

II. 2. GENERALITES :

Comment définir la composition, le rythme, la tonalité, la couleur dans les œuvres de Monet, Verlaine ou Debussy de façon générale ? Nous puiserons parmi celles retenues par Guy Casaril, dont nous ne pouvons dresser la liste exhaustive en raison de son importance (cent vingt tableaux, soixante poèmes, soixante quinze minutes d'auditions). L'index proposé par le cédérom permet de les repérer. Cependant, nous donnerons les références précises des œuvres citées à titre d'exemples pour qu'on puisse s'y reporter.

Pour comprendre quelle définition est donnée du Beau au XIX^e siècle, aussi bien en peinture, en musique, qu'en poésie, il faut remonter quatre siècles auparavant à la Renaissance italienne. En effet, c'est en 1435, dans *Della Pittura*, que Leo Battista Alberti, juriste et mathématicien de formation, reprenant pour les appliquer à la peinture les méthodes des manuels de rhétoriques grecs, recommande aux artistes de veiller à la « compositione », « développement des masses et des lignes à la surface », au dessin (conscrittione) et à la couleur (ricevere di lumi). Il montre le caractère idéal du Beau qui se doit de conférer « l'unité à la diversité initiale par le moyen de l'harmonie ». Cette conception de l'art qui retourne aux sources grecques de l'art occidental réaffirme la forme, le volume, le contour, la proportion. C'est encore la conception officielle de l'art de l'occident au XIX^e siècle. Mais pour Monet, c'est l'accord des couleurs qui constitue l'âme du tableau ; les diverses composantes : lignes, lumières, personnages, sont calculées de façon à se soumettre à ce principe et à le mettre en valeur. Les chinois et les japonais ont aussi attaché beaucoup d'importance aux schèmes de composition, notamment pour le paysage. Ils influenceront Vincent Van Gogh (1853-1890), Toulouse Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1847).

Il en va de même pour la poésie. Pétrarque et ses « canzonere » sont à l'origine de la poésie moderne, reprise au XVI^e siècle par nos poètes de la Pléiade et Ronsard, qui surent cependant imposer leurs propres règles, comme par exemple, l'alternance des rimes féminines et des rimes masculines, absente de la poésie italienne (cf. cours de Mme O. Millet : *La poésie amoureuse et la Renaissance, Aspects et problèmes de la relation entre l'Italie et la France*). Dans *Sonnets et autres vers*, Verlaine compose un sonnet « A la louange de Laure et de Pétrarque » dont voici le premier quatrain :

Chose italienne où Shakspeare a passé
Mais que Ronsard fit superbement française,
Fine basilique au large diocèse,

Saint-Pierre-des-Vers, immense et condensé,

Le sonnet n'est cependant pas la forme préférée de Verlaine, bien que *Melancholia*, des *Poèmes saturniens*, ne soit composée que de sonnets dont le premier *Résignation* est inversé (le sixain précède les deux quatrains) et le mètre retenu, le décasyllabe. Sur les traces de Baudelaire, il utilise aussi le pantoum, d'inspiration orientale, dans *Jadis et naguère*. Son « *Pantoum négligé* » se démarque pourtant des règles du genre que Théodore de Banville dans son *Petit traité de poésie française* définit ainsi : deux sens y sont « poursuivis parallèlement, c'est-à-dire un sens dans les deux premiers vers de chaque strophe, et un autre sens dans les deux derniers vers de chaque strophe. » Il reste cependant classique dans le choix de ses compositions, même si ce n'est pas la forme qui prime comme l'énonce son *Art poétique* mais la musicalité du vers.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

« Les antécédents (de Debussy) ne sont pas Franck ni Moussorgski, mais les anonymes du Moyen Age, Monteverdi et Gesualdo... », André Boucourechliev, *Debussy, La révolution subtile*. Ne pouvant rapprocher la musique de Debussy de celle de ses contemporains, les critiques l'ont mise en relation avec les grands courants littéraires et picturaux de l'époque, en l'occurrence le symbolisme. « Il ne s'agit plus pour Mallarmé d'écrire un sonnet, mais de réinventer la poésie, écrit Henri Souris, pour Cézanne de réinventer la peinture. [...] Or il semble indéniable que le projet fondamental de Debussy ait été parallèle, dans l'ordre de la musique, au projet de Mallarmé et à celui de Cézanne. Ce projet ne s'inscrit pas littéralement dans les œuvres mêmes, mais il les traverse comme en filigrane. » Boulez parle de « temps

irréversible » et de « perception instantanée » chez ce compositeur. La musique allemande est un modèle de cohérence depuis la Renaissance : « Mozart et Haydn engendrèrent Beethoven (...) qui engendra les Romantiques allemands. Ce fut ensuite le règne de Wagner qui mit l'Europe à feu et à sang et auquel Debussy, vivant dramatiquement son existence, n'échappa que de justesse. » [...] Face à la lignée allemande et à ses héros (...), Debussy apparaît comme l'anti-héros, l'anti-surhomme par excellence. Son discours est prononcé, jamais crié ni accompagné de gestes, de trompettes et de timbales ; il ne s'arrache pas les cheveux à tout bout de champ comme Berlioz (1803-1869), tombé dans la trappe à la recherche du succès officiel. Debussy est avant tout le contraire de Berlioz, comme il est le contraire de Schoenberg (1874-1951), ou du Stravinsky (1882-1971) du Sacre. » (Ibidem). Boulez écrit dans l'Encyclopédie Fasquelle : « Debussy repousse toute hiérarchie hors du moment musical lui-même. Avec lui, le temps musical change souvent de signification, surtout dans ses dernières œuvres : voulant créer sa technique, créer son vocabulaire, créer sa forme, il fut amené à bouleverser totalement des notions qui, jusqu'à lui, étaient demeurées statiques ; le mouvant, l'instant font irruption dans la musique. » Ainsi Debussy apparaît plus comme « un leader pour aujourd'hui et pour demain » que comme un modèle pour ses contemporains qui semblent ne l'avoir pas bien compris.

Le traitement du rythme, de la couleur, de la tonalité juste, à savoir l'harmonie, semble bien être le point de convergence principal qui réunit Monet, Verlaine et Debussy et permet à Guy Casaril de parler de « révolution douce » à propos de leur influence sur l'esthétique de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e. Retenons qu'ils ne renoncent pas à la composition, mais s'affranchissent de ses contraintes pour donner plus de force au rythme, à la couleur, à la tonalité générale de l'œuvre puisqu'il s'agit pour eux non de créer du Beau selon les règles communément admises, mais de le rendre « sensible » dans « une jouissance immédiate » pour reprendre les expressions de Debussy.

II. 3. Exemples :

Pour montrer le traitement particulier que font Monet, Verlaine, Debussy, de la composition, du rythme, de la couleur, de la tonalité, nous retiendrons d'une part, La Pie de Claude Monet (1869), Dans l'Interminable Ennui, de Paul Verlaine (Romances sans paroles, Ariettes oubliées, 1871 ?), et dans le Second livre des préludes de Claude Debussy : Brouillard, pour leur unité thématique, le paysage, pour leur unité de composition, simplicité et liberté des formes qui s'affranchissent des règles de la composition classique, pour leurs couleurs estompées et discrètes, pour leur tonalité douce et aérienne, quelles que furent les circonstances et motivations de leur création.

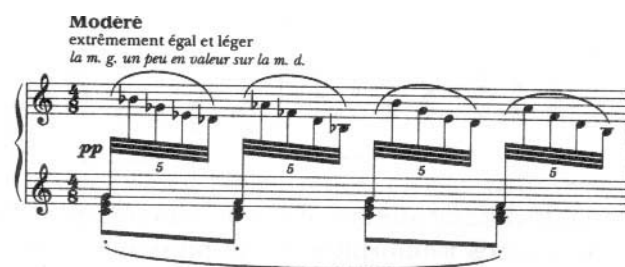
La Pie, effet de neige, environs de Honfleur, 1868-1869, merveilleux résultat de l'hiver passé à Etretat, fut refusé au Salon. Nous pouvons voir la toile au musée d'Orsay. Ses dimensions sont modestes : 89 X 130 cm. Le sujet principal, la pie, est décentré par rapport aux bords de la toile, comme dans les paysages des Estampes japonaises, en vogue à l'époque. Baudelaire, ami de Poussin, en possédait plus de deux cents et il est certain qu'elles étaient connues de Monet. Deux masses apparaissent : la première à dominante bleue, dans les deux tiers supérieurs de la toile, représente une ferme et sa cour, derrière une rangée d'arbres. Une haie sombre, faite de branches entremêlées et surmontée d'une neige blanche, floconneuse, délimite horizontalement l'espace ; la seconde, d'un jaune pâle, presque doré, dans le tiers inférieur de la toile et plus à gauche, montre la neige éclairée d'un hésitant rayon de soleil. C'est au sommet de cette masse plus lumineuse que se tient la pie, perchée sur une sorte d'échelle rustique, la barrière qui ferme l'enclos. Elle est noire et grise, à peine esquissée, reconnaissable par sa forme et son attitude plus que par le détail. Sa tête, légèrement tournée vers la droite, semble venir d'achever un mouvement. Au fond, le ciel gris, légèrement teinté de bleu et de jaune, est rendu par des couches de textures différentes : l'une légère, comme un pastel vers le haut de la toile, l'autre plus

blanche et plus épaisse servant de fond aux arbres décharnés du lointain. Au premier plan, une couche de peinture blanche, épaisse, broyée ou grattée, où se retrouvent des taches de bleu et de jaune, rend les aspérités du sol et les bosselures de la neige. Ce tableau est remarquable par la simplicité de son sujet, son réalisme et la gaîté qui en émane. Les deux couleurs complémentaires, le bleu et le jaune, éclairent, en effet, ce paysage de neige au ciel couvert, d'un bonheur tranquille, qui est sans doute le reflet de l'état d'esprit du peintre au moment où il a réalisé sa toile : il avait trouvé un logement pour Camille et Jean, leur fils nouveau né, à Etretat, et venait de les y rejoindre. Il écrit : « [...] Voilà pourquoi je suis doublement heureux d'être ici et je crois bien que je ne reviendrai pour longtemps à Paris. » Il y revient pourtant et voit son tableau refusé.

Dans l'Interminable Ennui, Romances sans paroles, « Ariettes oubliées » VIII a peut-être été écrit en décembre 1871 au cours d'un voyage de Verlaine en Belgique. Comme dans les « Paysages tristes » de Poèmes saturniens, Verlaine ne décrit pas pour décrire, mais pour suggérer un état d'âme. Néanmoins, certains détails de ce paysage hivernal peuvent être des « choses vues » et laissent la même impression de réalisme que le tableau de Monet. Ce poème se compose de six quatrains, le quatrième reprenant le deuxième et le sixième, le premier. Le vers employé est le pentamètre et il n'utilise que des rimes féminines. Dans la poésie grecque et latine, le pentamètre joint à un hexamètre, formait un distique élégiaque. Verlaine l'emploie seul. Vers court, il n'est pas boiteux, parce que le retour régulier de la rime féminine lui donne une cadence apaisante, impression renforcée par la reprise des deux premières strophes qui reviennent comme un leitmotiv en quatrième et sixième position. L'intérêt de ce poème tient à sa simplicité mais aussi à la richesse et à la pertinence des images que l'on peut tout à fait qualifier d'impressionnistes. Comment ne pas remarquer l'étonnante ressemblance de ces vers : « La neige incertaine / Luit comme du sable » ou encore « Comme des nuées / Flottent gris les chênes / Des forêts prochaines / Parmi les

buées » avec le tableau de Monet ? Nous y trouvons les mêmes couleurs, le même flou, même si la tonalité générale en est différente (Corneille poussive / Et vous les loups maigres / Par ces bises aigres / Quoi donc vous arrive ?). Il est vrai que les moments de bonheur sont rarement évoqués par Verlaine, esprit tourmenté, « saturnien ». On y retrouve même l'oiseau. La pie de Monet est ici, une corneille, version « positive » du corbeau. Cependant, la connotation péjorative des adjectifs « poussives » - préféré à « poussines » (variante) - « maigres », « aigres », l'interrogation inquiète renforcée par l'emploi du pronom interrogatif « quoi », tonique, et par les sonorités grinçantes, discordantes, des voyelles claires : [e] ; [i] associées aux voyelles sombres : [ʔ] ; [u] ; [õ] donnent au poème une tonalité différente. Mais là encore, l'art est au service de l'expression des sentiments, ou plutôt de l'expression d'un état de sensibilité particulière, vécu dans son immédiateté et non analysé. Est-ce le paysage qui reflète l'état d'âme du poète ou le poète qui communique son état d'âme au paysage ?

« Dans le Second Livre, Brouillard est l'un des préludes les plus extraordinaires. Comment écrit-on un brouillard au piano ? En morcelant à l'extrême la matière sonore, en exigeant sa restitution de manière aussi précise que rapide, voire brillante – condition nécessaire pour obtenir une irisation idéale au sein d'une pédale gardée (...). Matité brillante ? Avec Debussy nous ne sommes pas à un oxymoron près.

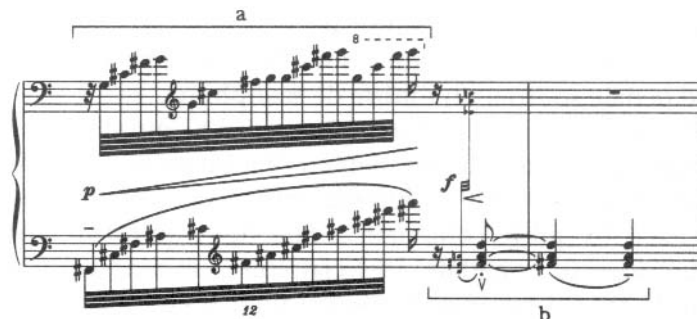


Rien n'est simple, comme on voit. On puise dans le diatonisme (accords de croches) et dans le pentatonisme (traits de triples), les uns scandant les autres. Cela pendant deux pages magiques, toutes en duplications variées, descentes et remontées de tout l'appareil – de toute la machine à brouillard.

Une fausse mélodie apparaît, à peine, au dessus de la brume – on pense à ces fanaux jaunes qui balisent les chenaux de la lagune vénitienne. . .

Puis tout change. On est renvoyé aux extrémités du clavier, avec un léger privilège pour la basse profonde – mais à jouer « sans marteaux ».

Soudain le brouillard se déchire :



jaillit un double groupe ascendant (a) ; une corne de brume retentit (b) qui, retenue dans la pédale, sonne loin. Suit alors une longue péroration mélodique, prise dans l'incessant va-et-vient des groupes rapides : on est en apesanteur.

La fin est étonnante, faites avec des « restes » et des glissements harmoniques à peine effleurés : « presque plus rien » dit Debussy... » (André Boucourechliev, Debussy, la révolution subtile).

Il semble bien à ceux qui possèdent les connaissances nécessaires à l'analyse d'une œuvre musicale que Debussy ait trouvé les moyens techniques pour exprimer avec force et réalisme l'évanescence du brouillard, les états changeants de l'atmosphère, pour suggérer un paysage dans la diversité de ses formes et de ses couleurs.

III. APPRECIATIONS ESTHETIQUES ET DIMENSION EUROPEENNE

Jules Laforgue (1860-1887), dans une étude sur l'Impressionnisme, dont la première partie s'intitule Origine physiologique de l'Impressionnisme, le préjugé du dessin, écrit : « Etant admis que, si l'œuvre picturale relève du cerveau, de l'âme, elle ne le fait qu'au moyen de l'oeil et que l'oeil est donc d'abord tout comme l'oreille en musique, l'impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité d'œil hors du commun, oubliant les tableaux amassés

par les siècles dans les musées, oubliant l'éducation optique de l'école (dessin et perspective, coloris), à force de vivre et de voir franchement et primitivement dans les spectacles lumineux en plein air, c'est-à-dire hors de l'atelier éclairé à 45°, que ce soit la rue, la campagne, les intérieurs, est parvenu à se refaire un œil naturel et à peindre naïvement ce qu'il voit. » Il montre par là que l'Impressionnisme est né d'une nouvelle façon d'appréhender la réalité, d'une nouvelle perception esthétique et que cette nouveauté de point de vue a pour origine d'une part les récentes découvertes de la science et d'autre part les réflexions et débats philosophiques qu'elles ont suscités. Deux dates essentielles marquent cette deuxième moitié du XIX^e siècle : la révolution de 1848 et l'instauration de la troisième république en 1870. Le mouvement républicain soulève l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche, où s'écroule définitivement le champion de l'ancien ordre : Metternich. En même temps la vie se transformait. Le premier train de voyageurs roule en 1825 entre Liverpool et Manchester à 22 km à l'heure. Le télégraphe, le téléphone, la photographie commencent leur règne. La marche des idées allait de pair. La philosophie positive d'Auguste Comte était élaborée de 1830 à 1842, trois ans plus tard s'imposait Littré et, six ans plus tard, Renan commençait à entrevoir l'Avenir de la science. Ces ouvertures étaient d'abord d'ordre matériel. Ici et là on lui opposait une conception « idéale ». L'individu, développé outre mesure, ne trouvait plus de place que dans sa rêverie intérieure. L'impressionnisme fut l'alternative qu'inventa la peinture pour réaliser une transition entre l'individualisme subjectif de 1830 et le positivisme objectif de 1850, pour dépasser le naturalisme trop lié à la « psychologie physiologique ». Dans le domaine de la pensée philosophique, c'est Bergson (1859-1941) qui incarnera cette alternative.

III. 1. UNE MEME ESTHETIQUE DE LA PERCEPTION

En 1874 déjà, Emile Boutroux, dans *De la contingence des lois de la nature*, avait souligné les limites d'une étude purement quantitative et mécanique des phénomènes. Bergson, son élève, dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, publié en 1889, oppose à la science positive une connaissance immédiate, « qui atteint à la réalité profonde du moi et des choses, saisie non plus dans les catégories mesurables de l'espace et du temps, mais dans la durée pure qui résiste à toute analyse. » (De Zola à Apollinaire, Michel Décaudin, Daniel Leuwers, Arthaud, 1989). *L'essai sur les données immédiates de la conscience* n'eut pas un retentissement immédiat. Il faut attendre 1900 pour voir la foule se presser au Collège de France où « on écoute aux fenêtres le cours de M. Bergson ». Cependant, le bergsonisme marqua l'opinion d'autant plus que Bergson était un artiste. Il admirait son maître, Félix Ravaisson, qui fut chargé, sous le Second Empire, de repenser l'enseignement du dessin dans les lycées. Valéry dira de Bergson qu'il « osa emprunter à la poésie ses armes enchanteresses » et Péguy : « Il a rompu nos fers. »

L'analyse des sentiments esthétiques par Bergson

Selon Bergson, l'expérience immédiate de la conscience nous montre celle-ci comme une hétérogénéité pure d'états sans cesse changeants dans le flux de la durée. Cette incessante mobilité se retrouve dans la succession des états du monde extérieur. Les perspectives successives d'un même objet ne sont jamais identiques, parce que sujet et objet ont tous deux changé. La conscience est purement qualitative et c'est par un artifice qu'on a quantifié la sensation. Qualité et durée définissent les caractères fondamentaux de l'intuition. Elle veut saisir le réel dans son authenticité ineffable, indépendamment de l'appareil déformant et durcissant du langage, des concepts, de la pensée discursive qui immobilise le donné.

Le sentiment esthétique est fait de la multiplicité des sentiments divers qui se succèdent. Mais on pourrait se demander « si, en un certain sens, l'art ne précéderait pas la nature ». Il est, de ce fait, selon Bergson, plus logique d'

« étudier le beau dans les œuvres où il a été produit par un effort conscient, et de descendre ensuite, par transitions insensibles de l'art à la nature, qui est artiste à sa manière ». Prenant ensuite des exemples dans les domaines de la musique, de la poésie et des arts plastiques, il tente de démontrer pourquoi le sentiment esthétique est plus intense au contact de l'œuvre d'art qu'au contact de la nature même : En musique, « le rythme et la mesure (...) s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation (...) d'une voix qui gémit suffira à nous remplir d'une tristesse extrême. » La poésie traduit les sentiments en images, au moyen de la parole et du rythme. « En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouvons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel. » Quant aux arts plastiques, ils « obtiennent un effet du même genre par la fixité qu'ils imposent soudain à la vie et qu'une contagion physique communique à l'attention du spectateur. » [...] « Ainsi, l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ; il nous les suggère, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces. » De l'esthétique ainsi définie par Bergson, il résulte que l'art ne consiste pas à imiter la nature, mais doit chercher à éveiller des sentiments par sa capacité à faire naître des émotions par le truchement du rythme en musique, des images en poésie, de la captation de l'instant en peinture, que l'art donc n'exprime pas un beau absolu, extérieur, mais le suggère. Il développe une esthétique de la perception qui tient compte plus de la réception de l'œuvre, des émotions et des sentiments éprouvés par le public qui la reçoit que des sentiments de l'artiste qui l'a produite. « Il (l'artiste) fixera donc parmi les manifestations extérieures de son sentiment celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. »

L'esthétique bergsonienne et la création artistique dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle

Nous avons vu que l'Essai sur les données immédiates de la conscience n'est paru qu'en 1889 et qu'il n'a pas eu beaucoup d'échos dans le public au moment de sa publication. Verlaine, par exemple, en a-t-il eu connaissance ? Mais nous avons vu aussi que les idées de Bergson trouvaient leur source dans la pensée de précurseurs comme celle de son maître, Félix Ravaisson. Il y a donc ici aussi plutôt convergence dans l'appréhension du monde sensible à l'époque, par réaction au scientisme ambiant, d'une part, et à une vision académique de la nature qui voit en elle le beau absolu, le modèle parfait qu'il faut imiter comme le faisait les artistes de l'Antiquité grecque, d'autre part. Cette convergence s'explique aussi par le fait, même si elle mène souvent à affirmer la supériorité de l'Occident, qu'une ouverture se dessine en direction des cultures orientales et de leur conception différente de l'art et que cette ouverture touche l'ensemble de la société. Les diverses expositions universelles qui jalonnent le siècle vont générer des controverses sur le sentiment d'universalité du beau. Ces remises en question de la « pensée dominante » se traduisent par des recherches esthétiques nouvelles, intuitives ou théorisées.

En ce qui concerne les trois artistes de notre corpus, il s'agit sans aucun doute de démarches intuitives. Ils ne cherchent pas à ériger de nouveaux dogmes, mais plutôt à exprimer ce qui leur semble essentiel dans la perception que l'on a de la nature, à savoir la vérité non pas des formes mais celle des sentiments qui en émanent.

Ainsi, à la conception académique de la peinture dont les principes sont : réalisation de sujets nobles inspirés de l'histoire nationale ou antique, représentation de la figure du héros et du nu féminin idéalisé pour éviter l'indécence, technicité du dessin où la ligne harmonieuse, la finesse du modelé et la perfection du détail cherchent à atteindre la vérité, Monet opposera : réalisation de sujets simples, paysages et scènes de la vie quotidienne qui

réunissent la nature et la modernité (gares, ponts, barques, voiliers, drapeaux, fumée, nuages, l'eau et les reflets), abandon du point de vue frontal et de l'illusion de la profondeur, juxtaposition des couleurs complémentaires, exécution rapide et fragmentée. Les contours, la densité et les volumes s'évanouissent avec le mouvement et la lumière (utilisation des couleurs spectrales du soleil pour traduire la sensation naturelle du plein air.)

De même, Verlaine, dans *Art poétique*, ne se veut pas dogmatique contrairement à ce que ce titre pourrait laisser croire. C'est ce que confirme la réponse de Verlaine à Karl Mohr qui avait publié en 1882, une critique du poème dans la *Nouvelle Rive gauche* dans un article intitulé : « Boileau-Verlaine ». Cependant, il y énonce clairement ce que la poésie, à ses yeux, ne doit pas être avant de proclamer ce qu'elle doit être. Il y refuse la poésie claire, rejette l'esthétique parnassienne et l'esthétique romantique. Il affirme la prééminence de l'impression musicale obtenue par l'usage de l'impar, la nécessaire recherche de l'impropriété suggestive, les deux dernières strophes proposant une définition-exemple de ce que doit être la poésie : aérienne, transcendante, sensuelle.

Chez Debussy enfin, nous retrouvons à travers sa correspondance et la réception réservée à son œuvre par ses contemporains, les principes énoncés par Bergson, à savoir que la puissance évocatrice de la musique doit être cherchée ailleurs que dans la stricte imitation de la nature ou sa simple représentation symbolique. Dans une lettre datée du 3 septembre 1892, il écrit à Ernest Chausson : « Et voici qu'a sonné pour moi l'heure de la trente et unième année, et je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique, et il y a des choses que je ne sais pas encore ! [...] J'ai eu la visite d'Henri de Régner [...] Quand il parle poésie il devient profondément intéressant (...). Comme il parlait de certains mots de la langue française dont l'or s'est terni à trop fréquenter du vilain monde, je pensais qu'il en était de même de certains accords dont la sonorité s'était banalisée dans des musiques d'exportation, cette réflexion n'est pas d'une nouveauté poignante, si je n'ajoute qu'ils ont

perdu en même temps leur essence symbolique. Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche ! »

III. 2. UNE MEME RECEPTION FLATTEUSE PAR L'EUROPE MODERNISTE ET CULTIVEE

Si la France de 1870 à 1914 n'est pas la première puissance économique ou industrielle de l'Europe, son rayonnement culturel sur les pays voisins est indéniable. Elle voit aussi émerger une nouvelle « classe sociale », celle des intellectuels. Le mot apparaît dans la langue en 1880. A partir de 1885, il devient plus difficile de faire son chemin dans la littérature ou dans la presse. Ce que Barrès appelle dans les *Déracinés*, un nouveau « prolétariat de bacheliers » se développe mais aussi un nouveau public d'amateurs des Arts et des Lettres dont l'influence n'est pas négligeable tant en France qu'à l'étranger. Parallèlement la noblesse exerce encore une forte influence dans la vie associative, mondaine et culturelle. Malgré l'expansion de l'anglais et de l'allemand, la langue et la culture française continuent à être un signe de distinction pour certaines élites européennes, comme, par exemple, la noblesse russe. Les interactions entre les cultures européennes sont donc fortes, en dépit des différences idéologiques ou politiques, des nationalismes et des rivalités dans les zones d'expansion coloniale.

Interaction des esthétiques françaises et étrangères

L'impressionnisme et le symbolisme, qui ont si nettement influencé l'esthétique moderne ne sont pas sortis du néant. Des signes annonciateurs de ces « révolutions » étaient apparus tant en France qu'à l'étranger. Nous ne retiendrons que les plus marquants. Daumier (1808-1878), Millet (1814-1891), Courbet (1819-1877) et son ami le peintre américain James Neill Whisler (1834-1903) qui partage sa carrière entre Londres et la France, sont des

modèles pour Monet et les Impressionnistes, intéressés par leurs sujets, la valeur expressive qu'ils donnent au dessin, leur facture sans contraintes. Peut-être a-t-il eu aussi connaissance du Costumbrismo, mouvement qui désigne la peinture et la littérature ayant trait au costume, en Espagne, de l'École de La Haye, au pays bas, qui prolonge l'école de Barbizon de 1870 à 1890, du groupe des Peredvijniki, « ambulants », en Russie, en 1870. Sans doute a-t-il vu La rotonde des bains Palmieri, du tachiste (macchiaiolo) florentin, Giovanni Fattori (1825-1908). Ce dont on est certain, c'est qu'il a découvert, à Londres, en compagnie de Camille Pissaro, Turner et probablement vu à la National Gallery, Le chemin de fer du Great Western. Pluie, vapeur et vitesse (1844). Il a aussi, comme le montre le portrait qu'il fait de Camille en japonaise et son attirance pour la représentation des ponts pu admirer l'art japonais, très en vogue au XIX^{ème} siècle : estampes, xylographies, objets d'art.

Verlaine a fréquenté les peintres comme le prouve Coin de table de Fantin-Latour et certainement lu la poésie d'Edgar Allan Poe, traduite par Baudelaire. Il a lu aussi le Mahâbhârata, dont la plus ancienne tentative de traduction en français est celle de Langlois (Londres, 1834/1835) avant celle de Fauche (Paris, 1863/1870) comme en témoigne le poème intitulé Çavitri, dans Sub urbe des Poèmes saturniens. On sait les terribles et merveilleuses conséquences, biographiques et poétiques, de la liaison « infernale » de Verlaine et Rimbaud : Une Saison en Enfer, la prison... On sait que Verlaine fréquentait les cafés où se rencontraient les bohèmes. Louis Xavier de Ricard, fondateur de la Revue du Progrès moral, littéraire, scientifique et artistique l'accueille, tout jeune poète dans le salon de sa mère, rue des Batignolles, en même temps que Mendès, Heredia, Coppée, Villiers de l'Isle-Adam. Le Journal des Goncourt y fait ainsi allusion : « C'est dans une maison des Batignolles, chez un M. de Ricard, où s'est abattue toute la bande de l'art, la queue de Baudelaire ou de Banville, des gens troubles, mêlés de cabotinage et d'opium, presque inquiétant, d'aspect blafard. » Après les Poèmes saturniens où les références littéraires sont nombreuses, les lectures de Verlaine n'apparaissent

plus dans son œuvre, si ce n'est une réminiscence des Contemplations qui lui donne l'idée de célébrer Lucien Létinois comme Hugo avait célébré Léopoldine.

Bien que son milieu familial ne l'y prédisposât pas, Debussy côtoya la haute société, par hasard et par goût. Après sa rencontre avec Charles de Sivry, il devint l'élève de Mme Mauté qui lui enseigna les secrets du legato à la manière de Chopin. Au conservatoire, où il fut admis l'année précédente, il entra en 1872, dans la classe d'Antoine Marmontel. Malgré son antipathie pour son élève, jugé trop anarchiste, celui-ci le met en relation avec Nadejda von Meck, riche étrangère protectrice de Tchaïkovski. Debussy obtient la charge de professeur de piano, d'accompagnateur et d'exécutant et la suit dans ses déplacements en France et à l'étranger. Puis ce sera la rencontre avec la belle Marie Vasnier qu'il accompagnera au piano et pour qui il composera. De nouveaux voyages en Russie, en Italie, à Vienne avec Mme von Meck... Mais sa seule révélation importante dans le domaine de la musique sera celle de Moussorgski. La mode était à Offenbach. Massenet connaissait ses premiers grands succès et le public commençait à apprécier Verdi mais délaissait toujours Wagner. On sait aussi son amour de la poésie. Il mit en musique des poèmes de Baudelaire, Verlaine, Leconte de Lisle, Mallarmé. On sait son amitié pour Pierre Louÿs. A l'Exposition universelle de 1889, Debussy a la révélation d'une musique qui échappe aux règles académiques, c'est la musique des traditions extrêmes orientales, javanaise et annamite surtout. Mais on sait aussi qu'il fut peu apprécié de ses contemporains et des Français en général, bien qu'on puisse aussi trouver à son propos des critiques louangeuses. Ce sont des musicologues allemands qui ont, les premiers, souligné l'importance décisive de Debussy dans la composition musicale contemporaine. H. H. Stuckenschmidt écrit pour désigner Debussy : « Le premier compositeur radical de l'ère musicale nouvelle » et Heinrich Strobel lui a consacré un livre qui fait autorité.

Contribution de l'Impressionnisme et du Symbolisme à l'art du XX^{ème} siècle

Bien qu'ils ne soient pas partout et toujours considérés comme les plus grands, Monet, Verlaine, Debussy n'en ont pas moins contribué à construire indiscutablement la conception moderne de l'art occidental. A propos de Claude Monet, Elie Faure, dans Histoire de l'art, l'art moderne II, écrit : « ...il a nettoyé l'œil des peintres, enrichi leurs sens d'un énorme trésor de sensations directes que personne n'avait éprouvées aussi subtiles, aussi complexes, aussi vivantes auparavant, doué leur technique d'un instrument ferme et neuf et travaillé, par son intransigeance même, à la libération future de l'imagination jusqu'alors prisonnière d'un idéalisme plastique et d'une contrainte littéraire qui avaient donné tous leurs fruits depuis quatre ou cinq cents ans. C'est immense. Et pendant trente ans, tous les yeux pour cela, se sont fixés sur lui. » Verlaine, dont la critique moderne retient prioritairement Romances sans paroles enchante toujours par la simplicité et la justesse de ses images. Ce qu'Apollinaire lui doit, l'autre grand médiateur du monde sensible, l'amoureux éconduit jamais pleurnichard, le témoin attentif et enthousiaste de la vie moderne, est incommensurable. « En conférant à la sensation la primauté dans la représentation du monde extérieur, et aux données immédiates de la conscience le pas sur la raison claire, il s'est libéré de l'intellectualité de la langue. Pour rendre l'ineffable et le subliminal, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus fugace dans la vie intérieure, il ne devait pas s'encombrer de considérations rationnelles. Or, l'impressionnisme est l'art de traduire, par une technique spéciale, le momentané et le fugitif. En découvrant une quatrième dimension temporelle aux choses, il apparente la peinture à la musique en fixant un moment de la durée et non seulement une tranche d'espace et de volume. » (Encyclopédia Universalis)

Il semble bien que, en ce qui concerne Debussy, tout reste encore à faire. Son apport à la musique contemporaine n'apparaît comme évident qu'aujourd'hui. André Boucourechliev, dans Debussy, la révolution subtile

conclut ainsi son chapitre sur la modernité de Debussy : Dans la première moitié de notre siècle, au lendemain de la Grande Guerre, l'œuvre de Debussy a dû affronter tous (les) clichés, et l'abandon. Plus ou moins marginalisée, elle a connu à la fois l'agressivité stupide des conservateurs et des bureaucrates de la musique et celle des pseudo avant-gardistes. [...] Mais Debussy, contre lequel la soi-disant esthétique des Six* était nommément dirigée, a survécu à toutes ces agressions, comme il survit au plus puissant bouleversement du langage musical de notre siècle, à savoir le dodécaphonisme de l'école de Vienne. Paradoxe : ce sont les héritiers de cette école qui ont contribué à replacer Debussy à sa vraie place – c'est-à-dire celle d'un leader pour aujourd'hui et pour demain. »

Il serait, pour une étude de la réception des œuvres de Monet, Verlaine, Debussy aujourd'hui, intéressant de se pencher sur l'analyse des nombreux films, le plus souvent américains, réalisés ces dernières années sur des peintres, des écrivains, des compositeurs, amenant ainsi le grand public à la découverte de ces créateurs - je cite de mémoire : Van Gogh, Gauguin, Rodin, Verlaine et Rimbaud, Beethoven... - ainsi que l'affluence remarquable que l'on peut constater lors des expositions proposées par les musées nationaux sur les artistes de cette période. Mais cela demanderait une étude sociologique approfondie de ces phénomènes, étude hors de propos ici, bien que la démocratisation de la culture, telle que nous la connaissons aujourd'hui, doive sa concrétisation à la politique culturelle conduite par la troisième République, dès sa naissance, ainsi qu'à l'obligation scolaire qu'elle a instituée.

*détracteurs de Debussy parmi lesquels : Auric, Cocteau, Milhaud, Poulenc

EN GUISE DE CONCLUSION

Si l'adjectif « impressionniste » caractérise bien évidemment avant tout la peinture de Monet puisqu'il est, comme malgré lui, à l'origine de l'utilisation de ce vocable pour définir une esthétique du vague, du flou, de la suggestion, il peut s'appliquer – et a été appliqué – tout aussi bien à la poésie de Verlaine et aux compositions musicales de Debussy. Les mettre en relation permet de mieux faire comprendre ce qui fait la grandeur et l'originalité de ces artistes : une sensibilité particulière, un regard novateur sur le monde, la primauté de l'évocation de sensations sur l'expression de concepts. Ils n'étaient pas théoriciens, ne cherchaient pas à définir leur esthétique propre, et sont devenus des maîtres reconnus sans avoir cependant fondé d'écoles ni avoir eu de véritables disciples. Ils n'ont pas non plus revendiqué d'appartenance à une lignée d'artistes précurseurs sans pour autant renier des influences aussi diverses que contradictoires. Nourris de ces influences, ils les ont assimilées, intégrées, dépassées pour finalement proposer une esthétique nouvelle, non formulée dans sa globalité en tant que telle et pourtant réelle. Quand on regarde les tableaux de Monet, qu'on lit les poèmes de Verlaine ou qu'on écoute les compositions de Debussy, on sent bien, confusément, qu'on accomplit la même démarche : plonger au fond de l'âme humaine pour y découvrir ses richesses, ses faiblesses, ses bonheurs simples, ses angoisses, en quelque sorte sa complexité et son unicité. Ces créateurs ont accompli le tour de force d'exprimer en termes tout à la fois justes et simples, à partir d'images quasi prosaïques, l'indéfinissable, de faire apparaître la spiritualité présente dans la nature et dans l'âme humaine dans une évocation légère et suggestive des éléments.

BIBLIOGRAPHIE

CEDEROMS

Encyclopedia Universalis
Encyclopédie Encarta
Le Littré
Le Musée d'Orsay
Le petit Robert électronique
Monet, Verlaine, Debussy, Une révolution douce, Guy Casaril, collection triptyque, Syrinx

LIVRES

Album Verlaine, Iconographie choisie et commentée par Pierre Petitfils, nrf, Gallimard, 1981
Comprendre et reconnaître les mouvements dans la peinture, Patricia Fride, R. Cassassat, Isabelle Marcade, Bordas, 1993
Debussy, Jean Barraqué, Solfèges, Seuil, 1994
Debussy, La révolution subtile, André Boucourechliev, Les chemins de la musique, Fayard, 1998
Essai sur les données immédiates de la conscience, Henri Bergson, Quadrige PUF, 1927
Histoire de l'art, L'art moderne II, Elie Faure, Folio essais, Denoël, 1976
Histoire de la France : l'enracinement de la République 1879-1919, Jean Leduc, Hachette Supérieur, 1991
Histoire de la peinture, L'impressionnisme, Les Impressionnistes français et leurs contemporains, Marshall Cavendish, Editions MC, 1986/1987
L'apogée de l'Europe, 1871-1918, Christian Ambrosi, Masson, Collection Histoire Contemporaine Générale, 1987
L'impressionnisme, 1874, une exposition, Editions de l'amateur, 1996
L'impressionnisme, Maurice Serullaz, Que sais-je, Presses universitaires de France, 1961
La Conscience et la Vie, Le Possible et le Réel, Texte et contextes, Bergson par Gérard Chomienne, Magnard, 1986
Le monde de la peinture, Au cœur de l'impressionnisme, Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, Cézanne... Chefs d'œuvre de l'art, Hachette, Paris, 1982
Le monde de la peinture, Autour de l'impressionnisme, De Gauguin à Bonnard, Chefs-d'œuvre de l'art, Hachette, Paris, 1982
Littérature française, De Zola à Apollinaire, Michel Décaudin, Daniel Leuwers, Arthaud, 1989
Monet, par Robert Gordon et Andrew Forge, Traduit de l'américain par Hélène Ternois, Flammarion, 1984
Petit traité de versification française, Maurice Grammont, collection U, Armand Colin, 1968
Pour connaître Bergson, François Meyer, Bordas, 1955
Pour une esthétique de la réception, Hans Robert Jauss, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Bibliothèque des idées, nrf, Editions Gallimard, 1978
Sens et destin de l'art, De l'art gothique au XX^e siècle, René Huyghe, images et idées, Flammarion, 1967
Verlaine, Œuvres poétiques, Classiques Garnier, Textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, Edition revue et corrigée, Mise à jour bibliographique, 1995

SOMMAIRE

- I. DES CONVERGENCES FACTUELLES
 - I. 1. LES CONVERGENCES HISTORIQUES
 - I. 2. LES CONVERGENCES BIOGRAPHIQUES
 - L'absence de dispositions artistiques familiales
 - Vocations et reconnaissances tardives
 - Esprits rebelles sans engagement politique ou artistique prégnant :
 - Des êtres épris de liberté
 - Des vies marquées par des deuils et des souffrances intimes
 - Héritiers du passé, adeptes de la modernité
 - I. 3. LES CONVERGENCES THEMATIQUES
 - I. 4. UNE MEME VISION DU MONDE : LE DEPASSEMENT DU NATURALISME
- II. UN LEXIQUE COMMUN POUR UNE APPROCHE ESTHETIQUE PLURIELLE
 - II. 1. LES DEFINITIONS
 - La composition
 - Le rythme
 - La couleur
 - II. 2. GENERALITES
 - II. 3. EXEMPLES
- III. APPRECIATIONS ESTHETIQUES ET DIMENSION EUROPEENNE
 - III. 1. UNE MEME ESTHETIQUE DE LA PERCEPTION
 - L'analyse des sentiments esthétiques par Bergson
 - L'esthétique bergsonienne et la création artistique dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle
 - III. 2. UNE MEME RECEPTION FLATTEUSE PAR L'EUROPE MODERNISTE ET CULTIVEE
 - Interaction des esthétiques françaises et étrangères
 - Contribution de l'Impressionnisme et du Symbolisme à l'art du XX^{ème} siècle
- EN GUISE DE CONCLUSION