

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2012

Collaborative Composition of Impressionist Music by 19th-century French Composers

Rebecca Levy

Trinity College, rebecca.levy@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Levy, Rebecca, "Collaborative Composition of Impressionist Music by 19th-century French Composers".
Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2012.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/239>

Rebecca Levy

Professor Humphreys

FREN 401-01

10 mai 2012

La Composition Collaborative dans La Musique Impressionniste
des Compositeurs Français du Dix-Neuvième Siècle

Pendant le dix-neuvième siècle, beaucoup de philosophes, poètes, auteurs, et penseurs se sont rencontrés régulièrement pour discuter de nouvelles idées. Ces artistes ont collaboré ensemble sur leur travail, et ils ont partagé des critiques, des suggestions, et de l'inspiration. Par conséquent, ils ont influé les uns sur les autres et ainsi ils ont développé leur créativité. Cela était particulièrement révélateur pour les musiciens naissants de l'époque, y compris Claude Debussy, Erik Satie, et Maurice Ravel. Chacun de ces compositeurs a travaillé avec des poètes. Dans cet essai, nous analysons les collaborations de ces artistes avec des poètes qui écrivaient à l'époque. L'analyse textuelle des poèmes renforce l'idée de travail collectif et composition collaborative dans le contexte du monde des artistes à Montmartre.

En général, la poésie et la musique ont beaucoup de similarités. Les deux sont basés sur un sens de rythme, son, et musicalité. Selon l'auteur Elizabeth McCombie, « The distinctive joint feature of music and poetry is that formal apparatus of each is based on the rhythmic apprehension of time, and on the periodic division of or resistance to temporal continuity. Both arts turn time into form.»¹ Ces musiciens étaient inspirés par la poésie et surtout son aspect lyrique. Par exemple, Debussy (1862-1918) a collaboré avec le poète symboliste Stéphane Mallarmé (1842-1898) et il a adapté plusieurs de ses œuvres à la musique, y compris son prélude

¹ Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. (New York: Oxford University Press, 2003), 7.

célèbre, « L'Après Midi d'Une Faune. » De la même manière, Erik Satie (1866-1925) a composé des morceaux basés sur les poèmes de J.P. Contamine de Latour (1867-1926), et Maurice Ravel (1875-1937) a fait pareil avec la poésie de Tristan Klingsor (1874-1966). Toutes ces rencontres ont eu lieu en général dans les cafés et les cabarets de Montmartre, dans une ambiance de liberté et d'expression sans limites. Les compositeurs étaient ceux qui ont inventé ce que l'on appelle la musique impressionniste. C'était un style qui exigeait la liberté de l'expression tout comme la vie bohème pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle à Montmartre. L'ambiance de la vie Bohème a inspiré les artistes de développer leurs talents et leur créativité sans limites, et en fin de compte, c'est ce qui leur a permis de gagner le succès et la réputation comme compositeurs de qualité en France et dans le monde.

Avant qu'on puisse discuter de la musique impressionniste et ses compositeurs, il est important de comprendre l'origine de l'idée de la vie bohème. L'expression a paru pour la première fois en France pendant les années 1830-1840.² Selon Jerry Siegel, « Les romanciers ont privilégié 'La Bohème' comme espace de l'imagination et de la création. »³ Il y avait plusieurs caractéristiques et de différents aspects qui définissaient cette « vie bohème » pour les artistes pendant le siècle. Par exemple, pour l'auteur Henry Murger dans Scènes de la Vie Bohème, la bohème était le cercle de jeunes artistes qui tentaient de surmonter les obstacles de la pauvreté, afin de pratiquer leurs vocations. C'était un endroit pour « tous ceux qui, poussés par un sentiment indéfectible de métier, sont entrés dans l'art avec aucun autre moyen d'existence que

² Le mot a joué sur le mot français commun pour les gitans – « bohémien » qui a identifié erronément la province de Bohème (aujourd'hui une partie de la République Tchèque moderne) comme le lieu d'origine des gitans.

Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. (New York, NY: Viking Penguin Inc, 1986), 5.

³ Ibid, 137. (Unless otherwise indicated, all translations are mine)

l'art lui-même. »⁴ Finalement, la bohème représentait un rejet des règles de la société. Comme Seigel décrit, « La Bohème a évoqué l'hostilité claire... envers les membres de la société qui s'identifiaient le plus forte avec les traditions de l'ordre et la stabilité. »⁵ C'est facile à voir ici que la vie bohème était à la fois une caractéristique aussi bien qu'une révolte contre la vie moderne. Elle était aussi une influence pour les anarchistes à la fin du siècle.

Une raison pour laquelle Montmartre était un endroit important de la vie bohème était à cause des projets de rénovation de développement qui se passaient dans le reste de la ville de Paris. C'était grâce aux projets de la reconstruction initiés par Napoléon III et son préfet, Baron Haussmann. « Old neighborhoods with their quaint buildings disappeared from the central sections of the city; so did some of the traditional mix of social classes that had given Paris a romantic aura for so long. Montmartre, with its rustic character and cheap cafés, retained these elements longer than other sections, and remained a place where the marginal forms of social existence could still be seen and experienced. »⁶ Le quartier de Montmartre avait un certain charme et il a offert un endroit d'évasion. Finalement, Montmartre et ses cabarets étaient des lieux où les clients avaient « la libération des sentiments et des émotions qui étaient restreints ou limités dans la vie bourgeoise quotidienne. »⁷ Si certaines personnes y compris des artistes avaient des difficultés à s'intégrer dans les rangs de la société parisienne, ils sont allés souvent à Montmartre et ils ont essayé de trouver du travail ou de l'inspiration.

« La vie bohème » représentait les personnes qui n'étaient pas ou pas encore célèbres, et qui avaient le désir de créer un nom pour eux-mêmes. Les cabarets de Montmartre étaient des lieux attirants pour ces artistes qui se sentaient qu'ils n'étaient pas acceptés dans le monde d'art

⁴ Ibid, 3-4.

⁵ Ibid, 157.

⁶ Ibid, 225.

⁷ Ibid, 239.

parisien (selon les grandes écoles et les institutions culturels). Donc, ils se sont émigrés: « United by their alienation from the salon and academic art, [they] began an exodus to Montmartre, motivated by the brighter and less expensive lodgings and not inconsequentially by its proximity to the burgeoning gallery scene. »⁸ Certaines personnes parmi ces artistes voulaient gagner de grandes réputations. Seigel développe cette idée: « All the most talented and promising young people lived in it, those in their twenties who had not yet made their names but who were destined eventually to lead their nation...all shared...a marginal existence based on the refusal or inability to take on a stable and limited social identity. All lived simultaneously within ordinary society and outside it. »⁹ D'une certaine façon, les artistes qui sont allés à Montmartre avaient déjà la possibilité de travailler ensemble parce qu'ils venaient de milieux sociaux similaires.

Pour beaucoup de Français au cours de la Troisième République, le mot *bohème* évoquait une image des cafés et des cabarets de Montmartre. C'était dans ces établissements où les artistes se sont rencontrés et ont collaboré ensemble. Les origines des cabarets peuvent être attribués à Émile Goudeau, qui en 1878, a commencé un café littéraire et théâtre qui s'appelaient Hydropathes. Ici, « Les activités consistaient des lectures dramatiques de la poésie ou en prose, alternant avec des chants dont les paroles étaient originales et aussi composées par certains écrivains connus. »¹⁰ Cet endroit est devenue le modèle pour la boîte de nuit « Le Chat Noir. »¹¹

⁸ Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002), 36.

⁹ Seigel, 4 & 11.

¹⁰ Ibid, 222.

¹¹ Le Chat Noir était établie trois ans plus tard par Goudeau et son ami, Rodolphe Salis. (Seigel, 217). “The legendary Chat Noir...was the first Montmartrian venue to bring together the mix of ingredients that became the mark of the artistic cabaret: a potpourri of popular song, poetry reading, arty provocations, and modernist experiments...[its] immediate and dramatic successes engendered a proliferation of artistic cabarets, which by 1890 dominated the nightlife of Montmartre, transforming it from a seedy neighborhood of dance halls and bars into an international center for the trendy consumption of culture and pleasure.” (Gendron, 30)

C'était une « discothèque » révolutionnaire, et pour l'époque c'était l'endroit où Claude Debussy passerait beaucoup de temps au début de sa carrière.

D'autres artistes aussi y passaient les jours et surtout leurs soirées. Par exemple, Renoir, Degas, et Suzanne Valadon ont aussi fréquenté ces endroits qui étaient aussi lieux d'échange d'idées dans le domaine de la peinture. L'expérimentation dans l'art avec les couleurs et les coups de pinceau représentait un abandon des styles traditionnels. En peinture cela se voit pour la première fois dans les tableaux de Claude Monet. Le nom du style « impressionniste » vient du titre de sa peinture, « Impression, soleil levant, » qui était accompli en 1872.¹² Monet est considéré comme un artiste abstrait. La peinture impressionniste n'avait pas de définition de la forme. L'auteur Christopher Palmer explique cette idée quand il dit, « Impressionist paintings seem to be in a state of near-dissolution; wrapped in this relaxed, fluid, constantly-changing, incorporeal atmosphere they assume the character less of an assembly of objects disposed in space than of a cuticle or translucent film of reality. The Impressionists were less concerned with the density and solidity of the world around them than with the constant movement of surfaces and colours. »¹³

Avec les inspirations de mouvement, fluctuation, et variation, la musique impressionniste a suivi les mêmes idées d'expérimentation. La musique a de la couleur instrumentale, et la qualité unique de chaque instrument est accentuée; il n'y a pas d'accent particulier sur un son par rapport à un autre. Il n'y a ni direction définie, ni point focal. Donc, il n'y a pas des thèmes musicaux ou des phrases symétriques dans le sens traditionnel. En général, il y a un effet du « timbre » (son) et pas une succession intelligible des notes. La qualité est plus spontanée, qui

¹² Jerry Terheyden, narr, *Impressionism in Art and Music* (Chicago, IL: Clearvue/eav, 1986), 1 videocassette (ca 34 min).

¹³ Christopher Palmer, *Impressionism In Music*. (New York: Charles Scribner's Sons, 1973), 14-15.

renforce l'aspect de l'improvisation.¹⁴ Selon Palmer, « La musique peut transmettre le sens de circulation en constante évolution des courant incessants. »¹⁵ De plus, le centre d'intérêt parmi certains compositeurs est plus sur l'atmosphère et l'émotion au lieu d'une histoire spécifique. Ces thèmes incluent la nature, la distance, et les rêves.¹⁶ Finalement, l'histoire de la musique impressionniste est, dans un sens, celle du développement de l'harmonie.¹⁷ Ainsi, dans la même manière que le style bohémien avait un sens de la liberté, les nouvelles attitudes envers le son et l'innovation ont marqué le début de la musique moderne en termes de la liberté et un style peu conventionnel.

Un compositeur français contemporain, Paul Dukas, décrit Claude Debussy comme « one of the most gifted and original artists of the young generations of musicians, one of those composers who look upon music as an end rather than as a means, who regard it not as a lever of expression, but rather as expression itself. »¹⁸ Debussy était le premier compositeur à être associé avec la musique impressionniste. Au début de l'année 1887, il s'est installé à Montmartre, où il a travaillé comme pianiste. Il a renouvelé son poste au célèbre « Chat Noir » avec le but de s'établir dans une carrière comme compositeur sérieux.¹⁹ Finalement, les années 1888 et 1889 étaient considérables pour Debussy; elles étaient marquées par ses premières publications

¹⁴ Terheyden, videocassette.

¹⁵ Palmer, 20.

¹⁶ Terheyden, videocassette.

¹⁷ Il s'agit de "a development and experimentation with what sounds and notes work together. These harmonic innovations originated in improvisation at the keyboard" (Palmer, 52).

¹⁸ Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works*. (New York: Dover Publications, Inc, 1973), 94.

¹⁹ William W. Austin, ed, *Prelude to "The Afternoon of a Faun"*. (New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1970), 5.

importantes, des performances publiques, des nouvelles amitiés, des projets qui n'ont jamais été achevés, et l'achèvement de son premier chef d'œuvre, *La Damoiselle Élue*.²⁰

Le temps que Debussy a passé dans « Le Chat Noir » dans l'ambiance des cabarets semble être important pour son style musical. Il avait « une envie de la liberté, du naturel, de la spontanéité, [et] des choses simples – la même attitude envers la vie et la nature qui a poussé les peintres impressionnistes hors de leurs ateliers claustrophobes en plein air. »²¹ Son but était de créer la musique qui sonnait comme une improvisation continue. « Tout comme la vie n'existe pas dans les frontières prescrites de manière rigide et les limites et ne sont pas conformes à un catalogue de définitions préconçues, Debussy ne voyait pas pourquoi telles restrictions devaient être imposées sur la musique. »²² Ces idées de travailler sans limites étaient inspirées par son expérience pratique. Il a adapté les principes qu'il avait appris à Montmartre (y compris l'improvisation et la créativité) et les a intégrés dans sa musique. On ne voit pas de structures traditionnelles quand on étudie ses compositions.

In much of Debussy's music melodic and harmonic hierarchies are broken down, so that within the structure of a piece the theme does not develop along conventional lines but instead in a series of instants... figures appear in an ever changing context, lengthened, contracted, or with their accents displaced; repeated or alternated in a fluctuating rhythm of movement and immobility that develops by a process of accumulation... Not based on predictable patterns of evolution with fixed consequences for the melody, Debussy's

²⁰ Ibid, 6.

²¹ Palmer, 19.

²² Ibid.

harmonies are extremely unstable and explore regions a long way from the original key, which is usually, in earlier music, such a strong orientating force.²³

Ces « instabilités » sont la source du génie dans la musique de Debussy. Sa musique « élude caractéristiquement ou brouille toutes sortes de classifications et des abstractions. Elle est unique. Néanmoins, elle n'est pas floue elle-même, mais souple, précise, clairement articulée, et équilibrée. »²⁴ Le style de Debussy « développé » pour créer des sons originaux était influencé par son expérience au « Chat Noir » et par l'ambiance de la liberté et l'expression créative.

La musique de Debussy était aussi inspirée par la poésie. Selon McCombie, « Meetings of music and literature can take many different explicit forms, shaped by the varying degrees of sensitivity and indifference from one to the other: text and music inhabit each other in song; textless music intentionally refers to, excludes, or rewrites text. These meetings can take place from a limitless variety of perspectives, such as parodic imitation, violent rejection, and embedded or overt allusion. »²⁵ De plus, les rythmes dans la littérature (surtout la poésie) et la musique sont similaires à la musicalité. La poésie devrait être récitée dans une manière très précise, et la musique a besoin de suivre certains rythmes. Donc, comme les mots dans un poème, « music is a language in that it has its own 'grammar,' 'syntax,' and 'vocabulary' ... the movement of music and poetry becomes compelling not by fastening value on the outcome of imaginary events, but by enveloping the reader or listener in a kind of polyphony of periodic forms. »²⁶ Un aspect de la ressemblance entre la poésie et la musique est qu'elles partagent le même « langage. » C'est à dire qu'elles ont des vers lyriques qui riment, une circulation, et elles suivent un tempo spécifique. « Les arts du spectacle et de la représentation, par définition,

²³ McCombie, 48-49.

²⁴ Austin, 74.

²⁵ McCombie, 1.

²⁶ Ibid, 10 & 15.

requièrent la présence dans le temps et l'espace d'un artiste et un spectateur ou l'auditeur ... Le discours [est] la performance du langage, l'origine et le couronnement de l'écriture. C'est la performance de l'écriture ... dans un sens théâtral. »²⁷ Avec tout ce chevauchement, l'on peut voir que les mots écrits et la musique sont souvent interchangeableables.

Le rapport entre la poésie et la musique est important dans les œuvres de Debussy. Effectivement, l'ami Paul Dukas croit que c'était les écrivains et pas les autres musiciens qui ont exercé la plus forte influence sur lui.²⁸ Sa musique est saturée avec les références littéraires. Il a mis la musique aux poèmes de Louÿs et Villon et a composé trois « Ariettes Oubliées » de *Romances sans Paroles* par Verlaine.²⁹ Comme l'auteur Elizabeth McCombie explique, « Debussy a compris que la poésie contemporaine était le point de rencontre pour certains des esprits des plus imagineurs et créateurs, qui produisaient de nouveaux sons grisants, de sens, et de rythmes, et il a choisi d'exprimer son propre art dans cet endroit. »³⁰ Autrement dit, Debussy a compris la beauté des deux arts ensemble et ainsi a enrichi son art à lui.

De tous les poètes, Debussy semblait être inspiré le plus par Stéphane Mallarmé. De la même manière que Debussy dérange les codes musicaux, Mallarmé « rompt d'une manière radicale les modèles classiques pour explorer les structures strophiques et syntaxiques, tout en laissant leurs squelettes en place. »³¹ Sa poésie avait une texture grêlée et un rythme accentué et imprévisible.³² Mallarmé a décrit son propre idée de l'art de la poésie, « L'acte poétique consiste de voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les

²⁷ Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*. (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993), 7-8.

²⁸ Vallas, 52.

²⁹ McCombie, 3.

³⁰ Ibid, xii.

³¹ Ibid, 61.

³² Ibid, 78-79.

grouper, ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final. »³³ Mallarmé a organisé des salons chez lui pour discuter de ce style et d'autres questions littéraires avec d'autres artistes. Debussy a fréquenté ces réunions. Ensemble, les deux développaient un style avec « multiple temporalities, shifting perspectives, double focuses, instabilities, and the melting of one form into another, all of which effects are produced in dialogue between the two expressive systems. »³⁴ Leurs techniques alors étaient similaires et ils ont travaillé bien ensemble sur plusieurs projets.

L'ouvrage qui est le plus célèbre de la collaboration entre Mallarmé et Debussy s'appelle « L'Après-Midi d'un Faune. » Mallarmé a écrit plusieurs versions du poème avant qu'il ait décidé sur la version définitive (voir appendice).³⁵ Ce poème était un choix attirant pour Debussy d'adapter à la musique, grâce au beau langage. McCombie réfléchit à cet aspect quand elle explique « The extraordinary use of suggestion, unfamiliar syntax, and the implicitly theatrical structure in the...poem to achieve such eroticism had laid down a kind of aesthetic manifesto to other artists. There was a new sensual quality of suggestiveness in the world of Mallarmé's 'Faune,' which had not yet been heard in music in quite the same way. »³⁶ « Le Faune » de Mallarmé, mis à la musique par Debussy, souligne l'influence de la poésie symboliste dans le domaine de la musique. Par exemple, on voit dans l'extrait suivant comment Mallarmé incorpore les interruptions et les silences:

Le Faune/ Ces nymphes, je les veux perpétuer/ Si clair/ Leur incarnat léger, qu'il voltige
dans l'air/Assoupi de sommeils touffus./ Aimai-je un rêve?/Mon doute, amas de nuit
ancienne, s'achève/En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais/Bois même, prouve,

³³ Ibid, 61.

³⁴ Ibid, xiii.

³⁵ Austin, 4.

³⁶ McCombie, 4.

hélas! que bien seul je m'offrais/Pour triomphe la faute idéale de
roses/Réfléchissons.../ou si les femmes dont tu gloses/Figurent un souhait de tes sens
fabuleux!/Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus/Et froids, comme une source en
pleurs, de la plus chaste:/Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste/Comme brise
du jour chaude dans ta toison?

Le lexique ici évoque un sens de la nature, grâce à la présence d'une créature dont le corps est moitié homme, moitié animal. Ainsi, il y a aussi un air magique et mythique. C'est évident dans les mots qui signifient le sommeil, parce que ces phrases mettent l'accent sur le fait que l'imagination est souvent explorée dans les rêves. Ces mots sont ceux dont les lecteurs ont besoin d'interpréter dans leurs propres esprits. Alors, quand Mallarmé utilise le mot « Réfléchissons, » il est à la fois le faune et le poète; le mot résonne et invite le lecteur à participer. Cette ambiance est celle que Debussy éventuellement essaierait de communiquer dans sa musique.

Le rythme du poème est basé sur des ruptures dans le langage, qui sont présentes entre les phrases « perpétuer » et « si clair, » entre « touffus » et « aimai-je un rêve? » et encore entre « réfléchissons » et « ou si les femmes... » De plus, il y a la présence des points d'interrogation et des points de suspension, qui révèlent le silence ou bien l'absence. Donc, selon Elizabeth McCombie, « Mallarmé's music is based...on the superior, calculated relations created by 'certaines dispositions de la parole' which give rise to a magical 'au-delà.' The 'rythmes entre les rapports' are the rhythms figured by the relationships on the page. »³⁷ Quand il y avait une possibilité de transformer « Le Faune » à en morceau musical, au départ, c'était Mallarmé qui avait l'idée de faire une version d'une mise en scène pour le poème en 1891.³⁸ Un peu plus tard, Debussy avait une vision pour « Le Faune » en tant que « série de décors dans lesquels les désirs

³⁷ Ibid, 24.

³⁸ Austin, 9.

et les rêves de la faune s'entrelacent dans la chaleur de l'après-midi. »³⁹ Ainsi, il a lancé sa création d'un prélude.

Le processus de composer était très long et ardu. Les artistes ont travaillé ensemble pour produire quelque chose dont ils pouvaient être satisfaits tous deux. Pendant les répétitions, la musique a mûri lentement et a été prudemment révisée et des corrections supplémentaires étaient faites dans l'instrumentation par les deux artistes.⁴⁰ En fin de compte, ce processus complexe en valait la peine; le 23 octobre, 1894, « Le Faune » était en partition complète et aussi en version réduite pour deux pianos.⁴¹ Quand le prélude était représenté pour la première fois le 22 décembre, 1894, il était une réussite immédiate.⁴² Un aspect du succès était lié au style impressionniste que Debussy avait incorporé dans la pièce. Palmer explique que le sens d'improvisation était d'une importance capitale quand il dit, « There is no thematic development, no thread of logical discourse, but instead a freely sensuous flow of harmony and a new elusive poetry of instrumental timbre [sound] a continuous process of transformation, fragmentation, and regeneration of harmonic and melodic particles. »⁴³ Dans ce prélude, toutes les parties sont liées et c'était difficile d'identifier des sections spécifiques. Selon Austin, « Many students of the piece have tried to define three main divisions—beginning, middle, and end, or ABA'—[but] we are likely to disagree with each other and fall into misunderstandings. In all this, incidentally, the music resembles the poem. »⁴⁴ Par conséquent, les aspects de la musique impressionniste transforment le ton du poème en flot de sons différents.

³⁹ Palmer, 28.

⁴⁰ Vallas, 101.

⁴¹ Austin, 12

⁴² Vallas, 101

⁴³ Palmer, 28.

⁴⁴ Austin, 71.

« Le Faune » était une réussite parce qu'elle était la première œuvre majeure dans le style de la musique impressionniste d'être représentée à cette époque et elle contenait des éléments originaux, surtout la création d'un nouveau son différent.

The Faun changed the very character of the flute as orchestral instrument. From music of the 18th and 19th centuries...the flute [is still] a fife, a whistle, a fluttery and birdlike personage, or perhaps as a disembodied, if blessed, spirit. But from Debussy and his successors...[it is] sultry, smouldering with pagan dreams...French players...had developed a new, relaxed, expressive technique of playing, and Debussy gave them the best showpiece in their whole repertory.⁴⁵

Les personnes qui étaient familiers avec le poème de Mallarmé se sentaient que le poème lui-même devient vivant. « La musique de Debussy invite le lecteur à apprécier le merveilleux mouvement ascendant dans 'Le Faune' de Mallarmé et les nombreux rythmes verbales et insaisissables qui contribuent à la continuité du poème. »⁴⁶ Le succès du « Prélude » a inspiré plus d'ouvrages par d'autres artistes. Par exemple, en 1912, les Ballets Russes (à Paris depuis 1909) a présenté une nouvelle adaptation de « Le Faune, » qui est devenue presque aussi célèbre que la musique, et qui a probablement augmenté la célébrité pour les deux. C'était un ballet qui était chorégraphié par le danseur Vaslav Nijinsky.⁴⁷ Plus tard aux Etats-Unis, Jerome Robbins a chorégraphié une autre nouvelle interprétation, qui se passa lieu dans un studio de ballet avec seulement un danseur et une danseuse.⁴⁸

Debussy et Mallarmé n'étaient pas la seule équipe de travailler ensemble comme compositeur et poète. Erik Satie était aussi un compositeur important dans le développement de

⁴⁵ Ibid, 90-91.

⁴⁶ Ibid, 95.

⁴⁷ Ibid, 16.

⁴⁸ Ibid, 17.

la musique impressionniste. Sa première instruction régulière dans la musique a commencé à l'âge de 12 ans.⁴⁹ À l'âge de 21 ans, il a commencé à fréquenter les cabarets de Montmartre et il a travaillé sporadiquement comme un accompagnateur dans plusieurs endroits. Après ses trois *Gymnopédies* en 1888, il a gagné l'attention des critiques. « C'était apparemment après l'effet des *Gymnopédies* qu'on lui a offert un poste informel comme pianiste au Chat Noir. »⁵⁰ Dans le quartier de Montmartre où il habitait, cette occasion était une influence formatrice. « To be an artist at the Chat Noir was to partake in its atmosphere of continual performance, its spirit of 'youth gait, audacity, lyricism, [and] fantasy. »⁵¹ Il a passé plusieurs années au Chat Noir, et plus tard il est allé au Moulin Rouge, et finalement, au club Auberge de Clou comme pianiste.⁵² Il a passé plusieurs années à Montmartre, mais peu après il s'est renfermé chez lui pour composer. Douze ans plus tard, il a été redécouvert et sa musique était acceptée dans le royaume sophistiqué de la culture et la société française. « Satie continually found ways to apply the parodic techniques of cabaret and the musical idioms of the café-concert and music-hall to the composition of concert works—piano suites, songs, orchestral pieces, and eventually ballets. »⁵³ Ses techniques innovatrices qui puisent dans la musique populaire aussi bien que dans la musique classique sont aussi une raison pour son succès.

Comme Debussy, Satie a parfois collaboré avec un poète et a adapté ses poèmes à la musique. Il a rencontré J.P. Contamine de Latour à l'époque où il travaillait au Chat Noir. Ses poèmes « Elégie, » « Les Anges, » « Les Fleurs, » « Sylvie, » et « Chanson » étaient adaptés par

⁴⁹ Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. (New York: Oxford University Press, 1999), 61.

⁵⁰ Ibid, 75.

⁵¹ Ibid, 69.

⁵² Roger Shattuck, *The Banquet Years*. (New York: Harcourt, Brace and Company, 1958),

93.

⁵³ Whiting, 2.

Satie.⁵⁴ Ces poèmes partagent un style similaire, qui est court et simple. « Chanson, » en particulier, est utile pour explorer le rapport entre la poésie et la musique. Le poème n'est pas complexe: « Bien court, hélas! est l'espérance/Et bien court aussi le plaisir/Celui qui met toute sa joie/Et son espoir en la beauté/Souvent y laissant sa gaité/D'un dur souci devient la proie. »⁵⁵ De la même manière que le poème est relativement simple, la musique n'est pas compliquée. « The musical setting would reflect the same pose of studied casualness as the text...a flippant melody moves in virtual lock-step with accompaniment...sevenths and ninths colour the harmony. Utterly predictable, the song slips by in three repeated strophes. »⁵⁶ On ressent le mouvement dans la musique (évident dans le mot « flippant » selon la description), Mais en même temps, dans la même manière que plusieurs mots dans le poème expriment un sens de la beauté et du plaisir (comme « gaité »), les mélodies sont fluides et les harmonies sont délicates.

Satie s'est inspiré des styles d'autres compositeurs. « [He] was no one's disciple; he studied under no one, and idiosyncrasy was to be his refuge. But if any influences are detectable in his work, they are Chabrier for harmonic freedom and musical humor, and, to a lesser degree, Fauré for pianistic style and techniques of melodic accompaniment. »⁵⁷ Plus tard, Debussy et Satie se sont rencontrés pendant leurs années au Auberge de Clou, et ils ont commencé une relation qui durerait pour trente années.

Maurice Ravel était aussi inspiré par les œuvres et la musique de Debussy. Il a composé sa musique en même temps que Debussy, mais son inspiration originale d'écrire la musique dans un style impressionniste était apparemment grâce à l'influence de l'autre musicien. Quand il a entendu *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* pour la première fois, Ravel avait une réaction

⁵⁴ Ibid, 66.

⁵⁵ Ibid, 67.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Shattuck, 91.

émotionnelle et il disait, « C'était quand je l'ai entendu d'abord qu'il ya plusieurs années que j'ai compris la définition de la musique. »⁵⁸ Comme Debussy et Satie, Ravel a collaboré avec plusieurs poètes (y compris Mallarmé). Son ouvrage *Gaspard de la Nuit* par exemple, qui est un thème de l'eau, était basé sur trois poèmes d'Aloysius Bertrand. Ils s'appelaient « Ondine, » « Le Gibet, » et « Scarbo. »⁵⁹ Finalement, Ravel a travaillé le plus avec le poète Tristan Klingsor, qui a écrit une collection de poèmes « Shéhérazade. » En 1903, Ravel les a adapté à la musique.⁶⁰ Pour lui, à l'avis de Klingsor, c'était le processus de « transforming it into an expressive recitative, intensifying the inflexions of words into song, heightening all he possibilities of the words without subordinating them to the music. »⁶¹

Le quartier de Montmartre était un était un lieu important où les philosophes, poètes, auteurs, musiciens, et penseurs ont appris à expérimenter librement avec leur travail et leurs idées. Les compositeurs qui étaient les plus inspirés par cette liberté de créativité étaient Debussy, Satie, et Ravel. Ils ont collaboré avec les poètes, Mallarmé, Contamine de Latour, et Klingsor, et ont adapté leurs ouvrages à la musique. Grâce à ces collaborations, la musique de ces compositeurs concentre sur des thèmes au lieu des histoires et exprime un sens de l'improvisation avec le rythme. Ce qui est fascinant est que, même s'ils sont souvent regroupés dans la même catégorie, par exemple « musique impressionniste » ou « symboliste, » les contributions à la musique de chaque compositeur sont différents et innovatrices. Debussy, qui était le premier à expérimenter avec un nouveau style, a crée des improvisations et des sons uniques. Dans la même manière, Satie a redéfini la structure des accords et les notes qui pouvaient marcher ensemble. Ravel a joué avec de textures instrumentales et les effets dans les

⁵⁸ Palmer, 112.

⁵⁹ Ibid, 116.

⁶⁰ Gerald Larner, *Maurice Ravel*. (London: Phaidon Press Limited, 1996), 74.

⁶¹ Ibid.

mélodies orchestrales. De plus, le texte des poèmes que les musiciens ont utilisé pour l'inspiration est essentiel parce que les mots évoquent des significations spécifiques que la musique peut mettre en relief. Tous ces artistes ont collaboré et ont influé les uns sur les autres, mais en même temps, ils étaient des génies dans leur propre droit.

L'Appendice

Le Faune:

Le Faune

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses --
Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :
Mais, l'autre tout soupire, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison ?
Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.
O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
« Que je coupais ici les creux roseaux domptés
» Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
» Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
» Ondoie une blancheur animale au repos :
» Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
» Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
» Ou plonge...

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve

Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
 Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
 Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
 Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
 Mais, bast! arcane tel élu pour confident
 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
 Rêve, dans un solo long, que nous amusions
 La beauté d'alentour par des confusions
 Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
 Et de faire aussi haut que l'amour se module
 Évanouir du songe ordinaire de dos
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 Une sonore, vaine et monotone ligne.
 Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
 Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends !
 Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
 Des déesses; et par d'idolâtres peintures
 À leur ombre enlever encore des ceintures :
 Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
 Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.
 O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
 « Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
 » Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
 » Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
 » Et le splendide bain de cheveux disparaît
 » Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
 » J'accours; quand, à mes pieds, s'entre joignent (meurtries
 » De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
 » Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;
 » Je les ravis, sans les déshabiller, et vole
 » À ce massif, haï par l'ombrage frivole,
 » De roses tarissant tout parfum au soleil,
 » Où notre ébat au jour consumé soit pareil.
 Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
 Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
 Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
 Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
 Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
 Qui délaisse à la fois une innocence, humide
 De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
 « Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
 » Traîtresses, divisé la touffe échevelée

» De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée :
 » Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
 » Sous les replis heureux d'une seule (gardant
 » Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
 » Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
 » La petite, naïve et ne rougissant pas :)
 » Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
 » Cette proie, à jamais ingrate se délivre
 » Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.
 Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
 Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
 À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
 Etna ! C'est parmi toi visité de Vénus
 Sur ta lave posant tes talons ingénus,
 Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.
 Je tiens la reine !

O sûr châtement...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps alourdi
 Tard succombent au fier silence de midi:
 Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
 Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
 Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !
 Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.⁶²

⁶² Austin, 22-29

La Bibliographie

- Austin, William W., ed. *Prelude to "The Afternoon of a Faun"*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1970.
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002.
- Larner, Gerald. *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- McCombie, Elizabeth. *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Palmer, Christopher. *Impressionism In Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.
- Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York, NY: Viking Penguin Inc, 1986.
- Shattuck, Roger. *The Banquet Years*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958.
- Shaw, Mary Lewis. *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Terheyden, Jerry, narr. *Impressionism in Art and Music*. 1 videocassette (ca 34 min). Chicago, IL: Clearvue/eav, 1986.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy: His Life and Works*. New York: Dover Publications, Inc, 1973.
- Whiting, Steven Moore. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. New York: Oxford University Press, 1999.