

**Récital ART NOUVEAU :**  
**Claude Debussy, Richard Strauss**  
**Grande Salle du Conservatoire de la Place Neuve, Genève**  
**24 septembre 2015, 19h30**

Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Modern style, Liberty : autant de termes qui portent une notion de changement, voire de rupture, et qui tous définissent un mouvement qui traversa tous les arts vers 1890 avec une étonnante fulgurance, avant de s'éteindre avec la première guerre mondiale.

Les dernières années du dix-neuvième siècle sont traversées par de nombreux mouvements intellectuels cherchant à se libérer des carcans d'une tradition bourgeoise et d'un envahissant néo-classicisme qui domine alors les arts, et par ailleurs, d'une industrialisation galopante coupant les hommes de la nature. C'est ainsi que naissent toutes sortes de courants de pensée – souvent empreints d'ésotérisme – ainsi que de nouveaux principes éducatifs qui tous cherchent à faire entrer l'air et le soleil dans la vie et l'éducation : Edouard Claparède, Maria Montessori, Emile Jaques-Dalcroze, Lord Baden Powell, tous œuvrent à leur manière dans cette direction. Parallèlement, le monde de la danse et du théâtre cherche également la libération du corps et l'affranchissement des conventions étroites qui régissent les arts de la scène. Des personnalités telles qu'Adolphe Appia, Constantin Stanislavsky, Isadora Duncan ou Serge Diaghilev vont ainsi rendre la primauté aux corps et à l'action, et débarrasser la scène des envahissants décors en carton-pâte.

L'art nouveau participe de ces mêmes aspirations vers une libération de l'expression. Les lignes courbes se déclinent sous toutes les formes et s'inspirent délibérément de la végétation. La nature est omniprésente et imprègne autant les arts décoratifs que les beaux-arts. En France, Nancy – proche des sites industriels qui voient l'émergence de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques- devient la capitale de de cet art nouveau avec des hommes de génie tels Emile Gallé, Jacques Grüber, Louis Majorelle, Eugène Vallin ou Emile André révolutionnent qui la verrerie, qui le mobilier, qui l'architecture. A Paris, Hector Guimard fait entrer l'art nouveau dans le quotidien grâce aux étonnants portiques en fer forgé qui ornent l'entrée des stations de métro.

Cet esprit de liberté marque également la littérature et la poésie. Les représentations idéalisées de la nature imprègnent le mouvement symbolisme qui tend vers un idéal détaché du réel, s'ouvrant au rêve et au mystère, voire au mysticisme. Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Albert Samain, Henri de Regnier sont, parmi tant d'autres, les représentants de ce courant et leurs poèmes seront fréquemment mis en musique. Mais qu'en est-il précisément de la musique, et quelle est sa place dans ces mouvements qui révolutionnent l'art et la pensée au tournant du dix-neuvième siècle ?

Il est difficile pour cet art non représentatif et, quelque part, non signifiant, d'établir une équivalence avec les arts visuels. La musique n'est pas moins largement influencée par l'esprit nouveau qui domine la culture à cette époque et dont l'influence va s'opérer essentiellement dans les domaines de l'harmonie et de la sonorité. Une personnalité cristallise la révolution qu'elle va traverser : Richard Wagner.

Wagner bouleverse en effet les conceptions musicales de son temps. Son aspiration à un art total vise à fusionner émotionnellement le sonore et le visuel. Pour lui, l'opéra n'est pas un simple divertissement mais une action quasi sacrée fusionnant texte et musique et faisant appel à tous les sens et toute l'attention de ses auditeurs. Avec *Tristan et Yseut*, il ouvre en 1865 une ère nouvelle dans la musique. Il brouille l'harmonie fonctionnelle et ses successions de tensions et de détentes, créant un véritable envoûtement au moyen d'un flot harmonique et mélodique continu, immergeant pour ainsi dire le spectateur dans son univers sonore. Les sujets qu'il met en musique, tirés de l'univers légendaire, rejoignent le monde du symbolisme qu'il influencera durablement.

L'influence de Wagner sur les musiciens français de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle est considérable. C'est particulièrement le cas des élèves de César Franck, groupés sous la houlette de Vincent d'Indy, dont la partition imprimée du drame lyrique *Fervaal* – presque un démarquage de *Parsifal* – sera illustrée par le peintre symboliste Suisse Carlos Schwabe. Plus encore que d'Indy, Ernest Chausson se situe de plain-pied dans l'esthétique symboliste par le choix de ses poètes (Bouchor, Maeterlinck, Verlaine, Cros), ses amitiés pour des artistes tels que Stéphane Mallarmé, Odilon Redon ou Eugène Carrière, mais avant tout par les atmosphères rêveuses, mélancoliques de sa musique, où les longues et sinueuses lignes mélodiques semblent s'épanouir comme des lianes ...

C'est cependant Claude Debussy, un de ses proches amis, qui cristallisera cette fusion entre le sonore et le visuel, baptisée « impressionnisme musical », même si elle peut sembler spirituellement plus proche de l'art nouveau que de l'impressionnisme pictural. Debussy, turbulent élève au Conservatoire de Paris prend très rapidement ses distances avec l'enseignement officiel comme le révèlent ses iconoclastes aphorismes : « N'écoutez les conseils de personne, sinon le bruit du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde », « voir le jour se lever est plus utile que d'écouter la *Symphonie pastorale* » ou encore, suprême affront à l'académie : « Il n'y a pas de théorie : il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle. » Rapidement Debussy s'émancipe des règles harmoniques, multipliant les enchaînements et les parallélismes interdits, brisant la carrure des lignes mélodiques et subordonnant la forme à sa pensée. Il crée un univers sonore d'une extraordinaire séduction, suggérant par l'harmonie et le timbre des couleurs et des atmosphères dans lesquelles les voix de la nature occupent une place prépondérante, créant ainsi un saisissant parallèle avec les aspirations des promoteurs de l'art nouveau. L'œuvre emblématique de cette recherche est le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). « C'est avec la flûte du faune que commence une respiration nouvelle de l'art musical », dira Pierre Boulez, une respiration qui libère le temps musical des symétries et des formes préétablies. Debussy est également un maître du clair-obscur, de ces atmosphères indicibles et mystérieuses qui sont au centre de son unique drame lyrique, *Pelléas et Mélisande*, sur un livret de Maurice Maeterlinck, dont la création en 1902 ouvre également une nouvelle ère dans le domaine du théâtre lyrique.

L'union de la poésie et de la musique ne s'exerce nulle part avec autant d'évidence que dans la mélodie, un domaine majeur dans la musique française au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles. Claude Debussy y excelle, créant de géniales correspondances musicales avec les textes qu'il met en musique. Contrairement à ses confrères compositeurs, il délaisse Armand Silvestre, Catulle Mendès, et autres Jacques Normand (poètes mineurs alors très fréquemment mis en musique), puis rapidement l'école parnassienne, pour se tourner vers les symbolistes puis, plus tard, vers les poètes de la renaissance. Parmi les auteurs qu'il met en musique on peut citer François Villon, Charles d'Orléans, Tristan l'Hermitte, Théodore de

Banville, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, et surtout Paul Verlaine, qui apparaît de très loin son auteur d'élection avec une vingtaine de mélodies composées entre 1882 et 1904.

C'est au recueil *Romance sans paroles* que Debussy emprunte les poèmes des *Ariettes oubliées*. Il met là en musique quelques-uns des poèmes les plus célèbres de Verlaine. Ce recueil de six pièces, primitivement intitulé *Ariettes, paysages belges et aquarelles*, est composé vers 1885-1886, puis revu en 1903. Par cet ouvrage, Debussy rompt avec les modèles traditionnels de ses débuts, très marqués par Gounod et Massenet, pour trouver peu à peu son style véritable. Harry Halbreich parlera justement à son propos du « papillon qui sort de la chrysalide ». L'harmonie atteint déjà un étonnant raffinement que l'on retrouvera l'année suivante dans la cantate *La Damoiselle élue*, l'une des œuvres les plus « art nouveau » du compositeur.

Les *Ariettes oubliées* frappent d'emblée par l'unité que Debussy parvient à créer entre le texte et la musique. On remarque tout d'abord une prosodie d'une exceptionnelle finesse, héritée très clairement de Jules Massenet, un maître en la matière dont on a voulu trop longtemps minimiser l'influence qu'il avait eue sur l'auteur de *Pelléas*. Alternant passages récités recto-tono, séquences en récitatifs ou au contraire une déclamation largement chantée, la prosodie debussyste épouse fidèlement les contours du texte dont elle met en valeur les moindres inflexions. Par ailleurs, une mystérieuse alchimie unit les atmosphères, exprimées dans les poèmes et suggérées par la musique. Grâce à un subtil et mystérieux jeu d'enchaînements d'accords (telles les successions de neuvièmes au début de *Il pleure dans mon cœur*), de modulations, de contours mélodiques, de formules rythmiques, le poème vit à travers la musique qui prolonge miraculeusement le pouvoir des mots.

Ces mêmes caractéristiques, ce même esprit habitent les *Trois mélodies*, toujours sur des poèmes de Verlaine et composées en 1891, dans lesquelles s'affirment l'indépendance et l'originalité du langage de Debussy. Le lien avec l'art nouveau semble encore renforcé par les atmosphères en camaïeu et l'étrangeté de certaines couleurs harmoniques créées – comme c'est le cas dans *Le son du cor s'afflige* – par les enchaînements d'accords augmentés. On notera dans *L'échelonnement des haies* l'un des rares exemples d'auto-citation chez le compositeur, avec une cellule mélodique omniprésente dans tout le morceau, qui est issue d'une *Danse (Tarentelle styrienne)* pour piano composée l'année précédente.

Près de vingt années séparent les *Trois mélodies* des *Trois Ballades de François Villon*, composées en mai 1910 et orchestrées à l'automne de la même année. La fascination de Debussy pour les anciens poètes français s'était déjà manifestée dès 1898, avec les deux premières *Chansons de Charles d'Orléans*, pour chœur à cappella, puis en 1904, avec les *Trois Chansons de France* mettant en musique Charles d'Orléans et Tristan l'Hermitte. Charles Koechlin a souligné la parenté entre le génie de François Villon et celui de Debussy, deux personnalités rebelles d'une totale indépendance d'esprit : « Je ne pense pas qu'il se rencontre jamais plus parfaite similitude entre deux génies. Une grande pitié pour les tristes choses humaines, en cet art debussyste. Angoisses de Golaud, trouble détresse, intense regret de Villon : qu'en dites-vous, vous qui ne tenez Debussy que pour un habile impressionniste ? »

On retrouve la magie de la correspondance du texte et de la musique dans ces *Trois ballades*, mais avec une sobriété dans l'expression qui annoncent le style tardif du compositeur. Les lignes mélodiques se simplifient et le musicien y fait largement appel à la modalité, délaissant les chromatismes chatoyants de ses mélodies antérieures. L'accompagnement pianistique apparaît également comme épuré, Debussy usant d'une écriture volontiers linéaire, voire contrapuntique que l'on retrouvera dans ses dernières

compositions, telles les *Etudes pour piano*, la suite pour deux pianos *En Blanc et noir* et surtout les trois ultimes *Sonates*, dans lesquelles le musicien cherche à renouer avec la musique française d'autrefois. Le recueil culmine dans la deuxième *Ballade*, une invocation à la Sainte Vierge dont on retrouvera l'émouvante ferveur dans une partition composée l'année suivante, *le Martyre de Saint-Sébastien*, l'une des œuvres les plus belles et les plus méconnues de Debussy.

Passer de Claude Debussy à Richard Strauss, c'est franchir une ligne entre deux univers et passer de clairs obscurs et de subtiles miroitements, à des lignes claires et des contrastes marquées jusqu'à la violence. Pourtant, les deux musiciens sont marqués également par l'esprit de leur temps et incarnent musicalement tout ce qui peut séparer l'art nouveau, tel qu'on le comprend à Paris ou à Nancy, du *Jugendstil* germanique. Ce dernier prend véritablement naissance au début des années 90 à Munich, la ville natale de Strauss, avec la constitution par des artistes en rébellion contre le conservatisme et le caractère pompeux de l'art officiel, de la *Münchener Sezession*, Sécession munichoise qui inspirera durablement son homologue viennoise quelques années plus tard.

La flore et les végétaux sont également l'une des sources d'inspiration prépondérante du mouvement. Cependant malgré la profusion ornementale, les réalisations de l'Europe centrale ne manifestent pas le même abandon dans les lignes, montrant rapidement un goût pour des formes plus géométriques. Comme l'art nouveau à la française, l'esprit du *Jugendstil* habite autant les beaux-arts que les arts appliqués et l'architecture avec, en peinture, une forte influence du symbolisme sous une forme parfois crue, violente (Franz von Stuck, Arnold Böcklin, Max Klinger), qui conduit tout droit vers l'expressionnisme. A ce stade, comment ne pas faire le parallèle avec le Richard Strauss à la charnière des dix-neuvième et vingtième siècle ? Les poèmes symphoniques de cette époque, tels *Also sprach Zarathoutra* ou *Ein Heldenleben*, semblent l'incarnation sonore de ce symbolisme rutilant, de ces orgies de couleurs sonore. Celles-ci atteindront leur paroxysme dans les drames lyriques *Salomé* (1905) et *Elektra* (1909), dont la trouble sensualité du premier suscitera un mémorable scandale. Si des œuvres plus tardives comme les opéras *La Femme sans ombre* (1919) ou *Hélène l'Égyptienne* (1928) sont encore empreints de cette opulence si caractéristique de l'art germanique au tournant du siècle, Strauss opérera progressivement un retour à un classicisme qui formera l'essence même de ses œuvres postérieures à 1930.

Le lied occupe une place essentielle dans l'œuvre de Richard Strauss et accompagne sa production de son extrême jeunesse jusqu'à son dernier souffle, même s'il abandonne momentanément le genre entre 1906 et 1917. Les auteurs qu'il met en musique sont avant tout des poètes allemands romantiques, (Brentano, Eichendorff, Goethe, Rückert) et des auteurs contemporains tels que Dahn, Bierbaum ou Dehmel. Il donnera dans ce domaine plus de deux cent morceaux qui font de lui un des maîtres incontestés du lied post-romantique. En 1885, Strauss publie *Acht Gedichte aus « Letzte Blätter »* sur des poèmes de Hermann von Gilm, un poète romantique autrichien. Si, enfant prodige, il a déjà écrit de nombreux lieds dans son enfance et son adolescence, le présent cycle, bien qu'encore influencé par Schumann et Brahms, peut être considéré comme sa première œuvre « mature » dans ce genre, par la sûreté de l'écriture et de l'expression. On pourra en juger avec la troisième pièce du recueil, *Die Nacht*, dans laquelle le poète exprime son angoisse de l'irruption de la nuit prête à lui ravir sa bien-aimée.

En 1894, Richard Strauss épouse la cantatrice Pauline de Ahna, personnalité haute en couleur, au caractère volcanique, mais dotée d'un instinct musical très sûr, sur lequel Strauss

pourra s'appuyer toute sa vie. Dotée d'une belle voix de soprano, c'est pour elle que le musicien écrit une grande partie des quelque quatre-vingt *Lieder* qu'il compose entre 1891 et 1906, et qu'elle créera accompagnée au piano par son mari. Les magnifiques *Vier Lieder* op. 27 composés en 1894, constituent le cadeau de mariage du compositeur à son épouse. La passion et la joie dominent *Heimliche Aufforderung* – Invitation secrète – dont le texte est dû à John Henry Mackay, poète d'origine anglaise d'expression allemande, dont les opinions libertaires firent scandale en son temps.

La personnalité du poète Otto Julius Bierbaum, nous ramène vers le Jugendstil dont il fut l'un des protagonistes, en tant que fondateur de la revue littéraire et artistique *Pan*, l'une des principales tribunes des artistes et des écrivains allemands « modernistes ». Proche du symbolisme, Bierbaum est l'auteur des poèmes des *Drei Lieder* op. 29 que Strauss compose en 1895. Le troisième, *Nachtgang*, évoque une promenade nocturne de deux amoureux et l'émotion de l'amant, environné par la douceur de la nuit, qui voit dans son aimée une sainte « douce et pure comme le soleil ». La musique épouse les moindres contours du poème, traduisant merveilleusement la sérénité mais aussi la sensualité sous-jacente du texte.

Si Richard Strauss cesse momentanément d'écrire des lieds pendant onze ans, il n'en compose pas moins de dix-huit en cette année 1918 qui voit son retour au genre. Il écrit tout d'abord un curieux cycle intitulé *Krämerspiegel* (*le miroir du boutiquier*), dans lequel il règle ses comptes de manière humoristique avec l'éditeur Bote & Bock, auquel l'opposait un litige depuis plusieurs années et qui exigeait de lui des morceaux « rentables »... Strauss respectera tant bien que mal son contrat, mais réservera les *Lieder* op. 68, qu'il jugeait particulièrement réussis, à la maison Fürstner, l'éditeur qui avait publié ses opéras.

Les poèmes des *Sechs Lieder* op. 68 sont tous dus à Clemens Brentano. Cet écrivain et poète, chantre du nationalisme romantique allemand, est aujourd'hui connu avant tout pour son recueil de chants populaires, recueillis avec l'aide d'Achil von Arnim : *Das Knaben Wunderhorn*. Plutôt que de puiser dans ce recueil, dans lequel ont puisé maints compositeurs dont Gustav Mahler, Richard Strauss met en musique des poèmes originaux de Brentano. Lorsqu'il écrit son cycle, Pauline Strauss a abandonné depuis plusieurs années déjà sa carrière de cantatrice, et c'est semble-t-il pour Elisabeth Schumann, sa nouvelle interprète de prédilection, que sont pensés ces six morceaux.

Les *Brentano Lieder* constituent l'un des sommets de l'art de Strauss dans le domaine du lied. Ils témoignent de la fascination du classicisme mozartien que le compositeur avait exprimé de manière magistralement transcendée avec *Ariane à Naxos*, opéra composé en 1912. On en aura pour preuve, dans les quatre morceaux centraux, la limpidité des harmonies et leurs subtiles modulations, la pureté des lignes vocales, ainsi que, dans *Amor*, les vocalises, trilles et autres effets de virtuosité vocale dignes d'une reine de la Nuit. Avec le lied initial *An die Nacht* – solennel hymne à la nuit invoquant Bjellbog, obscure divinité de la mythologie de la Bohême – Strauss se rapproche davantage du romantisme. Il y entre de plain-pied avec *An die Frauen*, foisonnant poème lyrique, aussi exigeant vocalement que pianistiquement. La tumultueuse première partie évoque les femmes qui, dans l'angoisse, attendent leur époux risquant leur vie à la guerre, sur la mer ou dans la mine. Une deuxième section invite à la joie une joie qui est peut-être celle du sacrifice. La conclusion apaisée en ut majeur, paraphrase le verset 21 du premier chapitre du Livre de Job : « Le Seigneur a donné l'Etoile, le Seigneur a repris, que le nom du Seigneur soit loué ».

Notons qu'en 1933 et 1940 Strauss orchestrera la totalité des *Brentano Lieder*, constituant ainsi un corpus moins célèbre mais d'une beauté tout aussi rayonnante que les fameux et ultimes *Vier letzte Lieder*.

A l'art nouveau des années 1900 allaient succéder bien d'autres arts nouveaux, jalonnés par les turbulences et les drames de l'histoire. Longtemps déconsidéré et jugé démodé, l'univers artistique du début du 20<sup>ème</sup> siècle a aujourd'hui retrouvé ses lettres de noblesse dans tous les domaines. Si Debussy et Strauss n'ont – grâce à leur génie – jamais connu l'oubli ni le purgatoire, on a cependant souvent cherché à les isoler de leur environnement historique et esthétique au nom, précisément, de leur génie propre qui les en aurait, pour ainsi dire, préservé. Aujourd'hui que ces a priori ont disparu, il est bon de replacer ces deux grands musiciens dans leur temps, un temps qui fut un moment privilégié de l'art et de la pensée, et dont il figurent parmi les plus grands acteurs.

Jacques Tchamkerten