



HAL
open science

La réception de Claude Debussy au xx e siècle à travers le prisme de la critique commémorative

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. La réception de Claude Debussy au xx e siècle à travers le prisme de la critique commémorative. 2023. hal-03943679

HAL Id: hal-03943679

<https://hal.science/hal-03943679v1>

Preprint submitted on 17 Jan 2023

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.

La réception de Claude Debussy au xx^e siècle à travers le prisme de la critique commémorative

Florence Lethurgez, CNE

Un événement commémoratif au cours duquel il s'agit d'honorer la mémoire d'un compositeur, ici Claude Debussy, constitue un moment significatif qui donne lieu à des commandes d'œuvres, des concerts aux programmations soignées, des expositions, des colloques, etc., soit un dispositif disparate d'éléments matériels, pragmatiques et symboliques destinés à conjuguer mémoire et jugement, croyance et connaissance.

La critique en général est liée à la mémoire. Comme l'écrit Georges Poulet : « Critiquer, c'est se souvenir¹. » Aussi, nous centrons nous sur les textes critiques qui accompagnent un ensemble de célébrations commémoratives et qui recèlent des appréciations successives de l'héritage du compositeur. Ils mobilisent des catégories dont la force symbolique est puisée en partie dans l'expertise et la légitimité de la parole critique et qui évoluent sensiblement d'un moment commémoratif à l'autre.

Afin d'en rendre compte, nous allons suivre les effets de leur instauration dans la durée, à l'échelle d'un siècle. Nous partons de l'hommage matriciel de 1920 rendu à Debussy par la *Revue musicale* jusqu'aux célébrations du cent-cinquantième anniversaire de sa naissance en 2012, en passant par celles du centenaire de sa naissance en 1962².

Existe-t-il un régime critique spécifique aux célébrations commémoratives et, le cas échéant, comment contribue-t-il à façonner la réception de Debussy?

Après avoir défini notre approche théorique et précisé les caractéristiques génériques de la critique commémorative, nous dégagerons quatre lignes de force spécifiques à savoir : la place dévolue au compositeur-critique, les rôles respectifs de la construction biographique et de la citation, enfin, l'élaboration progressive de ce que nous avons appelé un *grand récit*, faisant du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, le germe originel de la postérité du compositeur.

1. Réception et commémoration

1. 1. L'approche sociologique de la réception

L'analyse de la réception a pour but d'accéder à ce que l'œuvre debussyste signifie pour ses publics successifs, de comprendre comment se réorganise le répertoire de référence de ses œuvres, d'en mesurer l'impact sur les différentes générations de compositeurs, insérés dans des contextes historiques et géographiques singuliers, depuis sa mort jusqu'à aujourd'hui, ce qui nécessite bien sûr d'intégrer des éléments de réception de son vivant.

L'hommage commémoratif est une instance qui peut contribuer à opérer ce que Pierre Bourdieu nomme une *révolution symbolique*, soit l'« [...] imposition de catégories de perception et de jugement transformant l'appropriation de l'œuvre debussyste [...] » qu'identifie Alexandre Robert sur le terrain particulier de la critique *anthume* du groupe des *Apaches* portée par Émile

¹ POULET, G., « Une critique d'identification », G. POULET (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 9-24 (p.22).

² Nous n'oublions pas les autres moments de l'hommage posthume à Debussy, comme celui ayant donné lieu à l'érection de deux monuments, l'un à Saint-Germain-en-Laye (par Maillol) et l'autre à Paris (par les frères Martel) en 1932, les célébrations délicates pendant l'occupation en 1942, ainsi que d'autres, plus arbitraires, comme celle de 1943 pour le 25^e anniversaire de sa mort, et qui méritent, à ce titre, une étude spécifique. Enfin, l'analyse d'un *anti-corpus* de dispositifs prenant Debussy pour objet en dehors d'un cadre commémoratif fait actuellement l'objet d'une recherche séparée.

Vuillermoz³. Après la Deuxième Guerre mondiale, c'est de réaliser une entreprise analogue de définition d'un Debussy « compatible » avec le sérialisme que les compositeurs d'avant-garde ont pu tenter⁴.

Aussi, ces dispositifs sont-ils l'objet de stratégies fines d'usinage, dans les redondances, les omissions, les déplacements et les réarrangements qu'on peut y observer⁵. Étant donné, par exemple, leur format concis et leur finalité, des tris parfois plus sévères que pour d'autres genres y sont opérés, ce qui participe nécessairement à la mise en forme de l'héritage debussyste.

1.2. Les fondements du geste commémoratif

Les spécificités génériques de la commémoration résultent d'origines historiques qui lui confèrent une destination morale. En tant qu'instance d'hommage, nous pouvons par exemple l'associer à l'ancienne dédicace pratiquée par le compositeur à la Renaissance⁶. Aussi, les textes commémoratifs relèvent-ils d'une obligation à remplir. La dimension éthique est spécifiquement articulée au propos esthétique.

Le discours est un « acte de foi⁷ » qui s'inscrit dans un rituel participatif chargé de faire communauté. Le propos est centré sur l'éloge du grand disparu dont il s'agit de « ressusciter l'image vraie⁸ ». Le souci est présent d'assurer une continuité d'une célébration à l'autre, afin de contribuer à organiser la mémoire d'une manière cohérente. Le dispositif s'offre comme un monument, une construction dressée pour la mémoire présente et future : statue, stèle, médaille, tombeau, etc.

Henry Prunières écrit notamment à la veuve de Debussy : « En fondant ma *Revue* mon premier acte a été de lui élever ce monument qu'a été le *Tombeau de Debussy* et qui a, je le sais par les nombreux témoignages reçus, contribué encore à le faire connaître et aimer dans bien des pays étrangers⁹. »

³ ROBERT A., « Debussy saisi par les Indépendants. Une contribution à l'analyse du processus de reconnaissance de l'œuvre de Debussy », *La Revue musicale OICRM, La réception de Debussy au xx^e siècle : incidences, influences et autorité*, volume 2, n°1, janvier 2014, URL: <http://revuemusicaleoicrm.org/debussy-saisi-par-les-independants-une-contribution-a-lanalyse-du-processus-de-reconnaissance-de-loeuvre-de-debussy>, consulté le 2 novembre 2014, paragraphe 39.

⁴ BORIO G., « La réception de l'œuvre de Debussy par les compositeurs sériels. Discours analytique et construction collective d'une image du passé », R. CAMPOS et N. DONIN (dir.), *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Genève, HEM/Conservatoire de Genève/Droz, coll. « Musiques et Recherche », 2009, p. 197-222 ; FENEYROU L., « Debussy dans le miroir de Boulez », *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Colloque international, Ircam/ENS, Paris, 3-5 mars 2005, URL: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=570>, consulté le 31 octobre 2014.

⁵ Nicolas Donin fait ce type d'analyse pour les programmes de salle des concerts du *Domaine musical* : « En conséquence, il ne convient pas seulement de les utiliser comme une source d'information sur le détail des œuvres qui ont été jouées au *Domaine musical* [...] ; il faut aussi les étudier en prenant en compte leur dimension militante, pragmatique, performative, ce qui permet de croiser des questions d'information de l'écoute et de fabrication de l'autorité des créateurs. » Voir DONIN N., « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert : l'exemple des programmes de salle du *Domaine musical* », A.-S. BARTHEL-CALVET (dir.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2011, p. 33-34.

⁶ HIS I., « Le compositeur de la Renaissance. Dédicaces, préfaces et avertissements », *Penser l'œuvre musicale au 20^e siècle*, Paris, CDMC, 2006.

⁷ TROTTIER D., Présentation du dossier « Debussy au pluriel », *La Revue musicale OICRM, La réception de Debussy au xx^e siècle : incidences, influences et autorité*, op. cit., consulté le 2 novembre 2014, paragraphe 3.

⁸ Claude Chuteau, dans son éditorial, évoque un « [...] ensemble d'éléments faussement disparates, dont la conjonction, croyons-nous, a quelque chance de ressusciter l'image vraie du grand musicien français et de son œuvre ». CHUTEAU C., *Le journal musical français*, numéro spécial consacré à Claude Debussy « Hommage à Claude Debussy », *Journal des jeunes musicales de France*, 18 octobre 1962, p. 3.

⁹ Lettre à Emma Debussy du 11 mars 1926, archives Henry Prunières, citée par KELLY B., « Enjeux de mémoire après la mort de Debussy. Débats entre Prunières, Vallas et Vuillermoz », M. CHIMENES et A. LAEDERICH (dir.), *Regards sur Debussy: Actes du colloque 2012*, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 2013, p. 407.

Le personnage commémoré incarne un moment de l'Histoire. S'y affirme la force du lien de la communauté à une figure vectrice de davantage d'humanité. C'est ce que souligne Maurice Thiriet : « Le novateur s'est mis au service de l'homme. C'est en quoi il est grand¹⁰. »

Y sont surtout présentes des questions de filiation en ce que l'instance commémorative s'inscrit dans un processus de réactivation de l'origine¹¹. La filiation est quête structurante d'identité qui fait exister le sujet. Le discours contribue à conférer au nom propre du compositeur sa force symbolique en déclinant un double questionnement : « Qui est Debussy ? » et « Debussy et après ? ». Le parent Debussy est un parent choisi, rêvé, de l'ordre de la coïncidence esthétique, même s'il a pu être, par ses disciples directs, éprouvé. Dans ce dernier cas, il est significatif que cette parenté vécue ait été abondamment décrite.

2. Les lignes de force du discours commémoratif

2.1. Le compositeur-critique entre filiation et désaffiliation

La situation commémorative, dans le cas de Debussy, montre une distribution de la parole dans laquelle la voix du critique professionnel doit partager son autorité avec d'autres voix (musicologues, édiles, écrivains, artistes, intellectuels, interprètes, chefs d'orchestre, etc.) et plus particulièrement avec celle des compositeurs.

La consistance de la parole du compositeur est liée à l'une des finalités de cette pratique : l'inscription dans une lignée, qui suppose une relation que seuls les compositeurs sont en position d'entretenir avec Debussy. Chez les premiers commentateurs, cela s'exprime par un refus de séparer la musique, l'écriture et la vie. Aussi, cherchent-ils à faire état d'une dimension individuelle dans la relation qui les unit au compositeur, en s'appuyant sur des marqueurs forts de subjectivité et d'individualisation du jugement esthétique.

Le compositeur-critique est par ailleurs aujourd'hui bien placé pour mobiliser des compétences théoriques. Il se doit d'être désormais détenteur d'un discours expert sur son œuvre de même que sur celle de ses modèles et de ses pairs¹². C'est ainsi qu'il faut comprendre le titre d'un texte de Boulez : « *Actualité de Debussy, actualité de Webern* »¹³. Composer nécessite de se positionner par rapport à l'histoire et donc de la saisir comme un objet à évaluer. Cela ouvre un chantier de construction à la fois autobiographique et autohistoriographique dont témoigne l'écrit commémoratif, propice à un travail réflexif poussé sur le mode ambigu de l'affirmation conjointe d'une proximité et d'une distance avec le modèle debussyste.

Manuel de Falla contribue à la fois par la composition d'une œuvre et par un texte inséré dans la partie *Chroniques et notes* : « *Claude Debussy et l'Espagne* » au *Tombeau de Claude Debussy*, du numéro spécial de la *Revue Musicale* de 1920¹⁴. Du texte comme de l'œuvre se dégagent les lignes de force de l'hommage à Debussy : dette et modalités singulières, c'est-à-dire non serviles, de l'honorer, comme seule forme d'hommage possible. La question de la filiation y est d'autant plus saillante que la préoccupation stylistique majeure de Falla porte sur des questions d'identité

¹⁰ THIRIET M., *Le journal musical français*, numéro spécial consacré à Claude Debussy « Hommage à Claude Debussy », *Journal des jeunes musiques de France*, 18 octobre 1962, p. 7.

¹¹ LAMIZET B., *Politique et identité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 96-97 et p. 138.

¹² CAMPOS R. et DONIN N. (dir.), *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, op. cit., où sont dégagés les liens nouveaux et serrés entre la composition d'une part et l'analyse musicale d'autre part depuis le début du xx^e siècle.

¹³ GALAISE S. et NATTIEZ J.-J. (dir.), *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 359-366 (p. 359). Il s'agit de la reprise d'une conférence prononcée en juin 1955 à Darmstadt par Pierre Boulez.

¹⁴ FALLA DE M., *La Revue musicale, Numéro spécial consacré à Debussy*, 1^{re} année, n° 2, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1^{er} décembre 1920, p. 206-210. Ce texte est repris dans FALLA DE M., *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, Introduction et notes de F. SOPEÑA, Traduction de l'espagnol et présentation française par J.-D. KRYNEN, Arles, Actes Sud, série « Musiques », 1992.

nationale. Falla prend soin d'introduire un ensemble d'éléments venant qualifier et nuancer le caractère abrupt de l'échange : d'un côté Debussy a saisi l'« essence » de la musique espagnole, de l'autre, les « imitateurs serviles » sont exclus du cercle de réciprocité.

Henry Dutilleul pour le centenaire de la naissance de Debussy a commandé à Maurice Ohana une œuvre appelée également *Le Tombeau de Claude Debussy*, qui sera créée à l'ORTF en 1962. La question de la dette est exprimée de manière plus distanciée dans le commentaire croisé que le compositeur est amené à faire de son œuvre singulière et de l'œuvre debussyste en général :

« [...] son œuvre qui est immense – en tout cas pour moi elle reste la plus immense de tout le siècle – est pleine de virtualités. Et ces virtualités sont des espèces de richesses qu'il a laissées aux autres [...] »¹⁵.

La liberté d'Ohana réside dans le détournement même de la commande, en ce qu'il refuse de mettre en musique le texte de Raphaël Cluzel. La partie chantée sera vocalisée en hommage à *Sirène* de Debussy. Ainsi, fondamentalement, le détournement de l'hommage est un hommage à Debussy.

Les 22 créations en hommage aux 24 préludes pour piano de Debussy font partie des événements commémoratifs du 150^e anniversaire de la naissance du compositeur en 2012¹⁶. Le thème de la dette disparaît des préoccupations des jeunes générations de compositeurs, ce dont témoignent non sans humour les titres de certaines œuvres, tels que *Debucide* de Laurent Durupt, qui inverse le rituel par la référence au parricide, ou encore *Monsieur Décroche* de Frédéric Inigo, par celle, irrévérencieuse, au Debussy critique¹⁷. Le passage obligé que constitue le cadre commémoratif est désormais délicat à emprunter pour des raisons qui tiennent à sa finalité normative dans un contexte social contemporain de désaffiliation¹⁸ que signale également l'intitulé d'un colloque organisé à l'occasion des événements commémoratifs de 2012 : *Claude Debussy, la trace et l'écart*¹⁹. L'œuvre d'hommage n'est plus la réalisation d'une dette mais la résolution d'une problématique. La critique enregistre ce déplacement.

2. 2. Du biographème à l'hagiographie

La dimension biographique est mobilisée dans le discours commémoratif afin d'offrir un fil chronologique auquel nouer la relation filiale. Le discours est parsemé de nombreux indices biographiques, reliés par un fil narratif chargé de construire le portrait du compositeur.

¹⁵ « Maurice Ohana, un piano pour notre demi-siècle », *Les imaginaires de Jean-Michel Damien*, avec Édith Canat de Chizy, Jay Gottlieb, Jean-François Heisser, Félix Ibarrondo, Caroline Rae, Radio-France, France-Musique, 4 avril 1992, cité par É. CANAT de CHIZY ET F. PORCILE, *Maurice Ohana*, Paris, Fayard, 2005, p. 327. Les critiques se feront l'écho de cette tension entre influence et singularité, comme par exemple Harry Halbreicht : « Mais tout cela, qui est hommage, l'est moins que l'hommage rendu à l'exemple de Debussy par la composition d'un ouvrage qui le prolonge sans l'imiter. C'est en effet dans cet ouvrage que le langage d'Ohana s'affirme comme absolument personnel [...] », note de programme de la Saison musicale de Radio-France « Espace contemporain », Salle Olivier Messiaen, 6 mai 1994, p. 4-5.

¹⁶ La particularité du dispositif réside dans la volonté d'entrelacer des œuvres commandées pour cette occasion à vingt-deux compositeurs d'aujourd'hui aux vingt-quatre préludes de Debussy à l'instigation d'un interprète, Hugues Leclère. *Debussy poète de la modernité*, création à la Cité de la Musique, Paris, Mardi 4 février 2012, Table ronde animée par C. ACCAOUI et A. ROUBET, musicologues, Interviews des compositeurs animées par A. MERLIN, journaliste [vidéogramme communiqué à l'auteur par la Cité de la Musique].

¹⁷ Une attitude récurrente chez les compositeurs interrogés par Arnaud Merlin lors de cet événement a été de se questionner sur la pertinence de leur contribution. « De quel droit s'immiscer dans ces préludes ? » déclarent Pierre Thilloy et Michaël Lévinas. « Qui suis-je à côté de Debussy ? » se demande Suzanne Giraud. Frédéric Durieux parle d'une « interpolation [entre des] préludes qui n'ont pas besoin de nous » [extraits de la transcription de l'enregistrement vidéo effectuée par l'auteur].

¹⁸ Voir notamment SINGLY DE F., *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, Coll. « Individu et Société », 2003.

¹⁹ *Claude Debussy, La trace et l'écart - Territoires/fantasmes/utopies*, Colloque, CDMC/Université d'Évry-Val d'Essonne, 6 décembre 2012, URL: <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/claude-debussy-trace-ecart-territoiresfantasmesutopies>

Il s'agit de pallier l'absence du compositeur, en disséminant des détails factuels, chargés de matérialiser en les animant, les éléments essentiels qui vont baliser son parcours. Ils correspondent à ce que Roland Barthes nomme des *biographèmes*²⁰. Dans l'espace restreint de la critique, ils possèdent le bon format et permettent de « monter » à peu de frais un décor convaincant dans lequel la figure du compositeur apparaît plus présente.

Dans notre corpus, ils sont mobilisés comme des indices de proximité, voire d'intimité, matérielle et symbolique, entre le commémorant et le commémoré. Dans le numéro spécial de la *Revue musicale* de 1962, l'académicien Louis Pasteur Valléry-Radot, ami et biographe de Debussy de vingt-quatre ans son cadet, peut dans son allocution encore faire état d'une intimité avec Debussy, sur laquelle il se fonde pour situer l'ensemble de son discours²¹. C'est parce que Valléry-Radot « restait de longues heures sans bouger dans son cabinet » qu'il peut non seulement être en mesure de dresser un portrait en connaisseur et être adoubé par Debussy, qu'il cite à ce propos : « Je vous aime bien, vous ne dérangez pas mon atmosphère²². » Le portrait de Debussy est avant tout celui d'un Debussy vu et entendu à travers les yeux et les oreilles du narrateur, lequel prélève en initié dans l'environnement domestique du compositeur, deux objets-fétiche : Arkel, le crapaud chinois talisman, et le petit piano sur lequel le compositeur aimait jouer avec sensualité. Le cadre de l'expérience relationnelle est ainsi restitué avec des marqueurs d'authenticité particulièrement choisis²³.

La fragmentation vient servir, paradoxalement, le projet de construire un portrait de Debussy unitaire, qu'une mise en récit particulière s'emploie à cimenter de manière déterminée et cohérente. Selon un schème explicatif *ex-post* la vie de Debussy est récapitulée est présentée comme un parcours, et ses œuvres comme la résultante de choix balisés. Ainsi, la biographie tend à devenir hagiographie.

Le numéro spécial de la *Revue musicale* de 1962 encore, réunissant de manière finement hiérarchisée des discours émanant des grandes institutions ayant organisé les événements commémoratifs autour de Debussy (UNESCO, Académie française, Institut de France notamment), offre des exemples typiques de cette tendance. Valléry-Radot y file la métaphore du saint-martyre entouré de ses apôtres, à l'aide d'un lexique nourri: Dieu, âme, mystère, magie, enchantement, amour, infini, désintéressement, solitude, retraite, ascétisme, authenticité, etc. Les proches de Debussy sont alors des apôtres, qui ont été les premiers à avoir été « envoûtés » par *Pelléas*. Suit une liste restreinte de ces apôtres, nommément identifiés, afin de creuser l'écart avec « [...] le grand nombre du public et des critiques indifférenciés qui tourne l'œuvre en ridicule »²⁴.

Le discours insiste sur les circonstances, les plures biographiques, par lesquelles *Debussy est devenu Debussy*, et ne s'est pas éloigné de ce destin. La formule de Valléry-Radot : « Il était bien l'homme de ses œuvres » en est le schème récurrent²⁵. Le processus de construction biographique est concomitant de celui de la valeur d'œuvres ordonnées au sein d'un répertoire. Les accros de la vie ont été surmontés par une conduite éthique et esthétique robuste et cohérente, qui consiste, chez Debussy, à poursuivre sa vie entière une double quête de dépassement et de dépouillement. Les ruptures sont considérées, *ex-post*, comme les moments nécessaires d'une vie destinée à être

²⁰ BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, [1971] 2002, t. 3, p. 706. Voir également l'application du concept à l'analyse de la partie biographique des programmes par DONIN N., « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert : l'exemple des programmes de salle du Domaine musical », loc. cit.

²¹ L'auteur se spécialisera dans ce rôle double de témoin intime et de justicier. Voir le *Journal musical de France*, op. cit., p. 9 ou *Tel était Claude Debussy*, Paris, 1958.

²² *La Revue musicale. Numéro spécial Claude Debussy (1862-1962)*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, n°258 ; *Carnet critique*, n°259, 1964, p. 21-24.

²³ Cette construction d'un rapprochement concret avec Debussy par le *biographème* est encore présente dans les commentaires des compositeurs en 2012, en dépit de l'écart temporel. Bruno Mantovani, par exemple, explicite le titre de sa pièce, *La tarte au chocolat*, en référence à une recette de son enfance « qui a quelque chose de debussyste : contraste, texture noire, pénombre, puis qui s'évapore », op. cit., [extrait de la transcription de l'enregistrement vidéo effectuée par l'auteur].

²⁴ Loc. cit.

²⁵ Ibid.

jalonnée de chefs-d'oeuvres.

2. 3. L'acte citatif

La citation est, dans notre corpus, une ressource régulière aux fonctions multiples. Elle permet notamment de faire se croiser des voix différentes en une polyphonie travaillée. On distingue les citations de Debussy lui-même de celles d'un petit noyau de commentateurs sélectionnés selon des critères implicites de compétences à pouvoir exprimer ce qu'il était, pensait ou composait.

Dans le premier cas, il s'agit de garantir la véracité des propos tenus sur Debussy à partir des propos tenus par Debussy. Ils sont choisis pour leur caractère lapidaire, évocateur ou nuancé, contribuant ainsi à restituer la complexité et la puissance de sa pensée. Ils donnent en majorité la parole à Debussy sur la dimension de sa personnalité considérée comme essentielle : sa liberté. Ce thème est, cela mérite d'être souligné, le fil conducteur le plus robuste de l'ensemble du corpus.

Manuel de Falla entrelace significativement sa parole à celle de Debussy en surenchérissant :

« On sait d'ailleurs que Debussy évitait toujours de se répéter. 'Il faut, disait-il, refaire le « métier », selon le caractère que l'on veut donner à chaque ouvrage.' Et il avait bien raison²⁶ ! »

L'impératif technique qui fait l'objet de la citation de Debussy montera en abstraction jusqu'à devenir un impératif esthétique encore valable aujourd'hui.

Pour Christian Accaoui, la liberté est le « trait le plus frappant de sa musique »²⁷. Il cite de manière conséquente les paroles de Debussy :

« J'entrevois la possibilité d'une musique spécialement conçue pour le 'plein air', toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui jouerait dans l'air libre et planerait joyeusement dans les cimes des arbres. [...] Je peux me tromper mais il me semble qu'il y a dans cette idée, du rêve pour des générations futures²⁸. »

Cette citation met l'accent sur l'influence comme ouverture vers des potentialités, axe le plus structurant aujourd'hui de l'évaluation de l'héritage debussyste. Les citations du compositeur contribuent à construire sa singularité, en tant que balises venant illustrer les signifiants les plus forts du discours.

Les citations allophones ouvrent un espace de dialogue entre Debussy et quelques commentateurs emblématiques, lesquels varient avec le temps. Elles développent le thème essentiel de la liberté, articulé à celui de la dette contractée par le *peuple-musicien* à l'égard d'un initiateur et d'un libérateur.

Il faut attendre les célébrations de 1962 pour qu'un tissu de grandes voix puisse s'emparer d'un thème que l'écoulement du temps leur permet désormais d'évaluer. Il s'agrandit toujours davantage au fil du temps. Dans la partie musicologique du dispositif commémoratif de 2012 déjà évoqué, il est procédé à une compilation raisonnée, chronologique et représentative des personnalités, surtout des compositeurs, ayant accumulé un capital de familiarité suffisant avec l'œuvre debussyste pour avancer des affirmations puissantes sur les dimensions désormais définies comme les plus représentatives de son héritage. Messiaen, en 1962, considère Debussy comme « le grand libérateur de la musique moderne ». Pour Dutilleul, « Debussy a rendu à la musique sa liberté. » Pierre Boulez écrit en 1958 à propos du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* : « Cette partition possède un potentiel de jeunesse qui défie l'épuisement et la caducité. » Afin d'assurer le lien avec l'espace contemporain d'interlocution, un jeune compositeur, Dalbavie, est enfin cité : « Par Debussy, je suis arrivé à la musique contemporaine²⁹. » Ces paroles sont en partie tirées de commémorations

²⁶ Op. cit., p. 112.

²⁷ ACCAOUI C., « Modernité de Debussy ? », *Les lettres françaises*, décembre 2012, supplément à l'Humanité du 6 décembre 2012, p. 11.

²⁸ Ibid.

²⁹ *Debussy poète de la modernité*, Table ronde animée par C. ACCAOUI et A. ROUBET, op. cit., [extraits de l'enregistrement vidéo retranscrit par l'auteur].

antérieures, comme si elles avaient également pour fonction, nous l'avons évoqué, la construction et l'entretien d'une mémoire cohérente du compositeur jusqu'à nous.

Dans le tissu vocal tissé par le rituel commémoratif, une préséance est-elle ainsi respectée, selon un protocole hiérarchisé de distribution de la parole qui évolue au cours du temps. Des voix se taisent alors que d'autres parlent plus fort et plus longtemps.

2.4. Le grand récit d'une pierre blanche

L'ensemble des motifs et procédés mobilisés dans notre corpus élabore un *grand récit*, en croisant les perspectives des différents commentateurs sur le compositeur. Il constitue le squelette argumentatif de la majorité des textes, et s'élabore à partir de quelques thèmes essentiels qu'il noue ensemble selon un chaînage d'implications mutuelles : Debussy puise sa liberté dans sa vision de la nature, marquée par l'impermanence. D'où la recherche constante de l'inouï chez un compositeur qui laisse à ses successeurs non pas des modèles à imiter mais un panel pluriel et riche de potentialités à activer. En cela, il est le précurseur d'une modernité ouverte. Il ne s'agit pas du récit de la vie de Debussy, mais d'un méta-récit qui s'en extrait, en montant en généralité. Il se redéfinit et se réécrit d'un moment commémoratif au suivant, selon d'infinitésimales variations.

Celui que construit Valléry-Radot en 1962 débute par la place unique de Debussy dans l'histoire de la musique, qu'il justifie par la dette contractée par la musique envers un libérateur. Suit l'évocation d'une dette spécifique propre à la musique française à laquelle Debussy a restitué son essence³⁰. Sont évoqués deux attributs articulant la morale à l'esthétique : l'authenticité d'une part, l'émotion d'autre part.

Il est intéressant d'observer combien ce *grand récit* s'apure lentement avec le temps de ses dimensions les plus axiologiques, en renforce certains traits ou se charge de problématiques nouvelles. S'il s'agit de manière récurrente de faire de Debussy un jalon dans l'histoire de la musique, cela s'effectue progressivement par un recentrement sur une œuvre considérée comme essentielle, une racine au potentiel puissant d'actualisation, une *pierre blanche* : *Le Prélude à l'après-midi d'un Faune*.

De fait, le *Prélude* se donne avec l'apesanteur contextuelle qui sied au genre commémoratif, contrairement à *Pelléas*, qui, pour les générations de compositeurs et de critiques de l'entre-deux guerres, a fait polémique lors de sa première représentation à l'Opéra-comique³¹. Le numéro spécial du *Journal musical de France* de 1962 y consacre un article intitulé « Variations sur la bataille de *Pelléas* » signé par Marc Meunier-Thouret, qui consiste à mettre systématiquement en vis-à-vis les louanges et les invectives puisées dans la presse française au lendemain de la soirée du 28 avril 1902³². Notons également que *Pelléas* va bénéficier d'une vie commémorative propre, pour le centenaire de sa création, ce qui confère à l'œuvre un statut certes prestigieux, mais qui la met à part. Elle n'est plus dès lors en mesure d'être métonymique de l'apport de Debussy³³.

³⁰ Nous n'abordons pas ici la question de la réception de Debussy comme « Claude de France », traitée par Pascal Ory qui montre combien Dumesnil et surtout Vuillermoz, en tant que compositeur-critique, instrumentalise la figure de Debussy, pour donner consistance et légitimité à sa conception de l'identité musicale française. ORY P., « Debussy, c'est la France ? Destin d'une musique et d'un auteur dans la littérature musicologique et musicale française, d'une fin de guerre à l'autre (1918-1949) », M. CHIMENES et A. LAEDERICH (dir.), *Regards sur Debussy : Actes du colloque 2012*, Librairie Arthème-Fayard, 2013, p. 37-56.

³¹ De même que *Jeux* mais cette fois pour des raisons qui tiennent à sa réception spécifique par l'avant-garde, notamment par Pierre Boulez.

³² Op. cit, p. 18.

³³ *Pelléas* représente cependant l'œuvre debussyste centrale pour Messiaen : « Cette partition fut, pour moi, une révélation, un coup de foudre [...]. Je discerne là probablement l'influence la plus décisive que j'ai reçue ». SAMUEL C., *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond, 1967, p.124, cité par HIRSBRUNNER T., « Debussy d'outre-tombe, L'œuvre de Claude Debussy », Actes du colloque international, Université de Genève, mars 1989, *Cahiers Debussy*, n° 12-13, 1988-1989, Centre de documentation Claude Debussy, p.153-160 (p. 154-155). Mais ce *tropisme* a significativement donné lieu à questionnement et discussion, dans un cadre qui excède notre sujet d'étude.

Pour des raisons à la fois plus positives et explicites cette fois, le thème des virtualités contenues dans le *Prélude* est le facteur explicatif principal du recentrement dont il est l'objet.

Le *tombeau de Claude Debussy* est pour Ohana une œuvre-tournant, à l'image du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* : l'orchestre d'Ohana trouve définitivement sa couleur. Le dispositif commémoratif de 2012 sur les vingt-quatre préludes a un regard encore plus approché sur cette œuvre. « La flûte du début du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* inaugure une nouvelle respiration en musique » déclarent les musicologues alors que le début de la table ronde diffuse les premières mesures de l'œuvre, alors présentée comme l'« entrée musicale dans le 20^e siècle »³⁴. Suit l'inventaire d'une typologie de procédés employés au titre d'un héritage debussyste de plus en plus abstrait au cours du temps : abandon de l'harmonie directionnelle, d'un temps métrique, d'une échelle tempérée, nouvelles relations entre le timbre, la texture, la forme, etc., propos montrant la porosité grandissante des préoccupations entre musicologues, compositeurs et critiques au cœur même du rituel commémoratif le plus contemporain.

L'œuvre aspire jusqu'à elle, en sa totalité potentielle, à la fois le corpus debussyste et celui de ses successeurs. Elle correspond ainsi davantage au projet commémoratif de construction d'une figure du compositeur à la fois singulière et ouverte à des formes d'appropriations diverses. Ainsi s'observe le travail du temps et de la postérité, qui dans le cas de Debussy, consiste à remonter vers l'inaugural, afin de s'y *éveiller*. Pour reprendre les termes de Pierre Boulez : « La musique du xx^e siècle s'éveille à l'*Après-midi d'un Faune*³⁵. »

La critique commémorative, à l'issue de l'analyse récapitulative de ces trois moments couvrant un siècle, est un espace discursif dans lequel s'élaborent et se communiquent des représentations déterminées de Debussy, ainsi constituées et remises à jour selon un processus dynamique. Ces représentations sont insérées dans celles, plus globales, de la musique du début du xx^e siècle à nos jours. Y sont, en effet, assumés des corpus, des périodisations et des typologies générationnelles³⁶.

Le discours qui s'y déploie est fortement accompagné d'enjeux associés aux positionnements des acteurs : exprimer sa reconnaissance à l'égard du compositeur, en rendre raison, s'approprier une parcelle de sa valeur, manifester ses engagements musicaux, en faire une occasion de se renouveler, d'affiner son regard réflexif, de procéder à une élaboration autobiographique, voire autohistoriographique, etc. Ces intérêts en régénèrent et orientent les contenus. La commémoration a pour objet officiel le passé, mais se joue *in fine* au présent, qui, lui-même, est impermanent.

Un nouveau cadre se dessine aujourd'hui, dont il s'agit de comprendre en profondeur l'implication sur la réception du compositeur, d'autant qu'il atteint par capillarité les problématiques de recherche. Il est aujourd'hui majoritairement question de diversité, de pluralité de la réception de Debussy, selon des représentations orientées par les valeurs du présent³⁷. Ce présent est celui d'un dialogue toujours plus ouvert et décloisonné, favorisant la porosité entre postures, fonctions ou encore genres associés à la musique, et auquel participent, selon des modalités renouvelées, musicologues, compositeurs, critiques, intellectuels et publics.

Ainsi, la critique commémorative est-elle une médiation forte entrant dans le processus de configuration de l'existence et de l'expérience sociales de la musique.

³⁴ *Debussy poète de la modernité*, Table ronde animée par C. ACCAOUI et A. ROUBET, op. cit., [extraits de l'enregistrement vidéo retranscrit par l'auteur].

³⁵ Cité par CHIMENES M. et LAEDERICH A., op. cit., Introduction, p. 17.

³⁶ Le dispositif de 2012 distingue quatre générations successives de compositeurs : celle des années 20, contre-modèle du Groupe des Six, celle de l'hédonisme sonore, puis celle des avant-gardes et leur réévaluation abstraite du compositeur, enfin la génération actuelle, confrontée au pluralisme. *Debussy poète de la modernité*, op. cit.

³⁷ Comme l'illustre notamment le titre choisi par TROTTIER D., « Debussy au pluriel », pour la présentation du dossier spécial de la *Revue musicale OICRM*, op. cit., consulté le 2 novembre 2014.