

Point historique

Tout n'a-t-il pas été écrit sur Claude Debussy ? René Peter¹ fut un ami du compositeur et lorsqu'on voulut le convaincre d'écrire la vie de celui qu'il avait côtoyé si intimement, il rétorqua :

Tout a été écrit sur lui : son œuvre, on l'a scrutée, sondée, inventoriée, dans ses recoins les plus ténébreux, dans ses dessous les plus énigmatiques. Qu'irais-je, moi, simple littérateur, aux yeux, ou, plus exactement aux oreilles duquel cette prodigieuse musique de Debussy ne peut sembler qu'une émanation de la nature comme le chant d'un dieu sylvain ou le bruissement des sources enchantées, qu'irais-je me mêler à de tels jeux² ?

Certes, l'œuvre d'un génie pourrait suffire, et nous pourrions nous en contenter. Mais comment ne pas faire preuve de curiosité à propos d'un grand homme ? René Peter de poursuivre que la vie de Debussy fut « torturée, brutale, pavée d'ennuis sombres et prosaïques que son génie ne voulait point apercevoir et, de quoi même il se dégageait plus hautain, comme offusqué de semblable compagnie³ ».

Selon Alfred Cortot, cette tension constante entre la réalité de la vie et l'œuvre de Debussy était source de beauté. Nous ne pouvons que lui donner raison et, afin d'éclairer l'œuvre de ce génie, nous demander quelle sorte d'homme fut Claude Debussy.

Origines

C'est le 30 octobre 1861 qu'un certain Manuel-Achille Debussy (1836-1910), père du compositeur, épousa Victorine-Joséphine-Sophie Manoury (1836-1915), jeune femme assez pauvre et fille d'un charron. Le lendemain de leurs noces, tous deux vinrent s'installer à Saint-Germain-en-Laye, près de Paris, où ils ouvrirent un magasin de porcelaines.

C'est là que, peu de temps après, le 22 août 1862, naquit le petit Achille-Claude Debussy, au deuxième étage d'une modeste maison.

Comme l'affirme Léon Vallas (l'un des premiers biographes de Debussy) :

Debussy n'a jamais parlé de son enfance, exception faite pour son séjour sur la Côte d'Azur. C'est délibérément qu'il gardait le silence sur ce sujet [...]. Les futurs historiens attribueront peut-être cela au fait que le souvenir du magasin de porcelaines où il naquit n'était pas de ceux dont on peut s'enorgueillir⁴.

Victorine Debussy n'était malheureusement pas très tendre avec son fils et aurait même déclaré : « J'aurais préféré mettre au monde un nœud de vipères, plutôt que d'élever cet enfant qui me fait honte⁵. » Pourtant, contrairement à ses quatre autres enfants qu'elle confia ici et là, elle garda Claude auprès d'elle. Elle lui apprit à lire, écrire et compter. Est-ce pour cette raison que, même à la fin de sa vie, Debussy continuait à faire des fautes d'orthographe et que sa grammaire était hésitante ?

Dans l'entourage de son parrain Arosa, Debussy rencontra beaucoup d'artistes et nourrit ainsi dès cette époque un véritable goût pour la peinture. Sans doute est-ce l'une des

1. René Peter, homme de lettres, fut un proche de Debussy et l'un de ses premiers biographes. Il était d'une famille aisée et aida Debussy financièrement.

2. René PETER, *Claude Debussy*, collection Leurs figures, Paris : Gallimard, 1944, p. 13.

3. PETER, *Claude Debussy*, p. 14

4. Léon VALLAS, *Claude Debussy et son temps*, Paris : F. Alcan, 1932. Cité dans Victor Ilyitch SEROFF, *Claude Debussy*, traduit de l'anglais par Roger GIROUX, collection Musique, Paris : Buchet-Chastel, 1957, p. 13.

5. Cité dans SEROFF, *Claude Debussy*, p. 16.

Comment travailler les Estampes de Claude Debussy

Cet ouvrage est un guide destiné à faciliter l'apprentissage, la mémorisation, et l'interprétation des *Estampes* de Claude Debussy. Ce recueil contient trois pièces. Il est possible de n'étudier que l'une d'entre elles, par exemple les *Jardins sous la pluie*, la plus célèbre. Cependant, on pourra aussi tirer avantage à parcourir le texte concernant les autres pièces, car, si chaque morceau est abordé dans le détail pour tous les passages qui présentent une difficulté spéciale, on trouvera également, dans les parties encadrées, des conseils généraux sur la façon d'étudier, la technique ou l'interprétation, principes *a priori* adaptés pour toute œuvre du répertoire.

Pagodes

En cette année 1889, afin de célébrer le centenaire de la Révolution française, Paris organise une grande fête orgiaque et industrielle : l'Exposition universelle. Debussy, émerveillé, regarde autour de lui les nouveaux bâtiments, les pavillons posés sur les bords de la Seine et surtout, face au Trocadéro, cet étrange monument bardé de fer que Maupassant, furieux, traite « d'insecte disgracieux »¹. Or, voici que, tout à coup, l'oreille de notre musicien est comme happée par des sons nouveaux... À quelques pas de là, dans un pavillon aux formes exotiques, de petits orchestres orientaux, javanais, chinois et annamites se livrent à de savantes improvisations sur des instruments étranges. Il écoute, il s'approche... le voilà séduit.

Ainsi Debussy éprouva-t-il ses premières impressions de musiques asiatiques. Ces effluves javanais, les parfums sonores humés ce jour-là, se retrouveront quelques années plus tard dans son œuvre, notamment dans *Pagodes*, la première des trois *Estampes*. Près de vingt-cinq ans après avoir reçu le choc de ces musiques, Debussy écrira :

Il y a encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprennent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire, c'est : le rythme de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder d'arbitraires traités².

D'une manière plus générale, on peut dire que Debussy emploiera abondamment des échelles dites « exotiques » (souvent pentatoniques) dans son œuvre, particulièrement dans *Pelléas* ou dans *La Mer*. Cependant, l'influence de l'Orient est bien loin de se réduire dans l'esprit de l'homme et du compositeur à ces emprunts un peu froids et techniques. Ce qui caractérise plus profondément son expérience (comme ce fut aussi le cas pour Claude Monet par exemple), c'est une imprégnation générale de la culture orientale, un certain goût pour le minimalisme et le raffinement de pensée caractéristiques de l'Orient.

1. Il s'agit bien sûr de la tour Eiffel.

2. Cité dans Dennis COLLINS, « Influences et rencontres musicales », *Debussy*, collection Génies et réalités, Paris : Hachette, 1972, p. 51.

Soirée dans Grenade

Grenade : capitale de l'Andalousie.
Elle recèle les tombeaux de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle la Catholique,
le palais des Maures (Alhambra, Généralife).
Elle est enfin la patrie de l'impératrice Eugénie de Montijo, l'épouse de Napoléon III.

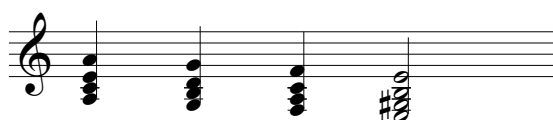
Un grand pianiste a fait connaître en premier les œuvres pour piano de Debussy et créé les *Estampes* : Ricardo Viñes. Mais Viñes connaissait aussi Ravel et c'est l'occasion d'évoquer ici ce que l'on a appelé « l'affaire Ravel ». *La Soirée dans Grenade* débute par un rythme de danse que l'on nomme habanera. Nous avons parlé dans le point historique de la ressemblance entre cette habanera et la *Habanera* de Ravel, écrite un peu plus tôt. De fait, l'on trouve dans ces deux partitions une même pédale sur la note *do*#, au-dessus de laquelle s'enchaînent trois accords de triolets (voir ici à « *Tempo rubato* »).

Le rythme de habanera

D'où vient ce rythme particulier ?

Mais, au fait, qu'est-ce qu'une habanera ? Il s'agit d'une danse à deux temps, qui ne trouve pas, contrairement à ce que l'on croit, son origine en Espagne, mais à Cuba. C'est évidemment son rythme pointé qui la caractérise et lui donne son balancement.

Quant aux modes ici employés par Debussy, Grenade étant la capitale de l'Andalousie, il n'est pas étonnant qu'il utilise le « mode andalou » de la musique espagnole⁷. Ce mode est très évocateur, fortement teinté de parfums exotiques. Ce qui crée aussi cette impression est la seconde augmentée. Elle suggère à elle seule que le détroit de Gibraltar est tout proche : on songe à l'atmosphère contenue dans ce chef-d'œuvre littéraire qu'est le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jean Potocki (1761-1815)⁸, ou à d'autres récits qui font rêver de contrées lointaines et de sensualité brûlante.



Le mode andalou, accords parfaits descendants de *la* mineur, *sol* majeur, *fa* majeur et *mi* majeur (dominante).

La première ligne requiert des substitutions de doigts sur la même note afin d'assurer la liaison. Substituer est une bonne manière de développer le contact avec le clavier, de sentir le fonds des touches.

Comment jouer la habanera ? Par le geste qui est la danse du rythme

Le rythme, c'est la danse. Or, notre danse à nous, c'est celle des mains. Il faut donc que nos gestes, en l'occurrence ceux du poignet, aussi infimes soient-ils, accompagnent le balancement du rythme. Pour ce faire, il faut non seulement redescendre imperceptiblement le poignet sur le temps fort, mais aussi remonter *avant*, sur le temps faible. Faites ces gestes du poignet, mais naturellement, ils doivent être minuscules, presque imperceptibles. Il s'agit plutôt d'une *sensation* que d'un véritable geste. Dans le cas contraire, le remède serait pire que le mal !

7. Pour les puristes, le vrai mode andalou est l'un des modes grégoriens, celui du 4^e ton, dit « hypophrygien » : le mode de *la* (*la* mineur sans sensible). Il « finit » sur la dominante.

8. Jan Nepomucen Potocki (Jean Potocki en français).

Jardins sous la pluie

Jardins sous la pluie, troisième pièce des *Estampes* de Debussy, est une œuvre que tout pianiste devrait étudier. Sa difficulté n'est pas si grande, comparativement à l'effet de virtuosité produit par le crépitement très rapide de ces gouttes de pluie et au plaisir des doigts que l'on peut ressentir à la jouer. Pourquoi *Jardin sous la pluie* n'est-il pas si difficile ? Parce que cette pièce tombe assez bien « sous les doigts » (il n'y a pas de position vraiment inconfortable), que les formules employées par Debussy sont très claires et faciles à comprendre et, enfin, que Debussy a indiqué très précisément les nuances et l'articulation qu'il souhaite, ce qui nous guide pour l'interprétation.

Thème du début, première mesure : « Net et vif »

Il sera sage de bien poser la première note de basse, *mi*, de prendre son temps pour la jouer et la sentir. Ce premier appui va asseoir la mélodie. Il est en quelque sorte rassurant.

Net et vif

poser un peu

Mesures 1-3 : première ligne de *Jardins sous la pluie*.

Puis, vient une considération purement technique : il est important que votre main gauche ne soit pas trop penchée vers l'extérieur, vers le 5^e doigt. Pourquoi ? Parce que dans ce cas, les doigts ne tombent plus avec une verticalité parfaite sur le clavier, mais de biais. La vitesse de réaction des doigts vers le fond du clavier s'en trouve ralentie. Or, la réponse à l'impulsion doit être immédiate. Nous allons voir, dans le conseil suivant, que cela dépend aussi de notre écoute attentive des notes aiguës ainsi que des notes jouées par l'intérieur de la main.

Il est capital pour votre sensation, pour votre mémoire par les doigts, et surtout pour ce que l'on entendra de votre jeu, de ne pas « avaler » les notes jouées par les doigts de « l'intérieur de la main » : le 2^e doigt et par le pouce. Autrement dit, ne raccourcissez ni la troisième ni la quatrième double-croche de chaque temps. Ce n'est pas parce qu'il faut jouer moins fort ces notes, et que la main a une tendance naturelle à pencher vers le petit doigt, qu'il faut les éluder, les négliger. Cela conduirait à un jeu totalement inégal et à une perte complète de contact et de contrôle du clavier par les doigts. En somme, faites bien attention à verser le poids nécessaire également vers les notes jouées par l'intérieur de la main et prenez bien le temps de les énoncer, même si elles doivent passer au second plan sonore.



Attaquer les doigts perpendiculairement au clavier et non de biais est une condition de la réponse ultrarapide des doigts à l'impulsion nerveuse donnée par le cerveau. Ne penchez pas la main vers le 5^e doigt. Dans ce dessein, finissez bien chaque minuscule phrasé (par temps) sans avaler de notes.

Entretien avec Michel Béroff

Pagodes

— ALEXANDRE SOREL : Pouvez-vous nous dire quel est, selon vous, le caractère général de chacune des Estampes de Debussy ? Que vous évoquent ces pièces ?

— MICHEL BÉROFF : Debussy l'a dit à un moment : ce sont un peu des cartes postales, comme chacun de ses préludes. À l'époque de la composition des *Estampes*, on découvrait à travers l'Exposition universelle une forme d'exotisme : les gamelans de Bali, par exemple, qui ont été les premiers à être vus par Debussy à cette occasion. Il a donc joué le jeu de la modalité, du pentatonique, et il était évidemment très intéressé par cela. Soulignons cependant qu'il ne s'agit pas de la forme un peu « kitsch » de l'orientalisme qui existait dans la peinture peu de temps auparavant, il y a une manière de se glisser dans un style. Ainsi, parlant de *La Soirée dans Grenade*, Manuel de Falla disait que c'est Debussy qui créait la meilleure musique espagnole ! On se rend compte du génie de Debussy en quelques phrases musicales qui parviennent à synthétiser l'esprit d'une musique. Il le fait autant pour *Pagodes* que pour *La Soirée dans Grenade* et, évidemment, pour *Jardins sous la pluie*. Dans cette dernière pièce, c'est le côté tellement enchanté et enchanteur de Debussy qui apparaît, avec la naïveté qu'il possède, avec son côté enfantin qu'il a gardé toute sa vie ; mais il l'exprime avec une science incroyable, sans déborder du sujet : il reste dans cette fraîcheur de chansons populaires, dans *Nous n'irons plus au bois*, par exemple. Il a donc un pianisme à l'échelle de ce que cela représente. Cette pièce n'est évidemment pas aussi compliquée que les *Études* : c'est du magnifique Debussy, mais il y a une espèce d'adéquation entre le fond de la musique, l'idée de la musique et le moyen qu'il utilise. Ce qui ne veut pas dire que c'est facile ! C'est comme dans les *Children's Corner*, le *Docteur Gradus ad Parnassum*, ces pièces sont assez transparentes comme écriture et pourtant difficiles à réaliser. La morphologie de chaque pièce est différente et elle colle complètement au sujet. Donc, on peut



dire que chez Debussy, on est tout de suite dans le caractère ! Il suffit de deux mesures.

— Lorsque vous apprenez une œuvre nouvelle, faites-vous tout d'abord un travail seulement « pour apprendre les notes », ou bien au contraire mettez-vous tout de suite l'expression ?

— En ce qui me concerne, quand j'apprends une œuvre, j'ai tendance à faire comme font les comédiens : quand ils vont jouer une pièce de théâtre, parfois ils ne l'ont même pas lue avant de venir répéter. Ils arrivent sur scène et ils lisent leur texte. Ils le lisent et le relisent, et, petit à petit, les choses deviennent signifiantes. C'est vraiment le travail de l'œil et il ne faut aucun parasite entre l'œil et la main. Quand je dis l'œil, c'est évidemment aussi l'oreille qui a un rôle prépondérant, dans l'instant. En tout cas, je ne crois pas au travail qui serait disséqué en disant : « Je vais apprendre les notes et ensuite je travaillerai l'expression » ! L'expression est première, de toute manière. Simplement les notes expriment quelque chose. Au niveau de la sonorité, il faut être attentif dès le premier moment où l'on pose les doigts sur une œuvre, attentif au son, à l'articulation.

— C'est ce que disait Pierre Sancan : « Si vous apprenez les notes sans mettre tout de suite l'expression, vous perdez du temps ! »

— Exactement. Par exemple, dans certains conservatoires on dit « tel passage est difficile ». C'est vrai que certains endroits sont plus difficiles que d'autres, mais si on les sort de leur contexte, cela devient des montagnes. Si on les intègre à un discours, ils prennent une évidence qui fait qu'une partie des difficultés est déjà dominée. C'est pour cela que je lutte énormément contre cette manière

Quelques interprétations des Estampes

La solitude qui enveloppe les œuvres d'art est infinie et il n'est rien qui permette de moins les atteindre que la critique. Seul l'amour peut les appréhender.

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*.

À la lumière de cette belle phrase de Rilke, les remarques qui suivent n'ont naturellement rien à voir avec une quelconque activité de « critique ». Jouant moi-même ces pièces et n'ignorant pas combien cela demande d'amour, de minutie et de patience, je ne puis que souscrire aux propos de Rilke. Ici, il s'agit bien plutôt d'une exhortation à écouter dans le détail la façon dont les plus grands pianistes traitent cette œuvre, quelle est leur conception et ce que nous pouvons apprendre à leur écoute. Peut-être même apprend-on essentiellement comme cela : en écoutant les autres, puis en s'écoutant soi-même inlassablement, en cherchant continuellement... Cela nécessite beaucoup de modestie, mais c'est une donnée fondamentale de l'art que de savoir, à un moment, s'oublier soi-même afin de quérir la beauté universelle.

**Michel Béroff, *Claude Debussy, Children's Corner, Suite bergamasque, Deux Arabesques, La plus que lente, Le Petit Nègre, Pour le piano, Estampes*, EMI 7478972, 1987
(réédition de l'enregistrement initial de 1971)**

Michel Béroff nous a fait l'honneur de nous confier ses impressions sur les *Estampes* dans ce guide de lecture. L'interprétation de ce très grand pianiste qui possède, parmi d'autres spécialités, celle d'être un éminent debussyste, est une référence absolue pour les *Estampes*. On tirera un grand profit de l'écoute de son interprétation, à la fois du point de vue de la subtilité des timbres, de la façon de traiter la pédale et pour le juste équilibre de tous les éléments de la musique. Une vraie leçon de musique debussyste. C'est pourquoi nous nous attarderons plus particulièrement ici sur quelques détails de sa version.

Pagodes

Debussy avait sans doute placé le mouvement initial de *Pagodes* sous le signe d'un certain statisme, en reprenant sans cesse et en développant le célèbre mode pentatonique qui évoque le gamelan. Écoutez combien Michel Béroff, dès les premières mesures, trouve le juste équilibre entre la fixité un peu hypnotique de cette musique orientale (qui joue sur quelques notes) et la variété du tempo qui est nécessaire au renouvellement de notre intérêt. Nous sommes immédiatement captivés : il y a une sorte de détachement dans sa façon d'égrener le thème, à la fois mystérieusement et avec juste ce qu'il faut de nonchalance (la partition indique : « délicatement et presque sans nuances »).

Un exemple nous frappe dès la mesure 5. Au « *A tempo* », Michel Béroff reprend le motif de base de deux mesures, mais déjà avec un changement complet d'éclairage et de sentiment : il nous fait entendre le *la* qui se trouve au sein de l'accord, grâce auquel le petit thème prend soudain une autre couleur et indique une légère inflexion vers *mi* majeur. Tout est à