

23 novembre 2018, 12h30
Amphithéâtre de l'Opéra de Lyon

Les sons et les parfums

Claude Debussy
Préludes pour piano (premier livre)

- I Danseuses de Delphes
- II Voiles
- III Le vent dans la plaine
- IV « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » (Baudelaire)
- V Les collines d'Anacapri
- VI Des pas sur la neige
- VII Ce qu'a vu le vent d'Ouest
- VIII La fille aux cheveux de lin
- IX La sérénade interrompue
- X La cathédrale engloutie
- XI La danse de Puck
- XII Minstrels

**Hyein Ji, Félix Dalban-Moreynas, Yuki Ito, Tao Hwang,
Stéphane Gé, Anamaria Beqaj, piano**

« Les sons et les parfums »

Recueil primordial du répertoire pianistique, le premier livre des *Préludes* marque un tournant dans la production de Claude Debussy. Inspiré tant par la délicate veine des Pièces de clavecin de François Couperin que par l'héritage poétique des *Préludes* de Frédéric Chopin, l'auteur de *Pelléas et Mélisande* s'empare pourtant de ce genre ancien d'une manière toute personnelle : le nouvel élan qu'il lui insuffle le fait pleinement entrer dans la modernité musicale du premier XX^e siècle.

Genre ancien, enjeux nouveaux

La mise en point du premier livre des *Préludes* s'étale sur une période de tout juste trois mois : Debussy date son premier prélude, *Danseuses de Delphes*, du 7 décembre 1909, et dès le 5 février 1910, il annonce dans une lettre à son éditeur Jacques Durand que « *Les Préludes sont terminés* ». Pour autant, la gestation de certains d'entre eux semble avoir été bien plus longue : les premières esquisses de *Voiles*, *La fille aux cheveux de lin* ou encore *La cathédrale engloutie* remontent ainsi à 1907 et 1908. Avec ce recueil de douze préludes, Debussy se tourne vers un genre ancien, dont l'origine remonte au moins au XVI^e siècle. La fonction première du prélude, originellement improvisé, est de préparer au jeu, en installant un climat ou une tonalité et en offrant à l'interprète un temps pour « toucher » son instrument. Si cette fonction est encore intacte chez un Johann Sebastian Bach, qui dans son *Clavier bien tempéré* introduit chacune des fugues par un prélude, c'est avec les vingt-quatre *Préludes* de Chopin que le genre s'autonomise. Fin connaisseur de la musique du compositeur polonais, à qui il dédie ses propres *Études* en 1915, Debussy s'inscrit dans cette veine tout en la dépassant. En effet, loin du « *court instant musical trouv[ant] sa fin en soi* » (François Tranchefort) qu'affectionne Chopin, le prélude debussyste se veut « *avant-propos éternel d'un propos qui jamais n'advindra* », dans lequel le statisme et l'absence de développement discursif trouvent leur forme privilégiée, selon Vladimir Jankélévitch.

D'un titre l'autre

Cette essence du prélude debussyste trouve l'une de ses incarnations les plus frappantes dans les titres dont chacun d'eux est suivi. En effet, Debussy insiste pour qu'ils figurent non pas en tête mais à la fin de la pièce qu'ils désignent, de surcroît entre parenthèses et précédés de points de suspension. Ils ne constituent donc que de simples évocations, subtiles suggestions vers l'interprète et l'auditeur, qui leur laisse « la liberté d'en préférer un[e] autre » selon le musicologue François Lesure. Faut-il voir en ces miniatures fugitives et allusives un pendant musical de l'impressionnisme ? Debussy refusera toujours de voir ainsi qualifiée sa propre musique ; son inspiration est peut-être à chercher en des temps plus anciens. En effet, la volonté évocatrice – mais non programmatique – de ces pièces qui ne préludent à rien sinon à elles-mêmes n'est pas sans évoquer l'art de Couperin. « *Il est le plus poète de nos clavecinistes, dont la tendre mélancolie semble l'adorable écho venu du fond mystérieux des paysages où s'attristent les personnages de Watteau* », note Debussy à son égard en 1913, date à laquelle il complète son œuvre d'un second livre de préludes. La forte relation entre art musical, pictural et poétique qu'il croit déceler chez son illustre aîné pourrait tout à fait s'appliquer à son propre recueil, lequel dresse un véritable portrait de ses goûts artistiques. Les antiques légendes de la cité d'Ys submergée par les eaux dans *La cathédrale engloutie* ou du conte d'Hans Andersen *Le jardin du paradis* dans *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* côtoient ainsi les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle pour *La fille aux cheveux de lin*. Les *Fleurs du Mal* de Baudelaire inspirent « *Les sons et les parfums [...]* » tandis que *La danse de Puck* se souvient du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Les souvenirs fantasmés de l'Italie et de l'Espagne dans *Les collines d'Anacapri*, et *La sérénade interrompue* dialoguent avec le « *paysage triste et glacé* » des *Pas sur la neige*, le délicat mouvement perpétuel du *Vent dans la plaine* ou l'insaisissable légèreté de *Voiles*. Plus étonnant encore, l'évocation des bacchantes d'un groupe antique grec récemment exhumé (*Danseuses de Delphes*) se place en regard des *Minstrels*, spectacles de clowns musiciens américains dans lesquels se produisaient des Blancs grimés en Noirs (*blackface*).

Un langage et une écriture pianistique novateurs

Ces sources d'inspirations multiples sont l'occasion pour Debussy de déployer un langage innovant. Rejetant le système tonal traditionnel et prétendant dès 1889 « *fabriquer des gammes diverses* », il évoque la Grèce antiquisante des *Danseuses de Delphes* par l'archaïsme des modes anciens, et suggère l'atmosphère vaporeuse et indéfinie si caractéristique de *Voiles* grâce à la gamme par ton. Le paramètre rythmique n'est pas en reste : la libre alternance de mesures à trois et cinq temps contribue à la souplesse de l'élan rythmique du prélude « *Les sons et les parfums [...]* », quand au contraire le pittoresque et la légèreté riieuse des *Collines d'Anacapri* se trouve soulignée par le jeu subtil des groupements binaires et ternaires. Le piano debussyste, espace sonore polymorphe, est capable de l'intime comme du grandiose, et trouve dans les *Préludes* sa parfaite expression. Tantôt guitare (*La sérénade interrompue*), danseur espiègle (*La danse de Puck*) ou clown grotesque (*Minstrels*), il suggère par le même procédé de répétition en ostinato aussi bien un désert glacé (*Des pas sur la neige*) qu'une prairie balayée par les vents (*Le vent dans la plaine*). Véritable instrument-orchestre, il gagne une ampleur insoupçonnée par la fine organisation des registres de *La cathédrale engloutie* ou par le bruissement des textures trillées de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*. Le prélude *La fille aux cheveux de lin* illustre peut-être le mieux l'extrême raffinement du langage debussyste : l'élégance des lignes mélodiques, le cadre pianistique intimiste, son extrême souplesse rythmique dont est exclue toute « rigueur », les harmonies modales délicates qui l'accompagnent semblent expliquer le succès jamais démenti de cette page, qui compte parmi les plus célèbres de l'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Nathan MAGRECKI,
étudiant du département de culture musicale