



ELEMENTS POUR UNE COMPARAISON ENTRE DEBUSSY ET MONET

Makis Solomos

► To cite this version:

Makis Solomos. ELEMENTS POUR UNE COMPARAISON ENTRE DEBUSSY ET MONET. 1994.
hal-02055207

HAL Id: hal-02055207

<https://hal.science/hal-02055207>

Preprint submitted on 3 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ELEMENTS POUR UNE COMPARAISON ENTRE DEBUSSY ET MONET

Makis (Gérassimos) Solomos

1. Debussy et l'impressionnisme
2. Laisser les choses être
3. Dissolution
4. L'instant
5. Emergence du son et de la couleur
6. *Jeux et les Nymphéas*

1

L'historique de l'association de Debussy à l'impressionnisme (pictural) est déjà chargé. C'est probablement en 1887 qu'elle fut établie pour la première fois, lorsque le *Journal officiel*¹ dénonça l'"impressionnisme vague" du *Printemps*, une oeuvre que le jeune Debussy acheva lors de son difficile séjour à la Villa Médicis. Ce premier usage du terme impressionnisme est clairement péjoratif: le critique officiel reprochait au compositeur le même défaut qui fut attribué aux impressionnistes lors de leur première exposition (1874), parfois en référence à une autre musique, celle de Wagner². Par la suite, au "flou" debussyste que dénonçaient les plus conservateurs, se substitua une autre raison pour fonder cette association; écoutons l'éloge que valut à Debussy la création en 1900 de ses *Nocturnes*: "On ne saurait imaginer de symphonie plus délicieusement impressionniste. Toute faite de taches sonores, elle ne s'inscrit pas dans la sinuosité de courbes mélodiques

¹Cité par Edward LOCKSPEISER, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p.277.

²"C'est en couleur ce que sont en musique certaines rêveries de Wagner. L'impression que procurent les "impressionnistes" est celle d'un chat qui se promènerait sur le clavier d'un piano, ou d'un singe qui se serait emparé d'une boîte à couleur", pouvait-on lire dans le *Figaro* à propos de cette première exposition (cité par Georges CLEMENCEAU, *Claude Monet. Les Nymphéas*, Belgique, Terrain Vague, 1990, p.60).

définies, mais ses agencements de timbres et d'accords – son harmonie diraient les peintres– ne lui en conservent pas moins une sorte d'homogénéité, très stricte, qui remplace la ligne par la beauté tout aussi plastique de sonorités savamment distribuées et logiquement soutenues"³. L'impression de "flou" persiste, mais on décèle à présent un ordre nouveau dans la musique de Debussy, ordre dont la description technique passe par la référence à la peinture impressionniste. Ce type de commentaire connut une fortune extraordinaire: dès le début du siècle, l'association en question s'ancra solidement dans les esprits et sembla se confirmer grâce à des analyses –principalement de l'harmonie debussyste– effectuées par des musicologues français et allemands⁴.

Or, depuis l'après-guerre, on assiste à un revirement. Alors que le grand public continue aujourd'hui encore d'associer automatiquement Debussy à l'impressionnisme, les musicologues devinrent de plus en plus sceptiques, voire même franchement opposés à cette association. Les raisons de ce revirement sont nombreuses. Certes, Debussy s'est intéressé à la peinture et on pourrait supposer sans prendre trop de risques qu'il y trouva une partie de son inspiration. On sait notamment que l'un des jeux favoris de "Monsieur Croche" consistait à parler "d'une partition d'orchestre comme d'un tableau"⁵. Cependant, un tel parallèle, d'ordre plus que général, reste un lieu commun. Car, grâce à l'étude minutieuse d'André Schaeffner⁶, on peut être à peu près certain que les goûts de Debussy en matière de peinture n'allaient pas vers les

³Jean d'Udine, cité par Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin-Michel, 1958, pp.213-214.

⁴Stefan JAROCINSKY (*Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970, pp.33-37) retrace avec beaucoup de clarté l'évolution progressive de ces analyses.

⁵Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p.49.

⁶"Ses goûts en peinture", dans André SCHAEFFNER, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp.239-263.

impressionnistes⁷. Ainsi, dans son affirmation⁸: "La musique a ceci de supérieur à la peinture qu'elle peut réunir toutes sortes de variations de couleur et de lumière", on pourrait supposer que le compositeur pensait aux expériences de Monet avec des tableaux en séries (de la série des *Gares Saint-Lazare* commencée en 1877 à celle des *Nymphéas* poursuivie jusqu'à sa mort en 1926) visant à montrer un même objet éclairé différemment; mais une telle supposition est difficilement confirmable. En somme, du côté de l'analyse des intentions du compositeur, aucun indice n'affirmerait ses affinités avec les peintres impressionnistes. Tout le contraire même, si l'on tient compte du fait que Debussy lui-même refusait radicalement cette association. Mais ce refus doit être interprété avec modération: d'une part, il avait horreur de toute étiquette; d'autre part, lorsque l'association s'imposa, l'impressionnisme était en passe de devenir (pour le public) un nouvel académisme et on voit mal un anticonformiste comme Debussy réagir autrement que par ce refus⁹. Un fait objectif rend aussi difficile la comparaison; précisément, le décalage historique: l'impressionnisme en tant que mouvement actif vécut de 1874 à 1886 et, pour prendre un exemple, Monet est de 22 ans l'aîné de Debussy —il serait plutôt le contemporain de Fauré¹⁰. On notera aussi le fait que l'impressionnisme

⁷Les peintres qui "répondaient à ses préoccupations", écrit André SCHAEFFNER (*ibid*, p.241), étaient: "Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon et Whistler. En seconde ligne, non pas tant les impressionnistes que Manet, Degas, Gauguin, Carrière, et naturellement Rodin". Cf. aussi Stefan JAROCINSKY (*op. cit.*, pp.106-107) qui conteste le goût de Debussy pour Rodin et qui établit la liste suivante pour ses préférences: Whistler, Turner, Degas, l'art japonais, Toulouse-Lautrec, Goya, "certains tableaux d'Henri de Groux (*Christ aux outrages*)", les préraphaélites, les Nabis.

⁸Citée par Edward LOCKSPEISER, *op. cit.*, p.274

⁹André SCHAEFFNER (*op. cit.*, p.248) écrit: en cette "fin de siècle, et c'est ce que chacun oublie, il importait moins de soutenir la cause, désormais gagnée, que de réagir contre les partis pris, les déficiences ou un certain conformisme" de l'impressionnisme.

¹⁰C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on parla d'impressionnisme musical avant même que Debussy ne soit connu: Edward LOCKSPEISER (*op. cit.*, p.277 et 120) note que Renoir utilisa le premier cette

pictural fut à ses débuts un mouvement collectif (bien que seul Monet en tira les conséquences ultimes), tandis que Debussy fut le plus important, mais aussi sans doute l'unique véritable représentant de l'impressionnisme musical! -l'impressionnisme d'un Ravel étant en fait directement issu de Liszt (notamment de ses fameux *Jeux d'eau de la villa d'Este*)¹¹.

Mais l'argument majeur contre l'association Debussy-impressionnisme passe par ce que nous pourrions nommer le malentendu naturaliste (plus exactement: descriptionniste). Selon Stefan Jarocinsky qui écrit, dans les années 60, un livre réfutant cette association et proposant d'appréhender Debussy sous un angle symboliste: "Empruntée à la peinture et mise en vogue au début du XXe siècle, donc au moment où l'impressionnisme en art commençait enfin à être apprécié, la notion d'impressionnisme a certainement favorisé l'introduction de l'oeuvre de Debussy; elle lui a permis de s'imposer sans grande résistance, mais empêchait par là même de saisir toute la nouveauté des idées que cette oeuvre apportait. A partir de ce moment on verra une sorte de "peinture sonore" dans la musique de Debussy"¹². A cette citation, il serait peut-être utile d'adjoindre une autre, extraite du livre d'André Suarès, qui fut sans doute parmi les premiers à faire pencher Debussy du côté du symbolisme: "On doit aux gens de lettres un bizarre lieu commun sur Debussy. On dit de lui qu'il est impressionniste en musique et on le vante comme peintre de

expression, en 1882, en faisant sans doute allusion à Wagner d'une part et à des compositeurs français tels que Fauré, Duparc, Chabrier ou Chausson d'autre part.

¹¹La différence entre Ravel et Liszt d'un côté, Debussy de l'autre, est très bien expliquée par Vladimir JANKELEVITCH (*Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1989, p.78): "Debussy décrit le chaos des "jeux de vague", mais non pas l'arabesque décorative des "jeux d'eau" telle que Liszt put la contempler à la Villa d'Est ou Ravel à Versailles. Le jet d'eau dont les pompeux arpèges lisztziens nous suggèrent l'image est une espèce de structure architecturale. [...] Debussy nous fait sentir surtout l'effondrement de ces châteaux".

¹²Op. cit., p.17.

paysages! Il faut une tête sans musique pour comparer Debussy à Claude Monet. [...] Debussy ne vise partout que l'émotion: il est trop musicien pour être réaliste: il efface le paysage à mesure qu'il s'y promène ou qu'il le contemple, pour n'en laisser paraître que l'écho sensible, l'image sonnante. [...] On pourrait nier qu'il y eût la moindre description dans Debussy. [...] Debussy n'est pas impressionniste le moins du monde. Il est au contraire le musicien qui fait partout usage de symboles"¹³.

Certes, Debussy n'est nullement un "peintre des paysages" et sa musique ne consiste pas en une "peinture sonore". Mais est-ce véritablement un argument contre son association avec l'impressionnisme pictural? Car celui-ci avait aussi radicalement rompu les liens avec le naturalisme! Partant de cette constatation, nous allons tâcher de suggérer que, malgré ce qui vient d'être dit, on peut tenter la comparaison entre Debussy et l'impressionnisme, à condition de la limiter à certains aspects de sa musique et, en ce qui concerne ce dernier, à Monet.

2

Il est vrai que le *même* malentendu vaut souvent pour Debussy et Monet. Le premier est fréquemment écouté en fonction de ses titres, titres très descriptifs et naturalistes (pensons seulement à *La Mer* et à ses trois mouvements: *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*); ses oeuvres, lors de premières auditions, font l'effet d'une musique d'accompagnement de quelque film écologisant, avec cependant la particularité que, délibérément fragmentée, elles nécessiterait des images kaléidoscopiques. De même, ce que le grand public a tendance à retenir de Monet, c'est qu'il nous laissa des tableaux avec pour seul

¹³Debussy, Paris, Emile-Paul Frères, 1936, pp.47, 48 et 51.

protagoniste la nature; et on interprète dans le même sens le fait qu'il rompit avec la tradition en prenant pour atelier le plein air. Or, parler dans les deux cas de descriptionnisme ou de naturalisme constitue un grave contresens, pour deux raisons: d'une part, l'idée de nature n'est qu'un prétexte; d'autre part, le concept de représentation entre en crise.

Il est évident que, chez Monet, le véritable "sujet" du tableau n'est pas (plus) l'objet représenté, mais les impressions quasi physiques qu'il provoque. Quant à *La Mer* de Debussy, l'extrême brièveté et fragmentation des "tableaux" qu'on croit y entendre lors des premières auditions, indique bien que le compositeur ne "peint" rien, que, au contraire, il tente de nous faire éprouver des sensations par définition fugitives. Plus qu'une vision, *La Mer* dégage des parfums; le rapport qu'elle instaure avec l'audition est presque tactile. C'est pour signifier ce changement de perspective que le terme d'impressionnisme a été forgé. Or, dans ce sens, la nature n'est plus qu'un prétexte, l'essentiel étant la mise en oeuvre des sensations éprouvées face à elle. Prétexte aussi dans un sens plus détourné: la focalisation sur la nature constitue le meilleur moyen pour évacuer la subjectivité que le romantisme avait menée à son point culminant. Écoutons Vladimir Jankélévitch¹⁴: "L'impression, qui est sensorielle, mais objective, décharge l'expression, qui est exhibitionniste et subjective; l'impression qui est centripète, fait baisser la température pathétique de l'âme et atténue le besoin d'épanchement par la volonté de détachement. Notre conscience introvertie se libère grâce à l'impression atmosphérique. La musique intense, qui répond à une conscience malheureuse, connaîtra la détente du plein air et du plein ciel. [...] En d'autres termes, un des moyens qu'a l'homme de ne pas se raconter lui-même, c'est de nous

¹⁴*La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Collin, 1961, pp.42-43.

parler des collines d'Anacapri, du vent dans la plaine ou des cloches à travers les feuilles. [...] Une sensibilité aiguë neutralise en quelque mesure une sentimentalité ardente...". L'impression contre l'expression, la sensation (sensibilité) contre le sentiment (sentimentalité): voilà, dans un premier temps, le premier point commun de Debussy et de Monet.

Mais que signifie l'idée de mettre en oeuvre l'"impression"? Repartant de Monet, nous dirons que, à la différence de l'art du passé, ses travaux sont le résultat de l'analyse et non de la synthèse. En ce sens, l'impressionnisme est moins illusionniste que le naturalisme: "à la place de l'illusion, il nous offre les éléments du sujet; à la place de l'image du tout, les matériaux dont l'expérience est constituée", écrit Arnold Hauser¹⁵. Là où la peinture traditionnelle, basée sur certains codes précis, visait à donner une *représentation* des choses, Monet, en renouvelant notre vision, tentera de nous *immerger* dans les choses. Il y a donc chez lui un renversement: l'apparence (descriptive) de ses tableaux laisse les choses être, tandis que le réalisme de la tradition n'en est qu'une description, qui vise à leur *maîtrise*. C'est dans ce sens qu'il nous faut interpréter le propos du peintre rapporté par Georges Clémenceau¹⁶: "Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, disait-il avec son bon sourire, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec les réalités inconnues. Quand on est dans le plan des apparences concordantes, on ne peut pas être bien loin de la réalité, ou tout au moins de ce que nous en pouvons connaître. Je n'ai fait que regarder ce que m'a montré l'univers, pour en rendre témoignage par mon pinceau. N'est-ce donc rien? Votre faute est de vouloir *réduire le monde à votre mesure*, tandis que,

¹⁵*Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore, 1984, tome 4, p.153.

¹⁶*Op. cit.*, p.91; c'est nous qui soulignons.

croissant votre connaissance des choses, accrue se trouvera votre connaissance de vous-mêmes". On peut rapprocher ce propos de ce que disait Debussy¹⁷: "On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe, et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir". Compositeur *concret* avant la lettre, Debussy n'a nullement l'intention de représenter la nature (de la dominer), mais, au contraire, de la laisser être, de ne pas la déformer à travers le prisme de la subjectivité. La représentation tend à être évacuée au profit de l'objectivité de la chose même, tendance que radicalisera par la suite Xenakis, lui aussi sous une apparence naturaliste¹⁸.

3

Laisser être les choses suppose qu'on cesse de les appréhender comme des objets figés, faciles à manipuler: d'où le "flou" impressionniste. La première audition des oeuvres de Debussy contient certainement un élément onirique. Si celui-ci découle fréquemment du malentendu descriptionniste, il tient surtout à la forme même des oeuvres. A l'écoute d'une symphonie de Beethoven, l'auditeur est pris du désir de conquérir le monde: son déroulement l'oblige à être sur le qui-vive. Par contre,

¹⁷*Op. cit.*, p.296.

¹⁸Xenakis "donne à ouïr [...] la vue nue des choses de l'univers. Il émet strictement ce qui s'émet de soi, sans intervenir, sans qu'intervienne l'articulé, sans que nul n'intervienne. Qu'est-ce qui est émis, en l'absence de tri, de filtre ou de séparation? L'effet de grenaille, l'effet de scintillement, le bruit d'agitation thermique - l'ensemble des bruits de fond. [...] Qui parle, au sein de ce nuage? Personne à la rigueur, et sûrement l'objet, la chose même, le monde. Ça parle, comme on dit, mais ici la troisième personne conserve le sens qu'elle n'a jamais perdu: la collection d'objets qui forment l'univers, l'inter-objectivité comme telle. [...] Avec Xenakis, le plaisir est de se découvrir chose parmi les choses", écrit Michel SERRES, "Musique et bruit de fond", repris dans *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, pp.189-191.

avec Debussy, il se laisse aller à la rêverie, car sa musique refuse la linéarité et, plus encore, parce qu'elle procède à la *dissolution* de la forme. Chez le compositeur impressionniste, il n'y a plus de forme tangible. La forme se désagrège dans le brouillard ou dans les nuages (les *Brouillards* du second livre des *Préludes* pour piano, les *Nuages* des trois *Nocturnes* pour orchestre), plongeant l'auditeur dans un état second: dans l'incapacité de suivre le déroulement formel de l'oeuvre, celui-ci se réfugie dans le songe.

Dans l'oeuvre de Debussy, ce n'est pas seulement la forme qui se dissout, mais aussi le matériau. Il serait d'ailleurs plus juste, en pensant à certains titres debussystes assez nombreux (*En bateau*, *Jardins sous la pluie*, *L'Isle joyeuse*, *Reflets dans l'eau*, *La Cathédrale engloutie*, *Ondine*, *Pour remercier la pluie au matin*, sans oublier *La Mer*), d'évoquer une *liquéfaction* du matériau¹⁹. C'est sans doute à cela que pensaient les critiques qui se référaient à l'impressionnisme de Debussy comme synonyme de flou²⁰: les contours des thèmes s'estompent, les rythmes deviennent imprécis, l'orchestration vise une fusion des timbres, pour ne citer que les éléments les plus frappants. Le début du thème du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1992-94) est suffisamment éloquent pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister sur cette question. Ses deux premières mesures (cf. **ex.1**) sont à proprement parler insaisissables (il est vrai qu'elles deviendront plus tangibles par le très grand nombre de leur répétition): l'extrême fluidité découle du chromatisme (il s'agit presque d'un glissement), de la relation de triton entre

¹⁹Aux motifs du brouillard, des nuages et de l'eau, très importants pour Debussy, Vladimir JANKELEVITCH (*Debussy...*, op. cit., pp.76-77) ajoute celui de la chevelure.

²⁰Lesquels devaient sans doute se délecter de l'anecdote (rapportée par Louis LALOY, *La musique retrouvée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1974, p.93) selon laquelle Debussy exigeait d'un chef d'orchestre qui dirigeait les *Nocturnes* plus de "flou" dans son interprétation.

les deux notes extrêmes (*do#-sol*), du rythme très ondoyant.

Or, Monet met aussi en oeuvre la dissolution, la liquéfaction: dissolution de la forme des objets, de leurs contours –sans, bien entendu, atteindre l'abstraction (de même d'ailleurs que Debussy est encore analysable avec les moyens traditionnels). D'où le choix des sujets impressionnistes par excellence, sujets qui, pour le répéter à nouveau, ne sont pas les véritables sujets du tableau et qui évoquent les titres de Debussy: l'eau, le ciel et ses nuages, le soleil et ses vibrations, la fumée, la neige –en somme, l'éphémère, le fugace, ce qui se dissout en même temps qu'il se forme. En prenant pour véritable sujet la lumière, Monet constate que toute forme est arbitraire, puisque la lumière change en fonction du jour et de l'heure. Sous l'effet dissolvant de cette dernière, les objets perdent leur apparence et se désagrègent: il ne reste plus qu'un "magma" confus. Les *Nymphéas* constituent l'apothéose d'une telle vision des choses, la vision d'un "monde fluide"²¹. Certains –qui n'y voyaient que des non-formes, un ensemble informe de taches– n'ont pas hésité à les mettre sur le compte de la cataracte dont était atteint leur auteur²²! Si, chez Monet, il y a encore des contours, c'est par le biais de la couleur: on est bien loin de la peinture qui précisait les formes par le dessin.

4

²¹Expression employée par Gottfried BOEHM, "Un fleuve sans rivage. Réflexions sur les *Nymphéas* de Claude Monet", dans Christian GEELHAAR (éd.), *Claude Monet, Les Nymphéas. Impression-Vision*, Paris, Seghers, 1988, p.122.

²²Il est significatif qu'un ouvrage pourtant récent, mais destiné au grand public, insiste encore sur cette maladie: c'est "l'une de ses dernières oeuvres, peinte alors que sa vue faiblissante lui permettait encore de percevoir les vibrations des couleurs, mais plus distinctement les contours avec précision", écrit Trewin COPPLESTONE (*Mieux connaître Monet*, Paris, Groupe Guilde Editions Atlas, 1989, p.15) à propos de *Une allée ombragée* (1920).

Avec l'impressionnisme, "tout ce qui est stable et cohérent est dissous en métamorphoses et revêt un caractère d'inachevé et de fragmentaire"²³. Par conséquent, "la souveraineté du moment sur la permanence et la continuité, le sentiment que tout phénomène est un éclair fugitif ne devant jamais se répéter [...], est la formule la plus simple à laquelle l'impressionnisme peut être ramené"²⁴. En d'autres termes, Debussy et Monet nous invitent à une immersion dans l'*instant* ²⁵. La sensation, l'impression (physique) est par essence éphémère: la mémoire peut emprisonner et installer dans la durée un sentiment d'amour ou de haine; elle n'en est guère capable pour la sensation du froid ou du chaud. L'impressionnisme musical et pictural tend à instaurer ce que Jan Patocka²⁶ appelle le "règne du présent", "où le temps apparaît comme une série de "maintenant". Conduite à sa conclusion, cette conception entraîne la suppression de toute succession et la réduction de tout devenir à un unique "maintenant" statique".

L'instant, le fugitif: ce que peint Monet, ce n'est pas la cathédrale de Rouen (série des *Cathédrales* commencée en 1892), mais plusieurs cathédrales à des moments précis, éclairées par des lumières différentes. Dans une lettre de 1890, commentant ses quinze *Meules*, le peintre écrira²⁷: "Je m'entête à une série d'effets différents (des meules), mais à cette époque, le soleil décline si vite que je ne peux le suivre. [...] Plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je

²³Arnold HAUSER, *op. cit.*, p.151.

²⁴*Idem.*

²⁵Pour ROLAND-MANUEL ("Debussy, tradition permanente", dans Edith WEBER (éd.), *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, Paris, CNRS, 1965, p.27), la préoccupation "de cerner, de capter l'instant tangent à la durée" relie en général tout l'art et la pensée de la fin du XIXème siècle (il cite Monet, Renoir, Mallarmé, Bergson, Proust, Debussy).

²⁶*L'art et le temps*, Paris, P.O.L., 1990, p.36.

²⁷Lettre citée par Robert GORDON, Andrew FORGE, *Monet*, Paris, Flammarion, 1984, p.147.

cherche: "l'instantanéité". Sur ce point, les peintres impressionnistes ont moins besoin de rompre avec le passé que les musiciens: la peinture, par définition liée à l'espace, peut susciter l'illusion de l'instantanéité; par contre, la musique se développe dans le temps, notamment la musique classico-romantique. Pour mettre en oeuvre l'instant qui se déploie en un monde clos, Debussy devra tendre vers l'*amnésie*, que généralisera la musique contemporaine; chez lui, comme l'affirme Célestin Deliège²⁸, "le mode d'organisation des séquences importe beaucoup moins que leur facture interne". Il est vrai que, sur cette voie, Debussy fut devancé par Wagner, lequel, réactivant le mythe et se révoltant contre la logique du progrès, abandonna "la prétention devenue irréalisable d'organiser le déroulement temporel comme déroulement significatif"²⁹.

Pour obliger l'auditeur à s'immerger dans l'instant, Debussy donnera l'impression de se réfugier lui-aussi (à la manière de Wagner), dans le statisme, dans l'atemporel³⁰. C'est du moins l'apparence de son harmonie. On connaît la fameuse injonction de César Franck: "Modulez!", à laquelle Debussy répondait: "Pourquoi moduler si je me sens bien dans ce ton!". Plus grave encore: Debussy transcende l'opposition consonance/dissonance, opposition grâce à laquelle la musique classico-romantique peut agir sur l'auditeur comme un test de psychologie expérimentale (tension/détente). Écoutons l'**ex.2**, extrait des mes.37-41 de la Sérénade de la Sonate pour violoncelle et piano (1915). Les trois accords parfaits (do M, *mib* M et *fa#* M), bien que placés sur des temps forts, ne provoquent nulle "détente". Dans

²⁸"De la forme comme expérience vécue", dans Stephen McADAMS, Irène DELIEGE (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, p.166.

²⁹Theodor W. ADORNO, *Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, p.80.

³⁰Cf. le livre de Vladimir JANKELEVITCH sur Debussy dont une grande partie (*Debussy...*, op. cit., pp.94-142) a pour titre "le devenir bloqué".

cet exemple, ces accords dissonants se forment par le biais d'une écriture contrapuntique. Mais, ailleurs, ils prennent la valeur de véritables "objets sonores", qui invitent l'oreille à la contemplation. Car la troisième particularité de l'harmonie debussyste, de loin la plus importante, consiste à défonctionnaliser les accords. Là où Ravel agrément ses harmonies d'"épices" mais respecte la fonctionnalité du langage tonal (degrés harmoniques), Debussy enchaîne ses agrégats hors de toute référence trop précise à ce dernier. Refus de la modulation comme processus dynamique (chez Debussy, on passe d'un ton à l'autre par un enchaînement statique), absence du jeu tension/détente et afunctionnalité harmonique: l'harmonie debussyste définit une musique "planante", qui s'ancre radicalement dans le présent de l'audition instantanée.

Le rythme contribue aussi à cette impression de statisme. Mais c'est surtout la forme, à laquelle il a déjà été fait allusion, qui la confirme. Très souvent, Debussy construit une séquence grâce à deux procédés: la répétition et la juxtaposition. La meilleure illustration –d'une musique sans doute volontairement archaïque– est le début du prélude de *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) (cf. **ex.3**). Trois thèmes y sont présents: le thème "de la forêt", aux mes.1-4 et 8-11 (dont les quintes parallèles renforcent le caractère archaïque du prélude), celui "de Golaud" (mes.5-6 et 12-13) et "de Mélisande" (qui débute à la mes.14). Déjà, chacun de ces trois thèmes est construit en faisant appel à la répétition (celui de Golaud, véritable incantation, ne comprend que deux notes différentes!). Mais, en outre, leur présentation ignore toute transition: ils apparaissent et réapparaissent par collage³¹. Toutefois, à la différence de Stravinsky qui, généralisant

³¹Il est vrai que "Debussy sait assurer, grâce à un habile chevauchement des divers paramètres [motifs, rythme, structure mélodique, basse, stabilité/instabilité, orchestration], une très grande cohésion à l'ensemble de son Prélude" (Serge GUT, "Le prélude de *Pelléas*: les ambiguïtés du contraste et de la cohérence", *Analyse musicale* n°31, 1993, p.14).

les procédés de la répétition et de la juxtaposition, se réfère à la technique cinématographique du montage, Debussy vise l'*hypnose* impressionniste: chez lui, la répétition met en oeuvre "des visions successives, changeantes et désintégrées [d'un] schème original, comme une sphère qui tourne et qui, semblable à elle-même, présente des visages et des aspects différents"³²; quant à la juxtaposition, elle définit le passage d'un instant à un autre.

La construction de la macro-forme est encore plus éloquente. Le fait que Debussy ait choisi une forme statique, le thème et variations, pour le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, est significatif. Pourtant, dans cette oeuvre, il est encore possible d'employer la terminologie classique, pour laquelle le travail du *développement* constitue l'essentiel. Tel n'est plus le cas de *La Mer* (1903-05), notamment de son second mouvement. Les *Jeux de vagues* ont beaucoup occupé les analystes. L'un de ceux qui sont allés le plus loin, Jean Barraqué, écrit³³: "Ici, c'est la loi de l'instant, le mépris du développement dans la façon de repenser la formule qui se greffe sur d'autres motifs: on va vers une oeuvre *inanalysable* [...]; une analyse que l'on peut prendre par n'importe quelle section. Tout est développé sur un principe à plusieurs sens". Une oeuvre *inanalysable*: car la tradition de l'analyse musicale est surtout centrée sur la question de la segmentation et des liens entre un élément et son développement, c'est-à-dire sur tout ce qui, en musique, ressemble à la logique. Que dire alors d'une oeuvre où tout peut être mis en rapport avec tout, au même titre que tout a une valeur monadologique? Dans les *Jeux de vagues* se profile déjà la fusion entre le matériau et la forme, fusion que réalisera la musique

³²Jean BARRAQUE, "La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes", *Analyse musicale* n°12, 1988, p.45 (à propos de la fin du second mouvement de *La Mer*).

³³*Ibid*, p.29; c'est moi qui souligne.

sérielle, et où il sera impossible de séparer un élément générateur de son développement, celui-ci devenant alors *prolifération*.

La Mer, composée d'une "succession d'instant sans fin"³⁴, manifeste d'une manière aiguë la spatialisation de l'oeuvre musicale. Plongé dans un moment particulier de celle-ci, l'auditeur est indifférent à ce qui précède ou à ce qui suit; le temps lui semble suspendu, seul existe l'instant: chaque section-instant est un univers clos, un son unique qui se déploie. Dans *Jeux*, Debussy ira encore plus loin: une analyse formelle de cette pièce –bien plus difficile que celle des *Jeux de vagues!*– montrerait que sa forme se renouvelle sans cesse, que, quasiment ouverte, elle implique une audition instantanée. Nous ne sommes pas loin du concept de *Momentform* que Stockhausen introduit à la fin des années 1950!

5

L'immersion dans l'instant, la suspension de l'élément *logique* de la musique (le labeur du développement où, par une opération explicitable, un élément découle d'un autre), la rapproche du rêve. Lorsque la forme et le matériau se liquéfient, lorsque les choses deviennent impalpables et éphémères, lorsque ne subsiste qu'une impression, fugitive, évanescence, que reste-il? Debussy dévoile beaucoup plus que les compositeurs romantiques l'essence *immatérielle* de la musique, qui a tant fasciné les philosophes allemands (Hegel ou Schopenhauer) contemporains de ces derniers. Cette immatérialité n'est autre que le son dans sa généralité (à distinguer du timbre). Contrairement à la hauteur, celui-ci est insaisissable. Une hauteur est reconnaissable indépendamment du contexte et de l'instant où elle est émise, elle perdure identique à elle-même (le vice suprême

³⁴André Boucourechliev, cité par Harry HALBREICH, "Analyse de l'oeuvre", dans Edward LOCKSPEISER, *op. cit.*, p.678.

de la musique tonale étant l'oreille "absolue"), elle est donc maîtrisable; le son, quant à lui, varie à chaque instant. La hauteur peut être notée symboliquement, en abrégé, alors que le son ne peut l'être que dans son intégralité, sous la forme d'une description exhaustive de toutes ses composantes (partitions d'orchestre ou spectrogrammes). Lorsque donc les éléments tangibles de la musique traditionnelle (motifs, accords, rythmes précis ou timbres) s'estompent, l'écoute globale, onirique, s'impose. D'où encore une fois l'allure descriptionniste qui se dégage des premières auditions des oeuvres de Debussy. En l'absence d'un élément central (notamment d'un thème clairement exposé puis développé), la musique passe pour une "illustration". Cependant, cette écoute globale devrait valoir pour elle-même, même si la plongée dans un phénomène global (le son), où il est difficile de se raccrocher à quelque élément palpable, rend difficile une telle approche.

L'instant debussyste dont il était question précédemment définit un tel phénomène global. "Chez Debussy, écrit Michel Imberty³⁵, le style est représentation d'un temps discontinu et morcelé, où la mort est déniée par la juxtaposition d'instants [...]. Ce déni du temps destructeur et de la mort sous-tend toute la musique contemporaine, où l'angoisse et la terreur panique devant l'irréversible aboutit au remplacement de toute séquence mélodique ou rythmique par le son, isolé pour lui-même". *La Mer* comme succession d'instants, disions-nous; corrigeons: succession de sons. Chaque instant déploie, comme une totalité qui ne nécessite aucune référence extérieure, un son. Le parallèle entre le son au sens physique du terme et le son comme interprétation de l'écoute globale que présuppose l'instant-section debussyste est possible car le son physique est, lui aussi, un monde clos: là où la nature impose en quelque sorte des liens entre les

³⁵*Les écritures du temps*, Paris, Bordas, 1981, p.X; c'est moi qui souligne.

hauteurs (phénomène des harmoniques), il est impossible de trouver des affinités entre des sons physiques autrement que par un classement grossier (classement des instruments par familles en ce qui concerne le timbre ou classement des alliages orchestraux selon des termes psychologiques peu affinés)³⁶.

La substitution du terme "son" à celui "instant" permet de réinterpréter la staticité debussyste que nous avons trop facilement acceptée: elle n'est qu'une apparence. La contemplation dans laquelle elle nous plonge n'a rien d'une passivité, des délices de l'atemporel. Au contraire, composant désormais des sons au lieu de simplement composer avec des sons, Debussy est attentif au moindre détail. Avec lui, l'oreille devrait être tendue vers les variations infimes et éphémères. Certes, il n'y a plus de directionnalité de la forme et celui qui écoute Debussy en espérant des nouvelles conquêtes de l'humanité sera bien déçu; mais quel dynamisme au sein d'une section, quels changements et évolutions inattendus! Debussy partage cette esthétique propre à l'art moderne, à savoir, "l'agrandissement presque hallucinatoire des détails" dont parle P. Francastel³⁷, agrandissement qui vise à montrer la vie intérieure à la matière au lieu de la manipuler de l'extérieur (n'est-il pas vrai que, de son côté, Monet "nous découvre, comme par l'éclairage de l'ultra-microscope, des profondeurs élémentaires que, sans lui, nous n'aurions pas connues! Ne sommes-nous pas là bien près d'une interprétation représentative des mouvements browniens?"³⁸). Ici aussi, l'étude du second mouvement de *La Mer* serait plus qu'utile: elle éclairerait cette notion d'un son global se déployant progressivement dans une perpétuelle mobilité.

³⁶C'est sans doute la raison pour laquelle les tentatives de l'après-guerre de constituer un continuum de timbres ont échoué.

³⁷*Art et technique*, Paris, Denoël, 1956, p.178.

³⁸Georges CLEMENCEAU, *op. cit.*, p.86.

Si l'on accepte d'écouter de la sorte Debussy, le parallèle avec la peinture impressionniste devient encore plus évident. Dans un texte où il évoque un effet d'"anamnèse" comparable à la "crise des fondements" qui obséda les mathématiciens au début de ce siècle, Jean-François Lyotard écrit³⁹: dans la peinture, "après l'exploration des contraintes portant sur l'organisation chromatique des surfaces, il ne reste plus que la couleur [...]. De même en musique, l'analyse des régulations de la hauteur ne laisse enfin subsister comme son reste que le matériau, l'énigmatique présence du vibrer". A l'émergence du son en musique (que l'on peut aussi nommer immersion dans le matériau) correspond, en peinture, la focalisation sur la couleur. Car si Debussy est le premier compositeur chez qui le son tend à devenir une fin en soi, il est bien connu que, de leur côté, les impressionnistes (qui annoncent avec *Les Drapeaux, rue Montorgeuil* de Monet (1878) le fauvisme), sont les peintres pour qui la couleur commence à prendre une importance décisive; plus exactement, elle émerge comme *résidu*, suite à l'acte d'abstraction⁴⁰.

Le son, la couleur comme résidus (il ne s'agit plus seulement de la fameuse correspondance entre les arts où ces deux notions sont prises dans un sens extrêmement vague, comme simples composantes de la musique et de la peinture): le parallèle peut être poursuivi si l'on interroge la technique impressionniste et celle de Debussy. On sait que les peintres impressionnistes appliquèrent les théories de Chevreul (couleurs primaires, mixtes et couleurs complémentaires), visant en quelque sorte une synthèse des couleurs a posteriori: en juxtaposant sur le tableau deux couleurs primaires

³⁹"L'obédience", *Inharmoniques* n°1, 1986, pp.110-111.

⁴⁰"La perception impressionniste fait surgir une [...] sévère réduction de l'image habituelle de la réalité, en ce sens qu'elle montre des couleurs, non en tant que qualités concrètes liées à un objet donné, mais en tant que phénomènes abstraits, incorporels, immatériels, comme s'il s'agissait de couleurs en soi" (Arnold HAUSER, *op. cit.*, p.155).

complémentaires, le peintre conduit le spectateur à recomposer la couleur mixte voulue. Par contre, il est moins connu que Debussy procéda à une *synthèse du son* avant la lettre. Un critique très averti, Edward Dent⁴¹, écrivait déjà en 1916, se référant à Debussy (mais aussi à Satie et à Ravel): "Les dissonances de l'harmonie moderne proviennent [...] du fait que l'on accepte les accords dissonants, aussi bien que consonants, comme des effets de timbre [...]. Nous savons que toute note particulière peut se fragmenter en ses composantes harmoniques, et que le timbre dépend de la relative intensité de celles-ci; dans ce cas, pourquoi ne créerions-nous pas synthétiquement de nouveaux timbres, en faisant résonner ensemble plusieurs notes?". En effet, certains accords debussystes ne sont pas des accords, c'est-à-dire des superpositions de hauteurs, mais des timbres créés artificiellement: leur degré de dissonance (ils ne sont pas nécessairement des accords classables "épiciés" de dissonances, bien qu'on puisse les analyser de la sorte), leur disposition dans le registre et, surtout, leur enchaînement afunctionnel, nous suggèrent de les prendre pour des objets en soi, des sons globaux. En d'autres termes, chez Debussy apparaît très nettement la différence entre la note-ton (hauteur) et la note-fréquence (composante spectrale d'un timbre).

Un tel timbre global, synthétisé artificiellement par un orchestre, est audible dès les premières mesures de *Jeux* (mes.5-6). Dans les deux portées supérieures de l'**ex.4** sont notés les bois (piccolo, deux flûtes, hautbois, trois clarinettes et clarinette basse) qui jouent trois accords; dans la portée inférieure, les tenues des cordes (violons I et II, altos en harmoniques). Les accords mis en jeu sont issus d'une unique gamme par tons (do#, re#, fa, sol, la, si). Mais peut-on parler d'accords? Le terme *spectre* conviendrait sans doute mieux⁴². La gamme par tons, en

⁴¹Cité par Edward LOCKSPEISER, *op. cit.*, pp.311-312.

⁴²"C'est en utilisant adroitement la gamme par tons que Debussy est parvenu à réaliser cette analyse spectrale du son qui est presque une

elle-même, ne renouvelle pas l'harmonie, elle agit seulement comme un effet de couleur. En outre, dans le passage en question, très lent et statique, on a simplement une translation: les deux derniers accords naissent d'un glissement de tierce majeure du premier (à une note près dans le second). Debussy apparaît ici comme l'ancêtre direct de la synthèse électronique du son, mais aussi de la musique "spectrale" (Gérard Grisey, Tristan Murail) qui se développera à la fin des années 1970.

Debussy crée donc des timbres artificiels. Mais nous pouvons généraliser: ce ne sont pas simplement certains agrégats debussystes qui peuvent être écoutés comme des sons globaux, mais, comme il déjà été dit, des plages entières de sa musique. Un instant-section du second mouvement de *La Mer*, parce qu'il fait appel à une écoute globale, peut être interprété comme son composé artificiellement -on comprend ici pourquoi le son qui émerge chez Debussy ne se réduit pas nécessairement au timbre, ni à une dimension précise de sa musique: il a une portée beaucoup plus générale. On a affaire à une conquête intérieure de l'espace acoustique global: Debussy tend (de même que Schönberg), vers la fusion des deux dimensions traditionnelles de la musique, l'"horizontale" (le contrepoint, la mélodie) et la "verticale" (l'harmonie) et vers la fusion de la figure et du fond que réaliseront Webern dans le silence et Varèse dans le "cubisme" musical. N'y a-t-il pas lieu de comparer cette fusion à l'espace pictural qu'introduisent les peintres impressionnistes? Ici aussi, il n'est plus question d'hierarchiser l'espace. Chez Monet, le tableau tend à se réduire à une surface colorée: il n'y a plus les plans de la perspective. Celle-ci n'est plus réalisée par les lois de la géométrie, mais par le dégradé des couleurs, du premier plan vers la ligne d'horizon. Monet accentue cet

expérience de laboratoire", écrivait Emile Vuillermoz (cité par Stefan JAROCINSKY, *op. cit.*, p.36), en comparant cette "expérience" à celle de Monet avec la couleur.

effet d'aplannissement lorsque, "en 1905, il élimine la berge et le feuillage de la partie supérieure de ses toiles [représentant l'étang de Giverny] pour se concentrer uniquement sur la surface continue de l'eau. L'eau occupe désormais toute la toile: le peintre fait ainsi pleinement coïncider la surface de l'eau et la surface de la toile"⁴³. De même, il finira par peindre *au-dessous* de l'horizon et même *sans horizon*; "ce processus d'abolition [de l'horizon] atteint son point culminant avec l'installation de la salle de l'Orangerie dont l'ovale place le visiteur au coeur même de l'image. Il devient ainsi lui-même partie intégrante de l'oeuvre, ne se trouve plus placé devant mais en elle"⁴⁴.

Chez Debussy, l'occupation globale de l'espace est déjà pressentie dans certains passages du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, notamment dans les mes.90-93 (cf. **ex.5**). A première vue, cet extrait semble tenir du monde de l'harmonie: le hautbois et le cor anglais (ce dernier n'émettant que quelques notes), remplacés à la fin de l'extrait par le cor, joueraient la mélodie; les autres instruments, un accompagnement. Cependant, la première audition dément une telle interprétation: d'une part, il est difficile de parler de mélodie, car celle-ci consiste en fait à répéter des *débris* du thème principal; d'autre part, l'"accompagnement", très prégnant, prend une valeur quasi motivique –aussi, le fond et la figure fusionnent. Une autre lecture sommaire parlerait de polyphonie, en distinguant trois couches: celle de la "mélodie", celle de la première portée dans la réduction proposée (flûtes puis violons et altos auxquels s'ajouterait la harpe non notée dans cette réduction) et celle des deux portées médianes (clarinettes, bassons, cors, violons, altos). Là aussi, l'écoute contredit cette lecture: ces trois lignes sont mises sur le même plan. Enfin, la fragmentation

⁴³Joël ISAACSKON, *Claude Monet. Observation et réflexion*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1978, p.44.

⁴⁴Gottfried BOEHM, *op. cit.*, p.122.

orchestrale des deux couches d'accompagnement empêche leur audition linéaire: il y a donc fusion et émergence d'un espace, d'un son global.

6

Cette fusion est passagère dans *Le prélude à l'après-midi d'un faune*: l'extrait commenté constitue une simple transition. Par contre, dans *Jeux*, une des dernières oeuvres de Debussy déjà citée à de multiples reprises, elle constitue l'essentiel du travail compositionnel, un travail sans doute inconscient, mais que l'on peut appréhender sous cet angle grâce au recul historique. Cette pièce pour orchestre, composée pour les Ballets russes de Diaghilev (1912-13), passa inaperçue lors de sa création (15 mai 1913), car elle eut lieu quinze jours avant le grand scandale du *Sacre du printemps*. Jugée à l'époque comme une oeuvre mineure de Debussy, elle acquit sa place actuelle dans les années 50, notamment grâce aux sériels qui y découvrirent la prémonition de leurs problématiques: Stockhausen⁴⁵ en fit l'analyse "statistique", Boulez⁴⁶ approuva son "divisionnisme structurel", Barraqué⁴⁷ évoqua ses "développements absents" et la promut au rang de modèle de la forme "ouverte". *Jeux* est sans doute tout cela, mais, en même temps, elle nous intéresse ici car, menant encore plus loin l'éparpillement "pointilliste" des *Jeux de vagues* et transformant tout motif en débris, elle permet un dernier parallélisme avec Monet.

⁴⁵Cf. "Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form", *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, DuMont Schauberg, 1963, pp.75-85.

⁴⁶*Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.342.

⁴⁷Debussy, Paris, Seuil, 1962, p.169: "une minutieuse analyse montre que le compositeur tient parfois compte de "développements absents", comme si la musique s'était déroulée ailleurs, suivant un parcours logiquement déductif, mais se trouvait sapée, par interruption, en des tranches d'oubli".

Il serait possible de soutenir que l'immense série des *Nymphéas*, ultime production de Monet, est le pendant de *Jeux*. Il est vrai que la série des *Nymphéas* n'est plus à proprement parler une série: les *Grandes décorations* qui furent installées après la mort du peintre à l'Orangerie ne comprennent que huit toiles; mais, de 1899 à 1926, sur les 482 tableaux qu'il élaborait, 205 sont centrés sur les *Nymphéas* ⁴⁸! En ce sens, la place que ceux-ci occupent dans la production de Monet est sans commune mesure avec celle de *Jeux* pour Debussy. Cependant, l'histoire de leur réception est similaire: de même que *Jeux* ne fut correctement évalué que plusieurs années après sa création, par les compositeurs avant-gardistes d'une nouvelle génération (en fait, deux générations après Debussy), ce sont les peintres abstraits des années 50 qui ont découvert le potentiel révolutionnaire des *Nymphéas*, potentiel que l'aspect "décoratif" de l'installation à l'Orangerie a tendance à occulter (*Jeux* possède aussi un aspect anecdotique, puisqu'il fut créé sous la forme d'un ballet). Plus généralement, il aura fallu attendre les années 50 pour que nos deux créateurs soient jugés comme de véritables initiateurs de la modernité: jusqu'à cette date, l'histoire de la peinture ne reconnaissait cette qualité qu'à Cézanne, Gauguin et Van Gogh; quant aux musicologues, leur liste s'arrêtait à Schönberg.

Dans les *Nymphéas*, Monet pousse à son extrême sa technique. Les touches se fragmentent, jusqu'à devenir des taches qui convergent dans la synthèse optique dont il était question précédemment. Les formes se dissolvent et se reconstituent en tant que magma confus de taches de taille diverse, juxtaposées, éclatées ou enchevêtrées. Or, dans *Jeux*, plus que dans toute autre oeuvre de Debussy, vaut la phrase suivante d'Adorno⁴⁹: "Il faut une

⁴⁸Cf. le catalogue établi par Daniel WILDENSTEIN, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, tome 4, Paris-Lausanne, La bibliothèque des arts, 1985.

⁴⁹*Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p.193.

rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau". Le public de l'époque, qui accusa le compositeur d'impuissance à développer, ne s'est pas trompé. Non seulement il n'y a pas de "développement" dans *Jeux* —on peut seulement reprendre la formule de Jean Barraqué ("développements absents") ou citer Harry Halbreich⁵⁰ pour qui "le découpage formel en sections [...] devient ici carrément impossible, devant cette croissance organique, cette prolifération continue, où, à la limite, tout est transition"— mais, en outre, il n'y a ni thèmes, ni même motifs.

Expliquons-nous. Certes, l'auditeur reconnaît aisément des motifs dans *Jeux*. Certes, on peut penser que, s'ils sont si brefs et circulaires, c'est pour répondre à l'argument du ballet (la balle de tennis égarée dans un parc). Néanmoins, on peut aussi les écouter autrement. Prenons quelques-uns de ces "motifs", présentés au début de l'oeuvre (cf. **ex.6**). A la mes.9-10 ("motif" **a**), les altos, relayés par le basson et les violoncelles énoncent, sous la forme d'une pure impulsion rythmique, quelques notes qui tournoient autour d'un *do#*, les dix double-croches s'arrêtant aussi vite qu'elles sont apparues. Aux mes.29-30 (**b**), à la fin du motif précédent, s'enchaîne par un collage miraculeux un glissement chromatique de trois notes: le *mi* et le *mib* qui précèdent le *re* final peuvent s'entendre comme appoggiatures, comme accent de ce dernier. En **c** (mes.49-50), la clarinette brode autour d'un *re#* pour conclure sur une gamme ascendante qui ne mène nulle part. Le "motif" **d** (qui s'apparente au premier thème des *Jeux de vague*), sans doute le plus proche d'une mélodie, est trompeur: à la mes.84, les violons et la harpe partent dans une grande envolée lyrique; mais, aussitôt, ce motif

⁵⁰Op. cit., p.739.

se replie sur lui-même: là aussi on peut parler d'une broderie supérieure et étendue de la note *la*. Pour **e** (mes.106-108) –un motif très expressionniste–, composé de seulement trois notes différentes, il serait possible d'envisager la première comme appoggiature de la seconde et cette dernière comme anacrouse de la troisième. Enfin, pour les quelques notes du basson en **f** (mes.142-144), les choses sont très claires: le *sol#* final est brodé par ce qui le précède. En somme –avec beaucoup de bonne volonté, soulignons-le– tous ces motifs se réduisent à *une seule note*. Plus exactement: *un seul son*. Chaque motif de *Jeux* constitue un seul son, étiré, ausculté de l'intérieur, contemplé pour lui-même: il est bien l'équivalent des taches de Monet.

Le son comme résidu du motif qui se condense et s'intériorise presque en une seule note, équivalent dans ce sens à la fragmentation des taches de la peinture: le parallèle entre Debussy et Monet pourrait être poursuivi. En l'occurrence, on pourrait sans doute montrer que *Jeux* assemble ses "taches" à la façon des *Nymphéas*, afin de procéder à l'occupation globale de l'espace, à sa ramification intérieure. Car, de même que "Monet nous montre la nature dans ce qu'elle a d'abyssal, d'inconnu et d'élémentaire. La consistance des choses [...] disparaît désormais au profit d'une nouvelle structure de la nature. A la place des objets, des constellations qu'ils décrivent, et des espaces qui les séparent, apparaît ce qu'on peut au mieux appeler des zones élémentaires"⁵¹, Debussy nous incite à nous immerger dans l'instant-section de *Jeux*, où tout se construit en permanence, où la reconnaissance d'éléments précis selon des catégories fixées à l'avance n'offre plus d'intérêt. Cependant, à l'instar des *Nymphéas* où l'on reconnaît encore des formes, *Jeux* peut encore s'écouter comme succession de motifs,

⁵¹Gottfried BOEHM, *op. cit.*, p.124.

d'accords ou de rythmes: dans les deux cas, nous sommes à l'aube de la modernité.