

UNIVERSITÉ DE NICE – SOPHIA ANTIPOLIS
UNITÉ DE FORMATION ET DE RECHERCHE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES
Ecole Doctorale Lettres, Arts, Sciences Humaines et Sociales (E.D. 86)
CTEL (E.A.6307)

Thèse de Doctorat
Arts–Musicologie

Présentée par M. Adrien BRUSCHINI

Tonalité, motifs, et structures d'intervalles
dans les mélodies de Claude Debussy
(1887-1893)

Volume 1

Thèse dirigée par M. le Professeur Jean-Louis LELEU

Soutenance : 11 Décembre 2014

Composition du jury :

Christian ACCAOUI, Université de Paris VIII
David CODE , Université de Glasgow
Denis HERLIN, CNRS (RMPF)
Jean-Louis LELEU, Université de Nice-Sophia Antipolis

Table des matières

Introduction.....	6
-------------------	---

Chapitre 1 : Questions d'analyse musicale

1.1 « Tonalité », « Dominante » et « dissonance » dans la musicologie francophone.....	13
1.1.1 Introduction.....	13
1.1.2 Origine des termes.....	14
1.1.3 Jean-Philippe Rameau.....	16
1.1.1 François-Joseph Fétis.....	17
1.1.2 Théodore Dubois.....	19
1.1.3 René Lenormand.....	20
1.1.4 Jacques Chailley.....	21
1.2 L'harmonie de Debussy et sa réception.....	29
1.2.1. Maurice Emmanuel.....	29
1.2.2. Pierre Louÿs.....	32
1.2.3. Louis Laloy.....	33
1.2.4. Charles Kœchlin.....	34
1.2.5. Ernst Kurth.....	35
1.2.6. Constantin Brailoiu.....	37
1.2.7. Jean Barraqué.....	38
1.2.8. Nicolas Ruwet.....	40
1.2.9. Jean-Louis Leleu.....	40
1.2.10. Miguel Francoli.....	42
1.3 Textes et musique.....	46
1.4 Mahler, Adorno, Debussy.....	48
1.4.1. Le <i>Weltlauf</i>	49
1.4.2. Accomplissements et suspensions.....	53
1.4.3. Dissolutions.....	51

Chapitre 2 : Avant les *Proses lyriques*

2.1. <i>Nuit d'étoiles</i>	54
2.2. <i>Les Cloches</i>	55
2.3. <i>Cinq poèmes de Baudelaire</i>	59
2.3.1. <i>La mort des amants</i>	59
2.3.2. <i>Le balcon</i>	61
2.3.4. <i>Harmonie du soir</i>	67
2.3.4. <i>Recueillement</i>	72
2.3.5. <i>Le Jet d'Eau</i>	76
2.4. <i>Fêtes galantes (première série)</i>	81
2.4.1. <i>En sourdine</i>	81
2.4.2. <i>Fantoches</i>	84
2.4.3. <i>Clair de lune</i>	86
2.5. <i>Trois mélodies sur des poèmes de Paul Verlaine</i>	88
2.5.1. <i>La mer est plus belle que les cathédrales</i>	88
2.5.2. <i>Le son du cor s'afflige</i>	92
2.5.3. <i>L'échelonnement des haies</i>	94
2.6. <i>La Belle au bois dormant</i>	97
2.7. <i>Les Angélus</i>	100

Chapitre 3 : Debussy, Chausson, et les *Serres chaudes*

3.1. Symboles chez Chausson et Debussy.....	105
3.1.1. La couleur verte.....	107
3.1.2. La couleur bleue.....	109
3.1.3. La serre.....	109
3.1.4. Le crépuscule.....	111
3.1.5. Nuit et Lune.....	115
3.2. Deux spinozistes?.....	114
3.2.1. Chausson et Spinoza.....	117
3.2.2. Le Spinozisme de Debussy.....	120
3.3. Chausson et les <i>Serres chaudes</i>	123
3.3.1. <i>Serre chaude</i>	124
3.3.2. <i>Serre d'ennui</i>	128
3.3.3. <i>Lassitude</i>	131
3.3.4. <i>Fauves las</i>	134
3.3.5. <i>Oraison</i>	137
3.3.6. Le langage musical des <i>Serres chaudes</i>	140

Chapitre 4 : Les *Proses lyriques*

4.1.	Réception des <i>Proses lyriques</i>	143
4.2.	Analyse des <i>Proses lyriques</i>	146
4.2.1.	<i>De rêve</i>	153
4.2.2.	<i>De grève</i>	160
4.2.3.	<i>De fleurs</i>	160
4.2.4.	<i>De soir</i>	166
4.3.	Après les <i>Proses lyriques</i> ?	174
4.3.1.	<i>La flûte de pan</i>	175
4.3.2.	<i>La chevelure</i>	178
4.3.3.	<i>Le tombeau des Naïades</i>	178
4.3.4.	Les deux séries de <i>Fêtes galantes</i>	186

5

Conclusions

5.1	La tonalité classique : présence et distances de <i>Nuit d'étoiles</i> aux <i>Proses lyriques</i>	182
5.2.	Traits récurrents.....	192
5.3	Souvenirs et désenchantement.....	194
5.4	Le clos et l'ouvert.....	198
	Bibliographie.....	205

Remerciements

Je tiens à remercier ici mon directeur de recherches, Jean-Louis Leleu, pour ses conseils avisés et son soutien indéfectible.

Ma gratitude va à tous ceux qui ont d'une manière ou d'une autre aidé dans ce travail : Gregory Genta-Jouve, Caroline Magro, Jean-Paul Honoré, Pascal Decroupet, Luc-Charles Dominique, Marina Nordera, Jean-Louis Luzignant, Elisabeth Vanthomme et tous ceux que j'oublie de citer ici.

Enfin je remercie très chaleureusement mes parents et toute ma famille pour leur soutien.

Introduction

Les exégètes les plus conservateurs de l'œuvre de Claude Debussy prirent pour habitude, – au delà même des années 1960 – de mesurer les spécificités de son langage musical en termes d'écarts par rapport au système tonal, dont la logique resterait active chez lui « contre les apparences »¹. Les plus radicaux n'hésitèrent pas même à mépriser et qualifier d' « obscur » ou d'« incompréhensible » ce qui, dans sa musique, s'avérait irréductible à leurs conceptions². Léon Vallas – qui manifesta par ailleurs une hostilité certaine envers les œuvres de Debussy composées après 1904³ – écrit dans sa monographie de 1944 : « Les *Proses lyriques*, même aujourd'hui, restent déconcertantes par leur poème, par leur musique : y alternent beautés éternelles, préciosités désuètes, recherches outrancières, charabia littéraire, voire musical. On ne les chante jamais, car elles sont aussi difficiles pour les interprètes que pour la généralité des auditeurs⁴. ». Maurice Kufferath, encore, qualifiait ainsi les *Proses lyriques* : « Deux mélodies où le piano et la voix poursuivent des dessins chromatiques se contrariant à des intervalles si rapprochés ou si éloignés qu'on a la sensation pénible de l'absence complète

1 Jacques CHAILLEY, « Apparences et réalités dans le langage de Debussy », dans : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, édité par Edith WEBER, Paris, Éditions du CNRS, 1965, pp. 47-82.

2 Critiques que Koechlin décrit, dans des termes d'autant plus inhabituels chez l'auteur qu'ils apparaissent dans son *Traité d'harmonie*, comme « quelques attardés qui s'obstinaient à tenir Debussy pour un auteur “incorrect” ». Dans : Charles KŒCHLIN, *Traité de l'harmonie* vol. 2, Paris, Max Eschig, 1947, p. 233.

3 Voir à cet égard : Jean-Louis LELEU et Paolo DAL MOLIN, « “Debussy l'obscur...” : les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* à travers le prisme de la critique et de la littérature musicologique entre 1913 et 1951 », dans : *Musicorum*, 11, 2012, pp. 1-36.

4 Léon VALLAS, *Achille-Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944, p. 105 ; voir aussi les pages consacrées aux *Proses lyriques* par le même auteur dans *Claude Debussy et son temps* (Paris, Librairie Félix Alcan, 1932, p. 135-142 / Albin Michel, 1958, p. 171-177).

de tonalité. [...] C'est par moments une cacophonie pure. »⁵ Claude Debussy tenait pourtant en haute estime cette œuvre qui lui valut la réprobation d'un large pan de la critique, comme en témoignent diverses lettres⁶.

Considérées du point de vue de la convergence qui s'opère en elles entre poésie et musique, les *Proses lyriques* se révèlent être une voie d'accès privilégiée à la compréhension du langage et de l'imaginaire du compositeur. C'est à cette œuvre, pour laquelle Debussy s'est fait lui-même poète, que je consacrai mon premier travail. A l'aide, entre autres, d'outils d'analyse développés par George Perle⁷ (et appliqués à la musique de Debussy par Jean-Louis Leleu⁸), mon premier objectif fut d'en exposer la cohérence formelle, celle d'un véritable cycle. Un travail préliminaire (développé dans

5 Maurice KUFFERATH, dans *Le Guide musical*, 4 mai 1894.

6 Debussy écrivit à Chausson, au lendemain du concert bruxellois au cours duquel il avait accompagné Thérèse Roger dans *De fleurs* et *De soir* : « Les *Proses lyriques* ont moins plu (mais qu'est-ce que ça peut nous faire ?) surtout celle dédiée à Madame Chausson ! ce qui indiquerait qu'elle est vraiment faite pour des gens très bien ! Enfin, j'ai un joli éreintement de Kufferath dans le *Guide musical*, je ne vois vraiment pas ce que je pourrais demander de plus ! » Dans : Claude DEBUSSY, *Correspondance*, (1872-1918), édition établie par François LESURE et Denis HERLIN, annotée par François LESURE, Denis HERLIN et Georges LIEBERT, Paris, Gallimard, 2005.p. 200 . Dans une autre lettre, adressée à Gustave Doret du 5 juin 1896, Debussy place encore les *Proses lyriques* parmi ses « principales œuvre ». (*Correspondance*, p. 315).

7 George PERLE, *The Operas of Alban Berg*, vol. 2 : *Lulu*, Berkeley-Los Angeles University of California Press, 1985.

8 « L'un des points essentiels de la démonstration de Perle, quant à l'importance du rôle joué dans la musique atonale par ces *background structures*, réside dans l'opposition entre deux types de division de l'octave, l'un constitutif de la "tonalité" au sens large (il caractérise en vérité de nombreux "modes" non moins que la gamme majeure/mineure du système tonal proprement dit), faisant de l'intervalle de quinte entre le 1er et le 5ème degrés l'élément fondamental à partir duquel s'organise l'univers sonore, l'autre produisant au contraire des structures symétriques. » dans : Jean-Louis LELEU, « La notion de *background structure* chez George Perle : de l'étude du langage musical au déchiffrement des œuvres », dans *International Journal of Musicology*, 4/1995, p. 255. Voir aussi à cet égard Jean-Louis LELEU, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy. Une lecture de *Sirènes* », dans *Claude Debussy. Jeux de formes* (édité par Maxime JOOS), Paris, Editions Rue d'Ulm, 2004, pp. 189-219.

cette thèse) concernant l'histoire de la réception de l'harmonie de Debussy s'avéra, en outre, indispensable.

Une double contextualisation m'est apparue très éclairante pour mieux cerner l'originalité du langage musical mis en place par Debussy dans ses *Proses lyriques*. Je me suis servi, dans cette perspective, des outils forgés par Hans Robert Jauss à propos de la littérature, qu'il est possible d'appliquer aux autres arts, *a fortiori* au genre de la « mélodie » :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est à dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁹.

La notion d'« horizon d'attente » est ainsi, dans la théorie de Jauss, dépendant du « premier public » de l'artiste. Il conviendra donc de discerner les œuvres en fonction de leurs destinataires ; le langage de Debussy pouvant varier selon les circonstances, et parfois même s'adresser simultanément à divers publics sur des plans différents¹⁰ (de sorte que, comme le concède Jacques Chailley en 1962, « tout le monde y trouve son bien, mais jamais au même endroit »¹¹). Jauss, un peu plus loin dans son ouvrage, appelle à une double mise en perspective des œuvres étudiées :

9 Hans-Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1974 (*Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.).

10 Ses œuvres pouvant s'adresser à des commanditaires « profanes » (*Marche écossaise*, *Poème pour violon et orchestre...*), à une muse (les mélodies dédiées à Madame Vasnier), au jury d'un concours de composition (*La Damoiselle élue*), ou à un public d'initiés (comme la deuxième des *Proses lyriques*, dont Debussy disait qu'elle était faite pour des « gens très bien » dans *Correspondance*, *op.cit.*, p. 200.

11 Jacques CHAILLEY, « Apparences et réalités dans le langage de Debussy », dans : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 80.

L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue en tant qu'histoire particulière, dans son rapport spécifique à l'histoire générale.¹²

La seconde étape du présent travail consiste ainsi en une analyse diachronique, remontant le fil des années et des mélodies de Debussy, de *Nuit d'étoiles*, (première mélodie publiée de Debussy, composée en 1880 dans un langage tonal) aux *Proses lyriques* (dont la modernité choqua certains commentateurs jusqu'au milieu du XX^e siècle¹³). Cette étude eut pour ligne directrice l'exposition des mécanismes par lesquels Debussy mit peu à peu à distance le langage tonal, associant ses gestes les plus caractéristiques aux thèmes de l'humour, de la naïveté et des souvenirs. La période 1887-1893 apparaît dans cette perspective comme un moment clé de transformations du langage du compositeur, correspondant précisément à la composition des *Cinq poèmes de Baudelaire*, et à la découverte des techniques symbolistes. Debussy, cependant (tout comme Wagner ou Mahler), se distingue en construisant lui-même sa propre « série littéraire », laissant émerger un réseau de significations entre ses différentes œuvres¹⁴, à la différence de l'esthétique classique, envisageant l'œuvre comme une entité close sur elle-même. Cette dimension de la composition, prenant un essor particulier chez Wagner (mais aussi, en littérature, dans la *Comédie humaine* et, d'une certaine manière, dans le concept mallarméen de *Livre*), se développe d'une manière particulièrement subtile à travers l'œuvre de Debussy.

12 Hans-Robert JAUSS, *op.cit.*, p. 80.

13 Léon VALLAS, *Achille-Claude Debussy, op.cit.*, p.105.

14 Ce que Jauss dénomme « réception active de l'auteur et du critique » et qui « débouche sur la réception active de l'auteur et sur une production nouvelle; autrement dit où l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes – éthiques et formels – laissés pendants par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux. » Dans : Hans Robert JAUSS, *op.cit.*, p. 69.

Afin de mieux évaluer l'« écart esthétique »¹⁵ entre les *Proses lyriques* et l'« horizon d'attente » de son « premier public », la troisième étape de notre travail consiste en une mise en perspective synchronique des œuvres étudiées, ce que Kœchlin prescrivait déjà en 1925, écrivant à propos du langage de Debussy :

[...] quelles richesses, quelles trouvailles, et quelle incessante évolution !
On s'en aperçoit, lorsqu'on en vient à comparer ces œuvres à la plupart de celles que d'autres écrivirent dans le même temps.¹⁶

Si de multitudes influences se croisent dans l'œuvre de Claude Debussy, les poétiques baudelairiennes, symbolistes, ainsi que les opéras et *lieder* de Wagner constituent l'horizon de références le plus immédiat des *Proses lyriques*. Notre choix d'un point synchronique de comparaison s'est porté sur les *Serres chaudes* d'Ernest Chausson¹⁷, dont l'étude permet de mettre en évidence les différences entre les langages des deux compositeurs autour de 1893. Une étape préliminaire à ce projet consista à remonter aux origines des termes mêmes de « tonalité » et « dominante », la distinction des

15 Hans-Robert JAUSS, *op.cit.* p.80 : « Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle “écart esthétique” la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences exprimées pour la première fois accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique. ».

16 Charles KOEHLIN, « La mélodie », dans : *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*. Sous la direction de L[adislas de] ROHOZINSKI, Paris, Librairie de France, 1925, tome II : p. 37 (cité dans : Jean-Louis LELEU et Paolo DAL MOLIN, « “Debussy l'obscur...” : les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* à travers le prisme de la critique et de la littérature musicologique entre 1913 et 1951 », *op.cit.*, p.24 sq.

17 Adrien BRUSCHINI et Jean-Louis LELEU, « Les *Proses lyriques* de Debussy et les *Serres chaudes* de Maeterlinck/ Chausson : une mise en regard », dans : *Regards sur Debussy*, sous la direction de Myriam CHIMÈNES et Alexandra LAEDERICH Paris, Fayard, 2013.

mécanismes fondamentaux de cette logique musicale s'avérant en effet nécessaire pour mesurer les différences entre le système régissant la composition « de Bach à Wagner »¹⁸, et celui mis en œuvre dans les *Proses lyriques*. Ce second temps de notre étude eut pour objet d'exposer les différences structurelles profondes entre le langage musical de Claude Debussy, et la musique (appartenant à l'*Alterationstil* tel que le définit Kurth¹⁹) des *Serres chaudes*, restant malgré tout dans un cadre « classique », tel que le définit Debussy lui-même. Une comparaison entre les comportements²⁰ de Chausson et Debussy, ainsi que de leurs emplois de certains symboles poétiques, s'avéra en outre riche en révélations.

La mise en évidence de constantes au sein des mélodies étudiées constitue l'aboutissement de ce travail. A cet égard, les modèles analytiques développés par Adorno, et sa « théorie générative des formes » en particulier (qu'il développe à propos de la musique de Mahler), se montrèrent particulièrement utiles, permettant de rendre compte de divers types d'événements musicaux, et laissant apparaître de surprenantes affinités entre les langages musicaux de Mahler et de Debussy. Avant de nous lancer dans l'analyse détaillée des mélodies, nous commencerons donc par apporter certains éclaircissements quant à l'emploi des termes « tonalité » et « dominante » dans la musicologie francophone.

18 « De Bach à Wagner, j'entend la même musique » s'exclame Debussy dès le début de la conversation. Maurice EMMANUEL, « Conversations avec Guiraud » : Harry HALBREICH et Edward LOCKSPEISER, *Claude Debussy, analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, p. 751.

19 Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*, reprint de la troisième édition (1923), Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 1985.

20 Hans Robert JAUSS, *op.cit.*, p. 80 : « La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où dans l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social. »

Chapitre 1
Questions d'analyse musicale

1.1. « Tonalité » et « dominante » dans la musicologie francophone.

1.1.1 Introduction

Un objet musical, selon la manière dont il apparaît, peut être interprété de diverses manières. Une phrase d'une symphonie de Beethoven est perçue différemment dans son contexte original, et lorsqu'elle se retrouve collée dans une pièce électroacoustique. De même, un enchaînement < sol-si-ré-fa > / < do-mi-sol > aura un sens musical totalement différent dans une pièce de Mozart ou de Bériol. Il s'agira d'une dominante et d'une tonique dans le premier cas (logique musicale tonale), et d'un geste de citation (logique de représentation, que Nietzsche reprochait déjà à Wagner²¹) dans le second. Les mises à distance du système tonal n'apparaissent cependant pas de manière aussi univoque chez Debussy que dans les montages électroacoustiques de Bériol.

Si certains compositeurs – comme Liszt ou Chopin – intègrent avant Debussy de nouvelles échelles à leur langage musical, l'horizon de la tonalité classique n'est, chez eux, jamais perdu de vue. Avant de commencer l'analyse des mélodies, il semble nécessaire de clarifier certaines définitions, en particulier celles des termes « tonalité » et « dominante ».

21 Friedrich NIETZSCHE, *Le voyageur et son ombre ; Opinions et sentences mêlées : (Humain, trop humain, 2e partie)* (2e édition) Frédéric Nietzsche, traduit par Henri ALBERT, Paris, Mercure de France, 1902, p. 85.

1.1.2. Origine des termes

Le terme « tonalité » apparaît pour la première fois en France sous la plume d'Alexandre-Etienne Choron en 1810, distinguant la tonalité « ancienne » de la tonalité « moderne », cette dernière naissant pour l'auteur au XVIII^e siècle²². Plus personne n'emploie cependant de nos jours ces termes : le langage musical antérieur à Monteverdi est de nos jours qualifié de « modal » et non plus de « tonalité ancienne » alors que ce que Choron qualifie de « tonalité moderne » serait aujourd'hui plutôt désigné par le terme de « tonalité naissante ».

Le terme de « dominante » apparaît quant à lui pour la première fois dans certaines théories musicales du moyen âge (désignant la partie de ténor), sous la plume de Salomon de Caus (1615) en particulier. Ce terme est donc antérieur à celui de « tonalité », mais l'avènement du système tonal en changea profondément le sens. Le terme « dominante » ne désigne plus dès lors une des voix, mais un certain type d'accord (dont le caractère fonctionnel ne sera théorisée que bien plus tard, à travers l'œuvre de Riemann²³ en particulier).

La plupart des traités d'harmonie, du XVII^e au XIX^e siècle apparaissent extrêmement datés : « En publiant aujourd'hui le fruit d'études si longues, si consciencieuses, je crois qu'il ne restera plus rien à faire sur le sujet » écrit Fétis dans l'introduction de son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*²⁴. Cette ambition (partagée implicitement par certains théoriciens, jusqu'au milieu la fin du XX^e siècle), présuppose ainsi d'étroites limites quant au champ étudié : toute musique doit obéir à certaines lois au

22 Alexandre-Etienne CHORON, Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans..., vol. 1, Paris, Valade, 1811, p. 38.

23 Hugo RIEMANN, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.

24 François Joseph FÉTIS, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (seconde édition), Paris, Schlesinger, 1844.

delà desquelles il n'y aurait que faute ou écart. Fétis en vient même à mépriser certaines mesures de Beethoven ne répondant pas à ses canons théoriques²⁵

Le première fois que la symphonie en *ut* mineur de Beethoven fut exécutée à Paris, dans les concerts du conservatoire, et y obtint un succès d'enthousiasme, l'auditoire fut frappé de la sensation la plus désagréable lorsqu'il entendit, dans une phrase de l'adagio, le renversement complet de la septième de sensible avec la note substituée placée à la partie inférieure. Artistes et amateurs se regardaient avec étonnement, avec une sorte de stupeur. Certes, à l'exception de deux ou trois harmonistes, il n'y avait personne dans la salle qui sût de quoi il s'agissait, ni 'il y avait quelque règle d'harmonie violée, mais l'instinct, le sentiment tonal, avertissait chacun de la faute, ou, si l'on veut, de la bravade du compositeur. Voici cette phrase malencontreuse qui gâte une des plus belles conceptions de Beethoven.²⁶

L'exclusion hors du domaine du musical des harmonies ne pouvant être ramenées aux « règles d'école » de la tonalité est donc un phénomène ancien.

Les titres des œuvres de Debussy se caractérisent par l'abandon des expressions indiquant une « tonalité ». Conscient des implications musicales posées par cette terminologie, la seule occurrence de ce type d'expression dans son œuvre (le *Quatuor en sol mineur*) intervient précisément à un moment où le compositeur se sent contraint, comme il l'écrit à Chausson, de « mettre les formes ».²⁷ Ramener l'harmonie de Debussy aux modèles de la tonalité classique devint par ailleurs un moyen supplémentaire pour certains auteurs, au XX^e siècle, d'opposer d'une part la musique « tonale », seule musique « naturelle ». Ainsi, l'enchaînement V – I constituait encore pour Théodore

25 « Voulant m'assurer que ces considérations m'avaient amené à des vérités irréfragables, sans exceptions, et qu'il n'existe point en musique, un ton étant donné, d'autres accords nécessaires que ceux dont je viens de parler (...) » *Id.*, p.3.

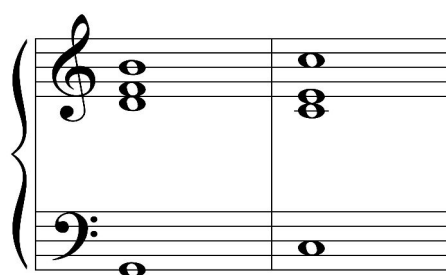
26 *Id.*, p. 49.

27 Cf. Lettre de Debussy à Chausson du 5 février 1894, dans : *Correspondance, op.cit.*, p. 193.

Dubois, « l'enchaînement type donné par la nature »²⁸ (ce dont certains restèrent convaincu très tard), et d'autre part les œuvres « atonales », qui, elles, ne seraient que des « *inventions arbitraires* »²⁹. Afin de lever certaines ambiguïtés, nous commencerons par exposer différentes définitions du terme « tonalité » dans la musicologie francophone.

1.3.1. Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameau peut être considéré comme le premier théoricien de la tonalité, même si ce terme n'apparaît pas encore chez lui. Les trois fonctions (tonique, dominante, sous-dominante) y sont définies pour la première fois, dans son *Traité de l'harmonie* de 1722 sans pour autant qu'une explication satisfaisante de la septième de dominante n'y trouve sa place. Rameau en justifie les trois premières notes par le fait qu'elles constituent un accord parfait et la quatrième par l'ajout d'une tierce supplémentaire. L'explication de la tendance résolutive des cadences V – I trouve quant à elle une explication pouvant apparaître assez surprenante :



V

I

²⁸ Théodore DUBOIS, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Heugel, 1921, p. 39.

²⁹ Jacques CHAILLEY, *op.cit.*, p. 48. Voir aussi : Jérôme Ducros, conférence Collège de France *L'atonalisme. Et après ?* », 20 décembre 2012, disponible en ligne sur le site du Collège de France.

La note *Fa* de l'exemple précédent est située à une distance de septième (mineure) de la note *sol*. Elle crée donc une dissonance. Mais pour Rameau, la note *si* crée aussi une dissonance. On peut constater que ce *si* est à un intervalle de quinte diminuée du *fa* précédemment cité. Mais ce que Rameau remarque surtout, c'est que ce *si* est situé à une septième (plus dissonante que la septième mineure) de la note *do*, qui n'est pas émise, mais qui est la tonique et joue à ce titre un rôle primordial. On constate que ce mode d'approche ressemble beaucoup à la manière d'analyser la musique tonale encore actuellement, mais renvoie plus à une construction culturelle liée aux règles musicales qu'à la nature physique du son.³⁰

L'auteur souligne discrètement les faiblesses de la notion de dissonance chez Rameau : l'explication de ce dernier ne tient en effet aucunement compte de la présence de la quarte augmentée (ou quinte diminuée) au sein de l'accord de dominante, préférant en expliquer la tension par un intervalle qui, précisément, n'est pas entendu de manière verticale.

I.3.2 François-Joseph Fétis

François-Joseph Fétis conserve la distinction établie par Choron entre tonalité moderne et tonalité ancienne, mais précise que cette dernière est avant tout bâtie sur le contraste entre « l'harmonie consonante appelée *accord parfait* et l'harmonie dissonante, désignée sous le nom d'*accord de septième dominante* qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement. ». Ancien élève de J.B.Rey³¹, Fétis releva les incohérences entre le système de Rameau et les nouvelles théories de son époque. Son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* constitue l'aboutissement de ses recherches :

J'ai vu que parmi la multitude de combinaisons dont se compose l'harmonie de notre musique, il en est deux que notre instinct musical accepte comme existant par elles-mêmes, indépendamment de toute circonstance précédente et de toute préparation, savoir : l'harmonie consonante appelée accord parfait, qui a le caractère du repos et de la

30 Eric DECREUX, *Musique, sciences et mathématiques*, Paris, Ellipses, 2008, p. 205.

31 Lui-même ancien élève de Rameau.

conclusion, et l'harmonie dissonante, désignée sous le nom d'accord de septième de dominante, qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement.³²

Si la notion d'« instinct musical » avancée par Fétis peut porter à discussion, sa définition de la tonalité « classique » est en revanche particulièrement solide :

La résolution nécessaire des notes attractives de celui-ci, et la position de ces notes dans la gamme, fournissant les lois de succession de cinq des degrés de cette gamme, la position des deux autres degrés se détermine d'elle même. Par là se trouvent déterminés les rapports nécessaires des sons, qu'on désigne en général sous le nom de tonalité.³³

Un peu plus loin dans son traité, l'auteur décrit les mouvements obligés des notes elles-mêmes au sein de la gamme.

À l'égard de la quarte dont le quatrième degré est quelquefois accompagné, elle est nécessairement majeure, car elle est formée avec la note sensible. Or, on a vu précédemment (25) que la quarte de cette espèce est une consonance appellative dont la résolution se fait par le mouvement ascendant de la note supérieure et par le mouvement descendant de la note inférieure ; d'où il suit que tout quatrième degré, accompagné par la quarte majeure, doit être suivi du troisième, si l'harmonie n'établit pas un changement de ton.

L'accord de dominante est ainsi, dans la théorie de Fétis, déterminé par la présence simultanée des quatrième et septième degrés de la gamme, ce qu'il appelle une « quinte mineure » (ou « quarte majeure »), mécanisme que Jean-Louis Leleu synthétise :

Il n'est pas exagéré de dire que la tonalité reposait même toute entière sur une certaine interprétation du triton, le seul de tous les intervalles contenus dans l'échelle heptatonique naturelle qui n'y soit présent qu'une seule fois. Le propre de l'oreille tonale est en effet d'entendre l'intervalle de triton comme intervalle dissonant tendant à se résoudre chromatiquement (grâce aux deux demi-tons présents dans l'échelle) sur la consonance de tierce inscrite dans l'accord du premier degré.³⁴

32 François-Joseph FÉTIS, *op. cit.*, p. 3.

33 *Id.*, p. 37.

34 Jean-Louis LELEU, «Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy :

I.3.3 Théodore Dubois

Théodore Dubois occupe une place particulièrement importante parmi les figures d'autorités du monde musical à la fin du XIX^e siècle. Debussy ironise à son propos :

Pour revenir au Prix de Rome, on juge ce concours sur une œuvre appelée “Cantate”, forme hybride qui participe maladroitement de l'Opéra, dans ce que celui-ci a de plus banal ; ou de la “symphonie avec personnages chantants”, trouvaille vraiment “institutaire” dont je ne conseillerai à personne de se déclarer l'auteur! Il me semble aussi impossible de juger que de savoir si ces jeunes gens savent leur métier de musicien sur un tel travail... D'ailleurs, on sait comment les choses se passent... Quelques mois avant le concours, on entraîne les concurrents sur “la piste Cantate” (tel un cheval pour le Grand Prix) , on cherche dans les cantates primées antérieurement la formule pour avoir le prix et le tour est joué, à la grande joie des parents et de l'assistance et l'on a, par-dessus le marché, l'accolade de M. Th. Dubois. Sans parti pris ni paradoxe, c'est à peu près tout ce à quoi sert le Prix de Rome.³⁵

Dubois écrit, dans son *Traité d'harmonie théorique et pratique* que « La succession dominante-tonique représente l'enchaînement type donné par la nature »³⁶. La définition de la nature de l'accord de septième est elle aussi problématique dans ce traité. Alors que pour Rameau, l'accord de septième de dominante est théorisé comme superposition d'une tierce sur un accord parfait (laissant donc entendre – ce que remarqua plus précisément Fétis – l'intervalle de quarte augmentée ou quinte diminuée), Dubois envisage arbitrairement cette septième comme harmonique naturelle du son

une lecture de *Sirènes* », dans : *Claude Debussy, Jeux de formes, op. cit.*, p. 193.

35 Claude DEBUSSY, « Considérations sur le prix de Rome au point de vue musical », revue *Musica* (mai 1903), repris dans : *Monsieur Croche et autres écrits* (édition revue et augmentée par François LESURE), Paris, Gallimard, 1987, p. 177.

36 Théodore DUBOIS, *Traité d'harmonie*, Paris, Heugel, 1901, p. 39 : « La tonalité, ainsi que nous la comprenons, n'existait pour ainsi dire pas, sinon à l'état latent. Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, l'influence des modes anciens dominait exclusivement. Il convient de rappeler ici la révolution accomplie par MONTEVERDE en attaquant la 7^{ème} de dominante sans préparation. »

fondamental. Il indique encore, dans le même ouvrage et sous la forme d'une prescription quasi-religieuse, qu'il faut « Se rappeler que le grand sentiment de la tonalité doit primer tout, et être sans cesse présent à la pensée ». ³⁷

Le système tonal constitue ainsi l'horizon d'attente indépassable de l'institution musicale française comme d'une large majorité du public à la fin du XIX^e siècle.

I.3.4 René Lenormand

On ne trouve, dans l'*Étude sur l'harmonie moderne* de René Lenormand (1912), aucune occurrence du terme « dominante » dans le chapitre sur les accords de septièmes. Il parle plutôt de « septième de première espèce », privilégiant la détermination de la morphologie à celle de fonction, tout en conservant le chiffrage 7+, renvoyant, lui, à une notion de fonction .

L'école moderne module continuellement et avec la plus grande habileté ; les tonalités les plus éloignées sont abordées avec facilités par des enchaînements ingénieux, et le changement de mode qui rapproche les distances, est toujours prêt à intervenir. D'ailleurs, l'accord de septième de dominante caractérisant un ton, du moment où on peut en faire plusieurs de suite, ce qu'on appelait modulation – c'est-à-dire préparation d'une nouvelle tonalité – se trouve très modifié. Ce n'est plus un groupe d'accords qui prépare un ton nouveau, c'est une suite d'enchaînements de tons passagers, dont l'ensemble détermine le sentiment d'une tonalité principale. Tout le monde sait que l'éloignement d'un ton à un autre ton dépend du nombre d'accidents qui les différencient, mais il faut remarquer, que lorsqu'il y a plus de six accidents de différence entre deux gammes, celles-ci n'ont plus de notes communes. Dans le style classique, on considérait que les tonalités installées sur les degrés de la gamme diatonique (II, III, IV, V et VI) constituaient le cortège sonore de la tonalité principale ; la substitution du mineur au majeur et réciproquement augmentait encore le nombre de ces tonalités vassales. Maintenant, on module à tous les degrés de la gamme chromatique transformés en tonique. ³⁸

37 *Id.*, p.222.

38 René LENORMAND, *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris, Max Eschig, 1912, p. 96-97.

L'emploi des chiffres romains pour désigner des accords n'est jamais questionné dans cet ouvrage, bien que l'auteur se rende compte de l'inactivité des lois fondamentales de la tonalité classique dans ce qu'il nomme « l'école moderne ». Son traité se contente finalement d'énumérer les exemples d'harmonies curieuses trouvées dans le répertoire de son époque, érigeant chacun d'eux en nouvelle règle possible, témoignant ainsi de l'état de confusion des théoriciens au début du XX^e siècle.

1.3.5 Jacques Chailley

La conférence prononcée par Jacques Chailley au colloque Debussy de 1962³⁹ mérite d'être analysée en détail. Dans cette intervention, Chailley s'attache à rechercher la continuité du langage du compositeur par rapport à celui des romantiques (Chopin, Bizet, Franck, Wagner...). En filigrane se révèle pourtant assez rapidement une attaque contre Schönberg, dont les « inventions arbitraires »⁴⁰, nées « du calcul et de la réflexion » sont opposées à celles de Debussy qui « découlent progressivement du développement intrinsèque de la musique, sur le prolongement des données acquises ». Debussy ne « viole » aucune loi selon l'auteur, pas plus qu'il n'en démontre « l'inutilité et la fausseté ». L'artificialité des conventions, ainsi que l'emprisonnement que ces dernières peuvent générer, sont pourtant des thèmes récurrents de la poétique debussyste, ce dont Chailley ne semble pas vouloir se rendre compte, tirant le compositeur du côté de la « grande » tradition. Dès sa définition des termes, il écrit :

La septième naturelle (celle que les traités appellent à tort la septième de dominante) se trouve en fait limitée au V^{ème} degré par la tonalité classique.⁴¹

39 Jacques CHAILLEY, *op.cit.*, pp. 47-82.

40 *Id.*, p. 48.

41 *Id.*, p. 50.

A quels traités est-il ici fait référence? Aucune précision, dans sa présentation, ne viendra nous éclairer⁴². Le premier exemple que musical donné dans cette conférence est celui de Chopin concluant son *Prélude en fa majeur* par une septième mineure, qualifiée par l'auteur de « septième naturelle ». Chopin fut l'un des premiers compositeurs intégrant à leur poésie l'ébrèchement même du système tonal.⁴³ La présence de notes étrangères à l'harmonie fonctionnelle (et non pas comme « septième de dominante ») constitue en effet un élément caractéristique de l'esthétique de Chopin, dont Proust décrit avec poésie l'effet produit dans *Un amour de Swann*:

[...] les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur.⁴⁴

Ce genre de cas n'est pas isolé chez Chopin, et n'a aucune raison d'être ramené à une « sonorité étendue de la note »⁴⁵ comme le fait Chailley. Dans la Valse op. 69 n°2 par exemple, aux mesures 83-85, le *la* bécarré joué **sf** (ici aussi, donc, nettement souligné) sur le troisième temps, la première fois à l'intérieur de l'accord de dominante (où il dissonne avec la sensible *la*♯), et la seconde à l'intérieur de l'accord de tonique (où il est donc la « septième » de la fondamentale *si*).

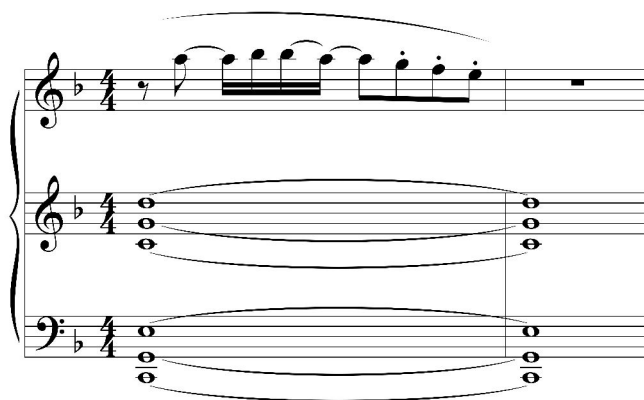
42 Si Capellen assimilait les accords de 7e et de 9e majeure à des « harmonies naturelles », c'était, en tout cas, hors de toute perspective « dualiste » (Georg CAPELLEN, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig, C.F.Kahnt Nachfolger, 1908, p. 6 et 56).

43 Ce qui explique partiellement l'affection montrée par Debussy pour sa musique.

44 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, Grasset, Paris, 1913 (réédité : Paris, Folio classique, 1924, p.326).

45 Jacques CHAILLEY, *op.cit.*, p. 51.

L'auteur lie dans son second exemple la fin de *Canope* à cette technique d'écriture de Chopin, dressant le portrait d'un Debussy « saisissant la balle au bond un siècle plus tard » :



Ex.2: fin de *Canope*

Ces dernières notes n'ont pourtant le caractère « étranger à l'harmonie » que le *mi*_b pouvait avoir dans l'exemple : elles sont constitutives du mode de *sol* sur *do* qui conclut le prélude .

Les exemples suivants concernent les accords de neuvièmes « hérités de Wagner », sans pour autant qu'une distinction entre les neuvièmes de dominantes et celles placées sur les autres degrés ne soit établie.

Si le langage tonal a besoin d'une cadence parfaite pour pouvoir être identifié comme tel, ce type de cadence a lui-même besoin d'un accord parfait dont la tonique et la tierce soient amenés par mouvement contraire (du triton) pour être authentique. Or, comme nous le verrons dans ces pages, ce geste n'arrive plus après 1887 sans être mise à distance, soit par les thèmes du souvenir⁴⁶, soit par l'ironie⁴⁷. Examinons en détail quelques uns des exemples donnés par l'auteur :

46 Cf. Les conclusions de *Harmonie du soir, De fleurs...*

47 Cf. *Fantoches, La belle au bois dormant...*

Ex. 8 : *La mort des amants*

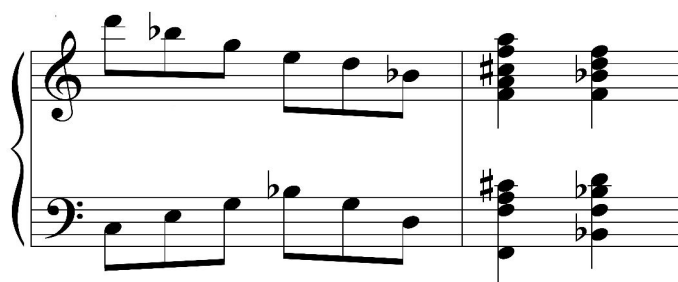
Chailley se sert de cet extrait de *La mort des amants* pour montrer que les neuvièmes ne se résolvent plus nécessairement de manière classique dans la musique de Debussy, mais il s'agit cependant toujours pour l'auteur d'une « cadence parfaite de type V - I ». La « neuvième ne se résolvant pas » est commentée, alors que la sensible, évitant son mouvement obligé, passe inaperçue. La résolution du triton par mouvement contraire, clef de voûte du langage tonal, est en effet, dans ses œuvres, systématiquement évitée, sinon lors d'instantanés anecdotiques, et pour des raisons poétiques bien précises. Ernest Chausson, qui lui aussi pousse assez loin les limites du langage musical de son époque, ne coupera pourtant jamais ce lien profond avec une tradition à laquelle il reviendra sans cesse, au terme de parcours harmoniques particulièrement complexes.

Chailley qualifie l'extrait suivant, issu de la mélodie *Le balcon*, de « très proche » de celui de *La mort des amants* :

Ex 9: *Le Balcon*

Il ne s'agit pourtant pas ici d'une cadence V-I, seule la présence d'un accord de neuvième relie les deux exemples : la morphologie est arbitrairement confondue avec la fonction. Selon l'auteur, le changement d'harmonie aurait donc ici pour rôle de « masquer la résolution de la neuvième ».

Dans l'exemple 11, issu du *Quatuor*, l'auteur affirme relever un nouvel accord de neuvième « fonctionnel » :



Ex. 11 : *Quatuor*

Cet accord de neuvième n'est cependant opposé nulle part à un accord parfait de « tonique » dans le *Quatuor*. Il se résout dans cet exemple sur un cycle complet de tierces majeures, qui fait donc selon l'auteur office de tonique, étant assimilé sans explications à un accord parfait de premier degré.

Chailley conclue cette première partie en considérant les accords finaux (qu'il qualifie de « bastion de la consonance maximum »⁴⁸), auxquels seraient adjoints des « notes étrangères » comme des « accords parfaits amplifiés », et donc, de manière sous entendue, des accords de tonique. Les « treizièmes » sont analysées un peu plus loin d'une manière similaire⁴⁹. Si ces sonorités sont effectivement au centre du langage de Claude Debussy, rien ne permet pour autant de les assimiler à des accords de tonique « augmentés ».

48 *Id.*, p. 54.

49 Jacques CHAILLEY, *op.cit.* p. 56.

Les « accords parfaits amplifiés », dont parle l'auteur gagnent à être considérés pour eux-mêmes : l'absence de logique tonale classique n'exclut pas la présence d'une logique d'un autre ordre impliquant elle aussi hiérarchies et polarités entre les notes. La fin de *De soir* en est un exemple particulièrement frappant : l'agrégat concluant les *Proses Lyriques* est constitué de deux quintes superposées, sans tierce. Il serait évidemment problématique, dans ce cas, de parler d'un « accord parfait amplifié », et l'on n'expliquerait rien de la conclusion de cette mélodie en le ramenant cet accord à un « premier degré » de *sol#* mineur.

La gamme par tons entiers est ensuite à son tour considérée comme extension de la résonance naturelle. Cette échelle possède, selon l'auteur, deux origines chez Debussy : d'une part les « accords de onzièmes » qui laissent apparaître un fragment de quatre tons entiers, d'autre part l'extension d'une phrase diatonique déjà énoncée précédemment. Rattachant une fois de plus l'écriture de Debussy à la tradition tonale, l'auteur se garde pourtant ici de remarquer que cette gamme par tons entiers constitue chez Debussy l'un des traits les plus saillants de sa rupture avec les fondements du système tonal : la génération d'échelles autres que celles issues du cycle des quintes.

A travers tous ces exemples se pose le problème annoncé dans le titre de l'intervention : des apparences différentes sont regroupées sous un concept unique (la « réalité ») au prix d'un schématisme générant de multiples confusions.

Les cadences parfaites sont évitées ou dénaturées par Claude Debussy avec une grande méticulosité : si les exemples cités dans la conférence de Chailley présentent – parfois – les successions de classes de hauteurs caractéristiques des cadences parfaites, ni les mouvements de voix, ni les contextes harmoniques, ni les textes chantés des pièces étudiées n'y sont jamais pris en compte. De nombreux malentendus proviennent ainsi d'un problème de définition des termes « tonalité » et « dominante », ici dénaturés par un auteur soucieux d'opposer la musique « tonale » de

Debussy à celle « atonale » de Schönberg.

Durant la séance de discussion suivant cette conférence, Ernest Ansermet, interrogea à plusieurs reprises Chailley, commençant par souligner la nature logarithmique de la perception des hauteurs⁵⁰. L'oreille musicale tend en effet à chercher en effet en permanence des points de repère et d'appui à partir desquels elle interprète les divers intervalles. Un problème de définition est manifeste dans cette conversation entre Chailley et Ansermet : les rapports hiérarchiques entre sons, quels qu'ils soient, *sont* pour Ansermet les « fondements des lois tonales » : il fait donc référence ici à la notion de *polarité* bien davantage qu'à celle de *tonalité*. La notion de dominante est d'ailleurs considérée de manière assez originale par Ansermet : il donne comme exemple le second mouvement de *La mer*, considérant le passage de *ré*_b vers *si*_b comme un mouvement vers la dominante, préservant selon lui le « sentiment tonal ». C'est donc bien à la notion générale de tension à laquelle il fait référence et non pas celle d'accord de septième dont la quarte augmentée (ou quinte diminuée) devrait se résoudre par mouvement chromatique contraire. Ansermet dit encore à la fin de la discussion qu'il retrouve dans *Wozzeck* de la musique « tonale » de bout en bout. Si le vocabulaire peut ici porter à confusion, ce qu'il tient à souligner⁵¹ est cependant exact.

Chailley dresse ainsi le portrait d'un Debussy s'inscrivant dans la « grande tradition » (invoquant – en outre – Adam de la Halle et Lully dans son introduction) : son langage musical aurait conservé les « règles d'école » classiques, qu'il n'aurait fait qu'enrichir. Théodore Dubois, soixante ans auparavant, n'était pas d'un avis différent :

50 *Id.*, pp. 76-82.

51 Cf. Ernest ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Tout au moins les plus grands maîtres ont toujours respecté le principe de la préparation dans leurs œuvres. Il est vrai que beaucoup de modernes ont une tendance à s'en affranchir. Mais nous estimons que les élèves ne doivent pas les imiter. Si le présent amène des innovations qui fassent éclore des œuvres géniales, il deviendra à son tour règle d'école.⁵²

André Souris, au cours du même colloque, soulignait pour sa part, les limites d'application des méthodes d'analyse traditionnelles à la musique de Debussy :

Si le mouvement en soi constitue bien le thème fondamental de la musique de Debussy, il faut en déduire que tous les autres éléments n'en sont que les *supports*. Et plus spécialement l'appareil mélodico-harmonique, dont les éléments ne peuvent être séparés de leur contexte sans perdre leur véritable propriété. C'est pourquoi l'analyse traditionnelle, consistant à valoriser de soi-disant « thèmes » ou de soi-disant schémas tonaux n'aboutit ici qu'à de médiocres résultats.⁵³

52 Théodore DUBOIS, *op.cit.*, p. 103.

53 André SOURIS, « Poétique musicale de Debussy », dans : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 137.

1.4 L'harmonie de Debussy et sa réception

Un musicien doit avant tout être un magicien, faisant apparaître les choses les plus simples comme étant les plus complexes, et les plus complexes comme étant les plus simples.

*Anner Bylsma*⁵⁴

1.4.1. Maurice Emmanuel

Si Debussy s'exprime beaucoup sur la musique des autres compositeurs (à travers son activité de critique), il communique en revanche très peu sur sa propre technique d'écriture, sinon au sein de sa sphère intime. Les conversations « volées »⁵⁵ par Maurice Emmanuel entre Debussy (qui affectait énormément le secret) et son professeur du conservatoire Ernest Guiraud sont, à cet égard, remarquables. La première chose que l'on peut y lire est une définition du terme « classique »⁵⁶ par Debussy :

Berlioz bien plus loin de Bach et de Mozart que Wagner ; moins tonal que Wagner.

Classique = 1 majeur
 1 mineur

Classique résout accords

Classique = tons voisins (cercle clos)

Romantique ? Étiquette qui ne signifie rien à mon sens

Langage de Schumann, Berlioz, Liszt, classique. J'entends toujours la même musique. [...]

54 Propos tenu lors d'une master-class à son élève Edicson Ruiz et dont l'enregistrement est disponible sur youtube.

55 Maurice EMMANUEL, « Conversations avec Guiraud », dans : *Debussy*, Paris, Fayard, 1980, pp. 752-755.

56 C'est à cette définition de Debussy que nous nous référerons dans ces pages à chaque fois que le terme sera repris avec des guillemets.

Le compositeur conçoit ainsi en 1889 le classicisme comme système basé sur les « gammes majeures et mineures », ainsi que sur la nécessité de résoudre des accords (de dominante) sur des accords de tonique. Les mots « j'entends toujours la même musique » nous renseignent encore sur les limites de l'intérêt du compositeur pour ce système musical : Debussy affirmait même, en 1902, que « Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler les sons »⁵⁷.

S'en suit – chose surprenante pour un compositeur ayant manifesté si souvent son horreur pour la théorie et l'analyse – une division théorique originale de l'octave bien différente de celle générant les gammes traditionnelles :

24 ½ tons = 36 tons:
 dans l'octave
 avec 18 degrés
 différents

[...]

Plus la foi en *do ré mi fa sol la si do*; il faut lui donner de la compagnie
 6 tons 21 degrés
 On peut fabriquer des gammes diverses.

Cette ambition, formulée dès 1889, dénote d'un systématisme surprenant. Maurice Emmanuel, à qui l'on doit la transcription de ces discussions, commente :

Les idées de Debussy étaient pour moi une révélation d'autant plus singulière et troublante que les circonstances m'avaient orienté vers un tout autre idéal sonore : les chansons de vendange entendues en Bourgogne, m'avaient donné le goût du diatonique à six modes distincts : Debussy exposait son chromatique à 24 demi-tons dans lequel il voyait, non pas un mode unique mais une capacité renfermant une infinité de modes, instables perpétuellement⁵⁸.

57 Enquête de Charles JOLY, parue dans le premier numéro de *Musica* (1902), repris dans *Monsieur Croche et autres écrits, op.cit.*, p. 65.

58 Maurice EMMANUEL, propos publié dans *Zodiaque* n. 139, Janvier 1984.

Cette « infinité de modes possibles » trouve des échos particuliers dans les concepts de « supra-tonalité »⁵⁹ (Brailoiu) et de pantonalité (Schönberg⁶⁰).

Comme nous l'avons rappelé dans les pages précédentes, l'intervalle de triton, dans le langage tonal, se manifeste de manière privilégiée au sein d'accords de dominante, et se résout par mouvement contraire. L'exposition d'un tel geste donne donc une grande quantité d'informations sur le langage musical sous-jacent : celui-ci cadre immédiatement l'écoute au sein d'un paradigme « tonal ». Après une cadence parfaite, l'oreille ne manquera plus d'attribuer, par exemple, à un accord diminué une fonction de dominante. Une musique qui se passerait de cette interprétation du triton perdrait la pierre angulaire de la tonalité classique, au sens que donne Debussy à ce terme. Le cas de Debussy est à ce dernier égard exemplaire : les classes d'intervalle 6 évitant systématiquement, dans sa musique, leurs « mouvements obligés » . Mais Debussy n'en reste pas là : il fait encore entendre dans sa musique des intervalles et gammes à proprement parler inouïs.

Alors que chez Wagner et Liszt, les gammes heptatoniques, ainsi que leurs fonctions traditionnelles continuent d'occuper une place centrale, Debussy théorise dès 1889 un système lui permettant de créer et de transformer les échelles elles-mêmes. Alors que la gamme heptatonique est générée soit par par quintes consécutives (harmonie pythagoricienne) soit par génération de trois accords parfaits à distance de quintes (suite à la mutation de la tierce « zarlinienne » en consonance), Debussy envisage et exploite (avant la seconde école de Vienne) le tempérament égal *per se*, dont la gamme par tons entiers constitue l'avatar le plus évident.

La subdivision de l'octave en douze parties égales n'a plus seulement pour objectif l'imitation des intervalles heptatoniques, mais se voit dotée

59 Constantin BRAILOIU, « Pentatonismes chez Debussy », dans : *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, 2^e édition, Budapest, 1957, p.415.

60 Auquel certains critiques substituèrent les termes d' « atonalité » ou d'« atonalisme ».

d'une autonomie structurelle⁶¹. Le désir de symbiose avec l'environnement, élément souvent mis en avant à propos de la poétique de Debussy, trouve ici une manifestation musicale très concrète. Debussy ouvre la classe d'intervalle 6 (dont la résolution par mouvements obligés constitue clef de voûte de la dynamique tonale, romantisme y compris) à de nouvelles interprétations.

Dès le début d'une écoute, l'auditeur cherche des repères lui permettant de se créer un modèle d'interprétation des événements musicaux. Un enchaînement de type dominante - tonique⁶² placé suffisamment tôt dans une œuvre, induit aisément une écoute basée sur le système tonal, que la conclusion vient, dans le langage « classique », confirmer et clore (encore chez Chausson en 1895, comme nous le verrons). Debussy met en place d'autres mécanismes pour structurer ses œuvres, dont les voix sont désormais libres de tout mouvement obligé.

1.4.2. Pierre Louÿs

Pierre Louÿs, s'il n'est pas à exactement un analyste musical, souligne pourtant un trait du langage de Debussy dans une lettre de 1895 : le refus de l'unité traditionnelle de ton.

La *senorita Paqua* chante des chansons en *ut* mineur qui commencent par *mi*, *ré do* tout à fait piano, et puis une fusée de *czardas senza misura*, tempo *rubato*, *appassionato*, « sans orgueil ». Tu aurais passé un bon moment, mon vieux. C'est ça des chantes bohémiens. Ça ne finit pas sur la tonique.⁶³

La réponse du compositeur dénote quant à elle d'une certaine ironie à propos des modèles analytiques de Pierre Louÿs :

61 Le modèle acoustique, constitue un second exemple de élargissement d'interprétation de la classe d'intervalle 6 chez Debussy.

62 Ou une ellipse de cet enchaînement d'accords, comme dans *Serre chaude* par exemple.

63 Pierre LOUÏS à Claude Debussy, lettre du 16 janvier 1895, *Correspondance, op. cit.*, p.236.

Mais mon pauvre vieux! Rappelle-toi de la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que de vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages. Ne cherchez donc plus à nous placer de pauvres « *mi, ré do* » d'un rastaquoirisme suranné et laisse-moi espérer que les charmes de Paqua et Lola sont plus inédits.⁶⁴

1.4.3 Louis Laloy

Rares furent les contemporains de Debussy qui pressentirent la portée de ses innovations. Laloy fut le premier à formuler clairement une distinction entre l'idiome tonal et l'harmonie de la musique de Debussy. Il rappelle ainsi les principes de l'harmonie « classique » :

Ce qu'on appelle gamme, c'est une suite de notes rangées une fois pour toutes dans un certain ordre. Cette série invariable s'accroche indifféremment à n'importe quel point de hauteur : toujours pareille à elle-même, ce qui en change seulement, c'est l'origine. Cette origine, qui est une note ou une autre, porte le nom de tonique, et l'on est dans tel ou tel ton, suivant qu'on a choisi telle ou telle tonique. De plus, on appelle modulation le changement de tonique et de ton. Ces quelques définitions expliquent tout le mécanisme de la musique classique : elle n'emploie qu'une seule espèce de gamme, car celle qu'on dit mineure se rapproche autant qu'elle peut de la majeure. Et elle ne s'intéresse qu'au ton où cette gamme se trouve placée. Pour que ce ton soit nettement appréciable, il faut que les mélodies n'emploient que les notes licites, et dans un ordre facile à suivre, qu'elles soient, en d'autres termes, aussi peu caractérisées que possible, simples lieux communs sur la gamme majeure. Et il faut que l'harmonie satisfasse aux mêmes conditions, c'est-à-dire qu'elle choisisse ses accords, non pour eux-mêmes, mais pour la vertu qu'ils ont de préciser le ton ; elle ne pourra s'arrêter que sur un accord parfait majeur ou mineur, caractéristique d'un ton, et tous les autres, appelés dissonances, serviront à faire attendre et désirer une telle conclusion, qui apporte à l'esprit la certitude, seule nécessaire.⁶⁵

Principes qu'il oppose, un plus loin, à ceux mis en œuvre dans la musique de Debussy :

64 DEBUSSY à Pierre Louÿs, lettre du 22 janvier 1895, *Correspondance* p. 237.

65 Louis LALOY, *Claude Debussy*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes, 1909, p. 64.

Le secret de l'unité qui n'est pas assurée par des moyens extérieurs, n'a pas ses signes de reconnaissance, mais se fie à la suite naturelle des impressions. C'est l'unité d'un caractère, celle d'un paysage ; c'est, enfin, l'unité du ton, si l'on entend ce mot, non dans l'acception étroite de la théorie musicale, mais au sens moins défini que lui accordent les poètes et les peintres.

1.4.4 Charles Kœchlin

Comme Laloy, Charles Kœchlin se montra particulièrement sensible envers ce qui valut à Debussy de nombreuses réprobations. Il écrit ainsi, à propos des innovations de *Pelléas et Mélisande* :

[...] le chef d'œuvre de Claude Debussy les a si bien légitimés que très vite la cause fut entendue, en dépit de quelques attardés qui s'obstinaient à tenir Debussy pour un auteur "incorrect": ne s'avisant point, au contraire, de la *véritable pureté* de son écriture.⁶⁶

Bien avant la publication de son *Traité*, il remarquait déjà l'originalité des inventions de Debussy :

De l'œuvre vocale tout entier de Claude Debussy se dégage une conclusion très nette : c'est (malgré la personnalité toujours reconnaissable de ce maître si caractéristique) l'extrême variété de ces divers recueils, et l'absence des formules. Des critiques ou même des compositeurs, qui ne comprenaient point *Pelléas et Mélisande*, parlèrent à ce propos d'un art systématique, comme fabriqué avec un petit nombre de recettes infaillibles. Rien de plus injuste (et sur le seul chapitre des neuvièmes dont certains lui reprochent quelque abus, il est facile à l'analyse de voir que l'écriture de ces accords est très différente suivant les cas). Chez Debussy, il y avait presque toujours renouvellement et création. Qu'en telles de ses mélodies, ainsi qu'également dans quelques préludes de piano, on puisse regretter certain fléchissement de l'inspiration, c'est possible. Mais, pour le reste, quelles richesses, quelles trouvailles, et quelle incessante évolution !

On s'en aperçoit, lorsqu'on en vient à comparer ces œuvres à la plupart de celles que d'autres écrivirent dans le même temps.⁶⁷

66 Charles KŒCHLIN, *Traité de l'harmonie* vol.2, Paris, Max Eschig, 1947, p. 233.

67 *Id.*, « La mélodie », dans : *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, *op.cit.*, p. 37.

À la différence de la plupart de ses prédécesseurs, Kœchlin fit preuve d'une remarquable clairvoyance, restreignant les ambitions de ses modèles d'analyse, et reconnaissant l'existence d'une « oreille moderne »⁶⁸.

I.4.5 Ernst Kurth

Les travaux du théoricien Ernst Kurth (théoricien né à Vienne en 1886) ont jusqu'à maintenant été relativement peu exploités en France⁶⁹. Dès les années 1910, sur fond de débat opposant en outre Stumpf et Riemann, Kurth commence à construire sa théorie, soutenant son habilitation en 1912 à Berne et dont le titre peut être traduit par « Les prémisses de l'harmonie tonale »⁷⁰ (*Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*). Une dizaine d'années plus tard, le théoricien allemand discerne à travers son ouvrage, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*⁷¹ (aussi appelé *Tristan-Buch*), deux « trajectoires » distinctes du langage musical occidental : une première allant du classicisme viennois à *Tristan* (restant donc dans les limites de la tonalité classique), et une seconde menant à ce qu'il nomme alors « impressionnisme musical ». Dans son article *Debussy selon Ernst Kurth*⁷², Jean-Louis Leleu évalue de manière détaillée l'apport du théoricien allemand à la compréhension de la musique de Debussy, et en particulier de son rapport à la tonalité classique.

68 *Id*, *Traité de l'harmonie* vol.2, Paris, Max Eschig, 1947, p. 236.

69 Et ce pour des raisons de difficulté de traduction. En Allemagne par contre, Andreas Liess, tirant parti des travaux de Kurth, publia en 1928 à Vienne une thèse qui avait pour titre *Grundelemente der Harmonik in der Musik von Claude Debussy*. Liess développe dans ces pages une distinction entre différents « complexes » sonores, dont l'alternance constitue un facteur dynamique essentiel dans l'œuvre de Debussy.

70 Jean-Louis LELEU, « Debussy selon Kurth. La mise en perspective du théoricien », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, p.375.

71 Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*, reprint de la troisième édition (1923), Hildesheim-Zurich-New Yor, Georg Olms Verlag, 1985.

72 Jean-Louis LELEU, « Debussy selon Kurth », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, p. 376.

Dans cet ouvrage, en effet, Wagner, et spécialement *Tristan et Isolde*, sont représentés comme le moment-clé d'une trajectoire qui conduit du classicisme viennois (de la manière spécifique dont y sont exploitées les ressources de la tonalité) à ce que Kurth nomme « l'impressionnisme musical », dont Debussy apparaît comme le représentant majeur et qui se caractérise par une désintégration, une dissolution (*Zersetzung, Auflöschung*) de la logique tonale.[...] Alors que pour Riemann il n'existe que des notes dissonantes par référence à la consonance de l'accord parfait (par exemple la septième dans l'accord du cinquième degré, ou la sixte dans l'accord du quatrième degré), et qu'à ses yeux il y a, de ce fait, une différence de nature entre consonance et dissonance [...] Or, écrit-il, si celle-ci (la consonance, la dissonance) est l'affaire de la perception sensible immédiate – en tant que phénomène physiologique –, la concordance et la discordance sont l'objet de l'appréhension musicale (*Auffassung*), de la pensée qui met en relation des objets entre eux (*beziehendes Denken*).

Contrairement à Riemann, Kurth envisage les principes de consonance et la dissonance comme – dans la lignée des travaux Carl Stumpf – en terme de degré, et non plus de nature. A partir de ces considérations sur le système cognitif, Kurth analyse les diverses transformations du langage musical européen à partir de Wagner:

La crise de l'harmonie romantique, telle que l'analyse Kurth, tient au fait qu'au cours du XIX^e siècle, et chez Wagner tout spécialement, les accords tendent à se charger de tensions de plus en plus fortes, par la substitution constante, aux notes mêmes des accords constitutifs du vocabulaire de la tonalité (par exemple l'accord de 7^{ème} de dominante), de notes étrangères (notamment d'appoggiatures) et d'altérations (quinte augmentée ou diminuée). C'est ce que Kurth nomme l'*Alterationsstil* [...]. Comme, par ailleurs, la résolution sur des accords parfaits devient elle-même rare, voire exceptionnelle au sein du discours musical, il en résulte, paradoxalement, que les accords dissonants, notamment l'accord de septième de dominante, finissent par prendre la valeur de moments de repos, c'est à dire par être entendus, musicalement, comme des accords consonants.⁷³

La comparaison des *Proses lyriques* et des *Serres chaudes* de Chausson est à cet égard particulièrement instructive : comme nous le verrons, les accords de septième de dominante peuvent chez ce devenir des moments de repos relatif, sans pour autant changer de nature.

⁷³ *Id.*, p. 378.

1.4.6 Constantin Brailoiu

Les travaux de l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu constituent un apport considérable à l'analyse de la musique de Debussy. Rompant avec la tradition occidentale, Brailoiu envisagea en 1957⁷⁴ les échelles pentatoniques (et de manière plus générale les échelles de moins de sept notes) non plus comme des gammes heptatoniques défectives⁷⁵, mais comme des entités autonomes. Dans un second article, intitulé *Pentatonismes chez Debussy*, Brailoiu apporte un éclairage sur les origines et l'emploi du pentatonisme chez Debussy :

Si les sources auxquelles Debussy a puisé ses pentatonismes (abstraction faite de Java) demeurent partiellement énigmatiques, du moins tiendra-t-on pour certain qu'en dépit des affirmations de l'un de ses biographes, ce n'est pas auprès des Tziganes qu'il a pu s'« initier aux sonorités curieuses de la gamme grecque et de la gamme chinoise », eût-il réellement passé avec eux des heures entières ». On se souviendra plutôt que, depuis Wagner, Chopin et Liszt, bien des « gammes » que le solfège ignore ont pris racine dans le langage occidental, que le pentatonique s'emploie à des fins précises dans le théâtre wagnérien, que la musique russe en est profondément pénétrée, enfin que certains des prédécesseurs et contemporains de Debussy ne le méprisaient nullement. Peut-être faudrait-il aussi tourner nos regards vers son très érudit ami Chausson, propriétaire d'une bibliothèque folklorique dont quelques volumes pourraient bien avoir passé entre ses mains.

Dans ce même article, l'auteur remarque encore à l'usage fréquent par Debussy des propriétés d'instabilité des échelles pentatoniques :

Passé un segment irrécusable, ou bien la mélodie suit son cours en s'heptatonisant, ou bien son mouvement porte vers une finale « étrangère » qui en rend la tonalité équivoque ou, à tout le moins, efface les souvenirs du mode où elle a débuté.⁷⁶

74 Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », dans : *Musique russe*, tome II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, pp. 329-391.

75 *Id.*, « Pentatonismes chez Debussy », dans : *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, 2^e édition, Budapest, 1957, pp. 375-416.

76 *Id.*, p. 412

Pour décrire le langage musical de Claude Debussy, Brailoiu proposa le terme « supra-tonal ». Ainsi écrit-t-il, à propos de l'emploi d'échelles diverses par Debussy :

[...]de leur fusion naîtra rien moins qu'un langage nouveau, non pas atonal, ni polytonal, à proprement parler, mais en quelque sorte « supra-tonal ».⁷⁷

Ce terme, qui n'a – à notre connaissance – connu aucune postérité dans la littérature musicologique, caractérise pourtant plus précisément l'univers musical de Claude Debussy que les mots « tonal » (comme le suggéraient encore Chailley et ses disciples) ou de « modal », comme cela est encore le plus souvent enseigné.

1.4.7. Jean Barraqué

Jean Barraqué appelait en 1962⁷⁸ à la création d'un « véritable langage analytique » et d'une analyse « strictement technique ». Affinant les analyses de son ancien professeur, Olivier Messiaen⁷⁹, il remarque la présence de ce qu'il nomme les « échelles composite »⁸⁰ dans l'œuvre de Debussy, rapprochant certains aspects de son écriture avec celle de Schönberg, comme dans son analyse de *La mer* :

⁷⁷ *Id.* p. 415.

⁷⁸ Dans un rapport rédigé à la demande du CNRS, sans titre (Paris, association Jean Barraqué, document non catalogué, cité dans : Laurent FENEYROU, « *La mer* selon Jean Barraqué », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, p.385 sq.).

⁷⁹ Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tome VI, Paris, Alphonse Leduc, 2001, p. 183 sq.

⁸⁰ Jean BARRAQUÉ, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962 (édition revue et mise à jour par François LESURE, Seuil, Paris, 1994, p. 187.

[...] une conception du vertical et de l'horizontal (que l'on peut déceler à de nombreux endroits de la partition) étrangère aux principes de la tonalité. Mais cette notion de l'identité de l'horizontal et du vertical, qui est à la base de la révolution schönbergienne, établit toutes les fonctions autour de l'intervalle.⁸¹

Dans un second texte des années 1960, Barraqué décrit encore la rupture actualisée par Debussy comme Schönberg, précisant que la conception d'identité de l'horizontal et du vertical était « tout à fait étrangère aux classiques »⁸². Rapprochant ainsi l'œuvre de Debussy à la modernité musicale (de l'école de Vienne), Barraqué rompt avec toute une tradition qui s'obstinait encore en 1962 à employer les mêmes outils pour analyser les œuvres de la fin du XVIII^e siècle et celles de Debussy.

Si le concept d'« échelle composite » est encore implicitement décrit en termes d'écarts vis-à-vis du système tonal⁸³, ce terme ouvre pourtant une perspective nouvelle : l'étude de la composition et de la décomposition des échelles elles-mêmes dans l'œuvre de Debussy.

1.4.8 Nicolas Ruwet

Le linguiste Nicolas Ruwet souligna dès 1962 l'importance tenue par les symétries dans la musique de Debussy.⁸⁴ Prenant comme point de départ une remarque d'André Schaeffner⁸⁵, il développa une fine analyse de ce qu'il

81 *Id.*, p.186.

82 Jean BARRAQUÉ, « *La mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes » (années 1960), *Écrits* (éd. Laurent FENEYROU), Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 261-275.

83 Comme le suggèrent de nombreux emplois de chiffrages d'accords classiques.

84 Nicolas RUWET, « Notes sur la duplication dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de musicologie*, Vol. 16, No.1/4, 1962, pp. 57-70 (réédité dans : *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 23-40.)

85 « [...]cette reduplication de chaque motif [...] est déjà une façon de se dérober au haïssable développement ». André SCHAEFFNER, « Debussy et ses rapports avec la musique russe » dans : *Musique Russe*, tome I, Paris, 1953, p. 135.

nomme les « duplications » dans la musique de Debussy. A partir d'un exemple extrait de *Sirènes*, il remarque sur le plan de la construction formelle « tout un jeu de symétries et d'asymétries, qui s'emboîtent les unes dans les autres. ». Si le linguiste ne s'avance pas davantage sur le plan de l'analyse musicale au delà de l'échelle de la mesure, il demeure le premier à montrer l'importance de cette opposition dans la musique de Debussy. Il n'emploie, en outre, qu'une seule fois le couple de termes dominante/tonique : pour donner un contre-exemple, issu du Concerto K.595 de Mozart.⁸⁶

1.4.9. Jean Louis Leleu

Si l'extension des catégories symétrique/asymétrique à l'analyse de paramètres harmoniques apparaît en filigrane dès le *Traité* de Schönberg (ainsi que, d'une curieuse manière, dans les théories de Riemann⁸⁷), l'œuvre de George Perle étend ce principe à l'analyse des différentes divisions possibles de l'octave :

[...] l'un constitutif de la “tonalité” au sens large (il caractérise en vérité de nombreux “modes” non moins que la gamme majeure/mineure du système tonal proprement dit), faisant de l'intervalle de quinte entre le 1er et le 5ème degrés l'élément fondamental à partir duquel s'organise l'univers sonore, l'autre produisant au contraire des structures symétriques, sous la forme, soit de cycles d'intervalles : tons entiers (gammes par tons, tierces”) et tritons – deux transpositions d'un cycle donné pouvant alors être combinées entre elles, comme dans le cas de l'échelle “octotonique”, où alternent régulièrement tons et demi-tons, et que l'on peut interpréter comme résultant de la combinaison de deux “interval-3 cycle”–, ou encore de cette “basic cell” constituée de deux tritons⁸⁸

86 *Id.* p.59.

87 Cf. Hugo RIEMANN, *Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle*, Berlin, 1877.

88 Jean-Louis LELEU, « La notion de *background structure* chez George Perle : de l'étude du langage musical au déchiffrement des œuvres », dans : *International Journal of Musicology*, *op.cit.*, p. 255.

[...] Il semble bien, pourtant, que chez un compositeur comme Debussy l'introduction d'échelles symétriques (la gamme par tons entiers, l'échelle octatonique) « enrichit » moins le système tonal qu'elle ne porte atteinte à sa suprématie⁸⁹ [...].

Cette prise en compte de l'hétérogénéité de la structuration de l'espace sonore s'accompagne chez Perle de la mise en place d'une nomenclature, dont il sera fait usage dans ces pages :

L'unité de la composition n'étant plus assurée par l'exploitation des ressources d'un système unique, et, en même temps, étant mise en péril par la multiplicité et la diversité des échelles employées, un rôle déterminant se trouve dévolu à Debussy, *en-deçà* des échelles elles-mêmes, à des structures d'intervalles communes à deux ou plusieurs d'entre elles, et susceptibles par là, d'unifier le discours musical. D'où l'omniprésence dans sa musique, en particulier, de divers *tétracordes* symétriques, tels que le segment continu de tons entiers -inscrit dans l'*interval class* 6- dont il vient d'être question (la collection 4-11 de la nomenclature de George Perle, commune à l'échelle hexatonique et aux modes issus de l'échelle heptatonique naturelle, et qui se trouve portée à cinq notes dans le cas du « mode acoustique »), ou que le tétracorde résultant de la combinaison de deux tritons à distance de seconde majeure (Perle 4-7), que l'on trouve à la fois dans l'échelle par tons entiers, dans l'échelle octotonique (où il apparaît toujours sous deux formes, relevant respectivement de C2₀ et de C2₁) et dans le mode acoustique, mais aussi dans l'idiome tonal, où il revêt la forme de l'accord de septième de dominante avec altération descendante de la quinte.

Cette approche, mise en œuvre à travers diverses analyses⁹⁰ s'avère, particulièrement compatible avec les théories exposées par Debussy dans sa conversation avec Guiraud (1889), celle-ci laissant déjà supposer une conception de l'harmonie en-deçà des échelles :

89 *Id.*, p. 290.

90 Voir à cet égard : Jean Louis LELEU, « Structures d'intervalles et organisation formelle, une lecture de *Sirènes* », dans : *Claude Debussy. Jeux de formes, op.cit.*, pp. 189-219. Mais aussi : Jean Louis LELEU, « Le modèle mis en défaut », dans : *Les modèles dans l'art* (dir. Marta GRABOCZ), Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 86-89, ainsi que : Paolo DAL MOLIN et Jean-Louis LELEU, « Comment composait Debussy : les leçons d'un carnet de travail (à propos de *Soupir* et *Éventail*) », dans : *Cahiers Debussy*, Nouvelle série, 35, Centre de documentation Claude Debussy, 2011, pp. 9-82.

Debussy exposait son chromatisme à 24 demi-tons dans lequel il voyait, non pas un mode unique mais une capacité renfermant une infinité de modes, instables perpétuellement⁹¹.

1.4.10 Miguel Francoli

L'ouvrage *Understanding Post-Tonal Music* de Miguel Francoli constitue une tentative relativement récente de formalisation du langage de Debussy. L'auteur y insiste à juste titre sur l'importance des motifs dans la musique de Debussy (ce que Kœchlin et D'Indy⁹² avaient, par ailleurs, déjà remarqué) :

- 1) Motives are an essential component both in delineation of form and as elements of compositional cohesion.
- 2) Form is generated by a succession of sections (in an additive process) rather than by harmonic development or motivic transformations. Motives are repeated rather than developed. The exact formal plan is ambiguous and allows for a variety of interpretations.⁹³

Si le premier des points énoncés est parfaitement exact, le second est par contre incomplet, et ne rend finalement que très peu compte de l'organisation formelle des pièces. Ce point là est précisément éludé par Francoli, et nous n'affirmerons pas avec lui que « le plan formel exact est ambigu chez Debussy ». Le troisième point développé par l'auteur est lui-aussi bâti sur des présupposés méritant d'être interrogés :

- 3) Pitch collections include nonfunctional scales such as the modes or a pentatonic scale.

La musique de Claude Debussy n'a plus cependant recours aux « fonctions » traditionnelles de la tonalité au sens strict du terme, comme le précise

⁹¹ Maurice EMMANUEL, propos publié dans *Zodiaque* n. 139, Janvier 1984.

⁹² Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Premier Livre, Paris, Durand, 1903.

⁹³ Miguel FRANCOLI, *Understanding Post-Tonal Music*, vol. 1, New York, McGraw Hill, 2008, p. 23.

d'ailleurs Francoli un peu plus loin. En ce sens, une formulation inversée : « Pitch collections include traditional scales » serait pas moins juste.

Francoli décrit, un peu plus loin, la notion de polarité harmonique chez Debussy :

Tonality and pitch centricity are provided by either nonfunctional, centered pitch collections (such as the modal scales), by pedals, or both. In all cases, tonality is nonfunctional (although some echoes of functional tonality can be heard in the use of veiled, long-range V-I relationships).⁹⁴

L'emploi libéral des chiffres romains et du terme « *tonality* » doit être, ici encore, questionnée. Si la morphologie de certains accords classés réapparaît dans la musique de Debussy, c'est à la manière dont les mots réapparaissent sous la plume de Mallarmé, c'est-à-dire dans un sens profondément transformé, dans un processus que décrit le poète lui-même :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.⁹⁵

I.5.1 Textes et musique

Kœchlin relevait, en 1925, la subtilité des relations mise en œuvre entre mots et musique dans les *Trois poèmes de Mallarmé* :

Debussy se trouva conduit à faire, comme on dit, la « musique du mot ». Il y parvint d'ailleurs avec une incomparable maestria. Sans rompre la ligne, ou tout au moins sans qu'on éprouve jamais une impression de marqueterie. Ses recherches sont d'une précision rare et d'une subtilité fort réussie.

94 Miguel FRANCOLI, *op.cit.*, p. 30

95 Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945 p. 858.

[...] Un motif persistant rétablit l'unité de l'ensemble, non sans des harmonies raffinées, parfois fort inattendues...⁹⁶

Près de cinquante ans plus tard, Constantin Brailoiu soulignait avec une grande perspicacité l'importance de la technique d'évocation à travers l'œuvre de Debussy.

L'apport personnel de Debussy à l'art occidental consiste dans la traduction musicale qu'il a su donner de l'état d'esprit du temps qui l'a vu naître. Son moyen est l'évocation. Techniquement, l'évocation s'apparente au symbolisme thématique : c'est un programme ad libitum, un thème poétique facultatif superposé. A la musique et interprété selon la volonté de l'artiste. Debussy dira, en termes à la fois lyriques et plus précis, qu'il recherche les "concordances mystérieuses" entre les choses et les sons, entre la nature et l'art, qu'il s'applique à découvrir, autrement dit : imaginer, les équivalents sonores des impressions visuelles. Ce ne sont qu'allusions légères, tableaux à peine ébauchés, où l'esprit, selon le mot du poète, se meut avec agilité, libre de toute attache [...].⁹⁷

Ces associations trouvent un moyen d'expression privilégié à travers le genre « mélodie », dont Marie Rolf a déjà souligné le caractère expérimental pour Debussy⁹⁸.

Si la brièveté du format est effectivement propice à l'expérimentation musicale, ce sont ainsi surtout les textes qui ouvrent de nouvelles perspectives au compositeur. Outre l'inspiration puisée sur le plan formel auprès de la poésie de son époque, les mots et leur sens possèdent en eux-mêmes une fonction particulièrement importante dans son langage musical. Le compositeur s'exprime à ce propos dans une conversation rapportée par René Peter :

96 Charles KÆCHLIN, « La mélodie », dans : *Cinquante ans de musique française (1874- 1925)*, *op.cit.*, p. 37.

97 Constantin BRAILOIU et André SCHAEFFNER, « Coup d'œil historique sur l'œuvre de Claude Debussy », *Revue de Musicologie*, Vol.48e, No.125e, Claude Debussy (1862-1962) Textes et documents inédits, 1962, pp. 121-128.

98 Marie ROLF, « Debussy's Mallarmé Songs » dans : *Debussy Studies*, dirigé par Richard LANGHAM SMITH, Cambridge University Press, 1997, p. 180.

La musique est à la fois le plus noble de tous les arts parce qu'elle donne à l'âme humaine la liberté de s'exprimer à l'infini sans être soumise à des précisions et à des contingences comme les couleurs ou les mots, mais qu'on peut la tenir aussi pour l'art le plus facile et le plus chaotique du fait même qu'il s'exprime à l'infini, ce qui permet à n'importe quel imbécile de raconter n'importe quoi et d'arriver pourtant à se mettre en rapport avec la compréhension de son auditoire dès le moment que, par un titre emprunté au langage des mots par conséquent en dehors de ses moyens d'expression propres, il a fourni la clé première de l'énigme.⁹⁹

Il est étonnant de remarquer que ce procédé, accessible à « n'importe quel imbécile » constitue pourtant l'une de ses techniques d'écriture de prédilection¹⁰⁰! Cette conversation dénote d'une part d'un désir idéaliste de « musique pure » de la part du jeune musicien, mais aussi – et surtout – du fait qu'il soit déjà parfaitement conscient de ce procédé¹⁰¹.

Alors que ses techniques d'écriture acquièrent une originalité croissante, Debussy trouve un appui dans les textes qu'il met en musique, lui permettant de caractériser et de clarifier certains événements musicaux alors inouïs¹⁰² : les mots peuvent ainsi agir comme un pont entre l'intention du compositeur et l'imaginaire de ses auditeurs, pour lesquels l'idiome tonal constituait alors l'unique horizon d'attente (sinon, peut être, pour les quelques bienheureux premiers auditeurs de *Parsifal*).

Diverses associations entre symboles et objets sonores voient le jour à travers ses mélodies, tissant un réseau de significations qui s'étendra jusque dans ses dernières œuvres, avec une fluidité et une virtuosité grandissantes.

99 René PETER, *Debussy*, Paris, Gallimard, 1931, p.131-132.

100 L'appliquant même à ses œuvres instrumentales, comme dans les *Préludes*.

101 Pierre BOULEZ, « Préface », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, p. 10. : « *Jeux* est une musique de ballet : une histoire est racontée, qui détermine une forme, et leurs interprétations ne révélaient pas une compréhension de la forme. Je sentais qu'il manquait quelque chose, l'œuvre n'était pas saisie dans son ensemble. » (à propos de sa première audition de *Jeux*, sous la direction de Manuel Rosenthal).

102 Debussy n'hésite d'ailleurs pas à changer les mots des poèmes mis en musique – y compris ceux de Baudelaire – lorsqu'il en ressent le besoin.

L'écriture des textes des *Proses Lyriques* constitue ainsi un moyen supplémentaire de resserrer ces liens entre mots et musique.

Les symboles poétiques sont associés chez Debussy de manière privilégiée avec deux types d'objets musicaux : les motifs (caractérisés par leurs éléments horizontaux, rythme et/ou ligne mélodique), et les échelles. Clairement distinctes dans les mélodies de jeunesse, ces deux catégories, tendent à se mêler de plus en plus au fil des années. Les structures et cycles d'intervalles, qui peuvent potentiellement être traitées comme des motif, et/ou générer des échelles, deviennent ainsi, un matériau sonore particulièrement souple, dont le compositeur exploite déjà de nombreuses combinaisons au cours de la période étudiée.

1.6.1 Mahler, Adorno, Debussy

Theodor Adorno consacra une partie de son œuvre à l'analyse des transformations du langage musical entre le XIX^e et le XX^e siècle. Son volume consacré à Mahler¹⁰³ met en lumière certains mécanismes de la musique du compositeur, dont l'œuvre se distingue – comme celle de Debussy – par une rupture avec près de deux siècles de tradition musicale. Adorno établit ce qu'il nomme une « théorie matérielle des formes, c'est à dire d'une déduction des catégories formelles à partir de leur sens. »¹⁰⁴.

Jean-Louis Leleu en relève certains enjeux dans l'introduction à l'édition citée :

Adorno insiste lui-même, au début du livre, sur la nécessité de surmonter l'opposition des deux formes de discours auxquelles se ramène pour l'essentiel cette littérature : d'un côté le discours technique, dont le modèle est donné par les « analyses thématiques », où l'œuvre est disséquée et décrite d'un point de vue strictement formel, sans que rien ne soit dit de son contenu spécifique ; à l'autre pôle, le discours de type phénoménologique qui croit pouvoir saisir directement les significations de la musique, supposant à l'illusion que le langage musical puisse être un pur instrument prêt à communiquer les intentions subjectives du compositeur. Ces deux formes de discours restent insuffisantes dans la mesure où elles ne sont pas capables de s'élever à une conception dialectique du contenu et de la forme¹⁰⁵.

La « théorie matérielle des formes » est, dans l'ouvrage d'Adorno, opposée à « théorie académique des formes », qui, selon l'auteur, « opère à l'aide de classifications « purement abstraites » – ainsi celle qui distingue « thème

103 Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, (traduction de Jean-Louis LELEU et Théo LEYDENBACH, introduction de Jean-Louis LELEU) Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 72.

104 Theodor W. ADORNO, *Id.*

105 Jean-Louis LELEU, *Mahler, une physiologie musicale* (introduction), Paris, Éditions de Minuit, 1976, pp. 7-10.

principal », « pont », « thème secondaire » et « thème conclusif » – sans que ces divisions soient conçues d'après leur fonction. »¹⁰⁶.

Si les œuvres de Mahler et de Debussy sont en apparence aussi différentes que leurs personnalités et leurs environnements respectifs¹⁰⁷, les deux compositeurs partagent pourtant de nombreux points communs. Alors que « Les emprunts faits par Mahler à la chanson et aux formes populaires, transportées dans le langage noble, se voient pourvus de guillemets invisibles et restent comme des grains de sable dans les rouages de la pure construction musicale »¹⁰⁸, le système tonal lui-même entre dans ces « guillemets » chez Debussy, par l'intégration de certains de ses clichés au sein d'un langage musical beaucoup plus vaste. Comme Mahler, il « charge la tonalité d'une expression dont elle n'est déjà plus capable par elle-même. »¹⁰⁹ : les outils d'analyse traditionnels se révèlent inefficaces lorsqu'il s'agit de saisir les enjeux de l'écriture de l'un ou l'autre des compositeurs. Adorno propose ainsi dans son ouvrage de nouvelles catégories d'analyse, liant étroitement l'organisation interne des œuvres, leur poétique, et les procédés techniques par lesquels le compositeur donne forme à ses intentions. Les deux compositeurs s'éloignent donc de la « grande musique, qui se clôt sur elle-même plutôt que de laisser éclore en elle »¹¹⁰ par l'ouverture et l'autodétermination de leurs langages musicaux.¹¹¹

Adorno décrit plus loin dans son ouvrage la nature de cette ouverture qui distingue Mahler de la « grande » tradition : « [...] les sonorités

106 *Id.*

107 Cf. Gérard PESSON, « Transcendance et sensation, un parallèle Mahler/Debussy », dans : *Claude Debussy, Jeux de formes, op.cit.*, pp. 79-97.

108 Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale, op.cit.*, p. 53.

109 *Id.*, p. 36.

110 Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale, op.cit.*, p. 29.

111 *Id.*: « La grande musique aussi était, jusqu'à Mahler, tautologique. C'était là sa perfection ; celle du système non contradictoire. »

mahleriennes sortent fréquemment d'un espace sonore clos sur lui-même pour mener une existence libre ». Cette musique au langage « ouvert » appelle donc à de nouvelles formes : « Lorsqu'il compose, Mahler ne se réfère jamais à des principes d'organisation hérités, mais procède chaque fois selon le contenu spécifique du morceau et sa conception générale. »¹¹². Debussy, à partir du moment où il se dote d'un langage musical autonome, ne procède pas autrement.

1.5.3 Le *Weltlauf*

Le *Weltlauf* (traduisible par « marche du monde » ou « cours du monde ») qu'Adorno reconnaît dans la musique de Mahler présente certaines affinités avec le thème de l'enfermement chez Debussy : l'opposition de la marche « officielle » du monde¹¹³ et de ses aliénations à la vitalité et à la liberté constitue l'un des thèmes majeurs pour les deux compositeurs. Alors que Mahler était « contraint » d'assumer un rôle de chef d'orchestre pour gagner sa vie, n'étant libre de composer que durant ses étés, Debussy fit tout au long de sa vie les frais du formalisme de son époque (qu'il s'agisse de celui des maîtres du conservatoire ou du public bourgeois qu'il fût contraint de côtoyer). L'enfermement (celui des institutions, des officialités, de la culture, mais, en un sens plus large, des *egos*) est caractérisée par divers moyens dans la musique de Debussy. Les sentiments de suffocation peuvent, par exemple, être représentés dans la texture sonore par des symétries (gamme par tons, palindromes) ou des voix resserrées (la scène des souterrains de *Pelléas*, le début de *De fleurs...*). Cette étouffante marche du monde n'est cependant pas toujours caractérisée par sa tension, mais, parfois, plus simplement par sa banalité. Comme chez Mahler, des sections entières peuvent avoir pour fonction d'exposer une musique statique, avec laquelle

112 *Id.*, p. 67.

113 Debussy emploie encore l'expression « Ce “baigne” qu'est trop souvent la vie » dans une lettre écrite à Chausson dans une le 5 Juin 1893, dans : *Correspondance, op.cit.*, p. 135.

d'autres événements pourront, par contraste, créer de saisissants effets musicaux.

1.5.4 Accomplissements et suspensions

Debussy, fervent critique de l'agitation et la vulgarité de son époque, fait de la « vibration à l'unisson avec le monde et les choses » (thème cher à Henri Bergson¹¹⁴) l'un des thèmes majeurs de sa poétique. Le compositeur décrit lui-même ce type d'expérience :

La meilleure impression que je reçus du prix de Rome fut indépendante de celui-ci... C'était sur le pont des Arts où j'attendais le résultat du concours en contemplant l'évolution charmante des bateaux-mouches sur la Seine. J'étais sans fièvre, ayant oublié toute émotion trop spécialement romaine, tellement la jolie lumière du soleil jouant à travers les courbes de l'eau avait ce charme attirant qui retient sur les ponts, pendant de longues heures, les délicieux badauds que l'Europe nous envie. Tout à coup quelqu'un me frappa sur l'épaule et dit d'une voix haletante « Vous avez le prix !... » Que l'on me croie ou non, je puis néanmoins affirmer que toute ma joie tomba ! Je vis nettement les ennuis, les tracas qu'apporte le moindre titre officiel. Au surplus, je n'étais plus libre.¹¹⁵

Cette anecdote illustre clairement l'opposition du *Weltlauf* (pourtant favorable ici au compositeur!) et l'impression de suspension du temps, issue de la contemplation poétique. La mise en scène de cette opposition constitue l'un des ressorts principaux de la musique de Debussy : au centre de chacune de ses compositions émergent des instants privilégiés, caractérisés par une impression de *suspension* et *d'épanouissement* de l'harmonie. Ces instants, véritables points *accomplissement* de la forme, sont parfois mêlés,

114 Henri BERGSON, *Le rire*, Paris, PUF, 1900, p. 66 : « Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. ».

115 Claude DEBUSSY, « Les impressions d'un prix de Rome », *Gil Blas*, 10 juin 1903, repris dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, *op.cit.* p. 188.

correspondant dans un cas comme dans l'autre à un « épanouissement » du motif dans l'harmonie, à une symbiose euphonique entre les différents objets musicaux. Les rythmes (harmoniques et/ou mélodiques) y sont la plupart du temps ralentis, l'euphonie de ses notes amplifiée, les registres étendus. Harmoniquement, ces moments se caractérisent généralement par un accord majeur, pouvant être coloré de sa quarte augmentée, sa septième (majeure ou mineure) et parfois sa neuvième. C'est, en outre, de ce genre d'instant dont parle indubitablement Messiaen, à travers les notes de Xenakis :

« Théorie Messiaen

Une seule harmonie vraie pour une mélodie.

Chez Debussy

1. sans harmonie
2. Harmonie 1 ton plus bas
3. est la vraie. Assez compliqué
« chaude naturelle
(pour moi platte) (sic)
Les critiques l'appellent sensuelle ¹¹⁶ »

1.5.5 Dissolutions

A la question « comment finir ? », chaque compositeur a dû répondre de façon personnelle, en accord avec ses intentions créatrices et les conventions esthétiques de son temps. Comme le remarque Roger Mathias¹¹⁷, « La partie conclusive d'une pièce de musique est longtemps restée le lieu par excellence des conventions [...] chaque période de l'histoire de la musique a éprouvé le besoin de se doter d'archétypes très codifiés pour ritualiser le moment final »¹¹⁸.

116 Carnet 9, page 29 (numérotation correspondant à celle de l'inventaire consultable au département de la Musique de la BnF, qui conserve les microfilms de quarante carnets du compositeur).

117 Roger MATHIAS, *op.cit.*, p. 407.

118 *Id.*, p.10.

A propos du *Chant de la terre* de Mahler, Adorno insiste sur la technique de « dissolution » du matériau, que le compositeur emploie en guise de conclusion. Cette technique, héritée de la « liquidation » classique, s'en distingue cependant¹¹⁹. Alors que les liquidations n'ont pour rôle que de résumer les éléments thématiques, les dissolutions, chez Debussy comme chez Mahler, sont rattachées à des significations poétiques précises, leur permettant de conclure leurs œuvres sans les clore réellement, évitant l'« homéostasie usurpée »¹²⁰ décrite par Adorno. Ces dissolutions concluent toujours les mélodies de Debussy, et se manifestent avec une créativité croissante pour atteindre un plateau de virtuosité à partir des *Proses lyriques*. Alors que les mélodies précédant ce cycle étaient construites autour de motifs caractérisés principalement par leur dimension mélodique, le compositeur, autour de 1890, commence à traiter les structures intervalles elles-mêmes comme matériau musical, établissant ainsi une équivalence nouvelle entre les paramètres mélodiques et harmoniques.

Nous analyserons maintenant, à l'aide des outils décrits précédemment, la première mélodie publiée par Debussy, *Nuit d'étoiles*, puis *Les cloches* (pour son lien particulier avec *De soir*) avant d'examiner en détail l'évolution de son langage musical et poétique entre les *Cinq poèmes de Baudelaire* et les *Proses lyriques*, « cahier » que nous comparerons lui-même au cycle des *Serres chaudes* de Chausson.

119 Jean Barraqué emploie, lui, le terme « élimination ». Dans : Jean BARRAQUÉ, *Claude Debussy, op.cit.*, pp. 115-124.

120 Theodor W. ADORNO, *op.cit.*, p. 29.

Chapitre 2
Avant les *Proses lyriques*

2.1. *Nuit d'étoiles*

Cette mélodie, composée en 1880 sur un texte de Théodore de Banville, nous renseigne sur l'horizon musical du jeune Claude Debussy. Qualifiée par Harry Halbreich « d'innocente romance »¹²¹, elle fut la première mélodie publiée du compositeur, et, pour cette raison, est la première que nous nous proposons d'examiner. Debussy y démontre déjà une certaine originalité (tout spécialement dans l'introduction, le dernier refrain et la conclusion), sans pour autant que les fondements du langage traditionnel n'y soient remis en cause. L'introduction du piano est tétratonique, sur les notes <mi_b-sol-si_b-do>.

C'est la cadence parfaite qui continue de marquer la plupart des articulations de *Nuit d'étoiles* : dès les mesures 10-11 est exposée une cadence « authentique ». La sensible, ré, monte bien au mi_b alors que la septième de l'accord de dominante descend, elle, de la_b sur sol.

7

voies, Sous ta brise et tes parfums,

V I

Nuit d'étoiles, mes. 7-11: première cadence parfaite (mi_b majeur).

Le texte de Théodore de Banville est réorganisé par Debussy afin de générer des répétitions, propres à servir de refrains, toujours ponctués de cadences parfaites. Le dernier refrain se distingue pourtant du reste de la mélodie : le

121 Harry HALBREICH, *Claude Debussy l'analyse de l'œuvre*, Paris, Fayard, 1980, p. 627.

fragment mélodique <ré-do-si> y est répété *ostinato*, présentant ainsi une sensible (ré) prise dans un mouvement descendant, sa « résolution » étant donc évitée, renvoyant sur le plan poétique, à la *suspension*¹²² rêveuse de la nuit étoilée). Une allusion à Wagner est encore présente dans cette mélodie, peut-être de manière encore un peu maladroite : les notes de l'accord de *Tristan* sont données au piano (dans leur registre d'origine) à chaque fois que le chant finit d'énoncer les mots « Je rêve d'amours défunts ». Cet accord est cependant pris dans une conduite tonale sans équivoque (II altéré de *mi*), et, à cet égard, ne mérite pas l'appellation « d'accord de *Tristan* », bien qu'il en possède la morphologie.

La conclusion de la mélodie, enfin, est marquée par l'emploi d'un accord augmenté (sur la tonique, et non pas sur la dominante, comme cela est traditionnellement le cas dans l'idiome tonal), opposé à l'accord parfait final de *mi* majeur, laissant une impression équivoque, en rupture avec la musique de cette mélodie, dont le style reste, malgré quelques écarts, très classique dans sa conception.

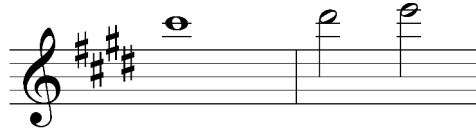
2.2. *Les Cloches*

Composée en 1885 (publiée en 1891), sur un texte de Paul Bourget, *Les Cloches* se caractérise par un langage de couleur modale, qui intègre pourtant des références au langage « classique », renvoyé dans le monde du souvenir par le texte. Un motif unique, dont les classes de hauteurs ne varient jamais, est omniprésent dans cette mélodie, et représente le tintement de cloches d'église : la rêverie issue de leur écoute, s'intensifiant jusqu'à un moment d'extase et de réminiscence constitue le modèle formel de la mélodie.

122 Cette catégorie, comme celles d'*accomplissement*, et de *dissolution*, viennent du livre de Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale*, *op.cit.*



Les cloches, mes. 1 : forme initiale du motif



mes. 21 : première variante du motif



mes. 37 : seconde variante du motif

Les cloches débute dans un mode de *la* sur *do#* (mes. 1-6). Deux détails sont ici remarquables. L'accord « final » de ce mode de *la* sur *do#* n'est pas donné sur le premier temps mais sur le troisième, Debussy inversant le placement des tensions et détentes au sein de ces mesures (geste sans doute appris du prélude de l'acte III de *Tristan* ou de *Im Treibhaus*). D'autre part, la septième de cet accord de *do#* mineur est elle aussi donnée, sans pour autant sonner comme une dissonance. Sa présence, toutefois, permet au compositeur d'établir le « ton » de sa mélodie sans pour autant faire entendre d'emblée un accord trop affirmatif (renvoyant au caractère du flâneur à l'écoute du le son des cloches). Le balancement entre ces deux accords continue ainsi cinq mesures, avant qu'une cadence « plagale » ne vienne affirmer avec d'avantage de conviction le mode de *la* sur *do#*. L'accord parfait est cette fois-ci donné sur le premier temps (sa septième a disparu), mais dans son « premier renversement », en accord de sixte, diminuant à nouveau son caractère affirmatif. Ce nouveau balancement entre accords (de

couleur plagale) est dupliqué, avant que la première altération accidentelle ne marque l'harmonie.

Le *la* devient *la* \sharp à la neuvième mesure, et prépare un bref changement de polarité harmonique, laissant entendre entendre un mode de *do* sur *si*. Ce *si* est cependant diésé lui aussi à la mesure suivante, renvoyant la polarité autour de la note *do* \sharp à la mesure 12, sur le même enchaînement d'accords qu'aux mesures 7-8, mais inversant une nouvelle fois la position des deux accords, (« IV- »I au lieu de « I-IV »). La note *la* devient la nouvelle finale d'un mode de *fa* jusqu'à la mesure 19, amenée par les mots « Ce lointain appel » avant que l'on ne revienne une fois de plus, pour deux mesures, dans le mode d'origine de la mélodie (*la* sur *do* \sharp).

Le motif s'interrompt enfin à la mesure 20, marquant la mélodie exactement en son milieu, avant de réapparaître (mes. 21), cette fois-ci une octave plus haut, et en augmentation rythmique. Ce moment coïncide avec l'entrée dans le monde onirique : peu probable, en effet, que les cloches sonnent soudainement une octave plus haut, dans un tempo une fois plus lent ! Debussy imite ici dans sa composition la perception altérée du temps, liée à l'état altéré de conscience du rêveur¹²³. Cette forme du motif reste constante, et ce jusqu'au dernier vers de la mélodie). Les huit mesures suivantes présentent une oscillation dupliquée¹²⁴ entre deux accords, accumulant les tensions en vue du moment d'accomplissement (la réminiscence du poète).

Cet instant d'épanouissement sonore (mes. 31) se manifeste par l'emploi du mode de *do* (sur *mi*), et par l'apparition du *sol* \sharp ⁴, note la plus aigüe de la partie vocale. L'harmonie est amenée par un geste rappelant une cadence parfaite : le triton <*la-ré* \sharp > intégré dans l'accord <*si-ré* \sharp -*fa* \sharp -*la*-*do* \sharp > se résout bien par mouvement chromatique contraire, même si le mouvement

123 Le même procédé poétique est utilisé deux fois dans la mélodie *De soir* : une première fois avec le son du chemin de fer, une seconde avec le son (et le motif!) des cloches.

124 Nicolas RUWET, *op.cit.*, pp. 57-70.

du *ré#* vers le *mi* se fait par anticipation (mouvement du motif). Ce qui se passe en cet instant ne peut échapper même à l'auditeur le plus distrait, du fait, à la fois, de l'étendue du registre, et du crescendo qui y conduit. Le thème du souvenir (« Semblaient reverdir les feuilles fanées ») est lié à un geste rappelant la cadence parfaite, qui occupe encore, en 1885, une fonction centrale dans la musique de Debussy.

La mélodie se poursuit par l'établissement sur un accord de *la* majeur, mais avec cette fois-ci, un *sol* bécarre et non plus un *sol#* comme septième. La couleur du mode de *sol* sur *la* répond ainsi au mode de *do* sur *la*, tout comme les feuilles fanées (septième mineure) font écho au souvenir des feuilles vertes (septième majeure). Le *sol*, septième de l'accord, est répété avec insistance au chant, avant d'être diésé (mes. 36) et intégré dans un accord de *mi* majeur. C'est ici un double mouvement chromatique (du *sol* bécarre devenant dièse, et du *do* descendant au *si*) qui résout les tensions harmoniques.

La dernière variante du motif constitue, elle, sa dissolution. Son caractère rythmique, marqué depuis la première mesure, s'éteint finalement, imitant les derniers échos de la cloche, et marquant la fin de la rêverie, comme de la mélodie. L'ultime geste rappelle encore largement la cadence parfaite classique, même si l'anticipation de la résolution de la note sensible, ainsi que l'absence remarquable de la note *la*, ne laissent pas entendre le triton caractéristique de la fonction de dominante. Cette référence suit immédiatement les mots « des jours d'autrefois », liant une seconde fois langage tonal et passé révolu, dont le souvenir suffit à réenchanter le monde dans *Les Cloches*, comme semble l'indiquer la transformation de l'harmonie entre le début et la fin de la mélodie (se concluant sur un accord de *mi* majeur alors qu'elle avait commencé dans la couleur plus sombre du mode de *la* sur *do#*).

2.3. Cinq Poèmes de Baudelaire

2.3.1. La mort des amants

La mort des amants est le premier des *Cinq Poèmes de Baudelaire* que Debussy ait composé : son manuscrit autographe est daté de décembre 1887¹²⁵, et ne contient que quelques corrections de la main de Durand. Cette mélodie se distingue par sa texture chromatique et par l'omniprésence de ses références au système tonal. Célestin Deliège s'étonne d'ailleurs du peu de temps séparant sa composition de celle autres *Poèmes de Baudelaire*¹²⁶.

Lori Seitz Rider a distingué dans sa thèse¹²⁷ deux motifs omniprésents dans *La mort des amants* :

The image shows a musical score for the song "La mort des amants" by Claude Debussy. It consists of two systems of music. The first system includes a voice line and a piano accompaniment. The voice line starts with a rest, followed by the lyrics "Nous au -". The piano accompaniment features a chromatic texture and includes three instances of "Motive 1". The second system continues the voice line with the lyrics "beaux, Et d'é - tran - ges fleurs sur des é - ta - gè - res," and includes two instances of "Motive 2" in the piano part. The score is marked "Andante" and includes dynamics such as *pp*, *p*, and *dim.*

126 Célestin DELIÈGE, « La conjonction Debussy-Baudelaire » dans : *Claude Debussy jeux de formes*, op. cit., p. 110.

127 Lori Seitz RIDER, "Lyrical Movements of the Soul": *Poetry and Persona in the Cinq Poèmes de Baudelaire and Ariettes Oubliées of Claude Debussy* (thèse), University of California, 2003, p.240.

L'originalité de cette mélodie ne réside pas tant dans son harmonie que dans le lien étroit tissé par Debussy entre ses motifs musicaux et les motifs poétiques de la vie et de la mort, comme l'a reconnu Rider :

The piano introduction and first quatrain, although in preparation for the lovers' death, take place while the couple is still alive. Therefore, the music focuses predominantly on motive 1 at this point. Motive 2's isolated entrance in this section presages what is to come, but this is only evident once we know the entire story. The relationship between the motives begins to reveal itself, however, in the second quatrain. As the lovers approach their death, motives 1 and 2 join, but the important motive is now motive 2, not motive 1. The two phrases in mm. 13–14 and 15–16 begin with motive 1, in its shortened form, in the right hand of the piano part, but each ends with motive 2, which then continues into mm. 17–18. Thus, this section represents the transition from life into death.

Text	Tonal Center/Harmony	Motive(s)*	m.
[piano introduction]	$Gb^{\frac{6}{4}} \rightarrow c^{\flat 6}_{\frac{6}{5}}, Bb^{\frac{4}{3}}, b^{\circ 7}, a^{\circ 6}_{\frac{6}{5}}, g^{\circ 4}_{\frac{4}{3}}, f^7 \rightarrow Db^7$	1	1
Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,	$Db^7 \rightarrow Gb$	1	4
Des divans profonds comme des tombeaux,	$A^7, Db^7 \rightarrow Gb$	1, 2	6
Et d'étranges fleurs sur des étagères,	eb	1	9
Éclores pour nous sous des cieux plus beaux.	$[E\Box^{\dagger}] \rightarrow Ab^9 \rightarrow Db$		11
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,	$Db^7 \rightarrow Gb^{\frac{6}{4}} \rightarrow Ab^7$	1, 2	13
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,	$eb \rightarrow Ab^{13} \rightarrow Db^7$	2, 1	14
Qui réfléchiront leurs doubles lumières	$Db^7 \rightarrow Gb^7 \rightarrow g^{\circ 7}$	2	15
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.	$Db^{\frac{6}{4}} \rightarrow G^{\frac{6}{5}} \rightarrow Ab^7$	2, 2a**	17
Un soir fait de rose et de bleu mystique,	$E^6 \rightarrow B^7 \rightarrow g^{\# 6}$	2a	19
Nous échangerons un éclair unique,	$B^{\frac{4}{3}} \rightarrow E$	2, 2b**	21
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;	$E^7 \rightarrow A^7 \rightarrow d^{\# \circ}$	2b	24
[piano interlude]	$C^{\frac{6}{4}} \rightarrow G^9 \rightarrow E^7 \rightarrow a \rightarrow c^{\# \circ 4}_{\frac{4}{2}} \rightarrow D^9$	2b, 1	30
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,	$G^7 \rightarrow Eb^{\frac{6}{4}} \rightarrow Bb^9 \rightarrow G^7 \rightarrow c \rightarrow f^{\# \circ 4}_{\frac{4}{3}}$	1, 2b, 1	33
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,	$c^{\# \circ 7} \rightarrow F^9 \rightarrow D^7 \rightarrow Ab^9 \rightarrow D^7 \rightarrow F^7 \rightarrow B^9 \rightarrow A^7$	1, 2	36
Les miroirs ternis et les flammes mortes.	$ab \rightarrow Gb^{\frac{6}{4}} \rightarrow Db^7 \rightarrow Gb$		41
[piano conclusion]	Gb	1	45

La mort des amants : tableau récapitulatif des motifs, extrait de la thèse de Lori Seitz Rider¹²⁸

Nous ne reviendrons pas sur l'analyse longuement développée par l'auteur Rider, mais nous intéresserons à un points précis : la mise en scène des cadences parfaites. Sur le vers « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses », la cadence est comme évitée par la transformation de l'accord dominante en accord mineur, marquant musicalement l'éloignement du passé (I-V-v-I-) dans un geste qui n'est pas sans rappeler le climax de la mélodie *Les cloches*.

La mort des amants se conclue par une cadence parfaite finale en sol_♭ majeur, à la suite des vers « Viendra ranimer, fidèle et joyeux, Les miroirs ternis et le flammes mortes ». Celle-ci fait pourtant l'économie des mouvements obligés : la sensible *fa* redescend avec anticipation sur un *ré*_♭, au lieu de monter au *sol*_♭, alors que la résolution du dernier *do*_♭ se fait de manière indirecte, passant par un *la*_♭. Les deux cadences les plus proches de l'idiome tonal classique dans *La mort des amants* n'en conservent ainsi que l'apparence.

2.3.2. *Le balcon*

Cette mélodie, composé en janvier 1888¹²⁹, est celui des *Cinq Poèmes de Baudelaire* qui, suivant l'ordre choisi par Debussy, ouvre le recueil. Tout comme *La mort des amants*, cette pièce est particulièrement influencée par le style de Wagner. L'évocation des souvenirs heureux aboutit à un geste rappelant une cadence parfaite, presque « irréaliste » (« Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses ») au regard de la densité chromatique des premières strophes, alors que le réel moment d'accomplissement de la mélodie n'arrive qu'après cette première « fausse » conclusion.

129 Ms.1017 conservé à la BnF.

Célestin Deliège propose une analyse de la mélodie en fonction des différents « champs harmoniques »¹³⁰ que l'on y rencontre, soulignant également l'importance de leurs rapports au texte :

- 1) Le passage modulant d'un champ à un autre s'effectue *généralement* à la fin du vers, au moment de la rime, si toutefois le vers a en lui-même un sens complet, achevé, et n'appelle pas son complémentaire immédiat. Exemple : le premier vers du poème.
- 2) A la fin des strophes le passage à la rime n'est pas modulant ou s'il l'est, comme dans le cas de notre exemple, la modulation n'est pas maintenue et la tonalité générale de la strophe est ramenée. Exemple : le dernier vers de la première strophe.
- 3) Lorsque deux vers consécutifs s'inscrivent dans une relation évidente tant par la forme que par le sens, les deux vers sont inclus dans un seul champ harmonique ; le passage modulant à un second champ est alors différé aux dernières syllabes du second vers. C'est le cas des vers 3 et 4 de la première strophe.
- 4) Sans préjudice de la modulation principale opérée à l'instant de la rime, d'autres modulations très caractéristiques interviennent occasionnellement dans le cours des vers, leur but est de conférer une valeur privilégiée à certains mots clés qu'elle souligne. Le plus souvent, ces mots clés sont chargés d'une intention expressive bien déterminée, ils évoquent un lieu, un décor, une couleur, une circonstance, une sensation.

Si ces remarques sont en grande partie exactes, plusieurs problèmes se posent en ce qui concerne les notions de « modulation » et de « tonalité ». Ces deux concepts présupposent en effet la présence des mécanismes de la tonalité classique en arrière-plan de l'œuvre analysée, bien que Deliège recourt par ailleurs à la notion de « champ harmonique », qui renvoie à une logique musicale bien différente.

- 5) De toute évidence, le compositeur a délibérément voulu créer un mouvement, une tension interne dans le discours musical au moment du passage des vers rapprochés l'un de l'autre par une complémentarité de sens ou un lien formel logique.

130 Célestin DELIÈGE, « La conjonction Debussy-Baudelaire », *Claude Debussy jeux de formes, op.cit.*, pp.114-116.

6) Le rôle du tempo et des intensités, tout au long de cette mélodie, est d'une extrême importance, ces éléments sont de puissants agents organisateurs de la forme et, simultanément, ils incarnent une valeur affective considérable.

Ce dernier point est sans doute le plus important en ce qui concerne l'organisation formelle de cette mélodie : l'intensité (***mf*** amenée par un crescendo), en particulier, marque avec une grande clarté le moment d'accomplissement, (sur les mots « des soleils rajeunis »), par contraste avec les nuances ***p*** à ***mp*** de toute la partie centrale.

Alors que les motifs structurent généralement avec clarté les mélodies de Debussy, leur prolifération, la texture chromatique dans laquelle ils s'insèrent, ainsi que leurs transformations, dans *Le balcon*, poussent leur reconnaissance à un point limite. Les commentateurs s'accordent d'ailleurs assez peu sur la nature de ces motifs .

Arthur Wenk n'en relève qu'un seul, aux multiples transformations ¹³¹ :

The image displays six stanzas of musical notation, labeled Stanza 1 through Stanza 6, illustrating transformations of a motif. Stanza 1 shows a basic melodic phrase. Stanza 2 introduces a trill and a triplet. Stanza 3 features a 'dim. triad' annotation. Stanza 4 includes a 'cf. basic motive' annotation with a simplified version of the motif. Stanza 5 shows a 'dim. triad' annotation. Stanza 6 is marked 'FINAL' and includes 'INITIAL' and 'dim. triad' annotations, along with a sixteenth-note group.

131 Arthur WENK, *op.cit.*, p.77

Lori Seitz Rider, pour sa part, distingue quatre motifs dans cette mélodie ¹³²:

Allegro con moto

Voice

Piano

Motive 1

Motive 2

Motive 3a

Motive 3b

mf

Mère - re des sou - ve - nirs, maî - tres - se des maî - tres - - - ses,

Motive 2

p

Motive 2

24

Motive 4

p *poco rit.* *morendo* *rit.*

Et les soirs au bal - con, voi - lés de va - peurs ro - ses,

Motive 4

pp *m.g.* *dim.* *pp* *ppp* *rit.*

Ces motifs sont présents dans toute la mélodie, cf. le tableau suivant, lui aussi extrait de la thèse de Lori Seitz Rider¹³³ :

[piano introduction]	C	1, 2, 3a	1
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,	C	3b, 2	4
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!	E ^b (as V/C), B ⁹		7
Tu te rappelleras la beauté des caresses,	E → F	1, 2, 3a	11
La douceur du foyer et le charme des soirs,	F, D ⁹	1, 2, 3a	13
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!	C	2, 3b	16
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,	g → chr** → F# ⁷	3c	21
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses,	e ^{b9} → B ⁴ ₂	4	25
Que ton sein m'était doux! que ton cœur m'était bon!	g → A ⁴ ₃		28
Nous avons dit souvent d'impérissables choses	D → G		34
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.	G ⁹ → chr → D ⁷	3c	40
[piano interlude]	D ⁷ → F# ⁹	3c	42
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!	B, F# ⁹	1, 3b, 3a, 2, 3c	45
Que l'espace est profond! Que le cœur est puissant!	F# ⁹	3c, 1	47
En me penchant vers toi, reine des adorées,	E ^b	3a, 2, 1, 3b	50
Je croyais respirer le parfum de ton sang.	A ^{b7} → F# ⁹	3a, 2 frag., 1	52
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!	B	3b, 3a	56
[piano interlude]	e ^{o7} → F	1, 3a	58
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,	F → a ^{b+6}	1, 3a	64
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,	g a ^{b+6} , G ⁹	1	67
Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!	A, B ^b	1 frag.	70
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.	C# ⁹⁽⁷⁾	1, 3a, 1 frag.	74
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.	F → B ^b	1	78
[piano interlude]	§	1 frag., 1	80
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,	A → chr → C# ⁴ ₃	(4)	88
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.	b, A ⁷	(3b)	90
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses	F#, F ⁷		92
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux!	B ^b , D ⁷		94
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!	A → chr → E ⁷	(4)	98
[piano interlude]	E ⁷ → e ⁷ → A	1, 3a	100
Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,	D → G# ⁷	4	104
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,	A → B	[1]†, 3a, 2, 3b	109
Comme montent au ciel les soleils rajeunis	E → F	3a, 1	112
Après s'être lavés au fond des mers profondes?	C	3b, 1, 3a, 4	116
—Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!	chr/C ⁷ /chr/D ⁹	3b, 4	123
[piano closing]	G ⁷ → C	4	129

Sans revenir sur les strophes, largement analysées par les trois auteurs cités précédemment cités, nous concentrerons ici sur les cinq derniers vers, dont la mise en musique, présente certaines originalités remarquables.

133 *Id.*

Une cadence d'allure conclusive (V-I en *ré* majeur) suit les mots « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses » (mes.98), bien que la résolution de la sensible soit une nouvelle fois évitée, celle-ci redescendant sur la quinte de l'accord de tonique.

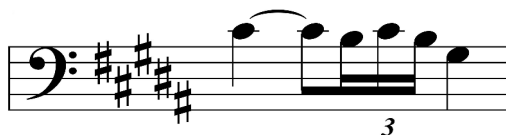
Le début de la strophe suivante semble se situer à l'intérieur même de ces souvenirs heureux (« Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis »), en lesquels se réalise le moment d'accomplissement de la mélodie, hors des textures wagnériennes qui la caractérisaient jusqu'à ce point.

Le long crescendo sur les mots « comme montent au ciel » annonce l'épanouissement sonore, les mots « les soleils rajeunis ». Au terme d'un complexe parcours extrêmement chargé en chromatismes, l'harmonie revient par enharmonie sur une armure ne comprenant aucune altération. Le mode de *fa* sur *fa*, combiné à un élargissement important de l'ambitus de cette mélodie (le chant atteignant un *la*⁴, note la plus aigüe de la mélodie) caractérisent encore ce bref instant d'accomplissement d'une mesure seulement.

Le dernier vers du poème, « Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! » correspond au moment de dissolution du matériau, rappelant en particulier le motif 2 de Lori Seitz Rider (ce qui, étonnamment, n'est pas relevé dans son tableau récapitulatif) à la ligne de chant. Ses valeurs rythmiques de ce motif sont allongées (les croches de triolets et les noires qui contrastaient au départ deviennent ici des blanches et des noires), alors que ses deux fragments chromatiques se voient finalement déliés et séparés par un intervalle de demi-ton. Une cadence parfaite en *do* majeur vient finalement conclure cette mélodie, bien que les mouvements obligés des voix entre dominante et tonique ne soient pas réalisés : alors que le *fa* monte au *sol* par anticipation, la sensible *si* évite la tonique par l'arrivée sur un *ré*, appoggiature pour une mesure entière de la tonique finale *do*.

2.3.3. *Harmonie du soir*

Harmonie du soir, dont le manuscrit est daté de janvier 1889¹³⁴, respecte la forme pantoum du poème de Baudelaire. Celle-ci permet à Debussy, par son exotisme et sa construction cyclique, de s'émanciper du cercle clos de la temporalité classique sans renoncer au principe de répétition. Les retours des vers constituent pour le compositeur un moyen d'expérimenter divers types de variantes autour d'objets récurrents mais toujours différents, par la diversité des contextes dans lesquels ils s'inscrivent. Les deux motifs de cette pièce sont donnés dès l'introduction, le premier étant caractérisé par sa ligne mélodique



Harmonie du soir, motif α (mes. 1)

Après l'accord initial, son isolement dans le registre lui confère un maximum de relief. Arthur Wenk¹³⁵ a choisi de nommer ce motif « b », gardant la lettre « a » pour celui, dont l'exposition commence avec l'accord initial du piano. Le motif mélodique de « b » est pourtant le premier à être identifié par l'auditeur, le « motif a » de Wenk ne pouvant être reconnu qu'à la fin de la deuxième mesure. C'est la broderie <do#-ré#-do#>, et tout spécialement sa seconde descendante, soulignée par le caractère d'appoggiature du ré#, qui le caractérise. Nous nommerons donc « β » ce second motif – et « α » le premier – contrairement à Wenk (cf. l'exemple ci-dessous).

134 Ms. 1018, conservé à la BnF

135 Arthur WENK, *Debussy and the poets*, Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 86.



Harmonie du soir, mes. 1-3 (exemple donné par Arthur Wenk)

Si les deux motifs sont omniprésents dans *Harmonie du soir*, ils sont cependant émancipés de leur rôle de marqueur formel : ce sont leurs transformations et réinterprétations au sein de diverses échelles qui structurent la dynamique de la mélodie. Le motif β est développé à travers la première ligne de chant, où la seconde majeure $\langle \text{ré}\sharp\text{-do}\sharp \rangle$ vient prolonger un segment de cinq tons entiers : $\langle \text{sol-la-si-do}\sharp\text{-ré}\sharp \rangle$, comme s'il s'agissait du mode acoustique sur *la*. Cette tonique n'est cependant pas clairement établie, du fait que le $\text{do}\sharp$ (dont l'accord parfait mineur est donné dès la toute première mesure) entre en concurrence avec elle.

Le dessin mélodique de tons entiers disparaît après le troisième vers (« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ») avant de réapparaître textuellement au chant, transposé une première fois sur $\text{fa}\sharp$, une seconde fois sur *si*, sur le vers « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige » (instants d'accomplissement), tout en restant consonants, par leur inscription au sein du mode acoustique (avec *mi* puis *la* au piano). Une première transformation du motif α annonce elle aussi ces instants de climax au cours de la première strophe : à la neuvième mesure, il s'inscrit à l'intérieur d'une quarte augmentée, et non plus d'une quarte juste.

Les vers de cette mélodie contrastent entre eux par leur texture harmonique, tantôt resserrée (du fait, en particulier, de sa densité chromatique), tantôt caractérisée par une plénitude sonore. Divers degrés

séparent ces deux tendances, et l'on peut observer de réelles progressions entre ces types, indépendamment de toute logique tonale. Ernst Kurth avait déjà remarqué et théorisé cette manière de composer, ce que rappelle et synthétise Jean-Louis Leleu :

Les harmonies qui au regard de la logique tonale eussent été les plus « dissonantes » y sont totalement déliées de cette logique ; le phénomène de la *Verschmelzung*, touchant jusqu'aux intervalles les plus rétifs à la fusion (en particulier la seconde mineure), transforme ces harmonies, pour notre oreille, en consonances : nous ne sommes plus sensibles qu'à la couleur harmonique qui les caractérise en tant que blocs sonores. Cette nouvelle écoute, entièrement affranchie du modèle cognitif propre à la musique tonale, ne s'applique pas, cependant, qu'à l'accord pris isolément, mais également – et c'est là un point essentiel – à la succession des accords. Kurth forge, pour rendre compte de ce phénomène, la notion d'*absolute Fortschritungswirkung*, signifiant pas là que la succession d'accords entendue ne s'inscrit plus dans un réseau de relations syntaxiques gouvernées par un principe général (celui de la logique tonale, dans laquelle toutes les harmonies peuvent être rapportées, en termes de fonctions clairement hiérarchisées, à une tonique bien définie), mais forme une progression (*Fortschreitung*) que justifie seule sa couleur – ou, pour user d'une autre métaphore, sa saveur – particulière. ¹³⁶

Cette progression de la forme pantoum intègre un mouvement cyclique tout en conservant une progression permanente. Chacun des vers du poème est caractérisé par une ligne de chant et une couleur harmonique :

– Le premier vers du poème, « Voici venir le temps où vibrant sur sa tige », est harmonisé dans une couleur hésitant entre un mode pentatonique (sur *do#*) et un mode acoustique (sur *la*).

– Les vers « Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir » et « Valse mélancolique et langoureux vertige » sont caractérisés par des harmonies et des mouvements mélodiques laissant songer à une logique tonale teintée de romantisme.

136 Jean-Louis LELEU, « Debussy selon Ernst Kurth. La mise en perspective du théoricien », *op.cit.*, p. 378.

– Dans les vers « Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige » sont concentrées une grande partie des tensions. Les chromatismes et la faible euphonie des harmonies de ces mesures en constituent les caractéristiques principales.

– Un peu moins chargés en chromatisme, le vers « Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir » est toujours suivi d'éclaircissements : la première fois par le vers « Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir » et son harmonie voluptueuse, la seconde par les mots « Du passé lumineux recueille tout vestige ».

– Le vers « Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir » crée une impression de suspension, dans un mode de *fa* (sur *do*, la première fois, sur *si* la seconde).

– Le vers « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige », lui aussi répété une fois au cours du poème, correspond aux moments d'accomplissement. Sa première occurrence arrive mesure 45, où il est mis en valeur par l'emploi caractéristique du mode acoustique. Debussy registre en effet les notes dans leur ordre d'apparition en tant qu'harmoniques au dessus du *fa#* grave, alors que la voix continue de monter le long de ces harmoniques pour atteindre le *si#* sur le mot *sang*. L'ultime accomplissement arrive quant à lui mesure 59, l'harmonie présentant d'abord un mode de *fa*, puis un mode acoustique (mes. 60) sur *si*, largement déployée du grave à l'aigu, avec *si* cette fois comme fondamentale.

La conclusion d' *Harmonie du soir* est particulièrement intéressante de par son lien au texte. Avo Somer voit à cet endroit une « *B minor authentic cadence* »¹³⁷ sans pour autant examiner le détail de la conduite des voix. Or, les notes de l'accord bâti sur *fa#* sont ici <*ré#-fa#-la#*> soit un troisième degré de la tonalité de *si* majeur, et non pas son cinquième comme l'écrit l'auteur, l'intervalle de triton étant ici absent. La ligne de basse rappelle la cadence

137 Avo SOMER, « Chromatic third relations and tonal structure in the songs of Debussy », dans : *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2, 1995, pp. 215-241

IV-V-I, et il s'agit là effectivement d'une référence à la cadence parfaite de la part de Debussy. Celle-ci est cependant isolée dans la coda, et sonnerait presque incongrue au regard du langage du reste de la mélodie si le texte ne venait pas la justifier. Le vers « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor » lie une fois de plus le langage tonal et le monde du passé. Cet exemple tient lieu dans l'article de Somer (sans que cela soit pourtant explicité) de démonstration, à partir de laquelle le fonctionnement de la musique de Debussy est déterminé en termes d'écarts vis-à-vis du système tonal. Les analyses d'enchaînements harmoniques isolés doivent donc être considérées avec une grande prudence, et mises en regard avec les textes qui les accompagnent, tout particulièrement dans la musique de Debussy.

Les six dernières mesures ont une fois de plus un rôle de dissolution du matériau. Les deux motifs, superposés et juxtaposés à travers la mélodie, fusionnent finalement, comme l'avait déjà remarqué Wenk.¹³⁸



Harmonie du soir, mes.61-62, exemple d'Arthur Wenk

La fusion des motifs coïncide ici avec leur dissolution : comme dans les mélodies antérieures, le ralentissement du rythme du motif (ainsi que la perte partielle de son identité) agissent comme des clausules annonçant la conclusion . Aux rapports fonctionnels classiques, Debussy substitue ici une

¹³⁸ Arthur WENK, *Debussy and the poets, op.cit.*, p. 86.

organisation quasiment symétrique des basses, comme le remarque encore Wenk :



« First a major second on either side, then in lines 6 and 8 a major third on either side, a tritone at line 11, a perfect fifth at line 12; then back toward the tonic and out again, with a minor third on either side at the beginning of the coda »¹³⁹

Les rapports entre différents types de couleurs harmoniques et texte mis en musique constituent dans *Harmonie du soir* un facteur déterminant, les retours cycliques des vers dans la forme pantoum du poème de Baudelaire contribuant largement à la clarté des associations.

2.3.4. *Recueillement*

Datée de 1889, cette mélodie existe sous deux versions manuscrites¹⁴⁰ assez proches l'une de l'autre, sans qu'aucune différence dans l'harmonie ni dans la forme ne vienne cependant les distinguer. Contrairement aux premiers des *Cinq Poèmes*, Debussy ne reste pas strictement fidèle à la structure du poème de Baudelaire. Dès le milieu du premier quatrain (fin de la section A), une césure musicale vient séparer les vers originaux, (moment de la tombée de la nuit), que nous nommerons ici section B. Le retour du

¹³⁹ *Id.*, pp. 86-87.

¹⁴⁰ Ms.1019a et Ms.1019b, Paris, BnF.

mot « douleur » amène la section suivante (A'), suivie d'un développement (section C, aboutissant à l'accomplissement) et d'une conclusion (section D, dissolution des motifs). Deux motifs distincts structurent cette mélodie sans pour autant avoir l'un et l'autre le même rôle.

Le premier, employé est caractérisé par un mouvement en forme d'arche, sur trois octaves (composé uniquement d'un *do#* et de sa quinte *sol#*).

Lento e tranquillo

PIANO *pp*

Recueillement, mes. 1-2: motif α

Son exposition marque le début de la mélodie, sa seconde occurrence le centre de la pièce (mes. 36, accompagné d'un retour au *premier tempo*), et sa troisième la conclusion. Dans les premiers deux cas, un changement de quinte à la main gauche du piano ($\langle do\#-sol\#\rangle \rightarrow \langle mi-si \rangle$) marque ce motif, alors que dans le dernier, une transposition sur *mi* signale la fin de la mélodie. Le second motif (β) est, lui, caractérisé par une ligne mélodique, dont le mouvement ascendant est quasiment omniprésent dans cette mélodie. Son rythme est annoncé dès la seconde mesure (commençant par une croche liée au premier de trois triolets de croches, suivi à nouveau de croches) mais sera, comme ses classes de hauteurs, modifié de diverses manières.

Recueillement, mes.8 : motif β , première occurrence isolée

Rappelant – mais réinterprétant – un code Wagnérien, Debussy fait preuve de subtilité dans son jeu de références, qui, avec le temps, deviennent de plus en plus des auto-références.

Le premier moment de suspension de *Recueillement* arrive mes.15, et correspond au début de la section B). Le texte met lui aussi « en lumière », cet instant de suspension, sur les mots « (la douce nuit qui vient, elle descend) *la voici* ». Comme dans *Harmonie du soir*, la plénitude harmonique et la mise en évidence de la quarte augmentée intégrée dans un accord parfait majeur (ici le mode acoustique) caractérisent cet instant.

L'enchaînement suivant, en revanche, aboutit sur la couleur du mode acoustique, dont la logique interne est indépendante du système tonal, tout comme la nuit se passe de la logique du jour. Cette couleur harmonique est de plus conservée pour une longue durée sans aucune altération : sa plénitude s'en voyant encore renforcée. Debussy évitera cependant à l'avenir d'attirer autant l'attention sur ces instants (la « vraie harmonie » dont parle Messiaen à travers les notes de Xenakis¹⁴¹) qui pourront parfois devenir extrêmement fugaces. Le mouvement mélodique du second motif est encore intégré dans cette section B sans pour autant que ses structures d'intervalles caractéristiques ne soient pourtant conservées. Deux ruptures interviennent successivement dans cette partie : la première correspondant au texte « Aux uns portant la paix », la seconde « Aux autres le souci ». L'arrivée sur le mot « uns » se fait ici dans un geste rappelant une cadence tonale (de dominante vers dominante), par la chute de quinte de la polarité (de *do* vers *fa*) et une quarte ascendante au chant, alors que l'arrivée sur le mot « soucis » est réalisée par un mouvement chromatique ascendant à la voix, ainsi que le retour de la ligne du second motif sur une harmonie chargée en dissonances. Ces dissonances vont en s'amplifiant jusqu'à la fin de cette section, correspondant à l'attention du narrateur portée vers le monde extérieur : « Pendant que des mortels la multitude vile, Sous le fouet du plaisir, ce

141 Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET, « Le regard de Xenakis sur Debussy », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, p. 523.

bourreau sans merci, va cueillir des remords dans la fête servile ». Par contraste avec la suspension de la tombée de la nuit, l'attention portée sur le monde des affaires « humaines » (*Weltlauf*) aboutit à une impression d'« effondrement » de l'harmonie. Ce n'est qu'avec le retour au dialogue avec la douleur (« Ma douleur, donne moi la main ») que cessent les dissonances de la section B, sans que celles-ci n'apparaissent pourtant résolues.

Le retour textuel du motif α (ainsi que du mot « douleur ») marque le début d'une nouvelle section (A'), répétant textuellement les quatre premières mesures du piano (accompagnées cette fois-ci par le chant).

Un second développement vient interrompre cette « réexposition », tronquant le vers de Baudelaire « Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes années » mais tirant parti de sa ponctuation ainsi que du changement de perspective du narrateur. Le rythme syncopé des motifs est particulièrement présent, dans ce second développement (section C), alors que des arpèges ascendants rappellent par endroit la ligne du motif α , sans que celui-ci ne trouve jamais de réel épanouissement. Si les tensions de la section B sont à lier aux thèmes poétiques de la « multitude vile » et du « fouet du plaisir, ce bourreau sans merci », c'est le thème du regret qui occupe toute la section C (« Vois se pencher les défuntes années, Sur les balcons du ciel, en robes surannées ; Surgir du fond des eaux le Regret souriant »).

La couleur de la gamme par tons est dans cette mélodie associée à un caractère morbide (« Le soleil moribond s'endormir sous une arche »). Les tensions accumulées dans toute cette section C, aboutissent sur l'accord <si-ré#-sol-la> (notes appartenant à C2₁) avant d'être finalement résolues avec le changement de tempo « Solennel », et harmonisé par un accord parfait de *do* majeur solidement ancré dans le grave. Ce nouvel accord autour duquel gravite désormais l'harmonie est successivement opposé à un accord parfait de *si* majeur (conférant à ces mesures la couleur du mode de *sol*) puis à un accord de *la* mineur qui (contrairement à l'accord *si* majeur, deux mesures avant) polarise cette fois-ci l'harmonie autour de lui (par le déploiement de son arpège, rompant avec le modèle des trois mesures précédentes).

Le changement de tempo *molto lento, dolce e espressivo* marque pour sa part le bref moment d'accomplissement de cette mélodie. Le mot « entends » agit d'ailleurs ici comme une suggestion pour l'auditeur, attirant encore son attention sur cet instant. Le motif α réapparaît (sur l'arpège de $do\#$ majeur solidement fixé dans le registre grave) mais adopte cette fois-ci le rythme du motif β , alors que sa tierce mi apparaît, (accomplissement) et que sa seconde partie est tronquée, marquant le début de la dissolution. La ligne du motif β réapparaît elle aussi dans cette mesure (sur les notes $\langle fax-sol\#-mi\#-fax \rangle$, laissant ainsi entendre la quarte augmentée de la fondamentale $do\#$.

Le motif α est finalement transposé sur mi , faisant de cette dernière le nouveau centre de l'harmonie. Ce motif, au cours de ses deux dernières occurrences, est comme déplié (et enrichi de sa tierce) au lieu de revenir sur lui-même alors qu'un dernier effet d'ouverture conclut cette mélodie : le mi , devenu point de départ du motif α , se mue en $mi\#$, tierce de l'accord final de $do\#$ majeur.

2.3.5. *Le jet d'eau*

Cette mélodie, écrite sur Le texte du poème de Baudelaire¹⁴² a été légèrement modifié par Debussy lors de sa mise en musique :

Version originale :

La gerbe d'eau qui
Berce ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses *lueurs*,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs.

Version de Debussy :

La gerbe d'eau qui
Berce ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses *pâleurs*,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.

142 Baudelaire a suggéré ce refrain, différent de celui publié ultérieurement, en note dans *La Petite Revue* du 8 Juillet 1865.

Les articulations formelles de cette mélodie sont rendues explicites par les refrains, (le mot « eau » étant de plus systématiquement associé à un accord majeur sur *do*, avec septième et neuvième). L'emploi d'un agrégat en tant que motif (<*do-ré*>) distingue cependant *Le Jet d'Eau* des mélodies antérieures :



Le Jet d'Eau, mes. 1 : motif « agrégat »

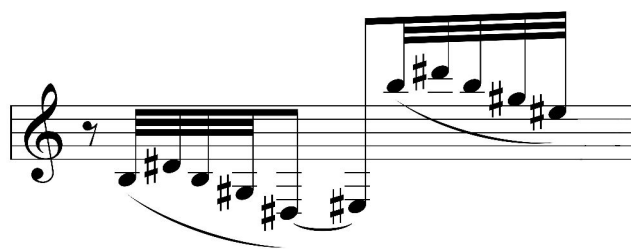
Son identité est fermement établie par sa répétition (*ostinato* durant les neuf premières mesures) avant de se faire particulièrement discret au long de la mélodie, n'étant la plupart du temps caractérisé que par son halo harmonique : c'est cette transformation que souligne Jarocinski lorsqu'il évoque un « changement d'attitude envers la sonorité et l'élément harmonique »¹⁴³ dans *Le Jet d'Eau*. Le second motif est exposé à la voix, dès le premier vers du poème (« Tes beaux yeux sont (las) », sur les notes <*sol-fa#-ré*>).

Le Jet d'Eau, mes. 2-4 : superposition du motif « agrégat » et du motif mélodique

143 Stefan JAROCINSKI, *op.cit.*, p. 141.

Une première détente de l'harmonie est atteinte sur un accord parfait de *do* majeur (avec sa neuvième, le *ré* contenu dans le motif) à la cinquième mesure. Les mesures 7-8 rappellent ensuite un geste laissant songer à une cadence V (premier renversement) / I (avec quarte ajoutée, le *ré* du motif-agrégat) en *la*, avant que la seconde ne s'ouvre sur une tierce, et ne marque ainsi la fin du premier quatrain du poème, sur le mot « plaisir ». La ligne de basse, par son extension le long du cycle des quintes < *la-ré-sol-do* >, ajoute encore l'impression d'ouverture, conjuguant les caractéristiques des moments de suspension (plénitude harmonique) et celles liées au thème du souvenir (cadence tonale), comme c'était déjà le cas dans *Les cloches* (« Semblaient reverdir les feuilles fanées, Des jours d'autrefois ») ou dans *Le balcon* (« Comme montent au ciel les soleils rajeunis »). Aucune résolution par mouvement contraire de l'intervalle de triton n'apparaît cependant dans ces mesures, Debussy évitant une fois de plus le mécanisme structurel de ce système musical pour n'en extraire que l'apparence.

Le motif-agrégat est ensuite transposé sur la seconde < *fa-sol* > (neuvième et dixième de l'accord de *mi*, majeur) pour trois mesures, puis sur < *fa#-sol#* > (quinte et sixte d'une harmonie se stabilisant autour d'un accord basé sur *si*), pour s'ouvrir une seconde fois sur la tierce < *fa-la* >, septième et neuvième d'un accord de *sol* majeur, qui constitue l'aboutissement d'un cheminement plutôt qu'une suspension de dominante. Le motif-agrégat de la mélodie, omniprésent jusqu'ici (quoique déjà partiellement fondu dans l'harmonie par son accélération en triolets, à partir de la douzième mesure), n'est rappelé que discrètement durant la mélodie, avant de réapparaître dans la conclusion, accompagné du second motif, où leur dissolution marque la conclusion de la mélodie. Le premier refrain se caractérise par l'apparition d'un troisième motif, le « jet d'eau » (l'association entre texte et musique étant parfaitement explicite).



Le Jet d'Eau, mes. 20 : motif du jet d'eau, première occurrence.

Ce troisième motif est caractérisé mélodiquement, et possède un lien avec le motif agrégat par son mode d'exposition (sa duplication à l'octave supérieure). Ses notes comme son rythme sont transformés dès le premier refrain (les triples devenant des quintolets, puis des sextolets), rendant son identité extrêmement plastique, (à tel point que la modification de sa ligne, qui intervient au début du second refrain, n'empêche pas l'auditeur de percevoir la nature du lien entre les éléments), permettant à Debussy diverses figurations poétiques du mouvement de l'eau.

Le retour de la ligne originelle du motif du jet d'eau marque, avec le changement de tempo (*poco mosso*), le début du second refrain. L'harmonie y revient à un accord de *do* majeur (avec septième mineure, et neuvième majeure par addition du motif agrégat sur <do-ré>), amené par un geste rappelant la progression V (avec quinte augmentée) - I, (progression dupliquée).

Le troisième couplet, s'achève à nouveau par un geste rappelant une cadence parfaite (en *ré* majeur), dont le mouvement obligé de la sensible (*do#*) est évitée par un mouvement vers *mi*, appoggiature de *ré*. Une transformation du motif mélodique, qui commence ici sa dissolution, marque encore la fin de ce couplet, <sol-fa#-ré> se muant en <si-la-fa#>.

Le dernier refrain parachève cette dissolution des motifs. Alors que le motif mélodique est syncopé (<si-la-fa> puis <ré-do-la> dans les trois dernières mesures), le motif du jet d'eau est énoncé une dernière fois *ostinato*, avant que sa ligne ne soit brisée (montant deux fois d'affilée), pour finalement retomber en trois temps sur les mots « larges pleurs ». Le mouvement de

quinte <sol-do>, caractéristique de chaque début de refrain dans *Le jet d'eau*, réapparaît, mis à distance, dans la dernière cadence de la mélodie. C'est cette fois-ci un accord de neuvième (et non plus un accord augmenté comme c'était le cas au début de chaque refrain), Debussy se rapprochant ici « d'un cran » de la morphologie classique de l'accord de dominante, ici sur *sol*, alors que trois accords intermédiaires descendants (*sol*[#] mineur, *fa*[#] majeur, *ré*[#] majeur, justifiés par la désinence du jet d'eau qui « Tombe comme une averse de larges pleurs ») viennent le séparer de l'accord final de *do* majeur, rappelant ainsi le geste de la cadence parfaite. L'intervalle de seconde majeure, caractéristique du motif-agrégat, refait surface dans les dernières mesures : outre son inscription en tant que sixte ajoutée de l'accord final, deux résolutions de secondes majeures descendantes (<*ré-do*> et <*la-sol*>) prolongent la cadence conclusive. Son aspect rythmique et sa répétition à l'octave sont cependant effacés de ces dernières mesures : il n'est plus caractérisé que par son d'intervalle (la seconde majeure), dont le mouvement, finalement descendant, contraste avec son exposition où il était systématiquement répété à l'octave supérieure. Un accord de *do* majeur avec sixte ajoutée (résidu du motif agrégat) ancré dans l'extrême grave vient, enfin, conclure le *Jet d'eau*.

Le matériau se complexifie dans ce dernier des *Cinq poèmes de Baudelaire* (trois motifs, dont un « agrégat » très peu caractérisé mélodiquement) alors que les associations entre texte et musique s'intensifient, sans pour autant y atteindre la fluidité d'interaction qui marquera les *Proses lyriques*.

2.4. *Fêtes galantes (première série)*

2.4.1. *En sourdine*

Les liens qui se tissent entre les *Fêtes galantes* sont autant de nature poétique que musicale. David Code en remarque certains dans son article *The Song Triptych : Reflections on a Debussyan Genre*¹⁴⁴ :

Then, a glimpse of the doctor's daughter, amorously seeking her 'beau pirate espagnol' (handsome Spanish pirate), sets up a textual link back to 'En sourdine'. The nightingale reappears in the last lines of 'Fantoques', now no soft 'voice of despair' but rather shrieking at head-piercing volume ('à tue-tête').

Perhaps that glimpse of birds dreaming in the trees faintly ties this last poem to the nightingale image of the previous two.

La première, *En sourdine*, débute par un accord ayant la morphologie de l'accord de *Tristan* sans en avoir pourtant la « fonction ».

La disposition des notes n'est pas la seule condition de son identification :

L'accord de Tristan, en effet, ne se rapporte au "code" de la tonalité que de manière en quelque sorte négative. S'il se présentait d'entrée de jeu comme il le fait au point culminant du prélude, il n'y aurait pas d' "accord de Tristan": on ne nommerait pas ainsi ce qui est simplement à cet endroit l'accord du IIème degré – normalement enchaîné à l'accord de dominante – du ton de *mi bémol*. Ce que l'on désigne par ce nom, c'est l'accord tel qu'il retentit sur le 1er temps de la 2ème mesure du Prélude, où il ne peut être justement reconnu, ni comme l'accord du IIème degré de *mi bémol* mineur, ni non plus – ce qui en théorie serait également possible (c'est par exemple la thèse qu'a défendue Jadassohn dans son livre sur Wagner de 1899) – comme l'accord de 7ème de sensible (c'est-à-dire l'accord de 9ème de dominante sans fondamentale) de *fa dièse* majeur : l' "accord de Tristan," en fait, n'acquiert son statut particulier qu'à l'intérieur de l'enchaînement dont il fait partie (si bien que citer l' "accord", c'est nécessairement citer cet enchaînement tout entier [...])¹⁴⁵

144 David CODE « The "Song Triptych": Reflections on a Debussyan genre », *Scottish Music Review*, 3 (1), 2013, p. 15 sq.

145 *Id.*

L'intérêt de l'analyse n'est donc pas tant de relever les occurrences des morphologies, que d'en éclairer le sens musical par une mise en perspective. Si l'accord initial de la mélodie est évidemment une référence à l'accord de *Tristan*, mais c'est surtout la distance que prend Debussy par rapport à celui-ci, par sa mise en contraste avec la couleur pentatonique du motif, que le compositeur associe fréquemment au caractère et solaire – éléments radicalement éloignés de l'esthétique wagnérienne – qui constitue l'intérêt de ces premières mesures.

Le motif du « rossignol » commence son exposition dès la première mesure et se divise en deux parties :

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 9. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The tempo and dynamics are marked 'PIANO' and 'pp'. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C#5) and a quarter note G#4. The second measure contains a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note B4, a quarter note C#5, and a quarter note D5. The fourth measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The fifth measure contains a quarter note F#5, a quarter note G#5, and a quarter note A5. The sixth measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C#6. The seventh measure contains a quarter note C#6, a quarter note D6, and a quarter note E6. The eighth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G#6. The ninth measure contains a quarter note G#6, a quarter note A6, and a quarter note B6. The score is annotated with 'Doux et expressif' and a '3' over the eighth and ninth measures, indicating a triplet. A dashed box encloses the first two measures, and a solid box encloses the last two measures.

5

En sourdine, mes. 1 : motif du « rossignol » et accord de « *Tristan* »

La première est constituée de la note *sol#* en noires répétées trois fois en syncope, la seconde d'un mouvement rapide de triolets suivi d'une formule caractéristique de la musique pentatonique. Ce motif reste sous sa forme originelle dans les mesures 1 à 9, permettant sa claire identification, alors que ses transformations structurent l'ensemble de la mélodie.

Deux brèves stabilisations de l'harmonie caractérisent ces mesures. La première (mes. 6) dans un mode acoustique sur *si*, la seconde dans un mode de *la* sur *ré#* (mes. 8-9). La seconde partie du motif est ensuite transposée une quinte plus bas (mes. 10) avant d'être répétée, sa première partie étant cette fois-ci dupliquée deux fois avant l'énonciation complète du motif.

La partie centrale de la mélodie (mes. 18-32) est caractérisée par l'emploi de figures ternaires (caractéristiques de la seconde partie du motif) dans

l'accompagnement de piano, situant celle-ci poétiquement à l'intérieur même du chant du rossignol.

La dernière mesure, qui rappelle une dernière fois la première partie du motif une octave plus bas en augmentation rythmique, réalise sa dissolution. Comme dans *Le Jet d'Eau* (qui comme *Clair de lune* emploie un motif construit sur un intervalle de seconde majeure), c'est un accord avec sixte ajoutée qui conclut la mélodie.

Conclusion de *En sourdine*, version publiée en 1903

Dans la première version de *En sourdine* (1882), la conclusion était par contre réalisée au moyen d'un geste directement lié au langage tonal : la résolution des notes de l'intervalle de triton par mouvement contraire (<ré#-la> → <mi-sol#>) :

2.4.2. *Fantoches*

La seconde des mélodies de la première série de *Fêtes galantes* se distingue par son humour. Halbreich affirmait, dans *L'analyse de l'œuvre*¹⁴⁶ :

« *Fantoches*, la plus ancienne, ne fut qu'assez peu retouchée, Debussy s'étant contenté de modifier le dernier tiers pour abaisser certaines notes suraiguës et faciliter certaines vocalises dont se jouait la voix brillante de la première dédicataire »

Diverses références à l'idiome tonal parsèment cette mélodie, à travers des gestes devenant burlesques. Le motif chromatique, est dès son exposition caricatural, les emprunts aux « styles nationaux » sont parodiés par les onomatopées énonçant un cliché hispanisant, alors que l'exagération des chutes de quintes lors de la conclusion tourne en dérision le geste de la cadence parfaite.

Le motif musical de cette mélodie est une fois de plus présenté dès l'introduction :



Mes. 1: Motif de *Fantoches*

Celui-ci se caractérise par une tierce mineure (intégrée dans les tous premiers temps entre la tierce et la quinte d'un accord parfait de la majeur) descendant chromatiquement d'une tierce mineure, puis remontant de la même manière à son point d'origine. Les doubles croches, le caractérisant rythmiquement, ne cessent que pour annoncer la fin de la mélodie.

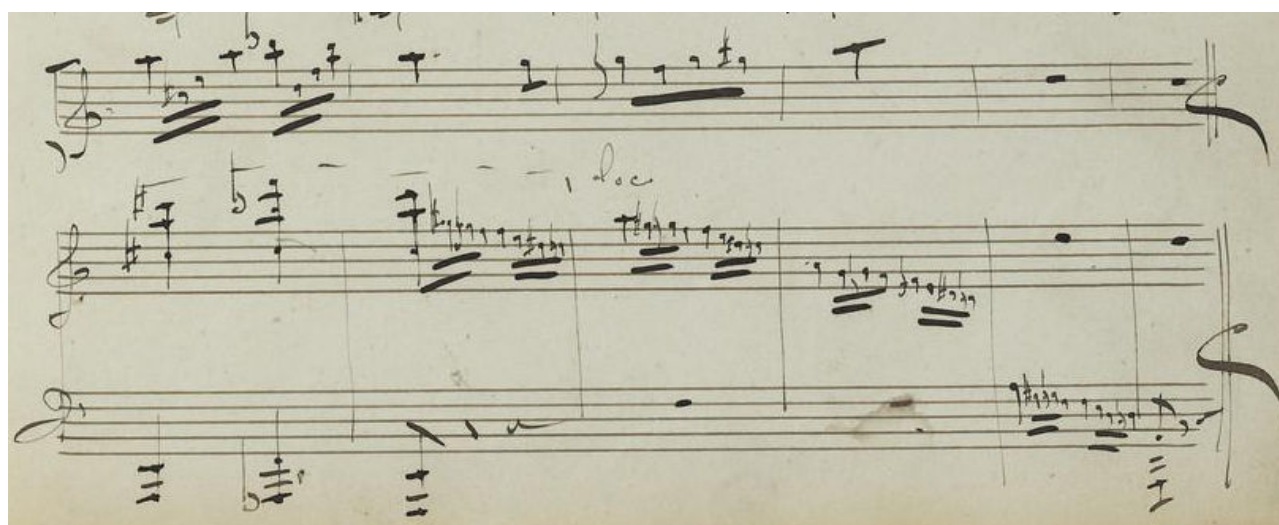
146 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p.628.

La dissolution du motif est assurée, dans *Fantoches*, par une transposition dans l'extrême grave du piano, la tierce mineure originelle se muant en octave, puis en quinte dans les trois dernières mesures de la mélodie. La note finale (*la*) est ici exagérément répétée, sonnante comme une parodie des cadences « à rallonge ».



Conclusion de *Fantoches*, version publiée en 1903

Dans la première version de *Fantoches* (1882), en revanche, des arpèges du chant, suivis une longue descente chromatique assuraient la conclusion, dans un geste d'une virtuosité beaucoup plus « sérieuse » :



Conclusion de *Fantoches*

Ms. 17716 (1), BnF, page 31/32.

2.4.3. *Clair de lune*

Les premières mesures de *Clair de Lune* exposent un motif, caractérisé par son rythme (triolet-noire), ainsi qu'un intervalle de seconde majeure ascendante. Il se stabilise à la troisième mesure dans une harmonie pentatonique ancrée sur *ré#* par une quinte dans le registre grave. Cette couleur se mue à la cinquième mesure, prenant un *sol#* isolé dans l'extrême grave comme nouveau point de référence et rappelant une gamme mineure altérée. Le motif de seconde entendu au début de l'œuvre réapparaît à la neuvième mesure, cette fois contracté à l'intérieur d'une seconde mineure <la#-si>. Le « ruban » d'accompagnement de la main droite présente encore ce motif (décalé d'une noire pointée) à travers les notes <do#-ré#>, pour s'étendre à un intervalle de tierce <si-ré#>. La couleur de C2₁ occupe seule la mesure suivante (mes.11), commentée par le mot « tristes », pour aboutir finalement sur un accord de *ré#* majeur (par enharmonie, sur les mots «[déguise]ments fantasques »).

Sur les mots « Tout en chantant sur le mode mineur », l'harmonie laisse entendre *sol* comme « tonique » d'une gamme mineure subissant diverses altérations, – comme cela est si souvent le cas chez Chausson –, mais de manière plus générale dans les œuvres de ce que Kurth nomme l'*Alterationsstil*¹⁴⁷.

Le motif de *Clair de lune* réapparaît une nouvelle fois sur le mot « [oppo]rtune », sur les notes <sol-la>. Sur les mots « Ils n'ont pas l'air de croire en leur bonheur » sont suspendus les changements rapides de polarités et altérations chromatiques des mesures précédentes. Un mode de *fa* sur *ré* caractérise cet instant de suspension, devenant à la mesure suivante un réel accomplissement au moment où « leur chanson se mêle au clair de lune » : le motif est cette fois-ci inscrit au sein d'un « mode acoustique » sur *do* pour

147 Jean-Louis LELEU, « Debussy selon Kurth. La mise en perspective du théoricien », *op.cit.*, p.375.

deux mesures entières. Son mouvement devient ascendant, contrairement à celui de son exposition : <do-ré>, <mi-fa#>, <fa#-sol#>.

La conclusion est marquée par une nouvelle interprétation des notes de l'accord de *Tristan*, interprété de manière originale, comme le souligne David Code :

[...]now this pitch has been further retranslated, to become a pure modal coloration – a hovering Dorian sixth whose decoration of the fifth degree, retaining no vestigial Wagnerian yearning, serves instead as an apt sonorous marker for the dissipation of tender personal address into cool marmoreal visions.¹⁴⁸

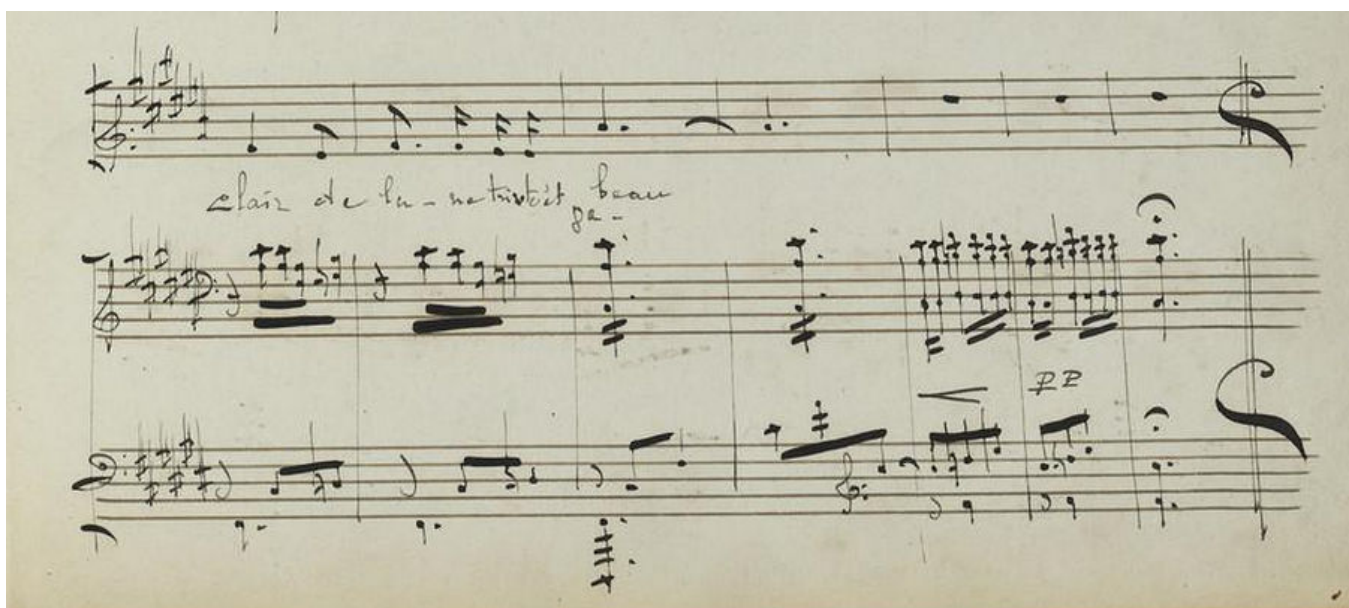
Les trois dernières mesures de *Clair de lune* dissolvent son motif : celui-ci n'est plus joué *ostinato*, mais isolé par deux fois (sous une forme moins saillante qu'auparavant, car davantage mêlé à l'accompagnement) sur les notes ré#-mi#. C'est finalement dans la couleur d'un mode de ré sur sol# sur laquelle s'achève la mélodie alors qu'est plaqué l'accord final de sol# mineur.

Conclusion de *Clair de lune*, version publiée en 1903

148 David CODE, *op.cit.*, p.17.

Dans la première version de cette mélodie (1882), la détente finale était cependant encore assurée par la résolution d'un triton par mouvement contraire sur un accord de « tonique » (*fa#* majeur).

Comme pour les deux autres mélodies de la première série de *Fêtes galantes*, les références trop directes à la tonalité classique ont systématiquement été remplacées, entre 1880 et 1903, par d'autres gestes plus personnels.



Conclusion de *Clair de lune*
Ms. 17716 (1), BnF, page 27/32.

2.4 *Trois mélodies sur des poèmes de Paul Verlaine*

2.4.1. *La mer est plus belle que les cathédrales*

Dédiée à Ernest Chausson (sans doute pour le remercier de l'organisation à son domicile de la première audition privée des *Cinq Poèmes de Baudelaire*), *La mer est plus belle que les cathédrales* a été composée en 1891, mais n'a pas été créée publiquement avant 1904, à l'occasion « d'une heure

de musique consacrée à Debussy » chez la princesse de Cystria¹⁴⁹, où le compositeur accompagna lui-même Marthe Legrand. Cette mélodie est décrite par Harry Halbreich comme « portée par un souffle lyrique ardent, [...] insolite par son romantisme ». Le texte choisi et la dédicace à Chausson (qu'il connaît depuis peu) sont eux aussi remarquables : l'opposition entre clos (la cathédrale, mais par extension, tout l'environnement cloisonné de Chausson) et ouvert (la mer, espace ouvert par excellence et symbole du monde extérieur) sera une nouvelle fois mise en scène dans *De fleurs*, mélodie dédiée à « Madame E. Chausson »...

David Code, dans son article « *The "song triptych": reflections on a Debussyan genre*¹⁵⁰ », relève justement le lien rattachant la première et la dernière des *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine* : un motif [0,3,4] aux diverses transformations ([0,1,4] , [0,1,5], puis [0,2,5], forme sous laquelle il réapparaît dans *l'Échelonnement des haies*). L'opposition entre « clos » et « ouvert » est ainsi présente dans ce triptyque à la fois sur le plan poétique et sur le plan musical.

Les six premières mesures de *La mer est plus belle que les cathédrales* sont construites sur l'opposition de deux accords parfaits : *si* majeur et *ré* mineur. Une telle succession d'accords s'expliquerait, au sein d'un idiome tonal, par une juxtaposition de tonalités. Dans cette mélodie, par contre, l'intérêt de cette succession d'accords tient, moins à la « juxtaposition » de deux polarités, qu'à des structures d'intervalles caractéristiques, qui relient les deux accords de « tonique ».

La structure d'intervalles [0,3,4] est doublement présente dans le premier enchaînement d'accords (*si* majeur / *ré* mineur) : entre les notes <*si-ré-ré#*> d'une part, et les notes <*ré-fa-fa#*> d'autre part. Sa forme [0,1,4] est elle aussi présente dans l'enchaînement d'accords initial, à travers les notes <*fa-fa#-la*>. Sa présence caractérise le second développement de la mélodie.

149 François LESURE, *op.cit.*, p. 252

150 David CODE, *op.cit.*, pp. 7-13.

Les quarante mesures de *La mer est plus belle que les cathédrales* se divisent en trois parties, à chaque fois signalées par le retour de l'accord de *ré* majeur, arpégé dans un mouvement ascendant.

Le premier développement coïncide avec un changement d'harmonie. Le même rapport entre une note et ses deux tierces (majeure/mineure), réapparaît (mes. 7), cette fois entre les accords de *mi* majeur, et *sol* majeur (déplaçant la structure d'intervalles [0,3,4] sur les notes <*mi-sol-sol#*>). La note *fa* réapparaît sur cet accord de *sol* majeur (tierce mineure du *ré* de ce même accord) avant qu'un *fa#* ne revienne à la mesure suivante, inscrit dans un accord de *si* majeur, complétant à nouveau la structure d'intervalles présentée dans l'introduction de la mélodie entre ces mesures 11-12. La structure d'intervalles [0,3,4] est bel et bien présente à nouveau deux fois dans ces mesures (<*ré-fa-fa#*> et <*si-ré-ré#*>), qui marquent le début de la seconde partie de la mélodie.

L'enchaînement des premiers accords de la mélodie (avatar privilégié de la de la structure d'intervalles « matricielle », et méritant à cet égard le titre de motif) n'est cependant pas répété entièrement : seule sa première moitié (l'accord de *si* majeur) est ici réentendue.

La structure d'intervalles est inversée dès le début de cette seconde partie, (devenant [0,1,4], en l'occurrence sur les notes <*si-do-mi*>). Cette inversion est mise en évidence par son inscription en tant que ligne de basse répétée trois fois strictement avant d'être rompue pour amener un bref développement à fonction de transition. Le motif inversé est ensuite transformé harmoniquement, réapparaissant dans les aigus du piano. Sa configuration est encore transformée ([0-1-4] devenant [0-1-5]) seule sa ligne étant conservée. Ce motif (inversé et varié) est rapidement renvoyé à nouveau dans la ligne de basse, sur une harmonie pentatonique altérée (le second degré de la gamme, le *mi*, est abaissé, donnant une couleur exotique à cette échelle). A la mesure 23 est à nouveau renvoyé dans l'aigu le motif (toujours inversé et varié), soutenu par un accord de *mi* majeur cette fois-ci.

L'harmonie des trois mesures suivantes (26-28, *Lent*) est amenée une nouvelle fois par le motif présent en diagonale, dans les mouvements de voix. Un accord de *do* majeur succède à celui de *mi* majeur, laissant apparaître deux fois la structure d'intervalles [0,3,4], sur <mi-sol-sol#> et <sol-si_b-si>. Ce passage, qui sonne comme une suspension (et dont le balancement renvoie, comme le texte l'indique, au son de la vague), est marqué par un mode de *sol* sur *do* parfaitement stable, le registre de ses notes en amplifiant l'euphonie. L'accord parfait de *do* majeur, largement déployé du grave à l'aigu, est enrichi par sa septième et sa neuvième (sans que cela sonne aucunement comme une dominante) alors que les vers « Vous sans espérance, Mourrez sans souffrance » accentuent encore cet instant privilégié, ce qui suit n'étant qu'un « après » (le poème continue par les mots « et puis »), amenant la conclusion de la mélodie.

Le retour de l'enchaînement d'accords du début de l'œuvre et du tempo d'origine (*premier mouvement*, mes. 30) marque le début d'une troisième et dernière section. L'harmonie s'y transforme rapidement, donnant *mi* comme nouvelle tonique (par une chute de quinte de l'accord – sans septième – de *si* majeur), et laissant réapparaître la structure d'intervalles caractéristique du [0,3,4], cette fois sur les notes <si-ré-ré#>, mises en évidence dans la ligne de chant (sur les mots « [...] bleus, Roses[...] »). Cette même structure d'intervalles réapparaît par deux fois entre les mesures 34 et 35, la laissant apparaître à la fois sur les classes de hauteurs <si-ré-ré#> puis <sol#-si-si#>.

La conclusion de cette mélodie est constituée, comme dans *Harmonie du soir*, par une référence « négative » à la cadence parfaite classique. Au lieu de monter à la tonique, la sensible s'abaisse chromatiquement, laissant apparaître la septième mineure de ce dernier accord de *mi* majeur (qui n'est pas, jusque là, perçu comme « tonique » principale de la pièce). Halbreich affirme y entendre une « septième de dominante » non résolue¹⁵¹. Or, ce

151 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p.636.

concept de dominante n'est applicable qu'à un type bien précis de langage musical, qui appartient déjà au monde du passé pour Debussy en 1891.

La conclusion rappelle encore une fois la forme originale de la structure d'intervalles <si-ré-ré#>, mais de manière beaucoup moins marquée que dans l'introduction, créant l'impression finale de *dissolution* du motif.

2.4.2. *Le son du cor s'afflige*

Les *Trois mélodies sur des poèmes* de Verlaine (1891) empruntent leur texte au recueil *Sagesse*. *Le son du cor s'afflige* est décrit ainsi par Halbreich : « Dès l'introduction, une atmosphère rêveuse en définit la langueur un peu décadente. L'usage de la gamme par tons et la cadence modale conclusive sont déjà bien personnels. »¹⁵². Le motif de cette mélodie est clairement énoncé dès la seconde mesure. Sa présence agit une fois de plus comme marqueur formel principal.



Le son du cor s'afflige, mes. 2-3 : première occurrence du motif

Les classes de hauteurs sur lesquelles il se construit ne sont jamais variées, mais son rythme, l'harmonie l'accompagnant, ainsi que son exposition complète/incomplète, constituent les moyens mis en pour en varier le caractère. Cette mélodie est divisée en deux parties (correspondant d'une part au deux quatrains, d'autre part aux deux tercets du poème), séparées par le retour textuel du motif.

152 *Id.*

Les deux gammes par tons jouent un rôle particulièrement important dans cette mélodie. Leur opposition aux échelles heptatoniques en constitue le contraste harmonique principal¹⁵³. La gamme par tons est présente dans chacun des deux développements, séparés par le retour du motif, inscrit, lui, au sein de diverses échelles diatoniques.

Le motif est d'abord inscrit dans un mode de *ré* sur *si*_b dans les deux premières mesures, avant que l'harmonie ne change pour finalement s'installer sur un accord de *la* majeur, sur lequel débute la première ligne de chant. Cet accord de *la* majeur se transforme rapidement en C4₁ (le *mi* monte au *fa*), annonçant déjà la couleur de C2 qui occupera une place prépondérante au long de la mélodie. Le motif se « dissout » ici une première fois (mes. 8) alors que l'harmonie revient brièvement au mode de *ré* sur *si* des premières mesures. Le premier développement débute sur C2₁ (qui occupe les mesures 10-11), avant de se transformer en un accord de *si*_b mineur, résolu une mesure plus loin sur un accord de *do* majeur fermement ancré dans le grave, et dans la couleur d'un mode de *sol*.

Suite à ce premier développement débute (mes. 22) la seconde partie de la mélodie, marquée à la fois par le retour du tempo au *1er mouvement* ainsi que de celui du motif. Plusieurs différences cependant avec sa première exposition : il est donné deux octaves plus haut, alors que sa seconde partie est omise, le laissant au milieu de la pièce dans une forme incomplète, mais encore identifiable.

Le début du second développement est caractérisé par C2₀, et non plus C2₁. A la mesure 36 revient à nouveau le motif, toujours dans un mode de *ré* sur *si*_b, mais son avant dernière note (qui sonnait dès la première mesure comme une appoggiature) est ici omise (dissolution), renforçant à cet endroit la stabilité harmonique et préparant la conclusion de la mélodie. L'accord final de *fa* mineur est inattendu, car cette note n'a jamais été la fondamentale d'aucun accord au fil de la mélodie. Le temps circulaire et directionnel,

153 Des cas relativement similaires se produisent aussi dans *Colloque sentimental* et *De grève*

fondamental pour toute musique tonale¹⁵⁴, est ici clairement ignoré.

L'opposition entre le diatonisme impliqué par la configuration d'intervalles générant le motif et les gammes par tons est particulièrement explicite dans *Le son du cor s'afflige* où le compositeur a déjà fait bien davantage que simplement « donner de la compagnie » aux classiques gammes majeures et mineures, comme il le souhaitait en 1889¹⁵⁵.

2.4.3. *L'Echelonnement des haies*

Le début de *L'échelonnement des haies* (1891), rappelle selon Halbreich « celui de la *Tarentelle styrienne* », alors que (toujours selon Halbreich) « l'atmosphère générale de cette délicieuse miniature annonce plutôt les *Jardins sous la pluie*. »¹⁵⁶ Le motif de cette mélodie est d'abord donné au sein d'une harmonie tétratonique comprenant les notes < do# ré# sol# si >.



L'Echelonnement des haies mes. 1-2 : motif

Ce motif unique structure entièrement la mélodie, jamais ses classes de hauteurs n'y sont modifiées. Son rythme, sa registration, et les harmonies en lesquelles il s'inscrit sont, en revanche, fréquemment variés, sans pour autant que son identité ne soit remise en cause.

Le motif apparaît au début de chaque section, excepté pour la troisième, qui constitue un développement central (assez flou

154 Christian ACCAOUI, article « Tonalité », dans : *Eléments d'esthétique musicale, op.cit.*, pp. 706-707.

155 Cf. conversations avec Guiraud, dans : Edward LOCKSPEISER et Harry HALBREICH, *Claude Debussy, op.cit.*, pp. 751-755.

156 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p. 636.

harmoniquement en comparaison du reste de la mélodie) marqué par l'absence du motif. On peut donc résumer la forme de cette mélodie de cette manière: A1 (introduction du motif et 4 vers), A2 (motif et 4 vers), B (partie contrastante de 4 vers), A3 (motif et 3 vers), et A4 (dernier vers et dissolution du motif). Cette forme préfigure partiellement celle de *De soir*, même si la partie contrastante (partie B) n'est pas caractérisée ici par son motif propre.

La première partie de la mélodie s'étend de sa première à la neuvième mesure. Le motif y apparaît tout d'abord dans une harmonie tétratonique indiquant *do* \sharp comme note principale. Ce motif est interrompu dès les mesures 3-4 : sa première partie reste identique alors que sa seconde partie marque un arrêt sur la note *si*, devenant la fondamentale de l'harmonie dès la mesure suivante. Seules les notes $\langle si-do\sharp-mi-fa\sharp \rangle$ y sont données, mais le *sol* \sharp et le *ré* \sharp entendus précédemment laissent imaginer la présence sous-jacente d'un mode de *sol* ou de *do*. *Si* reste la note fondamentale des mesures suivantes (7-8), mais le *ré* est cette fois-ci bécarre, faisant cette fois-ci entendre un mode de *ré* sur *si*.

À la neuvième mesure réapparaît le motif, quasiment identique à sa première occurrence (seul l'ancrage de la quinte $\langle do\sharp-sol\sharp \rangle$ dans le grave les différencie). Un second développement suit immédiatement, dans un mode de *fa* sur *mi* pour deux mesures, avant que ne soient déplacées rapidement les polarités harmoniques, indiquant successivement un mode de *fa* sur *sol*, puis un mode de *fa* sur *do* \sharp . Il s'agit là du premier moment d'accomplissement de la mélodie, marqué par la plénitude des accords de l'accompagnement et l'emploi d'un mode majeur avec quarte augmentée, comme c'est si souvent le cas chez Debussy (*Sirènes*, *De soir*, *De fleurs...*).

Suite à cet instant débute le premier développement (quatre mesures seulement) que nous avons nommé partie B dans la page précédente. Alors que le texte indique le « vague d'un dimanche », l'aigu du piano rappelle le motif, qui devient ici presque méconnaissable. Cette partie débute par deux enchaînements d'accords dupliqués, indiquant un mode de *ré* sur *fa*, avant que l'harmonie ne change rapidement pour donner *mi*, comme nouvelle

tonique par la ligne de chant (quarte ascendante *si^b-mi^b*) et la ligne de basse (même quarte ascendante une octave plus bas. L'accord parfait de *mi* majeur n'est cependant pas opposé à sa dominante, mais au cycle de tierces majeures C4₁. Les deux mesures suivantes sont d'ailleurs construites sur des notes appartenant exclusivement à C2₀: l'accord bâti sur *si* prépare ainsi une brève modulation vers une gamme par tons, qui achève le développement central de la mélodie.

Le motif réapparaît finalement avec le retour du tempo *1er mouvement*, (partie A3) marquant la pièce en son milieu, mais se voit cette fois intégré à par un mode de *sol* sur *do[#]* (alors que les premières mesures étaient construites sur une échelle tétratonique) et déplacé de deux octaves vers l'aigu. Le motif disparaît à nouveau après quatre mesures, laissant place au second accomplissement de la mélodie. Une fois de plus, l'harmonie est ancrée dans le grave par une quinte, et la quarte augmentée vient enrichir un accord parfait (de *si* majeur). Cette note, qui avait précédemment entendue comme tonique deux fois (dans une configuration tétratonique, puis dans le mode de *ré*) trouve ici sa plénitude à travers son statut de fondamentale du mode acoustique, créant à cet endroit une effet de résonance maximal.

Le motif revient doublé à l'octave mesure 29, dans un tempo *plus doux et retenu*, annonçant sa dissolution finale. L'harmonie indique cette fois un mode de *do* sur *mi*, seulement coloré par la présence de la note *si[#]*, laissant brièvement résonner les notes de C4₀. Enfin, la dissolution du motif arrive mesure 33, préparant la cadence finale. Le rythme du motif est ici égalisé en croches, éliminant son balancement rythmique caractéristique. L'harmonie semble se stabiliser sur un accord de *sol[#]* mineur, amené trois fois d'affilée par un accord de *fa[#]* majeur, laissant résonner la couleur du mode de *la*. Une dernière surprise vient finalement conclure cette mélodie : alors que l'harmonie est 32-34 est particulièrement stable, un dernier mouvement de l'accord de *sol[#]* mineur vers un accord de *do[#]* majeur viendra conclure. La « cadence modale » de ces mesures est réinterprétée à cet endroit, rappelant

par le mouvement de la ligne de basse une cadence IV-V-I, sans que ne soient cependant données la septième ni la sensible de l'accord de *sol#* majeur. La double résolution des notes du triton dont la cadence parfaite est l'avatar privilégié, est ici totalement éliminée.

Les *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine* marquent un moment important de l'évolution du langage de Debussy. Beaucoup plus claires harmoniquement que dans les *Cinq poèmes de Baudelaire* (les des traces de chromatisme wagnérien étant absentes de ce triptyque), le langage du compositeur parvient à une cohésion formelle assurée par ses motifs, se débarrassant de toute référence au langage classique (ainsi qu'au monde ancien et au thème du souvenir). Ces motifs uniques structurent ces *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine*, dévoilant avec beaucoup de clarté les techniques d'écriture que Debussy met peu à peu en place.

2.5. *La Belle au bois dormant*

Cette mélodie, sur un texte de Vincent Hyspa, reprend le thème du sommeil de la Belle au bois dormant et des aventures d'un chevalier venant à elle. La conclusion prend cependant le contrepied du conte classique : au lieu du réveil de la Belle, le chevalier « au casque couleur de lune » (cachant une « chevelure pleine de soleil »¹⁵⁷) a « volé l'anneau vermeil ». Cette mélodie alterne entre couplets narrants les aventures du chevalier (caractérisés musicalement par le motif ascendant entendu dès la première mesure, ainsi que l'emploi de diverses références aux modes médiévaux) et refrains, décrivant le sommeil de la naïve belle (caractérisés par l'emploi de clichés issus du langage tonal classique, ainsi que par une ligne globalement descendante, le tout sonnait comme une parodie de *lied* schubertien¹⁵⁸).

157 Cf. *De fleurs* : « Soleil, ami des fleurs mauvaises »

158 Claude DEBUSSY, La revue blanche, 1er mai 1901, dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 23 : « Schubert C'est inoffensif , ces lieder... ça sent le fond de tiroir des douces filles de province...– bouts de rubans fanés... fleurs à jamais desséchées...photographies décidément trépassées!... »

L'opposition entre tonique et dominante a ici pour fonction de représenter un caractère, davantage que de définir la forme.

Le motif ascendant (lié au chevalier) est présenté dès la première mesure de la mélodie.



La belle au bois dormant, mes. 1 (motif du chevalier)

Cette introduction établit très clairement un mode de *fa* (fréquemment rattaché par Debussy au lointain et au mystérieux) sur *mi* \flat . Le premier changement d'harmonie intervient à la quatrième mesure. Celle-ci se stabilise sur la note *sol* et sa quinte à vide, rappelant les sonorités médiévales, en accord avec le texte.

Au premier refrain apparaît la référence au sommeil enchanté de la Belle, que Debussy harmonise de la manière la plus « classique ». Dès le premier de ces enchaînements, la conduite des voix renforce encore cet effet en suivant leurs mouvements obligés (comme dans *Nuit d'étoiles*, mélodie au caractère non moins naïf que les refrains de *La Belle au bois dormant*) : le *ré* montant bien à la tonique *mi*, et le *la* descendant sur la tierce de l'accord, *sol* \sharp .

Dor mež au bois L'ann-eau la belle , à vo tre doigt

Cadences de type V - I (motif de la Belle), premier refrain de *La belle au bois dormant*

Le langage tonal refait ainsi surface à chaque refrain, toujours liés à des textes concernant le sommeil de la Belle :

« Dormez toujours, dormez au bois
L'anneau, la Belle, à votre doigt »

« Dormez au bois, où la verveine
Fleurit avec la marjolaine »

« Dormez la Belle au Bois, Rêvez
Qu'un prince vous épouserez »

« Dormez la Belle au bois, dormez la Belle
Sous vos courtines de dentelle »

Les couplets, narrants les aventures du chevalier sont eux, toujours signalées par le retour du motif ascendant exposé dès l'introduction. Ce retour est textuel (rendant évident son statut de marqueur formel) mais son nombre de répétitions est inégal au long de la mélodie (quatre occurrences dans les premier, second, et troisième couplets, trois dans le quatrième, et une seule dans le dernier).

Le mode de *fa*, est de moins en moins présent au long de cette mélodie alors que le chevalier se rapproche de la Belle, pour ne finalement plus laisser planer de doute sur son identité : dans le dernier couplet, la réexposition du

motif est interrompu par la minorisation de la tierce du mode, laissant entendre un mode de *la* sur *mi*_b, alors que l'on apprend que le chevalier aux « cheveux de soleil » a volé l'anneau de la Belle.

L'ironie atteint son comble dans la conclusion de la mélodie. Sur les mots « ne dormez plus, la belle au bois » est déployé un accord de *la*_b majeur, opposé à l'accord <*ré-fa-la*_b-*do*>, rappelant l'enchaînement cadentiel I - V/V. Celui-ci est dupliqué, alors que la voix énonce elle aussi un cliché cadentiel, insistant sur *la*_b comme nouveau centre tonal. Les toutes dernières mesures amènent, elles, une résolution exagérée dans les nuances et les accents sur un accord de *mi*_b majeur, alors que l'auditeur s'attend à cet endroit à une conclusion en *la*_b majeur. La cadence parfaite est traitée de manière burlesque, faisant écho au conte de fées qui « tourne mal ». Les oppositions entre types de systèmes musicaux constituent clairement la source du dynamisme de cette mélodie, alors que les associations entre texte et musique sont particulièrement explicites.

2.6. *Les Angélus*

Les Angélus, datée de 1892 témoigne d'expérimentations musicales qui, comme les *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine*, marquent un éloignement du chromatisme et le wagnérisme des *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Le motif, caractérisé par ses croches ascendantes (entendues dès la première mesure), y est quasiment omniprésent : il n'est interrompu dans son perpétuel mouvement ascensionnel que deux fois dans la mélodie, y compris dans la conclusion, où sa dissolution, préfigure celle de *De soir*.

L'église et le monde du passé sont métaphoriquement liés dans *Les angélus* (comme cela est souvent le cas chez Debussy *La cathédrale engloutie*, *De grève*, *Les cloches...*), alors que le choix du texte est caractéristique de la sensibilité poétique de Debussy au début des années 1890 : l'éloignement des cloches chrétiennes du matin est ici l'image par laquelle se manifeste le thème du désenchantement. Les promesses des angélus, « prières câlines »,

« douces folies et chanterelles d'amour prochaines » ne sont plus que des souvenirs, et seul demeure finalement le « cœur résigné » du poète. Le motif se voit dès son exposition prendre deux formes distinctes.



Les angélus, mes.1, exposition du motif

Ces deux formes sont liées leurs deux premières notes ($do\#/ré\#$) mais diffèrent par les structures d'intervalles qu'elles mettent ensuite en avant : la première laisse entendre le cycle de tierces mineures (incomplet) $\langle ré\#-fa\#-la \rangle$ alors que la seconde est composée exclusivement de notes appartenant à $C2_1$ $\langle do\#-ré\#-sol-si \rangle$. On ne peut donc assimiler cette harmonie à aucune couleur modale classée : c'est une « échelle composite » qui ouvre la mélodie.

La première ligne de chant mettra pour sa part en avant quatre des cinq notes de $C2_1$ déjà présentes, renforçant encore le vague de ces premières mesures. Cette opposition entre $C2$ et $C3$ en est dans cette mélodie à ses balbutiements, et attendra *De grève* pour réellement revêtir un rôle structurel majeur. Le terme « angélus » revient d'ailleurs sous la plume de Debussy dans la fin de la seconde *Prose lyrique*.

La première partie de la mélodie se conclut par une variante du motif $\langle si-ré\#-sol\# \rangle$, alors que sa résolution ouvre la seconde. Celle-ci débute à la mesure 16, et se voit marquée par un changement d'harmonie, une seconde variante du motif, ainsi qu'un changement de mesure (3/4 devenant 2/4, permettant l'inscription exacte du motif dans la mesure). La ligne ascendante et le rythme sont conservés, mais c'est un accord de $do\#$ mineur qui est arpégé, au lieu des agrégats des premières mesures.



Les angélus, mes. 16-17, variante du motif.

Le chant, doublé par les premières notes du motif varié, indique un mode de *ré* sur *do#* qui s'étend sur quelques mesures, avant que le *sol* devienne bécarre, et que les notes de $C3_1$ n'occupent seules l'harmonie (mes. 29). Le triton $\langle do\#-sol\# \rangle$ y est ensuite divisé de deux manières distinctes (mes. 30) : alors que la main gauche du piano plaque le fragment de tierces mineures $\langle do\#-mi-sol \rangle$, le chant donne en mouvement descendant le fragment de gamme par tons $\langle do\#-si-la-sol \rangle$.

La troisième partie de cette mélodie est marquée par retour de la forme originelle du motif. La ligne de chant, elle aussi revient quasiment à l'identique, indiquant une structure tripartite. Le motif sera une fois de plus varié après quelques mesures (la structure d'intervalles caractéristique de sa seconde transposée un ton plus haut, et l'harmonie sous-jacente modifiée) rappelant la gamme de *sol#* mineur pendant 2 mesures, avant que sa septième ne soit abaissée et que sa neuvième n'apparaisse, éloignant la couleur « tonale » de ces deux mesures.



Les angélus, mes. 38, variante du motif.

L'harmonie s'éclaire ensuite (paradoxalement, sur le mot « mort »), laissant brièvement entendre un accord parfait de *fa#* majeur. Les mots « et là » indiquent ensuite clairement le moment d'accomplissement. Un

voluptueux accord de *si* majeur (dont la basse est la plus grave entendue depuis le début de la mélodie) avec septième mineure et neuvième (laissant supposer un mode de *sol*) est employé ici, et reste en place pour quatre mesures. À cette occasion, le motif retrouve sa forme première (où plus exactement, la première moitié de sa forme première), et se voit inscrit dans une harmonie plus stable précise qu'au début de la mélodie.



Les anges, mes. 40, retour de la forme initiale du motif)

A partir de la mesure 46 débute la dissolution du motif. Ses valeurs rythmiques sont augmentées (les croches devenant des noires) et seules les notes de sa première moitié sont conservées, *do#* et *ré#*. L'impression conclusive générée par ce ralentissement est encore accentué par l'enchaînement sous-jacent des harmonies, descriptible par analogie comme un enchaînement VI-III-IV-I d'un mode de *la* sur *do#*.

Chapitre 3

Debussy, Chausson,
et les *Serres Chaudes*

3.1 Symboles chez Debussy et Chausson

Hans-Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, insiste sur la nécessité d'une mise en perspective à la fois synchronique et diachronique des œuvres étudiées, afin de mieux évaluer l'« écart esthétique »¹⁵⁹ entre l'œuvre étudiée et l'horizon d'attente de son « premier public ». Dans une telle approche, les *Serres chaudes* constituent un point de comparaison particulièrement adéquat. Outre leurs affinités sur le plan poétique (dont nous examinerons ici les limites avant de nous plonger dans l'analyse musicale), les créations des deux œuvres sont elles aussi liées. Chausson entame la composition des *Serres Chaudes* en juin 1893¹⁶⁰, au moment où Debussy (avec qui il correspond régulièrement) termine une première version de *De fleurs*, dédiée « À Madame E. Chausson, pour sa fête, et pour rendre respectueusement hommage au charme qu'elle met à être Madame Chausson »¹⁶¹. La correspondance entre Debussy à Chausson nous renseigne encore sur les liens entre les genèses des deux œuvres. Le 8 juillet 1893, Chausson écrit à Debussy : « Je grignote, en attendant, quelques mélodies de Maeterlinck. S'il y en a suffisamment, je vous les apporterai mercredi, non sans inquiétude¹⁶². ». Ce à quoi Debussy répond :

159 Hans-Robert JAUSS, *op.cit.* p. 80 : « L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue en tant qu'histoire particulière, dans son rapport spécifique à l'histoire générale. »

160 Jean GALLOIS, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994, p. 431.

161 Voir DEBUSSY, *Correspondance*, p. 140, note 1.

162 Lettre de Chausson à Debussy du 8 juillet 1893, DEBUSSY, *Correspondance*, p. 142. Chausson venait alors de terminer deux premières mélodies : *Lassitude* le 30 juin, et *Serre d'ennui* le 7 juillet.

[...] Maintenant vous voilà comme les Serres chaudes, et que vous condamnez la générosité de votre cœur, à souffrir d'être enclose dans l'ennui bleu, et à respirer les fleurs si pâles de trop de soleil, ne manquez pas de m'apporter ce que vous aurez de fait. [...] J'ai fini une fois pour toutes la 3^e prose ! Je vous la jouerai Mercredi¹⁶³.

Si les compositeurs tinrent leurs engagements, on put entendre ce jour-là chez Debussy à la fois la version définitive de *De fleurs*, *Lassitude* et *Serre d'ennui*, deux des cinq *Serres chaudes*. Louis Laloy, remarquait dès 1909 les liens stylistiques entre les *Proses lyriques* de Debussy et les *Serres chaudes* de Chausson/Maeterlinck :

De fleurs, a l'inquiétude d'un mauvais rêve ; elle fait allusion, semble-t-il, aux *Serres chaudes*, poème maladif de Maeterlinck, que Chausson mettait alors en musique : et elle se dédie à la femme du compositeur.¹⁶⁴

Outre la serre de *De fleurs*, de nombreux symboles sont mis en scène à la fois dans les *Serres chaudes* et dans les *Proses lyriques* – la lune, la nuit, le bleu et le vert, le crépuscule –, tout en renvoyant à des valeurs souvent aussi différentes que les tempéraments des deux compositeurs.

3.1.1 La couleur verte

À la question « Quelle est votre couleur préférée ? », Debussy donna plusieurs réponses différentes. Le vert, cependant, fut plusieurs fois la réponse choisie par le compositeur¹⁶⁵. Si le compositeur entretient avec elle un rapport privilégié (il ne l'aurait pas, autrement, mentionnée plusieurs fois), ce rapport n'est cependant pas totalement univoque : la mise en scène de cette couleur à travers les *Proses lyriques* (dont la couverture de la première édition représente des motifs floraux verts) est à cet égard significative.

163 Lettre de Debussy à Chausson du 9 juillet 1893, *Correspondance*, p. 143-144.

164 Louis LALOY, *Debussy*, Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes, 1909, p. 30.

165 François LESURE, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003, p. 412.

Dans *De grève*, la couleur verte est présente par deux fois :

Les vagues, comme de petites folles
Jasent, petites filles sortant de l'école
Soie verte irisée.

(...)

Les vagues, les petites vagues, ne savent plus où se mettre
Car voici la méchante averse
Froufrous de jupes envolées,
Soie verte affolée.

Le vert est l'une des deux couleurs de la soie dans cette mélodie, renvoyant à ce titre à la féminité et la sensualité. Il s'agit en outre de la couleur des yeux de Gaby Dupont, avec qui Debussy avait déjà vécu plusieurs années. Etrangement, dans *De fleurs*, cette couleur verte est constamment caractérisée négativement, s'alignant par là sur le symbolisme de Maeterlinck et de Wagner/Wesendonck :

Dans l'ennui si désolément vert

ou encore :

Dans le vert de la serre de douleur

L'association entre la couleur verte et l'ennui apparaît déjà chez Wagner, dans le lied *Im Treibhaus* – le troisième des Wesendonck-Lieder –, qui semble avoir beaucoup marqué Debussy :

Éternellement, ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui
Tombant goutte à goutte sur ma tête
De fleurs

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh ich schweben
An der Blätter grünem Saum.
Im Treibhaus

Que l'on peut traduire ainsi :

Tout se calme, un bruissement anxieux
Remplit la pièce sombre :
Je vois de lourdes gouttes qui pendent
Au bord vert des feuilles
Dans la serre

Les homophones du vert sont aussi utilisés en tant que symboles : le vert de la serre peut tout aussi bien être le *verre* de ses parois, ou encore le *vers* poétique, par rapport auxquels la « prose lyrique¹⁶⁶ » de Baudelaire comme celle de Debussy prennent leurs distances. Debussy associe donc tantôt la couleur verte à une sensation de gaieté légère et féminine, tantôt à un sentiment de tristesse.

Le vert n'apparaît pas explicitement dans les textes de Maeterlinck choisis par Chausson, mais se laisse deviner à travers les divers végétaux présents ou suggérés dans les *Serres Chaudes* :

La foule des brebis grises
Brouter le clair de lune
Lassitude

Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace
Oraison

Le vert est, comme chez Wagner, associé à la tristesse et à l'ennui : l'influence du lied *Im Treibhaus* est, sous cet aspect présente dans les *Serres chaudes* comme dans les *Proses lyriques*.

166 Cf. Charles BAUDELAIRE, « À Arsène Houssaye », premier des *Petits Poèmes en prose*, *op.cit.*

3.1.2 La couleur bleue

Kandinsky, dans sa recherche anthropologique de la symbolique des couleurs, a attribué au bleu les caractéristiques suivantes : la froideur, l'élan vers le spirituel, et le mouvement concentrique. « Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. (...) Le bleu est la couleur typiquement céleste. Le bleu développe très profondément l'élément du calme. »¹⁶⁷ Chez les poètes symbolistes encore, cette couleur est généralement associée à la rêverie liée au passé. Cette rêverie peut être chargée d'images positives (comme dans les *Bulles bleues* de Maeterlinck) ou au contraire extrêmement négatives (*Ariane et barbe bleue* du même auteur). Le bleu équivoque et rêveur, caractéristique du symbolisme, se retrouve dans les *Serres chaudes* comme dans les *Proses lyriques* :

Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Ou mes pensées tristes de feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter le deuil
De vieux dimanches trépassés
De soir

Dans mes rêves bleus de langueur
Immobilement, comme un songe
Serre d'ennui

3.1.3 La serre

Théo Hirsbrunner, dans un article concernant précisément les liens entre les *Serres chaudes* de Chausson et les *Proses lyriques* de Debussy¹⁶⁸, soulignait la présence du thème poétique de la serre (espace clos, artificiel,

167 Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio, 1989, p. 149.

168 Theo HIRSBRUNNER, « Debussy – Maeterlinck – Chausson. Musikalische und literarische Querverbindungen » dans : *Art nouveau, Jugendstil und Musik* (éd. Jürg STENZL), Zürich/Freiburg im Breisgau, Atlantis-Verlag, 1980, pp. 47-65.

confortable, mais néanmoins étouffant) dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Dès les *Wesendonck Lieder* (1857-1858), Wagner met en scène cet espace de la serre à travers *Im Treibhaus*, l'associant aux thèmes du déracinement, de l'enfermement, et de l'ennui. Les vers déjà cités plus haut ont manifestement influencé la fin de *De fleurs* :

Tout se calme, un bruissement anxieux
Remplit la pièce sombre :
Je vois de lourdes gouttes qui pendent
Au bord vert des feuilles.
Im Treibhaus

Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête,
Dans le vert de la serre de douleur.
De fleurs

Le symbole poétique de la serre apparaît encore chez Baudelaire, en particulier dans *Chambre double*, où l'enfermement et l'ennui sont mêlés (causés?) par un sentiment de confort, faisant de la serre un véritable paradis artificiel :

Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude.

[...] Horreur ! Je me souviens ! Je me souviens ! Oui ! Ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien.

Chambre double

Dans *À rebours* encore, le roman de Joris-Karl Huysmans, une page évoque l'attrait du personnage principal, « Des Esseintes¹⁶⁹ » pour « les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud dans des palais de verre ». C'est cependant, dans les *Serres chaudes* de Maeterlinck comme dans les *Proses*

169 Isabelle Bretaudeau décrit d'ailleurs Ernest Chausson comme « une sorte de Des Esseintes » dans : Isabelle BRETAUDEAU, *Les mélodies de Chausson*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 361.

lyriques de Debussy, le thème de l'enfermement qui demeure prépondérant, sans pour autant que les narrateurs de ces deux œuvres partagent la même attitude face à celui-ci.

Ô Serres au milieu des forêts!
Et vos portes à jamais closes!
Serre chaude

Venez! Venez! Les mains salvatrices!
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez ces vitres de maléfice
De fleurs

Alors que l'enfermement est une fatalité chez Maeterlinck/Chausson, celui-ci est un « mensonge », un « maléfice » qui peut être brisé dans le poème de Debussy.

3.1.4. Le crépuscule

« J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : [...] il manquait la fine lumière du crépuscule »¹⁷⁰

Wassily Kandinsky

Le crépuscule est un autre thème poétique particulièrement courant à la fin du XIXe siècle. Extrêmement présent chez Debussy, il n'apparaît qu'exceptionnellement chez Chausson. La nuit tombe fréquemment dans les *Proses lyriques*, mais également dans ses mélodies antérieures :

170 Wassily KANDINSKY, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p. 109.

Lorsqu'au soleil couchant, les rivières sont roses
Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé

Beau soir

Calmes dans le demi-jour

En sourdine

Tu réclamaï le soir, il descend, le voici

Recueillement

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige

Harmonie du soir

Sur la mer, les crépuscules tombent

De rêve

Et la nuit, à pas de velours
Vient endormir le beau ciel fatigué

De soir

Mathias Roger, qui a récemment consacré un chapitre entier de sa thèse à ce thème, caractérise ainsi la notion du crépusculaire musical :

Suivant l'étymologie même du mot, la catégorie esthétique du crépusculaire regroupe toutes les figures de l'incertitude et de ses corollaires tels qu'indécision, hésitation, équivoque. Cependant, il semble toujours y avoir dans les formes musicales de crépusculaire, à la fois analogie structurelle entre le phénomène physique et sa transposition artistique, – c'est-à-dire avant tout la dimension temporelle du crépuscule – et dépassement du simple phénomène à travers sa dimension symbolique.¹⁷¹

Deux points de ce chapitre apportent une perspective particulièrement intéressante en ce qui concerne l'esthétique de Debussy. Mathias Roger note, d'une part, que le crépuscule est lié au domaine de l'ambiguïté : l'« approche manichéenne de l'esthétique nocturne », écrit-il, « se trouve enfin nuancée par la prise de conscience de l'ambiguïté de la transition entre ombre et lumière, incarnée dans la catégorie du Crépusculaire ».

Le seul crépuscule que l'on puisse relever dans les *Serres chaudes* est

171 Mathias ROGER, *De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900*, (Thèse) soutenue à l'Université Paris-Sorbonne [Paris IV], 2011, p. 178.

caractéristique de l'esthétique de Chausson : il s'agit de « l'aube noire » : l'ambiguïté du crépuscule est précisément réduite à néant par l'univocité de sa couleur.

Comme le souligne encore Roger Mathias, La distance prise par rapport à la société et à son formalisme constitue un second aspect de ce moment :

Le temps du crépuscule est aussi le temps du décrochage de la vie grégaire et diurne préparant à la solitude nocturne. « Ce je ne sais quoi qui nous fait sentir [...] le moment et le coin de nature où l'on peut aller tout seul, sans se faire accompagner »¹⁷² écrivait Vincent van Gogh à propos de ce moment du crépuscule qu'il cherchait à saisir en peinture. L'entrée dans la nuit marque le temps de la solitude et le « Crépusculaire, comme catégorie esthétique, est une solitude de l'âme »¹⁷³. En quelque sorte, le crépusculaire indique le retrait de l'individu hors des barrières sociales érigées par la collectivité.¹⁷⁴

Les conventions sociales (comme nous l'avons vu précédemment, à propos du thème de la serre en particulier), se présentent la plupart du temps pour Debussy comme des entraves, et l'on comprend dès lors son goût prononcé pour le crépuscule, en tant que moment privilégié de l'émancipation de l'individu hors de la masse.

3.1.5. Nuit et Lune

La nuit est un symbole poétique que la lune accompagne presque systématiquement chez Debussy. Dans les *Proses lyriques*, la nuit « a des douceurs de femme » et vient « à pas de velours endormir le beau ciel fatigué », alors que la lune, dans *De grève*, vient apaiser le conflit entre les

172 Sjraar VAN HEUGTEN, Joachim PISSARO, Chris STOLWIJK, *Vincent Van Gogh, Les couleurs de la nuit* (catalogue d'exposition, Arles, Actes Sud, 2008, p. 23.

173 Michel GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, p. 190.

174 Mathias ROGER, *op.cit.*, p.178.

figures masculines (les nuages) et féminines (les vagues). Précédemment, Debussy avait même transformé le texte du *Jet d'Eau* afin d'y faire tenir à la lune une place plus importante, révélant le rôle prépondérant tenu par celle-ci dans son imaginaire.

Nuit et lune sont donc à placer du côté de la sensualité heureuse dans l'imaginaire du Debussy des *Proses lyriques* : une sensualité « dépassant les lumières du jour et de la raison », comme celle du *Clair de lune* de Maupassant. Dans cette nouvelle, deux jeunes amoureux cheminent dans la douce lumière nocturne et sont surpris par un abbé (l'oncle de la jeune fille), qui n'aura cependant pas la force de faire respecter l'ordre moral :

Pourquoi Dieu avait-il fait cela ? Puisque la nuit est destinée au sommeil, à l'inconscience, au repos, à l'oubli de tout, pourquoi la rendre plus charmante que le jour, plus douce que les aurores et que les soirs, et pourquoi cet astre lent et séduisant, plus poétique que le soleil et qui semblait destiné, tant il est discret, à éclairer des choses trop délicates et mystérieuses pour la grande lumière, s'en venait-il faire si transparentes les ténèbres ? [...] Et il reculait devant ce couple embrassé qui marchait toujours. C'était sa nièce pourtant ; mais il se demandait maintenant s'il n'allait pas désobéir à Dieu. Et Dieu ne permet-il point l'amour, puisqu'il l'entoure visiblement d'une splendeur pareille ? Et il s'enfuit, éperdu, presque honteux, comme s'il eût pénétré dans un temple où il n'avait pas le droit d'entrer.¹⁷⁵

La description par Louis Laloy de la musique de Debussy reprend cette image du temple profane :

Ce fut comme un temple du beau ; à l'abri des regards profanes, les mystères s'y dévoilaient : au lieu de cette poésie frileusement repliée sur soi-même, et comme honteuse de se voir nue, on y entendait des discours et des récits dont la délicatesse ne fuyait plus la clarté.¹⁷⁶

175 Guy de MAUPASSANT, « Clair de lune », dans *Gil Blas*, octobre 1882, réédité dans : *Maupassant, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1470.

176 Louis LALOY, *Claude Debussy, op. cit.*, p. 24.

La lumière nocturne (l'une des manifestations de ce que Christian Accaoui décrit comme la poétique de « ce qui brille dans l'obscurité »¹⁷⁷) revêt ainsi un caractère heureux dans l'imaginaire de Debussy. Elle possède au contraire des traits lugubres et inquiétants dans les poèmes de Maeterlinck mis en musique par Chausson : dans *Lassitude*, la lune est « éteinte », l'aube « noire ». Le clair de lune, enchanteur chez Debussy, est encore, dans cette même mélodie vulgairement « brouté sur le gazon » par la « foule des brebis grises ». C'est ici, non plus à la nouvelle *Clair de lune*, mais à *La nuit*¹⁷⁸ qu'il faudrait se référer si l'on voulait continuer à établir un parallèle avec les tableaux littéraires de Maupassant. L'anxiété s'y fait extrêmement pesante, alors que diverses hallucinations annoncent la folie prochaine. Dans *Serre chaude* encore, le narrateur est surpris par l'éclairage qu'apporte le clair de lune, trouvant que « non, rien n'y est à sa place ».

3.2

Deux Spinozistes?

Dans son ouvrage « *Pour une esthétique de la réception* », Hans Robert Jauss insiste sur la nécessité pour l'histoire de la littérature de considérer la fonction sociale de l'art :

La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où dans l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social.¹⁷⁹

177 Christian ACCAOUI, « *Pelléas et Mélisande*, Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy », dans : *Claude Debussy. Jeux de formes*, *op.cit.*, p. 42.

178 Guy de MAUPASSANT, « La nuit », dans *Gil Blas*, 14 juin 1887, réédité dans *Maupassant, Contes et Nouvelles*, volume II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 639 : dans cette autre nouvelle, la nuit, cette fois, apporte la folie à un individu isolé.

179 Hans Robert JAUSS, *op.cit.*, p. 80.

Notre analyse comparative des arts de Debussy et Chausson demeurerait donc incomplète sans une exposition des « visions du monde » et « comportements sociaux » des deux compositeurs¹⁸⁰.

Si les symboles présents à la fois dans les *Serres chaudes* et les *Proses lyriques* (la lune, la nuit, la serre...) possèdent pour Debussy et Chausson des valeurs très différentes, ces différences d'interprétation ne se limitent pas au cadre artistique : les tempéraments et philosophies des deux compositeurs eux-mêmes n'ont qu'assez peu en commun. Une lecture semble pourtant les avoir un temps rapprochés, sans pour autant qu'ils n'en aient l'un et l'autre tiré le même intérêt. *L'Éthique* de Spinoza occupe, pour Debussy comme pour Chausson, une place particulière : il s'agit en effet du seul philosophe auquel soit fait référence dans leurs correspondances¹⁸¹. Debussy le mentionne comme « notre maître à tous » dans la lettre du 5 Juin 1893¹⁸², alors que Chausson cite Spinoza dans diverses lettres¹⁸³, soulignant à chaque fois son activité de « polisseur de verre ». Debussy, plusieurs années après la rupture de son amitié avec Ernest Chausson, emploiera curieusement lui aussi cette image de Spinoza polisseur de verre dans une lettre de 1916 à Jacques Durand¹⁸⁴. Bien qu'il n'existe pas d'autre document témoignant des discussions de Debussy et de Chausson à ce propos, il est possible de se faire une idée des lectures divergentes qu'ils ont de *L'Éthique* en observant les comportements, les écrits et les œuvres des deux compositeurs.

180 D'autant plus que Debussy dédia *La mer est plus belle que les cathédrales* à Ernest Chausson et *De fleurs...* « à Madame Ernest Chausson ».

181 Claude DEBUSSY lettre à Ernest Chausson du 5 juin 1893, *Correspondance, op.cit.*, p. 135.

182 *Id.*, lettre à Jacques Durand du 12 octobre 1916, *Correspondance, op.cit.*, p. 2036.

183 Ernest CHAUSSON, *Ecrits inédits* (choix et présentation de Jean GALLOIS et Isabelle BRETAUDEAU), Monaco, Éd. du Rocher, 1999 p. 325.

184 Claude DEBUSSY, lettre à Ernest Chausson du 5 juin 1893, *Correspondance, op.cit.*, p. 2036.

3.2.1 Chausson et Spinoza

Ernest Chausson, dont l'éducation et l'existence sont particulièrement marqués par la morale chrétienne traditionnelle, retient les traits les plus mystiques et ascétiques de Spinoza. Comme l'écrit Isabelle Breteau, « Chausson est une sorte de Des Esseintes, ce personnage dépeint par Huysmans dans *À rebours*, qui cependant ne se réfugiera pas dans les paradis artificiels, mais cherchera à conjurer ses démons morbides par une voie plus conforme à sa rigueur morale : la spiritualité. »¹⁸⁵. L'abnégation et l'ascétisme constituent en effet deux traits fondamentaux d'Ernest Chausson, comme de son roi Arthus. Abnégation face à quoi ? Difficile à dire, *a priori*, pour cet homme dont toute l'existence apparaît d'une blancheur immaculée. L'édition des *Écrits inédits* réalisée par Jean Gallois, qui rassemble le journal de jeunesse et certaines des lettres du compositeur, ouvre cependant une piste. Cette édition est cependant incomplète : Chausson a demandé dès 1882 à sa « marraine », Madame de Rayssac, de brûler ses lettres de jeunesse. En outre, l'édition des correspondances de Chausson par Jean Gallois a été voulue, selon ses termes « respectueuse », ce qui laisse entendre que certaines lettres n'ont pas été publiées, et nous ne pouvons nous lancer ici dans de plus amples conjectures. Ce qui nous reste de ces écrits est toutefois suffisant pour comprendre que l'affection de Chausson envers Madame de Rayssac est plus complexe que celle portée à une vieille marraine.

Dans son journal personnel, à la date du 2 septembre 1874¹⁸⁶, il raconte son attirance pour elle, avant de relater une scène où, cessant de résister un instant, il touche avec sa canne les cheveux de Madame de Rayssac alors que celle-ci est allongée sur une chaise longue. Feignant d'ignorer l'événement, celle-ci demande à Chausson à quoi il pense. Celui-ci dit se sentir triste, mais elle dit avoir une impression inverse. Devant l'absence

185 Isabelle BRETEAU, *op.cit.*, p. 361.

186 Ernest CHAUSSON, *op.cit.*, pp. 24-28.

de réaction de ce dernier, elle l'envoie finalement écrire des vers. Deux jours plus tard, comme pour neutraliser cet événement, elle le forcera à l'appeler « marraine » (et non plus mademoiselle), avant, deux autres jours plus tard, de lui offrir un cahier *vert* pour consigner ses poésies... C'est encore elle qui va aider le jeune Ernest à se marier, choisissant pour lui sa future épouse, sa « vraie marraine » dit-t-elle. Quelques jours à peine après son mariage, il écrira une lettre particulièrement troublante à Madame de Rayssac, lettre dont seul un œil extrêmement distrait peut ne pas noter l'ambiguïté :

Ne croyez pas au moins que notre lune de miel en soit le moins éméchée. Je crois fermement que nous pourrons continuer partout et toujours notre vie, telle que nous l'avons comprise. [...] Nous n'avons rien à craindre des déplacements ni des déplacements du monde. Notre vraie vie est ailleurs, dans un endroit inattaquable. Aussi pourrions nous peut-être étonner quelque peu des gens à myopie intellectuelle et chronique ; ce dont nous nous réjouissons fort. J'ai beaucoup de choses à vous dire que je ne sais comment vous écrire et puis Jeanne est assise dans un coin du salon, lisant ; elle ne parle pas, mais je la regarde et, quand je veux reprendre la plume, je m'embrouille au milieu de toutes les choses à vous dire et de toutes celles que je voudrais lui dire, à elle.¹⁸⁷

Les deux femmes dont il est question dans cette lettre sont précisément confondues dans les pronoms, et lorsque Chausson cite Wagner traduit en français (« *Unsere Heimat ist nicht hier* », traduit par « notre vraie vie est ailleurs »), on ne sait plus du tout s'il s'adresse à sa femme ou à sa « marraine ». L'analogie avec la relation qu'entretenaient Wagner et Mathilde Wesendonck est caractéristique¹⁸⁸ : c'est à cette dernière que s'adresse le lied *Im Treibhaus*, mettant en scène par symboles poétiques l'artificialité de la vie « conventionnelle », opposée à la vitalité et à l'amour, dont l'histoire de Tristan et Isolde constitue une version mythologisée. Les conventions sociales constituent alors pour Chausson une prison dorée, véritable serre, dont le cycle des *Serres chaudes* – achevé précisément au

187 *Id.*, lettre 35, 8 mai 1883, ainsi que les lettres pp.183-195.

188 Stefan JAROCINSKI, *Debussy, impressionnisme et symbolisme, op. cit.*, p. 62 : « Afin de pouvoir exprimer avec le plus de vérité possible la passion de Tristan pour Iseut, Wagner s'était voulu amoureux de Mathilde Wesendonck ».

moment de la mort de Madame de Rayssac – fait finalement un constat, amenant le compositeur sur la voix du mysticisme et du renoncement. Les lectures de Chausson à cette époque semblent encore confirmer cette tendance : les œuvres de Ruysbroek « l'admirable » – redevenu au goût du jour grâce à Maeterlinck –, qui précisément encouragent à l'ascétisme et au repli sur soi, figurent notamment parmi les lectures favorites de Chausson¹⁸⁹. Louis Laloy voit, quant à lui, l'origine de cette tendance dans l'enseignement de César Franck :

Sa foi est ardente, mais troublée ; il faut qu'elle surmonte des doutes, qu'elle apaise des scrupules; sa prière est anxieuse; dans le temps qu'elle implore, elle interroge, et s'effraie du silence; son âme sans malice est cependant une âme en peine, qui appelle douloureusement son sauveur, et se jette, tremblante, dans un espoir passionné. De là, malgré des chants modestes comme des cantiques et des fugues sans complaisance, une agitation fiévreuse, qui contraint le saint homme à se mettre en scène, lui aussi, pour nous entretenir longuement de ses inquiétudes ; le sujet lui tient si fort à cœur qu'il ne craint jamais de nous importuner, ou de nuire à la beauté de l'œuvre. C'est un romantique à sa manière. Chez lui l'élévation de la pensée fait tout oublier. Mais ce qu'il enseignait, sans trop le vouloir, du reste, c'est une austérité sentimentale dont les meilleurs de ses disciples, comme Ernest Chausson, devaient avoir beaucoup de mal à se défaire.¹⁹⁰

Chausson, à travers les *Serres chaudes* (dont Jean Gallois a largement souligné le caractère autobiographique¹⁹¹), oscille entre une acceptation désabusée (*Oraison* par exemple) et le déchirement (*Fauves las*). Ce sont donc les aspects les plus ascétiques de la philosophie Spinoza qui intéressèrent Chausson, davantage que son amoralisme.

189 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 423 : « Sa personnalité surtout, contemplative, son attirance pour l'occultisme et les lois secrètes de l'univers qu'il a développées en se plongeant avidement dans les œuvres de Ruysbroeck, un mystique flamand du XIII^e siècle ».

190 Louis LALOY, *Claude Debussy, op. cit.*, p. 45.

191 Jean GALLOIS, *op.cit.*, pp. 411-446.

3.2.2 Le spinozisme de Debussy

Debussy s'est montré railleur, toute sa vie durant, envers les institutions et la morale bourgeoise, comme l'attestent le choix des textes qu'il mit en musique, ses comportements sociaux, ses articles et de nombreuses lettres. Chausson et Debussy mettent en musique des textes très différents de Maeterlinck : alors que le premier choisit précisément parmi les textes les plus ancrés dans la tradition chrétienne de l'auteur belge, Debussy choisit, lui, une fable mettant en scène l'impuissance de la morale face aux mystères du monde et de l'amour¹⁹² (thème central dans l'œuvre de Maeterlinck après les *Serres chaudes*, dont le poète belge rejettera l'esthétique assez rapidement). Ce n'est pas une morale qui meut Debussy, mais une éthique. Sa fascination pour la Grèce ancienne, pour le second *Faust* de Goethe, et pour les œuvres « amORALES » – dont la fin du XIX^e siècle commence à abonder (comme celles de Conrad, dont Debussy avait particulièrement apprécié *L'Agent secret*) – est hautement révélatrice à cet égard. Ces différences de représentations du monde ne tardèrent pas à causer la fin de l'amitié entre les deux compositeurs. Les rapports mondains et économiques furent au centre de leur amitié dans les premiers temps, et cause de cette rupture dans un second. Chausson devint en effet assez rapidement pour Debussy une sorte de conseiller, d'ami plus âgé et mieux introduit dans le monde, apparaissant parfois assez paternaliste d'ailleurs. Son rôle fut d'abord d'introduire Debussy dans les milieux mondains de Paris, le poussant sans cesse à accepter des engagements envers lesquels Debussy sera toujours assez méfiant. Pour Madame Rouquairol, il jouera et chantera le premier acte de *Parsifal* d'une traite, touchant pour cela des appointements – pourrait-on dire – à la hauteur de la tâche. Encore, un poste de répétiteur lui est obtenu « chez Jéhin », que Debussy refusera, croyant avoir été sollicité pour faire travailler un orchestre, alors qu'il s'agissait en réalité d'accompagner une chorale au

192 Voir à ce sujet la nouvelle de MAETERLINCK *L'anneau de Polycrate*.

piano¹⁹³. Chausson cherche donc à établir son jeune ami dans la haute société, tentant d'inculquer les « formes » à ce « *jeune barbare* » (termes qu'emploie Chausson à propos de Debussy¹⁹⁴), idée que semble partager Madame de Saint-Marceaux, une proche de Chausson : « Il est malheureux de penser qu'une si belle nature vit dans la fange », écrit-elle le 17 mars 1893 dans son journal¹⁹⁵. Or, il semble que Debussy n'ait jamais vraiment accepté cette situation. Chausson devait sans doute apprécier les considérations qu'un compositeur aussi talentueux et prometteur que Debussy pouvait lui offrir, alors ce dernier acceptait en silence l'argent prêté et le paternalisme du bourgeois Chausson. Le point de rupture de cette amitié coïncide précisément avec le moment où Debussy ne peut plus accepter la morale bourgeoise du monde dans lequel Chausson l'a introduit, et cela au nom de son éthique. Chausson tentera de pousser Debussy à se marier avec Thérèse Roger, cantatrice créatrice des *Proses lyriques*. Il vanta même les mérites du mariage de raison dans une lettre du 27 février 1894 à Henri Lerolle (propos que – selon François Lesure – Chausson tint sans doute à Debussy).¹⁹⁶ Debussy, dans une précipitation extrêmement maladroite, fit donc sa demande en mariage, sans pour autant que celle qui était sa maîtresse depuis plusieurs années, Gabrielle Dupont, ne quittât leur appartement commun, ni que toutes ses dettes ne soient présentées à celle qui serait devenue son épouse. La dernière lettre connue de Debussy à Chausson est à cet égard assez cocasse : alors qu'il sait que l'on doute déjà beaucoup de lui, Debussy demande un prêt de quinze cent francs – somme énorme pour l'époque – afin de pouvoir étancher sa soif d'une « vie très

193 Cf. la lettre d'Ernest Chausson à Claude Debussy du 12 octobre 1893, et celle de Claude Debussy à Ernest Chausson du 1er janvier 1894, dans : *Correspondance, op.cit.*, pp. 163-165 et p. 184.

194 Lettre d'Ernest Chausson à Claude Debussy, dans : *Correspondance, op.cit.*, p. 157.

195 Citée par François LESURE, *op.cit.*, p. 151.

196 Cf. Claude DEBUSSY, *Correspondance, op.cit.*, note 2 p. 197.

claire, et sans dessous mystérieux » et d'effectuer une « transformation morale et presque autant intellectuelle » ! Chausson aida donc son protégé aussi longtemps que sa propre réputation (morale) se trouva hors-jeu, alors que Debussy joua son rôle d'aspirant bourgeois jusqu'au point où son éthique l'empêcha de mettre à la porte, du jour au lendemain, la femme avec qui il avait partagé plusieurs années de sa vie. Spinoza connut en son temps un rejet de sa communauté isolement pour ses les « lois divines » (Nietzsche le considérait à cet égard, comme un « précurseur »¹⁹⁷). La morale est, dans son œuvre, remplacée – comme le titre de son ouvrage majeur l'indique – par une éthique. Nous laisserons ici le mot de la fin à Louis Laloy, qui a finement décrit la conception Debussyste à la morale et à la grâce à travers un texte se rapportant à la *Demoiselle Elue* :

Aucune voûte d'église ne pèse sur nos regards et ne nous invite à rentrer en nous-mêmes : devant nous, où monte, les mains jointes, une âme en prières; c'est parmi la sereine clarté des espaces célestes que se déroulera la légende [...] Son paradis ne se gagne pas ; il n'est pas la récompense promise et donnée aux miséricordieux, aux humbles et aux souffrants. Rien ne nous parle des vertus de la Demoiselle Éluë, de ses mérites ou de ses labeurs; mais tout nous dit qu'elle est élue, de par la grâce innée qui préside à sa vie et innocente tous ses sentiments, et même son amour. Ne nous étonnons pas : Marguerite avait bien commis un crime et Goethe l'envoie en paradis. C'est qu'il est des âmes virginales dont l'innocence est à l'épreuve de leurs propres actions et que le ciel attire tout naturellement à lui. C'est à cette ascension légère et spontanée que nous initie une musique où rien ne trahit l'effort, où les anciennes règles s'effacent devant l'heureuse fantaisie d'une pensée sûre d'elle même, qui n'a plus besoin d'obéir à des lois pour bien agir. Car l'apparente irrégularité de ces harmonies et de ces développements n'est en réalité qu'un ordre plus parfait, de même qu'une morale sans obligation serait peut-être (si nous pouvions l'atteindre) une morale supérieure.¹⁹⁸

197 Friedrich NIETZSCHE, Lettre à Franz Overbeck, 30 juillet 1881, dans : *Lettres choisies* (éd. Marc de LAUNAY), Paris, Gallimard, 2008, p. 192.

198 Louis LALOY, « La demoiselle élue, M. Cl. Debussy », *Revue musicale*, Paris, janvier 1903, pp. 33-35.

3.3. Chausson et les *Serres chaudes*

Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau soulignent tous deux le caractère extrêmement personnel du rapport entre Chausson et son cycle de mélodies. Jean Gallois intitule d'ailleurs son chapitre les concernant « Les *Serres chaudes*, une autobiographie ? » et affirme que « *Serres chaudes* constitue ainsi une aventure, une odyssée à la fois humaine, esthétique et spirituelle : celle d'une âme à la recherche d'elle-même, de ses racines, de son devenir, au milieu même de ses affres, face à un environnement hostile et “carcéral”, et que dissolvent, au terme de sa quête, la prière et l'appel à Dieu, sublimés par la péroration quasi-immatérielle du piano »¹⁹⁹. Gallois insiste encore sur le fait que ce cycle possède une « entité en soi », et constitue « une sorte d'autobiographie déguisée, émouvant reflet de l'esthétique et de l'éthique de Chausson. Cloîtrée en un monde étouffant, *Serre chaude* (qui pourrait bien évoquer sa jeunesse triste et calfeutrée), se poursuit avec *Serre d'ennui*, au titre éloquent, sans confort ni joie, puis avec *Lassitude*, tout aussi transparent et où le musicien-poète semble vouloir abdiquer devant tant d'efforts insatisfaisants qui, on l'a vu, le font “grincher” »²⁰⁰.

Isabelle Bretaudeau, pour sa part, perçoit dans ce cycle « l'ascèse d'un être qu'en ce début 1896 l'on devine aisément en Chausson lui-même qui, cloîtré dans un monde intérieur irrationnel, parviendra en quatre étapes successives (de l'ineffable rêveur vers l'indicible pesant, puis vers le dicible duel) à l'acceptation de sa condition humaine et accédera ainsi à la paix de l'âme. »²⁰¹. Si le caractère autobiographique des *Serres chaudes* apparaît en effet clairement, il semble pourtant que les deux auteurs aient parfois interprété le sens de cette autobiographie de manière curieuse. La paix dont

199 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 428.

200 *Id.*, p. 434.

201 Isabelle BRETAUDEAU, *op.cit.*, p. 190.

parle Isabelle Bretaudeau n'est pas réellement atteinte dans *Oraison*. Le texte de Maeterlinck se conclut en effet par un appel à la pitié du seigneur, et résonne comme une abdication face aux tensions étouffantes des mélodies précédentes : la conclusion du cycle est de plus un accord mineur, répondant à l'accord majeur qui venait à la fin de *Serre chaude*. L'espoir de voir un jour « la pluie et le vent et la neige dans la serre » est définitivement écarté, alors que la pitié du Seigneur devient le seul horizon d'attente. Si, comme l'affirme Bretaudeau, il s'agit là de paix, c'est de celle apportée par l'abdication.

3.3.1

Serre chaude

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence!
Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
Toute vouée à son spectacle intérieur.

Rodenbach, *Aquarium mental*²⁰²

Serre chaude, mélodie éponyme du cycle, est en même temps la dernière à avoir été composée, présentant en outre un lien structurel fort avec *Oraison*. Jean Gallois décrit ainsi le thème de cette mélodie:

[...] l'impossibilité de communication des mondes intérieurs et extérieurs ; deux mondes étrangers l'un à l'autre, sans vraie communication possible. D'où cette tension sourde, ces montées d'inquiétude et passions internes que traduit le *si* mineur quasi tragique de la partition, et que rendent plus pesant encore l'instabilité, la mouvance tonales, l'absence de véritables modulations, les glissements de tonalités par chromatismes ou enharmonies. Avec son écriture arpégée de doubles croches, ses rythmes subtilement répartis entre les deux mains, ses longues tenues mélodiques à la seule main droite, le piano apparaît alors comme le témoin d'un bloc fortement structuré et fermé sur soi.²⁰³

202 Georges RODENBACH, *Les vies encloses*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896, p. 7.

203 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 429 sq.

Bretonneau décrit encore « un univers sombre, tourmenté en des mouvements harmoniques et mélodiques peinant à s'échapper d'eux-mêmes »²⁰⁴.

Contrairement aux poèmes construits en vers réguliers, « où domine le sentiment religieux chrétien, ceux en vers libres sont marqués par l'émancipation de toute contrainte normative et par le choix d'un registre nouveau d'images »²⁰⁵. Chausson tire ici parti de l'effusion d'images surréalistes envahissant peu à peu le prisonnier de la serre, sentiment qui atteint son paroxysme dans *Fauves las*, pour finalement s'orienter dans la dernière mélodie du cycle vers un sentiment religieux. La dernière partie de la mélodie *Serre chaude* préfigure d'ailleurs *Oraison* : telle une ouverture, la mélodie éponyme annonce déjà le cheminement du cycle entier.

La première partie de *Serre chaude* explore une grande quantité d'harmonies complexes et de modulations hardies, sans pour autant que le langage tonal y soit perdu de vue. Les cadences parfaites n'apparaissent pas dès les premières mesures, mais sont déjà suggérées par les harmonies elliptiques, oscillant entre premier et second degrés de *si* mineur. L'accord initial est d'abord opposé à un accord de dominante avec septième et neuvième mineure (mesures 3-4), avant de revenir sur lui-même, les mouvements obligés de la conduite tonale étant parfaitement respectés.

La première articulation importante de la mélodie arrive à la seizième mesure, marquée très explicitement par le tempo (*retenu* revenant au *premier mouvement*) et l'harmonie. Il s'agit là de la première cadence parfaite du cycle, confirmant clairement le paradigme annoncé par les ellipses des premières mesures. La seule originalité réside ici dans la substitution, au second degré de *si* mineur, de celui de *fa*♯ mineur (dominante de la dominante). Chausson fait donc l'économie du cheminement harmonique complet qui aurait alors été II de *fa*♯ mineur, V de *fa*♯ mineur, pour finalement aboutir sur V – I en *si*

204 Isabelle BRETONNEAU, *op.cit.*, p.183.

205 *Id.*

mineur. Cette technique d'ellipse est omniprésente dans le cycle des *Serres chaudes*.

en vos a-na-lo-gies!

II (Fa# m) V (Si m) I

Serre Chaude, mes. 16-17: fin de la première partie de la mélodie
(accompagnement simplifié)

La seconde partie de la mélodie développe des modulations complexes, et sera finalement contrastée par les dernières mesures de *Serre chaude*, dotées d'un rythme plus régulier et d'harmonies plus claires. Amenée par une cadence parfaite en *si* mineur, cette conclusion annonce déjà *Oraison*. Ces dernières mesures partagent en effet avec la dernière mélodie du cycle leur rythme, leur motif chromatique descendant, et leur cadence (de type I-III-IV-V-I).

Quand au-rons nous - la - plus — Et la neige - et le vent dans la

ser - re!

I III IV V I III IV

V de V V V de IV IV I (M)

Serre chaude mes. 70-79: conclusion

La résolution des tensions n'est pas complète dans cette première mélodie, et il faudra attendre la fin du cycle pour entendre la résolution à laquelle l'auditeur s'attend désormais. Ce geste n'est pas sans rappeler le principe du quatuor en *do#* mineur de Beethoven, laissant lui aussi attendre à la fin de son premier mouvement une cadence réalisée à la toute fin de l'œuvre.

3.3.2 *Serre d'ennui*

Et je vis comme si mon âme avait été
De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre.

Rodenbach, *Aquarium mental*²⁰⁶

La seconde mélodie, *Serre d'ennui*, commencée à Luzancy le 7 juillet 1893 « à deux heures du matin », contraste avec *Serre chaude* par son « atmosphère bienfaisante de mélancolie et de langueur rêveuse, bleues comme l'ennui du cœur »²⁰⁷ Le texte de Maeterlinck y est plus court, et écrit en vers réguliers, mêlant rimes assonancées (cœur/meilleure/pleure/langueur) et embrassées (végétations/passions/allonge/songe). Jean Gallois affirme à propos de cette mélodie qu'elle n'a pas de véritable thème, mais il s'agit en réalité d'un court motif qui émerge dès la première mesure, sans posséder l'importance que ce type d'objet sonore tient dans la musique de Debussy à la même époque.

Sur le plan de l'harmonie, *Serre d'ennui* reste parfaitement inscrite dans un cadre tonal, cependant saturé de chromatismes. Dès les premières mesures en effet, le piano fait entendre successivement deux secondes mineures ascendantes (à distance de tierce mineure) isolées dans le registre aigu du piano. A plusieurs points d'articulation importants encore, des accords entiers peuvent glisser d'un demi-ton, permettant des modulations particulièrement éloignées. Les quarante-six mesures de la pièce se divisent en deux parties de longueur à peu près égale (20 mesures / 26 mesures), séparées une cadence parfaite et le retour quasiment identique du début de la mélodie. Cette cadence agit ici comme un marqueur formel parfaitement classique malgré les nombreux chromatismes de ces pages. La cadence finale elle aussi fait entendre une cadence parfaite, amenée par un long mouvement des dominantes le long du cycle des quintes, confirmant une fois

206 Georges RODENBACH, *op.cit.*, p. 13.

207 Isabelle BRETAUDEAU *op.cit.*, p. 184.

de plus la présence d'un paradigme tonal classique.

Les deux premières mesures de *Serre d'ennui* mettent en rapport un premier et un sixième degré (altéré) de *mi* mineur. L'accord <do-mi-sol-si#> n'est pas du tout entendu comme dominante de *fa* : le *si*, sonnait ici comme un *la*# et n'étant orthographié ainsi que pour la facilité de lecture. Ce *si* est d'ailleurs réécrit *la*# dès la troisième mesure, celui-ci se résolvant finalement par mouvement chromatique vers un *si* bécarre. À la troisième mesure apparaît un accord de dominante altéré. Le second degré de la gamme de *mi* mineur est abaissé d'un demi-ton, alors que la sensible n'est atteinte que par appoggiature chromatique inférieure (où l'on retrouve l'orthographe facilitant la lecture, *mi* au lieu de *ré*#). Les deux notes du triton <la-ré#> se résolvent cependant de manière parfaitement classique, par mouvement contraire sur la quatrième mesure.

Jean Gallois remarque un « parfum Debussyste »²⁰⁸ entre les mesures 11 et 21. Il est intéressant de constater que la logique tonale est temporairement neutralisée durant cette séquence, avant de revenir à davantage de stabilité, par une cadence de type V/V >VI (de *mi* mineur).

De la mesure 26 à la mesure 33 s'étend une séquence caractéristique du langage de Chausson. Un accord de dominante de *la* majeur (avec septième et neuvième, mes. 26) est enchaîné avec un accord de dominante de *ré* majeur (lui aussi avec septième et neuvième). Le processus est ensuite répété dans une marche harmonique où même l'ornementation autour de la quinte du second accord est dupliquée. La marche continue ainsi jusqu'au premier temps de la mesure 31 où elle s'interrompt brièvement, avant de reprendre mes. 32 pour donner la dominante de *si* qui elle-même deviendra dominante de *mi*, qui conclut cette première partie de *Serre d'ennui* en ramenant à l'harmonie initiale de la mélodie.

208 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 430.

Im - mo - bi - le - ment Comme un son - ge Sur les

V (La M) V (RéM) V (Sol M) V (Do M) V (Fa M)

Serre d'ennui, mes. 26-29 : enchaînement d'accords de dominante.

Les accords de dominante de *la* majeur, *ré* majeur, *sol* majeur, *do* majeur, *fa* majeur, et *la \flat* majeur sont donc enchaînés ici sans que jamais les sensibles ne se résolvent. Cet étrange équilibre est caractéristique du langage de Chausson : les éléments du système tonal sont à peu près tous abandonnés, mais jamais au même moment. Les mouvements de voix peuvent parfois quitter les sentiers battus, mais sont toujours rattrapés d'une manière ou d'une autre, ici par la marche harmonique des dominantes le long du cycle des quintes.

La rupture de cette marche s'effectue assez abruptement, par enharmonie, après avoir atteint l'extrême opposé du cycle des quintes : s'enchaînent rapidement les dominantes de *la \flat* majeur, à une tonique de *mi* mineur, en traversant ce cycle des quintes par un glissement chromatique étendu à l'accord entier. À la mesure 40 est reproduite la marche de la mesure 26, mais cette fois-ci sur les dominantes de *do \sharp* , *fa \sharp* , *si* majeur, et enfin *mi* majeur, dans un éclaircissement final de la tierce.

Chausson, en guise de conclusion, emploie le procédé indiquant le plus clairement le paradigme tonal au sein duquel il se meut : une cadence parfaite dont les tensions se résolvent par les mouvements obligés. La sensible *ré \sharp* monte bien au *mi*, la neuvième *do \sharp* descend sur un *si*, et le *la* se résout par mouvement chromatique sur un *sol \sharp* . La présence d'un geste si

caractéristique suffit ici à indiquer à renvoyer l'auditeur à un horizon d'attente parfaitement tonal, malgré les nombreux écarts de Chausson dans cette *Serre d'ennui*.

The image shows a musical score for the piece 'Serre d'ennui'. It consists of two staves. The upper staff is for the voice, with the lyrics 'comme un rê - - - ve.' written below it. The lower staff is for the piano accompaniment, with dynamics markings 'pp', 'p', and 'pp' indicating the volume. The music features a sequence of chords and a final cadence.

Serre d'ennui, mes. 41-45: enchaînement d'accords de dominante et cadence parfaite.

3.3.3 *Lassitude*

Zones où de gluants monstres se font la guerre;
Végétation fine, herbes, perles, lueurs;
Et cauteleux poissons doucement remueurs;
Et gravier supportant quelque rose actinie.
Dont on ne sait si c'est un sexe ou un bijou.

Rodenbach, *Aquarium mental* ²⁰⁹

La troisième des *Serres* chaudes n'expose quant à elle aucun sentiment de révolte. Après *Serre chaude* qui constitue une sorte d'introduction (annonçant d'une certaine manière le cycle entier) et *Serre d'ennui*, point de départ du cycle, *Lassitude* amplifie le sentiment d'ennui, jusqu'à l'anesthésie des sens et des passions. Jean Gallois souligne l'impression d'enfermement émanant de cette mélodie :

²⁰⁹ Georges RODENBACH, *op.cit.*, p. 6.

A travers les échappées vite retombées d'un piano enclos dans les registres grave et médium, ne dépassant jamais la voix (sauf le *fa* de la cinquième mesure), elle-même marquée par un rythme syllabique, prisonnière à l'intérieur d'un ambitus de dixième (*do*[#] à *fa*[#]), aux intervalles réduits et n'excédant généralement pas la tierce. »²¹⁰

L'utilisation des pédales, caractéristique aux trois dernières *Serres chaudes*, met en avant dans *Lassitude* «le sentiment de temporalité lente et soumise qu'aucune cadence parfaite ne viendra dynamiser. Les cadences de cette mélodie sont en effet elliptiques, et les seconds degrés altérés s'y résolvent sans jamais atteindre l'accord de dominante attendu. »²¹¹ Caractérisée par son statisme (c'est la plus lente des cinq) et l'omniprésence de l'intervalle de seconde mineure, *Lassitude* présente certaines originalités sur le plan harmonique. La gamme mineure y est altérée systématiquement sans pour autant que la logique tonale ne s'en trouve neutralisée.

Les premières mesures exposent une calme tonalité de *fa*[#] mineur, alternant entre premier degré (sans tierce mes. 1) et second degré dont avec fondamentale altérée d'un demi-ton descendant. Dès la troisième mesure cependant, le *sol* redevient dièse, empêchant l'établissement d'un mode de *mi*. La quatrième mesure exploite deux altérations supplémentaires de la gamme mineure, en rehaussant la sixte et la septième (d'où résulte une gamme mineure mélodique ascendante). En quatre mesures à peine, Chausson a donc altéré de manière systématique chacun des degrés mobiles (II, VI, VII) de l'échelle mineure. Aucun accord autre que le premier degré ne viendra troubler « la temporalité lente et soumise »²¹² de *Lassitude* avant la sixième mesure, où un second degré (non altéré cette fois-ci) apparaît entre deux accords de premier degré.

210 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 432.

211 Isabelle BRETAUDEAU, *op.cit.*, p. 290.

212 *Id.*, p. 290 : « Cette utilisation des pédales reliée à ce sentiment de temporalité lente et soumise se retrouve aussi dans *Oraison* ».

A la huitième mesure par contre, l'harmonie entière est projetée parallèlement d'une tierce majeure vers le grave. Ce procédé ne constitue pas à proprement parler une modulation, mais une juxtaposition de tonalités. Si l'on trouve déjà ce procédé dans la musique de Schubert (*Erlkönig* en contient des exemples particulièrement impressionnants), il n'en demeure pas moins un contournement des mécanismes fondamentaux du système tonal.

La seconde partie de cette mélodie débute à la onzième mesure, avec un retour à la tonalité de *fa* mineur. Comme dans les premières mesures, les second, sixième, et septième degrés sont systématiquement présentés successivement dans leurs deux formes (naturels ou altérés). Une réelle rupture n'arrive qu'à la seizième mesure avec une autre juxtaposition de tonalités : cette fois vers *ré* mineur.

L'harmonie de *fa* mineur revient finalement à la vingt-cinquième mesure, mais avec une seule altération chromatique cette fois-ci, sur le second degré (abaissé) pour conclure finalement par mouvement descendant vers le premier degré.

Le langage employé par Chausson dans cette mélodie est particulièrement original, éliminant complètement les accords de dominante, et leur substituant la plupart du temps des seconds degrés retournant de manière elliptique sur des accords de tonique. Malgré l'absence de cadence parfaite dans *Lassitude*, sa position centrale dans un cycle qui en compte un grand nombre oriente l'auditeur vers une écoute ne perdant jamais de vue la perspective de l'idiome tonal.

Fauves las, la quatrième mélodie des *Serres chaudes*, est la plus empreinte de tensions de tout le cycle. Succédant à l'anesthésie de *Lassitude*, *Fauves las* présente un sentiment d'une intensité qui ne retrouve que très rarement dans toute l'œuvre de Chausson. Jean Gallois y perçoit un « lyrisme ardent, ce mouvement à la fois souple et suspensif, plein d'attente et de frissons mêlés, enserré dans une neuvième à la voix (*fa* à *sol*), mais truffé de chromatismes

inversés »²¹³. Cette mélodie apparaît véritablement comme un cri, celui d'un narrateur observant depuis sa prison le défilement de la vie. L'anxiété n'a que rarement été mise en musique avec autant d'intensité que dans ces pages, et l'on s'attendrait presque à un éclatement de la serre-prison, ce qui n'arrivera pas même dans la conclusion de la mélodie sur un accord à morphologie de neuvième de dominante, l'oreille s'habituant finalement à cette dissonance (tout comme le Chausson lui-même *semble* s'être habitué à sa condition). La conscience de l'enfermement et de la fuite de la vitalité se traduisent musicalement par l'abandon de toute résolution tonale, mais encore justement par la présence de la tonalité classique en arrière plan. Achevée en février 1896 (entre *Oraison* et *Serre chaude*), cette mélodie est peut-être la plus originale de Chausson : jamais il ne poussera plus loin son émancipation vis-à-vis du système tonal.

3.3.4 *Fauves las*

Isabelle Bretaudeau débute ainsi sa description de la quatrième *Serre chaude* : « *Fauves las* met en scène un sombre *fa* mineur aux mouvements fébriles »²¹⁴. Les choses ne sont cependant pas aussi simples : le premier degré de cette supposée tonalité n'y résonnant en effet jamais de manière explicite. Cette mélodie, très courte, marque en quelque sorte la limite de l'émancipation du langage de Chausson vis-à-vis de la tonalité classique. L'accord de tonique y étant supprimé, l'état de stabilité maximal revient aux accords de dominante, eux-mêmes devenant en quelque sorte « résolutions » d'autres accords aux sonorités plus dissonantes (les accords de quinte diminuée du second degré et accords diminués en particulier). Le paradigme tonal des tensions et des détentes est ainsi déplacé, sans que ses structures fondamentales n'en soient cependant rendues inopérantes.

213 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 432.

214 Isabelle BRETAUDEAU, *op.cit.*, p. 187.

Fauves las met en effet en scène les rêveries délirantes d'un personnage aux passions inassouvies, qui ne peut qu'observer la tension grandissante en lui sans jamais réussir à sortir d'un état entre la tension et la torpeur. Les couleurs résultantes de ce paradigme harmonique sont elles aussi particulièrement intéressantes : les neuvièmes de dominante stabilisées peuvent prendre des couleurs modales dont la stabilité sonne de manière particulièrement originale. Autre fait intéressant dans cette mélodie : la présence de fragments de gamme par tons et de cycles de tierces majeures. Chausson en fait cependant un usage très différent de Debussy : alors que ce dernier rend autonomes ces couleurs harmoniques, Chausson prend toujours soin de les intégrer au sein du langage tonal.

L'armure semble indiquer une tonalité de *fa* mineur, mais la basse reste figée sur un *do* durant les cinq premières mesures, sans jamais laisser entendre la tonique espérée. La première altération arrive à la quatrième mesure, par un emprunt à *si* mineur effectué de manière elliptique (par son second degré) avant de revenir sur la dominante de *fa* mineur entendue depuis le début de la pièce. La note *fa* arrive finalement à la basse, mais se voit transformé par sa septième et de sa neuvième (de dominante) au lieu d'exposer l'accord parfait attendu. Toute cette mélodie est construite sur ce principe : les accords de tonique semblent fuir continuellement (comme la tranquillité de l'apprenti ascète ?) alors que les tensions se succèdent, à tel point qu'à la fin de la mélodie, le dernier accord de dominante mineur est accepté par l'auditeur en guise de conclusion sans que la tonique n'ait jamais été atteinte.

Aux mesures 10-11, l'accord de dominante de *fa* majeur se résout sur un accord augmenté au lieu de l'accord parfait attendu. Le résultat de cette effet est une atténuation de la cadence par l'ambivalence de cet accord $\langle fa-la-do\sharp \rangle$. Ce dernier présente en effet la tierce majeure attendue $\langle fa-la \rangle$ mais ne donne pas la quinte de l'accord, l'altérant d'un demi-ton ascendant et la faisant sonner comme une sixte mineure. Cette transformation fait immédiatement hésiter entre les deux tonalités de *fa* (majeur/mineur), ce

dont Chausson tirera parti pour la prochaine modulation : un second degré de *do* mineur, ce qui nous donne comme chemin de modulation classique, même s'il est elliptique : *fa* majeur - *fa* mineur - *do* mineur.

La couleur de la gamme par tons, rare chez Chausson, est présente dans cette mélodie aux mesures 32-33. Le chant descend sur les notes < *si*_b-*la*_b-*sol*_b>, alors que le piano donne lui les notes < *mi*_b-*ré*_b-*do*_b-*si*_{bb}> et *fa* à la basse. On peut parler là d'une utilisation strictement mélodique de la gamme par tons : Chausson met en valeur son mouvement descendant sans pour autant lui conférer une indépendance d'ordre harmonique, ce qui explique en partie la présence de fragments des deux gammes par tons au même endroit, s'inscrivant dans une harmonie « classique » par altérations accidentelles des degrés. L'effet obtenu ici est celui d'une tension croissante, qui se « résoudra » finalement par l'exposition claire d'une dominante de *fa* mineur sur la fin du mot « passions ». Les accords de dominante, devenus accords de stabilité maximale de la mélodie, sont de cette manière opposés à d'autres objets sonores plus dissonants et instables, tels les fragments de tons entiers ou accords diminués, qui ne deviennent cependant jamais indépendants comme cela se produit dans musique de Debussy.

Le second climax de la mélodie arrive ensuite (mes. 36), juste avant la conclusion de la pièce. Sur une pédale de *do*, Chausson oscille rapidement (une fois par mesure) entre les dominantes de *fa* mineur (< *do*-*mi*-*sol*-*si*_b>) et celle de *do* mineur (avec pédale de tonique: < *do*-*ré*-*fa*-*la*_b-*si*>) pour finalement se stabiliser sur la dominante de *fa* mineur (avec neuvième à nouveau). Au regard de l'instabilité de toute la mélodie, ce dernier accord conclut sans toutefois résoudre complètement les tensions. Les nuances et la densité sont ici les outils par lesquels Chausson crée une impression conclusive dans cette mélodie, se substituant au geste traditionnel de la cadence parfaite.

Les dernières mesures offrent selon Jean Gallois²¹⁵, l'image d'un « être cherchant, de façon obscure, à sortir d'un monde fermé mais en constance mouvance ». La remarque sur la poétique vaut pour la technique musicale employée par Chausson, le monde clos de la tonalité classique y restant toujours présent en arrière plan. Les deux tonalités principales de l'œuvre (ou plutôt les deux dominantes des tonalités principales) sont à distance de quinte, et les cheminements harmoniques, parfois tortueux, s'intègrent toujours dans la dynamique propre à l'idiome tonal.

3.3.5 *Oraison*

Composée à Fiesole en février 1895 puis reprise et terminée un an plus tard à Paris (24 février 1896), cette dernière mélodie donne selon Jean Gallois à tout le cycle « sa véritable pente spirituelle et sa vraie signification »²¹⁶. Suite à l'emportement et à l'anxiété extrême de *Fauves las*, *Oraison* conclut le cycle des *Serres chaudes* non pas par une échappée hors des « vitres de maléfice », mais par une acceptation du statut de prisonnier du narrateur qui choisira la dilution des passions dans la prière chrétienne plutôt que leur libération. Cette mélodie constitue une réelle clôture du cycle des *Serres chaudes*, et ce à différents niveaux. Si, comme écrit encore Gallois, « c'est bien sur le plan de l'apaisement intérieur que se situe *Oraison* »²¹⁷, il ne s'agit cependant pas tant d'une victoire (comme il l'écrit un peu plus loin), mais plutôt d'une abdication. Le narrateur qui dans la première des *Serres chaudes* désirait « le vent et la neige » dans la serre ne souhaite plus que l'apaisement de ses passions et la pitié de son Seigneur. Si l'on considère que Chausson a sélectionné et organisé les poèmes de Maeterlinck pour en

215 Jean GALLOIS, *op.cit.*, p. 432.

216 *Id.*

217 *Id.*, p. 433.

généraliser une trame narrative, on peut dire que les *Serres chaudes* de Chausson représentent une transformation de l'état psychologique, du désir de libération jusqu'à l'acceptation de la détention. Cette trame narrative précisément constitue la différence principale entre les textes de Maeterlinck et leur interprétation par Ernest Chausson. Alors que les *Serres chaudes* constituent originellement un recueil « sans queue ni tête »²¹⁸, Chausson sélectionne et lie certaines pièces par un cheminement ramenant à des structures plus traditionnelles, générant une véritable trame narrative. Cette mélodie commence en rappelant la fin de la première du cycle. Les dernières mesures de *Serre chaude* sont en effet rappelées dès les premières d'*Oraison* à la seule différence de la tonalité au sein de laquelle elles se manifestent (*mi* mineur contre *si* mineur la première fois). Le langage musical d'*Oraison* nous ramène à un langage beaucoup plus proche de la tonalité classique que des mélodies précédentes, ce qui fait parfaitement sens si l'on considère que cette conclusion ramène le narrateur vers la prière et l'intériorité, après l'anxiété et les tourments de *Fauves las*. Comme dans chacune des *Serres Chaudes*, la tonalité reste donc en arrière plan de la composition, même si Chausson exploite ce langage musical d'une manière très personnelle. Le parallélisme des quintes, caractéristique d'*Oraison*, constitue l'un de ces traits : dès les premières mesures, les quintes parallèles dans le grave se déplacent systématiquement, marquant chaque changement de degré.

À la différence de Debussy (chez qui l'on trouve aussi une grande quantité de quintes parallèles), Chausson choisit une fois de plus de résoudre les notes des tritons des quatre premières mesures par mouvement diatonique contraire, respectant ainsi leurs mouvements obligés.

La seconde partie de la mélodie est marquée par le retour de la séquence d'accords initiale (de type I-III-IV-V-I), seulement enrichie par un emprunt à la dominante de la dominante.

218 Cf. Charles BAUDELAIRE, « À Arsène Houssaye », dans *Petits poèmes en prose*, *op.cit.*

La conclusion d'*Oraison* – et donc des *Serres chaudes* – sonne comme un renoncement. Alors que la cadence conduisant à l'accord ultime est reprise de la fin de la première mélodie du cycle (*Serre chaude*), l'éclairage de la tierce majorisée n'arrivera pas cette fois-ci. L'espoir que l'on pouvait deviner à la fin de la première mélodie du cycle (« Quand aurons-nous la pluie, Et la neige, Et le vent, dans la serre ! ») cède la place dans cette conclusion à une prière désespérée (« Ayez pitié seigneur... car la tristesse de ma joie semble de l'herbe sous la glace »).

The musical score shows the conclusion of the cycle. The vocal line begins with the lyrics "gla - ce" and ends with a fermata. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chord progression is indicated by Roman numerals: I, III, IV, V, and I.

Oraison, mes. 41-44: conclusion du cycle par une cadence parfaite.

3.3.6 Le langage musical des *Serres chaudes*

A propos du langage de Chausson, Isabelle Bretaudeau écrit :

En soi, il n'amena pas de sonorités novatrices qui rompaient avec le cadre ambiant, ce qui ne fut ni le cas de Fauré, ni celui de Debussy, qui apportèrent de manière très franche un vent nouveau dans la musique d'alors. Sa part de novation comme de compromis n'était donc pas audible de manière flagrante [...] Son originalité musicale réside donc précisément là où on pense qu'elle n'existe pas : dans les sources romantiques auxquelles il a puisé, abandonnées par ses contemporains et ses successeurs, et dans la direction particulière qu'il leur a insufflée en fonction de la sensibilité et de la conscience qu'il avait de son œuvre.²¹⁹

Ainsi, à travers les *Serres chaudes*, « Chausson commence à modifier davantage et dans une proportion substantielle les morphologies des accords de dominante, brouillant ainsi leur reconnaissance auditive comme l'évidence de leurs directions. [...] avec leurs sonorités multiples, claires ou sombres, lumineuses ou dépressives »²²⁰. La fonction de dominante elle-même devient plastique dans les *Serres chaudes*, pouvant même sonner comme un élément d'une grande stabilité au regard de la quantité d'altérations accidentelles et de modulations de ce cycle. Il s'agit là sans doute de la plus grande originalité de la musique de Chausson : la coloration du système tonal à partir de la substitution et/ou de l'altération de la dominante, dont *Fauves las* constitue en quelque sorte un point limite. La fonction de dominante dans ce cycle n'est cependant jamais perdue de vue : des cadences parfaites où se résolvent des tritons par mouvements chromatiques contraires sont présentes dans la plupart des articulations formelles importantes des *Serres chaudes*. Ce cycle s'ouvre et se clôt en effet par des formules héritées directement de la tonalité classique, bien que *Lassitude* et surtout *Fauves las* en repoussent les limites traditionnelles. Chaque mélodie en tend à sa manière les limites : *Serre chaude*,

219 Isabelle BRETAUDEAU, *op.cit.*, pp. 359-360.

220 *Id.*, p. 244.

Serre d'ennui ne respectent pas tous les mouvements obligés de résolution, *Lassitude* fait l'économie des accords de dominante (en leur substituant des seconds degrés altérés la plupart du temps), *Fauves las* fait l'économie des accords de toniques, et *Oraison* exploite les couleurs des quintes parallèles, mais recentre l'harmonie de tout le cycle par la clarté de ses cadences parfaites.

Comme le souligne Isabelle Bretaudeau, plus Chausson déstabilise le système tonal, plus il lui oppose des éléments forts de stabilisation ²²¹ : « Ce qui frappe une fois de plus chez Chausson est le mouvement circulaire qui semble définir son parcours. Mouvement de spirale plus exactement car le retour aux origines n'est pas littéral » ²²² . Le trajet de l'harmonie se dirige d'abord d'abord vers les dièses, puis vers les bémols, et le mineur, l'accord final du cycle n'est plus éclairé par une majorisation de la tierce, alors que la résignation succède à l'espoir et aux questionnements. Un commentaire d'Adorno relatif à la musique du XIX^e siècle – dans l'ouvrage sur Mahler – s'applique parfaitement au langage de Chausson :

L'histoire de la musique du XIX^e siècle, dans la mesure où elle était axée sur la note sensible et sur le chromatisme, avait multiplié les tensions à l'excès et dévalorisé les moments de détente. Il en est résulté une disproportion technique, et au niveau du contenu une certaine frustration, qui se sont renforcées l'une et l'autre à mesure que les moyens dont on se servait traditionnellement pour faire croire à un accomplissement, notamment le retour à la tonalité principale, devenaient insuffisants face à l'accroissement des tensions.²²³

Toutes les originalités du langage de Chausson ne perdent jamais de vue les fondements du système tonal, comme ses originalités d'artiste ne menacent jamais sa *persona* d'héritier bourgeois : il s'arrête « toujours à temps ».

221 *Id.*, p. 255.

222 *Id.*, p. 308.

223 Theodor W. ADORNO, *op.cit.*, p. 69.

Chapitre 4

Les Proses lyriques

4.1 La réception des *Proses lyriques*

Les *Proses lyriques*, « cahier » de quatre mélodies composées entre 1892 et 1893 sur des textes de Debussy lui-même, suscitèrent un grand nombre de critiques. Maurice Kufferath, dans le *Guide musical*, écrivit ainsi au lendemain du concert bruxellois où Debussy accompagnait Thérèse Roger (dans de *De fleurs et De soir*) :

Deux mélodies où le piano et la voix poursuivent des dessins chromatiques se contrariant à des intervalles si rapprochés ou si éloignés qu'on a la sensation pénible de l'absence complète de tonalité. [...] C'est par moments une cacophonie pure.

Léon Vallas (qui se montre par ailleurs réprobateur, voire méprisant pour les œuvres composées par Debussy après 1904²²⁴) écrit encore, dans sa monographie de 1944 :

Les *Proses lyriques*, même aujourd'hui, restent déconcertantes par leur poème, par leur musique : y alternent beautés éternelles, préciosités désuètes, recherches outrancières, charabia littéraire, voire musical. On ne les chante jamais, car elles sont aussi difficiles pour les interprètes que pour la généralité des auditeurs.²²⁵

Edward Lockspeiser lui-même avait dans sa première monographie des mots particulièrement hostiles envers ce cahier de mélodies :

« No one would imagine that these prose-poems were by one who had stepped himself in Baudelaire and Verlaine. How did Debussy come to write these trite words? [...] But it may afford his admirers some satisfaction to know that the music is almost as bad as the texts. They

224 Voir à ce propos Jean-Louis LELEU et Paolo DAL MOLIN , « Debussy l'obscur... » : les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* à travers le prisme de la critique et de la littérature musicologique entre 1913 et 1951 », *Musicorum*, *op.cit.*, pp. 1-36.

225 Léon VALLAS, *Achille-Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944, p. 105 ; les pages consacrées aux *Proses lyriques* par le même auteur dans *Claude Debussy et son temps* (Paris, Librairie Félix Alcan, 1932, p. 135-142 / Albin Michel, 1958, p. 171-177) sont moins rudes, surtout en ce qui concerne la musique, mais guère plus enthousiastes.

are clumsy songs, there is a good deal of pointless repetition, and the over-wrought piano accompaniment might be an arrangement of some hack orchestration. »²²⁶

Rares furent ceux qui, comme Louis Laloy, se montrèrent immédiatement réceptifs à l'esthétique développée par Debussy dans ses *Proses lyriques*. Laloy relève dès 1909 un lien avec les *Serres chaudes* :

Poésie tissée de rêve, syllabes irisées, frémissantes, prêtes à se livrer au souffle attendu de la musique. Nulle entrave, nulle limite, l'espace est ouvert; c'est un jeu où les sons et les mots rivalisent, une partie de fantaisie où l'on s'excite, où l'on s'anime, où l'on invite la nature, les vagues qui « jasant, petites filles sortant de l'école, parmi les froufrous de leur robe », les trains du dimanche, « dévorés par d'insatiables tunnels », les bons signaux des routes, qui « échangent, d'un œil unique, des impressions toutes mécaniques », et le beau ciel fatigué, où, parmi les avenues d'étoiles, « la Vierge or sur argent laisse tomber les fleurs de sommeil ». Seule, la troisième de ces proses. « *De fleurs* », a l'inquiétude d'un mauvais rêve; elle fait allusion, semble-t-il, aux *Serres chaudes*, poème maladif de Maeterlinck, que Chausson mettait alors en musique : et elle se dédie à la femme du compositeur.²²⁷

Kœchlin encore, dans sa biographie de 1927, se montre sensible aux rapports entre texte et musique :

Les *Proses lyriques* [...] ont ceci de particulier que le texte en est dû à Debussy lui-même. On a beaucoup médité de ce texte – et, nous semble-t-il, injustement. Sans doute il n'est pas très personnel [...]. Mais le sentiment est d'une poésie qui va si bien à la muse debussyste !²²⁸

Malgré un accueil difficile du public et de la critique, l'inscription des *Proses lyriques* au programme du « gala Debussy » de juin 1913 (au cours duquel le compositeur accompagna Ninon Vallin), témoigne de l'estime que

226 Edward LOCKSPEISER, *Debussy*, London, J. M. Dent & Sons, 1936, p. 124. Dans la nouvelle édition de l'ouvrage, le commentaire relatif aux *Proses lyriques* est entièrement réécrit, et le jugement porté sur l'œuvre nettement plus nuancé (LOCKSPEISER, *Debussy* [3^e éd.], London, J.M. Dent & Sons, 1951, p. 131sq.)

227 Louis LALOY, *Debussy, op.cit.*, p. 30.

228 Charles KŒCHLIN, *Claude Debussy*, Paris, Henri Laurens, 1927, p.16.

Debussy porta à cette œuvre jusqu'à la fin de sa vie²²⁹.

Les *Proses lyriques* ont longtemps été traitées comme quatre mélodies indépendantes. La publication de deux (sur quatre) de leurs textes dans la revue de Viélé-Griffin, ainsi que le projet d'orchestration de deux d'entre elles seulement (finalement abandonné par le compositeur qui disait ne pas souhaiter les alourdir d'un quelconque « fracas orchestral »²³⁰) semblent à première vue aller en ce sens. Or, ce recueil, possède la cohésion d'un véritable cycle. Les premières notes de *De rêve* constituent un premier indice à cet égard : les quatre premières classes de hauteur entendues sont en effet les notes principales des quatre mélodies (*fa#-ré-do-la_b=sol#*). Cette mélodie établit le cadre d'une rêverie nocturne dans un parc, et l'on peut même se demander si les trois autres mélodies ne sont pas précisément le contenu de cette rêverie, faisant de la première *Prose lyrique* l'équivalent d'une ouverture annonçant l'ensemble du cycle. On peut d'ailleurs ici se demander si les secondes et troisièmes *Proses lyriques* ne constituent pas précisément le songe des « vieux arbres sous la lune » dont il est question dès la première page du cycle. Ce thème du désenchantement fait songer à la poésie de Verlaine, comme à celle de Baudelaire (« Ils n'ont pas su lui faire signe / Toutes, elles ont passé, les folles, les frêles, semant leur rire au gazon vert » n'est pas sans rappeler *À une passante*).

Le programme des seconde et troisième *Proses lyriques* est ainsi déjà annoncé dans *De rêve* : la seconde mélodie présente une scène pleine de vie et de mouvement, alors que la troisième prend pour thème les souvenirs désenchantés, et que la dernière tourne le regard vers le ciel et l'avenir, faisant pendant à la conclusion de *De rêve* : « Mon âme, c'est du rêve ancien qui t'étreint! ».

229 Terme que Debussy emploie pour désigner ses les textes de ses *Proses lyriques* (*Correspondance*, p. 117 et 170).

230 Claude DEBUSSY, lettre à Pierre de Bréville du 24 mars 1898, dans : *Correspondance*, *op.cit.*, p.394.

4.2

Analyse des *Proses lyriques*4.2.1 *De rêve...*

Et voici commencer le rêve et les fêtes...
 O mon cœur, fais accueil à la douleur du soir!
 Le songe intérieur montre ses pierreries
 Que le soir avantage avec son velours noir.²³¹

Rodenbach, *Le soir dans les vitres*

La première des *Proses lyriques* est aussi la plus longue des quatre. Le style rappelle à Halbreich celui des *Cinq poèmes de Baudelaire*, cette pièce étant, comme il le note, « la plus proche de l'esthétique post-romantique »²³². Si la présence de textures chargées en chromatismes et de symboles dans le texte font référence à l'univers wagnérien, Debussy a déjà en 1892 largement pris ses distances avec le wagnérisme dans sa technique musicale comme dans son symbolisme. S'il y a bien dans cette mélodie une référence aux chevaliers du Graal, c'est en tant que réminiscences d'un enchantement passé qui ne reviendra plus :

Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or,
 Maintenant ternis, à jamais ternis
 Les chevaliers sont morts sur le chemin du Graal.

Si le thème du passé « individuel » est central dans le romantisme, c'est le romantisme lui-même qui devient un temps révolu dans l'imaginaire de Debussy. Les références à cet univers, soigneusement disséminées dans les *Proses lyriques*, y sont systématiquement mises à distance par la musique ou le texte.

231 Georges RODENBACH, *op. cit.* p.66

232 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p. 636 sq.

Halbreich affirme encore que *De rêve* est construite à partir de trois « thèmes conducteurs, véritables leitmotifs ». Cette affirmation doit cependant être questionnée : si Debussy a compris le fonctionnement de cette technique wagnérienne et s'en est inspiré, le rôle que les motifs occupent dans sa musique mérite un concept indépendant. D'autre part, un seul des – quatre – motifs utilisés dans cette mélodie possède le caractère d'un « thème », sans pour autant en avoir la fonction traditionnelle. Ce thème est associé dans cette mélodie au passé enchanté (le monde du romantisme et de la jeunesse). Au regard de ses autres mélodies, un tel objet musical paraît presque à première vue étonnant. Il s'agit cependant là d'une mise à distance supplémentaire du passé : Debussy choisit précisément un motif qui aurait tout à fait pu tenir un rôle traditionnel de thème, mais dont le traitement exclut précisément cette dernière logique.

Quatre éléments aux propriétés diverses structurent donc *De rêve*. Il s'agit d'ailleurs d'une première dans les mélodies de Debussy, qui franchit ici un cap dans le développement de ses techniques de composition. *De rêve* traite avec quatre éléments différents (contre un ou deux dans les mélodies de la période 1889-1892). Aucune des trois autres mélodies du recueil n'est d'ailleurs plus longue que *De rêve*, ce qui s'explique en partie par la moindre quantité de motifs servant à leur construction (deux pour *De grève* et *De soir*, un seul pour *De fleurs*). C'est sans doute cette prolifération du matériau qui a fait qualifier cette mélodie par Harry Halbreich de « page hétérogène, un peu incohérente, qui juxtapose curieusement des nouveautés géniales et des passages de pure convention »²³³.

Le côtoiement (voire l'amalgame) des mondes anciens et nouveaux, réels et oniriques, constitue pourtant l'un des traits les plus originaux de la poétique debussyste. Une lecture du texte nous permet de distinguer quatre éléments prépondérants, se succédant et s'enchevêtrant de diverses manières : une discussion entre « vieux arbres » (caractérisés par la couleur

233 Dans : Edward LOCKSPEISER, *Claude Debussy, op.cit.*, p.637.

de gamme par tons et un *fa*[#] ancré dans l'extrême grave), les figures féminines du monde ancien (le « thème » diatonique, puis les gammes par tons), ceux qui n'ont « pas su lui faire signe », (c'est à dire les arbres – maintenant vieux – dont nous explorons à présent les souvenirs, associés au motif de la marche diatonique de croches), et enfin, le rythme « *Plus accusé* », basé sur la cellule longue-courte (associé à la détresse et à la mort des chevaliers ayant « perdu la fierté des casques d'or, maintenant ternis, à jamais ternis »).

Les « motifs » sont donc ici caractérisés par divers attributs : une structure harmonique, un thème diatonique, une collection de classes de hauteurs brièvement mises en évidence par la répétition d'un motif, et un rythme caractéristique associé à des harmonies dissonantes. Chacun d'entre eux est cependant présenté avec suffisamment de clarté (les associations systématiques avec le texte y contribuant largement) pour être clairement perçu indépendamment.

Le premier de ces éléments (motif α) donné dès la première mesure de la mélodie, se caractérise par sa couleur de C2, ainsi que par sa fondamentale *fa*[#] ancrée dans le registre grave. Les toutes premières notes de la ligne de basse présentent une fonction structurelle particulière, correspondant aux quatre tons des *Proses lyriques* (*fa*[#]-*ré*-*do*-*sol*[#]). La forme globale du cycle est ainsi annoncée dès la première mesure : Debussy trouve ici un moyen innovant de structurer son un cycle de mélodies par la réalisation mélodique du *pitch-class set* 4-25 de la nomenclature de Forte, tétracorde remarquable appelé à jouer un rôle central dans ses œuvres ultérieures²³⁴.

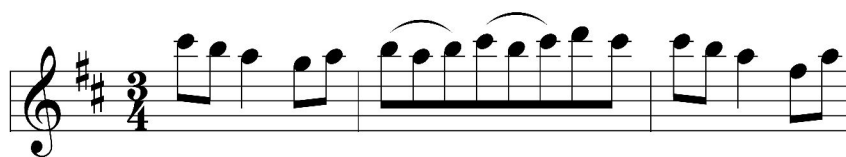
Ce motif α revient par deux fois dans la mélodie (avant la dissolution finale) aux mesures 47 (*premier mouvement*) et 65 (*premier mouvement* à nouveau) marquant à chaque fois une nouvelle unité formelle, et rappelle toujours les vieux arbres rêveurs, dans une nuit aux douceurs de femme. Ces deux

234 Voir à ce sujet Jean-Louis LELEU, « Le modèle mis en défaut », dans : *Les Modèles dans l'art*, *op.cit.*, p. 87 - 89.

présentations sont cependant plus courtes que lors de l'introduction, conservant un seul des deux personnages à chaque occurrence : « les vieux arbres sous la lune d'or » la première fois, « La nuit » aux douceurs de femme la seconde

À la troisième mesure, un premier accord parfait (*fa*[#] majeur) apparaît, rapidement opposé (par deux fois) à un accord de *ré* mineur. Cet enchaînement d'accords laisse retentir dans la mesure deux structures de C4 imbriquées : C4₂ (fortement présent dans les deux premières mesures) alternant avec C4₁ (cf. le *do*[#]-*fa* répété dans la ligne vocale), la « modulation » de C2₀ à C2₁ étant préparée, à la voix, par le *mi*_b sur lequel vient se poser la première phrase ({fem}-me). Les deux mesures suivantes (4-5) sont, quant à elles, fermement établies sur *fa*[#] à nouveau donné dans l'extrême grave du piano, doublé de son octave. L'échelle sous-jacente est une nouvelle fois C2₀, dont les notes mènent jusqu'au changement de tempo (*andantino*) et le début de la première partie centrale de *De rêve* : le contenu même de la rêverie.

Le second élément structurel de la mélodie présente les caractéristiques d'un thème (sa forme antécédent/conséquent en particulier), même s'il n'en remplit pas la fonction traditionnelle.

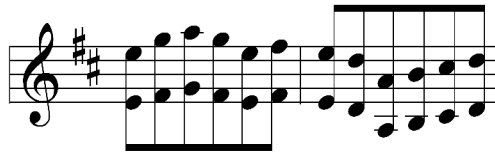


Mes. 6 : motif B, « thème »

Son harmonisation ne s'appuie cependant pas sur les mécanismes « classiques ». Les premières mesures de ce motif mettent en avant un fragment de quatre notes de C2₁ déployé mélodiquement dans ses deux premières mesures alors que les deux suivantes laissent apparaître C4₂ verticalement. Les quatre mesures suivantes assurent quant à elles une transition vers le troisième élément. A deux reprises s'y réitère le passage de

C2₁ à C2₀ (avec forte prégnance de C4₁, mes.14-16, main droite du piano) et de C2₀ exposé de manière exclusive aux mesures 15 et 17. Le total chromatique apparaît ici toutes les deux mesures, avec une rigueur de distribution qui fait davantage songer à la seconde école de Vienne qu'à n'importe quelle succession d'accords classique.

Le troisième motif est caractérisé par ses octaves parallèles, et semble faire écho au « thème » de *De rêve*, renvoyant dans le texte poétique à ceux qui « n'ont pas su lui faire signe ».



De rêve, mes. 20 : motif γ

Une fois de plus, le rapport entre poétique du texte et motif musical est particulièrement subtil. Après l'avoir présenté brièvement, Debussy fonde ce troisième élément dans l'accompagnement, présenté sous forme de « ruban mélodique » statique, soutenant le retour du « thème » sur les mots « toutes, elles ont passé, les frêles, les folles, semant leur rire au gazon grêle ». Cette première combinaison de motifs (motif féminin et dynamique du thème / motif d'accompagnement statique de ceux qui « n'ont pas su lui faire signe ») aboutit à la première suspension de la mélodie, sur le mot « grêle ». La couleur de quarte augmentée est exposée, alors que les registres sont sélectionnés afin d'obtenir une euphonie maximale (c'est à dire là où se situeraient les harmoniques naturelles d'un *ré* – que Debussy suggère ainsi – dans le registre grave.

Le dernier motif de *De rêve*, caractérise quant à lui la seconde partie centrale de la mélodie. Systématiquement associé dans le texte au passé révolu, il est exposé sur les mots « Hélas de tout ceci », superposé au « thème » : les motifs du regret et du féminin sont ici mêlés par les paroles comme par

la musique. Après l'interlude rappelant les toutes premières mesures (A2), la mise en évidence de ce quatrième élément (caractérisé par ses rythmes pointés) marque le début de le début d'un « mauvais rêve »..

De rêve, mes. 53, motif δ

Ces rythmes pointés se caractérisent en évidence la structure d'intervalles [1-3-4] (qui avait déjà joué un rôle important dans *La mer est plus belle que les cathédrales* (dédiée à Ernest Chausson), et, comme nous le verrons, *De fleurs*.

La seconde phrase (« Les chevaliers sont morts... ») est chantée sur une gamme par tons dont la couleur sert une fois de plus à Debussy pour peindre une scène morbide. Cette couleur de $C2_0$ sert pour le coup à cet endroit à la réintroduction du *premier mouvement*, marquant la fin de cette seconde partie centrale de *De rêve*.

Les douze dernières mesures de la mélodie concluent en récapitulant, et en dissolvant les motifs précédemment exposés. Du premier ne reste que la tonique ancrée dans l'extrême grave, le second n'est pas répété intégralement, le troisième est rappelé puis répété sans sa doublure à l'octave, et le quatrième est déplié à l'avant-dernière mesure, ne revenant plus sur lui-même mais s'ouvrant vers le registre aigu. La technique de dissolution amenant la conclusion, est ici réalisée à partir de quatre motifs. Debussy augmente la quantité de matériau traité, mais ne change pas la nature de son procédé conclusif. Une cadence plagale fait écho au texte (« Mon âme c'est

du rêve ancien qui t'étreint! ») et conclut la mélodie, alors qu'un dernier *fa* dans l'extrême grave n'achève la dissolution du motif originel des *Proses lyriques*.

De rêve apparaît donc particulièrement complexe au regard de ses éléments musicaux, mais le texte offre de nombreuses indications quant aux intentions du compositeur. Les premières mesures constituent une introduction, mettant en scène les vieux arbres rêveurs, le second motif renvoie au passé enchanté par des « brises frôleuses, caresses charmeuses », et « hanches fleurissantes », le troisième à un passé désenchanté, avant que la conclusion ne semble mêler tous ces éléments sur les mots « Mon âme, c'est du rêve ancien qui t'étreint! ». Le cycle entier des *Proses lyriques* obéit encore à ce schéma formel²³⁵ sur le plan littéraire, en plus d'avoir ses notes principales annoncées dès l'introduction de la mélodie.

Sections	A1	B1	C	B2	B3	A2	D1	A3	B4	B4'	D2	Conclusion	
Nombre de mesures		5	12	12	12	5	6	12	2	9	3	9	12
Début de la section (mes.)		1	6	18	30	42	47	53	65	6	76	79	88

Structure de *De rêve*

235 *De rêve* introduction, *De grève* le passé enchanté, de fleurs le passé désenchanté, de soir la conclusion ou se mêlent souvenirs, présent, et tension vers l'ouverture de l'avenir.

4.2.2 *De grève...*

La seconde mélodie des *Proses lyriques* constitue pour Harry Halbreich le « Scherzo de cette suite vocale »²³⁶. Si quelques traits d'humour sont effectivement présents dans *De grève*, cette mélodie ne peut cependant être ramenée au schéma formel classique mentionné. Vallas estime pour sa part que chacun des trois couplets a son caractère propre, et s'avoue charmé par l'accompagnement, qu'il qualifie de « souple symphonie »²³⁷. Le maniement du matériau sonore, ainsi que la souplesse de ses liens avec le texte atteint en effet dans cette mélodie une grande cohérence.

Daniel Durney divise cette pièce en cinq parties²³⁸, mettant sur le même plan musique et texte : la mélodie est selon lui structurée par deux *leitmotiv*, celui de la soie pour le texte, la figure de tierces pour la musique. Si ces deux éléments tiennent effectivement un rôle formel important dans *De grève*, les qualifier de *leitmotiv* ne rend pas compte de l'inventivité dont fait preuve Debussy quant à leur maniement. Ceux-ci ponctuent pour lui « cinq scènes d'une petite comédie avec comme personnages les vagues, les nuages et la lune. ». Il note de plus qu'à la « fixité relative de ces motifs s'oppose une grande variété d'expression des saynètes ». Goubault décrit pour sa part la pièce ainsi : « Mer sourdement agitée (pédale dominante-tonique et tierces brisées aux graves du piano correspondant à la couleur de « soie blanche effilée » à la voix » « mélodie primesautière sur la gamme par ton (mes. 10-11), lourds accords parfaits parallèles (mes. 19-21), mélodie agitée s'envolant vers l'aigu avec des sauts de quintes ou de quarts diminuées (mes. 25-30), descente progressive de la voix, 9ème et 7ème successives ». Pour le « baiser final de la lune aux vagues » (mes. 40-49) et finalement « La note *mi* répétée

236 Harry HALBREICH, *Claude Debussy, op cit*, p.637.

237 Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Alkan, 1958, p. 97.

238 Daniel DURNEY « L'eau dans la musique impressionniste », *Revue internationale de Musique Française*, 5, juin 1981, pp. 48-49.

parmi le balancement obstiné et de plus en plus doux de triolets de sixte et quinte qui évoque le tintement d'une cloche dans le lointain. ». Difficile ici de faire plus vague, même si (excepté en ce qui concerne la prétendue « pédale dominante-tonique »...) rien n'est ici inexact.

De grève constitue une clé particulièrement intéressante, tant par la simplicité du matériau sonore employé que par la virtuosité avec laquelle il se déploie. Durney, quand il relève deux « leitmotifs » – du texte et de la mélodie –, passe à côté de l'essentiel, peut-être à cause d'une lecture trop rapide du texte. La soie n'est pas un motif « actif » dans cette mélodie. Elle rend plutôt compte de la situation entre les deux vrais motifs du poème qui sont la mer (et ses « vagues comme des petites folles », figure féminine) et l'aérien (le vent et les nuages « graves voyageurs »). Le rapport entre figures masculines et féminines (représenté par la soie et ses multiples transformations) constitue le véritable thème de cette mélodie. Celle-ci est successivement « blanche » et « effilée », puis « verte » et « irisée », « affolée », avant de redevenir « blanche » et « apaisée ». Les métaphores de cette mélodie ne sont naïves qu'en surface : Debussy traite ici du thème de l'amour avec un humour subtil.

Si *De rêve* était construite à partir de quatre motifs, Debussy n'en utilise que deux dans cette seconde *Prose lyrique* (trois, si l'on considère l'accord de *ré* majeur comme un motif en soi), mais leurs traitements et leur types d'interactions dépassent toutes ses mélodies précédentes. *De grève* débute par un accord parfait de *ré* majeur particulièrement stable (2 mesures complètes sans note étrangère). La tonique cet accord (*ré*) ne sera jamais complètement perdue de vue au long de ces pages. Le motif α est présenté sur la configuration de tierces mineures $\langle si\flat - do\sharp - mi \rangle$, et mis en évidence (dès la troisième mesure) par une caractérisation rythmique propre (élément masculin de la mélodie) ainsi qu'un isolement dans l'aigu.



De grève, mes. 3 (première occurrence du motif α)

Sous l'exposition ce motif, deux notes sont encore modifiées : le *la* devient *sol#* et *fa#* devient *fa*, laissant apparaître un second fragment de C3 (<*fa-sol#*>) auquel on peut ajouter la note *ré*, qui résonne ici, même si elle n'est pas jouée, en tant que première harmonique du *ré* grave de l'accompagnement (comme si le motif α , lié aux nuages, se reflétait sur la mer, la note *la* représentant l'horizon) .

Debussy expose son second motif à travers les premières notes du chant. Celui-ci est constituée par un fragment de tons entiers (ici quatre), présenté sur les notes <*ré-mi-fa#-sol#*> (première occurrence du motif β). Ces tons entiers ont dans *De grève* une tendance générale descendante (contrairement au motif α , dont la ligne est plutôt ascendante), sans avoir pour autant une ligne mélodique aussi explicite. Ce motif (caractérisé essentiellement par sa structure d'intervalles) possède de plus un caractère éminemment féminin comme le suggère les texte avec lesquels il apparaît au long des *Proses lyriques* : « Sur la mer, les crépuscules tombent ». Concentrant deux figures de type féminin de l'imaginaire debussyste (« La nuit a des douceurs de femme » est elle aussi associée à une gamme par tons entiers dans *De rêve*). La fin de la première saynète se ponctue par le retour du motif, cette fois-ci sur la quinte <*sol-ré*> (générant l'accord dissonant <*sol-si|do#-ré-mi*> dont les tensions se résoudre par un retour sur l'accord de *ré* majeur initial).

Après cette introduction, la seconde saynète présente exclusivement des figures féminines (« Les vagues, comme de petites folles, jasant, petites filles sortant de l'école »). Elle est une fois de plus chantée et accompagnée par des tons entiers (en l'occurrence C2₁, pour quatre mesures entières sur une basse de *do*[#]). Le passage en 2/4, accompagné de l'indication « *scherzando* », présente un enchaînement dupliqué de deux accords majeurs avec septième et neuvième (sur *sol* et *si*_b) distants d'une tierce mineure, faisant ainsi apparaître successivement deux fragments de quatre tons entiers (<*fa-sol-la-si*>/<*la*_b-*si*_b-*do-ré*>) extrêmement rapprochés, ce qui crée une impression de modulation d'une gamme par ton vers l'autre, en même temps qu'est ainsi préparé le retour du motif α dans le mouvement de basse, exposant trois notes de C3₁ <*sol-si*_b-*do*[#]>. Le retour textuel du motif <*si*_b-*do*[#]-*mi*> (accompagné une seconde fois du mot « soie »), superposé à la quinte <*fa*[#]-*do*[#]> (générant l'accord <*fa*[#]-*si*_b-(*la*[#])-*do*[#]-*mi*>), marque la fin de la scène. Les tensions se résolvent une fois de plus ici sur un accord de *ré* majeur, marquant ainsi la fin de cette section.

Alors que la seconde saynète présentait les figures féminines, la troisième est centrée sur les nuages (figures masculines dans cette mélodie), associés ici pour la première fois au motif α . Sa ligne est conservée (et étendue sur quatre mesures), mais ses intervalles de tierces mineures sont remplis par leurs chromatismes intermédiaires dans la partie de chant, chantant successivement dans les intervalles chromatiques intermédiaires des tierces <*ré-fa*> (« Les nuages graves voyageurs »), <*mi-sol*> (« Se concertent sur »), puis s'étendant à la quinte <*fa-do*> (« le prochain orage »).

La « colère » de ces nuages, « graves voyageurs » ne tarde pas à affecter la figure féminine de la mélodie (associée aux intervalles de seconde majeure) : les mots « Et c'est un fond vraiment trop grave à cette anglaise aquarelle » sont chantés presque exclusivement sur des notes de C2₁ (<*fa sol la si*>, seul le *ré* du mot « (gra)ve » et le *do* du mot « (aqua)relle » faisant exception). Sur les mots « Les vagues, les petites vagues, ne savent plus où se mettre, car voici la méchante averse », les notes caractéristiques du motif β

imitent la ligne du motif α , apparaissant à cette occasion sur des tierces majeures et non plus mineures, dans un effet burlesque en lien très étroit avec le texte. Cette saynète se conclut finalement par l'emploi de C2₁, dont les tons entiers sont exposés de manière descendante.

Arrive ensuite l'*accomplissement* de la mélodie, réalisé par la première fusion des deux motifs de la pièce. Le texte, lui aussi, va dans ce sens : à cet endroit, la lune (figure divine de la sensualité), « compatissante à tous, vient apaiser ce gris conflit ». La métaphore est une fois de plus explicitée musicalement. Le motif α réapparaît d'abord sur un accord de *fa* \sharp majeur, sous sa forme première <*si*, *do* \sharp *mi*>, fragment de C3₁, complété par le *sol* présent dans l'accompagnement. A la mesure suivant, le cycle de tierces mineures employé devient C3₂, toujours superposé à la note *fa* \sharp . La basse descend ensuite par un *mi*, pour atteindre un repos sur *ré* sur le mot « vient apaiser ce *gris* conflit », sur lequel le mode acoustique est largement déployé, laissant « rayonner » les intervalles de secondes majeures du motif β sur les notes <*ré-mi-fa* \sharp -*sol* \sharp >, sous la forme d'un ruban mélodique. L'emploi de ce mode permet en outre à Debussy d'intégrer au sein de l'échelle la plus euphonique les structures d'intervalles de ses deux motifs (celle du motif α réapparaissant à cet endroit sur les notes <*fa* \sharp -*la*-*do*>, fragment de C3₀, complétant à cet endroit la transposition de cycles de tierces mineures amorcée deux mesures auparavant – et réduisant lors de la dernière transposition à trois le nombre de notes issues du cycle – amenant ce moment central par une mise en scène poétique très sophistiquée. La ligne de basse évolue ensuite une nouvelle fois par tons entiers, remontant au *fa* \sharp (« *plus lent* ») sans que la polarité en soit pour autant modifiée (rappelant la technique classique d'affaiblissement du premier degré par son renversement en position de sixte, mais appliquant cette logique à une harmonie ne pouvant être ramenée à une gamme majeure « classique »). Cette prolongation du moment d'accomplissement est encore caractérisée par le début de la dissolution des motifs. Les fragments de C2 et de C3 employés sont, à partir d'ici, disposés de manière beaucoup plus disjointe que dans tout

le début de *De grève*, perdant peu à peu leurs identités premières pour se fondre dans l'harmonie. Le mouvement originel du motif α est réduit à un balancement entre les notes de la tierce <la-do>, alors que quatre tons entiers conjoints seront entendus pour la dernière fois de la mélodie sur les mots « ses petites amies » quelques mesures plus loin. Après un bref retour dans la couleur du mode acoustique sur *ré* à fin du mot « amies », une quarte ascendante au chant, ainsi qu'une quinte descendante au piano indiquent clairement *sol* majeur comme accord polarisant, accord dont la fondamentale est fermement ancrée pour deux mesures entières dans les graves du piano. La rupture du crescendo après les mots « lèvres aimantes » (la nuance devenant subitement **pp**) marque un nouveau changement de l'harmonie, qui s'établit cette fois sur un accord parfait de *fa* majeur pour deux mesures. Sur les mots « blanc baiser » sont finalement entendues dans les voix intermédiaires du piano les notes <si-la-do-la>, alternant entre une tierce mineure et une seconde majeure, unissant ainsi les intervalles caractéristiques des deux motifs dans la couleur du mode de *fa* sur *fa*.

Tout ce qui suit n'est qu'un *après*, une lente dissolution du matériau, comme l'indiquent les paroles : « Puis, plus rien ». À cet endroit, « encore plus lent », la ligne du motif α est intégrée au ruban mélodique, y apparaissant en filigrane (présentant sa structure d'intervalles originelle dont le *si_b* est ré-orthographié *la_#*). Le motif β perd pour sa part sa caractérisation descendante pour ne conserver que son paramètre harmonique, à travers le *mi* aigu, laissant résonner le fragment de tons entiers <ré-mi-fa_#> jusqu'à la fin de la mélodie. La dissolution de ce motif est double : la réduction du fragment de C2 emprunté en constitue un versant (trois tons seulement au lieu de quatre dans sa présentation et de six tons au maximum C2₀, puis C2₁), le partage de sa note aiguë partagée avec le motif α en constituant le second. Les tensions inhérentes au motif α (masculin) se sont apaisées (sa structure d'intervalles dissonante originelle inscrite dans un triton ayant disparu), tandis que le motif β (associé aux éléments féminins dans cette mélodie) s'intègre lui aussi dans l'euphonie de l'échelle acoustique, puis de

l'échelle heptatonique, par la réduction de son déploiement. Une série d'accords d'allure « plagale » autour de *ré* majeur viennent ponctuer cette conclusion (à la manière des longs postludes chez Liszt, succédant à la cadence parfaite conclusive). L'harmonie s'installe brièvement sur *sol* (« *Angélus des vagues* ») pour revenir enfin à *ré* par une chute de trois quintes consécutives (<*mi la ré*>), avant d'osciller deux fois de plus entre *sol* et *ré* (I - IV - I).

Nous pouvons donc résumer ainsi la forme de cette mélodie : présentation du matériau (1a/1b), « développement » du motif β (2), « développement » du motif α (3a, puis « adoption » de la ligne du motif α par le cycle d'intervalles caractéristique de β , 3b), symbiose des motifs (4), et, finalement, longue dissolution du matériau (5).

Le « modèle naturel » dont Debussy fait l'éloge dans ses écrits trouve ici un cas concret particulièrement amusant, et, par le biais du texte, nous renseigne davantage sur la forme à laquelle songeait Debussy que tous les traités d'harmonie classique²³⁹.

Scène	1a	1 b	2	3a	3b	4	5	
C2		0	3	6	0	6 + 6	4	3
C3	3+3		1	1	3	1	3	1

Structure de *De grève*

239 La phrase de Debussy « Il vaut mieux regarder le soleil se lever que d'écouter la symphonie pastorale » est restée célèbre. Mais ici, ce n'est pas le lever de soleil, mais les rapports entre énergies masculines et féminines – autre modèle naturel – qui lui sert de modèle.

4.2.3. *De fleurs...*

Tout est songe, tout est solitude et silence
 Parmi l'aquarium, pur d'avoir renoncé,
 Et même le soleil, de son dur coup de lance,
 Ne fait plus de blessure à son cristal foncé.²⁴⁰

Rodenbach, *Aquarium mental*

Dédiacée à « Mme Ernest Chausson », la troisième *Prose lyrique* contraste avec la clarté de *De grève*. Harry Halbreich voit en *De fleurs* comme en *De rêve* deux pièces « tributaires d'un style un peu hybride »²⁴¹ qui sont à rapprocher « jusque dans leur prolixité déclamatoire des poèmes de Baudelaire ». Halbreich, encore, qualifie le texte de cette mélodie comme le « plus faible des quatre quant aux paroles ». Or, s'il est vrai qu'une lecture rapide peut laisser l'impression de faire face à un texte à première vue très daté, une étude plus approfondie laisse apparaître un second plan d'interprétation.

Les thèmes principaux de cette mélodie sont l'ennui et la tristesse nostalgique qui en découle, « les fleurs mauvaises », dont les « tiges méchantes enlacent » le cœur du poète enfermé dans les souvenirs d'un passé désormais désenchanté. La *serre* apparaît comme le cadre de ennui, la prison aux murs invisibles (les « vitres de mensonges » et de « maléfices »). *De fleurs* a été, à ce titre, fréquemment été mis en rapport avec les *Serres chaudes* de Maeterlinck. Debussy emprunte en particulier au poète belge la technique de juxtaposition de substantifs et d'adjectifs comme cela apparaît clairement à certains endroits :

240 Georges RODENBACH, *op.cit.*, p. 4.

241 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p. 637.

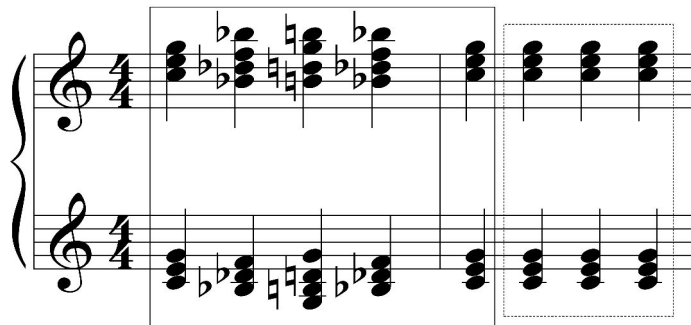
Et mes rêves bleus de langueur
Serre d'ennui

Dimanche dans le bleu de mes rêves
De soir

Et ce long calme vert
Lassitude

Dans l'ennui si désolément vert
De fleurs

L'atmosphère de cette mélodie est, comme dans les textes de Maeterlinck et la musique de Chausson, particulièrement étouffante, renvoyant à un sentiment d'enfermement que seule la conclusion viendra contredire. Dès les premières mesures, plusieurs symétries (figures du clos) sont jouées par le piano. Symétrie des accords et du premier motif (la voix supérieure) tout d'abord :



De fleurs, mes.1-2 , double palindrome, motif α

Symétrie de la structure d'intervalles contenue d'autre part :



Le motif α de *De fleurs* est ainsi lié à diverses symétries, présentes dans le texte et la musique tout au long de cette mélodie. On pourrait encore voir dans

dans la ligne du motif une réminiscence des premières mesures de *Nuit d'étoiles*, partageant avec son introduction la même ligne et le même rythme. L'harmonie s'est cependant transformée : d'une stricte couleur tétratonique, celle-ci s'est chargée en chromatismes et en symétries, reflétant le désenchantement qui sépare l'esprit des deux mélodies. La ligne la plus grave du piano, elle, dessine un mouvement pentatonique comme « enfermé » par la symétrie et les chromatismes et des voix supérieures.

Après cette introduction présentant le motif α (7 mesures), l'harmonie se transforme une première fois pour faire entendre le mode de *do*, qui n'est pas pour autant ici la gamme de « *do* majeur » : le premier motif fait place à un second, apparaissant lui aussi en ostinato sur les notes < *si-si-la-la* >. Ce second motif (β) est quant à lui associé à une harmonie particulièrement claire, dans une progression aboutissant à un mode de *do* sur *do*. Le *si* descend de manière répétée sur le *la*, mettant en évidence à chaque mesure l'évitement de la résolution de sensible, qui permet au compositeur de colorer son mode de *do* d'une manière différente du « ton de *do* majeur ». On est cependant surpris de la clarté de l'harmonie autour des mots « de leurs tiges méchantes », créant un décalage entre le texte et la musique de Debussy : la méchanceté des fleurs serait-elle une illusion ? Il s'agit en tout cas d'un moment de suspension des résolutions : l'accord de *do* majeur déployé dans un registre large et euphonique n'est troublé que par sa septième majeure, le *si* descendant vers le *la* (évitant donc la tendance résolutive – comme dans le dernier refrain de *Nuit d'étoiles* – du septième degré répétée). Ce ton entier constitue le second motif de cette mélodie, et pourrait être qualifié de motif des « mauvaises fleurs ». Le chant, encore, ne donne à entendre que des tons entiers (ascendants) sur les mots « Fleurs enlacent mon cœur », amplifiant cette association entre musique et texte. A plusieurs autres endroits de la mélodie réapparaissent des intervalles de tons entiers, à nouveau mis en avant par leur répétition :

Soleil! Ami des fleurs mauvaises
(sol \flat - la \flat)

Eternellement, ce bruit fou des pétales noir de l'ennui tombant goutte à goutte
(ré \sharp - fa)

De douleur
(sol \flat - mi)

Une autre référence au système tonal arrive peu après cette première suspension :

15

tê - te les chères mains si ten - drement dé - sen - la - ceu - ses?

De fleurs, mesures 15-18, motif β encadré

Le passage où la voix chante « les chères mains si tendrement désenlaceuses » (mesures 16-18, conclusion de la première partie de la mélodie) offre un bel exemple de ce type : l'accord de tons entiers de la mesure 16, bien établi dans le grave sur le double la \flat , y est interprété, tonalement, comme un accord de 9^e majeure avec altération ascendante de la quinte (mi \sharp), auquel s'enchaîne un nouvel accord de 9^e majeure ayant pour fondamentale ré \flat – le mi, sur le premier temps de la mesure 17, sonnante comme un retard du fa ; particulièrement expressif est ici, dans la ligne vocale, l'intervalle ascendant de sixte mineure par lequel est atteint – sur « ten-(drement) » – le la \flat aigu, seule note qui demeure du complexe de tons entiers précédent {sol \flat la \flat si \flat do mi} – compris dans C2₀ – au sein du nouvel accord, dont les quatre autres notes appartiennent à C2₁ : {do \flat ré \flat mi \flat fa} – ce qui produit l'impression que l'on *module* d'une gamme par tons dans l'autre.²⁴²

242 Adrien BRUSCHINI et Jean-Louis LELEU, *op.cit.*, p. 173.

Les deux logiques musicales sont mêlées, dans un geste ramenant la suspension rêveuse vers l'atmosphère du début de la mélodie.

Le retour textuel du motif α marque la transition vers une seconde partie constituant le corps de la mélodie (seulement entouré entourée d'une page d'introduction et d'une de conclusion). Le palindrome originel est cependant brisé par la substitution de $C4_3$ à l'accord de *do* majeur attendu. La partie suivante (qui débute avec l'indication *Animez progressivement*) est extrêmement chargée en chromatismes, faisant pendant au texte : « Les grands iris violets violèrent méchamment tes yeux, en semblant les refléter, Eux qui furent l'eau du songe où plongèrent mes rêves si doucement enclos en leur couleur ». Sur ces derniers mots se produit une seconde suspension : une cadence dans le mode de *la* sur *sol#* (de l'accord construit sur le second degré de ce mode vers le premier) amène un accord stable de *sol#* mineur, auquel viendra s'adjoindre la note *mi#* à la mesure suivante (suggérant cette fois-ci un mode de *ré* sans changement de tonique).

Les chromatismes reprennent cependant très vite après cette courte suspension (ce qui correspond, poétiquement aux souvenirs des rêves enclos en la couleur d'une pupille), alors que la perte de la grâce des lys blancs (symboles de pureté, lié ici à ce qui ne reviendra plus), est déplorée. La musique se densifie ici peu à peu pour atteindre un premier palier sur la fin du mot *soleil*, « ami des fleurs mauvaises ». Un *plus animé* vient relancer la dynamique après ce premier palier, reprenant *piano* pour aller jusqu'au *forte* sur le mot « Venez! Venez! Les mains salvatrices! Brisez les vitres de mensonge, Brisez les vitres de maléfice », ou réapparaît précisément le motif α , d'abord transposé un demi-ton plus bas, sur *si*, avec un rythme beaucoup plus animé et arpégé, brisant la stricte rythmique des premières mesures sans s'en dégager complètement. La voix ne double plus la ligne aiguë du piano, mais devient plus expressive : la volonté d'évasion et l'anxiété succèdent à l'ennui des premières mesures, jusqu'à la plainte « Mon âme meurt de trop de soleil! » chantée *ff* sur une gamme pentatonique, tel un cri au milieu de la surcharge chromatique des souvenirs et de la langueur. Le geste de Debussy

est ici assez proche de ce qu'Adorno nommait les *effondrements* de la musique de Mahler : les tensions accumulées par la charge chromatique durant toute la partie centrale ne trouvent pas encore ici leur résolution.

Le retour au *tempo I* marque une nouvelle articulation formelle, correspondant à un moment de résignation après le cri vain des mesures précédentes (« Mirages! Plus ne reflleurira la joie de mes yeux »), et aboutit finalement à un premier accomplissement qui coïncide avec l'abandon de l'espoir du narrateur. Les illusions douloureuses de la partie centrale de la mélodie disparaissent, pour laisser place une nouvelle fois à l'ennui, qui cependant n'est plus accepté, comme c'était le cas dans la première partie du poème : « mes mains sont lasses de prier, mes yeux sont las de pleurer ».

Il faut cependant attendre la conclusion de la mélodie pour que son réel accomplissement n'intervienne :

The image shows a musical score for the final measures of 'De fleurs'. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Plus lent'. The lyrics are: 'à goutte sur ma tête Dans le vert de la serre de douleur!'. The piano part includes dynamic markings 'pp' and 'ppp', and various articulations like slurs and accents. The vocal line has a long note on 'te' and a final note on 'leur!'.

Dernières mesures de *De fleurs* (conclusion et accomplissement)

La séquence d'accords présentée dans les premières mesures réapparaît enfin avec le *plus lent*, mais cette fois-ci superposée à la quinte *do-sol*, ancrée dans le grave. Ce *do* grave révèle deux mesures plus loin son inscription au sein d'une nouvelle transposition du motif α (sur les notes $\langle do-mi^b-mi \rangle$), où chacune des notes est cette fois-ci tenue deux mesures (au lieu d'une noire), ce qui correspond au moment de dissolution du matériau. Les deux mesures suivantes amènent la conclusion de la mélodie, et laissent réapparaître encore le motif [0,3,4] sous plusieurs formes : sous sa forme originelle dans

les voix intermédiaires (<sol-si_b-si>), et dans sa forme inversée au sein de la ligne de basse (sur les notes <mi_b-sol_b-sol>).

L'ultime enchaînement d'accords de la mélodie, brisant la symétrie attendue, a pour sa part déjà été mis en scène par Debussy, dans les toutes premières mesures de *La mer est plus belle que les cathédrales*, mélodie dédiée à Ernest Chausson. Les résolutions des voix sur l'accord parfait de *do* majeur sont une fois de plus ici indépendantes du système tonal : le *mi_b* monte au *mi* et le *sol_b* devient bécarre, laissant derrière lui une couleur de quarte augmentée (*sol_b* est réinterprété *fa_#* par l'auditeur au moment de l'accord final) sur un accord de *do* majeur fermement ancré dans le grave et enregistré afin de générer un maximum d'euphonie (davantage que durant tout le reste de la mélodie).

La dissolution du motif, entamée quelques mesures auparavant, se concrétise avec l'épanouissement de l'harmonie (accomplissement), qui, pour une fois, ne précède pas la dissolution du matériau. Cette ordre de succession, extrêmement rare chez Debussy, trouve sa signification si l'on observe le texte et la structure de la mélodie : l'accomplissement ne peut arriver dans la prison que représente la serre²⁴³.

4.2.4 *De soir..*

De soir, enfin, est sans doute celle des quatre *Proses lyriques* dont la structure apparaît le plus clairement. Harry Halbreich qualifie l'harmonie de cette mélodie de « modalisme diatonique et même pentaphone »²⁴⁴. Vincent d'Indy, dans son *Traité de composition*, divise à juste titre *De soir* en quatre sections²⁴⁵: la section A s'étendant du début aux mots « les bons signaux », où

243 Seulement une brève suspension, à la suite des mots « Les fleurs enlacent mon cœur de leurs tiges méchantes ».

244 Harry HALBREICH, *op.cit.*, p.637.

245 Vincent D'INDY, *Cours de composition, 3ème vol., n.1*, 1912 (édition Durand, Paris, 1950, p. 352.).

la seconde idée est présentée puis « développée » (« l'idée devenant rêveuse », écrit d'Indy), une troisième partie représentant la nuit et constituant une variation de la seconde idée (en ostinato dans l'accompagnement), et une dernière partie marquant le retour à la « première idée ».

Vladimir Janlékévitch, pour sa part, décrit ainsi la fin de cette mélodie : « tout finit par un *la*[#] dissonant qui forme un triton avec la tonique et annonce l'engourdissement paresseux du sommeil ». Ce propos est cependant problématique, et peut être interprété de deux manières. Si le *la*[#] dont parle Janlékévitch est le tout dernier de la pièce (« tout finit par »), alors il ne s'agit pas d'un triton mais d'une neuvième, et « l'engourdissement paresseux du sommeil » ne débiterait en fait qu'avec les résonances des dernières notes de la pièce, dont Harry Halbreich note encore le caractère « non résolu ». En revanche, si le *la*[#] en question est celui des vers « Prenez pitié des villes, Prenez pitié des coeurs », alors il s'agit bien là d'une quarte augmentée, constituant l'accomplissement de la pièce, et tout ce qui suit celui-ci n'est que dilution du matériau structurant la pièce.

De soir est donc construite à partir de deux motifs. Le premier (α), est entendu dès le tout début de la mélodie dans le registre aigu du piano, rappelant le balancement rythmique caractéristique et la structure d'intervalles du motif de la mélodie *Les cloches*. Sa première apparition s'inscrit dans un mode de *la* sur *sol*[#], (sur les mots « Dimanche dans les villes, Dimanche dans les coeurs »), avant que l'harmonie ne suggère le mode de *do* sur *si* (construit à partir du même fragment de cycle de quintes). Ce mode de *do* est une fois de plus rattaché au thème de la naïveté enfantine et féminine (« Dimanche chez les petites filles », chanté sur un intervalle de ton entier).



De soir, mes. 1 : première occurrence du motif α .

Le second motif (β) n'est pas donné d'emblée, mais plutôt annoncé par les premières notes du chant, dont les notes sont précisément celles qui le génèreront plus loin dans la mélodie.



De soi, mes. 2-6 : premières notes du chant, construites sur la structure d'intervalles du motif β .

Ce premier « développement » autour du motif a se caractérise surtout par un passage dans le mode de *do* sur *si*. Comme les mesures 1-6 opposaient les premier et quatrième degrés du mode de *la* sur *sol#*, les mesures suivantes opposent, elles, les premier et quatrième degrés du mode de *do* sur *si*. Il s'agit d'un changement de mode très simple, sans changement d'échelle, et uniquement bâti sur une logique d'enchaînement de degrés imitée d'un mode sur l'autre (accord parfait issu du premier degré / accord parfait issu du quatrième degré).

Le motif α revient avec le mot « Dimanche » (mes. 15), mais on peut cette fois-ci hésiter entre les modes de *la* et de *mi* sur *sol#*. Lors des mesures suivantes, Debussy amplifie encore cette ambiguïté : les chromatismes et présences de C3 se multiplient, chargeant l'harmonie en dissonances avant la fin de ce second épisode, alors que le texte narre ici les adieux « avec des gestes éperdus » des citadins sur les quais de gare. On peut ici songer à la relation entre Debussy et Chausson : outre la villégiature de ce dernier à Luzancy (Banlieue d'aventures ?), les « adieux éperdus » constituent précisément l'un des traits frappants de l'échange épistolaire entre les deux compositeurs.

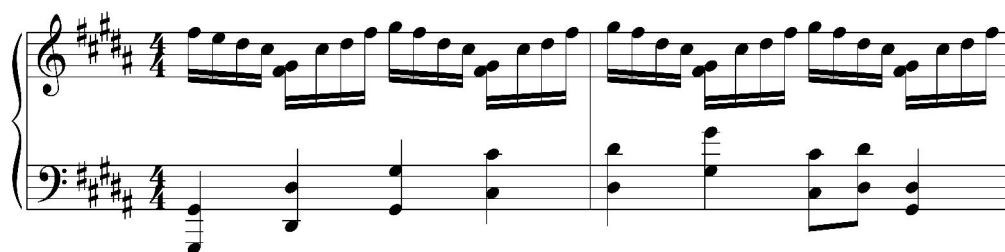
Ces dissonances se résolvent très rapidement pour laisser place, à la scène suivante, caractérisée par le caractère mécanique que prend le caractère du motif α réapparaît peu avant le retour du mot « dimanche », cette fois-ci intégré dans un ensemble hexatonique sur *fa#* (mes. 25),

suggérant le mode de *sol*. Jusqu'ici, le motif α a donc déjà été intégré dans les modes de *la* (mes. 1), de *do* (mes. 7), de *ré* (suggéré mes. 15), et *sol* (suggéré mes. 25) : Debussy, se montre particulièrement exhaustif dans l'emploi des possibilités. Les seules couleurs modales heptatoniques n'ayant pas été utilisées jusqu'ici sont les modes de *mi*, de *si* (absents dans cette mélodie) et de *fa* (l'emploi de ce dernier, réservé au climax de *De soir*, qui ne survient qu'à la dernière page de la mélodie).

Deux mesures après ce retour du motif survient son unique transposition. Celle-ci est « mécanique », (un ton plus bas) et correspond au texte « Dimanche, les trains vont vite, dévorés par d'insatiables tunnels ». Les personnages qui occupaient les premiers vers de la mélodie (« petites filles chantant d'une voix informée », les voyageurs qui appareillent « vers des banlieues d'aventure, en se disant adieu avec des gestes éperdus ») laissent place à des objets et choses inanimées auxquelles sont conférés des attributs du appartenant au monde du vivant (tunnels qui « dévorent », « signaux des routes » dotés d'un « œil unique » et échangeant « des impressions toutes mécaniques »).

Toute la fin de ce que d'Indy appelait la « première section » est caractérisée par la réduction du déploiement des cycles d'intervalles employé : les échelles heptatoniques jusqu'à la mesure 25 deviennent hexatoniques, puis tétratoniques au moment exact de l'apparition du motif β . S'il n'est jamais apparu textuellement jusqu'à maintenant, la toute première ligne de chant (« Dimanche dans les villes, dimanche dans les cœurs ») annonçait pourtant sa structure harmonique [0,2,5].

La « seconde section » (pour reprendre le terme de d'Indy) de *De soir* commence à la trente-troisième mesure avec l'apparition du motif β , d'abord polarisé autour de la quinte $\langle \text{sol-ré} \rangle$.



De soir, mes. 33 : motif β , première occurrence (main gauche du piano)

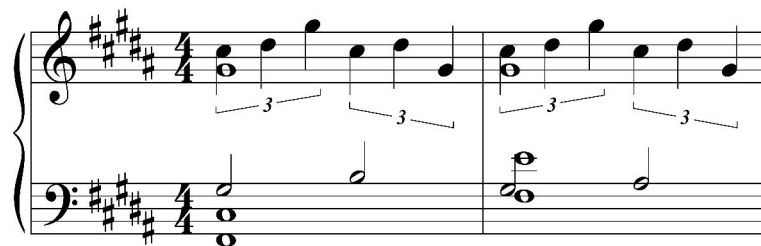
Ce motif est d'abord inscrit au sein d'une échelle tétratonique <fa#-do#-sol#-ré#> avant que le segment de cycle de quintes générateur ne soit renversé autour de fa# (qui sert ici de centre de symétrie et génère ainsi la collection de notes <la-mi-si-fa#>), et que l'harmonie se polarise autour de la quinte <si-fa#>.

Les quatre premières mesures de cette seconde section sont immédiatement dupliquées, et préparent l'effet musical suivant. Les arpèges accompagnant durant le motif β font songer à la rotation des roues du train, et se transforment à partir de la mesure 41, comme si le narrateur bercé par ce mouvement machinal commençait une rêverie, sublimant leur roulement dans son imagination. Cet effet musical n'est que très rarement réalisé de manière convaincante : la version de Jos Van Immerseel et Sandrine Piau²⁴⁶ mérite à cet égard d'être saluée. C'est aussi à ce moment que le texte passe à la première personne, devenant pour la première fois lyrique au sens littéral du terme (« Dimanche, dans le bleu de *mes* rêves »). Si \flat apparaît comme nouvelle fondamentale temporaire. Après quatre mesures d'indécision entre les accords de si \flat mineur et majeur, le mode de *la* est brièvement esquissé (mes. 45-48) alors que le motif β , répété, amplifie encore l'ancrage de l'harmonie sur la quinte <si-fa#>. Les quatre mesures suivant le changement d'armure sont construites exclusivement sur un balancement entre deux accords majeurs avec septième et neuvième, à distance de quarte, et sonnent

246 Sandrine PIAU et Jos Van IMMERSEEL, *Debussy mélodies*, Naïve, 2002.

comme un balancement entre deux dominantes. Le texte renvoie une fois de plus le langage tonal dans le domaine du souvenir : le narrateur prononce à cet endroit les mots « Et mes pensées tristes, de feux d'artifices manqués ». Une nouvelle duplication marque les quatre mesures suivantes : les secondes mesures de chaque duplication rappellent le motif β , alors que l'harmonie oscille entre un accord de *mi* majeur (perçu comme nouvelle note tonique après l'instabilité des mesures précédentes et la chute de quinte) et un accord instable faisant entendre une quarte augmentée dans la ligne de basse. Le calme n'arrive qu'avec la fin du mot « trépassés » et un accord de *do#* majeur largement déployé du grave à l'aigu, sur lequel se meut à nouveau le motif β , cette fois-ci en triolet de noires.

La troisième section de *De soir* (que d'Indy nomme « la tombée de la nuit ») est marquée par le retour du motif α (cette fois superposé au motif β) et le mot « dimanche ». Cette combinaison apparaît à la soixantième mesure. Les valeurs rythmiques des motifs sont transformées, mais ceux-ci restent parfaitement reconnaissables :



De soir, mes. 60, superposition des motifs.

L'harmonie oppose ici une fois de plus les couleurs heptatoniques et pentatoniques à l'intérieur d'un groupe de deux mesures dupliqué. Alors que le premier accord du groupe (mes. 60-62) donne l'ensemble $\langle si-fa\#-do\#-sol\#-ré\#\rangle$, le second ajoute les notes *la* et *mi*, étendant donc à sept notes l'échelle entendue. *Fa#* reste ancré à la basse, sans que l'on puisse pour autant choisir avec certitude cette note comme tonique : la permanence du motif β dans est ambiguë, donnant aux notes *sol#* et *do#* une force de polarité en

contradiction avec la basse entendue, créant une impression de flottement encore accentué par le ralentissement du motif α . Ce groupe de quatre mesures sera de plus répété quasiment à l'identique (seul le chant change) aux mesures 70-73.

Les quatre mesures entre cette répétition sont elles aussi construites par duplication d'un groupe de deux mesures. La première indique clairement *si* comme nouvelle fondamentale (mode de *do*) sans pour autant sonner comme une cadence parfaite malgré la chute de quinte dans le grave : Debussy prend soin une fois de plus de ne pas résoudre la note sensible par mouvement chromatique, mais la change précisément de registre à ce moment-là. La seconde mesure de ce groupe interrompt le motif β , remplacé par un mouvement entre les notes *ré* et *mi* \sharp , générant ici une brève instabilité. Suite à la répétition du groupe d'accords des mesures 60-64, une rupture est marquée sur le mot « étoiles ». L'harmonie trouve ici une plénitude particulière dans l'accord lumineux de *do* \sharp majeur. Cette « cadence » tire son effet des résolutions des notes *fa* \sharp (chute d'une quarte sur la nouvelle tonique *do* \sharp), *la* (descendant au *sol*) et *mi*, tierce mineure du second accord, devenant *mi* \sharp lors de sa résolution (mouvement de voix particulièrement prisé dans les instants cadentiels de la musique du jeune Debussy²⁴⁷).

Les mesures suivant cet accord de *do* \sharp majeur sont marquées par le déplacement une octave plus bas du motif β (mes. 74-77) et par le début de sa dissolution (mes. 78-84). Ce motif β remonte d'une octave, se trouve ralenti de moitié et amputé de sa seconde partie. Le changement de tempo, précédé d'un arrêt sur le mot « sommeil », amène finalement la conclusion. Le passage de l'éveil au monde du rêve est une nouvelle fois l'occasion pour Debussy de marquer une rupture sur le plan musical (ce procédé était déjà utilisé pour lancer le développement de la seconde partie de la mélodie à travers la ligne du piano imitant le mouvement des roues du chemin de fer se

247 Cf. *De fleurs, Beau soir, Les cloches...*

distordant dans l'oreille du narrateur), alors que le texte mentionnait le « bleu de mes rêves ». Les deux motifs, précédemment exposés, juxtaposés, et superposés, finissent par fusionner dans la conclusion. Leur élément commun, la seconde majeure ascendante, est ici exposé entre la tierce majeure et la quarte augmentée de la note *mi*, nouvelle tonique temporaire. L'harmonie se transforme ensuite rapidement, passant brièvement par les accords de *sol#* mineur, puis *mi* majeur sur le mot « absolution ». L'effet d'ouverture de la mesure 95, constituant le véritable climax de la mélodie *De soir*, mais aussi du cycle entier des *Proses lyriques*, est réalisé par l'épanouissement temporel et harmonique du motif α , s'extirpant de son *moto perpetuo*. À présent débarrassé du caractère mécanique, lié à l'évocation du chemin de fer, et dont étaient empreintes les figures répétitives du piano, le motif se suspend finalement sur sa seconde majeure ascendante $\langle \text{sol}\#\text{-la}\#\rangle$, formant un triton avec le *mi* fermement ancré comme tonique dans le grave et laissant deviner un mode de *fa*, marquant le moment d'accomplissement de *De soir*.

Quelques mesures plus loin, la mélodie se conclut finalement par la même seconde majeure ascendante $\langle \text{sol}\#\text{-la}\#\rangle$, inscrite cette fois-ci dans l'agrégat formé des seules quintes $\langle \text{sol}\#\text{-ré}\#\text{-la}\#\rangle$, largement déployées du grave à l'aigu. Ce n'est pas une cadence parfaite qui conclut ce cycle, ni même un accord parfait. L'impression de conclusion est cependant on ne peut plus claire dans ces dernières mesures, et celle-ci est due à un procédé qui n'a rien à voir avec le système tonal. Les deux motifs de l'œuvre se dissolvent en effet dans cette conclusion avant de fusionner : le motif α est deux fois interrompu à la fin de sa première moitié $\langle \text{sol}\#\text{-si}\rangle$ avant que sa seconde moitié ne réapparaisse, deux fois elle aussi, cette fois-ci intégré dans la structure d'intervalles ayant servi à générer le motif β (soit un segment de trois quintes, ici $\langle \text{sol}\#\text{-ré}\#\text{-la}\#\rangle$). Adorno notait que dans la conclusion du *Chant de la terre*, « Comme chez Schönberg, le motif est également rabattu sur

la verticale, ainsi dans l'accord non résolu sur lequel se termine l'œuvre. »²⁴⁸. Ici cependant, ce n'est pas un seul motif qui se verticalise, mais les deux simultanément, dans un geste conclusif particulièrement original.

4.3. Après les *Proses lyriques*

Les *Proses lyriques*, par la symbiose qui s'y opère entre texte et musique, constituent un premier aboutissement de la technique d'écriture de Debussy, ainsi qu'une voie d'accès privilégiée à son imaginaire. Il ne s'agira pas dans ces pages d'analyses exhaustives des œuvres, mais de remarques faites à la lumière des enseignements des *Proses lyriques*.

Les trois *Chansons de Bilitis* sont généralement les mieux considérées, par le public comme par les critiques, de toutes les mélodies de Debussy. Les poèmes de Pierre Louÿs sur lesquels Debussy composa ces trois mélodies furent dans un premier temps présentés comme des traductions de textes anciens. Le thème de la fuite du temps, de la perte de l'innocence, et de la mélancolie, particulièrement chers à Debussy, sont thématiques une fois de plus dans ce cycle. Parmi toutes les *Chansons de Bilitis*, Debussy choisit trois poèmes en particulier, tournant précisément autour de ce thème, qui ne constitue qu'une partie minime du recueil de Pierre Louÿs. Alors que la première des mélodies présente des harmonies très claires et aérées, les seconde et troisième chansons sont, elles, chargées en chromatismes, et même en références à Wagner. Bilitis, qui se livre à des jeux érotiques non-irréversibles dans la première mélodie perd dans la seconde sa virginité et constate le désenchantement du monde dans la troisième. Le lyrisme romantique de la jeunesse de Debussy paraît dans ce cycle déjà lointain (tout comme son amitié avec Ernest Chausson à qui il préféra précisément l'amitié Pierre Louÿs, l'un des intellectuels les plus transgressifs de son époque).

248 Theodor W. ADORNO, *Mahler, une physiologie musicale, op.cit.*, p. 219.

4.3.1. *La flûte de pan*

Deux motifs, associées à Bilitis et Lykas (dont la réunion constitue le thème), se conjuguent de diverses manières au cours de cette mélodie :



Motif lydien / Motif pentatonique

« thème »

La Flûte de Pan (mes.1)

Ce « thème » est divisé en deux parties : une première (que nous nommerons motif α) suggérant un mode lydien (ligne ascendante), la seconde (motif β) employant des formules typiquement pentatoniques (partie descendante).

Ce thème, relégué au rang de marqueur formel, est répétée textuellement deux fois, marquant à la treizième mesure le milieu de la mélodie (*à tempo 1*), et annonçant à la vingt-huitième sa conclusion (*à tempo*, une fois de plus). Debussy exploite largement dans cette pièce la propriété « d'incertitude tonale »²⁴⁹ propre aux structures pentatoniques, liée dans cette mélodie à la calme ambiguïté du comportement de Bilitis. Ce motif apparaît pour la première fois à la seconde mesure de la pièce, mais est déjà annoncé dans les trois premières croches de la première mesure. Celles-ci, ancrant d'abord la quinte <sol#-ré#> dans le grave du piano, font immédiatement entendre un accord sur *si*, éclairant de la couleur du mode de *fa* le motif α . La seconde mesure renforce cette impression : alors que les deux premières croches font entendre quelque chose qui ressemble à une cadence plagale sur sol#, l'harmonie se stabilise finalement sur un accord de *si* majeur. A la troisième

249 Constantin BRAILOIU, *Sur une mélodie russe, op.cit.*

mesure, le piano joue un accord de *si* majeur alors que le chant fait entendre une polarité sur *sol*[#]. La quatrième mesure renforce encore cette instabilité en donnant la quinte <*ré*[#]-*sol*[#]> dans le registre grave, mais dès la troisième croche, un accord de *si* mineur (avec septième) vient une nouvelle fois transformer la polarité de l'harmonie. A la cinquième mesure, enfin, se reproduisent les accords de la seconde mesure, indiquant *sol*[#] puis *si* comme toniques successives. L'incertitude lié aux pentatonismes du motif β reparaît à la sixième mesure, laissant hésiter entre deux « toniques » à distance de tierces, ici *do*[#] et *mi*, pour finalement se stabiliser sur l'accord de *mi* majeur. Une mesure plus loin, c'est une ligne descendante de trois notes (première partie du motif β) qui revient en ostinato. Le chant de Bilitis s'éloigne cependant du pentatonisme dans ces mesures, où il commence à employer des formules renvoyant à une harmonie heptatonique sur les mots « Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ». Il s'agit là de la première interaction importante entre les deux motifs, comme entre les deux personnages. La douzième mesure marque le début de la seconde partie de la mélodie en son milieu. Le retour au premier tempo et du premier motif marquent ici clairement cette articulation formelle. Le motif α est cependant amené par une gamme diatonique ascendante augmentant son dynamisme, alors que la main gauche du piano donne cette fois-ci *si-mi*[#] au lieu de *si-mi*. Le motif β est ensuite répété textuellement pendant deux mesures, avant d'être opposé une fois de plus à la structure rythmique du motif α , sur les mots « mais nos chansons veulent se répondre ». Le premier motif α cependant transformé à cet endroit : seul demeure son caractère rythmique, alors que son harmonie lydienne et sa ligne ascendante ont disparu (influence du mouvement mélodique du motif β , auquel il répond ici tout comme la chanson de Lykas veut répondre à celle de Bilitis). Les deux mesures suivantes (17-18) constituent le premier accomplissement de la mélodie, et sont amenées par les mots « et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte ». La métaphore sexuelle est ici évidente – n'en déplaise à André

Boucourechliev²⁵⁰ – (qu'il s'agisse d'un baiser ou davantage, comme le suggèrent Debussy et la fin du texte : une ceinture a – tout de même – été perdue) : la structure rythmique de la première partie du motif (six sextolets consécutifs) est réitérée sur les notes de sa seconde partie (à la main droite du piano), alors que la main gauche du piano présente, elle, le motif motif β (descendant comme dans son exposition, puis inversé) de manière répétée. Au *Plus lent* débutent les trois mesures les plus dissonantes de la mélodie, préparant son climax. C3₁ y est donné complet de suite (seule la note *ré* y est adjointe, laissant apparaître la structure d'intervalles caractéristique du motif β dont les intervalles sont cette fois-ci inversés), avant d'être opposé à un accord de *do* majeur (avec la neuvième *ré* toujours présente). La mesure du *Plus lent* est ensuite répétée textuellement, et se résoudra une nouvelle fois sur un accord de *do* majeur, intégré cette fois-ci dans une séquence d'accords beaucoup plus dynamique (et constituant le climax de cette mélodie). Cinq mesures avant la fin, l'intervalle de triton apparaît pour la première fois dans une phrase de Bilitis, entre le *la* du mot « chercher » et le *ré* \sharp de « perdue ». La voix qui célébrait le jour des hyacinthes sur des formules pentatoniques au début de la mélodie a perdu son innocence, et envisage désormais de mentir à sa mère, sur un intervalle de triton (appris de la ligne de flûte de Lykas). Les quatre dernières mesures concluent la mélodie en rappelant les deux motifs constitutifs de l'œuvre : le « thème » réapparaît sur le triton *si-mi* \sharp (comme à la mesure 13), mais sa seconde partie est cette fois-ci harmonisée par la quinte *sol* \sharp -*do* \sharp dans le grave, finalement ancrée pour une mesure entière sous le thème après n'avoir été qu'esquissée jusque là. Les valeurs rythmiques de la seconde partie du motif sont cependant rallongées ici (procédé simple de dissolution). L'avant-dernière mesure rappelle enfin la seconde mesure de la mélodie, pour finalement se stabiliser sur un accord de *si* majeur (qui aurait d'ailleurs tout aussi bien être un accord de *sol* \sharp mineur sans que cela ne choque, de par les propriétés d'instabilité des couleurs

250 André BOUCOURECHLIEV, *Claude Debussy, la révolution subtile*, Fayard, Paris, 1998, p. 79.

pentatoniques). Le retour aux harmonies des premières mesures est ici chargé d'une signification poétique (outre l'imitation d'une musique antique imaginaire) qui dépasse la simple facilité de construction formelle, le temps ne « revenant en arrière » que dans des cas très précis chez Debussy, suggérant à cet endroit l'absence d'évènement « irréversible » dans l'aventure amoureuse de Bilitis.

4.3.2 *La Chevelure*

Aux sonorités diatoniques et pentatoniques de *La flûte de Pan* succèdent dans *La chevelure* des sonorités chromatiques. Les secondes majeures jouent elles aussi dans cette mélodie un rôle particulièrement important. Nous renvoyons, pour cette mélodie (ainsi que pour celle du *Tombeau des Naiïades*), à l'analyse récente de David Code, relevant diverses interactions entre références tonales et tons entiers dans son article²⁵¹.

4.3.3. *Le tombeau des Naiïades*

Dans un article consacré à cette mélodie, Jonathan Dunsby critique les analyses d'Avo Somer par « l'harmonie des tierces »²⁵², qualifiant certains de ses exemples de « suspects ». Cependant, nous irons sur ce point précis plus loin que Somer, qui affirme que la pièce est construite « largement sans dominante structurale » : celles-ci sont, en 1893, déjà totalement éliminées du langage de Debussy.

A la fin du *Tombeau des Naiïades*, Les nymphes et les satyres, figures légendaires de la sensualité lumineuse, sont morts, et leurs traces, que Bilitis croyait suivre, s'avèrent être en réalité celles d'un bouc... La conclusion de la

251 David CODE , *op.cit.*, pp.18-29.

252 Jonathan DUNSBY, « La vocalité de Debussy : une vision herméneutique du « Tombeau des naiïades », dans : *Regards sur Debussy, op.cit.*, pp.177-191.

mélodie cependant apporte une nuance à ce désenchantement : la figure masculine du poème finit par convaincre Bilitis de rester à l'endroit du tombeau des créatures légendaires, et « regarde le ciel²⁵³ à travers de grands morceaux de glace ». Si l'univers s'est effectivement glacé depuis l'époque du passé enchanté des nymphes et des satyres, la rêverie et l'espérance (suggérés comme dans les *Proses lyriques* par le regard porté vers le ciel) ne sont pas pour autant exclues de l'horizon du *Tombeau des naïades*, dont la touche d'humour finale débarrasse les *Chansons de Bilitis* de tout pathos²⁵⁴. En d'autres termes, la conclusion de cette mélodie est *clairement équivoque*.

4.3.4. Les deux séries de *Fêtes galantes*

La genèse des deux séries de *Fêtes galantes* 1882 à 1904. Les points auxquels nous nous intéresserons plus particulièrement ici concernent les liens tissés par Debussy entre les différents motifs poétiques et littéraires à travers ces deux séries de mélodies. De nombreuses coïncidences ponctuent et lient ces six mélodies : les quintes concluant *Fantoches* réapparaissent *ostinato* dans *Le faune*, les « accords de Tristan », les « accords augmentés », le « motif du rossignol », etc...

La dernière mélodie du second de *Fêtes galantes*, *Colloque sentimental*, présente l'intérêt d'exister en deux versions bien différentes, même si la première n'a jamais été publiée. L'article de Marie Rolf « *La première ébauche de Colloque sentimental* »²⁵⁵, en plus de nous renseigner sur les différences entre ces deux versions, analyse en détail la forme musicale, tout en tenant activement compte du sens du texte. Rolf souligne les références au système tonal, de

253 Conclusion identique, sur ce point, à celle des *Proses lyriques*.

254 Les *Chansons de Bilitis* furent d'ailleurs conçues dès leur écriture par Pierre Louÿs comme un canular, faisant passer cette œuvre pour une traduction de texte écrit dans la Grèce antique.

255 Marie ROLF, « La première ébauche de *Colloque sentimental* », dans : *Regards sur Debussy*, *op.cit.*

Colloque sentimental, mises à distance et concentrées dans la partie centrale, (le dialogue entre les deux spectres), qui, comme l'harmonie, renvoie au passé et au domaine du souvenir). Le début et la fin de la mélodie (distiques du narrateur) sont eux centrés sur la gamme par tons : on peut parler ici de forme tripartite, opposant deux types d'échelles, générées à partir de cycles d'intervalles distincts ($C_2/C_7/C_2$). Les couleurs de gammes par tons sont, dans chacune des deux versions, associées aux distiques du narrateur, décrivant un monde froid et nocturne. Au sein de cet univers émerge une discussion entre deux spectres desquels la vitalité a fui. Cette discussion porte précisément sur un passé enchanté (les « beaux jours de bonheur indicible »), renvoyant sur le plan musical à diverses références au système tonal. Un des deux spectres semble pourtant avoir perdu ces souvenirs, et finalement, « rien ne se passe » : de ce monde froid a émergé brièvement un souvenir de vitalité, renvoyé au néant par l'absence de réaction du second spectre qui n'a pas même l'air intrigué, et la gamme par tons, manifestation de la marche « glaciale » du monde (« Tels ils marchaient dans les avoines folles, et la nuit seule entendit leurs paroles ») reprend finalement ses droits. Cette opposition apparaît de manière particulièrement évidente dans la première version .

Les différences de traitement du « motif du rossignol », ainsi que la fluidification des transformations harmoniques sont, par contre, significatives. A travers ces transformations, Debussy démontre se dirige vers l'ambition poursuivie, qu'il formule d'ailleurs explicitement autour de 1895 :

« J'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même. Alors il y aura développement logique, serré, déductif; il n'y aura pas, entre deux reprises du même motif, caractéristique et topique de l'œuvre, un remplissage hâtif et superflu. »²⁵⁶

256 André FONTAINAS, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, 1928, p. 92 sq.

5

Conclusions

5.1 La tonalité classique : présences et distances de *Nuit d'étoiles* aux *Proses lyriques*

Le motif musical, en tant qu'élément de cohésion formelle, acquit une importance prépondérante à la fin du XIX^e siècle. Dans les opéras de Wagner, les scènes et répliques entre personnages peuvent se succéder dans des tonalités très éloignées, créant des impressions de changements de perspective, reliées entre elles par un réseau de *Leitmotive*. Si les mécanismes de la tonalité sont poussés dans leurs limites à travers *Tristan*, ceux-ci demeurent au centre des langages musicaux de Wagner²⁵⁷, comme de Chausson en 1895. Malgré de nombreux écarts avec les horizons d'attentes de leurs auditoires, les œuvres de ces derniers, ne s'émancipent pas d'un cadre que Debussy qualifiait de « classique » dès 1889²⁵⁸.

Si les premières œuvres du compositeur exploitent les ressources d'écriture musicales héritées de la tradition, on peut cependant observer la mise à distance de ces dernières au cours des années et des mélodies, Debussy rompant peu à peu avec le temps circulaire, le thématisme, et la rationalité.²⁵⁹ *Nuit d'étoiles*, première mélodie publiée par Debussy, reste extrêmement tonale dans son écriture. Le jeune compositeur s'y montre particulièrement « classique », ponctuant le texte original par des refrains, eux-mêmes marqués par des cadences parfaites « authentiques ». Certains traits sont cependant déjà remarquables dans cette mélodie, telle la couleur tétratonique de l'introduction, la suspension de la note sensible du dernier refrain, ou la conclusion de la mélodie, intégrant un accord augmenté (sur le premier degré) entre la dominante et la tonique finale. Le thème du souvenir

257 A l'exception de *Parsifal*.

258 Cf. Maurice EMMANUEL, « Conversations avec Guiraud », dans : Harry HALBREICH et Edward LOCKSPEISER, *Debussy, op.cit.*, p.751.

259 Christian ACCAOUI, article « Tonalité », dans : *Eléments d'esthétique musicale*, p. 705-707, Arles, Actes sud, 2011.

« d'amours défunts », central dans la poétique de Debussy, est commenté musicalement par la présence des notes de l'accord de *Tristan* dans leur registre originel, bien que s'intégrant musicalement de manière beaucoup plus traditionnelle (II de *mi*) que chez Wagner. Cet accord est, au fur et à mesure des mélodies, interprété de manière de moins en moins classique (*Recueillement*, *En sourdine*, *Clair de lune*, *Colloque sentimental*), sinon avec une teinte humoristique comme dans la *Valse romantique* de 1890. Comme pour l'« accord de Tristan », la morphologie de la cadence parfaite n'occupe plus, elle non plus la même fonction que dans le langage classique, (sinon dans quelques œuvres de commande comme la *Marche écossaise* ou le *Poème pour violon et orchestre*, Debussy sachant éviter de trop bousculer les attentes de ses commanditaires).

Le *Pierrot* de 1881 constitue une première occasion pour le compositeur de tourner en dérision le thématisme, à travers son interprétation ironique du thème d'*Au clair de la lune*. La mise à distance des éléments du langage de son époque, par le moyen de l'humour possède son importance dans le langage du compositeur au-delà même de ses mélodies (*Valse romantique*), et ce une trentaine d'années avant les *Embryons desséchés* d'Erik Satie. Debussy resta cependant toujours équivoque à cet égard, conservant une pluralité de niveaux d'écoute possibles.

Une autre association symbolique du même type apparaît dans *Les cloches*. Le texte de cette mélodie, axé autour des thèmes de la religion chrétienne et du souvenir idéalisé, trouve son accomplissement dans un instant de réminiscence du poète²⁶⁰ harmonisé par une cadence V – I. Debussy conjugue à cet instant le geste le plus caractéristique de la tonalité classique avec le thème poétique des souvenirs enchantés au sein d'une œuvre au caractère pourtant modal.

260 « Semblaient reverdir les feuilles fanées »

La conclusion de *Green* renvoie elle aussi à un geste de cadence parfaite, dont l'absence de résolution de la note sensible (qui retombe sur la quinte) sur les mots « Et que je dorme un peu, Puisque vous vous reposez ».

Célestin Deliège affirme que, l'écart avec le wagnérisme se creuse encore à travers les *Cinq poèmes de Baudelaire* : « cette élimination est si radicale, qu'à la lecture des pièces on s'étonne que cela ait pu se produire aussi subitement, sans passage par une œuvre transitoire »²⁶¹. Debussy, pourrait-t-on dire plus exactement, assimile plutôt qu'il n'élimine cette influence, comme cela se produit pour chacun des langages musicaux ayant attiré son intérêt. La plus ancienne des *Cinq mélodies (La mort des amants)* explore un univers résolument tristanesque, tant par ses harmonies que par la symbolique liant les thèmes de l'amour et de la mort.

Le Balcon, seconde des *Cinq Mélodies* dans l'ordre de composition, met l'accent sur l'instant de la réminiscence du poète. Les vers « Renaîtront ils d'un gouffre interdit à nos sondes, Comme montent au ciel les soleils rajeunis » aboutissent dans la couleur du mode de *fa*, amenée par un geste rappelant la cadence V – I : accomplissement et réminiscence sont une fois de plus liés dans un geste musical et poétique. Plusieurs autres gestes rappelant la cadence V – I ponctuent encore cette mélodie axée autour du thème du souvenir.

On trouve encore à la toute fin de *Harmonie du soir* un geste rappelant une cadence parfaite. Sa mise à distance, précédée par les mots « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor. », y est réalisée par l'isolement, en tant que coda d'une mélodie aux textures modales clairement affirmées.

Recueillement fait plusieurs allusions explicites à Wagner, associées cette fois-ci au thème de la douleur. Aux textures chromatiques denses liées à ces références, sont opposés d'autres échelles, en particulier le mode acoustique, mis en valeur par un effet d'annonce du texte (« Tu réclamais le soir, il descend, *le voici!* »).

261 Célestin DELIÈGE, *op. cit.*, p. 110.

Le Jet d'Eau enfin, se caractérise par ce que Jarocinski décrit comme un « changement d'attitude envers la sonorité et l'élément harmonique »²⁶², et que Jean Barraqué analyse comme la « mise en équivalence des dimensions mélodiques et harmoniques »²⁶³. Les trois motifs de cette mélodie interagissent de diverses manières, mêlant leurs différents paramètres sonores.

Debussy démontre dès le début des années 1890, non seulement d'une capacité à écrire dans un style wagnérien, mais encore celle de mettre ce dernier à distance, voire de s'en passer si aucune raison poétique n'appelle à son usage, comme dans les *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine* (1891). Chaque mélodie de ce triptyque possède son motif unique²⁶⁴, dont la présence et les retours (souvent littéraux) constituent les balises principales de l'organisation formelle. Le caractère mélodique des motifs y reste cependant plus traditionnel que dans les *Cinq poèmes de Baudelaire* : ces derniers regagnent en thématisme, à l'exception de celui de *La mer est plus belle que les cathédrales*, dont le motif n'est pas tant caractérisé de prime abord par sa dimension mélodique mais par une structure d'intervalles²⁶⁵.

La logique tonale est à nouveau caricaturée dans *La belle au bois dormant* (1891). La dichotomie entre refrains (cadences parfaites, attente de la Belle au bois, lignes globalement descendantes) et couplets (narrant les aventures du chevalier, divers modes aux couleurs médiévales, ligne globalement ascendante) en génère l'opposition dynamique principale. L'ironie est ici l'argument littéraire permettant au compositeur d'intégrer certains gestes très caractéristiques du langage tonal, dont la répétition marque chaque articulation importante de la pièce. La mise à distance est

262 Stefan JAROCINSKI, *op.cit.*, p. 141.

263 Jean BARRAQUÉ, « *La mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes », *op.cit.*, pp. 261-275.

264 David CODE, *op.cit.*, pp. 10-14.

265 Structure dont les mutations, (au sein de cette même mélodie, puis dans *L'échelonnement des haies*) jalonnent la forme musicale. Cf. David CODE, *op.cit.*, pp. 11-13.

parfaitement explicite : la cadence parfaite y est traitée comme un marqueur formel appartenant au monde naïf de la Belle, n'affectant guère le langage musical déployé dans les couplets mettant en scène le chevalier.

Une mise en perspective des deux versions de la première série de *Fêtes galantes* s'avère, dans cette perspective, particulièrement éclairante : les traces du langage tonal sont, entre 1882 et 1891, systématiquement éliminées du triptyque, sinon dans *Fantoches*, ou elles sont partiellement conservées à titre humoristique .

La mélodie *Les angélus*, quant à elle, est construite sur un motif d'une grande plasticité. Sa ligne ascendante est déclinée dès l'introduction sous deux formes distinctes, mettant chacune en évidence une structure d'intervalles différente.

Les *Proses lyriques* se distinguent par la fluidité du rapport entre structures d'intervalles, échelles musicales, et éléments poétiques y étant mis en œuvre (fluidité assurée, en outre, par l'écriture des *paroles* par Debussy lui-même). La quantité de motifs employés par mélodie y augmente (avec un maximum de quatre pour *De rêve*). Leurs combinaisons et mutations deviennent, dès lors, un outil privilégié de la réalisation de l'intention poétique.

Les critiques s'accordent généralement à blâmer l'écriture hétérogène de *De rêve*, première des *Proses lyriques*. La mise en reliefs d'univers musicaux différents, imbriqués les uns dans les autres²⁶⁶ (et non plus seulement juxtaposés), constitue pourtant l'un des aspects les plus novateurs de cette mélodie. L'idiome tonal, les textures wagnériennes, les modes diatoniques, et la gamme par tons entiers s'y côtoient, renvoyant respectivement à des associations poétiques précises, dont les ramifications s'étendront à travers les trois autres *Proses lyriques*.

266 Dont le pendant littéraire est constitué par plusieurs passages entre rêve et réel.

Les structures d'intervalles deviennent dans *De grève* le matériau même de la dynamique harmonique (C2 pour la mer et les vagues féminines, C3 pour les nuages et le vent, personnages masculins). Les motifs sont ici associés avec précision et souplesse aux éléments poétiques du texte. L'influence de la littérature (ainsi que de la nature!) sur les constructions formelles de Debussy peut rarement être observée avec autant de vivacité que dans cette seconde *Prose lyrique*.

La tonalité classique, le pentatonisme, et l'*Alterationstil* (tel que le définit Kurth²⁶⁷) sont mêlés dans *De fleurs*. A la première mesure de cette mélodie Debussy évoque un enchaînement de type I - V (sans septième) - I, entrecoupé uniquement par un accord de *si* mineur, laissant entendre à la basse un mouvement mélodique caractéristique des échelles pentatoniques. Debussy conjugue ainsi dans un geste poétique les thèmes de l'ennui, de la serre, du chromatisme, de l'harmonie tonale classique (la cadence masquée), du pentatonisme « étouffé », et de la symétrie. Brisant ces caractères à la toute fin de la mélodie, Debussy réalise une impression d'ouverture musicale, dont le sens ne sera pleinement réalisé dans la dernière mélodie du cycle, *De soir*, qui ouvre finalement ce cycle davantage qu'il ne le clôt.

Le traitement des motifs allie dans les *Proses lyriques* une grande plasticité et un rapport prépondérant aux textes, tissant ainsi un réseau dense et complexe d'évocations symboliques. Les tons entiers, par exemple sont liés au thème de la féminité dans chacune des quatre mélodies :

La nuit a des douceurs de fem[me]
 (la_b – sol_b)
 Aux brises frôleuses la caresse charmeuse
 (fa – sol – la – si – do_#)
 des hanches fleurissantes
 (C2₀ – C2₁ – C2₀ au piano, enchaînement dupliqué)
De rêve...

267 Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*, reprint de la troisième édition (1923), Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 1985.

Sur la mer les crépuscules tombent.

(ré – mi – fa# – sol#)

Les vagues comme de petites folles
Jasent, petites filles sortant de l'école

(C2₁ complet)

Ses petites amies

(fa# – sol# – la# – do)

De grève...

Les fleurs enlacent mon cœur de leurs tiges méchantes

(do – ré – mi)

De fleurs...

Dimanche, chez les petites filles

(sol# – fa#)

De soir...

Ces associations se conjuguent à travers les *Proses lyriques* avec divers éléments poétiques et musicaux, comme par exemple pour le vers « Les chevaliers sont mort sur le chemin du Graal » chantés sur un fragment de tons entiers, (rappelant la raison de l'échec d'Amfortas), amenés par une texture musicale chargée de chromatismes aux couleurs wagnériennes. C'est encore cet intervalle de seconde majeure qui sera chanté obstinément dans le troisième des *Nocturnes*, par le chœur des sirènes, lointaines parentes des filles fleurs.

De telles techniques de combinaisons entre structures d'intervalles, modes, motifs, et thèmes poétiques mis en œuvre dans les *Proses lyriques*, seront largement déployées dans *Pelléas et Mélisande*, comme le remarque Christian Accaoui :

Les motifs de Mélisande (sol la do) et de Pelléas (do ré la) sont très proches, presque jumeaux. Leur réunion donne logiquement le motif d'amour (sol la do ré). La réunion des motifs de Golaud (ré mi), de Mélisande et de Pelléas donne le motif origine.²⁶⁸

Les ramifications entre motifs se retrouvent chez Debussy là où on ne les

268 Christian ACCAOUÏ, « *Pelléas et Mélisande, Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy* », dans : *Claude Debussy, jeux de formes, op.cit.*, p. 37.

attendrait vraisemblablement pas, comme à l'intérieur de son « cahier » de *Proses lyriques*, qui présente la cohésion d'un véritable cycle. Le parcours décrit par les « toniques » principales des quatre mélodies n'est, en outre, autre que la projection à grande échelle de la succession des notes du motif initial de *De rêve* <fa#-ré-do-la>, réalisation mélodique du *pitch-class set* 4-25 de la nomenclature de Forte²⁶⁹. Les structures d'intervalles se placent ainsi au centre du matériau musical des *Proses lyriques*, tant sur le plan de la grande forme qu'au sein même de chaque des mélodie.

Célestin Deliège écrit,, dans son article« La conjonction Debussy-Baudelaire » :

En cela cette esthétique continue Wagner bien plus qu'elle ne le nie, mais avec une discrétion incomparablement plus grande que le leitmotiv ne visait pas. Chez Wagner le symbole peut être complexe à déchiffrer mais il est l'objet d'un affichage. (...) la structure choisie en fonction de l'adéquation recherchée souligne sans décrire; elle intensifie et suggère, elle génère des coïncidences dans de brefs instants »²⁷⁰

Rien n'empêche dès lors de supposer que le compositeur tisse, par l'ensemble des moyens évoqués précédemment, des liens subtils *entre* ses différentes œuvres. C'est le cas pour les deux séries de *Fêtes galantes*, dont le motif du rossignol (pentatonique, ternaire, et descendant) présente une parenté certaine avec ceux d'*Harmonie du soir*, *De fleurs*,²⁷¹ *La flûte de pan...*

269 Voir à ce sujet Jean-Louis LELEU, « Le modèle mis en défaut », dans : *Les Modèles dans l'art, op.cit.*, pp. 87-89.

270 *Id.* p. 129.

271 Où il est, à la basse, comme étouffé par les chromatismes des voix supérieures. Voir aussi *En blanc et noir*, où l'introduction de *De fleurs* réapparaît textuellement.

Traits récurrents

Miguel Francoli, conclue sa formalisation du langage de Debussy en soulignant l' « impossibilité d'établir un plan formel dénué d'ambiguïté »²⁷². L'analyse des mélodies choisies dans la présente étude nous montre cependant que certains traits d'écriture apparaissent de manière récurrente.

- 1) Le langage tonal n'est plus central dans la musique de Debussy, mais peut réapparaître mis à distance, sous la forme du mode de *do* ou de gestes rappelant les cadences classiques de type dominante-tonique.
- 2) Les introductions présentent toujours au moins un motif, sous une forme particulièrement saillante.

Les introductions possèdent un rôle formel précis dans les mélodies de Debussy : l'exposition d'un motif, pouvant être caractérisé mélodiquement, rythmiquement, ou harmoniquement²⁷³. Le retour littéral de ce motif caractérise souvent les articulations formelles majeures de ses mélodies, alors que les mécanismes du système tonal ne tiennent plus que d'un rôle subalterne après *Nuit d'étoiles*.

- 3) Plus les années passent, plus les motifs perdent leur caractère mélodique pour être caractérisés par leurs structures d'intervalles constitutives.

272 Miguel FRANCOLI, *Understanding post-tonal music*, vol.1, New York, Mc Graw-Hill, 2008, p. 23 : « Form is generated by a succession of sections (in an additive process) rather than by harmonic development or motivic transformations. Motives are repeated rather than developed. The exact formal plan is ambiguous and allows for a variety of interpretations ».

273 Par des échelles dans les mélodies de jeunesse, puis de plus en plus en-deçà, au niveau des structures d'intervalles elles-mêmes.

Le premier moyen mis en œuvre par Debussy pour générer des formes musicales sans avoir recours à l'harmonie tonale consiste en un accroissement de la présence des motifs, pouvant être répétés *quasi ostinato* dans des mélodies entières comme *Les cloches* (1885). La multiplication des possibilités de transformation²⁷⁴ des motifs coïncide avec l'apparition de ce que Barraqué dénomme « équivalence des dimensions mélodiques et harmoniques ».²⁷⁵ À partir du moment où Debussy parvient à fluidifier les transformations entre ces deux paramètres des objets sonores, les collections de classes de hauteurs et cycles d'intervalles prennent dans sa musique une autonomie croissante. Le procédé de double pédale (comme dans *Le Jet d'Eau*), est l'un des tous premiers moyens employés par le compositeur pour accomplir l'équivalence des dimensions mélodiques et harmoniques. Avec les *Trois mélodies sur des poèmes de Verlaine*, et *La mer est plus belle que les cathédrales*, en particulier, s'étend encore l'importance des structures d'intervalles. Le motif, dans l'introduction, n'y est plus caractérisé mélodiquement mais de manière transversale, entre le premier couple d'accords. L'identité de la structure d'intervalles et du motif s'accroît ainsi de manière significative autour de 1890.

4) Chacune des mélodies étudiées présente au moins un instant privilégié et central, caractérisé par le ralentissement du rythme harmonique, la plénitude sonore, et le plus souvent une indication dans le texte chanté.

La mise en scène de climax musicaux, privés des mécanismes de la tonalité, est réinventée sans cesse par Debussy. Un moment d'épanouissement de

274 Comme le motif de *La mer est plus belle que les cathédrales*, dont les classes de hauteurs se muent part trois fois (sa dernière métamorphose réapparaissant dans la troisième mélodie du tryptique, *L'Échelonnement des haies*. Cf. David CODE, *op.cit.*, pp. 10-14.). Un cas relativement similaire se produit dans *De grève* : le motif α se « transpose » sur des tierces majeures après avoir été caractérisé par des tierces mineures dans la première partie de la mélodie.

275 Jean BARRAQUÉ, « *La mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes » *op.cit.*, pp. 261-275.

l'harmonie se caractérise par sa plénitude sonore, à l'aide d'accords parfaits (majeurs le plus souvent), pouvant être enrichis harmoniquement de diverses manières (quartes augmentées, neuvièmes, septièmes...).

Le texte des mélodies prépare et/ou indique ces impressions, parfois de manière très explicite, comme dans *Recueillement* : « J'entends la douce nuit qui vient, elle descend, *la voici* », ou dans *Les angélus*²⁷⁶, sur les mots « *et là* ». Olivier Messiaen était semble-t-il conscient de ce trait, comme le laissent entendre les notes de cours prises par son élève Iannis Xenakis : « Une seule harmonie vraie par mélodie »²⁷⁷. Les concepts de *suspension* et d'*accomplissement* qu'Adorno développe à propos de la musique de Mahler peuvent ainsi être transposés à celle de Debussy à travers les moments d'*épanouissement* des motifs au sein d'harmonies largement déployées dans le registre. Après ces instants centraux, le matériau tend à se dissoudre, la musique retourner dans l'ombre d'où elle sort²⁷⁸. Comme dans la musique de Mahler, ces instants privilégiés n'apparaissent souvent qu'après de longues mises en scène.

- 5) Les conclusions sont assurées dans son langage par la dissolution du matériau générateur, qui perd une partie de sa caractérisation à cet endroit.

Les conclusions des mélodies de Debussy présentent de nombreux aspects originaux. La dissolution des motifs occupe dès le milieu des années 1880 une fonction conclusive dans chacune des mélodies étudiées. Divers procédés sont caractéristiques :

276 Dès cette mélodie, un moment apparaît privilégié, sur les mots *et là*. Le texte est donc très tôt utilisé par le compositeur de manière métalinguistique, guidant son « premier auditoire » dans l'écoute d'un langage musical dépassant son « horizon d'attente » de manière significative. Cf. Hans-Robert JAUSS, *op.cit.*

277 Carnet 9, page 29 (numérotation correspondant à celle de l'inventaire consultable au département de la Musique de la BnF, qui conserve les microfilms de quarante carnets du compositeur).

278 Maurice EMMANUEL, *Conversations avec Ernest Guiraud*, *op.cit.*, p.752.

1) Le ralentissement du motif.

2) Sa réapparition sous une forme tronquée.

Ce dernier pourra – selon l'effet à produire – être complété (ou non) lors de la conclusion.

3) La fusion de ses différents paramètres sonores ²⁷⁹

Déjà remarqué par Jean Barraqué, ce procédé développé à partir des *Cinq poèmes de Baudelaire*, permet au compositeur l'invention de conclusions particulièrement originales, hors de toute référence à l'idiome tonal.

5.3

279 Jean BARRAQUÉ, *Debussy, op.cit.*, pp. 115-124.

Souvenirs et désenchantement

Les premières mélodies de Claude Debussy se distinguent par une certaine candeur. Les thèmes éminemment romantiques de l'amour opposé à la mort, ainsi que la personnification féminine de la nature, y sont omniprésentes :

Cette rose, c'est ton haleine, et ces étoiles sont tes yeux
Nuit d'étoiles

Car nous nous en allons comme s'en va cette onde, elle à la mer, nous au tombeau
Beau soir

Ce coquelicot qui fronde, c'est ta bouche au sang vermeil.
[...] Ces bluets ce sont tes yeux,
Si bleus qu'on dirait, sur terre,
Deux éclats tombés des cieus
Fleur des

Et pour les amoureux languissants et charmés,
Le rossignol prolonge une chanson touchante
Voici que le printemps

« La mort de tout sinon de toi que j'aime tant,
Et sinon du bonheur dont mon âme est comblée »
Paysage sentimental

Le thème du souvenir apparaît dès *Nuit d'étoiles* (« Je rêve d'amours défunts »), réapparaît fréquemment dans les mélodies du compositeur, pour prendre des teintes de plus en plus obscures. Dans la mélodie *Romance*, la musique semble encore ignorer le texte : alors que, « l'âme douce, l'âme odorante des lis divins » cueillis dans la pensée de l'aimée a disparue²⁸⁰, la musique ne perd jamais sa luminosité²⁸¹ et le réconfort des souvenirs l'emporte finalement sur la confusion du poète. Le passé enchanté est encore fréquemment associé

280 « Où donc les vents l'ont-ils chassée ? » s'interroge le poète.

281 Par le souvenir des « jours où tu m'enveloppais d'une vapeur surnaturelle faite d'espoir, d'amour fidèle, de béatitude et de paix ».

par le compositeur à la religion chrétienne. Dans la mélodie *Les cloches*, le tintement de celles-ci rappelle au poète « La blancheur chrétienne des fleurs de l'autel », qui parle « d'heureuses années », alors que semblent même « reverdir les feuilles fanées ».

Le regard tourné vers le passé et ses enchantements constitue encore le thème central des *Cinq poèmes de Baudelaire*. Parmi toutes les *Fleurs du mal*, Debussy en choisit précisément cinq directement liées au thème du souvenir :

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
Ô toi, tous mes plaisirs! Ô toi tous mes devoirs!
Le balcon

Du passé lumineux recueille tout vestige.
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige,
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor
Harmonie du soir

Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour
Le Jet d'Eau

Vois se pencher les défuntes Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.
Surgir du fond des eaux le regret souriant,
Recueillement

Et plus tard un ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes
La mort des amants

Les angélus (1891) partage avec les mélodies antérieures le thème du souvenir, mais le traite avec moins de complaisance : les cloches ont beau y « sonner au cœur d'espérer encore », les « prières câlines », les « douces folies » et les « chanterelles d'amour prochaines » des angélus ont pourtant disparu. Seule demeure la peine « souveraine » du poète qui ne vit plus que « d'ombre et de soir » alors que les angélus « pleurent la mort ». Le souvenir perd sa capacité à suspendre la peine du poète, comme c'était encore le cas dans les *Cinq poèmes de Baudelaire*. Jarocinski souligne dans sa monographie la

présence d'une « poésie de l'agonie des êtres et des choses (Baudelaire, Laforgue, Samain) » qui doit, selon lui « avoir profondément impressionné le jeune Debussy, car on rencontre son influence à chaque pas dans sa musique. La mélancolie de l'évanouissement, de la disparition du crépuscule, de l'extinction – du feu ou de la vie –, de la course lente vers la mort du jour quand le soleil descend du zénith, voilà les thèmes qui le hantent »²⁸²

Les deux séries de *Fêtes galantes*, comme le remarque Marie Rolf, exploitent encore ce même thème, opposant la joie pressante de *En sourdine* à l'univers froid du *Colloque sentimental*, mélodies discrètement liées par une transformation du motif du « rossignol ».

Les *Proses lyriques* marquent quant à elles un tournant dans l'esthétique du compositeur : au sein de ce cycle sont juxtaposés deux rêves, l'un enchanté (*De grève*), l'autre désenchanté (*De fleurs*), sont encadrés par une introduction (*De rêve*) et un retour à la réalité (*De soir*). Les « vieux arbres sous la lune » de *De soir* sont-ils ceux dont « les feuilles s'ouvraient délicatement » dans *Les cloches* ? Leurs « belles feuilles d'or » sont désormais « ternies, à jamais ternies », contrairement à celles qui « semblaient reverdir » en 1885.... ou encore « l'âme odorante des lis divins » de *Romance*, qui n'est plus qu'un lointain souvenir dans *De fleurs*. Ils « ont perdu leur grâce blanche et ne sont plus que de pauvres malades sans soleil » écrit Debussy dans la troisième *Prose lyrique*. Divers éléments mis en musique à travers les poèmes des années précédentes (angélus, cloches, feuilles) sont ainsi réinterprétés sous de nouvelles perspectives. La mélodie *De soir*, enfin, actualise cette rupture dans la poétique du compositeur. Comme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la conclusion de la quatrième des *Proses lyriques* se tourne finalement vers l'avenir après une longue rêverie au sujet du passé (la première des *Proses lyriques*, *De rêve*, se finit sur les mots « Mon âme, c'est du rêve ancien qui t'étreint », et *De soir* rappelle encore une dernière fois ces « pensées tristes de feux d'artifices manqués » avant la tombée de la nuit). La prière finale à la

282 Stefan JAROCINSKI, *op. cit.*, p. 168.

« vierge or sur argent » est encore significative : elle n'est plus tant un souhait de consolation (ou de pitié, comme dans les *Serres chaudes*) que d'élévation (« Vite, les petits anges, dépassez les hirondelles afin de vous coucher forts d'absolution »). Comme dans le second *Faust* de Goethe (œuvre dont l'influence est, selon Debussy « pareille à celle de la mer ou du ciel²⁸³ »), le *Mundus muliebris* de la *Mater Gloriosa* se substitue aux conceptions chrétiennes²⁸⁴.

La prière de Debussy pour les « villes » et les « cœurs » modernes peut encore apparaître comme une résonance de ce qu'écrit Baudelaire dans ses *Fusées* : « Le monde va mal finir... je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de vie... Ce n'est pas particulièrement par les institutions que se manifesterà la ruine universelle... Ce sera par l'avisement des cœurs. ». L'expérience moderne des « chocs », dont Benjamin discerne les traces dans la poésie de Baudelaire²⁸⁵ est, en outre, représentée poétiquement et musicalement dans *De soir*, par les deux motifs musicaux (cloches et train), dont le caractère mécanique ne sera transcendé que dans la prière nocturne et le regard porté vers les étoiles²⁸⁶. La poétique du désenchantement se retrouve encore au centre des *Nuits blanches* (1898), dont la noirceur des textes n'est plus contrebalancée ni par l'humour (*Chansons de Bilitis*) ni l'espérance (*Proses lyriques*).

5.4

283 Claude DEBUSSY, *Mercure de France*, Janvier 1903 (repris dans : *Monsieur Croche et autres écrits, op.cit.*, p. 67).

284 Ce qui n'arrive précisément pas dans les *Serres chaudes* d'Ernest Chausson, où la prière finale est adressée au « Seigneur ».

285 Walter BENJAMIN, « A propos de quelques motifs baudelairiens », *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991 (Suhrkamp Verlag, Francfort, 1972), pp. 316-318.

286 *Id.* p. 318: « Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard. ».

Le clos et l'ouvert

« La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre [...] »

Claude Debussy ²⁸⁷

Schaeffner répertoriait dans son article de 1961, les nombreux espaces clos mis en scène par Debussy²⁸⁸. Qu'il s'agisse des souterrains de *Pelleas*, de la *Maison Usher*, de la couleur des yeux de *De fleurs*, ou de la pièce emmurée de la *Grande Bretèche*, ces lieux sont cependant tous synonymes d'enfermement, voire de terreur. Sur les plans de la forme comme de l'harmonie, la musique de Debussy thématise elle-même les dispositions closes (symétries de structures d'intervalles ou de groupes de mesures²⁸⁹), élevant leurs ouvertures au rang d'événements majeurs dans la forme. Son souhait, publié dans *Gil Blas* en 1903, d'une « musique construite spécialement pour le plein air, toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre » (par opposition à cette autre figure de la serre qu'est l'espace « renfermé » de la salle de concert, isolée du monde extérieur²⁹⁰) va dans le même sens : la musique n'est pas pour Debussy indépendante de son

287 Claude DEBUSSY, *La revue blanche*, 1er avril 1901, repris dans : *Mr Croche et autres écrits*, *op.cit.*, pp. 23-28.

288 André SCHAEFFNER, « Théâtre de la peur ou de la cruauté », préface à Edward LOCKSPEISER, *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, Éditions du rocher, 1961, p. 18-19 (repris dans : *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, p. 382-383).

289 Cf. Nicolas RUWET, *op.cit.*, pp. 55-70.

290 *Id.*, p. 76.

environnement, mais doit en fait partie intégrante²⁹¹. Stefan Jarocinski établit une filiation entre l'influence du symbolisme et le souhait de symbiose – entre musique et monde extérieur – qu'exprime le compositeur :

« Si l'on peut dire aujourd'hui que l'art n'est pas fait pour être contemplé, mais qu'il doit participer à la création de la vie, pénétrer toutes ses formes, devenir non seulement la nourriture quotidienne mais aussi l'outil quotidien de l'homme, une manifestation de son besoin de création, c'est au symbolisme, malgré son esthétisme et son maniérisme que nous le devons.²⁹² »

La vocalité, chez Debussy, abandonne assez tôt ses traits les plus « instrumentaux » pour se rapprocher de la voix parlée²⁹³. Le compositeur manifeste explicitement cette intention dans une note rédigée en 1902²⁹⁴ à propos de *Pelléas et Mélisande*: « J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées ». La voix, utilisée de manière instrumentale (comme dans la vocalise d'opéra italien) possède une dimension tautologique²⁹⁵, rappelant activement à l'auditeur qu'il est bien en face d'une « œuvre d'art », distincte de la réalité quotidienne. L'écriture proche des inflexions de la voix naturelle

291 Monsieur Croche s'exprime ainsi à propos de la « musique moderne » : « A quoi bon votre art presque incompréhensible? Ne devriez vous pas en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort.... » dans : *Monsieur Croche et autres écrits, op.cit.*, p. 52.

292 Stefan JAROCINSKI, *op.cit.*, p. 56.

293 Sinon dans d'occasionnels traits d'humours, comme les « lalalalalalalalala » de *Fantôches*, dans *Sirènes*, œuvre où Debussy résout cette problématique en « déshumanisant » symboliquement la voix n'en garder que l'aspect instrumental. Ce thème de la voix instrumentalisée est encore au centre du livret de l'*Orphée* que Victor Segalen écrivit dans l'optique d'une mise en musique par Debussy.

294 Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits, op.cit.*, p. 62.

295 Theodor ADORNO, *op.cit.*, p. 29.

constitue l'un des nombreux moyens dont Debussy dispose pour effacer cette frontière. Le compositeur, interrogé en 1909, formule son intention avec beaucoup de clarté :

Or, en fait, *Pelléas* n'est que mélodie. Seulement, cette mélodie n'est pas coupée, n'est pas divisée en tranches selon les règles anciennes – et absurdes – de l'opéra ! Ma mélodie est intentionnellement ininterrompue, sans nulle trêve, car elle vise à reproduire la vie elle-même. Je sais très bien que l'on ne peut fredonner ou siffler aucune phrase de mon opéra, et j'ai conscience qu'aucun fragment de ma musique n'aura jamais les honneurs de l'orgue de barbarie ni du piano mécanique. Inutile de vous préciser que j'en suis ravi. Il n'y a pas de chants dans la vie : il y a des rythmes, des atmosphères, des couleurs, mais ceux-ci, bien que variant sans cesse, se succèdent sans solution de continuité, pour l'éternité.²⁹⁶

Le traitement des motifs encore, par leur effacement progressif, constitue un autre aspect de cette poétique, refusant une théâtralisation excessive du matériau. Debussy écrit ainsi, à propos des personnages de Wagner :

Songez qu'il n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné *leitmotiv* ; il y en a même qui le chantent. Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, vous en déclamerait lyriquement le contenu...[...]Et Wagner a exagéré ce procédé presque jusqu'à la caricature. Je hais le *leitmotiv*, n'en eût-il pas abusé, mais seulement usé avec goût et discrètement.²⁹⁷

Debussy, dans un élan chargé d'affect, décrit ici sa propre technique de travail, c'est à dire de discrètes mais systématiques associations entre thèmes poétiques et éléments musicaux, pouvant se développer sans expression grandiloquente, évitant ce qu'Adorno appelle le « caractère tautologique de la grande musique ». L'abandon progressif du caractère thématique de ses motifs (qui ne regagnent cette dimension que dans des cas précis, comme

296 Claude DEBUSSY, « Daily mail 28 mai 1909 interview de R. de C. », dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, *op.cit.*, p. 292.

297 *Id.*, *Le Gil Blas*, 1er Juin 1903, dans : *Mr Croche et autres écrits*, p.180 sq.

dans *De rêve* ou *La flûte de pan*, dont les « thèmes » sont associés à des jeunes filles) constitue l'un des éléments les plus importants de cette poésie.

La résolution ultime des tensions musicales, à travers le geste de la cadence parfaite, constituait jusqu'à Debussy un autre geste clôturant l'œuvre sur elle-même. Si Ernest Chausson s'émancipe de courts instants des impératifs de la tonalité classique (comme dans la conclusion de *Fauves las*, offrant un exemple de conclusion "négative", par son accord de dominante non résolu), une résolution de type tonale se charge toujours chez lui de replacer l'idiome tonal au centre de son tissu de références. Debussy est en revanche l'un des premiers compositeurs à perdre de vue cet horizon d'attente. Éliminant les traces de l'idiome tonal, le compositeur conserve dans les premiers temps des impressions conclusives fortes, par des gestes comme la cadence plagale ou d'autres résolutions modales. Mais ce sont surtout les fins ouvertes qui caractérisent les conclusions de Debussy. Les titres des *Proses lyriques* (de par les points de suspensions qui leurs sont attachés) semblent déjà indiquer une certaine conception du temps musical : *De soir*, qui conclue le cycle, est pourtant celle dont la conclusion est la moins affirmative. Pas même un accord parfait ne vient clore le cycle : c'est un accord de neuvième (sans tierce) qui résonne longuement dans cette conclusion, mourant dans le silence final. Guy Larroux définit la notion de clausules comme « Procédés formels et données sémantiques par lesquels la clôture est introduite »²⁹⁸, et distingue encore la « Clausule marquée ou non marquée²⁹⁹ suivant qu'elles accentuent ou non le sentiment de clôture »³⁰⁰. Dans *De soir*, la dissolution du motif constitue la clausule interne de la clôture, alors que la frontière imperceptible entre la résonance du piano et le silence en constitue la clausule externe, éliminant la séparation classique de

298 Guy LARROUX, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 146-147.

299 *Id*, p. 9.

300 *Id*, p. 43.

l'œuvre close sur elle-même et du monde (subtilité que les applaudissements prématurés du public viennent malheureusement souvent masquer...).

Au delà de ses gestes conclusifs particulièrement caractéristiques, c'est l'ensemble de l'écriture harmonique du compositeur qui tend à l'ouverture : le « cercle clos » des tonalités est explicitement repoussé par Debussy dès 1889, sa palette sonore s'ouvrant à de nouvelles divisions potentielles de l'octave, comme l'indiquent les notes de Maurice Emmanuel. Plusieurs types d'échelles sont employées par le compositeur, dont les degrés peuvent être générés par diverses méthodes : le cycle des quintes (principalement pour les modes pentatoniques et heptatoniques, que ceux-ci renvoient à la tonalité classique où aux modes hérités du moyen-âge), le cycle de tons entiers (pour la gamme par tons), le cycle de tierces mineures (pour l'échelle octotonique, qui n'a cependant pas encore acquis son autonomie à l'époque des *Proses lyriques*), et, enfin, le modèle acoustique. Ces divers modes de structuration de l'espace sonore peuvent eux-mêmes être plus ou moins « ouverts » à la transposition : la gamme par tons ne l'est qu'une seule fois, la gamme octotonique deux, alors que les échelles heptatoniques le sont au moins sept fois. L'opposition d'échelles issues de cycles d'intervalles ouverts/fermés à la transposition constitue un avatar privilégié de la représentation du « clos » chez Debussy³⁰¹. Christian Accoui remarquait, à propos de *Pelléas et Mélisande* :

La pièce est un tissu de tels rappels à distance. Considéré en soi, isolément, chaque épisode est vague, ses connotations demeurent imprécises et floues (l'épisode de la couronne, par exemple, ne saurait à lui tout seul inférer la nature céleste de Mélisande) ; mais le retour insistant, de loin en loin, de ces connotations fait qu'elles se recroisent, se précisent, se ramifient et finissent par tisser un réseau dense et serré, très systématique.³⁰²

Ce tissu de rappels à distance s'ouvre chez Debussy à la musique d'autres

301 L'expression de Debussy « noyer le ton » renvoie encore au sentiment d'étouffement.

302 Christian ACCAOUI, « *Pelléas et Mélisande*, du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy », *op.cit.*, p. 17.

compositeurs (Wagner, Chausson...), ainsi qu'aux sonorités du monde moderne et de la musique populaire. Les symboles et objets musicaux sont ainsi invoqués et mis à distance à travers ses différentes compositions, qui, au fil des années, deviennent de plus en plus des autoréférences³⁰³. Outre les motifs musicaux, certains mots eux-mêmes réapparaissent textuellement entre les diverses mélodies du compositeur, éclairés par diverses perspectives (les anges, les cloches, les yeux, les arbres, les lys blancs, la mer...). La discontinuité n'est donc pas chez Debussy incompatible avec la cohérence : l'intégration d'éléments poétiques au sein d'un cadre sans cesse changeant caractérise l'ensemble son œuvre. Les liens ainsi établis entre objets musicaux et idées poétiques dépassent encore le cadre de sa musique vocale : Debussy n'était pas nécessairement hostile à l'idée d'un programme, mais plutôt à son affichage explicite. C'est à l'auditeur attentif de comprendre et d'interpréter les liens entre les divers objets : les associations systématiques contenues dans des mélodies de Debussy seront rappelées à distance dans ses œuvres ultérieures, et réinterprétées sous diverses perspectives (ce en quoi son esthétique peut encore être rapprochée de celle de Mahler³⁰⁴, dans la lignée de Wagner chez qui l'on trouve quelques précédents³⁰⁵).

La poétique de Debussy est intimement liée à celle de sa conception du monde. Les thèmes du romantisme, des souvenirs enchantés, et de la tonalité classique, abondent dans son œuvre jusqu'à la fin des *Cinq poèmes de Baudelaire*. Ils achèvent leur renversement symbolique dans les *Proses lyriques* : le monde ancien du wagnérisme et du thématisme ne sont plus qu'un souvenir dans *De rêve*, un monde onirique original³⁰⁶ caractérise *De grève*, les

303 Cf. Les cadences parfaites, le motif du rossignol de *En sourdine*, désenchanté dans *Colloque sentimental*, l'« accord de Tristan » les réminiscences de *Nuit d'étoiles* dans *De fleurs*, celles des *Cloches* dans *De soir*..

304 Chez qui ces rappels peuvent devenir explicites, comme pour le thème du chœur des enfants de la troisième symphonie, transfiguré dans le final de la quatrième.

305 Cf. Le rapport entre *Im Treibhaus* et *Tristan*, ou encore les multiples rappels à distance du *Ring*, séparés par plusieurs heures de musique .

306 Qui mettait déjà en scène un dialogue entre un orage et la mer.

souvenirs montrent leur caractère toxique dans *De fleurs*, et Debussy prend pour thème la vie moderne elle-même dans *De soir*. Rien d'étonnant dès lors que la mer, « plus belle que les cathédrales », et espace ouvert par excellence, ne prenne une place symbolique de premier ordre dans l'imaginaire du compositeur. Pelléas restera enfermé à Allemonde au lieu de prendre la mer pour rejoindre son ami (ce qui causera la perte des trois personnages principaux) alors que la conclusion du *Dialogue du vent et de la mer*, gigantesque point d'exclamation, semble vouloir projeter l'œuvre hors d'elle-même et abolir sa frontière avec le monde.

Bibliographie :

Les titres cités appartiennent à quatre groupes différents. Le premier est constitué par les écrits et manuscrits Debussy et Chausson, le second par les contributions musicologiques portant sur les œuvres de Claude Debussy et/ou Ernest Chausson, le troisième par les contributions musicologiques ne traitant pas principalement de ces deux compositeurs, le dernier par les ouvrages de littérature non musicologique.

1) Écrits et manuscrits d'Ernest Chausson et de Claude Debussy :

– Écrits

CHAUSSON Ernest, *Ecrits inédits, journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*, textes choisis et présentés par Jean GALLOIS et Isabelle BRETAUDEAU, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

DEBUSSY Claude, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François LESURE et Denis HERLIN, annotée par François LESURE, Denis HERLIN et Georges LIEBERT, Paris, Gallimard, 2005.

DEBUSSY Claude, *De soir* (poème), dans : HERLIN Denis, « Des Proses lyriques aux Nuits blanches, ou Debussy et la tentation poétique », dans : *La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Heigeldinger* (dir. Jacqueline WAEBER), Bern, Peter Lang, 2006.

Monsieur Croche et autres écrits (édition revue et augmentée par François LESURE), Paris, Gallimard, 1987.

dont en particulier :

« La revue blanche, 1er avril 1901 » dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 23.

« Mercure de France, Janvier, 1903 », dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 67.

« Enquête parue dans le premier numéro de *Musica* (1902) », dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, pp. 65-66.

« Daily mail 28 mai 1909 interview de R. de C. », dans : *Mr Croche et autres écrits*, p. 291.

– Manuscrits

Fêtes galantes (première version) , Paris, BnF, dépt. Mus., Ms. 17716 (1), 32p.

Les cloches, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms.995, 3p, 1885.

La mort des amant, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms.1020, 3p. datées de décembre 1887.

Le Balcon, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms. 1017, 10p, datées de juillet 1888.

Le Balcon, New Haven, Yale University, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Koch), 8p.

Harmonie du soir, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms 1018, 6p. Datées de janvier 1889.

Le Jet d'Eau, Paris, Bnf, dépt. Mus., Ms. 1015, 6p. Datées de mars 1889.

Recueillement, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms. 1019a (3p.) et Ms. 1019B (2p.), datées de 1889.

Romance, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms.995, 2p, datées de juin 1891

Premier Cahier de Proses lyriques, proses III-IV ; Bibliothèque nationale de France, département Musique, MS-8642.

De rêve, New York, The Juilliard School, 1892 disponible sur : <http://www.juilliardmanuscriptcollection.org/composers.php#/works/DEBU>

De soir, Paris, BnF, dépt. Mus., Ms. 19183, 2p. d'esquisses datées de juillet 1893.

Chansons de Bilitis, première page du Ms. 21843 (Bnf), dans : F.G. ZEILIS, *Katalog einer Musik-Sammlung*, Gallsbach, 1992, p. 214.

2) Articles et monographies concernant Claude Debussy et/ou Ernest Chausson :

Ouvrages collectifs :

Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle (éd. Edith WEBER), Paris, Éditions du CNRS, 1965.

Monsieur Croche et autres écrits (édition revue et augmentée par François LESURE), Paris, Gallimard, 1987.

Claude Debussy. Jeux de formes (éd. Maxime JOOS), Paris, Éditions Rue d'Ulm (ENS), 2004.

Regards sur Debussy (éd. Myriam CHIMÈNES et Alexandra LAEDERICH), Paris, Fayard, 2013.

3) Articles et monographies :

- ACCAOUI Christian, « *Pelléas et Mélisande*, Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy » dans : *Claude Debussy, Jeux de formes*, pp. 15-48.
- BARRAQUÉ Jean, *Claude Debussy*, Paris, Seuil, 1962 (éd. revue et mise à jour par François LESURE, 1994).
- BARTHEL-CALVET Anne-Sylvie, « Le regard de Xenakis sur Debussy » dans : *Regards sur Debussy*, pp. 517-532.
- BOUCOURECHLIEV André, *Debussy*, Paris, Fayard, 1998.
- BOULEZ Pierre, « Préface » de *Regards sur Debussy*, pp. 9-15.
- BRETAUDEAU Isabelle, *Aspects du langage d'Ernest Chausson à travers Serres chaudes*, Thèse, Université de Lyon-Lumière, 1982.
- BRETAUDEAU Isabelle, *Les mélodies de Chausson*, Arles, Actes Sud, 1995.
- BRAILOIU Constantin, « Pentatonismes chez Debussy », dans : *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, 2^e édition, Budapest, 1957, pp. 375-416.
- BRUSCHINI Adrien et LELEU Jean-Louis, « *Proses lyriques* de Debussy et *Serres chaudes* de Maeterlinck / Chausson : une mise en regard », dans : *Regards sur Debussy*, pp. 163-175.
- CHAILLEY Jacques, « Apparences et réalités dans le langage de Debussy », dans : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, pp. 47-82.
- CODE David, « The "song triptych": reflections on a Debussyan genre », *Scottish Music Review*, 3, 2013, pp. 1-36.
- DAL MOLIN Paolo et LELEU Jean-Louis, « Comment composait Debussy : les leçons d'un carnet de travail (à propos de *Soupir* et d'*Éventail*) », *Cahiers Debussy*, nouvelle série, 35, 2011, pp. 9-82.
- DELIÈGE Célestin, « La conjonction Debussy-Baudelaire », dans : *Claude Debussy jeux de formes*, pp. 101-130.
- DUNSBY Jonathan « La vocalité de Debussy : une vision herméneutique du "Tombeau des naïades" », dans : *Regards sur Debussy*, pp. 177-192.
- DURNEY Daniel, « L'eau dans la musique impressionniste », *Revue internationale de Musique Française*, 5, juin 1981, pp. 48-49.
- EMMANUEL Maurice, propos publié dans *Zodiaque* n°139, Janvier 1984.
- EMMANUEL Maurice, « Conversation avec Guiraud », dans : Edward LOCKSPEISER et Harry HALBREICH, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, pp. 752-755.

- GALLOIS Jean, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994.
- HALBREICH Harry, « L'analyse de l'œuvre », dans : Edward LOCKSPEISER et Harry HALBREICH, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980.
- HERLIN Denis, « Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique », dans : *La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Heigeldinger* (dir. Jacqueline WAEBER), Bern, Peter Lang, 2006, pp. 299-328.
- HERLIN Denis, « From Debussy's studio : the little known autograph of *De rêve*, the first of the *Proses lyriques* (1892)» (traduction de Peter BLOOM), *Notes*, 71/1, Septembre 2014, pp. 9-34.
- HIRSBRUNNER Theo, « Debussy – Maeterlinck – Chausson. Musikalische und literarische Querverbindungen » dans : *Art nouveau, Jugendstil und Musik* (éd. Jürg STENZL), Zürich/Freiburg im Breisgau, Atlantis-Verlag, 1980, pp. 47-65.
- JAROCINSKI Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970.
- KŒCHLIN Charles, « La mélodie », dans : *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, Sous la direction de L[adislas de] ROHOZINSKI, tome II, Paris, Librairie de France, 1925, pp.1-62.
- KŒCHLIN Charles, *Debussy*, Paris, Henri Laurens, 1927.
- LALOY Louis, *Revue musicale*, Paris, janvier 1903, pp. 33-35.
- LALOY Louis, *Claude Debussy*, Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes, Dorbon Ainé, 1909.
- LANDORMY Paul, *La musique française de Franck à Debussy*, Paris, Gallimard, 1943.
- LELEU Jean-Louis, « Le modèle mis en défaut », dans : *Les modèles dans l'art* (dir. Marta GRABOCZ), Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 83-98.
- LELEU Jean-Louis, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy : une lecture de *Sirènes* », dans : *Claude Debussy. Jeux de formes*, pp. 189-219.
- LELEU Jean-Louis et DAL MOLIN Paolo, « Debussy l'obscur... » : les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* à travers le prisme de la critique et de la littérature musicologique entre 1913 et 1951 », dans : *Musicorum*, 11, Université François Rabelais, Tours, 2012, pp. 1-36.
- LELEU Jean-Louis, « Debussy selon Ernst Kurth. La mise en perspective du théoricien », dans : *Regards sur Debussy*, pp. 371-382.

- LESURE François, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003.
- LIESS Andreas, « L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy », *La Revue musicale*, janvier 1931, pp. 37-54.
- LIESS Andreas, *Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild*, Leipzig-Straßburg-Zürich, Heitz & co, 1936.
- LOCKSPEISER Edward, *Debussy, sa vie et sa pensée* (traduction de LÉO DILÉ), Fayard, Paris, 1980.
- PESSON Gérard, « Transcendance et sensation, un parallèle Mahler/Debussy », dans : *Claude Debussy. Jeux de formes*, pp. 79-97.
- RIDER Lori Seitz, “Lyrical Movements of the Soul”: *Poetry and Persona in the Cinq Poèmes de Baudelaire and Ariettes Oubliées of Claude Debussy*, Thèse, University of California, 2003, p. 240.
- ROLF Marie, « Debussy's settings of Verlaine's *En sourdine* », *Perspectives on music*, (dir. Dave OLIPHANT & Thomas ZIGAL), Austin, Humanities Research Center, University of Texas at Austin, 1985, pp. 205-233.
- ROLF Marie, « Debussy's Mallarmé Songs » dans : *Debussy Studies* (éd. Richard LANGHAM SMITH), Cambridge University Press, 1997, p. 179-200.
- RUWET Nicolas, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de Musicologie*, 16, No. ¼, 1962, pp. 57-70 (réédité dans : *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 23-40).
- SCHAEFFNER André, « Debussy et ses rapports avec la musique russe » dans : *Musique Russe* (éd. Pierre SOUVTCHINSKY), tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, pp. 376- 386.
- SCHAEFFNER André, « Théâtre de la peur ou de la cruauté? », préface à Edward LOCKSPEISER, *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, Éditions du Rocher, 1961.
- SCHAEFFNER André et BRAILOIU Constantin, « Coup d'œil historique sur l'œuvre de Claude Debussy », *Revue de Musicologie*, 48/125, 1962, pp. 121-128.
- SCHNEIDER Herbert, « Analytische Anmerkungen zu Ernest Chaussons Liederzyklus *Serres chaudes* », dans : “... das alles auch hätte anders kommen können”. *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts* (dir. Susan SCHAAL-GOTTHARD, Luitgard SCHADER et Heinz-Jürgen WINKLER), Mainz, Schott, 2009, pp. 9-29.
- SOMER Avo, « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy », *Music Theory Spectrum*, 17/2, 1995, pp. 215-224.

- SOURIS André, « Poétique musicale de Debussy », dans : *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, pp. 133-139 [réédité dans : André SOURIS, *La Lyre à double tranchant* (éd. Robert WANGERMÉE), Liège, Mardaga, 2000, pp. 224-229]
- VALLAS Léon, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 15 avril 1914, p. 474 sq.
- VALLAS Léon, *Debussy. 1862-1918*, Paris, Librairie Plon, 1926.
- VALLAS Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932 (Paris, Albin Michel, 1958).
- VALLAS Léon, *Achille-Claude Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.
- VUILLERMOZ Émile, *Claude Debussy*, Genève, René Kister, 1957 (Paris, Flammarion, 1962).
- WENK Arthur, *Debussy and the poets*, Los Angeles, University of California Press, 1976.
- 3) Ouvrages généraux - musicologie**
- ACCAOUI Christian, « Tonalité », dans : *Éléments d'esthétique musicale*, Arles, Actes Sud, 2011, pp. 705-707.
- ADORNO Theodor W. , *Mahler, une physionomie musicale*, (traduction de Jean-Louis LELEU et Théo LEYDENBACH, préface de Jean-Louis LELEU), Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- ANSERMET Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- BRAILOIU Constantin, « Sur une mélodie russe », dans : *Musique russe* (éd. Pierre SOUVTCHINSKY), tome II , Paris, Presses Universitaires de France, 1953, pp. 329-391.
- CAPELLEN Georg, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig, C.F. Kahnt Nachfolger, 1908.
- CHORON Alexandre-Etienne, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans...* , vol. 1, Paris, Valade, 1811.
- DAHLHAUS, Carl, *La Tonalité harmonique, étude des origines* (traduction d'Anne-Emmanuelle CEULEMANS), Liège, Mardaga, 1993.
- DECREUX Eric, *Musique, sciences et mathématiques*, Paris, Ellipses, 2008, p. 205.

DUBOIS Théodore, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Heugel, 1921, p. 39.

FETIS François Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2^e édition), Paris, Schlesinger, 1844.

FRANCOLI Miguel, *Understanding Post-Tonal Music*, vol. 1, New York, McGraw Hill, 2008.

HAUPTMANN Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1873.

KÆCHLIN Charles, *Traité de l'harmonie* vol. 2, Paris, Max Eschig, 1947.

KURTH Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's "Tristan"*, reprint de la 3^e édition (1923), Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 1985.

KURTH Ernst, *Musikpsychologie*, Berlin, Max Hesse, 1931.

LELEU Jean-Louis, « La notion de *background structure* chez George Perle : de l'étude du langage musical au déchiffrement des œuvres », *International Journal of Musicology*, 4/1995, pp. 253-290.

LENORMAND René, *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris, Max Eschig, 1912.

MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.

PERLE George, *The Operas of Alban Berg*, vol. 2 : *Lulu*, Los-Angeles, University of California Press, 1985.

ROGER Mathias, *De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900*, Thèse, Université Paris-Sorbonne [Paris IV], 2011.

RIEMANN Hugo, *Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle*, Kassel, 1875.

RIEMANN Hugo, « Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz », dans : *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Bd. III, Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901, pp. 31-46.

STUMPF Carl, « Konsonanz und Dissonanz », *Beiträge zu Akustik und Musikwissenschaft*, 1. Heft, Leipzig, 1898.

4) Littérature non musicologique

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

- BAUDELAIRE Charles, « Les Fleurs du Mal », dans : *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE Charles, « Petits Poèmes en prose », dans : *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- BENJAMIN Walter, « À propos de quelques motifs baudelairiens » dans : *Écrits français* (éd. Jean-Maurice MONNOYER), Paris, Gallimard, 1991, pp. 316-318.
- BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- FONTAINAS André, *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1928.
- GORCEIX Paul, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri, 2005.
- GOUJON Jean-Paul, *Pierre Louÿs*, Paris, Fayard, 2002.
- GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Paris, Éditions George Crès, 1922.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* (traduction de Claude MAILLARD), Paris, Gallimard, 1978.
- LARROUX Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- MAETERLINCK Maurice, *Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier, 1889.
- MAETERLINCK Maurice, *L'intelligence des fleurs*, Paris, Fasquelle, 1907.
- MAETERLINCK Maurice, *Poésies complètes* (éd. Joseph HANSE), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965.
- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MAUPASSANT Guy, « Clair de lune » et « La nuit », dans : *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- NIETZSCHE Friedrich, « Lettre à Franz Overbeck, 30 juillet 1881 », dans : *Lettres choisies* (éd. Marc de LAUNAY), Paris, Gallimard, 1986.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le voyageur et son ombre ; Opinions et sentences mêlées, Humain, trop humain, 2^e partie* (traduction d'Henri ALBERT), Paris, Mercure de France, 1902.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, , 1924.

RODENBACH Georges, *Les vies encloses*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896.

SPINOZA Baruch, *L'Éthique* (traduction d'Émile SAISSET), Paris, Charpentier, 1861.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio, 1989.

VAN HEUGTEN Sjraar , PISSARO Joachim, STOLWIJK Chris, *Vincent Van Gogh, Les couleurs de la nuit* (catalogue d'exposition), Arles, Actes Sud, 2008.