Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*

Paris, Fayard, 2013, 584 p.

Cécile Quesney

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1193>

DOI : 10.4000/transposition.1193

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Cécile Quesney, « Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy* », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1193> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1193>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*

Paris, Fayard, 2013, 584 p.

Cécile Quesney

RÉFÉRENCE

Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, 584 p.

- 1 Les *Regards sur Debussy*, publiés sous la direction de Myriam Chimènes et Alexandra Laederich, contiennent les actes du colloque international « Claude Debussy » organisé à Paris en février 2012 dans le cadre des célébrations du 150^e anniversaire de la naissance du compositeur. Cet épais volume de 579 pages rassemble pas moins de 36 articles issus des communications prononcées lors du colloque, en plus d'une « préface » de Pierre Boulez et d'une introduction signée par les deux éditrices scientifiques.
- 2 Le texte de Boulez n'est pas à proprement parler une préface mais propose un témoignage sur sa découverte de Debussy, son rapport à ce compositeur (« le seul musicien français qui soit universel », p. 11) et sa contribution aux études debussystes. Ce témoignage est aussi l'occasion pour Boulez de réaffirmer son attachement à une « musicologie d'action » (qui accorde aux pratiques musicales d'aujourd'hui une part essentielle) et de s'interroger sur le classicisme du dernier Debussy, sur son positionnement politique ainsi que sur ce que Boulez qualifie de « rendez-vous manqué entre les cultures musicales germanique et française » (p. 13). L'introduction de Chimènes et Laederich retrace les débuts de l'historiographie debussyste en France ainsi que les principales étapes de la construction de la mémoire du compositeur. Les deux éditrices soulignent la reconnaissance acquise de son vivant par Debussy, l'importance accordée à la réception de sa musique et la fortune de son étiquette de « musicien français ». Elles rappellent qu'après les célébrations du centenaire en 1962,

« la bibliographie debussyste s'élargit considérablement » (p. 21) et que le musicologue François Lesure a joué un rôle essentiel dans le développement de ces études – le volume est d'ailleurs dédié à sa mémoire.

- 3 Signées par des musicologues (spécialistes en analyse, esthétique, histoire de la musique) mais aussi par des chercheurs en littérature et par des historiens, les contributions sont réparties en cinq grandes sections aux frontières souvent poreuses : « Politique et littérature », « Théâtre et mélodies », « Interprétations », « Penser la composition », « Réception et héritages ». La première partie s'ouvre sur un texte de Pascal Ory consacré à l'histoire de la mémoire de Debussy, en France, de la fin de la Grande Guerre à l'Occupation. Ory y démontre que Debussy est « un exemple achevé de vie posthume bien remplie, dans laquelle quantité d'acteurs de l'histoire auront investi leurs propres intérêts » (p. 38). Il observe l'inscription de la figure conciliatrice du « musicien français » au patrimoine national dans l'entre-deux-guerres, avant de se pencher sur le retour en force des discours (vichystes, collaborationnistes, résistants) sur Debussy après la défaite de 1940, notamment à travers la comparaison Debussy-Wagner. En proposant une lecture très finement contextualisée de la correspondance du musicien, Annette Becker montre qu'entre 1914 et 1918, Debussy, en plus de lutter contre une maladie mortelle, mène une véritable bataille culturelle contre l'Allemagne ennemie. Convaincu de la justesse de la cause française, le patriote Debussy compose des œuvres qui relèvent à la fois de la propagande et de la charité. Philippe Gumpłowicz s'interroge quant à lui sur le nationalisme de Debussy en regard de son attrait pour le cake-walk, révélant l'attitude paradoxale d'un compositeur pratiquant le « libre-échange musical » tout en prônant la continuation d'une « pure tradition française » (p. 84). La contribution de Christophe Prochasson montre le peu d'intérêt des socialistes français de l'époque de Debussy pour la musique (considérée comme un art élitiste) et pour la musique de Debussy en particulier, exception faite de Marcel Sembat. Le volet littéraire de cette section est abordé dans les deux articles suivants : Timothée Picard livre les résultats d'une enquête sur la présence du personnage de Debussy dans la littérature d'hier à aujourd'hui, où l'on voit que le compositeur est d'abord assimilé à une forme de décadence, avant d'être associé à une modernité désirable puis à la qualité d'ineffabilité de la musique française, tandis que Jean-Yves Tadié reconstitue les liens qui unissent le monde de Proust à celui de Debussy, des thèmes partagés (mer, enfance, enfouissement) à l'idéal commun de l'inexprimable.
- 4 La section « Théâtre et mélodie » traite d'une part de *Pelléas et Mélisande*, abordé dans une perspective interartistique, et d'autre part de quelques œuvres vocales de Debussy. En montrant l'influence du théâtre symboliste d'avant-garde sur Debussy, Gianmario Borio met en lumière l'interaction entre texte, musique et image dans *Pelléas*. Matthieu Brown s'intéresse quant à lui à l'influence d'Edgar Poe sur Debussy et montre que la structure musico-dramatique de *Pelléas* s'inspire très fortement du schéma d'« histoire d'horreur gothique » (p. 149) de *La Chute de la maison Usher*. La mise en scène de *Pelléas* par Albert Carré (lors de la création à l'Opéra-Comique en 1902) est l'objet de l'article de Michela Niccolai qui, à partir des livrets de mise en scène et des annotations de Carré, montre l'importance accordée à la lumière, exploitée de façon novatrice pour souligner la psychologie des personnages et soutenir « le sens de la partition » (p. 160). L'article suivant, signé par Adrien Bruschini et Jean-Louis Leleu, propose une comparaison des *Proses lyriques* de Debussy et des *Serres chaudes* de Chausson. Ici, les auteurs cherchent à mettre en évidence la modernité du recueil de Debussy et, par comparaison, le caractère traditionnel de celui de Chausson, à partir d'un parallèle

entre la symbolique des textes et de la musique (espace fermé chez Maeterlinck/Chausson vs ouvert chez Debussy), et par le biais d'une analyse centrée sur l'idée de fidélité (ou non) à la tonalité harmonique. Tandis que Jonathan Dunsby propose une analyse herméneutique du *Tombeau des Naiades* laissant entrevoir l'ombre de Wagner, Marie Rolf offre une comparaison des deux versions de *Colloque sentimental*. Cette mélodie a en effet été totalement remaniée, comme en témoigne le manuscrit d'une première version conservée à Yale, et les révisions apportées témoignent du fait que Debussy « relègue à l'arrière-plan l'obsédant spectre de Wagner » et qu'il situe sa nouvelle version « dans le paysage postromantique du poème de Verlaine » (p. 210). Les *Chansons de Charles d'Orléans* sont également l'objet d'une recomposition de la part de Debussy. Marianne Wheeldon avance que Debussy retravaille en 1908 ses deux *Chansons* de 1898 pour contester l'idée selon laquelle sa musique se réduirait à une série de procédés. Le choix de l'*a capella*, l'accent mis sur l'écriture contrapuntique et la disparition d'harmonies habituellement associées à son style témoignent selon Wheeldon de cette volonté de déjouer les attentes d'une critique qui l'accuse d'être dépassé par les jeunes debussystes.

- 5 La partie « Interprétations » est d'abord centrée sur le disque, comme source et objet d'étude. Elizabeth Giuliani retrace la construction du catalogue des disques d'œuvres de Debussy, de l'enregistrement acoustique au numérique, et se penche ensuite sur le modèle d'interprétation de la musique de Debussy formé dans les années 1930 ainsi que sur la variété des produits discographiques fournis par son œuvre. Les trois articles suivants sont consacrés aux enregistrements historiques de Debussy envisagés comme sources pour l'interprétation contemporaine de sa musique. David Grayson reconstitue le contexte de l'enregistrement d'extraits de *Pelléas* par Mary Garden et Debussy au piano en 1904 ainsi que par Piero Coppola en 1924. Roy Howat se demande dans quelle mesure les enregistrements de 1904 transmettent « l'interprétation idéale » voulue par Garden et Debussy. Il observe la liberté des interprètes en regard de la partition (fluctuations de tempo et de rythme), puis s'intéresse aux enregistrements de Maggie Teyte et Alfred Cortot (1936) et enfin à ceux de Jane Bathori (1928) qui, avec son « jeu élastiquement rythmé » est sans doute plus proche que Cortot de l'interprétation de Debussy. Mylène Dubiau-Feuillerac se penche elle aussi sur les enregistrements de 1904, mais en faisant l'hypothèse que la liberté rythmique de Garden repose sur des habitudes de déclamation propres au début du XX^e siècle. À partir d'une analyse très fine du texte et de l'interprétation des *Ariettes oubliées* et de la chanson de Mélisande, elle montre que la chanteuse « sacrifie le rythme précis pour l'effet expressif de la déclamation du texte » (p. 272). Marie Duchêne-Thégari et Diane Fanjul s'intéressent quant à elles à l'enseignement de la musique pour piano de Debussy au Conservatoire de Paris entre 1920 et 1960. Les archives de l'institution et les entretiens réalisés avec des pianistes issus du Conservatoire leur permettent de mesurer la place assez limitée de l'œuvre pianistique de Debussy dans les programmes de concours et le répertoire des classes de piano, mais aussi d'identifier les problèmes qu'elle pose aux pédagogues (toucher, pédale, indications para-musicales) ainsi que les stratégies mises en œuvre pour régler ces problèmes (transmission de la parole de Debussy par les témoignages et écoute de ses enregistrements). Il apparaît notamment que Marguerite Long n'a pas joué le rôle de « passeur » que l'on aurait pu attendre d'elle. La partie « Interprétation » se clôt sur une contribution de Gianfranco Vinay proposant une mise en perspective des partitions musicale et chorégraphique de *L'Après-midi d'un faune*. Vinay met ainsi en évidence les caractéristiques de la technique chorégraphique de Nijinsky, une

technique « instantanée dans laquelle les éléments ou paramètres musicaux, gestuels et cinétiques sont appelés à rejaillir les uns sur les autres » (p. 309).

- 6 « Penser la composition » s'ouvre sur une étude de Paolo dal Molin consacrée au statut des esquisses des dernières œuvres de Debussy. Il apparaît que le classement des manuscrits antérieurs au manuscrit autographe soulève des problèmes d'analyse et de méthode « que l'usage du terme "esquisses" en tant qu'hyponyme, permet d'éluder » (p. 328). Richard Langham Smith propose une réflexion sur le prélude dans la musique de Debussy. Il s'intéresse principalement au *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, qu'il compare à la cantate de jeunesse *Diane au bois*. L'article de Julien Dubruque et Jean-Clair Vançon propose une réévaluation critique du discours de Debussy sur Rameau. Les auteurs remettent en cause l'idée admise d'une influence directe de Rameau sur Debussy et montrent que le ramisme de l'auteur de *L'Hommage à Rameau* est aussi « hérité » (Debussy perpétue un discours existant sur le génie national et fondateur de Rameau) que « mesuré » (il ne cite jamais d'œuvres et se désintéresse du projet éditorial de la musique de Rameau auquel Durand lui a demandé de participer). Dubruque et Vançon révèlent enfin le caractère paradoxal de ce ramisme : ils montrent notamment que la « grâce » que Debussy voit chez Rameau ne correspond pas à la perception des auditeurs du XVIII^e siècle, et que c'est précisément parce que l'opéra ramiste est concurrencé par un genre jugé plus léger et gracieux (l'opéra-comique) que son succès commence à décliner. L'influence des procédés de composition non européens sur Debussy mérite également d'être réévaluée si l'on en croit Michael Fend, qui avance que la fascination de Debussy pour la musique de gamelan lors de l'Exposition de 1889 n'est pas un facteur de rupture mais qu'elle amorce un processus d'appropriation caractéristique de la culture musicale française de la fin du siècle. Jean-Louis Leleu s'intéresse à la place de la musique de Debussy dans la théorie musicale d'Ernst Kurth, qui voit dans « l'impressionnisme musical » un moment ultime et décisif de la crise de l'harmonie romantique : les accords dissonants se résolvant rarement, c'est davantage sur la couleur harmonique que sur les tensions harmoniques internes que se focalise l'écoute. Enfin, Laurent Feneyrou restitue les résultats de l'analyse du premier mouvement de *La Mer* par Jean Barraqué et fait apparaître la fécondité de cette approche pour le travail créateur du compositeur sériel.
- 7 « Réception et héritages » est, en terme de pages, la section la plus importante du volume. Elle commence par deux études d'orientation historiographique : Barbara L. Kelly s'interroge sur la manière dont Henri Prunières, Léon Vallas et Émile Vuillermoz contribuent à l'émergence de la recherche sur Debussy ainsi que sur leurs conceptions divergentes de la commémoration du compositeur. Si Vuillermoz pense que l'esthétique de Debussy doit demeurer un « idéal éternel » (p. 403) et tourne le dos aux jeunes compositeurs de l'après-guerre qui ont tué le père, Prunières orchestre en 1920 un hommage international avec le numéro spécial Debussy de la *Revue musicale* (et son « Tombeau de Claude Debussy »). Vallas propose quant à lui des ouvrages biographiques de vulgarisation en exploitant de façon pionnière un très vaste fonds documentaire sur le compositeur. L'article de Nicolas Southon sur André Schaeffner fait apparaître l'apport essentiel de ce dernier pour les études debussystes. Schaeffner est probablement le premier à avoir montré que le génie du musicien « était en dialogue étroit avec son époque » (p. 433). Ethnologue et historien de la musique, Schaeffner n'a cessé de s'intéresser à Debussy, comme en témoigne la bibliographie proposée en annexe ; il a notamment porté son attention sur l'expression debussyste de l'angoisse et de l'étrange, reprenant l'intitulé du projet artaldien d'un « théâtre de la cruauté » pour

l'appliquer à Debussy. Dans l'article suivant, François Anselmini s'interroge sur la manière dont Alfred Cortot s'est fait l'interprète de Debussy, au piano comme dans ses écrits. Si avant 1914 les deux hommes gardent une distance respectueuse (due à l'incompatibilité entre l'antigermanisme de Debussy et l'activité de chef wagnérien de Cortot), la Grande Guerre marque le début d'un rapprochement. Musicien engagé dans l'effort de guerre, Cortot va faire « un usage politique et idéologique » de l'œuvre de Debussy, la musique lui apparaissant dès lors comme « le domaine d'excellence de l'art français » (p. 443). Durant l'entre-deux-guerres, Cortot devient un véritable « représentant pianistique de la France » à l'étranger (p. 444) ; la musique de Debussy, qui incarne pour lui le génie musical français, occupe alors une bonne place dans ses programmes de concert.

- 8 Les quatre articles suivants traitent de la réception de Debussy dans différents pays d'Europe et aux États-Unis. Sylvia Kahan montre que la réputation de Debussy s'est progressivement établie aux États-Unis à partir de 1902 tandis que Renata Suchowiejko met en lumière l'intérêt de l'École Jeune Pologne et des musiciens polonais de l'après-1918 pour Debussy. Michel Rapoport retrace la présence de la musique de Debussy au festival des Proms à Londres, du début du XX^e siècle à aujourd'hui ; enfin, Justine Comtois rend compte de l'influence fluctuante (et très réduite sous le fascisme) de Debussy sur la *generazione dell'ottanta*. L'étude de Malika Combes sur la présence posthume de Debussy à l'Académie de France à Rome montre que dans les années 1960, les discours provenant de l'Académie présentent Debussy comme un modèle et un exemple de « modernisme sans outrance » (p. 537), utilisant ainsi le compositeur pour défendre une institution remise en cause par le gouvernement. Debussy est également présent, en tant que « matériau mémoriel », dans les œuvres des compositeurs Prix de Rome puis (après la suppression du Prix en 1971) des pensionnaires, parmi lesquels on compte plusieurs figures de l'avant-garde. Les trois contributions restantes examinent l'influence de Debussy sur des compositeurs du second XX^e siècle. Yves Balmer et Christopher Brent Murray apportent un nouveau regard sur la relation de Messiaen à Debussy. Compositeur le plus analysé par Messiaen, Debussy est présenté comme « un moment-clé de sa généalogie » (p. 515). Les auteurs démontrent que les passages de Debussy les plus étudiés par le compositeur-pédagogue (dont l'analyse de type pointilliste procède toujours par isolation de fragments) constituent un véritable « réservoir d'objets » pour la création musicale, la technique compositionnelle de Messiaen étant largement basée sur l'emprunt. Anne-Sylvie Barthel-Calvet étudie la relation de Xenakis à la musique de Debussy, à laquelle il est initié par le biais de l'enseignement de Messiaen. Après une analyse des notes prises par Xenakis à la classe de Messiaen au début des années 1950, l'auteur fait apparaître que la référence à Debussy resurgit dans la théorie xenakienne du temps et que le système des cribles prend son origine dans la gamme par ton debussyste. Le volume se referme sur un examen du discours de Takemitsu sur Debussy. Mauro Fosco Bertola y restitue le projet esthétique du compositeur japonais, construit sur l'opposition entre Est et Ouest (deux pôles que Debussy serait parvenu à faire dialoguer) et montre le caractère paradoxal de cette approche visant à reconstituer une musique universelle.
- 9 Deux index (des noms propres et des œuvres de Debussy) permettent au lecteur de se repérer dans ce volume à la matière aussi riche que variée. L'approche pluridisciplinaire, le caractère novateur et la grande qualité de certaines contributions (en particulier celles qui sondent l'histoire de la culture debussyste ou en reconsidèrent

différents aspects), font de ces *Regards* une contribution essentielle aux études sur le compositeur.

AUTEURS

CÉCILE QUESNEY

Cécile Quesney est agrégée de musique et docteur en musicologie (cotutelle Université de Montréal/Université Paris-Sorbonne), titulaire d'un Diplôme d'Études Musicales (dominante piano) du Conservatoire de Caen ainsi que d'un Diplôme de Formation Supérieure en musicologie du CNSMDP (histoire de la musique et esthétique). Elle s'intéresse à l'histoire des pratiques musicales en France et en Europe (fin XIXe-XXe siècles) et à la musique pendant les deux conflits mondiaux. Sa thèse soutenue en 2014 porte sur les compositeurs français sous l'Occupation et retrace le parcours de l'un des musiciens les plus joués sous Vichy : Marcel Delannoy (1898-1962). Elle enseigne actuellement l'éducation musicale dans le secondaire et collabore au projet de Développement des Publics de la Musique au Québec (OICRM/UdeM).