

I. Le langage de Debussy entre 1900 et 1913

Partie 1 : Comparaison de deux pièces différentes

Symbole de l'anti-académisme et de l'audace, à l'aube du XXe siècle, la sensuelle modernité du langage de Debussy marque un véritable tournant dans l'histoire. La musique est « *un art libre, jaillissant, un art de plein air, un art à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer* » écrivait-il. L'une de ses citations résume assez bien sa philosophie musicale : « *il faut humblement chercher à faire plaisir* ». C'est sans doute ce qui fait son charme et qui suscite le désir, celui d'entrer dans un monde onirique, dans lequel chacun peut projeter son imaginaire, ses aspirations. Contrairement à l'idée reçue qui associe Debussy à l'impressionnisme, celui-ci y était réticent et lui préférait le symbolisme. En opposition aux impressionnistes qui veulent peindre l'évanescence et le flou, le symbolisme est la quête d'un monde supérieur, idéal, invisible, accessible à travers l'émotion poétique et artistique. Comment ne pas évoquer Debussy dès lors que l'on souhaite parler de piano ? Compositeur, pianiste dès son plus jeune âge, il est toujours resté fidèle au clavier, créant ainsi un binôme productif et régulier, révélateur de l'évolution de son propre langage. Proche de la nature, mais aussi très attiré par les arts asiatiques, par l'exotisme, Debussy a très tôt trouvé sa « signature » sonore et ses sources d'inspirations. Les thèmes de la nuit, de l'eau, celui des légendes également sans parler de l'Espagne, de l'Antiquité et des saisons sont omniprésents dans toute son œuvre. Debussy était sensible à la nature et fut maître dans l'art de l'évocation sonore.

Quelles techniques Debussy met-il en œuvre pour retranscrire la sensation d'un environnement pour l'auditeur ? Le vent dans la plaine ou la somptuosité d'un palais javanais, une cité engloutie par les eaux ou encore des pas sur la neige... Comment Debussy arrive-t-il à évoquer toutes ces choses ?

Par l'étude de deux œuvres complémentaires, le but de ce travail sera d'établir la carte d'identité la plus fidèle au langage original et novateur de Debussy entre 1900 et 1913. Le ton y sera analytique, musicologique et historique afin de re-contextualiser au mieux.

Noms des œuvres et interprétations conseillées (cliquer sur lien):

1) [Debussy - Pagodes | Claudio Arrau](#)

2) [Debussy - Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir | Pierre-Laurent Aimard](#)

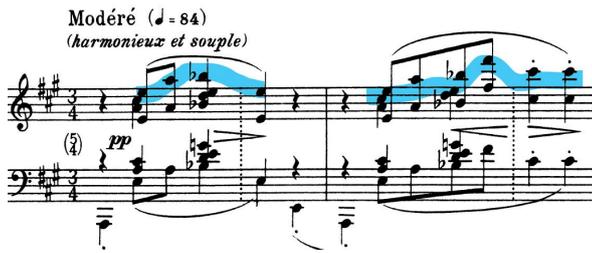
Période charnière de l'Histoire donc que celle qui assiste à la vie de Debussy : la guerre franco-prussienne a fait chuter Napoléon III. Amputée de l'Alsace-Lorraine, la République se remet du choc de la Commune. La Société Nationale de Musique vient d'être fondée par Camille Saint-Saëns en 1871 et Claude Monet appose la dernière touche de peinture à *Impression, soleil levant*. De l'autre côté du Rhin, Wagner termine sa tétralogie. Debussy, très jeune, se fait remarquer pour ses talents de pianiste et de jeune compositeur auprès de Mlle de Fleurville. En 1872, elle le fait entrer au conservatoire de Paris, il n'a que 10 ans; on a d'ailleurs souvent l'occasion de le surprendre au piano, se livrant à des improvisations «guère orthodoxes mais bien ingénieuses». En 1874, il compose *Prélude à l'après-midi d'un faune*, c'est un vif succès, la carrière du jeune compositeur est lancée. Ce n'est toutefois qu'à partir de 1903 que Debussy entre dans la grande période de ses compositions pour piano. Les deux pièces sélectionnées ici datent de 1903 pour *Pagodes* (extrait des *Estampes*) et 1910 pour *Les parfums et les sons tournent dans l'air du soir* (extrait du 1er livre de *Préludes*)

Les *Estampes* inaugurent une manière qui, après les *Images* atteindra son apogée dans les deux livres de *Préludes*. Debussy fait appel à des motifs précis, prétextes à des évocations de la puissance de la nature qui l'inspire. E. Lockspeiser a bien défini le phénomène sonore que Debussy nous offre: «*Le piano ne quitte pas seulement la pièce ou l'on étudie ou le salon, [...] il devient l'instrument poétique d'un esprit vagabond imaginaire, capable de recréer l'âme de lointains pays et de leurs habitants, les beautés sans cesse changeantes de la nature...*». Debussy dira également, avec un humour qui lui est bien propre «*Quand on n'a pas le moyen de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination*»

ANALYSES D'OEUVRES

1) **Les modes** - Une des grandes signatures de Debussy est qu'il ne tient plus spécialement à entrer dans une tonalité. Tout est remis en question au profit de nouvelles couleurs modales. Dans *Pagodes*, régnant sur les touches noires, le thème pentatonique initial sera utilisé tout au long du morceau. Dans une tonalité se rapprochant de si majeur, mais en évitant les mi et les si, on entre dans un mode représentatif de l'Asie, tout empreint de spiritualité et de suspension. Il sera répété plusieurs fois, chaque fois avec des harmonisations et des rythmiques variées, une sorte de leitmotiv. Le caractère est libre et aérien en l'absence de sensible et de tonique.





En 1889, Debussy se rend à Bayreuth. Il assiste à la tétralogie de Wagner, bouleversé par autant de beauté. Mais selon lui, il faut trouver une autre voie après avoir vécu cette «*géniale conclusion d'une époque*», tout ayant déjà été exploré dans le système tonal.

Deuxième exemple dans *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, ci-dessus, l'armure utilisée laisse presque deviner La majeur, mais le si \flat ajoute une couleur phrygienne ce qui plante un décor beaucoup plus andalou et empreint de rêverie nocturne. V. Jankélévitch écrit à ce propos «*la sensibilité tonale de cette pièce, perdant tout système de référence, semble sur le point de défaillir et de chavirer dans l'extase, tandis que les altérations défont et refont les tonalités tour à tour.*»

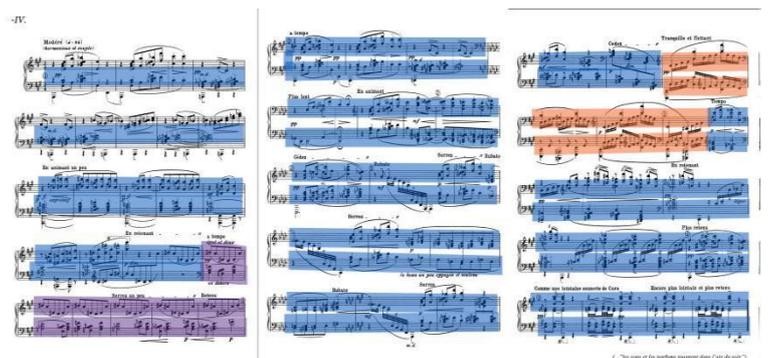
Citons également l'emploi de la gamme par ton, étrange et flottante, dans *Voiles* ou encore l'usage d'échelle inspirée du plain-chant grégorien dans *La cathédrale engloutie*. Que de richesse et une grande curiosité pour l'époque. C. Saint-Saëns dira «*C'en est fait de l'exclusivisme des deux modes majeur et mineur. Les modes antiques rentrent en scène et, à leur suite, feront irruption dans l'art les modes de l'Orient.*»

2) **Les proportions/la structure** - La forme des œuvres chez Debussy n'est jamais bien traditionnelle. Quasi jamais de cadences parfaites, ni de phrases faisant pile 8 mesures, peu de formes ABA conventionnelles, point de modulations à la quinte pour le développement. Voici par exemple la structure générale de *Pagodes* :



Les parties s'enchaînent au gré du son, tels des «*paravents chinois*» dont les coutures auraient été savamment gommées. Il en ressort à l'écoute et au jeu la sensation de liberté, de souplesse, mais aussi un caractère improvisé.

En revanche dans *Les sons et les parfums*, pour créer un climat statique, la forme est presque constituée d'un bloc unique, Debussy réutilise le matériel thématique bleu ci-dessus:



3) Le goût des secondes, tierces, tritons et septièmes

Certains intervalles sont appréciés et employés à maintes reprises pour éviter d'exposer une tonalité trop franche... Commençons par les 2ndes majeures, *Les sons et les parfums* à droite + *Pagodes* ci dessous.



Grandes favorites du compositeur, elles traversent toute son œuvre. Possédant un pouvoir visuel de miroitement, de flou, ce pigment sonore apporte un contraste éclairant et fugitif à l'écriture.



basse un peu appuyée et soutenu

On peut noter également une affinité pour les mouvements de tierces tantôt majeures tantôt mineures, en mouvements parallèles, ici à gauche, dans *Les sons et les parfums*, qui créent le sentiment de temps suspendu, malgré l'écriture en 3/4. Le goût de Debussy pour les rapports de tierces se ressent également dans certains

contre-chants. Rappelons que *Pagodes* fut écrite dans un pseudo-ton de «Si majeur pentatonique». À la m.7, un ravissant contre-chant en sol# mineur vient s'y greffer, à la tierce

inférieure. Une dose de nostalgie dans un ancien décor estampé indonésien...



Poursuivons l'analyse autour des tritons, des accords demi-diminués, véritables «girouette» tonales dont Debussy se sert énormément pour brouiller les pistes du discours, amorcer des changements, évoquer l'étrangeté par le son. En voici un bel exemple dans *Les sons et les parfums*, la main gauche jouant fa/si et la main droite ré#/la, les deux tritons se superposent

de manière assez inattendue. La quinte diminuée est très présente dans tous les opus.

Finissons ce chapitre avec les septièmes, si chères à Debussy. Assez attiré par les sonorités jazzy, il utilise fréquemment les accords de



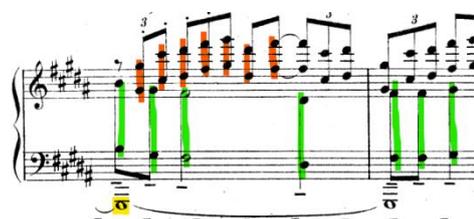
septième dans *Les sons et les parfums*. De cette manière, l'écriture s'enrichit et s'allège à la fois. Chaque accord, quel qu'il soit, a sa couleur, son autonomie; les fonctions habituelles d'enchaînements entre les accords n'existent plus. On parle même de «mélodie d'accords», créant l'impression de rapides changements d'éclairages. A 23 ans, il obtient le prix de Rome de composition et va séjourner 2 ans dans «la prison

Médicis» selon ses dires. Debussy, le caractère bien affirmé, assume déjà son antipathie à se plier aux règles d'harmonie et à se fondre dans la grande tradition du passé qui l'ennuie et l'emprisonne. «*Foule ahurie ! Êtes-vous incapables d'entendre des accords sans demander leur état civil et leur feuille de route? Écoutez, ça suffit !*» lancera t-il un jour dans les couloirs du CNSM.

4) Analyse cursive des rythmes dans *Pagodes*

La grande identité de cette estampe, ce sont les rythmes et tous ces clins d'œil à l'Asie. Les rythmes complexes des gamelans, ensembles traditionnels de Bali et de Java, composés principalement d'une multitude d'instruments à percussion comme les gongs, les métalphones et les tambours, sont très bien retranscrits.

Debussy resta des heures dans la section hollandaise en 1889 lors de l'exposition universelle à Paris. Pour commencer, le thème est accompagné par un bloc harmonique syncopé partagé aux deux mains, tout en contre-temps. Il évite ainsi les temps forts, écartant tout repos ou stagnation temporelle, la mélodie planant au dessus. Notons aussi un ostinato de quinte sib-fa, rejouée six fois en première page, pour évoquer un bourdon orchestral discret.



L'évocation du gamelan s'entend également par la superposition de strates rythmiques, souvent trois, pour le pianiste. En jaune nous pourrions imaginer ici un gong de grande taille, en vert peut-être des xylophones et en rouge pourquoi pas de petites clochettes javanaises, ces deux dernières jouant en polyrythmie 3 pour 2.

À partir de la page 3, les rythmes commencent à se complexifier, ils s'inspirent également des rythmes hindous et asiatiques complexes, se rapprochant presque des systèmes de tablas. La pièce se termine par une série d'accords arpégés virtuoses et volubiles, pour finir en apothéose délicate.



En 1889 à Paris, l'exposition universelle qui représente un énorme tournant dans la vie du compositeur. Pour la première fois, au pied d'une tour Eiffel fraîchement édifiée, il y découvre de nouvelles gammes, des danses balinaises, le gamelan javanais, des gongs et percussions inédites qui le marquent en profondeur et l'aident à révéler sa personnalité profonde. Commence alors une grande production dans ses compositions et une véritable liberté d'expression voit le jour.

5) Analyse cursive des textures dans *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*

Dans cette pièce, les moyens utilisés ne sont pas les mêmes pour révéler le poème baudelairien, *Harmonie du soir*, dont elle s'inspire. Debussy joue davantage sur les textures.

La libre alternance de mesures à trois et cinq temps contribue à la souplesse de l'élan rythmique de ce prélude... Cette pièce a de faux airs de valse, comme un écho d'une fête tout juste terminée. Pour contraster avec le côté voluptueux, noble et calme de cette pièce, le compositeur y a greffé des arpèges descendants très surprenants de lab7, comme un parfum tourbillonnant dans l'air...de petites bourrasques de son. Nous



terminerons cette analyse avec un élément majeur, pierre fondatrice du timbre sonore chez Debussy : l'usage des pédales. Presque jamais indiquées sur partitions mais toujours souhaitées, les pédales représentent le souffle du morceau, son poumon vital. Debussy préférait les annotations littérales aux indications pictographiques de pédale.

L'attrait de Debussy pour la notation est une aide précieuse pour doser au mieux la résonance. Toutes ses partitions sont remarquablement fournies de petites indications « *Tranquille et flottant* », « *Comme une lointaine sonnerie de cors* », « *égal et doux* ». Ainsi, le décor est déjà planté; c'est une aide inestimable pour tout pianiste. Dans cette pièce, grâce à la pédale, les parfums du soir sont cueillis dans un phénomène de résonance, le piano devient le lieu privilégié de confluence sonores, mais attention : « *Il est certain que les recherches de résonance de Debussy, en ce qu'elles impliquent de prolonger la sonorité, voire même de la noyer dans une brume sonore, peuvent conduire à un usage abusif de la pédale - que redoutait d'ailleurs Debussy lui-même* ». Comme dans beaucoup de domaines, la clé réside dans l'équilibre.

Conclusion: cette double analyse d'œuvres aura permis de décrire le langage de Debussy, de son monde si caractéristique, les deux œuvres mettent en lumière son innovation harmonique et sa capacité à utiliser le piano pour créer des timbres et textures nouvelles. Bien que la musique impressionniste du XIXe se montre pudique face à l'analyse; en effet elle ne décrit pas mais suggère, évoque tout en finesse et ce fut un bon exercice de lui rendre honneur, de faire naître l'analyse la plus pertinente possible.

Références bibliographiques :

L'impressionnisme et la musique - Michel Fleury, Paris, Fayard, 1999

Monsieur Croche et autres écrits - Claude Debussy, Paris, Gallimard, 1971

Claude Debussy - Edward Lockspeiser, Paris, Fayard, 1980

Debussy et le mystère de l'instant - Vladimir Jankélévitch, Paris, Plon, 1976

Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique vol. II, Roland-Manuel, Tours, 1963