



# Debussy et l'image

*Analyse Des pas sur la neige et de Jardins sous la pluie*

Travail réalisé pour l'obtention du Bachelor of Arts HES-SO en musique

**Margot Plantevin**, harpe

Professeur d'instrument : **Letizia Belmondo**

Coordinatrice du travail : **Marie Chabbey**

Année académique 2017-2018

HEMU - Haute Ecole de Musique de Lausanne

## **Abstract**

Ce présent mémoire de bachelor est un essai d'analyse de deux œuvres de Debussy : *Des pas sur la neige* – sixième prélude du premier recueil de ce nom – ainsi que *Jardins sous la pluie* – troisième pièce des *Estampes*. Ce travail vise à observer les liens qu'entretiennent l'image et la musique dans le langage du compositeur. Ainsi, il s'agira en premier lieu d'exposer quelques éléments historiques et de brosser un bref tableau des influences de celui-ci – notamment symbolistes et impressionnistes. Une exploration des images évoquées par les titres des œuvres précédera les deux analyses musicales. Au terme de ce travail, le lien étroit entre le langage musical de Debussy et la thématique de l'image pourra être confirmé et une réflexion concernant l'interprétation musicale aura été proposée dans le but de transmettre les images par le jeu.

Mots-clés : Debussy, Symbolisme, *Des pas sur la neige*, *Jardins sous la pluie*, image, prélude, estampe

## **Remerciements**

En préambule, je tiens à remercier chaleureusement Marie Chabbey pour ses précieux conseils qui m'ont orientée tout au long de mon travail, ainsi que ma professeure Letizia Belmondo pour son soutien, sa générosité, et ses belles idées.

Un grand merci également à Gabriella Dall'Olio pour ses pistes de réflexion et d'interprétation, et à Marie-Noële Plantevin et Diego Esteban pour leurs relectures.

# Table des matières

<b>I.</b>	<b>Introduction .....</b>	<b>3</b>
<b>II.</b>	<b>Debussy et le Symbolisme : repères historiques .....</b>	<b>4</b>
<b>III.</b>	<b>Analyse .....</b>	<b>6</b>
1.	<i>Des Pas sur la neige</i> .....	6
a.	L'esthétique.....	6
b.	Analyse et éléments d'interprétation.....	7
c.	Réflexion sur le prélude .....	11
d.	Synthèse des éléments d'interprétation .....	11
2.	<i>Jardins sous la pluie</i> .....	12
a.	Qu'est-ce qu'une estampe ? .....	12
b.	L'esthétique.....	12
c.	Analyse et éléments d'interprétation.....	13
d.	Réflexion sur l'analyse.....	20
e.	Synthèse des éléments d'interprétation .....	20
<b>IV.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>22</b>
<b>V.</b>	<b>Table des illustrations .....</b>	<b>23</b>
<b>VI.</b>	<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>24</b>
<b>VII.</b>	<b>Annexes .....</b>	<b>26</b>
1.	<b>Partition : <i>Des pas sur la neige</i> .....</b>	<b>27</b>
2.	<b>Partition : <i>Jardins sous la pluie</i> .....</b>	<b>29</b>
3.	<b>Dessins .....</b>	<b>39</b>
a.	Aquarelle.....	39
b.	Croquis .....	40

# I. Introduction

L'élaboration d'un programme de récital est un aspect du parcours de l'interprète que je n'avais jamais eu l'occasion d'aborder avant cette année. C'est en vue non seulement de ma préparation au récital de bachelor mais aussi à un concours international de harpe – dont le répertoire du troisième tour est laissé au libre choix du participant – que je me suis pour la première fois plongée dans la réflexion soutenant cette démarche. L'idée de concevoir un programme thématique m'intéressait particulièrement et me semblait donner matière à créer par la suite une présentation intéressante, telle que demandée pour le concours. Quant au choix du thème, c'est au cours d'une discussion avec ma professeure Letizia Belmondo qu'il est né, lorsque le terme d'image a été évoqué : fascinée par les rapports qu'entretiennent entre elles les diverses formes artistiques, la perspective d'explorer l'interprétation de l'image en musique à tout de suite éveillé ma curiosité.

Quoi de mieux alors que de commencer par étudier le langage musical de Debussy, si souvent comparé aux arts plastiques ? Depuis longtemps attirée par les couleurs et les images que m'évoque l'expression musicale du compositeur, et désireuse d'élargir ma connaissance de son œuvre importante ainsi que de ses influences, j'ai vu le travail de bachelor comme la double opportunité d'approfondir mes recherches à son sujet et de débiter ma réflexion autour de la thématique de l'image en musique.

Mon approche se concentrera ici sur les deux pièces de Debussy que j'interpréterai lors de mon récital, *Des Pas sur la Neige*<sup>1</sup> et *Jardins sous la Pluie*<sup>2</sup>. Le choix de ces œuvres découle de deux raisons majeures ; la première étant bien sûr la possibilité technique de les interpréter à la harpe, et la seconde mon souhait de pouvoir étudier deux tableaux musicaux différents, ce que semblaient m'offrir d'emblée *Des pas sur la neige* et de *Jardins sous la pluie*, en raison de leurs caractères distincts – le prélude étant très lent et presque immobile à l'inverse de l'estampe, extrêmement mouvementée et virtuose.

Dans un premier temps, j'exposerai brièvement quelques éléments historiques permettant de brosser un tableau des diverses influences de Debussy – principalement symbolistes et impressionnistes. Je porterai ensuite un regard particulier sur les titres des deux œuvres, avant d'en proposer enfin une analyse musicale – en gardant toujours la thématique de l'image comme idée directrice – ainsi qu'une approche interprétative.

---

<sup>1</sup> Sixième prélude du premier recueil de ce nom paru en 1910 chez Durand.

<sup>2</sup> Troisième pièce du cahier *Estampes* paru en 1903 chez Durand.



## II. Debussy et le Symbolisme : repères historiques

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par la Révolution industrielle, ouvre l'ère de la modernité technique et scientifique. En France, de nouveaux mouvements artistiques apparaissent : le réalisme et le naturalisme – qui se veulent description objective de la société (Larousse, 2018, p. 973 et p. 775) – dénoncent les excès de cette époque qui voit le fossé entre la bourgeoisie et le prolétariat se creuser davantage avec le développement du capitalisme. En réaction à ces courants, certains artistes développent une autre forme d'expression, portée par le goût du mystère et de l'indéfinissable ; né dans le creuset littéraire et plus précisément poétique, le symbolisme s'étend rapidement à toutes les formes artistiques. Ce nom est proposé en 1885 par le poète Jean Moréas (Larousse, 2011, p. 966) qui se sert de l'étymologie du terme symbole – du grec *symbolos* « signe » et *sumballeîn* « jeter ensemble » (Larousse, 2011, p. 966) – afin de mettre en avant l'analogie entre la poésie et l'idée que celle-ci exprime métaphoriquement (Larousse, 2011, p. 966-967). Ainsi se développe un langage fait de couleurs, de sons et d'évocations, allant même jusqu'à l'hermétisme avec l'arrivée de Stéphane Mallarmé<sup>3</sup>. La poésie délaisse alors les règles syntaxiques pour privilégier la beauté de la suggestion et la musique du verbe. En cela, nous pourrions dire que Claude Debussy suit le même chemin : rompant avec les formes musicales établies, il se sert de l'harmonie non plus pour structurer son discours de manière tonale, mais pour les couleurs qu'elle évoque.

À l'époque, le jeune compositeur fréquente les cafés littéraires où se réunissent les artistes symbolistes, et noue ainsi des amitiés avec plusieurs d'entre eux. De sa rencontre avec Mallarmé naît une première collaboration : Debussy accepte de mettre en musique le poème *L'Après-Midi d'un Faune*, qui deviendra le célèbre *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, libre illustration musicale des mots du poète. Depuis l'enfance passionné par le théâtre, il se lance plus tard dans la composition d'un drame musical sur un livret de Maurice Maeterlinck – père du théâtre symbolique<sup>4</sup>. Ce projet aboutit à la création, en 1902, de son unique opéra *Pelléas et Mélisande*, chef-d'œuvre de la musique symboliste.

Outre ces influences littéraires, les arts plastiques et en particulier la peinture constituent une autre source d'inspiration pour Debussy. Créant naturellement des correspondances entre le monde visuel et sonore, ou inversement, il emprunte souvent un langage pictural pour décrire la musique (Debussy, 1921) et nomme nombre de ses œuvres comme des tableaux : *Images*, *Esquisse*, *En blanc et noir* en sont quelques exemples (Dufourt, Kaltenecker & Nectoux, 2012). Séduit par Monet, Cézanne, Turner et autres peintres impressionnistes, il s'en rapproche par le jeu de couleurs, les effets de lumière et parfois de flou qui teintent ses compositions, ainsi que par son regard sur la nature. Aussi les critiques l'ont-ils souvent qualifié d'impressionniste, ce à quoi Kandinsky répond qu'« [...] il serait cependant téméraire de prétendre que cette

---

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898) (Larousse, 2018, p. 1685) est un poète symboliste français, auteur entre autres de *L'Après-Midi d'un Faune*.

<sup>4</sup> Dans l'optique symboliste, Maeterlinck (1862-1949) (Larousse, 2018, p. 1679) invente une nouvelle forme de théâtre, où le jeu des acteurs passe en arrière-plan : très peu mobiles, ceux-ci déclament leur texte de manière presque monotone ; parfois même, un rideau est tendu devant eux. Ainsi, l'impact théâtral est diminué au maximum, et le spectateur est invité à plonger dans une atmosphère mystérieuse, au plus près de la suggestion (Arnaud Rykner In Figures du tableau vivant chez Maeterlinck [page web]).

définition suffit à rendre compte de l'importance de Debussy [...] » (Dufourt, Kaltenecker & Nectoux, 2012, pp. 26 et 28).

Notons encore rapidement le vif intérêt du musicien pour les artistes japonais – alors très en vogue en France – notamment Hokusai, dont il admirait les estampes et leur stylisation.

Pour clore ce bref tableau historique, reprenons les mots de Corinne Amar :

« Si jamais compositeur fut un miroir de son époque, ce fut Debussy. Il aimait la peinture, il mit de la couleur dans sa musique. Il aimait la poésie, il donna à ses œuvres le sentiment poétique. Il aimait la danse et les corps en mouvement, il fit danser sa musique et danser sur sa musique. (Approche documentaire de la Bibliothèque publique d'information « Debussy, la musique et les arts » [page web]).

# III. Analyse

## 1. *Des Pas sur la neige*

Dans son magnifique livre consacré à Debussy, Lesure (2003, p. 316) affirme que le recueil de *Préludes* marque la fin des titres évocateurs, tels que les *Arabesques*, *Images*, *Estampes* ou encore *Esquisses*. Si le terme « prélude » renvoie effectivement à la musique pure, chaque pièce composant l'ouvrage porte cependant un titre propre, discrètement indiqué en fin de mouvement, entre parenthèses et précédé de points de suspension. Aux yeux de Lesure, cette disposition diminue l'impact créé par les évocations sur l'interprète, laissant à celui-ci la liberté d'en préférer une autre (2003, p. 316). Le pianiste Paul Roberts écrit pourtant, au sujet *Des pas sur la neige* : « Yet, with the title in mind, the image the music evokes is so concentrated, so insistently present, that it is difficult not to believe Debussy had more in view than the brief words he wrote at the end »<sup>5</sup> (2001, p. 254). Au travers de mon travail, je souhaiterais montrer comment sont imbriqués ces deux éléments. Aussi commencerai-je par décrire simplement les images suggérées par le titre dans une partie uniquement dédiée à l'esthétique, puis ferai ressortir les éléments musicaux imagés du prélude. En parallèle, je discuterai également de mes choix dans l'interprétation musicale et en proposerai une synthèse en fin de partie.

### a. L'esthétique

Dans les quelques lignes qui vont suivre, je parcourrai les différentes images qui me viennent à l'esprit à la lecture du titre. Cette partie prendra donc une forme presque narrative, suivant le fil de mes pensées.

*Des pas sur la neige* m'évoque en premier lieu un paysage d'hiver, froid, désert et immobile. L'étendue blanche, où règne le silence, est çà et là ponctuée par des arbres sombres et dénudés. À un endroit cependant, des pas se dessinent sur le sol. Rien n'est plus éphémère que ces traces, seuls témoins de la déambulation d'un personnage anonyme dans le paysage glacé, qu'un simple souffle ou quelques flocons auront tôt fait d'effacer.

L'emploi, par Debussy, du terme « pas » laisse planer une ambiguïté sur l'interprétation du titre du prélude : les pas sont-ils le résultat de l'action d'un personnage présent dans le décor, ou, au contraire, les simples traces qu'il a laissées derrière lui ? En regard du mouvement symboliste, il semblerait plus probable qu'il ne s'agisse ici que d'empreintes, elles-mêmes allégorie de l'absent. Ainsi, la nature s'interpose tel un écran entre lui et le spectateur, et devient l'intermédiaire qui nous livre l'histoire de ces traces.

---

<sup>5</sup> « Cela étant, en gardant le titre à l'esprit, l'image évoquée par la musique est si intense et instamment présente qu'il est difficile de ne pas croire que Debussy avait plus en tête que les quelques mots qu'il a écrits à la fin ».

## b. Analyse et éléments d'interprétation

À présent, je vais observer dans la partition les éléments musicaux se rapportant aux images évoquées. Pour ce faire, je me concentrerai sur les deux éléments principaux du prélude que sont le motif des pas et celui associé à la pensée.

Je souhaite également préciser que je me suis beaucoup appuyée, pour cette analyse, sur l'article très riche en informations de Steven Rings : *Mystères limpides, Time and Transformation in Debussy's Des pas sur la neige*, publié en 2009 dans le journal *19<sup>th</sup> century music*.

### • L'ostinato, ou le motif des pas

Les premières notes du prélude constituent un ostinato mélodique et rythmique sur lequel se construit toute la musique de ces trente-six mesures. Caractérisé par son rythme iambique<sup>6</sup>, il fait s'alterner en boucle deux petits groupes de notes, *ré-mi* et *mi-fa*. En plus de l'indication de tempo « triste et lent », il est souligné – sur la partition – d'une indication précieuse et quelque peu mystérieuse de la part du compositeur (1910) : *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* (voir figure 1<sup>7</sup>). Ainsi, l'interprète peut difficilement échapper à une lecture imagée de l'œuvre et se retrouve dès le départ plongé dans un tableau blanc et désolé, pris par le froid de l'hiver. Notons au passage la dimension symbolique du décor ainsi planté, qui met en miroir la saison morte, et la sensation de lenteur et de tristesse.

Figure 1, mesures 1 et 2 : l'ostinato des pas.



Décrit par le musicologue Jules Combarieu (1907, p. 145) comme « le rythme des pieds humains foulant le sol », l'iambe nous donne ici une clé importante pour l'interprétation de l'ostinato. En effet, celui-ci peut être vu comme la figuration des pas s'imprimant dans la neige. D'autres éléments viennent corroborer cette idée. Si l'iambe représente la cadence régulière des pas, alourdis par le poids de la neige<sup>8</sup>, les intervalles (seconde majeure et seconde mineure) pourraient représenter chacun l'empreinte de l'un de ceux-là (gauche ou droit), s'enfonçant sans cesse dans le sol glacé. Ce sol est à mes yeux symbolisé par le *ré*, note pôle du prélude : le *ré* quatre sert non seulement de pédale aux quatre premières mesures, mais ancre également l'ostinato à la même hauteur durant tout le prélude. Quant à l'atmosphère triste et glaciale, elle

<sup>6</sup> Un rythme iambique est composé d'une valeur brève suivie d'une valeur longue, ici, la première note vaut seulement un douzième de la seconde (une double-croche de triolet suivie d'une tenue correspondant à onze double-croches de triolet).

<sup>7</sup> Les extraits de partitions situés dans cette partie d'analyse sont tous tirés de la publication originale du premier recueil de *Préludes* de Debussy (1910) à l'édition Durand.

<sup>8</sup> L'immense laps de temps séparant les deux pas suggère en effet la difficulté de se mouvoir dans la neige.

est illustrée par les appoggiatures et dissonances résonnant si longtemps – dans le tempo à quarante-quatre à la noire – qu’elles finissent par s’évanouir dans l’espace. Les nuances accentuent la réalité du paysage : allant du *piano* au *pianissimo*, elles rappellent que la neige étouffe chaque son.

À la lumière de ce que nous venons de voir, je souhaiterais revenir un instant sur la notion de pas. Il semblerait en effet que l’image des traces ne soit pas la seule figurée dans la musique : le balancement de la marche l’est aussi. Ainsi, contrairement à ce que je décrivais dans la partie dédiée à l’esthétique, j’imagine ici la présence d’un personnage dans le tableau, faisant crisser la neige sous ses pas, errant dans le paysage blanc. Jamais dévoilé, celui-ci reste de dos tout au long du prélude, enveloppé de son mystère. La portée symbolique de l’interprétation n’est donc pas altérée.

### • La mélodie, motif de la pensée

Observons désormais le second élément musical majeur du prélude, apparaissant dès la deuxième mesure. Le *si* bémol<sup>9</sup>, fortement dissonant par rapport au *mi* de la main gauche, introduit une nouvelle ligne mélodique. Chargée d’expressivité, celle-ci contraste en effet de l’action uniquement physique que représente la marche<sup>10</sup>. Bien que moins iconique que le premier motif, cette idée nouvelle peut être associée à une pensée flottante, à un processus mental qui se détache, ou tente de se détacher de l’action répétée des pas<sup>11</sup>. Ainsi, les deux éléments, musicalement opposés, se complètent au niveau du sens, puisque le second naît du premier (voir figure 2).

Figure 2, mesures 2 et 3 : la mélodie, motif de la pensée au-dessus des pas.



Il m’apparaît intéressant de suivre chronologiquement le déroulement de la pensée dans le prélude, afin d’observer comment Debussy la développe musicalement. Je ne traiterai cependant pas chaque mesure, auquel cas le travail serait trop fastidieux, et peu intéressant à lire.

La courbe de la première phrase mélodique s’efface à la quatrième mesure sur un *la*, et l’espace ouvert par le *si* bémol tant chargé de douleur se clôt alors tristement sur un accord de *ré* mineur. La pensée reprend cependant son ascension, et, soutenue cette fois-ci par un mouvement contraire dans le registre grave, enveloppe peu à peu l’ostinato jusqu’à l’occulter, avant de retomber plus bas encore que la première fois, comme vouée à la chute. J’y vois une

<sup>9</sup> Le *si* bémol est joué durant le laps de temps séparant les pas, créant de ce fait une forte dissonance par rapport au *mi* de la main gauche au moment où l’oreille y est le plus sensible (Rings, 2008)

<sup>10</sup> Les indications sur la partition semblent confirmer ce point de vue : la mélodie est soulignée par les mots « expressif et douloureux », tandis que l’ostinato est, lui, caractérisé par les termes plus objectifs « triste et glacé » (Debussy, 1910)

<sup>11</sup> Il est connu que la marche met en mouvement l’esprit et libère les pensées, qui, lorsqu’elles atteignent un certain déploiement, parviennent à faire oublier l’effort répétitif.

forme d'échec : la ligne expressive semble rechercher quelque chose – un souvenir, peut-être ? – sans jamais l'atteindre, le *mi* faisant par deux fois obstacle à son envolée<sup>12</sup>.

À la mesure huit, la texture se densifie et s'assombrit. Les pas, dont l'inexorable répétition est soutenue par des mouvements chromatiques au médium, semblent s'enfoncer dans une neige toujours plus profonde. Désormais entendue à la basse, la mélodie, élaborée à partir d'une petite cellule de quatre noires, évolue autour de *do* dièse (et de *ré* bémol, par enharmonie), douloureusement prisonnière d'elle-même pour un temps<sup>13</sup>. Enfin, après quatre mesures, la pensée parvient à se dégager de l'effort physique, et acquiert une existence propre. Elle flotte alors librement<sup>14</sup>, telle une arabesque, au-dessus du personnage qui continue silencieusement son chemin. Cher à Debussy, le mouvement d'arabesque évoque tout à fait, par ses lignes sinueuses et son tracé ornemental, le cheminement de la pensée<sup>15</sup>. Mais celle-ci est-elle si libre après tout ? En y regardant de plus près, il semblerait au contraire qu'elle soit également enfermée dans une boucle. Ne pouvant plus avancer, elle s'effondre brusquement à la mesure 13 : Rings propose de voir dans cette mesure bancale<sup>16</sup> la figuration d'un trébuchement, qui ramène brutalement le personnage dans le monde physique (2008). Le rythme de l'ostinato accompagne la chute d'un triton descendant qui se prolonge dans un mouvement chromatique, se soldant dans l'extrême grave de la tessiture sur le fameux *si* bémol douloureux. Malgré le geste d'envol esquissé par la main droite, la pensée échoue à retrouver son fil (voir figure 3).

Figure 3, mesures 12 à 15 : l'arabesque, la chute et l'envol esquissé.



Le personnage est alors contraint de reprendre sa marche monotone jusqu'à ce que la pensée refasse surface. Seules des bribes apparaissent d'abord, réminiscences de la première phrase<sup>17</sup>. Puis, à l'image des mesures cinq à sept, la mélodie englobe à nouveau l'ostinato. Cette fois-ci cependant, ni le *si* bémol douloureux ni l'obstacle du *mi* n'entravent plus la pensée. De surcroît, un *ré* bémol remplace le *ré* bécarré attendu à la basse, ouvrant alors une parenthèse

<sup>12</sup> Lors des deux occurrences de la mélodie, le *mi* constitue en effet le sommet la courbe. La première fois, il correspond au triton douloureux *si* bémol-*mi* de la mesure 2 (traité ici de manière horizontale). La seconde fois, il est la note qui suspend la musique, avant que les pas ne s'effacent.

<sup>13</sup> Le retour du *si* bémol (au médium), dans ce passage déjà chargé de dissonances, renforce le côté douloureux. De plus, tous les autres motifs semblent soutenir ce mouvement de boucle créé par la basse.

<sup>14</sup> L'absence d'appui sur les temps ainsi que le mélange de croches et de triolets renforcent l'impression que la pensée est ici détachée de toute forme physique.

<sup>15</sup> La forme d'arabesque est très représentée dans les arts à l'époque du Symbolisme. Elle se retrouve tant dans les lignes musicales que dans la littérature et les arts plastiques. À ce propos, Gustave Moreau – célèbre peintre français de l'époque symboliste – disait : « Mon but consiste à exprimer la pensée par la ligne et l'arabesque. », ce qui confirme l'interprétation de la mélodie du *Prélude*. (Citation tirée de : Lockspeiser & Halbreich, 1989, p. 152).

<sup>16</sup> La mesure treize est la seule du prélude à deux temps.

<sup>17</sup> Remarquons que ces bribes sont à nouveau bloquées par le *mi* cinq, d'où elles retombent continuellement.

musicale laissant à la mélodie l'espace pour se développer<sup>18</sup>. Comme pour ne pas effrayer le souvenir enfin remémoré, le personnage se fige dans sa marche : l'ostinato reste bloqué sur *ré-mi* jusqu'à ce que la basse se résolve sur le *ré* bémol et que la mélodie atteigne son climax (mesure 24). Retombant ensuite doucement par mouvement de tierce, elle fait écho aux conclusions des phrases précédentes, tandis que l'intervalle, ainsi accentué et répété, prend une couleur triste et plaintive (voir figure 4).

Figure 4, mesures 20 à 25 : le souvenir, climax de la mélodie au-dessus des pas figés.



La texture s'amenuise ensuite et l'ambitus se réduit, laissant une dernière fois apparaître la mélodie (mesure 28), tel un doux souvenir du souvenir<sup>19</sup>. La ligne mélodique rappelle le motif de l'arabesque, cette fois non plus douloureuse mais totalement libre. J'imagine alors le personnage qui s'éloigne petit à petit, plongé dans ses pensées et sans plus aucune peine physique. L'atmosphère devient elle aussi mystérieusement lointaine : dans un tempo toujours plus lent et une nuance *pianissimo*, l'ostinato – entendu pour la première fois dans l'aigu – se trouble<sup>20</sup> et la mélodie s'efface peu à peu sur les tierces plaintives avant disparaître totalement. Enfin, le timbre de l'accord final, partagé entre les deux extrêmes de la tessiture, semble si irréel qu'il entraîne avec lui la dissolution du son, de l'espace et du temps, et la figure du personnage s'évapore au-delà de l'horizon (voir figure 5).

<sup>18</sup> Cette idée de parenthèse musicale est empruntée à l'analyse de Steven Rings (2008). Elle s'ouvre lorsque la basse, progressant jusqu'alors diatoniquement, tombe sur le *ré* bémol, et se referme lorsque celle-ci se résout un demi-ton au-dessus.

<sup>19</sup> Le lien entre la mélodie de la strophe précédente, que j'ai associée au souvenir, et celle-ci paraît être suggéré par Debussy lui-même à l'aide de l'indication *comme un tendre et triste regret* figurant au-dessus de la mesure vingt-neuf (1910).

<sup>20</sup> Le fait que l'ostinato soit soutenu à l'octave inférieure par une pédale de *ré* renforce l'impression d'éloignement et de flou du motif.



Figure 5, mesures 32 à 36 : la disparition du personnage, motif de l'ostinato dans l'aigu soutenu par les tierces mineures plaintives.



### c. Réflexion sur le prélude

Pourquoi, alors qu'ici le titre paraît si bien convenir à la musique – ou l'inverse – cette pièce est-elle d'abord un prélude ? Peut-être, comme le suggère Lockspeiser, les *Préludes* sont-ils « [...] des intuitions musicales, dont les prolongements en nous sont illimités [...] » (Lockspeiser & Halbreich, p. 579). Cette image semble du moins très bien correspondre à *Des pas sur la neige* : le souvenir évanescant d'un personnage lointain trouve un écho dans les émotions suscitées chez l'auditeur. Ainsi, cet instant musical serait bien un « [...] Prélude[s] à... quelque chose [...] » (Lockspeiser & Halbreich, p. 579).

### d. Synthèse des éléments d'interprétation

Afin de créer cette impression musicale au prolongement infini, il me semble intéressant de penser la structure de la pièce comme une arche : partant du silence pour revenir au silence, le prélude invite l'auditeur à entrer un instant dans l'atmosphère glacée du paysage, propre à éveiller des sentiments et des émotions. Au niveau de l'interprétation, cela implique un travail particulier sur la palette de nuances et de timbres *pianos* réalisables. C'est pourquoi je considère ce prélude – au-delà bien sûr de sa beauté musicale – comme une étude pour *piano*.

Pour introduire le public sur la trace du personnage errant déjà dans le paysage enneigé, il me faudra jouer les premières notes extrêmement doucement : au moyen d'une attaque à peine perceptible, j'obtiendrai un timbre à la limite du silence que j'utiliserai également pour le dernier accord du prélude, afin de donner à celui-ci la résonnance d'un écho lointain.

Ce prélude constitue pour moi un excellent exercice de dissociation d'intentions musicales : je souhaiterais garder autant que possible froide et distante l'interprétation de l'ostinato, qui figure les traces dans la neige – image en soi neutre – tout en augmentant l'expressivité de la ligne mélodique – chargée de transmettre les pensées du personnage. J'utiliserai donc une attaque plus ronde pour la mélodie que pour l'ostinato, et tenterai de différencier chaque émotion dont cette dernière est teintée tout au long du prélude. Au début, la douleur de la pensée pourra être transmise par un son dense et lourd, puis, lors du passage chromatique, un legato étiré au maximum permettra d'augmenter la tension, et enfin, une attaque douce et aérienne conviendra à l'indication « expressif et tendre » de la mesure 21 (Debussy, 1910).

Au-delà de cette réflexion sur l'interprétation musicale, il me faut également considérer l'enjeu lié à l'adaptation de la pièce pour la harpe : le tempo étant très lent et la musique peu fournie, il est nécessaire de doubler l'attention portée à la direction des phrasés, afin qu'il n'y ait pas de vides dans la mélodie dus à l'évanouissement de la résonnance des cordes.



## 2. Jardins sous la pluie

En préambule à cette nouvelle partie, je souhaiterais préciser que je n'ai pas pu, pour *Jardins sous la pluie*, m'appuyer sur autant de précieux écrits et analyses que pour *Des pas sur la neige*. J'ai donc tenté d'étudier l'*Estampe* de la même manière que le *Prélude*. Ainsi, je parlerai tout d'abord de l'esthétique suggérée par le titre de la pièce, puis proposerai une analyse de l'œuvre qui permette d'observer comment les images sont mises en musique par Debussy. En parallèle, j'exposerai également quelques éléments de mon travail pratique visant à faire ressortir ces images lors de l'interprétation, et en parlerai à nouveau plus précisément dans le chapitre de synthèse.

### a. Qu'est-ce qu'une estampe ?

Avant de plonger dans l'analyse de la pièce, il est intéressant de discuter un instant du titre du recueil : *Estampes*. À l'inverse des *Préludes*, nous sommes orientés ici dès le départ vers une lecture imagée de l'œuvre, le terme « estampe » désignant une image imprimée au moyen d'une planche (Larousse, 2018). Technique artistique provenant de l'Asie, c'est au Japon, durant la période d'Edo<sup>21</sup>, que l'estampe connaît un essor sous le nom poétique d'Ukiyo-e, signifiant littéralement « image du monde flottant » (Lambert & Bouquillard). Hiroshige et Hokusai, artistes dominants de l'âge d'or d'Edo, tirent principalement leur inspiration de la nature et des paysages, dont ils créent des représentations stylisées, telles des instantanés d'une scène contemplée. Découvertes en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les estampes japonaises sont sources d'inspiration pour de nombreux artistes, dont Debussy. Nous retrouverons dans *Jardins sous la pluie* l'idée d'instantané de la nature - rien n'étant plus éphémère qu'une averse de printemps, ainsi que la stylisation dans la composition, qui ne s'encombre pas de détails futiles.

### b. L'esthétique

Sans parler de l'écriture musicale pour l'instant, je vais tenter de dégager les images suggérées par le titre de la pièce. Quoi de mieux que le printemps pour fixer temporellement le cadre de l'œuvre ? La pluie permet à la vie de reprendre son cours dans le jardin déjà empli de couleurs et senteurs nouvelles. Celui-ci n'est pas, à l'image du prélude, un paysage infini, mais au contraire un espace clos, jouxtant probablement une maison. Le spectacle que m'inspire cependant *Jardins sous la pluie* est avant tout auditif : j'entends une myriade de gouttes de pluie tomber sur les feuilles des arbres en un bruit perlé, sur la terre d'un ton plus doux, ou encore sur les tuiles de la maison en un vif martèlement accompagné du vent qui siffle dans les branches. Ensuite vient la délicieuse odeur de terre mouillée, qui accompagne toujours les averses de saison. Et enfin, je vois la pluie, non pas chaque goutte, mais le rideau qu'elle forme et qui voile les contours et donne aux couleurs un ton de pastel. Ce rideau changeant qui interpose un écran entre le paysage et le spectateur rappelle celui que Maeterlinck tendait devant ses acteurs, afin de laisser flotter sur son œuvre une atmosphère mystérieuse et anonyme et de n'y faire transparaître que l'essence et les symboles. Mais ce rideau s'évanouit à la fin de

---

<sup>21</sup> La période d'Edo s'étend du début du XVII<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

l'averse et laisse apparaître, tel que le dit Gatti (1921), une végétation luxuriante et purifiée par la pluie.

### c. Analyse et éléments d'interprétation

Afin maintenant d'observer les images musicales présentes dans l'estampe de Debussy, je vais me concentrer sur quelques points que j'analyserai tout au long de la pièce, tels que la symbolisation de la pluie et du vent ainsi que les brèves apparitions de chansons populaires françaises.

En préambule, notons que la virtuosité du mouvement, son tempo rapide – à la blanche – ainsi que l'indication « net et vif » (Debussy, 1903), prêtent à la pièce un caractère de toccata ; derrière les arpèges qui tombent à folle allure, c'est bien une forte averse que la musique représente, et non une pluie douce et légère.

#### • La pluie, l'eau

Dès les premières mesures de la pièce, la pluie s'impose : des arpèges descendants, figures de la chute des gouttes d'eau du ciel vers la terre, imprègnent l'espace malgré la nuance *pianissimo*. À la main gauche se détache, en notes piquées, une mélodie que Debussy exploitera tout au long de cette troisième estampe. Nous verrons plus tard qu'il s'agit du conséquent de la phrase musicale de la berceuse *Dodo l'enfant do*. Elle est cependant ici présentée comme une mélodie à part entière, au-dessus de laquelle s'égrènent les arpèges, faisant entendre l'harmonie de *mi* mineur – tonalité de départ (voir figure 6<sup>22</sup>). J'y vois l'image des vives gouttes d'eau, créant, lorsqu'elles percutent les arbres ou la terre, de minuscules gouttelettes qui rebondissent tout autour d'elles, rendant flous les contours de la végétation. La pluie n'est cependant pas aussi douce et légère que nous le suggèrent les deux premières mesures : très vite, l'harmonie se complique, avec l'utilisation de notes ajoutées et d'accords diminués, et, après cinq mesures, la tonalité de *mi* mineur a disparu. Inutile alors d'essayer de trouver un développement tonal classique : les accords parallèles se succèdent, des cellules musicales se transposent de mesures en mesures en une suite qui pourrait être sans fin, si un nouvel élément ne coupait court à leur enchaînement vertigineux. Après tout cependant, les phénomènes naturels sont imprévisibles et l'averse soudaine ; rien de mieux ainsi qu'une harmonie de couleurs - telle que Debussy y a le plus souvent recours – et des enchaînements imprédictibles pour illustrer l'averse.

Figure 6, mesures 1 à 3 : la mélodie des gouttes de pluie et les arpèges de l'averse.



Par endroits, l'eau semble prendre une autre forme que les gouttes de pluie. À la mesure 108, par exemple, les arpèges descendants paraissent plus larges et liés que ceux du début de la pièce (voir figure 7). Ce passage me fait penser au ruissellement de l'eau sur les feuilles des arbres, à la fin de l'averse. En effet, chaque arpège débute un peu plus haut que l'arrivée du précédent, comme pour mimer le rebondissement de l'eau d'une feuille à l'autre. Ici, le jeu doit être très fluide, et les premières notes de chaque accord, extrêmement claires.

Figure 7, mesures 118 et 119 : le ruissellement de l'eau sur les feuilles.



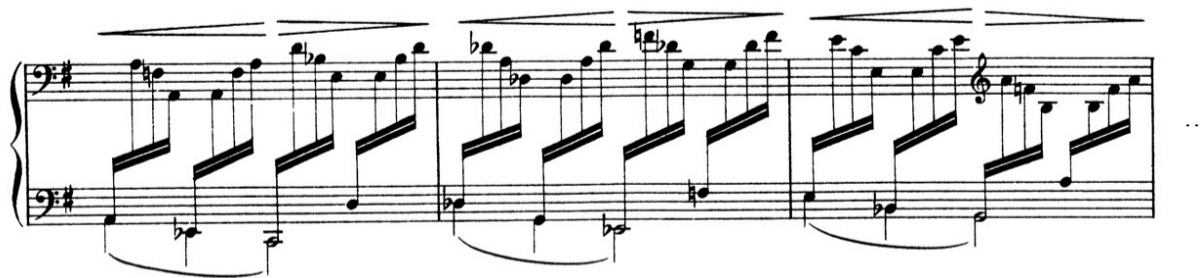
### • Le vent

Moins évident que la pluie, le vent me paraît cependant tenir une place importante dans *Jardins sous la pluie*. Je vais tenter ici d'argumenter cette idée, qu'aucune de mes quelques lectures théoriques au sujet de l'œuvre n'a pourtant pu me confirmer.

Remarquons avant tout la différence de nature entre ces deux éléments : si l'œil peut observer le premier, il n'en va pas de même pour le second, dont seul l'effet peut être remarqué visuellement (tel que le mouvement des branches et des feuilles ou les ondes à la surface de l'eau). En revanche, l'oreille entend son souffle dans les feuillages, tout comme elle perçoit la pluie. Il me semble que, dans l'œuvre de Debussy, tant le résultat visuel que le sifflement du vent sont figurés, à divers endroits. Dans le cas de l'averse, il existe encore une manière de « voir » ce phénomène : le souffle peut déplacer le rideau de pluie et lui faire prendre une infinité de formes ou de qualité d'opacité.

C'est cela que j'imagine lorsque Debussy joue sur un même motif qu'il transpose plusieurs fois de suite. Si l'algorithme de la pluie reste le même, le vent le déplace dans l'espace, comme aux mesures 10 à 13 et 16 à 21 (voir figure 8). Les nuances – en particulier les soufflets – renforcent l'effet d'onde créé par le vent dans le rideau de pluie, parfois extrêmement fin, et par moments devenant si épais que les couleurs du jardin se brouillent dans une grisaille.

Figure 8, mesures 16 à 18 : image du vent ; transposition d'un motif mesure par mesure.



Aux mesures 37 à 42, le vent s'accroît, formant alors de véritables tourbillons dans l'air (voir figure 9). Cette image naît de l'écriture : Debussy joue sur les secondes majeures, qui tournent sur elles-mêmes sur trois plans différents (basse, médium et soprano), réalisant ainsi une impression de profondeur dans la musique. Il est très important, à mon avis, de faire ressortir ces trois différentes lignes dans l'interprétation. Pour différencier les secondes de la basse de celles du médium, je suggère de jouer ces premières un peu plus bas dans les cordes, afin qu'elles sonnent de manière légèrement incisive. Du reste, cela permettrait également d'avoir un jeu moins brouillé par les résonances inévitables de la harpe. Quant au médium et au soprano, ils doivent servir à gonfler la nuance et à donner du mouvement à la musique, et peuvent dans cette optique être joués avec une attaque légèrement moins définie.

Figure 9, mesure 37 à 42 : les tourbillons dans l'air ; trois plans différents en musique.



J'ai avancé, au début de mon analyse, l'idée que Debussy exprime non seulement l'aspect visuel mais également le bruit du vent dans *Jardins sous la pluie*. L'exemple sur lequel je m'appuie se situe un peu plus loin dans la partition, à la mesure 56, où débute une nouvelle séquence basée sur la sonorité de gamme par tons et d'accords augmentés. Une atmosphère inquiétante est créée par les octaves de la main gauche, jouant en boucle une nouvelle seconde majeure ascendante. La gamme par tons amorcée une octave plus haut à la mesure 58 n'est qu'une fausse résolution qui amène le retour du motif, transposé une tierce mineure au-dessus. La tension augmente, du fait que la musique n'avance vers aucune résolution et semble au contraire prisonnière de son tourbillonnement. La seconde gamme descendante engendre cependant un élément nouveau : les lignes se séparent et se chromatisent, renforçant encore la tension par les nombreuses dissonances irrésolues, avant d'aboutir enfin à une nouvelle partie, plus stable, à la mesure 71<sup>23</sup> (voir figure 10).

---

<sup>23</sup> Il s'agit ici du seul passage pour lequel un arrangement était absolument impératif. En effet, il est impossible de jouer tous ces chromatismes à la harpe (j'avais calculé qu'il aurait fallu changer seize pédales par mesures). Nous avons donc décidé, avec ma professeure Letizia Belmondo, de doubler la partie de la main droite et de supprimer celle de la main gauche, comme le fait le harpiste Sivan Magen, dont on trouve une version sur Youtube. (Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=nD6Sc3SaiS0>). Ainsi, bien qu'un peu moins dense au niveau des dissonances, l'effet du sifflement du vent peut être interprété musicalement.

Figure 10, mesures 61 à 65 : le sifflement du vent ; deuxième occurrence du motif basé sur des accords augmentés, puis gamme par tons descendante suivie du début des chromatismes.



Or, au fil de mon travail personnel et des écoutes de *Jardins sous la pluie*, j'ai remarqué des similitudes entre le passage que je viens de décrire et le septième des *Préludes* de Debussy, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*. En effet, l'alternance – plus ou moins rapprochée – des gammes par tons et des chromatismes est commune aux deux œuvres. Et puisqu'il paraît évident, dans le prélude, que ces sonorités sont utilisées par le compositeur pour figurer le sifflement d'un vent violent, il m'a semblé intéressant de souligner le lien entre les deux œuvres afin de proposer une lecture similaire de la partie détaillée de *l'Estampe*. La figure 11, située ci-après, illustre ce parallèle au moyen d'un extrait de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*.

L'indication « animez et augmentez peu à peu » (Debussy, 1903) relative à ce passage – et qui rappelle également le prélude – permet, en y mêlant le jeu des nuances, de mimer l'imprévisibilité du vent.

Figure 11, extraits de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, mesures 24 à 26 et 33 à 34 : le sifflement du vent dans le prélude ; gamme par tons puis chromatismes.

La musique des mesures situées entre les crochets continue à l'image de la mesure 26 – la mélodie comprend cependant quelques notes étrangères à la gamme par tons – presque jusqu'au début des chromatismes (figurant dans l'extrait ci-dessous).

### • Chansons populaires

Debussy utilise, dans *Jardins sous la pluie*, deux mélodies populaires françaises : *Dodo, l'enfant do* et *Nous n'irons plus au bois*. Le monde enfantin est ainsi opposé au monde végétal du jardin et le choix de ces chansons<sup>24</sup> évoque l'image d'un cocon douillet, où l'enfant peut jouer ou dormir à son gré, à l'abri de la tempête. À deux reprises dans l'œuvre, l'auditeur est transporté de l'autre côté des fenêtres sur lesquelles la pluie crépite, pour se retrouver enveloppé dans la douce chaleur de la maison. La transition se fait sur quelques mesures, durant lesquelles s'installe naturellement un ostinato, motif de la pluie qui tombe continuellement. Ici pourtant, la pluie cède son importance à la chanson, et devient un simple tapis sonore.

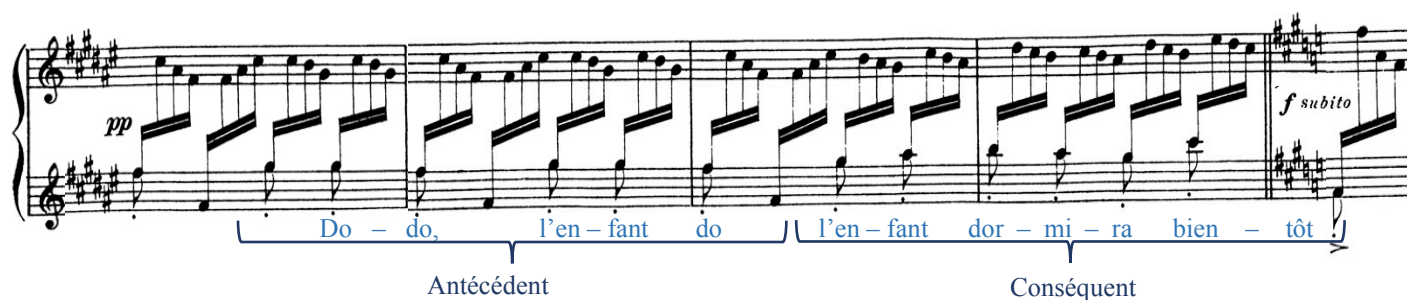
À la mesure 25 débute le premier ostinato, préparant l'entrée de *Dodo, l'enfant do* deux mesures plus tard. La chansonnette est présentée en *fa* dièse majeur, dans un esprit joueur et léger<sup>25</sup> (voir figure 12). Cet intermède joyeux est pourtant bien vite brisé : à la mesure 31, le *fa*, qui devrait constituer la résolution de la mélodie, relance au contraire le conséquent de la phrase musicale, cette fois-ci martelé une octave au-dessous à l'homonyme mineur et suivi d'une descente chromatique de la basse, qui assombrit l'atmosphère en marquant alors le brutal retour sous la pluie battante.

<sup>24</sup> L'utilisation de chansons populaires implique celles de carrures tonales simples, ce qui renforce le contraste produit par l'arrivée des mélodies au milieu de *Jardins sous la pluie*.

<sup>25</sup> Notons que la modulation en rapport de tierce (de *la* majeur à *fa* dièse majeur), ainsi que changements de nuance et de caractère sont autant d'éléments permettant de figurer le changement entre le monde extérieur et le monde intérieur.

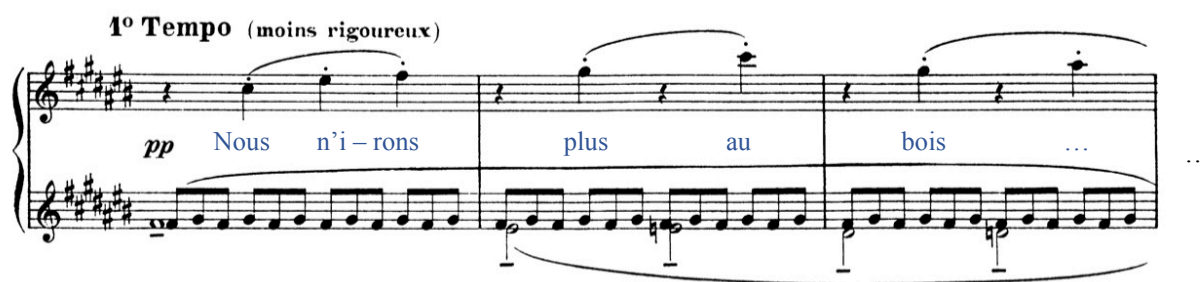


Figure 12, mesures 27 à 30 : mélodie de la berceuse *Dodo, l'enfant do*.



La seconde chanson arrive à la mesure 75, où elle apporte un peu de calme à la musique précédemment très agitée. *Nous n'irons plus au bois* (voir figure 13) se détache en notes légères au-dessus de l'ostinato, dans la tonalité très lumineuse de *do dièse majeur*<sup>26</sup> et accompagnée par un contrechant chromatique à la basse. À l'image de *Dodo, l'enfant do*, la phrase musicale ne se résout pas : elle reste en suspens alors que les triolets de l'ostinato s'inversent, comme pour annoncer un changement discret. En effet, dans une nuance *piano* « et doucement expressif » (Debussy, 1903), la mélodie de la première chanson se dessine à la basse sur une gamme par tons, telle une réminiscence du vent. Puis, l'ostinato s'inverse à nouveau et la mélodie de *Nous n'irons plus au bois* revient. Cette partie crée ainsi une forme en arche, véritable parenthèse dans la pièce. L'utilisation de cette comptine par Debussy n'est pas un hasard. Composée quelques années plus tôt, la troisième *Image oubliée*<sup>27</sup> – véritable ébauche de *Jardins sous la Pluie* – présente également ce refrain. Or, le titre de cette pièce, *Quelques aspects de « Nous n'irons plus aux bois » car il fait un temps insupportable*, nous donne un précieux indice : tordant à sa guise le sens du refrain, Debussy y glisse une évocation de la pluie qui tombe au-dehors.

Figure 13, mesures 90 à 93 : début de la mélodie de la chanson populaire *Nous n'irons plus au bois*.



Pour faire ressortir l'esprit enfantin de ces airs, il me paraît très important de ne pas être mécanique et rigide dans l'interprétation : il faudrait au contraire un jeu léger et presque bancal parfois. Debussy indique d'ailleurs *moins rigoureux* à l'entrée de la seconde chansonnette.

Si chacune des deux chansons n'est présentée entièrement qu'à une seule reprise, Debussy en exploite maintes fois des bribes. La mélodie de la berceuse (en particulier le conséquent de la phrase musicale), ponctue l'œuvre en y ancrant l'espace d'un instant une tonalité ou une gamme particulière : au début de la pièce, c'est en *mi mineur* qu'elle est

<sup>26</sup> *Do dièse majeur* est bien loin de la tonalité d'origine de cette chanson, *fa majeur*.

<sup>27</sup> Composée en 1894, cette *Image*, bien que moins développée que l'*Estampe*, présente déjà de nombreux éléments que Debussy exploitera dans *Jardins sous la pluie*.

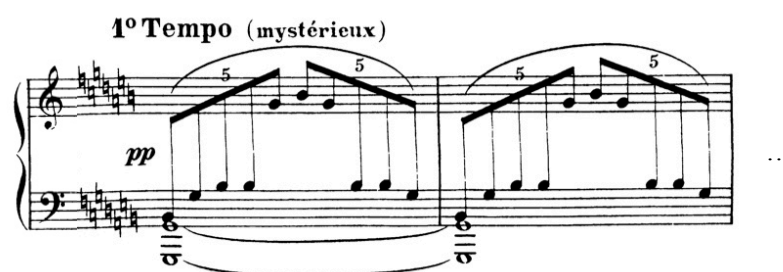
entendue, puis en *do* mineur à la mesure 43, ensuite sur une gamme par tons (comme nous l'avons observé ci-dessus), et, vers la fin de la pièce (à la mesure 112), en *si* mineur et enfin en *si* majeur (alterné avec sa relative mineure), comme pour annoncer le retour de *mi*. Quant à *Nous n'irons plus au bois*, Debussy l'utilise en fin de mouvement, en *si* majeur et en *mi* majeur (mesures 128 et 133).

Cette petite description m'a permis d'observer que, malgré l'utilisation d'une harmonisation de « couleurs », de suites d'accords parallèles ainsi que d'enchaînements imprévisibles, les fondements de la pièce sont finalement relativement classiques : les tonalités évoquées entretiennent toutes entre elles des relations bien précises (de tierce, relative, homonyme et dominante).

### • La fin de l'averse

La fin de la pièce correspond à la fin de l'averse. À la mesure 100, la musique semble non plus prendre la forme de gouttes innombrables tombant du ciel, mais au contraire jaillir mystérieusement<sup>28</sup> des profondeurs de la terre (voir figure 14). Ainsi, le mouvement s'inverse, et le jardin paraît se réveiller petit à petit, s'ébrouer même, lorsque sont entendues des trilles dans les graves aux mesures 122 à 125. Vient ensuite le premier rayon de soleil, avec le thème de *Nous n'irons plus au bois* lancé vers le ciel en *si* majeur (mesures 128, 129, 131 et 132, voir figure 15) au-dessus d'un ostinato *piano* mais brillant, tel le miroitement des brins d'herbe et des feuilles, encore mouillés. Et, enfin, dans la tonalité de *mi* majeur<sup>29</sup>, les nuages se déchirent et le soleil éclatant apparaît, faisant revivre les couleurs du jardin qui se dévoilent alors, plus luxuriantes que jamais (voir figure 16).

Figure 14, mesures 100 et 101 : le réveil du jardin.



<sup>28</sup> Debussy (1903) indique « mystérieux » au-dessus de ce passage, écrit dans une nuance *pianissimo*.

<sup>29</sup> *Mi* majeur est l'homonyme de la tonalité des premières mesures de la pièce, ce qui donne une impression d'achèvement naturel : le jardin voilé par les nuages et la pluie (en *mi* mineur, dans une nuance *pianissimo* et dans une tessiture médium à grave) apparaît désormais brillant dans toute sa splendeur, en *mi* majeur, dans une tessiture plus aiguë et un *fortissimo* « éclatant » (Debussy, 1903).



Figure 15, mesures 128 et 129 : Nous n'irons plus au bois en si majeur.



Figure 16, mesures 133 à 135 : les nuages se déchirent et le soleil apparaît, la mélodie est en mi majeur.



#### d. Réflexion sur l'analyse

Avant de clore cette partie au sujet de *Jardins sous la pluie*, je souhaiterais encore mettre en relief quelques éléments concernant le titre du recueil, *Estampe*, à la lumière de l'analyse que j'ai effectuée. Si la technique de l'estampe limite la perspective et la profondeur de champ<sup>30</sup>, il me semble au contraire que Debussy multiplie ici les reliefs, et joue sur les espaces. À titre d'exemples, nous avons pu observer qu'il fait se contraster les mondes extérieur et intérieur, explore les variations de densité que le vent provoque dans le rideau de pluie, et semble parfois même détailler le rebondissement des gouttes d'eau, qui se fragmentent en une bruine grisant les contours du jardin. En revanche, l'art de la stylisation – propre à l'*ukiyo-e* – se retrouve dans *Jardins sous la pluie* : les arpèges défilent et Debussy, sans se soucier des enchaînements harmoniques – par moments aussi imprévisibles que l'averse – parvient à saisir un instantané de la nature.

#### e. Synthèse des éléments d'interprétation

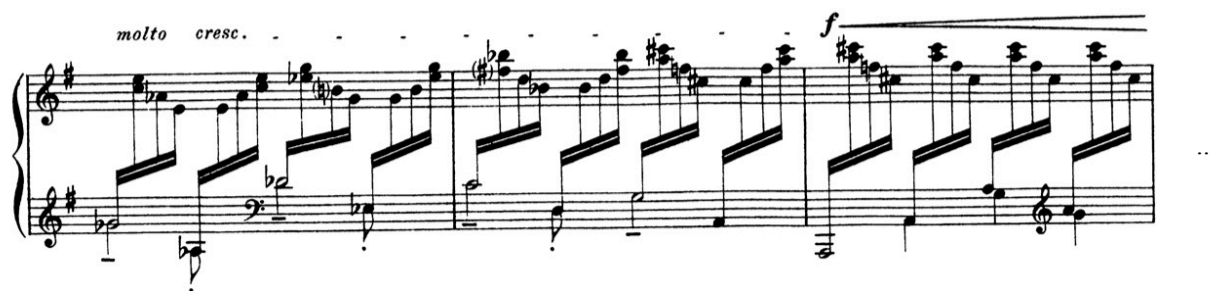
Le principal enjeu de l'interprétation de *Jardins sous la pluie* découle de l'adaptation de la pièce pour la harpe. En effet, plusieurs aspects techniques essentiels diffèrent selon l'instrument, influençant ainsi les possibilités de jeu de la pièce. Premièrement, la nature de l'attaque des notes à la harpe – qui se fait par le contact direct avec les cordes, freinant ainsi l'exécution – a un impact direct sur le tempo très rapide de *Jardins sous la pluie*. De plus, la résonance naturelle de l'instrument peut brouiller la musique si l'interprète ne porte pas une assez grande attention à la clarté de son jeu. C'est pourquoi je ne pourrai pas interpréter l'œuvre

<sup>30</sup> En effet, l'art de l'*ukiyo-e* est caractérisé entre autres par l'absence d'un deuxième plan dans l'image, ce qui entraîne la juxtaposition du premier et du troisième plans, et, de ce fait, l'absence d'homogénéité spatiale de la perspective (Inaga, 2017 [page web]).

au même tempo que le ferait un pianiste. Pour pallier cela, il me faudra jouer sur la précision de l'interprétation et la direction des phrasés, en prêtant une attention très minutieuse à chacune des nombreuses indications – de caractère, de dynamique, etc. – apportées par Debussy sur la partition.

En outre, le niveau de difficulté technique implique de prendre le temps de réfléchir à ce qui doit ressortir prioritairement de l'interprétation. À titre d'exemple, j'ai choisi de jouer les arpèges de la main droite de manière très nette au tout début de la pièce pour en souligner le rapprochement à l'image de gouttelettes ; ce qui engage techniquement une articulation très petite et énergique – au bout des doigts – ainsi que l'utilisation d'un poignet mobile afin de replacer la main le plus tard possible sur la note de la mélodie jouée à la main gauche<sup>31</sup>. Cette interprétation n'est cependant pas possible tout au long de la pièce : aux arpèges de la main droite s'ajoute parfois un intervalle plaqué (voir figure 17), augmentant subséquemment la difficulté. Je m'attacherai donc à ces endroits à souligner l'atmosphère créée par la couleur des arpèges plutôt qu'à en distinguer chaque note. Bien que ces intentions partent en premier lieu de problèmes techniques, j'ai remarqué qu'elles élargissent la palette de timbres utilisés dans la pièce, apportant ainsi plus de richesse au jeu.

Figure 17, mesures 22 à 24 : exemple de passage avec intervalles plaqués ajoutés aux arpèges.



Au-delà des éléments d'interprétation dictés par la technique instrumentale, j'ai constaté que le fait de m'être constitué une « bibliothèque » d'images mentales me permettait de moduler mon jeu de manière à souligner musicalement les éléments que j'ai discutés dans l'analyse. Parmi ceux-ci, il m'importe tout particulièrement de faire ressortir les airs populaires, qui amènent un peu de douceur et d'insouciance au milieu de la violente averse.

L'arrivée de *Dodo, l'enfant do*, à la mesure 27, est déjà mise en valeur par les changements de dynamique, de caractère et d'armure<sup>32</sup>. En tant qu'interprète, je prendrai garde à maintenir un *piano* très délicat pour les arpèges de la main droite – au moyen d'une attaque fine au bout des doigts – ainsi qu'un caractère enfantin et joyeux pour la mélodie – en m'aidant de petits rebonds sur les cordes et en appuyant doucement les premiers temps – afin de préserver la légèreté qui empreint ces courtes mesures.

Moins fugace que l'apparition de la berceuse, celle de *Nous n'irons plus au bois* m'offre le temps de créer une atmosphère particulière : au-dessus de l'ostinato de la pluie, je souhaiterais faire entendre les voix d'enfants qui entonnent en chœur la chansonnette. Un trait de fantaisie et d'hésitation dans la mélodie me semble alors nécessaire pour figurer l'insouciance et la tendre maladresse des voix enfantines.

<sup>31</sup> La dernière note de chaque arpège de la main droite est en effet systématiquement la même que celle jouée par la main gauche sur le temps (ce qui peut être observé sur la figure 6) ; il est donc très important de retarder le plus possible le remplacement du troisième doigt de la main droite sur la corde, afin de ne pas couper la mélodie.

<sup>32</sup> La nuance *pianissimo* s'installe et la tonalité devient très lumineuse, avec six dièses à la clé.

## IV. Conclusion

Au cours de ce travail, j'ai pu observer le lien étroit que tissent l'image et la musique au sein *Des pas sur la neige* et de *Jardins sous la pluie*. Bien que l'analyse que je propose reste très personnelle en cela qu'elle engage en grande partie l'imaginaire individuel, j'ai pu étayer mes idées en soulignant dans chacune des deux pièces des éléments musicaux particuliers s'y rapportant. Si mon objectif idéal serait de pouvoir proposer, lors de mon récital, de véritables images musicales, je suis pourtant consciente du fait que personne n'entend ni ne perçoit la musique de la même manière. En revanche, j'ai pu, au travers de ce travail, me composer un propre tableau mental du prélude et de l'estampe ainsi qu'une collection de clés d'interprétation me permettant de mettre en avant au mieux les images suggérées. J'envisage également de projeter des illustrations durant ma prestation afin de créer un environnement visuel propre à susciter l'imagination de l'auditeur sans pour autant le forcer à « voir » la musique de la même manière que je le fais.

Au travers de ces recherches, j'ai pu expérimenter une nouvelle approche du travail personnel. En effet, je n'avais pour ainsi dire que très rarement eu recours aux images dans mon processus d'apprentissage d'une partition – malgré mon grand intérêt pour celles-ci – et ai pu constater à quel point cette démarche m'était bénéfique, tant au niveau de l'interprétation musicale que de la mémorisation.

J'avais en outre annoncé dans l'introduction que *Des pas sur la neige* et *Jardins sous la pluie* constituaient la première étape de mon exploration de l'image musicale ainsi que de mon programme de récital. La réflexion et la rédaction de ce travail de bachelor m'ont permis de songer à d'autres formes d'images que je souhaite étudier en musique, telles que l'évocation poétique et métaphorique liée au langage, les représentations populaires, ou encore le simple tableau que crée parfois une partition. Cela m'a amenée à rechercher un pendant musical à chacune de ces idées afin d'élaborer l'intégralité de mon programme. Aussi pourrai-je étudier par la suite le lien poético-musical dans *Le Jardin mouillé* de Jacques de La Presle – pièce éponyme du poème de Henri de Régnier, les reflets populaires de *La danse du Moujik* de Marcel Tournier et du *Székler Folk Song* de Zoltán Kodály, ainsi que l'impact – sur l'interprète – de la partition en image de la *Serenata per un Satellite*<sup>33</sup> de Bruno Maderna.

---

<sup>33</sup> Pièce de musique contemporaine dont la partition est écrite comme un tableau censé représenter un satellite et son orbite. L'interprète compose lui-même l'ordre dans lequel il joue les différents extraits situés sur la partition. Il existe ainsi une infinité d'interprétations différentes.

## V. Table des illustrations

Figure 1, mesures 1 et 2 : l'ostinato des pas. ....	7
Figure 2, mesures 2 et 3 : la mélodie, motif de la pensée au-dessus des pas.....	8
Figure 3, mesures 12 à 15 : l'arabesque, la chute et l'envol esquissé. ....	9
Figure 4, mesures 20 à 25 : le souvenir, climax de la mélodie au-dessus des pas figés. 10	
Figure 5, mesures 32 à 36 : la disparition du personnage, motif de l'ostinato dans l'aigu soutenu par les tierces mineures plaintives. ....	11
Figure 6, mesures 1 à 3 : la mélodie des gouttes de pluie et les arpèges de l'averse. ....	13
Figure 7, mesures 118 et 119 : le ruissellement de l'eau sur les feuilles.....	14
Figure 8, mesures 16 à 18 : image du vent ; transposition d'un motif mesure par mesure. ....	14
Figure 9, mesure 37 à 42 : les tourbillons dans l'air ; trois plans différents en musique. ....	15
Figure 10, mesures 61 à 65 : le sifflement du vent ; deuxième occurrence du motif basé sur des accords augmentés, puis gamme par tons descendante suivie du début des chromatismes. ....	16
Figure 11, extraits de Ce qu'a vu le vent d'Ouest, mesures 24 à 26 et 33 à 34 : le sifflement du vent dans le prélude ; gamme par tons puis chromatismes.....	17
Figure 12, mesures 27 à 30 : mélodie de la berceuse Dodo, l'enfant do. ....	18
Figure 13, mesures 90 à 93 : début de la mélodie de la chanson populaire Nous n'irons plus au bois. ....	18
Figure 14, mesures 100 et 101 : le réveil du jardin. ....	19
Figure 15, mesures 128 et 129 : Nous n'irons plus au bois en si majeur. ....	20
Figure 16, mesures 133 à 135 : les nuages se déchirent et le soleil apparaît, la mélodie est en mi majeur. ....	20
Figure 17, mesures 22 à 24 : exemple de passage avec intervalles plaqués ajoutés aux arpèges. ....	21

## VI. Références bibliographiques

- Bibliothèque publique d'information (s.d.). « Debussy, la musique et les arts » : approche documentaire [page web]. Consulté le 21. 02. 2018. Accès : <http://www.bpi.fr/files/live/sites/Balises/files/Pdf/Arts/2012Debussy.pdf>
- Combarieu, J. (1907). *La Musique, ses lois, son évolution*. Paris : Flammarion.
- Debussy, C. (1903/1903). *Jardins sous la pluie*. Extrait de : *Estampes* [partition]. Paris : Durand.
- Debussy, C. (1909/1910). *Des Pas sur la neige*. Extrait de : *Préludes, livre I* [partition]. Paris : Durand.
- Debussy, C. (1909-1910/1910). *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*. Extrait de : *Préludes, livre I* [partition]. Paris : Durand.
- Debussy, C. (1921). *Monsieur Croche antidilettante*. Paris : Dorbon.
- Dufourt, H, Kaltenecker, M. & Nectoux, J.-M. (2012). *Debussy, La musique et les arts. Catalogue de l'exposition*. Paris : Skira/Flammarion.
- Estampe. (2018). In Larousse (Ed.), *Le Petit Larousse illustré 2018* (pp. 461-462). Paris : Larousse.
- Gatti, G. M. (1921). The piano works of Claude Debussy (F. H. Martens, trad.) *The Musical Quarterly*, 7(3), 418-460. Accès depuis <http://www.jstor.org/stable/738116> (Consulté le 22. 02. 2018).
- Inaga, S. (31. 12. 2017) La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910) [page web]. In Persée. Consulté le 24. 02. 2018. Accès : [http://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss\\_0335-5322\\_1983\\_num\\_49\\_1\\_2197.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1983_num_49_1_2197.pdf)
- Lambert, G. & Bouquillard, J. (2008). *Estampes japonaises, Images d'un monde éphémère*. Paris : BnF.
- Lesure, F. (2001). Claude Debussy, §2: The “bohemian” and Symbolist years. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 7, p. 97). Oxford : Oxford University Press.
- Lesure, F. (2003). *Claude Debussy*. Paris : Fayard.
- Lockspeiser, E. & Halbreich, H. (1980). *Debussy, sa musique et sa pensée. Analyse de l'Œuvre*. (L. Dilé, trad.). Paris : Fayard.

- Magen, S. (22. 09. 2015). Debussy : Jardins sous la pluie (Estampes) - Sivan Magen, Harp [page web]. In Youtube. Consulté le 22. 02. 2018. Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=nD6Sc3SaiS0>
- Mallarmé. (2018) In Larousse (Ed.), *Le Petit Larousse illustré 2018* (p. 1685). Paris : Larousse.
- Naturalisme. (2018). In Larousse (Ed.), *Le Petit Larousse illustré 2018* (p. 775). Paris : Larousse.
- Réalisme. (2018). In Larousse (Ed.), *Le Petit Larousse illustré 2018* (p. 973). Paris : Larousse.
- Rings, S. (2008). *Mystères limpides : Time and Transformation in Debussy's Des pas sur la neige. 19th-Century Music*, 32(2), 178-208. Accès depuis <https://knowledge.uchicago.edu/bitstream/handle/11417/379/178.full.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [page web] (Consulté le 22. 02. 2018).
- Roberts, P. (2001). *Images: The piano Music of Claude Debussy*. Portland : Amadeus Press.
- Rykner, A. (01. 01. 2014). Figures du tableau vivant chez Maeterlinck [page web]. In Textyles. Consulté le 27. 02. 2018. Accès : <http://journals.openedition.org/textyles/1496#tocto1n2>
- Symbole. (2011). In Larousse (Ed.), *Dictionnaire Étymologique et historique du français* (pp. 996-997). Paris : Larousse.
- Treize, S. (2003). *The Cambridge companion to Debussy*. Cambridge : Cambridge University Press.

## VII. Annexes

# 1. Partition : *Des pas sur la neige*

22

-VI.

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

*più pp*  
Ce rythme doit avoir la valeur sonore  
d'un fond de paysage triste et glacé

*m.d.*

*pp* *expressif*

Cédez - - - Retenu - - - //

*pp* *p*



Cédez - - // a Tempo

En animant surtout dans l'expression  
*p expressif et tendre*

*più p* *pp* *m.d.* *m.g.* *sempre pp*

Retenu - - // a Tempo

*m.g.* *pp*

*p* Comme un tendre et triste regret

*m.g.*

Plus lent

*p* *pp* *pp*

Très lent

*morendo* *ppp*

(... Des pas sur la neige)

## 2. Partition : *Jardins sous la pluie*

15

Jardins sous la pluie .

Net et vif

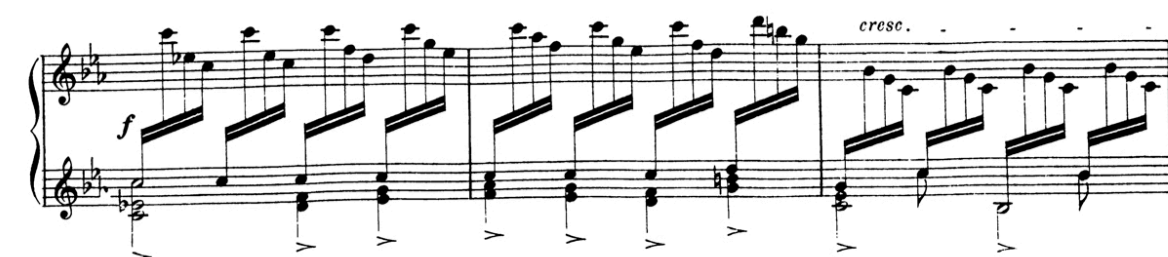
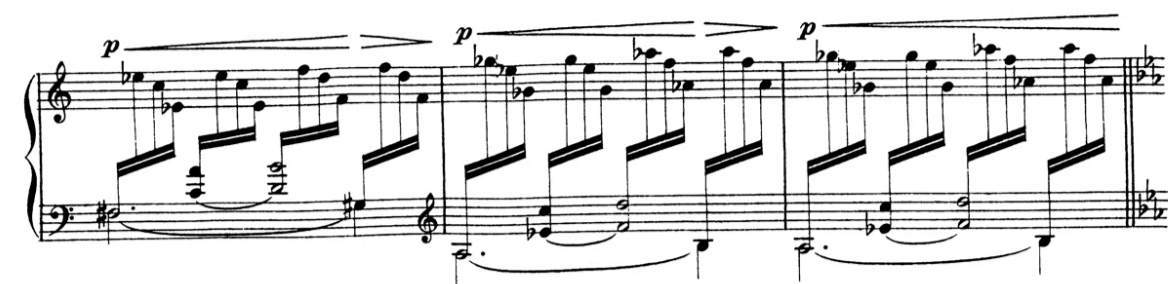
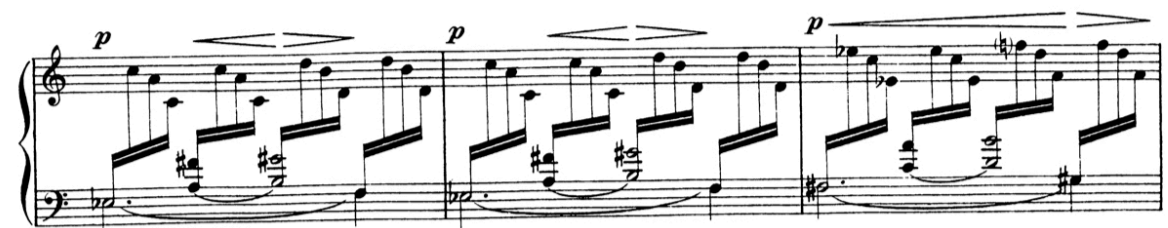
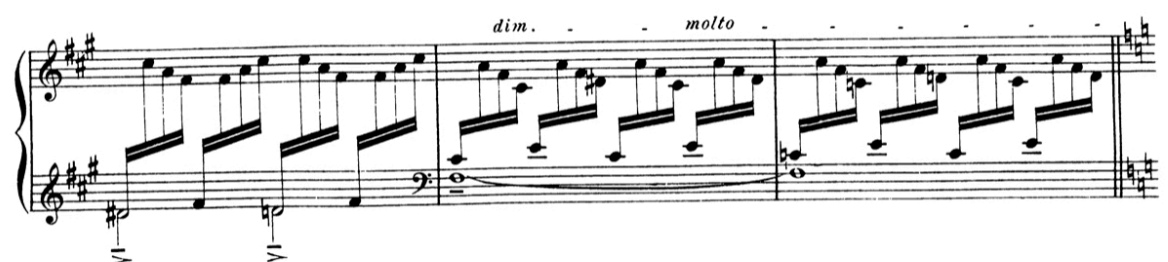
PIANO *pp*

The musical score is written for piano and is titled "Jardins sous la pluie". It is marked "Net et vif" and "pp". The score is divided into five systems of staves. The first system is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The second system is also in bass clef with the same key signature and time signature. The third system is in bass clef with the same key signature and time signature. The fourth system is in treble clef with the same key signature and time signature. The fifth system is in bass clef with the same key signature and time signature. The score features a variety of musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and slurs.

D. & F. 5323 (3)

A. Durand & Fils  
Éditeurs à Paris

musical score for piano, measures 16-25. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *molto cresc.* (measures 16-18), *poco cresc.* (measures 19-21), *molto cresc.* (measures 22-24), and *dim. - - - molto* (measures 25-27). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The music features rapid sixteenth-note passages and sustained chords.



ff

dim.

p

dim.

pp

p

Animez et augmentez peu à peu

p

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 18-20) features a treble and bass staff with a forte (ff) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The second system (measures 21-23) continues with piano (p), decrescendo (dim.), and pianissimo (pp) dynamics. The third system (measures 24-26) is marked piano (p). The fourth system (measures 27-29) includes the instruction 'Animez et augmentez peu à peu' (Accelerate and increase a little by a little) and a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 30-32) continues with piano (p) dynamics. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

*p*

*f*

*dim.* *p*

En se calmant - - - - -

1<sup>o</sup> Tempo (moins rigoureux)

*pp*

*p doucement expressif*

**Retenu**

*mf*

*dim.*

**a Tempo**

*pp*

**1<sup>o</sup> Tempo (mystérieux)**

*pp*



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers 5 and 6. The bass staff contains a supporting line. The tempo marking *cresc. - molto* is present.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and fingering numbers 5 and 6. The bass staff contains a supporting line. The tempo marking *la m.g. en dehors* is present.

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers 5 and 8. The bass staff contains a supporting line. The tempo marking *f* is present.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers 8 and 1. The bass staff contains a supporting line. The tempo marking *Rapide* is present.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers 8 and 1. The bass staff contains a supporting line. The tempo marking *Retenu* is present. The dynamics *dim.*, *p*, *più p*, and *pp* are indicated.

Tempo – en animant jusqu'à la fin

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). Dynamics: *rf* (right hand) and *p* (left hand). A crescendo hairpin is shown under the left hand.

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). Dynamics: *rf* (right hand) and *p* (left hand). A crescendo hairpin is shown under the left hand. The word *cresc.* is written below the left hand.

Third system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). Dynamics: *f* (right hand) and *ff éclatant* (left hand). A crescendo hairpin is shown under the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). Dynamics: *mf* (right hand) and *ff* (left hand). The word *scherzando* is written above the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes (F#, A, C) followed by a quarter note (D). Dynamics: *f* (right hand) and *ff* (left hand). A crescendo hairpin is shown under the left hand.

*scherzando*

*mf*

*dim.*

*p*

*mf*

*cresc.*

*molto cresc.*

*f*

*ff*

*ff*

*Red.*

\*

### 3. Dessins

#### a. Aquarelle



*Aquarelle, Des pas sur la neige.*



b. Croquis



*Croquis, Jardins sous la pluie (aquarelle et feutre).*

La soussignée déclare avoir écrit le présent travail sans aide extérieure non-autorisée et ne pas avoir utilisé d'autres sources que celles indiquées.

Genève, le 27 février 2018.  
Margot Plantevin