

Une nouvelle respiration musicale : les multiplicités temporelles de la musique de Debussy

Autor(en): **Joubert, Muriel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNE NOUVELLE RESPIRATION MUSICALE PAR MURIEL JOUBERT

Les multiplicités temporelles de la musique de Debussy

Ce n'est pas un hasard si Pierre Boulez lui-même parle de «nouvelle respiration musicale» à propos de la musique de Debussy, et tout particulièrement du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Car, au moment où les autres arts explorent de nouvelles conceptions temporelles (l'impressionnisme comme plus tard le cubisme), où les frères Lumière animent l'image pour la première fois, Debussy élargit le temps musical et de cette manière, ouvre la porte à l'extrême richesse temporelle du XX^e siècle. Mais comment aborder cette nouvelle temporalité? La musique de Debussy est-elle discursive et narrative, à l'image des siècles précédents? La question place les concepts de temps continu et discontinu, explicités par certains philosophes, au cœur de l'esthétique de cette musique. De même, les relations entre passé, présent et futur dans le discours musical sont quelque peu complexifiées, alors qu'au même moment, Sigmund Freud essaie de démêler les imbroglios temporels de la vie inconsciente. Et, aboutissant au plus grand paradoxe d'un art qui ne vit que dans la durée, Debussy parvient, par des techniques d'écriture qu'il conviendra de définir, à figer le temps. Autant de multiplicités temporelles qui s'expliquent par les éléments du langage debussyste et qui ouvrent à l'infini l'imaginaire de l'auditeur...

I. LA DIALECTIQUE DE LA CONTINUITÉ ET DE LA DISCONTINUITÉ

La première étude se doit de placer Debussy dans l'évolution de la musique. Or quelle est la notion temporelle qui prévalait auparavant, et qui disparaît au cours du XX^e siècle? La directionnalité et la continuité, si l'on en croit très justement cette explication de Michel Imberty:

«La crise du langage contemporain est issue des possibilités illimitées de cette nouvelle combinatoire d'instant et d'atomes sonores, débris et morceaux du temps détruit, dont le sens est perdu et l'unité impossible à refaire.»¹

I.1. Quelle continuité en musique ?

Il serait schématique et restrictif de représenter chacune des œuvres musicales qui ont précédé Debussy par une flèche orientée, mais limiter ce point de vue à une bonne partie des pièces baroques, classiques et romantiques peut se justifier en admettant que les esthétiques y parviennent de manières très variées. La majorité des formes obéissent naturellement à ce principe (la fugue, la sonate), et le «programme» explicite ou imaginaire qui parcourt de nombreuses œuvres romantiques le fait également prévaloir. De même, les phrases, comme d'ailleurs la structure, répondent à cette continuité dramatique élémentaire: l'«anacrouse» – arsis – mène à son plus haut degré de tension à l'«accent» pour ensuite se résoudre – thesis. Les romantiques, en alliant les différents paramètres que sont la dynamique, l'agogique, la densité sonore, l'espace, ont exagéré ce principe qui s'associait à leur souhait d'expressivité, à leur désir de mêler un programme explicite ou sous-entendu – histoire, événement, passion – à leur discours musical. Le romantisme tardif, avec Wagner puis Mahler par exemple, se caractérise bien par une succession de désirs détournés, de lignes directionnelles extrêmement lyriques de plus en plus tendues qui semblent faire reculer toujours plus le point culminant. D'ailleurs, c'est bien à Bergson que l'on doit d'avoir explicité cette idée de continuité progressive, contenue dans la durée:

1. Michel Imberty: *Les écritures du temps, Sémantique psychologique de la musique*, tome 2, Paris, Dunod, collection «Psychisme», 1981, p. X.

Claude Debussy
et sa fille à
Arcachon
(1916)



«La vraie durée, celle que la conscience perçoit, devrait donc être rangée parmi les grandeurs dites intensives, si toutefois les intensités pouvaient s'appeler des grandeurs».²

La sensation de durée naîtrait donc dans la conscience de l'être vivant de l'addition non pas quantitative mais qualitative de sensations vécues pendant le laps de temps écoulé. Bergson prend l'exemple de coups de marteaux, qu'on ne compte pas coup par coup, mais seulement après, alors que «les sensations produites par chacun d'eux, au lieu de se juxtaposer, [se fondent] les unes aux autres»³, ce qui fera plus tard dire à Bachelard que «la succession apparaît comme un changement fondu et flou»⁴. Le temps se présenterait donc comme une continuité qui s'enrichit et s'adapte au fur et à mesure de son écoulement, de la même manière que l'individu change ses comportements selon ce qu'il a vécu précédemment, ou que la ligne musicale évolue, selon les propos de Bergson lui-même:

«Si la sensation restait identique à elle-même, elle demeurerait indéfiniment faible, indéfiniment supportable. Mais la vérité est que chaque surcroît d'excitation s'organise avec les excitations précédentes, et que l'ensemble nous fait l'effet d'une phrase musicale qui serait toujours sur le point de finir et sans cesse se modifierait dans sa totalité par l'addition de quelque note nouvelle.»⁵

La ligne mélodique selon Bergson se dirige donc vers un point non défini qu'elle envisage peu à peu, mais elle se dirige! «La volonté y est toujours positive»⁶, ajoutera Bachelard, et chaque changement «psychologique» ajouté assure son caractère directif, composant l'avenir avec le passé et le présent.

I.2. Les substances de la continuité directionnelle chez Debussy

Il est naturel que les premières œuvres de Debussy soient encore marquées par le lyrisme romantique (les premières mélodies, *L'Enfant prodigue*, la *Damoiselle Elue*). Debussy se «cherche» encore dans les *Cinq poèmes de Baudelaire* d'inspiration très wagnérienne. Même les œuvres abouties que sont le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les *Nocturnes* pour orchestre, la *Suite Bergamasque* pour piano ou certains passages de *Pelléas et Mélisande*, conservent de grandes envolées lyriques et de longues «lignes de désir», par l'utilisation d'une certaine dynamique, par la subsistance de certains enchaînements harmoniques. Plus tard, il suffira de quelques techniques d'écriture pour que le discours temporel devienne soudainement plus expressif et directif: doublures d'une mélodie à l'octave (*La terrasse des audience du clair de lune*), tournoiement de danse (*Hommage à Haydn*), mouvements chromatiques (*Il pleure dans mon cœur*, *Danse sacrée*), dissonances sur des références claires à la tonalité (*Cloches à travers feuilles*), écriture dialectique (*Gigues*, *En blanc et noir*: avec une opposition «combative» de thèmes), emploi d'instruments en «solo» (*Danse sacrée*). Même une pièce aussi statique que l'image pour piano *Reflets dans l'eau* propose un discours passionné dès la mesure 58: un simple thème très court (guère plus long qu'un motif!) et répété trois fois, posé sur une pédale de *mi bémol*, se voit prodigieusement transformé en phrase enflammée par une dynamique et une densité pianistique appropriées. Quant au lyrisme qui atteint *Jeux*, œuvre pourtant extrêmement moderne du point de vue de l'organisation temporelle, il est principalement dû au

2. Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1927, p. 79.

3. Bergson: *op. cit.*, p. 95.

4. Bachelard, comme il le sera évoqué plus tard, résume la pensée de Bergson pour ensuite la contester in *La dialectique de la durée*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1950 et 1989, p. 23.

5. Bergson: *op. cit.*, p. 79.

6. Bachelard: *op. cit.*, p. 21.

thème chantant (giration d'une danse) souvent repris par les cordes (mes. 500). D'ailleurs, très fréquemment, l'auditeur attend ce «point culminant» que fait désirer une longue *arsis*: que penser de cette gigantesque anacrouse qui envahit sur 36 mesures la fin de la *Sonate pour violon* – une des dernières œuvres de Debussy –, menant à la «jubilation d'un sursaut vital d'un homme mortellement atteint»⁷? De même, comment ne pas oublier le traitement séquentiel de la fin de l'Acte III de *Pelléas*, scène de tension extrême entre Golaud et Yniold, où l'espace sonore devient toujours plus aigu, atteignant un cri que l'accélération temporelle rend plus violent? La musique de Debussy reste profondément humaine par ces fragments d'expressivité qui subsistent⁸.

Pourtant, la continuité debussyste n'est pas seulement directive. Dans le sillon des compositeurs du XIX^e siècle, le discours musical du compositeur français semble suivre une sorte de «fluctuation narrative» propre à chaque œuvre. L'extrême mobilité temporelle de *Pelléas et Mélisande*, visant à s'accommoder au sens du récit, répond au vœu de «continuité» que Debussy a formulé à plusieurs reprises :

«J'ai voulu en effet que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue. J'ai voulu me passer des phrases musicales parasites.»⁹

«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.»¹⁰

Par conséquent, par l'extrême souplesse temporelle qui se retrouve par exemple dans l'*Etude pour les agréments* ou *Nuages*, le discours musical soumis aux fluctuations de temps et de rythmes devient lui-même respiration. Par un certain sens rythmique des phrasés, par certains effets de résonance en fin de phrase (notes tenues, intervention des cors) ou parfois par l'élasticité d'une monodie, certaines pièces comme *Bruyères*, *Syrinx*, l'*Etude pour les sonorités opposées* ou même le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ne semblent se mouvoir que comme une respiration naturelle. En cela, la musique de Debussy s'éloigne déjà du sens volontaire et directif du temps bergsonnien. Mais se jette-t-elle alors aveuglément dans l'effet contraire que représente la discontinuité?

I.3. Les différentes formes de discontinuité

Avant d'expérimenter les effets de discontinuité, Debussy rejette la directionnalité de plusieurs façons. A l'opposé de «toute rhétorique discursive de type schoenbergien», de «toute conception chronologique des événements»¹¹, le compositeur refuse tout programme, car «à le suivre de [trop] près, la musique s'essoufflerait ainsi qu'un cheval de fiacre concourant pour le Grand Prix avec un pur-sang»¹², et dénigre les formes fondées sur une forte directionnalité (sonate, fugue). De même, les développements ou les commentaires lui paraissent «inutiles»¹³, et la musique gagnerait à être plus «passive» qu'«active»:

«J'aimerais toujours mieux une chose où, en quelque sorte, l'action sera sacrifiée à l'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme. Il me semble que là, la musique peut se faire plus humaine, plus vécue, que l'on peut creuser et raffiner les moyens d'expression.»¹⁴

La «traduction de l'ordre psychologique dans l'ordre musical» qui prévaut depuis Beethoven selon Paul Dukas¹⁵ ne convient plus à Debussy. Celui-ci abolit alors les grands

concepts de fonctionnalité harmonique «directive» pour que son discours n'ait plus à se «diriger». Par conséquent, la grande ligne mélodique se fragmente et/ou perd de son lyrisme. D'un côté, le discours avance par motifs apparemment sans liens les uns envers les autres (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) ; de l'autre, l'expressivité de la mélodie est annihilée par une harmonie statique et par l'absence d'accents toniques, d'où une ligne totalement «neutre» (*Bruyères*).

La méfiance de Debussy à l'égard du discours directif va donc se traduire par des effets plus ou moins brutaux de discontinuité. La perception de la discontinuité est bien entendue très variable selon les éléments employés et selon l'auditeur, à en croire les nuances subtiles des études réalisées par Michel Imberty¹⁶, Bernard Vecchione¹⁷ ou même Pierre Boulez¹⁸. Quoi qu'il en soit, l'effet discontinu est engendré par une mobilité brusque du discours musical, un changement brutal et inattendu, touchant un ou plusieurs paramètres musicaux. Si les petites ruptures ou les coupures soudaines s'intègrent généralement assez bien à l'ensemble musical, puisqu'elles soulignent un mot, une pensée (par exemple dans la scène 1 de l'acte II de *Pelléas*), elles constituent parfois l'essence même du langage, comme dans l'*Etude pour les notes répétées* ou dans la Sérénade de la *Sonate pour violoncelle* où se juxtaposent des motifs qui s'interrompent, des rythmes et des tempi irréguliers, des surprises harmoniques fréquentes et des techniques de jeux variées (mes. 49).

Plus encore, de nombreuses partitions offrent des cas de juxtapositions de séquences de caractères très différents. Les séquences se succèdent sans aucune impression de continuité, comme dans le «Prélude» de *Pelléas*, selon la remarque de Serge Gut :

«Debussy procède par juxtaposition de blocs musicaux différents qui donnent l'impression de se succéder sans solution apparente de continuité. Il suffit de comparer ce Prélude avec celui de Tristan pour saisir immédiatement la différence de processus compositionnel.»¹⁹

Et pourtant, dans cet exemple, si les techniques d'écriture et d'orchestration changent toutes les 2, 3 ou 4 mesures (effectivement sans lien apparent), se soumettant aux différents «personnages», la dimension harmonique – hormis à la mesure 5 – et le parcours mélodique ne connaissent pas de grands effets de discontinuité (notes communes, notes pédales...).

La *Sérénade interrompue* représente bien davantage la parfaite image de ce processus, en «exprimant avant tout [cette] crainte phobique de développer, de délayer et de dissérer»²⁰. Tout comme dans *Le Matin d'un jour de fête d'Iberia* ou dans *Jeux*, les thèmes comme les tonalités semblent dans l'incapacité d'aboutir, et se coupent la parole sans cesse. Dans d'autres pièces comme *Et la lune descend sur le temple qui fut, Brouillards* ou l'*Etude pour les cinq doigts*, le refus du développement, du lyrisme et les ruptures mélodico-harmoniques, temporelles ou spatiales conduisent jusqu'à l'impression de collage de petites groupes de mesures (parfois à une ou deux !). «Cette discontinuité [du] discours [qui...] refuse la rhétorique et se méfie de l'effusion sentimentale»²¹ devient une véritable technique de composition, de la même manière que Maeterlinck juxtapose de façon apparemment insensée ses images dans *Hôpital (Serres chaudes)* et ses répliques dans *Les Aveugles*, que les cubistes rapprochent sans brouillage les différentes vues d'un même objet ou usent du procédé du collage.

De plus, dans les partitions plus longues de Debussy, les effets de juxtaposition rejoignent la sensation de «cheminement elliptique»²² que Barraqué propose pour *La Mer*,

7. Halbreich, in Lockspeiser, Halbreich; Debussy, Paris, Fayard, 1980, p. 570.

8. D'où la célèbre remarque d'André Suarès : «Dans *Pelléas*, Debussy donne au poème la vie réelle qu'il n'a pas faite: il fait des hommes et des femmes avec des marionnettes, et de la fatalité avec de simples ficelles.», in Suarès: *Debussy*, Emile-Paul Frères, 1936, p. 79.

9. Debussy, «Interview par Robert de Fiers Le Figaro», 16 mai 1902, in *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 276.

10. Propos formulés à Pierre Louÿs (en 1894 ou 1895), rapportés par André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, 1928, pp. 92-93 (in François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 447-448).

11. François Decarsin: «La formulation du thème», in *Silences* n° 4, Paris, Edition de la Différence, 1987, pp. 27 et 29.

12. Debussy: Lettre à Henri Gauthier-Villars du 10 octobre 1895, in *Correspondance 1884-1918*, lettres recueillies et présentées par François Lesure, Paris, Hermann, 1993, p. 114.

13. Terme que Debussy emploie, dans une interview rédigée par Louis Schneider, *Revue d'histoire et de critique musicale*, avril 1902 (in *Monsieur Croche et autres écrits*, pp. 272-273).

14. Debussy: Lettre à Henri Vasnier du 4 juin 1885, à la Villa Medici, in *Correspondance 1884-1918*, op. cit., p. 33.

15. Paul Dukas: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, in Michel Faure: *Musique et société du second empire aux années vingt, autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion Harmoniques, 1985, p. 299.

16. Michel Imberty: «De la perception du temps musical à sa signification psychologique : à propos de la *Cathédrale engloutie* de Debussy», in *Analyse Musicale* n° 6, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 1^{er} trimestre 1987, p. 28.

17. Bernard Vecchione: «Éléments d'analyse du mouvement musical», in *Analyse Musicale* n° 8, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, juin 1987, p. 19.

Affiche pour
«Pelléas et
Mélisande»,
1902
(détail)



«créant un enchevêtrement des motifs et des structures qui disparaissent et réapparaissent de façon sporadique et parfois sous-jacente», des «développements absents», comme si la musique s'était déroulée ailleurs, suivant un parcours logiquement déductif, mais se trouvant sapée, par interruption, en des tranches d'oubli²³. Le «temps tressé» que découvre Boulez²⁴ dans *Jeux* est l'image même de ce que Barraqué nomme la «continuité alternative»²⁵. Dans ce ballet pour joueurs de tennis, la danse, d'abord timorée, prend de l'ampleur grâce aux interruptions dues aux faits et gestes des personnages. Et c'est justement lorsque le thème évoquant la danse disparaît momentanément qu'il se construit pour devenir véritable giration. Quel curieux paradoxe d'associer alors la continuité à ce qui était qualifié précédemment de discontinu! La philosophie qui sera, plus tard, celle de Bachelard, donne une signification à cette ambiguïté. Bachelard prolonge la pensée de Bergson tout en s'y opposant en considérant la durée comme forcément «décomposée» par la conscience. Par de multiples exemples, le philosophe montre que «l'âme ne continue pas de sentir, ni de penser, ni de réfléchir, ni de vouloir»²⁶, mais qu'au

contraire, «il faut poser du vide entre les états successifs qui caractérisent l'évolution du psychisme, quand bien même le vide ne serait qu'un simple synonyme de la différence des états distingués»²⁷.

Jeux, *Rondes de Printemps* et *La Mer* seraient des œuvres de pensée bachelardienne, dans le sens où la progression – directive – ne se réalise que dans la discontinuité. Ainsi, la discontinuité debussyste se place dans un premier temps comme une réaction contre la directionnalité (*Préludes* pour piano), pour intégrer ensuite une unité directrice audible, par «juxtaposition prismatique d'instant en constante métamorphose»²⁸, composés de fragments de présent, de passé et de futur.

II. ENTRE LE PASSÉ ET LE FUTUR

L'ambiguïté qui touche ces deux temporalités, dont ont été ici évacuées les références stylistiques volontaires du compositeur (par exemple dans les effets archaïques qui touchent les *Trois chansons de Charles d'Orléans*), se situe entre autres aux

18. Pierre Boulez: *Penser la musique d'aujourd'hui*, Paris, Tell Gallimard, 1963, p. 75.

19. Serge Gut: «Le prélude de Pelléas: les ambiguïtés du contraste et de la cohésion», in *Analyse Musicale* n° 31, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 2^e trimestre 1993, p. 6.

20. Jankélévitch: *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988, p. 252.

21. Christiane Le Bords: «Debussy, Ravel et l'Espagne», in *Cahiers du Centre de recherches musicolo-*

endroits stratégiques des œuvres de Debussy: au début, à sa fin, et enfin dans la répétition des thèmes, processus primordial pour la bonne compréhension d'une œuvre musicale.

II.1. Quand l'œuvre commence...

Il est curieux de remarquer que, dans la plupart des cas, les œuvres de Debussy débutent soit en attente du futur, soit déjà tournées vers le passé. Les premières mesures de *Nuages* illustrent parfaitement le premier cas de figure: la sonorité nasillarde des bassons, le chromatisme tournoyant et le son voilé du cor anglais évoquent le mystère et ne prédisent rien de la suite. Le sentiment d'attente, d'un futur inconnu, baigne également le début des œuvres où «rien ne semble se passer», où la musique n'est faite que de «riens»: un trémolo, des unissons, des petits motifs, comme dans *Jeux*, *Gigues*, *Rondes de Printemps* ou même *Ondine*. Or, lorsque le début d'une œuvre se décide à révéler un élément thématique très caractérisé, celui-ci ne paraît refléter qu'un lointain passé! Debussy a délaissé le thème lyrique pour privilégier le plus souvent des sons de cloches «attardées de flottantes églises»²⁹, comme dans les mélodies *La Grotte*, *De Grève*, ou les pièces pour piano *Reflets dans l'eau*, *Cloches à travers feuilles*, *La Cathédrale engloutie*. Conformément à l'esthétique symboliste, il semble ne subsister que «ce qui est resté de rêve au fond de la flûte du faune» pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, des «impressions déjà lointaines d'une fête au bois de Boulogne» pour *Fêtes*, le souvenir d'un temple pour *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Parfois même cette impression laisserait la place à la sensation du «souvenir du présent», expression qu'utilise Bergson pour nommer le sentiment étrange du «déjà vécu» et qui pourrait bien caractériser l'atmosphère mystérieuse du début de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, due aux frottements de secondes et aux enchaînements harmoniques les plus inattendus.

II.2. Quelques enjeux symboliques

Lorsque la pièce semble avoir enfin daigné commencer, les moments d'apparition ou de redite des thèmes révèlent toute la subtilité compositionnelle dont a fait preuve le musicien, notamment lorsqu'il s'agit d'un drame «symboliste». Dans *Pelléas*, les rappels de thèmes ou de motifs trahissent souvent la pensée des personnages. Ainsi, le thème fuyant qui accompagne la scène au bord de la fontaine passe avec fugacité à l'orchestre alors que Mélisande, plus tard, raconte à Golaud qu'«elle a vu [le ciel] pour la première fois ce matin» (Acte II, scène 2); le thème du baiser hante Golaud qui demande à Mélisande mourante si elle a aimé Pelléas d'un amour défendu (Acte V); enfin, la réapparition du thème initial, alors que Mélisande constate à la fin de l'œuvre que Golaud a vieilli, montre bien que la jeune femme est tout aussi perdue qu'au début. Dans le sens contraire du temps, certains thèmes présagent le futur tout en donnant la clef de l'œuvre: dans le tout premier acte (scène 3), l'apparition du thème menaçant de Golaud, alors que Pelléas annonce un orage, fait pressentir au personnage la catastrophe qui le mènera à la mort (le même procédé revient quelques mesures plus loin alors que Pelléas remarque que la nuit est sur le point de tomber!). De plus, il est curieux de remarquer que la gamme par tons laisse à de nombreux moments pressentir la mort dans *Pelléas*: par exemple, cette couleur transforme la barbe «qui pique» de Golaud (selon Yniold) en épée pointue, instrument du meurtrier (Acte III, scène 4, mes. 584).

D'autre part, en l'absence d'un texte, la musique elle-même semble avoir des «bouffées d'inconscient». C'est comme si la musique s'arrêtait pour se plonger sans raison apparente et

d'elle-même dans des pensées lointaines. Si dans le second mouvement d'*En blanc et noir*, on peut supposer que c'est un pauvre soldat qui se remémore devant la mort des bribes de chansons enfantines, c'est la musique même qui, dans *Rondes de printemps* (mes. 148) ou dans le dernier mouvement de la *Sonate pour flûte, alto et harpe* (mes. 108-110), laisse échapper quelques notes qui semblent venir de l'au-delà³⁰.

II. 3. ...quand l'œuvre se termine

Un des grands procédés répétitifs de Debussy, l'écho, se réfère aux images de fragilité présentes dans les œuvres symbolistes (Maeterlinck, Fernand Khnopff). Par l'écho, le thème est affaibli dans sa répétition et n'apparaît alors que comme le vague souvenir de ce qui a précédé. L'écho, qui envahit quasiment toutes les partitions de Debussy, peut alors se traduire par une augmentation rythmique, un amoindrissement des nuances, une modification du timbre et de l'espace, voire un changement de tonalité (*Doctor Gradus ad Parnassum*, mes. 33-34) et un brouillage (*Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 41).

Plus encore, l'écho, tout comme le reflet qui perd ses artifices, semble purifier et synthétiser le temps passé et correspond à cette sensation vécue que décrit le poète Jean Follain :

«Je dirais, en ce qui me concerne, qu'un instant privilégié n'est pas tellement l'instant immédiatement vécu: c'est un instant perçu par le souvenir, un instant lointain qui maintenant m'apparaît avec toute sa vérité, toute sa couleur, mais qui ne me semblait pas privilégié quand je l'ai ressenti pour la première fois.»³¹

Ainsi, il ne reste, dans l'écho des thèmes, que l'«essence» du morceau à la fin de *l'Etude pour les arpèges composés*, de *La fille aux cheveux de lin* ou de *Brouillards*, où des effets de bitonalité évoquent une image finale embellie par la purification. L'écho ne représente plus alors de simples souvenirs mais, bien plus, l'explication et la révélation de ce qui a précédé. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que l'auditeur parvient au présent, purifié de tous les événements passés.

Ainsi, les œuvres de Debussy proposent des rapports complexes entre les différentes temporalités que sont le passé et le futur et rejoignent même les dimensions complexes et subtiles de l'inconscient. Mais toutes ces ambiguïtés, qui ne peuvent prendre un sens qu'à travers la perception qu'en a l'auditeur, seront rapidement brouillées par toutes les séquences de temps «suspendus» propres au style de Debussy.

III. LORSQUE LE TEMPS SE FIGE...

«C'est une espèce de temps suspendu, de temps qui n'est plus directionnel, parce que le temps qui dépend d'une pulsation, qu'elle soit exprimée véritablement ou qu'elle soit moins exprimée [...], ce temps a une direction, vous sentez l'écoulement du temps», comme on dit [...]. Vous pouvez le voir parce que vous avez les stries du temps que vous voyez chaque fois et que vous percevez. Tandis que là, c'est plutôt une tranche de temps dans laquelle il n'est pas très nécessaire qu'il y ait un début et une fin.»³²

Ces propos de Boulez, destinés avant tout à la musique de Messiaen, mais qui peuvent également s'appliquer à certaines séquences musicales de Debussy, expliquent bien comment le temps qui se fige s'oppose au temps directif – notamment romantique – abordé au tout début, et se suffit à lui-même, puisque non conditionné par une source et un aboutissement. Pourtant, le temps suspendu revêt différents visages qui oscillent entre statisme mouvant, temps saisi ou parfaite immobilité.

giques n° 1 de l'Université Lyon 2, Lyon, P.U.L., 1994, p. 48.

22. Jean Barraqué: «La Mer de Debussy ou la naissance des formes ouvertes», in *Analyse Musicale* n° 12, Paris, Société d'Analyse Musicale, 3^e trimestre 1988, p. 16.

23. Barraqué: *op. cit.*, p. 149.

24. Boulez: «... Auprès et au loin», *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault* n° 3, 1954.

25. Barraqué: *op. cit.*, p. 169.

26. Bachelard: *op. cit.*, p. 29.

27. Bachelard: *op. cit.*, p. 78.

28. Isabelle Rouard: «Pour en finir avec *Doctor Gradus*», in *Silences* n° 4, *op. cit.*, p. 20.

29. Texte de Debussy pour sa mélodie *De Grève* (*Proses lyriques*).

30. Qui ne sont, pour la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, que la réminiscence lointaine du début de la Pastorale.

31. Jean Follain: «Le temps de l'artiste: le temps du poète», in *Entretiens sur le temps*, sous la direction de Jeanne Hersch et René Poirier, Paris, Mouton, 1967, p. 313.

32. Boulez, à propos de la numérique chez Messiaen, *Cassette IV*: «Introduction à une histoire du temps musical de Guillaume de Machaut à nos jours, face A, in *Le Temps Musical*, Paris, *Cassette de Radio France* réalisée par Jean-Pierre Derrien, Ircam, K 5002, AD 124.

III.1. Le mouvement perpétuel

Si Vecchione distingue le temps mobile (qui implique un déplacement) du temps mouvant (qui consiste en une «immobilité d'ensemble obtenue par animation permanente de la matière»³³), Serge Gut différencie plus précisément le «statisme mouvant» du «statisme immobile»³⁴. Le mouvement dit perpétuel, par son caractère cyclique, est un bon exemple de ce que peut être le statisme mouvant dans la musique de Debussy. Parfois de nature lente (à l'image du «temps sphérique» de Maeterlinck³⁵), il se remarque particulièrement quand il prend une allure mécanique. Comme le rythme machinal et obsédant de l'*Etude pour les accords* ou de la partie centrale de l'*Etude pour les Quartes*, les effets «tambura» caractéristiques de l'Inde, qui se traduisent par une régularité rythmique figée sur uniquement deux sons, fixent de manière irréversible le temps de la *Soirée dans Grenade*, de la mélodie *Le Faune* ou d'*En Blanc et Noir*. Parfois, le mouvement mécanique imite les gestes saccadés de personnages issus du *Golliwogg's Cake walk*, du *Little negro*, de la *Boîte à joujoux*, de *Minstrels* voire de *Gigues*.

D'autre part, «dans l'accélération de la répétition, par l'insistance, la vitesse a contradictoirement le pouvoir d'arrêter le temps» (Jean-Claude Eloy)³⁶. Dans un monde où, par les immenses progrès techniques (découverte de l'automobile, des montagnes russes, du cinéma) la vie prend de la vitesse, la musique, comme les arts picturaux (Turner avant les autres), vise à traduire des accélérations de plus en plus vertigineuses. Tel le *Dialogue du vent et de la mer*, où la répétition d'un rythme et d'un motif (mes. 211-236) suspend un mouvement pourtant inscrit dans un tempo extrêmement rapide. Puis la giration apparaît avec le tournoiement: celle de *Mouvement*, «une ronde de derviches tourneurs»³⁷ qui «piétine»³⁸, des *Tierces alternées* ou du

Finale de la *Sonate pour violon* (thème B); celle de l'emportement lyrique qui se rapproche notamment de la valse vertigineuse de *Jeux* ou de *Jeux de vagues*. Enfin, le comble de la giration qui ne cesse de s'accélérer est de devenir «aspiration»; de la même manière qu'Igitur est happé par la spirale du temps, le Saint du Paradis du *Martyre de Saint-Sébastien* est aveuglé et fasciné par la lumière du soleil (traduite par un trémolo de deux accords parfaits aboutissant à un accord lumineux de la *bémol* majeur), ainsi qu'une étincelle d'éternité.

III. 2. L'instant saisi

La photographie, au contraire du portrait, n'a-t-elle justement pas la fonction de saisir l'instant pour l'éterniser? Combien ce pouvoir sera-t-il alors envié par les peintres (Toulouse-Lautrec, Degas) qui se mettent à brouiller les contours pour représenter le temps qui passe, et pire encore, à sectionner les personnages et les objets pour simuler un cadrage «sur le vif»! La musique de Debussy n'a pas échappé à ce merveilleux désir de saisir le présent.

«Le temps debussyste est un temps qui n'évolue pas, ne progresse pas, mais s'immobilise en mille instants chatoyants, juxtaposés en des images sonores multiples qui se succèdent sans lien rationnel tangible.»³⁹

Par conséquent, tout en se référant à la discontinuité précédemment évoquée, *Et la lune descend sur le temple qui fut, Ondine* ou la *Sonate pour violon* semblent n'être construits que comme «une sorte de collage à partir de fragments qui changent continuellement l'esprit et la direction de la musique»⁴⁰ et – pour poursuivre la pensée de Paul Roberts – comme une suite d'instantanés juxtaposés, de clichés, tant les motifs sont courts et variés, les harmonies changeantes et dénuées de fonctionnalité. L'alternance irrégulière de motifs

33. Bernard Vecchione: «Éléments d'analyse du mouvement musical», *Analyse Musicale* n° 38, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, Juin 1987, pp. 21-22.

34. Serge Gut: «Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy», in *Revue Internationale de Musique Française* n° 5, Genève, Slatkine, 1981, pp. 31-42.

35. Maeterlinck: *Avant le Grand Silence*, Paris, Fasquelle, 1934, pp. 112-113.

36. Jean-Claude Eloy, in Aimée-Catherine Deloche: «Eloy, le temps revisité» (entretiens), in *Silences* n° 1, Paris, Editions de la Différence, 1985, p. 163.

37. Louis Laloy: *Debussy*, Paris, Editions Aux armes de France, 1944, p. 92.

38. Jankélévitch: *op. cit.*, p. 127.

39. Michel Imbert: «De la perception du temps musical à sa signification psychologique : à propos de la *Cathédrale engloutie* de C. Debussy», *op. cit.*, p. 31.

40. Paul Roberts: «Interpreting Es-tamps, Three Japanese Prints», in *Cahiers Debussy* n° 17-18, Paris, Centre de Docu-

«Pelléas et
Mélisande»:
La forêt.
Décors de
J. Lusseau
pour la création
de l'œuvre à
l'Opéra-Comique
(Paris, 1902)



hétéroclites, d'espaces opposés, de différentes couleurs et de techniques de jeu variées entraîne l'auditeur dans l'impossibilité de prévoir et l'oblige ainsi à vivre la pièce «au présent». «Ici, c'est la loi de l'instant»⁴¹, s'exclamera Barraqué à propos de *De l'aube à midi sur la mer*!

Mais parfois, «l'instant est cet ambigu où le temps et l'éternité sont en contact, posant ainsi le concept de temporalité où le temps interrompt constamment l'éternité, et où l'éternité pénètre sans cesse le temps»⁴². L'instant saisi devient un fragment d'éternité, à l'image de certaines estampes japonaises d'Hiroshige ou d'Hokusai, du «Midi» de *Pelléas et Mélisande* ou du «Minuit» d'Igitur. Alors apparaissent les tonalités de *fa dièse* majeur (*Pelléas et Mélisande*, Acte III, scène 1, mes. 224, alors «qu'il est près de Minuit»; tonalité générale de *La Terrasse des audiences du clair de lune*), ou de *do* majeur (*Pelléas*, IV, 2, mes. 307-310, sur une écriture polyrythmique), «ton qui donne le plus le sentiment de l'éternité»⁴³ selon Debussy lui-même. D'ailleurs, de nombreuses séquences de *Pelléas* proposent ces effets d'ubiquité temporelle et spatiale, où le temps est condensé; les points de tension extrême, auxquels mènent la scène où Golaud traîne Mélisande par les cheveux, ou encore l'ultime baiser des deux amants, sacralisent même un véritable hors-temps passionné qui durera l'éternité.

III.3. Le statisme immobile

Le contexte symboliste qui immerge Debussy ne pouvait que conduire le compositeur à se constituer une imagerie du statique: reflets, eaux mortes ou stagnantes, femmes-fantômes, thèmes tous plus ou moins rattachés au silence. Or le langage que se forge Debussy implique naturellement le statisme. Au-delà des modes qu'il affectionne (pentatonisme et gammes par tons, ou certains autres modes défectifs, fondés sur trois ou quatre notes) qui ont la particularité d'être «neutres», sans aucune tension harmonique, les accords ne sont plus pensés dans leur résolution mais pour leur couleur propre. A l'accord parfait s'ajoutent sans aucune censure, pour le seul plaisir de l'oreille, des septièmes, des neuvièmes, onzièmes, treizièmes, ou toute autre note venant contredire la loi des tierces. Les secondes plaquées deviennent consonnantes, les harmonies ne sont que rarement dissonantes. Puis ces harmonies se succèdent, «privé[es], comme écrit Vincent d'Indy, de [leur] «woher» et de [leur] «wohin»⁴⁴, se déroulant «en dehors de toute idée tonale»⁴⁵, procurant une «splendeur de la beauté sonore [...] qui nous convie au repos dans la jouissance»⁴⁶, qu'il ne faut aborder que dans une perspective phénoménologique⁴⁷. Ainsi, ni les parallélismes qui abolissent les logiques fonctionnelles, ni les broderies d'accords,

mentation Claude Debussy, 1993-94, p. 100.

41. Barraqué: *op. cit.*, p. 29.

42. Kierkegaard: *Le concept d'angoisse*, chap. III, pp. 136-143, in Raymond Court: *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 207.

43. Debussy: S.I.M., décembre 1912, in *Monsieur Croche et autres écrits*, *op. cit.*, p. 220.

44. Jankélévitch: *op. cit.*, p. 109.

45. Françoise Gervais: «Debussy et la tonalité», in *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, études réunies et présentées par Edith Weber, Paris, Editions du C.N.R.S., 1965, p. 95.

46. Raymond Court: *op. cit.*, p. 57.

Première page
de la dernière
œuvre.
Debussy
mourra sans
avoir pu
réaliser le
projet.

Six Sonates
pour divers instruments

La troisième pour Violon et piano

«La quatrième sera pour
Hautbois, Cor et Clavecin»

ni les longues pédales statiques ne suscitent la moindre tension. Avec l'absence de prégnance mélodique, voire thématique, une régularité rythmique (*Canope*), avec la suppression de la hiérarchie des temps (temps non appuyés, liaisons, par exemple au début de l'*Hommage à Rameau*) qui entraîne une extrême souplesse mélodique, la structure harmonique ne peut ainsi qu'acquérir une liberté qui incline au repos et au statisme.

De plus, lorsque viennent s'ajouter à toutes ces caractéristiques une écriture finement polyrythmique, des éclats lumineux de trilles, des syncopes prolongées qui défient toute sensation d'appui, une orchestration aux teintes autant subtiles que la couleur en est magique, l'auditeur a vraiment l'impression d'entrer dans une toute autre temporalité, notamment celle du rêve. D'ailleurs, ces passages suspensifs et oniriques viennent très souvent interrompre des séquences plus «actives». La danse et le lyrisme de *Rondes de printemps*, par exemple, sont régulièrement entrecoupés de moments où le temps semble s'arrêter pour prolonger la rêverie du compositeur et de l'auditeur. De même, *La Mer*, *Pelléas* (III, 2) ou *Les fées sont d'exquises danseuses* suscitent de telles sensations.

Et, si dans ces exemples, la temporalité se rattache encore à une fonction humaine – le rêve –, d'autres passages évoquent une temporalité totalement «débrayée», comme «hors-du-temps». Selon les termes d'Herman Parret⁴⁸, alors que l'embranchement temporel correspondrait à un temps qui suit le «discours» musical, plus ou moins actif et directif, le débrayage s'écarte de celui-ci pour, par exemple, se placer dans un temps étranger, «hors-du-temps». Le temps devient «lisse», ne propose plus aucun point de repère, et l'impression de planéité apparaît notamment avec les effets de polyrythmie (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pelléas*). La stabilité générale peut mener à un état de contemplation, surtout lorsque l'écriture se verticalise sur une harmonie immobile. Par exemple, dans *De l'aube midi sur la mer*, la stabilité est atteinte à la mes. 132 sur un accord de *sol bémol* majeur, dans une orchestration lumineuse, alors que le discours devient subitement plus vertical. De même, quand Mélisande dit soudainement à Pelléas «Je te voyais ailleurs» (IV, 4), les cordes posent régulièrement des noires dans un tempo «plus lent», suggérant cet au-delà auquel la jeune femme fait allusion. Or, ce temps idéalisé, qui paraît venir de très loin, ressemble étrangement aux dernières mesures de la plupart des pièces pour piano de Debussy. Les codas de *Reflets dans l'eau* ou de l'*Hommage à Rameau*, en plus de leur fonction d'ultime écho ou de révélation essentielle, semblent se situer dans un temps totalement suspendu où seul le mystère de la beauté sereine règne.

La musique de Debussy propose ainsi des ambiguïtés temporelles qui en font sa richesse et son intérêt, qui ouvrent la voie aux compositeurs du XX^e siècle. Au-delà d'une confusion difficile à définir – et de nature «psychologique» – entre passé, futur et présent, cette musique paraît se complaire avant tout dans l'instant. Pourtant, il est facile de s'apercevoir que la musique de Debussy évolue tout en faisant varier les temporalités. Pour écarter tout lyrisme directif et romantique, encore présent partiellement dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le compositeur s'essaie à la discontinuité systématique (*Préludes* pour piano), pour ensuite retrouver partiellement la ligne et mieux l'opposer à une temporalité qu'il a expérimentée très tôt: le temps suspendu. La maturité lui permet alors de concilier sa nostalgie pour le lyrisme et son aspiration pour de nouvelles sensations temporelles et spatiales, presque «métaphysiques». Le temps «hésite» dans *Jeux* et les trois *Sonates* entre l'action et la contemplation. Et la forme qui en découle se complexifie, semblant se créer

au fur et à mesure, et obligeant alors l'auditeur à adopter «un mode d'audition [...] instantané»⁴⁹. Il est d'ailleurs curieux de s'apercevoir que le temps debussyste suscite autant de commentaires techniques – puisque la musique n'existe que par une soigneuse écriture du temps – que de considérations poétiques. Le temps debussyste est révolutionnaire dans sa perception et dans sa faculté imageante, puisqu'il élargit considérablement le vécu sonore du mélomane; et Debussy a su trouver les moyens techniques subtils pour répondre à ses propres images temporelles. Plus tard, tous les amoureux de la couleur se souviendront de cette suspension temporelle par laquelle Debussy livrait ses harmonies délicieuses, tels Webern, Scelsi, les spectraux, Ohana, Takemitsu...

47. Selon Boucourechliev: «Un lien : Debussy et Stravinsky», in *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, p. 53.

48. Herman Parret: «A propos d'une inversion: l'espace musical et le temps pictural», in *Analyse Musicale* n° 4, Paris, Société Française d'Analyse Musicale, Juin 1986, p. 30.

49. Boulez: «Debussy, Notes pour une encyclopédie», in *Points de repère / imaginer*, Paris, Bourgois, p. 218.