

## B – Un masochiste mystique : Debussy

.....

### 2 – Une âme déchirée entre les rêves anciens et les tentations du présent

a) Debussy et la fascination du passé : rêves anciens et *Petite suite* sous le patronage rococo de Watteau et de Verlaine

On sait que le regret du passé caractérise souvent la sensibilité des hommes de droite. Celle de Debussy est conforme à la règle ; elle est tournée vers lui. Il n'a guère plus de quatorze ans lorsqu'il met en musique ces vers de Banville<sup>1</sup> :

Nuit d'étoiles,  
Sous tes voiles,  
Sous ta brise  
Et tes parfums,  
Triste lune  
Qui soupire,  
Je rêve d'amours défunts.

Et la propension d'un si jeune garçon à rêver de ses défuntes amours, plus que comique, nous paraît révélatrice. Les amis que le jeune compositeur se choisit quelques années plus tard se nomment Paul Bourget et Henri de Régner. Leur goût de l'art, leurs idées politiquement réactionnaires, leur sens du passé, surtout, les rapprochent. Paul Bourget l'autorise à mettre en musique sept de ses poésies<sup>2</sup>. Mélancoliques baisers parmi les branches et les rossignols, blancheur chrétienne des lys et des cloches d'autrefois : notre musicien retrouvera chez

---

<sup>1</sup> Selon E. Lockspeiser, (*Debussy, His life and mind*, Norwich, 1962 et 1965), *Nuit d'étoiles* date de 1876.

<sup>2</sup> Ce sont : *Beau soir* (1876), *Voici que le printemps* (1880), *Paysage sentimental* (1883), *Regret* et *Romance d'avril* (1884), *Romance* et *Cloches* (1891). Nous retenons la chronologie de Lockspeiser, sans nous dissimuler qu'elle n'est guère moins approximative que celle de Kœchlin ou de Dietschy.

Verlaine, magnifiée, l'incantation des pareils souvenirs<sup>3</sup>... Quant à Henri de Régnier dont l'œuvre est d'une valeur littéraire, d'un sens de la volupté et d'une nostalgie des siècles révolus autrement riches, il passe pour avoir aidé Debussy à imaginer ses *Nocturnes* et ses *Proses lyriques*<sup>4</sup>. Cette éloquente définition du compositeur par lui-même, à la fin de la première de ces *Proses*, *De rêve...* lui doit sans doute beaucoup :

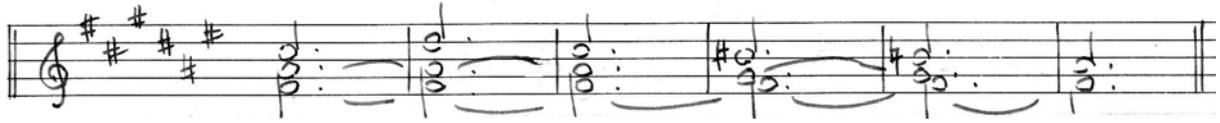
The image shows a handwritten musical score for the piece "De rêve..." by Debussy. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Mon à... me c'est du rêve an... an qui t'é... t'aint !". The piano part includes dynamic markings like "pp doux et expressif", "p", and "ppp", along with performance instructions like "piano" and "piano molto".

L'auditeur perspicace sent ici que la complaisance de notre musicien pour le passé l'incline à choisir la voluptueuse harmonie de *fa dièse* majeur. Elle lui en

<sup>3</sup> Un rossignol chante dans *Voici que le printemps* comme dans *En sourdine* ; la religiosité de *Romance* et de *Cloches* est voisine de celle de *La mer est plus belle que les cathédrales* et de *L'échelonnement des haies* ; le *Paysage sentimental* n'est autre chose qu'un colloque parmi les branches hivernales...

<sup>4</sup> Cf. E. Lockspeiser, *Debussy...*, op. cit., tome 1, pp. 126-129.

fait broder au piano l'accord parfait, mélodiquement de molles astragales, harmoniquement selon un schéma



dont le mouvement des basses en trompe-l'oreille camoufle la banalité. Elle le pousse à retenir la voix, alanguir l'air de quatre notes qu'elle lui confie, le laisser en suspens sur une dominante immobile... La culture d'un Henri de Régnier nous garantissait la sincérité de sa nostalgie. Mais des rêves anciens, dont l'âme ignorante de Debussy se prétend étreinte, quel peut bien être le visage ? Il confond Claude le jeune avec Josquin des Prés<sup>5</sup>. Les peintres sur fond or se retrouvent, dans sa chronologie fantaisiste, les contemporains d'Allessandro Scarlatti<sup>6</sup> ! Les clameurs d'ennui qu'il pousse dans la ville éternelle dénoncent sans appel son inculture ! L'amour du passé n'est point affaire de savoir, d'intelligence chez lui. Mais de sensibilité. D'imagination.

Penché au-dessus d'un fleuve à l'heure où le soleil s'inscrit comme un point d'orgue sous l'arche d'un pont, Debussy contemple avec Baudelaire les images surannées que suscitent leurs incantations<sup>7</sup>. Le piano dispose l'écran propre à les recueillir. Il joue au miroir liquide. Il clapote de tous ses accords dans un rythme binaire que dérangent les contretemps. L'harmonie que voici

<sup>5</sup> Cf. *Monsieur Croches et autre écrits*, p. 257.

<sup>6</sup> Cf. *Ibid.* p. 147

<sup>7</sup> Cf. *Recueillement*, l'avant-dernier des *Cinq poèmes* de Baudelaire.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics in French and a piano accompaniment. The lyrics are: "Vois se pen... cher les ide... fun... les An... ne... es ;" and "sur les balcons du ciel, en... les suran... ne... es ;". The piano part includes dynamic markings like "dolce ed espress.", "pp", and "pp espress.", along with various musical notations such as slurs, ties, and ornaments.

stagne en *ut dièse* majeur, malgré l'ondulation des broderies et des appoggiatures. La voix chante les défuntés années qui s'inclinent aux balcons du ciel reflétés par l'eau. Le temps révolu l'attriste moins que ne lui plaisent les toilettes baroques – modulations chromatiques, chute de septième, double dièse – que telle inflexion vocale, tel arpège de la main gauche hissent des profondeurs aquatiques.

Debussy se tourne vers le passé. Il en remue les cendres qui gardent, à son avis, la flamme inextinguible de la beauté<sup>8</sup>. Aucune époque de l'Histoire qui ne permette d'en retrouver la lumière. L'amour de la vie, la pieuse et mélancolique sérénité de l'Antiquité égyptienne, grecque ou romaine lui inspirent *Canope* et

<sup>8</sup> Cf. L. Vallas, *Les idées de Debussy*, Paris, 1927, p. 39.

*Khamma, Sirènes, Syrinx, Danseuses de Delphes, les Chansons de Bilitis et les Epigraphes, le Martyre de Saint Sébastien.*

Du Moyen-Âge, Debussy évoque avec émotion « les délicieux coureurs de route, diseurs de ballades, ménestrels au bon gosier ». Il leur est reconnaissant d'avoir gardé « ingénument la beauté des légendes ». Il les admire de n'en avoir tiré « d'autre profit que leur pain quotidien »<sup>9</sup>. Sa vision médiévale est le positif du jugement négatif qu'il porte sur son temps. Elle est d'autant plus poétiquement irrationnelle et évangéliquement pauvre que son époque lui apparaît plus douloureusement rationaliste, matérialiste, et païennement adoratrice de l'or<sup>10</sup>. À cette rêverie médiévale, Debussy doit *Apparition, La Damoiselle élue*, les Chansons de Charles d'Orléans et de François Villon. Le château où Pelléas et Mélisande jouent leur drame lui emprunte ses souterrains, son chemin de ronde et sa tour féodale, les forêts, les guerres et les famines qui l'entourent. Mélisande est le nom même d'une princesse des Croisades<sup>11</sup>. La musique subit, elle aussi, l'attrait de cette rétrospection : le récitatif de *Pelléas* renoue avec le plain-chant<sup>12</sup>.

Des temps antiques, Debussy ne retenait que l'atmosphère ; du Moyen-Âge, la langue musicale l'intéresse autant que le climat social et spirituel : le point de vue du technicien trouve à s'affirmer à mesure que l'on descend vers

---

<sup>9</sup> Cf. *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 233.

<sup>10</sup> Cf. lettre à Emma Bardac du 7/12/1913.

<sup>11</sup> Consulter R. Grousset, *L'épopée des croisades*, Paris, 1968, p. 108. Mélisende (sic) est l'une des autres filles de Baudouin II, comte d'Edesse devenu roi de Jérusalem en 1118.

<sup>12</sup> Cf. la contribution de J. d'Almendra au colloque *Debussy et l'évolution de la musique au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 116 et suivantes.

les Temps modernes. Seules parmi les œuvres de Debussy, la *Berceuse du roi Lear* et le *Promenoir des deux amants* avouent regarder vers le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Dès 1889 pourtant, les maîtres de la Renaissance font rêver Debussy<sup>14</sup>. Il s' imagine plaisamment en moine, se promenant « dans le jardin trop vert d'un cloître » tout en devisant avec Ernest Chausson de la façon d'interpréter la dernière messe de Palestrina<sup>15</sup>. L'anachronisme du débat ne le choque nullement. La paix d'un cloître à l'écart du monde séduit son conservatisme méditatif. Son ombre verte, l'ennemi qu'il est des clartés rationnelles et de la chaleur... Le sens de l'histoire musicale s'ajoute, chez Debussy, à la rêverie esthétique. La langue du maître italien, son monde sonore d'avant le romantisme et d'avant la tonalité lui sont une véritable révélation. Palestrina ne privilégie aucun des sept modes du plain-chant. Il ne cherche point à émouvoir par l'expression des sentiments. Il trouve humblement son plaisir dans la décoration musicale, et sa méditation progresse avec le jeu des superpositions d'arabesques et des juxtapositions d'harmonies...

Plus que vers toute autre période, raison technique et morale se conjuguent pour entraîner Claude Debussy vers le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un grand nombre de ses œuvres font référence à lui : la série des *Fêtes galantes* ; la *Suite bergamaque*, La *Suite pour le piano* et la *Petite suite* ; *Masques* et *L'Isle joyeuse* ; les hommages à Rameau et à Haydn, le *Placet futile* de Mallarmé ;

---

<sup>13</sup> Ces œuvres sont composées vers 1905 et 1910.

<sup>14</sup> Le questionnaire rempli par Debussy le 15/2/1889 signale Palestrina parmi ses compositeurs préférés, avec Bach et Wagner.

<sup>15</sup> Cf. F. Lesure, 'Debussy et le XVI<sup>e</sup> siècle', in *Hans Albrecht In memoriam*, pp. 242-245.

enfin le livret de *Masques et Bergamasques*. Le XVIII<sup>e</sup> siècle que Debussy idéalise offrait seul aux compositeurs des conditions propices à l'éclosion de leurs ouvrages. Ces conditions détruites par la Révolution politique, esthétique et morale qui ouvre l'Époque contemporaine, la musique est frappée à mort, selon lui : « personne n'a plus fait de musique après Bach »<sup>16</sup>. ...Les artistes n'ont plus de mécènes. Ils n'ont plus de langage qui leur soit commun. Individualisme et ambition remplacent l'idéal de glorifier, d'un style anonyme, son maître ou son Dieu. En clair, Debussy déteste la société de classes de son temps. L'Ancien régime et sa société d'ordres revêtent, à ses yeux, les couleurs d'un paradis perdu. Leurs hiérarchies étaient affaire de fonctions et de titres plus que de fortune. Leurs structures corporatistes élevaient un rempart contre la solitude et contre l'égoïsme...

Un siècle plus tard, l'inachèvement de l'organisation sociale de son temps accable Mallarmé<sup>17</sup>. Il rêve de fuir « parmi l'écume inconnue et les cieux ». Debussy partage son dégoût comme ses aspirations. Une même raison sociale commande, en partie, à leurs deux évasions. Derrière l'hermétisme de Mallarmé, Sartre découvre une mise entre parenthèses du monde sciemment et intégralement contesté<sup>18</sup> ; le refus – moins systématique, mais incontestable – de la société où il vit colore les rêveries anciennes de Debussy. Que leurs génies se soient rencontrés dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour réussir des œuvres telles que

---

<sup>16</sup> Cf. *Monsieur Croche et autres écrits...*, p.285.

<sup>17</sup> Se reporter à S. Jarocinsky, *Debussy Impressionnisme ou symbolisme*, Paris, 1970, p. 117.

<sup>18</sup> Cf. la préface de J.-P. Sartre aux *Poésies* de Mallarmé, Gallimard, 1952, p. 5.

*L'après midi d'un Faune* ou le *Placet futile*, n'est qu'en apparence le fait du hasard.

À l'évidence, l'hostilité de Debussy pour Gluck n'a rien à voir avec lui. Trop satisfait de la terre et de soi-même pour que l'évasion le séduise, Gluck contribue en son temps, par son sentimentalisme<sup>19</sup> et le souci bruyant de son originalité dramatique, à l'abolition du monde ancien. Or Debussy souhaite le restaurer pour qu'il le dépayse. Pouvait-il dès lors aimer Gluck ? Son intuition de l'invisible rejoignant son conservatisme politique, peu s'en faut que Claude de France n'accuse le musicien allemand – entre abbés élégamment érudits et encyclopédistes dogmatiques<sup>20</sup> – de toute l'évolution esthétique sociale qu'il réproouve... Ses affinités artistiques, mais aussi l'envers de cette partialité politique, expliquent au contraire l'enthousiasme de Claude Debussy pour Couperin et pour Rameau. Tous deux assistent son rêve d'une société aristocratique où le faste peut aller sans l'argent ; où la conscience de classe sommeille sous les voiles de la fraternité en Christ ; où la vie est une fête galante dont le plaisir ne s'attriste que du temps qui lui échappe...

La sensibilité de Verlaine guide celle de Debussy sur ce terrain. Qu'ils se soient ou non rencontrés<sup>21</sup>, une émouvante collaboration s'établit entre eux. La *Mandoline* de Verlaine jase dès 1880 sous les doigts de Debussy. Les mélodies *En sourdine* et *Clair de lune* la suivent de près. C'est donc sept ans avant qu'il

---

<sup>19</sup> Cf. *Monsieur Croche et autres écrits*, pp. 89 et 293, et A. Suarès, *Debussy*, Beyrouth, 1943, p. 30.

<sup>20</sup> Cf. *Monsieur Croche*, *ibid.*, p.99.

<sup>21</sup> Voir E. Lockspeiser, *Debussy...*, *op. cit.*, p.22.

ne séduise Fauré que le XVIII<sup>e</sup> siècle verlainien trouble l'âme nostalgique de Debussy... Cinq *Ariettes* sur six empruntent bien en 1888 leurs textes aux *Romances sans paroles*, trois mélodies chantent en 1891, comme la sixième ariette, des vers de *Sagesse*. Mais le compositeur revient à son recueil de prédilection, les *Fêtes galantes*, dès 1889 ou 1892. La première série de ses propres *Fêtes galantes* paraît en 1892 ; une seconde série la suivra en 1902. L'inspiration verlainienne préside aussi – on ne l'a pas assez remarqué – la composition de la *Petite suite* pour piano à quatre mains qui date de 1889. Ses deux premiers morceaux s'intitulent *En bateau* et *Cortège* : ce sont les titres mêmes de la treizième et de la huitième fêtes galantes de Verlaine. La ressemblance s'arrête-t-elle là ?



Le piano primo chante une barcarolle où les temps faibles s'allègent de broderies, où les tierces lourées oscillent sur des rythmes ambigus. Sa mélodie flotte sur des arpèges liquides dont le piano secundo marque les temps forts. Leur élan ascendant semble propulser la mélodie, comme une barque la cadence de ses rames. Leurs harmonies vont de la tonique à la dominante en passant par une septième sur mineur qui, originalement disposée sur le sixième degré, mêle

son archaïque parfum à la rêverie des arpèges. La fête galante sur l'eau de Verlaine s'achève par ce tercet d'octosyllabiques aux rimes féminines :

Cependant la lune se lève  
Et l'esquif en sa course brève  
File gaiement sur l'eau qui rêve.

Si réussie qu'elle soit, la transposition que Debussy réalise de ces vers est loin d'atteindre au chuchotement mystérieux du poète. L'impondérable et transparent clair de lune sur l'eau de Verlaine fait paraître molle la lune de Debussy et lourd le miroir de ses eaux. Pourtant, sa barque elle aussi glisse au fil des songes. Et le thème musical qui suit s'adapte exactement au jeu de scène imaginé par le poète :

C'est l'instant, Messieurs, ou jamais  
D'être audacieux et je mets  
Mes deux mains partout désormais.



*Fortissimo* et *risoluto*, ce thème monte à l'assaut de la portée comme l'entrepreneur séducteur à l'assaut des belles. Un rythme de sicilienne ou de forlane propose son bal. Bientôt une monotone et vaine sérénade résonne *pianissimo* : dans la barque verlainienne qui se dirige, à travers quelque pièce d'eau, vers un temple de l'amour édifié dans une artificielle Cythère, le chevalier Atys « gratte sa guitare ».



La voix supérieure affecte la gaieté. Au-dessus de son marivaudage, la douleur du guitariste que l'ingrate Chloris repousse chromatise la ligne médiane. Le retour de la barcarolle initiale flirte avec le silence :



La musique se recueille devant le mystère de l'amour et de la nuit. Dans l'eau, devenue plus noire soudain, l'étoile du berger tremblote en tourbillons de doubles croches. L'espace d'un instant sa mortelle clarté tente le soupirent malheureux et le musicien douloureusement épris d'absolu... Chez Verlaine, l'ironie et l'érotisme l'emportaient. Allusions érotiques et vicomte déréglé disparaissent chez Debussy. L'esprit continue de pétiller au centre du tableau. Mais les volets extrêmes du tryptique font perdre à l'ironie sa prééminence. La poésie, chez Debussy, redevient souveraine. Propos délibéré ?

Le deuxième morceau de la Petite suite permet de le croire. Relisons le *Cortège* de Verlaine dont il porte le titre :

Un singe en veste de brocart  
Trotte et gambade devant elle  
Qui froisse un mouchoir de dentelle  
Dans sa main gantée avec art,

Tandis qu'un négrillon tout rouge  
Maintient à tour de bras les pans  
De sa lourde robe en suspens,  
Attentif à tout pli qui bouge ;

Le souvenir précis d'une toile de Watteau<sup>22</sup> a inspiré ces vers. Une belle aux somptueux atours y joue de l'éventail dans un décor d'allées, de colonnes doriques et de draperies. Un jeune homme lui dérobe un baiser. Un négrillon coiffé d'une plume soutient haut sa traîne. Un peu à l'écart, un singe habillé paraît fixer du regard la gorge de la dame. Le cortège de Debussy est-il l'illustration sonore de ce tableau faite à travers sa transposition littéraire ? Le fait est que l'apparat habituel aux cortèges est absent de cette musique : ces tierces, leurs broderies, leurs pizzicati accompagnateurs évoquent le XVIII<sup>e</sup> siècle spirituel et non quelque cérémonie composée.



<sup>22</sup> La reproduction de ce tableau figure dans J.- H. Bornecque, *Lumières sur les 'Fêtes galantes'*, Paris, 1959, p.120.

Les doubles croches sautillent d'un pied maladroit qui trébuche sur les temps forts. Un thème de croches pointées singe derrière elles la majesté des ouvertures louis-quatorziennes. Croches et doubles croches s'éclairent si l'on songe qu'elles illustrent un cortège d'« animaux familiers » bien stylés, et le soupçon de parodie que contient la musique s'en trouve révélé... La belle apparaît avec le second épisode ; comme Verlaine, comme Watteau, Debussy la place au centre de son tableau.



Elle se pavane. Elle descend par mouvement mélodique de tierces syncopées les escaliers inutiles. Le mouvement chaloupé de sa traîne fait onduler les triolets et passer par des alternatives d'espoir et de déception le négrillon voyeur dont le pas boiteux atteste la présence. Une gamme fuse. Soulève-t-il

Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin  
 Son fardeau somptueux, afin  
 De voir ce dont la nuit il rêve ?

Peut-être. Plus loin, n'était l'extrême pudeur du musicien la superposition contrapunctique des deux thèmes principaux pourrait s'interpréter comme la consommation de son rêve libidineux...

Est-ce Debussy, est-ce Fauré que Verlaine marque le plus profondément du sceau de son art de nuances et de mélancolie ? De son rêve du XVIII<sup>e</sup> siècle ? De son intuition du mystère de la nature ? De sa religiosité ? À Verlaine, Fauré emprunte la matière de dix-sept Lieder, d'une pièce pour harpe et d'un ballet<sup>23</sup> ; Debussy, dix-sept mélodies, sept pièces instrumentales et le livret d'un ballet<sup>24</sup>. La personnalité de Fauré se forme avant qu'il ne reçoive la révélation de Verlaine ; sa lecture modèle Debussy, elle le découvre à lui-même, elle l'arrache aux sortilèges de Wagner<sup>25</sup>... Du pauvre Lélian en proie aux fatalités saturniennes, sa vision pessimiste du futur, son sentiment de culpabilité sociale, l'oiseau terrifiant du cancer qui le dévore vivant rapprochent Debussy. Le Verlaine du ciel noir et de l'espoir vaincu est son frère, non celui de Fauré. Leurs deux âmes sont écartelées entre le néant et l'absolu. Mais à la différence de Verlaine, ses tortures physiques, l'épanouissement de son extraordinaire génie et la découverte de ses propres dimensions spirituelles arracheront Debussy à sa nuit et l'emporteront vers sa lumière.

---

<sup>23</sup> Soit : *Clair de lune* op. 46, *Spleen* op. 51, les cinq mélodies dites de Venise op. 58, les neuf Lieder du cycle *La bonne chanson* op. 61, *Prison* op. 83, *Une châtelaine en sa tour* op. 111, et *Masques et bergamasques* op. 112.

<sup>24</sup> Soit : *Mandoline*, *Pantomime*, les six *Ariettes*, les *Trois mélodies*, *Fantoches* et les six *Fêtes galantes* (dont certaines en plusieurs versions), une *Gigue* perdue signalée par R. Peter (*Claude Debussy*, Paris, 1941, p. 149), *En bateau* et *Cortège* de la *Petite suite* à quatre mains, le *Clair de lune* de la *Suite bergamasque*, enfin le livret intitulé *Masques et bergamasques*.

<sup>25</sup> Tel est l'avis de C. Kœchlin (*Debussy*, Paris, 1956, p.12) et de H. Strobel, (*Claude Debussy*, Paris, 1940, p.72)