

MARTA COLLEONI

Università degli Studi di Bergamo / Université de Franche-Comté

Debussy, l'étoffe d'un vrai poète ? La synthèse poétique-musicale des *Proses lyriques*

Debussy: the Makings of a True Poet. The Poetic-Musical Synthesis of his *Proses Lyriques*

ABSTRAIT

Paul Dukas admettait que la plus grande influence sur son ami et collègue Claude Debussy était „ celle des lettrés. Pas celle des musiciens ”. En effet, Debussy a toujours parcouru la frontière entre ces deux arts, mettant en musique de nombreux poèmes ainsi que la pièce théâtrale *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Bien que de nombreux chercheurs aient déjà examiné ces adaptations musicales, et sa préférence pour la poésie en prose plutôt qu'en vers classique, ses tentatives de poésie en prose restent le plus souvent inconnues quand elles ne sont pas simplement ignorées. C'est peu avant la mise en musique de son opéra lyrique qu'il conçoit les *Proses Lyriques*, un cycle de quatre mélodies accompagnées au piano et chantées par une voix de soprano sur ses poèmes originaux. Cet article vise à mettre en lumière d'un côté sa prose poétique, qui s'écarte du vers classique tout comme son système hexatonique s'écarte de l'échelle heptatonique, et de l'autre leur contenu inédit ; en effet si certaines images ne s'éloignent pas de l'esthétique symboliste, d'autres évoquent un portrait suggestif de la vie de ses amis et de leurs familles à la fin du siècle.

MOTS CLÉS: *Debussy, musique, poésie, prose lyrique, prose rythmée*

ABSTRACT

Paul Dukas admitted that the greatest influence on his friend and colleague Claude Debussy was „ that of the literati. Not that of the musicians ”. Indeed, Debussy always walked the line between these two arts, setting to music both poems and Maeterlinck's play *Pelléas et Mélisande*. Although many scholars have already examined these musical adaptations and his preference for prose poetry over classical verse, his attempts at prose poetry remain unknown at best, and ignored at worst. Shortly before setting his lyric opera to music, he conceived the *Proses Lyriques*, a cycle of four melodies based on his original poems, intended to be accompanied by the piano and sung by a soprano voice. The aim of this article is to shed light on both his poetic

prose, which departs from classical verse just as his hexatonic system departs from the classical heptatonic scale, and its original content. While some of the images do not stray far from the symbolist aesthetic, others evoke a suggestive portrait of the lives of his friends and their families at the turn of the century.

KEYWORDS: *Debussy, music, poetry, lyric prose, rhythmic prose*

1. Debussy et la poésie : bien plus qu'une juxtaposition

Rien ne prédestinait Claude Debussy, fils de marchands de porcelaine, à embrasser une carrière de compositeur. Cependant, la mer le conduisit vers l'art, l'art vers la musique et la musique vers la source d'inspiration de la plupart de ses compositions : la poésie.

Il découvrit la mer et la peinture impressionniste grâce au compagnon de sa tante Clémentine, Achille Arosa, collectionneur d'art à Cannes (Lesure, 1994 : 14-15)¹. Ce fut lui qui lui permit de prendre ses premières leçons de piano avec le maître Jean Cerutti. Le jeune Claude voyait des tableaux dans la musique, pressentait les correspondances entre les sons et les couleurs, mais le déménagement à Paris imposa un changement de professeur : ce fut au tour d'Antoinette Mauté de Fleurville, qui n'était autre que la belle-mère de Verlaine. Le compositeur et le poète ne se rencontrèrent que des années plus tard, mais l'adolescent était déjà un lecteur assidu ; à l'âge de vingt ans, il commença à mettre en musique le recueil verlainien des *Fêtes galantes* et le célèbre *Clair de Lune*.

Lorsque l'on aborde le terme «poésie» en relation avec l'œuvre de Debussy, on l'explique généralement par deux raisons principales. La première raison réside dans l'inclination du compositeur pour la mise en musique des poèmes contemporains, ainsi que dans sa proximité avec de nombreux représentants de la poésie symboliste (voir, à ce propos, Wenk 1976, Jarociński 1971, et Lesure 1994 : 109-124, 425-438). Selon Denis Herlin et Peter Bloom (2014 : 9). C'est précisément grâce à cette exploration incessante de la mise en musique des poèmes qu'il a pu composer l'opéra *Pelléas et Mélisande*, en adaptant la pièce de Maeterlinck.

La seconde raison réside dans la qualité poétique de sa technique de composition, une caractéristique qui a captivé ses contemporains ainsi que les générations suivantes : en 1908, il fut surnommé « le Mallarmé de la musique »

¹ Toutes les informations biographiques proviennent de la biographie de Lesure (1994) et d'une autre biographie plus récente : Charton 2012.

par Arthur Symons (Wenk, 1976 : 197) ; de nos jours, on le désigne comme le « poète de l'eau » (Spampinato, 2011).

En outre, l'influence de la poésie sur sa musique était évidente pour son cercle d'amis et de collègues. Selon un de ses amis les plus proches, le compositeur Paul Dukas, le « mouvement musical » de l'époque, incarné par des figures telles que César Franck, Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, « demeura [...] sans effet sur le développement de Debussy » (Dukas, cité par Brussel, 1926 : 103), contrairement aux mouvements littéraires de l'époque :

Verlaine, Mallarmé, Laforgue nous apportaient des sonorités nouvelles. Ils projetaient sur les mots des lueurs qu'on n'avait encore jamais vues : ils usaient de procédés inconnus des poètes leurs devanciers ; ils faisaient rendre à la matière verbale des effets dont on ne soupçonnait pas, avant eux, la subtilité ou la force ; par-dessus tout, ils concevaient les vers ou la prose comme les musiciens, et comme les musiciens encore, combinaient les images et leur correspondance sonore. [...] Impressionnisme, symbolisme, réalisme poétique se confondaient dans un grand concours d'enthousiasme, de curiosité, de passion intellectuelle. (Dukas, cité dans Brussel, 1926 : 101-102)

Ce qui surprend chez Dukas, c'est l'accent qu'il met sur le rapport dialectique entre la musique de Debussy, les tendances artistiques de son époque (1862-1918) telles que l'impressionnisme, et les mouvements littéraires à lui contemporains, notamment le symbolisme de Verlaine, Mallarmé et Laforgue, à la recherche « [d]e la musique, avant toute chose » (Verlaine), afin « de reprendre à la Musique son bien » (Valery).² Par ailleurs, ses influences littéraires ne se limitent pas aux symbolistes, car le compositeur avait également mis en musique les poètes parnassiens Leconte de Lisle, Théophile Gautier et Théodore de Banville, ainsi que trois ballades médiévales de François Villon. Il s'ensuit que l'ascendant des poètes sur Debussy et sur sa poétique, selon Dukas, dépassait largement le cadre d'un simple intérêt issu de ses relations amicales.

Ce climat fécond amena Debussy à devenir essayiste pour différentes revues, dont la célèbre „ Revue Blanche ” symboliste. En 1921, trois ans après sa mort, paraît *Monsieur Croche, antidilettante*, un recueil de réflexions iconoclastes sur le monde musical de son époque et sur les traditions musicales qu'il souhaitait raviver. On peut se demander ce que sa famille et ses amis, destinataires de ses

² Cfr le poème *Art Poétique* de P. Verlaine : « De la musique, avant toute chose » (1962 : 326-327), et *l'Avant-propos* par lequel P. Valery présenta *La connaissance de la déesse* de Lucien Fabre : « Ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemis entre elles) de „ reprendre à la Musique leur bien ”. Le secret de ce mouvement n'est pas autre » (1957 : 1272).

nombreuses lettres, auraient pensé de sa carrière littéraire, étant donné que le compositeur n'était jamais allé à l'école, contrairement à ses frères et sa sœur. « Debussy, en dépit de sa culture acquise par la suite en autodidacte, devait, toute sa vie, faire des fautes d'orthographe et de grammaire, comme en témoigne sa correspondance » (Charton, 2012 : 14).

De nombreuses études se sont penchées sur ses essais et ses lettres, mais peu ont accordé de l'attention aux deux cycles lyriques écrits et mis en musique par Debussy lui-même, les *Proses lyriques* (1895) et *Nuits blanches* (1898) ainsi qu'à leur valeur littéraire.³ Dans ces pages, nous allons analyser le premier cycle, le seul cycle achevé, en nous intéressant moins à Debussy en tant que musicien parmi les poètes, tel que décrit par Dukas, mais plutôt à Debussy en tant que poète parmi d'autres poètes, et à l'influence formelle et thématique que les mouvements littéraires de l'époque ont exercée sur les *Proses lyriques*.⁴

1.1 Qu'est-ce qu'une prose lyrique ?

Dans une lettre adressée au collectionneur Henry Vasnier en 1895, année de publication des *Proses lyriques*, Debussy déclara un changement de cap musical : il rêvait d'une nouvelle musique : « [...] j'en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie » (Debussy, *Correspondance*, 2005 : 43). Ces mots font écho à l'annonce du tournant poétique que Baudelaire avait communiqué à Arsène Houssaye en 1869 dans la dédicace du *Spleen de Paris*, ses *Petits Poèmes en Prose* :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? (Baudelaire, 1975 : 275-276)

Dans cette lettre à Vasnier, Debussy se sent interpellé par le „ nous ” utilisé par Baudelaire, à la fois en tant que compositeur et écrivain : lui aussi rêve d'une

³ Le mérite en revient à deux contributions fondamentales de D. Herlin, „ Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique » (2006 : 299-328), et à l'article écrit à quatre mains avec P. Bloom, „ From Debussy's studio : the little-known autograph of *De Rêve*, the first of the *Proses Lyriques* (1892) ”, (2014 : 9-34).

⁴ Nous avons décidé de délimiter le champ aux seules *Proses lyriques*, pour une simple question d'espace. Les deux proses achevées du cycle des *Nuits Blanches* présentent également la même prose rythmique.

pareille liberté stylistique. La synthèse poético-musicale de cette esthétique prend forme en juillet 1893, lorsqu'il achève les *Proses lyriques*, un cycle lyrique pour voix et piano composé de quatre de ses propres poèmes : *De rêve* (1) ; *De grève* (2) ; *De fleurs* (3) ; *De soir* (4).

La première exécution eut lieu à la Société Nationale de Musique à Paris le 17 février 1894, le compositeur accompagnant au piano la soprano Thérèse Roger. Les deux premiers poèmes, achevés dès 1892, avaient été lus par Henri de Régnier, un ami poète pour lequel Debussy mettait en musique *Scènes au crépuscule*, dix poèmes extraits des *Poèmes anciens et romanesques*⁵. Ces deux proses lyriques seront ensuite publiées dans les „Entretiens politiques et littéraires” (Herlin, 2006 : 202), revue éditée par Bailly et dirigée par Henri de Régnier et le poète franco-américain Francis Vielé-Griffin. Ce dernier affirma voir en lui « l'étoffe d'un vrai poète » (Gourdet, 1970 : 52). Comme le soulignent Herlin et Bloom (2014 : 12-13), ce n'est pas un hasard si les deux premières proses lyriques sont parues dans les „Entretiens” : fondée en avril 1890, cette revue avait ouvert son premier numéro avec un article sur l'importance du vers libre, sous la plume de Vielé-Griffin.

Le titre que Debussy donne à ces poèmes trahit d'emblée à la fois leur destin musical de poèmes mélodiques et leur caractère subversif. Il s'agit en effet d'une variante de la poésie lyrique, c'est-à-dire de ce genre poétique classique, sentimental et émotionnel, lié à des thèmes religieux ou existentiels (d'ailleurs présents dans ces textes), et caractérisé par des formes rythmiques qui permettent le chant et un accompagnement musical délicat. La prose lyrique, en revanche, était un genre revisité sous de nouvelles formes par des poètes contemporains de Debussy, tels que le belge Arnold Goffin, qui optèrent pour le vers libre au lieu de la métrique rythmique de l'alexandrin (Dworak, 2014 : 14-15).

D'autre part, dès 1892, Debussy développait cette sonorité liquide qui lui était propre, une fluidité qui aurait difficilement supporté les pauses, les césures et le rythme constant du vers classique : c'est pourquoi, lorsqu'il commença à écrire ses poèmes, il choisit cette forme presque « sans rythme et sans rime ». Presque, car les poèmes ne sont pas écrits en prose, comme les *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire, mais en vers libres riches en assonances et en allitérations et dans lesquels, de temps à autre, quelques rimes apparaissent. Plus tard, Debussy appellera cette forme hybride « prose rythmée » (Debussy, 1971 : 201-202), un terme renvoyant au rythme de la poésie grecque des origines, une poésie chantée et souvent accompagnée par un instrument qui en renforce le rythme. De même, la forme

⁵ Il ne reste aujourd'hui que quelques fragments de cette adaptation (Lesure, 1994 : 130)

musicale atypique des *Proses lyriques*, selon Bruschini, « s'affranchit résolument de cet héritage de la tradition, en refusant le confort d'un système clos de références, auquel elle préfère l'exploration de matériaux hétérogènes : modes divers, échelles par tons entiers, etc. » (Bruschini, 2015 : 382). Il est également important de remarquer que chaque prose lyrique est dédiée à une personne proche du compositeur, et que chacune de ces personnes incarne l'une de ses quatre principales sources d'inspiration : la poésie, la musique, les femmes et les arts visuels.

2. *Proses lyriques*

2.1 *De rêve, dédié au poète Vital Hocquet*

¹ La nuit a des douceurs de femmes !
Et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent
À celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée !
⁵ À jamais navrée !
Ils n'ont pas su lui faire signe...

Toutes ! Elles ont passé :
Les Frêles,
Les Folles,
¹⁰ Semant leur rire au gazon grêle,

Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes.
Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson.

¹⁵ Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent
Leurs belles feuilles d'or !
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis !
À jamais ternis !

²⁰ Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !
Des mains semblent frôler les âmes,
Mains si folles
Mains si frêles,
²⁵ Au temps où les épées chantaient pour Elles !
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres.

Mon âme ! C'est du rêve ancien qui t'étreint !⁶

Le rêve, thème symboliste par excellence, est également au centre du *Prélude* à „ *L'après-midi d'un faune* », inspiré de l'églogue de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* (1876). Debussy mettra en musique ce poème et le jouera pour la première fois devant le poète en 1894, dans le même lieu où *De rêve* a été composé :

Mallarmé vint chez moi l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : « je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur. » (Lesure 1994 : 1261)

Nous pourrions affirmer que cette prose lyrique, elle aussi, prolonge l'émotion du poème de Mallarmé. Dans le rêve doux et féminin de Debussy, les vieux arbres sont personnifiés, et une femme les dépasse et se retrouve « navrée » : triste, certes, mais aussi blessée (l'étymologie du verbe „ navrer ” renvoie à une blessure). Les arbres ne l'ont pas prévenue à temps d'un certain danger, et s'interrogent (« songent ») sur le sort de cette femme et des autres passantes qui l'ont précédée. Ces passantes sont décrites à travers une accumulation aux vers 8 et 9 : des femmes au corps frêle, des femmes à l'esprit fou, qui se transforme en « Mains si folles / Mains si frêles » aux vers 23-24. Elles ont semé « leur rire » (une expression assonante avec les semailles du riz) au gazon grêle. La fragilité féminine crée une antithèse frappante avec la « douceur de femmes » possédée par la nuit, et elle est constamment mise en relation avec une végétation triste (« les arbres pleurent », vers 15) qui semble l'extension d'un homme désespéré. À l'époque, Debussy avait une vie amoureuse agitée : il avait trompé sa compagne Gaby Dupont avec l'interprète de ces proses, la chanteuse Thérèse Roger, qu'il pensait épouser par opportunisme mais qui le quittera après un mois des fiançailles. Contemple-t-il, dans ces vers, le va-et-vient douloureux de ses amies et de ses amants ?

Au fur et à mesure que le rêve avance, la couleur dominante, l'or, s'estompe : l'or de la lune dans le ciel est aussi la couleur des feuilles des arbres qui tombent au sol comme des larmes, et l'or des casques des chevaliers en quête du Grâal n'orne plus les branches de ces arbres car il s'est oxydé, enterré avec les chevaliers disparus ; cette métaphore nous suggère le déclin puis la disparition de quelque chose

⁶ La division des strophes se trouve aux pages 269, 270 et 271 du numéro III/33 des *Entretiens politiques et littéraires* (décembre 1892), contenant la première publication de *De rêve* et *De grève*, et avec les autographes de *De soir* : reproduits dans l'article de Herlin et Bloom, pp. 324-327. *De fleurs* fait exception, car le manuscrit autographe a été perdu et le poème a été reproduit à partir du cahier autographe de la partition.

de précieux. Les sons accompagnent cette involution : les rires, le bruissement des jupes et le chant des épées font place aux soupirs des vieux arbres. Cette atmosphère légendaire et médiévale de « rêve ancien » (vers 27) est peut-être un premier indice de l'intérêt de Debussy pour *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, publiée elle aussi en 1892 et créée un an plus tard. Selon Gourdet (1970 : 52), c'est la lecture de ce drame symboliste qui a enflammé la vocation poétique de Debussy.

Au niveau formel, nous pouvons remarquer que Debussy respecte tout à fait la liberté qu'il se promettait tant musicalement que dans sa forme poétique. Vers libres, rimes éparses et pourtant, semble-t-il, inévitables : nous trouvons une rime interne (« passer » / « emperlé », au vers 3), et des rimes aux vers 11 et 12 (« frôleuses » / « charmeuse ») et « femme/ âmes » aux vers 21 et 22. Les anaphores sont également fréquentes : la formule « Maintenant navrée / À jamais navrée » aux vers 4 et 5 devient « Maintenant ternis ! / À jamais ternis ! » aux vers 18 et 19, alors que les vers « La nuit a des douceurs de femme ! » et « Les vieux arbres, sous la lune d'or, songent/pleurent » marquent le début et la fin du poème.

Les mouvements de la partition pour piano et voix suivent une succession liée aux strophes : la première strophe passe d'un mouvement *Modéré*⁷ à un *Andantino* un peu plus ralenti, qui semble marquer la déception des arbres face à la première femme qui prend la fuite. Lorsque les autres femmes prennent la fuite dans la deuxième strophe puis dans la troisième, le mouvement s'accélère et devient un peu animé, comme s'il suivait leur course et leur rire, comme s'il chassait leurs corps aux « hanches fleurissantes » (vers 13). Cependant, cet enthousiasme s'éteint avec l'indication d'un mouvement plus retenu correspondant au vers 14, marquant ainsi la fin de ces joies bucoliques. La quatrième strophe raconte le désespoir des arbres avec un rythme de plus en plus animé, qui éclate lors du souvenir des « belles feuilles d'or » (vers 16) puis diminue en présence des « casques ternis » (vers 18, 19 et 20) et des chevaliers morts. La cinquième et dernière strophe reprend le mouvement *Modéré* de la première, s'anime en évoquant l'époque des épées, puis s'estompe à nouveau, comme si Debussy voulait nous faire entendre les soupirs des arbres à travers le ralenti de la voix et du piano. Le mouvement reste *Lent*, la nuance *piano*, et les indications suggèrent un ton « doux et expressif » pour la fin de ce rêve.

Outre la ponctuation (qui n'est pas toujours fidèlement reproduite dans les partitions, afin de ne pas la confondre avec, par exemple, la ponctuation du *staccato* du piano), il n'y a qu'une seule différence textuelle entre la première version

⁷ Toutes les références aux mouvements sont indiquées par Debussy dans la partition musicale.

de cette prose publiée dans les „ Entretiens ” et celle mise en musique : les vers 23 et 24 « Mains si folles / Mains si frêles » deviennent « Mains si folles / Si frêles » une fois mis en musique. L'expression musicale libre tant souhaitée par Debussy passe ici par la coupure d'un mot, et d'ailleurs, comme le souligne Dworak (2014 : 12) dans la structure d'une prose lyrique le rythme dépend de la lecture des mots, et par conséquent, dans le cas des *Proses lyriques* de Debussy, le rythme du vers dépend du rythme de la mélodie. Cela n'empêche pas de chercher des modulations phonétiques (Ibidem), des assonances telles que « folles » / « frêles » ainsi qu'une rime entre le titre de cette prose et le titre de la prose suivante.

2.2 *De grève, dédié au compositeur Raymond Bonheur*

¹ Sur la mer les crépuscules tombent,
Soie blanche effilée !
Les vagues comme de petites folles,
Jasent, petites filles sortant de l'école,
⁵ Parmi les froufrous de leur robe,
Soie verte irisée !

Les nuages, graves voyageurs,
Se concertent sur le prochain orage,
Et, c'est un fond vraiment trop grave
¹⁰ À cette anglaise aquarelle.
Les vagues, les petites vagues,
Ne savent plus où se mettre,
Car voici la méchante averse,
Froufrous de jupes envolées,
¹⁵ Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous,
Vient apaiser ce gris conflit,
Et caresse lentement ses petites amies,
Qui s'offrent, comme lèvres aimantes
²⁰ À ce tiède et blanc baiser.
Puis, plus rien !
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises !
Angélus des vagues,
²⁵ Soie blanche apaisée !

Dans la deuxième prose lyrique, nous passons d'un paysage fantastique et onirique à un paysage naturel, réel et familier : une plage au bord de la mer. L'utilisation fréquente de l'imagerie liquide et du style aquatique de Debussy est bien

connue dans la littérature critique⁸, toutefois, le terme « grève », qui donne le titre à cette prose, correspond à un terrain composé de sable et de graviers, sur lequel il est difficile de marcher et encore plus de courir. Cette configuration et le soudain mauvais temps confirment qu'il ne s'agit pas des plages fréquentées pendant son enfance à Cannes (bien qu'il y ait des plages caillouteuses à l'est, à partir de Nice). Il s'agit plutôt des plages arides du nord de la France, fréquentées à l'âge adulte par Debussy et de nombreux Parisiens, ainsi que des plages anglaises. Il n'est donc pas étonnant que Debussy parle d'une « aquarelle anglaise », car elle rappelle les deux côtés de la Manche, et curieusement, la côte d'Eastbourne, devant laquelle le compositeur terminera *La Mer* en 1905.

Ce poème, doté d'une structure simple comprenant trois strophes de longueur similaire, est un excellent exemple à la fois de la « météorologie »⁹ de Debussy et du rythme des poèmes en prose. Les vagues rythment le poème grâce à la métaphore de la « soie », un refrain visuel et sensoriel qui résonne avec ses cinq syllabes, rappelant le son d'une cloche marquant les différentes phases de la tempête. Cependant, une fois de plus, c'est le rythme du chant qui détermine le rythme des vers.

Au début, dans un accompagnement musical *Modéré*, le coucher de soleil se reflète sur l'eau calme, « Soie blanche effilée » (vers 2). Debussy représente musicalement cette étoffe lisse, à la texture presque impalpable, par l'utilisation d'un toucher *legato*¹⁰ au piano. Les vagues, élément naturel s'humanisant dans ce poème sous la forme des « petites filles sortant de l'école » (vers 3) qui bavardent (« jasant », vers 4), sont transformées, sous l'effet d'une rafale de vent, en « Soie vert irisée » (vers 6), une couleur qui rappelle les yeux méchants des « femmes fatales » de Gautier (David-Weill 1989 : 69). Alors que le regard du sujet contemple la mer calme du soir, les vagues s'animent et murmurent comme de jeunes écolières pleines de vie, guidées, dans la partition, par un long *crescendo* et un *scherzando*¹¹ : serait-ce un prolongement d'« Ondine », *Prélude n. 8* du Premier Livre des Préludes (1912) ? Ensuite, Debussy joue avec des mots à

⁸ Voir, par exemple, le chapitre « La Mer » dans Lesure, 1994 : 269-280.

⁹ Formule utilisée pour la première fois par Jankélévitch dans *Debussy et le mystère de l'instant*, 2019.

¹⁰ Le *legato*, représenté par des traits de liaison dans la partition, est un type de phrase, c'est-à-dire une technique utilisée en musique, pour créer une liaison fluide entre les notes jouées. Plutôt que de détacher chaque note et de relâcher complètement la pression après avoir joué une note, on maintient une certaine pression sur la première note et on enchaîne directement avec la note suivante, sans interruption sonore.

¹¹ *Scherzando* veut dire, littéralement, « en plaisantant », suggérant donc un ton ludique.

double sens : les nuages qui approchent sont « graves » (vers 7), à la fois sérieux et lourds, en opposition avec la légèreté des vagues. Ils « concertent » un orage (vers 8), comme des musiciens se préparant lors d'une répétition. Les vagues vertes bougent frénétiquement, effrayées, face à l'averse qui bruit et renverse leurs jupes dans une intensité *Forte* abrupte. Ce passage (« Froufrous de jupes envolées / Soie verte affolée ! », vers 14 et 15) est caractérisé par une rime ainsi que par une allitération de „ f ” et „ v ” tout à fait orchestrale, puisque nous associons les sons des fricatives labiodentales au mouvement, à l'air, et par conséquent, à l'envol. La partition elle-même tente de reproduire cet envol soudain par des accords en *staccato*¹², qui contrastent nettement avec le *legato* utilisé au début, et qui obligent la main du pianiste à tomber en *fortissimo* sur le clavier, tout comme les gouttes de pluie se jettent violemment sur la mer. Lorsque la lune apparaît, comme un *deus ex machina*, pour caresser et embrasser les vagues, avec des gestes d'affection qu'on pourrait attribuer à une mère ou à une femme plus âgée et plus sage, les « petites filles » redeviennent « Soie blanche » enfin « apaisée » (vers 25), dans un tempo *plus lent* et une nuance *pianissimo*.

L'achèvement de la prose, « encore plus lent » et marqué par les cloches et les églises flottantes bénissant le calme après la tempête avec leur Angélus, semble annoncer le *Prélude n. 10* du Deuxième Livre des Préludes, « La cathédrale engloutie » (1910). Les *Préludes* seront composés plus tard, de 1909 à 1913, mais l'imagerie aquatique que nous y retrouverons est déjà mûre, bien que certains de ces éléments ne soient pas tout à fait originaux. Le coucher de soleil sur la mer évoque l'atmosphère crépusculaire du recueil de poèmes contemporain de Régnier, tandis que le souffle du vent sur la plage renvoie à la « douce voix » d'un autre poème de Baudelaire : « Et celle-là chantait comme le vent des grèves, / Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu, / Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie. » (*La Voix*, dans Baudelaire: 170).

2.3 De fleurs, dédié à l'amie Jeanne Chausson

¹ Dans l'ennui si désolément vert
De la serre de douleur,
Les Fleurs enlacent mon cœur

¹² Le terme *staccato*, contrairement au *legato*, est utilisé pour décrire une technique d'articulation musicale dans laquelle les notes sont jouées de manière détachée et brève, avec une légère pause entre chaque note. Ce type de phrasé est représenté par un point placé au-dessus ou en dessous de la note, pour marquer sa séparation des notes qui la précèdent ou suivent.

De leurs tiges méchantes.

⁵ Ah ! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux,
En semblant les refléter,
¹⁰ Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos en leur couleur.

Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
¹⁵ Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions,
Ce pain béni des âmes misérables !

Venez ! Venez ! Les mains salvatrices !
²⁰ Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil !

Mirages ! Plus ne reflleurira la joie de mes yeux.
Et mes mains sont lasses de prier,
²⁵ Mes yeux sont las de pleurer !

Éternellement ce bruit fou
Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête.

Dans le vert de la serre de douleur !¹³

L'ennui, représenté par la serre verte de douleur, étouffe le „ je ” poétique par sa chaleur, et le torture par des pétales noirs qui tombent sur sa tête, de façon répétée et bruyante, comme des gouttes d'eau tombant sur la tête d'un condamné dans

¹³ Comme le remarque Herlin (2006 : 308) le manuscrit n'a pas été retrouvé pour le moment, mais nous savons grâce au catalogue 225 n° 57 de Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing (1978) qu'il porte la dédicace suivante : « pour sa fête et pour rendre respectueusement hommage au charme qu'elle met à être Mme Chausson juin 93 ». La division des strophes a été reconstruite à partir de la partition, comme j'ai remarqué, dans les autres proses lyriques ; la tendance de Debussy est de séparer nettement les strophes par des pauses dans la ligne mélodique du chant.

le supplice de la goutte d'eau. Cette méthode de torture, rendue célèbre au début du XIX^{ème} siècle par le *Frankenstein* de Mary Shelley, était évoquée quelques années avant la composition de ce poème dans le quatrième chapitre de la première partie de *Germinal* : « C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. [...]. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, au-dessus de lui, à quelques centimètres de son visage, ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. » (Zola, 1885 : 41).

Dans ce poème aussi, les pétales tombent sur le front du poète immobilisé, l'épuisant. Plongé dans cette douleur lente et rythmée, le poète pense à une époque où la seule torture que sa tête subissait était la caresse des mains de sa bien-aimée, une époque où les fleurs avaient des couleurs si vives qu'elles violaient le regard de sa bien-aimée. Mais ces iris violets ont disparu, et les lys blancs sont désormais disgracieux et pâles (selon l'hyperbole « pauvres malades sans soleil », vers 15). Aujourd'hui, dans le présent, les « chères mains si tendrement désenlaçées » sont remplacées par leur antithèse, les « tiges méchantes » des fleurs, et le soleil, leur ami, étouffe les rêves de l'âme. Les mains d'une salvatrice anonyme sont invoquées pour briser les vitres de la douleur désespérée du sujet, pour briser la malédiction claustrophobique dont il est victime.

Ce poème contient de nombreuses répétitions. D'abord, les vers 1 et 2 (« Dans l'ennui si désolément vert / De la serre de douleur ») sont repris avec quelques variations à la fin du poème, au vers 29, par la même mélodie, comme s'il s'agissait d'un refrain (« Dans le vert de la serre de douleur »). Le soleil, qui personnifie un état de dépression, est apostrophé par des anaphores (vers 18 et 19 : « Tueur de rêves ! Tueur d'illusions ») tout comme les « mains salvatrices » sont invoquées à plusieurs reprises, par le vers 19 (« Venez ! Venez ! »), pour exprimer un appel urgent vers la seule ressource qui briserait les vitres de mensonge et de maléfice. Nous entendons également quelques rimes (vers 2 et 3 : « douleur/ cœur », vers 19 et 21 : « salvatrices / maléfice »), plusieurs allitérations (comme aux vers 10 et 11 : « l'eau du songe / Où plongèrent », vers 12 : « Enclos en leur couleur »). L'abondance de ces figures de style contribue à la force expressive du poème, en amplifiant les émotions ressenties par le poète ; et en enfermant, en même temps, la structure du poème, comme s'il était, lui aussi, une serre chaude. Les mouvements et les nuances dans la partition suivent ce trajet émotionnel : le début « triste et lent », presque funèbre, s'anime progressivement dans un *crescendo* qui

explose contre le soleil et pendant l'invocation aux « mains salvatrices » (vers 19-22) jusqu'à un recul *piano* et *Lento* après le vers 23.

Les fleurs, personnifiées par leurs tiges diaboliques, rappellent les illustrations des *Fleurs du Mal* (1890) d'Odilon Redon¹⁴, un artiste que Debussy a connu par l'intermédiaire de la famille Chausson ; en effet, en 1892, l'appartement de Debussy était décoré de diverses œuvres d'art, dont une lithographie de Redon (Lesure : 435). Baudelaire est une source d'inspiration évidente, si l'on considère les fleurs tremblant comme des cordes de violon sur leurs tiges dans *Harmonie du soir*, (Baudelaire: 47) poème que Debussy met en musique en 1889¹⁵, mais aussi pour *La Chambre Double* du *Spleen de Paris*, chambre dans laquelle « l'esprit assoupi se laisse bercer par les sensations d'une serre chaude » (*Ibidem*: 280) et pour la chambre que l'on retrouve dans le récit de la *Fanfarlo*, chambre dans laquelle « l'air, chargé de miasmes bizarres, donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude » (*Ibidem*: 576).

La serre de douleur semble être un leitmotiv dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle : elle donne son titre à *Im Treibhaus*, le poème de Mathilde Wesendonck rendu célèbre par le *Lied* de Wagner¹⁶, et elle est également utilisée par Huysmans, un autre ami de Debussy, qui évoque dans son roman *À rebours* « les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud dans des palais de verre » (1884 : 113). La juxtaposition la plus significative est certainement celle approfondie par Bruschini (2015) avec les *Serres chaudes* de Maeterlinck (1889), recueil de poèmes publié en 1889 et mis en musique entre 1893 et 1896 dans un cycle éponyme de cinq mélodies par le mari de la dédicataire de ce poème : Ernest Chausson.

Chausson termine *Lassitude* et *Serre d'ennui* (deuxième et troisième poèmes des *Serres Chaudes*) à Luzancy dans la grande maison qu'il a louée pour sa famille pendant l'été 1893, et dans laquelle Debussy leur rend visite et joue une version primitive de sa troisième prose lyrique (Grover 1980 : 245). Dans une lettre à Chausson datée du dimanche 9 juillet 1893, Debussy répondait aux inquiétudes de Chausson en plaisantant sur le fait qu'il était désormais « comme les Serres chaudes », se lamentant d'être « enclos dans l'ennui bleu », respirant « les fleurs si

¹⁴ Pensons à *Cul-de-Lampe*, Collection d'estampes françaises du Musée Van Gogh, Amsterdam. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2755-009N2012>

¹⁵ *Cinq poèmes de Baudelaire*, ouvrage initialement tiré à 50 exemplaires par la Librairie de l'Art indépendant, en 1890 ; puis par Durand, Paris 1902. Le 16 février 1889, à la question « Quels sont vos poètes préférés ? », Debussy répond tout simplement : « Baudelaire ». (F. Lesure, 1994 : 102-103). Une réponse qui s'inscrit dans la lignée des tendances symbolistes.

¹⁶ Elle fait partie des *Wesendonck Lieder* wagnériens, composés entre 1838 et le 1858.

pâles de trop de soleil » (Debussy, *Correspondance* : 143-144). En outre, Debussy déclare avoir terminé définitivement sa troisième prose et promet de la jouer à Chausson le mercredi. Ainsi, lors de cette occasion, les deux compositeurs ont joué chez Debussy la version finale de cette prose lyrique et les deux mélodies composées par Chausson, *Lassitude* et *Serre d'ennui*. Les fleurs que Debussy dédicacça à Jeanne Chausson le 24 juin, « pour sa fête », deviennent donc très symboliques : Ernest, ami compositeur, deviendrait le „ je ” poétique emprisonné dans la serre de douleur, et Jeanne Chausson correspondrait alors à la femme aux « mains salvatrices » invoquée. C'est peut-être pour cette raison que le poème est dédié à Madame Chausson et non à Monsieur : il pourrait s'agir d'un appel à l'aide d'un cher ami et collègue, et dans ce cas, Debussy aurait suggéré à cet ami que son bonheur et sa paix résidaient dans la famille qu'il avait construite avec cette femme.

2.4 *De soir, dédié au peintre Henry Lerolle*

¹ Dimanche sur les villes,
Dimanche dans les cœurs !

Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée

⁵ Des rondes obstinées,
Où de bonnes tours
N'en ont plus que pour quelques jours !

Dimanche, les gares sont folles !
Tout le monde appareille
¹⁰ Pour des banlieues d'aventure
En se disant adieu
Avec des gestes éperdus !

Dimanche les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels ;
¹⁵ Et les bons signaux des routes
Échangent d'un œil unique
Des impressions toutes mécaniques.

Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Où mes pensées tristes
²⁰ De feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter
Le deuil de vieux Dimanches trépassés.

Et la nuit à pas de velours
 Vient endormir le beau ciel fatigué,
²⁵ Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles ;
 La Vierge or sur argent
 Laisse tomber les fleurs de sommeil !

Vite, les petits anges,
 Dépassez les hirondelles
³⁰ Afin de vous coucher
 Forts d'absolution !

Prenez pitié des villes,
 Prenez pitié des cœurs,
 Vous, la Vierge or sur argent !

La dernière prose lyrique constitue la prose religieuse de ce cycle. Dédié à Henry Lerolle, beau-frère de Ernest Chausson, peintre aux thèmes religieux, mais aussi père d'une famille particulièrement musicienne, qui a souvent posé pour les portraits d'amis peintres, dont le plus célèbre est peut-être le tableau de Renoir, représentant ses filles au piano¹⁷.

La première scène du poème est annoncée par un tempo initial jusqu'alors inédit, « modérément animé », et par une nuance *Forte*, une vraie nouveauté par rapport aux incipits des trois autres proses caractérisées par des mouvements *Modéré* ou *Andante* et des nuances *piano*. Elle s'ouvre sur le joyeux aperçu d'un tendre tableau de famille le dimanche soir, où des petites filles chantent une ronde avec des voix enfantines. Les « bonnes tours » qui ne restent pas debout font référence au refrain d'une célèbre chanson de jeu : « La Tour, prends garde ! » (Wekerlin, 1870), évoquant ainsi l'image de deux enfants qui se tiennent par la main, imitant une tour. Les autres enfants jouent le duc, son héritier et toute sa suite ; les différents personnages dansent en cercle et s'échappent tour à tour de ce manège. Le duc à la tête de ses forces tente de séparer les deux enfants représentant la tour ; chaque personnage tente de jouer le même jeu, en suivant l'ordre des rangs. Celui qui réussit à faire tomber la tour, à séparer les deux fillettes, est proclamé duc, et le jeu peut recommencer. C'est ainsi que l'imagerie chevaleresque de la première prose *De rêve* prend ici un ton ludique.

Nous retrouvons le même ton dans la deuxième scène et dans la troisième, se déroulant près des gares parisiennes animées par les personnes fuyant Paris,

¹⁷ P.-A. Renoir, *Yvonne et Christine au piano*, 1895, Paris, Musée de l'Orangerie. <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/yvonne-et-christine-lerolle-au-piano-196512>

et puis à bord des trains. Debussy dépeint leurs salutations cinématographiques avec une ironie subtile et nous offre, par la suite, une image presque violente de la technologie au tournant du siècle, amplifiée par la vitesse de l'accompagnement du piano: il insiste sur la rapidité des trains, qui sont « dévorés par d'insatiables tunnels » (vers 14, hyperbole) et il décrit les reflets des signaux régulant le trafic ferroviaire, alors actionnés manuellement par des ouvriers parfaitement synchronisés: c'est pourquoi les signaux sont personnifiés et peuvent échanger « des impressions toutes mécaniques » (vers 17). Jusqu'à ce point, le poème avait lui aussi répété une structure mécanique, où chacune des cinq strophes s'ouvrait avec l'anaphore « Dimanche » (vers 1, 2, 3, 8, 13, 18) suivi par le décor de la scène. Mais à la cinquième strophe, tout change : Debussy indique un tempo « plus diminué », le *piano* suggère un ton plus solennel, le rythme de la voix ralentit.

Le poète se réfugie dans le bleu de ses pensées mélancoliques comme des « feux d'artifice manqués » (vers 20, c'est un thème qu'il développera plus tard dans le *Prélude n. 12, Deuxième livre*, 1912), comme si une fête n'avait pas eu lieu à cause d'un orage imprévu. Nous ne savons pas si l'auteur regrette des dimanches plus heureux, plus insoucians, ou s'il est au contraire attristé en pensant aux tristes dimanches vécus sans son père, qui passa quatre ans dans les prisons communardes. La nuit arrive en *pianissimo* pour endormir « à pas de velours », légère et maternelle, un ciel beau et las. Hormis un petit morceau *un peu animé* en correspondance des « petits anges » (vers 28), c'est un dimanche soir *retenu, plus lent*, où le Kyrie Eleison s'élève non pas vers le Seigneur, mais vers une « Vierge or sur argent » (vers 26 et 34), pure et lumineuse.

Alors que le poème qui le précède, *De fleurs*, se referme progressivement sur l'atmosphère claustrophobe de la « serre de la douleur », où le seul espoir est la femme bien aimée, *De soir* clôt le cycle poétique en l'ouvrant à deux formes antithétiques d'évasion. La première est l'évasion dominicale, les jeux enfantins, l'amusante fuite des Parisiens vers les « banlieues d'aventure » (vers 10) ; en dépit de sa joie frénétique, soulignés par l'accompagnement « modérément animé » du piano, ce n'est qu'une évasion passagère. L'évasion finale, en revanche, est la prière adressée dans une nuance *piano* qui devient *ppp* (*plus que pianissimo*) à la Vierge et aux avenues étoilées qui scintillent dans le ciel. S'agit-il, dans ce deuxième cas, plus d'une élévation que d'une évasion ? C'est ce que l'on pourrait penser en juxtaposant « les avenues étoilées » et le vol crépusculaire des anges et des hirondelles au vol matinal des alouettes dans le ciel clair des deux dernières strophes d'Élévation (Baudelaire : 10), poème dans lequel Baudelaire exhorte son âme à laisser derrière elle le chagrin et les pensées tristes pour s'envoler.

En ce qui concerne les images pittoresques, la dédicace à Henri Lerolle donne matière à réflexion, car ce peintre et ami faisait partie des artistes « exposés » au 42 rue de Londres, dans l'appartement de Debussy (Lesure, 435). On ignore à ce jour lequel de ses tableaux était accroché dans l'appartement où a été composée cette prose lyrique dédiée à sa femme ; cette information pourrait fournir d'autres pistes d'interprétation.

3. Conclusion

La lecture approfondie des *Proses lyriques* révèle un véritable „ „ autoportrait de l'auteur en jeune homme ”, un compositeur qui aime tellement la poésie qu'il cherche à fusionner ses deux formes artistiques préférées, afin de peindre ses états d'âme, tout comme ses bien-aimées, ses amis et même les femmes et les filles de ses amis, nous offrant un aperçu d'une famille intellectuelle d'artistes qui l'a profondément influencé.

La composition de ces quatre *Proses lyriques* démontre clairement une vocation poétique qui aspire à marier les mots et la musique dans une esthétique résolument symboliste. Cependant, elle met également en évidence l'incompatibilité de son esthétique musicale avec les contraintes du vers classique, révélant sa préférence pour une prose rythmée. Cette prédilection l'accompagnera tout au long de sa vie, comme en témoigne l'extrait suivant, un article que Debussy écrivit en mars 1911 pour répondre à une enquête menée par Fernand Divoire, journaliste de „ Musica ”. La question posée était la suivante : « Qu'est-ce qui est préférable à mettre en musique ? De bons vers, de mauvais vers, des vers libres ou de la prose ? ». Après avoir consacré toute une carrière musicale à cette question, Debussy, avec une intelligence aiguisée, ne pouvait que répondre sur un ton caustique par un sarcasme acéré, résumant ainsi l'essence de son œuvre et justifiant la forme poétique choisie pour ses *Proses lyriques*. Dans cette lettre, il se prononça contre la mise en musique de vers par n'importe quel compositeur, encourageant plutôt les musiciens à ne pas chercher à mettre en musique des « grands noms », mais à écrire leur propre prose « rythmée » :

Les rapports du vers et de la musique ? Je n'y ai pas pensé. Je m'occupe très peu de musique. Les musiciens et les poètes qui parlent toujours musique et poésie me semblent aussi insupportables que les gens de sport qui parlent toujours de sport.

Et d'abord, la vérité, on ne peut pas la dire. Vous voulez la savoir ? Eh bien ! [C]'est qu'en effet les musiciens qui ne comprennent rien au vers ne devraient pas mettre en musique. Ils ne peuvent que les gâcher... [...]

Et puis en musique, dites-moi à quoi ça sert, les vers ? A quoi ? On a plus souvent mis de la belle musique sur des mauvaises poésies que de mauvaise musique sur de vrais vers. Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. Tenez, dernièrement j'ai mis en musique, je ne sais pas pourquoi, trois ballades de Villon... Si, je sais pourquoi, parce que j'en avais envie depuis longtemps. Eh bien, c'est très difficile de suivre bien, de plaquer les rythmes tout en gardant une inspiration (...). Les vers classiques ont une vie propre, un dynamisme intérieur, pour parler comme les allemands, qui n'est pas du tout notre affaire [...].

Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Si le musicien devait faire lui-même sa prose rythmée ? Pourquoi pas ? Qu'est-ce qu'il attend ? Wagner faisait ainsi [...]

Laissons les grands poètes tranquilles. D'ailleurs ils aiment mieux cela...En général ils ont très mauvais caractère. (Debussy, 1971 : 201-202)

Dès lors, « prose rythmée » est le terme que Debussy aurait choisi, à la fin de sa vie, pour décrire la structure de sa prose lyrique. Il ne s'agit pas de la prose sans rythme, sans rime et sans vers de Baudelaire, mais d'un vers assez libre, aux rythmes changeants mais toujours soignés et malléables par la musique. Elle se caractérise par un usage limité des rimes, mais une grande sensibilité aux sonorités.

En guise de conclusion, nous pourrions considérer l'écriture poétique de Debussy, pour reprendre les termes de Mallarmé à son égard, comme un « prolongement » de sa recherche compositionnelle en quête d'une forme libre, tant dans les mouvements, les tempos, les types de phrasé et les nuances de son accompagnement musical que dans les mots et les images poétiques empruntés à ses poètes préférés. Ses *Proses lyriques* s'inscrivent parfaitement dans la lignée des correspondances symbolistes entre couleurs et sons, témoignant de l'émergence de l'imagerie qui nourrira ses futures compositions. Elles méritent légitimement une place privilégiée à la fois dans le paysage musical et dans le canon littéraire de son époque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Debussy, C.

2005 *Correspondance (1872-1918)*, édition de D. Herlin et F. Lesure, Paris, Gallimard.

1971 *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. complète de son œuvre critique avec introduction et notes par François Lesure, Paris, Gallimard.

1898 *Nuits Blanches pour chant et piano*, manuscrit autographe conservé à la BnF, consultable ici: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55000836n>

1895 *Proses lyriques*, Paris, Fromont, éd. confrontée avec le „ 1er Cahier autographe des Proses lyriques ” conservé à la BnF, consultable ici: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85722276.r=Debussy+proses+lyriques.langFr>

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Baudelaire, C.

1975 *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard-Pléiade.

Bruschini, A.

2015 “*Proses Lyriques* de Debussy et *Serres chaudes* de Maeterlinck / Chausson : une mise en regard ”, dans : J.-L. Leleu, *La construction de l'idée musicale ; essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Contrechamps, 377-384, 624-629.

Brussel, R.

1926 „ Debussy et Paul Dukas ”, *La Revue musicale*, 7, 1er mai 1926 (éd. Spéciale : *La Jeunesse de Claude Debussy*), 101-105.

Charton, A.

2012 *Debussy*, Paris, Folio Biographies Gallimard.

David-Weill, N.

1989 *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Vol. 247, Librairie Droz.

Dworak, P.

2014 „ *Proses Lyriques* in Context ”, in *Revue musicale OICRM*, vol. II, n. 1, 1-19.

Gourdet, G.

1970 *Debussy*, Paris, Fenixx.

Grover, R. S.

1980 *Ernest Chausson, the man and his music*, Londres, The Athlone Press.

Herlin, D.

2006 „ Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique ” dans J. Waeber (ed.), *La note bleue. Mélanges offerts au professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Berne, Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 299-328.

Herlin, D. et Bloom, P.

2014 “From Debussy’s studio: the little-known autograph of *De Rêve*, the first of the *Proses Lyriques* (1892) ”, dans *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, Septembre 2014, vol. 71, n. 1, 9-34.

Huysmans, J.-K.,

1884 *À rebours*, Paris, George Crès et Cie, éd. 1922.

Jankélévitch, V.

2019 *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon.

Jarociński, S.

1971 *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Éditions du Seuil.

Lesure, F.

1994 *Claude Debussy. Biographie Critique*, Paris, Klincksieck.

Maeterlinck, M.

1889 *Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier.

Spampinato, F.

2011 *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, préface de B. Vecchione, Paris, L'Harmattan.

Valery, P.

1957 *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard-Pléiade.

Verlaine, P.

1962 *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1962.

Wagner, R.

1920 *Wesendonck Lieder*, „ 10: Im Treibhaus ”, München, Drei Masken Verlag.

Weckerlin, J.-B.

1870 „ La Tour prends garde ”, dans *Chansons et rondes enfantines*, Paris, Garnier, 62-63.

Wenk, A. B.

1976 *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press.

Zola, É.

1885 *Germinal. Partie I*, Paris, G. Charpentier.

SITOGRAFIE DES IMAGES

Redon, O.

1890 *Cul-de-Lampe*, Collection d'estampes françaises du Musée Van Gogh, Amsterdam. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2755-009N2012>

Redon, P.-A.

1895 *Yvonne et Christine au piano*, Paris, Musée de l'Orangerie. <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/yvonne-et-christine-lerolle-au-piano-196512>

MARTA COLLEONI

Università degli Studi di Bergamo

marta.colleoni@unibg.it

ORCID code: 0000-0002-6175-7600