

# Peut-on parler de « style tardif » ? L'exemple des dernières œuvres de Claude Debussy

François Delecluse

Université Jean Monnet–Saint-Étienne, CIEREC, IReMus

## Introduction

La notion de « style tardif », telle qu'elle est définie par Théodor Adorno<sup>1</sup> et Edward Said<sup>2</sup>, délimite une période de création à la fin de la vie d'un compositeur marquée par plusieurs caractéristiques stylistiques – fragmentation, intimisme, nostalgie, concision – liées à plusieurs facteurs externes tels que l'âge, la présience de sa propre mort ou encore le sentiment d'être né trop tard. Cette notion paraît problématique au regard de la temporalité qu'elle sous-entend : un « style tardif » n'est pas forcément le fait d'un compositeur âgé, mais un ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres qui peuvent appartenir à une autre période de la vie du compositeur. Il paraît nécessaire d'interroger la notion de « style tardif », d'une part à l'aune de la notion d'invalidité (*disability*<sup>3</sup>), qui implique un changement de la pratique compositionnelle parce que le compositeur y est contraint ; et, d'autre part, en renonçant à définir le « style tardif » comme autre chose qu'une catégorie de réception construite par la critique.

---

<sup>1</sup> T. W. ADORNO, *Moments musicaux*, trad. par M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2003.

<sup>2</sup> E. SAÏD, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant*, Tran Van Khai et Michelle-Viviane (trad.), Arles, Actes Sud, 2012.

<sup>3</sup> Voir notamment B. HOWE *et al.*, « Colloquy. On the Disability Aesthetics of Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 69, n° 2 (2016), p. 525-563 ; N. LERNER et J.L. STRAUS (éd.), *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*, New York, Routledge, 2006 ; T. SIEBERS, « Disability Aesthetics », *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 7, n° 2 (2006) ; et plus particulièrement J. N. STRAUS, « Disability and “Late Style” », *Journal of Musicology*, n° 25 (2008), p. 3-45, notamment p. 6 (T.d.A.) : « *Il pourrait bien n'y avoir rien de tardif dans le style tardif*, au sens d'une chronologie, de l'approche de la fin de la vie, ou du sentiment d'être arrivé trop tard. Au contraire, dans certains cas, il est plus intéressant de comprendre le style tardif comme un *style de l'invalidité* : une perspective que les compositeurs peuvent adopter à n'importe quel âge, souvent en réponse à une expérience personnelle d'invalidité. Dans la mesure où les compositeurs trouvent des façons [...] d'inscrire leur invalidité dans leur musique, le style tardif a sans doute trait moins à l'anticipation de la mort qu'à la vie avec une infirmité, moins à un futur hypothétique qu'à la réalité présente. » (« *There may be nothing late about late style* in the sense of chronological age, the approach of life's end, or authorial or historical belatedness. Rather, late style may in some cases be more richly understood as *disability style*: a perspective composers may adopt at any age, often in response to a personal experience of disability. To the extent that composers find ways of writing their nonnormative bodies or inscribing their disabilities in their music, late style may be less about anticipating death than living with a disability, less about the future hypothetical than the present reality. »)

À partir de l'exemple de Claude Debussy, cet article questionne d'abord le modèle de découpage traditionnel de l'existence d'un artiste, puis la relation entre les intentions manifestes du compositeur et la réception de son œuvre ; enfin, le legs « testamentaire » du compositeur à la postérité constitue un puissant témoin d'une intention auctoriale marquée non seulement par l'approche de la mort, mais aussi par le sentiment d'appartenance à l'histoire.

## Le « style tardif » au prisme de la réception au cours du XX<sup>e</sup> siècle

Un certain nombre d'œuvres de la fin de la vie de Claude Debussy a en effet été perçue très tôt comme singulière dans l'ensemble de sa production musicale et a constitué un ensemble correspondant à ce que l'on dénomme son « style tardif ». Neil J. Heyde écrit ainsi dans sa thèse :

L'idée d'un style « tardif » apparaît dans une grande partie de la critique de l'époque, et est largement appliquée à la musique que Debussy a écrite de 1912 à sa mort en 1918. Presque toute sa musique à partir de 1912 devient plus instable, d'un point de vue stylistique, que la musique des premières années : la continuité est plus entrecoupée et la progression du matériau est plus rapide. Il est aisé de voir que l'idée d'un « style tardif » provient de la critique beethovénienne. En revanche, il est plutôt difficile de voir ce que des pièces comme *Jeux* (1912) et les *Mallarmé* (1913) peuvent avoir en commun avec les *Sonates* au-delà de ces caractéristiques plutôt générales et il n'est pas anodin que *Jeux* et les *Mallarmé* précèdent la crise compositionnelle de Debussy en 1913-1914, bien que les *Sonates* et les *Études* la suivent<sup>4</sup>.

La perception d'un style tardif remonte à la réception contemporaine de sa musique ; mais Neil J. Heyde définit l'année 1913 comme une fracture stylistique. Quoiqu'il pense d'une subdivision marquée par l'année 1913, il est fondamental de remarquer d'emblée que le style tardif est avant tout une catégorie de réception construite dès les premiers commentaires critiques sur la musique de Debussy. La tripartition stylistique de la vie d'un artiste – séparant œuvres de jeunesse, œuvres de la maturité et œuvres tardives – renvoie à des pratiques musicologiques anciennes, notamment à

---

<sup>4</sup> (Td.A.) N. J. HEYDE, *Claude Debussy, Rhétoricien français. The Three Sonatas (1915-17)*, London, University of London, 2003, p. 18-19 : « The idea of a late style appears in much of the early criticism, and is broadly applied to the music Debussy wrote from about 1912 to his death in 1918. Almost all of the music from 1912 onwards is more stylistically volatile than the music of earlier years: continuity is more fractured and there is a more rapid progression of material. It is easy to see how the idea of a late style might have been appropriated from Beethoven criticism. However, it is rather more difficult to see what pieces like *Jeux* (1912) and the *Mallarmé* settings (1913) might have in common with the sonatas beyond these rather general characteristics, and it is not insignificant that *Jeux* and the *Mallarmé* songs precede Debussy's compositional crisis of 1913-1914, while the sonatas and études follow it. »

l'ouvrage fondateur de Wilhelm von Lenz<sup>5</sup>, qui définissait les trois styles caractérisant la musique et la vie de Beethoven, entérinés par une longue tradition musicologique<sup>6</sup>. Cette structuration de la vie humaine et de la créativité d'un individu demeure un outil de découpage relativement grossier qui, s'il répond à un besoin de catégorisation et de définition stylistique évident, n'en reste pas moins porteur d'une téléologie et d'une hiérarchisation *a priori*, conférant un sens et une direction historique à l'œuvre d'un individu. La périodisation stylistique et historique<sup>7</sup> relève bien davantage d'un phénomène de réception que de production de la musique : c'est pourquoi les définitions du « style tardif » de Debussy, qui n'ont pas manqué d'émailler la littérature le concernant, ont été fluctuantes et rendent nécessaire son examen critique.

On peut dire que la réception des œuvres de style tardif de Debussy est à plusieurs vitesses ; l'une négative, par les contemporains de la création des œuvres tardives, et l'autre positive, par l'avant-garde sérielle des années 1950. La célébrité de Debussy ne connaît pas de réel déclin ni avant, ni pendant la guerre. Toutefois, il est en passe d'être doublé par plusieurs compositeurs talentueux appréciés par le public, parmi lesquels on retiendra surtout Ravel et Stravinsky<sup>8</sup>. De nombreuses critiques à l'égard de la faible production du compositeur entachent son image<sup>9</sup> ; l'histoire de *Jeux*, en 1913, est bien connue : face au scandale du *Sacre du printemps*, l'œuvre de Debussy passe quasiment inaperçue<sup>10</sup>. Richard Taruskin met en lumière la puissante influence qu'a exercée la mise en regard des deux ballets par des critiques musicaux en 1913 et qui a probablement contribué à façonner

---

<sup>5</sup> W. VON LENZ, *Beethoven et ses trois styles*, Saint-Petersbourg, Bernard, 1852.

<sup>6</sup> Voir ce qu'en dit B. COOPER (éd.), *Dictionnaire Beethoven*, D. Collins (trad.), Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.

<sup>7</sup> Sur la critique de la périodisation en histoire, voir par ex. J.-P. LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 et J. LEDUC, « Période, périodisation », dans Ch. DELACROIX *et al.* (éd.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, t. 2, p. 830-838.

<sup>8</sup> Plusieurs lettres attestent de l'ambivalence de l'attitude de Debussy vis-à-vis de Stravinsky ; Debussy maintenait des relations très cordiales avec le compositeur russe, dont il admirait *Petrouchka* et le *Sacre du Printemps* (voir notamment R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 771-776), lui dédiant même un mouvement d'*En blanc et noir* ; mais il n'hésite pas à critiquer ce qu'il perçoit (peut-être avec un peu d'amertume) comme de l'arrivisme. Voir C. DEBUSSY, *Correspondance, 1872-1918*, F. Lesure et D. Herlin (éd.), Paris, Gallimard, 2005, lettre à Robert Godet du 4 janvier 1916, p. 1963-1965 : « J'ai vu récemment Stravinsky... Il dit : "Mon *Oiseau de feu*", mon "*Sacre*", comme un enfant dit : ma toupie, mon cerceau. Et, c'est exactement : un enfant gâté qui, parfois, met les doigts dans le nez de la musique. C'est aussi un jeune sauvage qui porte des cravates tumultueuses, baise la main des femmes en leur marchant sur les pieds. Vieux, il sera insupportable, c'est-à-dire qu'il ne supportera aucune musique. Mais pour l'instant : il est inouï ! / Il fait profession d'amitié pour moi, parce que je l'ai aidé à gravir un échelon de cette échelle du haut de laquelle, il lance des grenades qui n'explorent pas toutes. / Mais, encore une fois, il est inouï. / Vous l'avez fort bien vu, et encore mieux démonté son dur mécanisme. »

<sup>9</sup> Un article négatif d'Émile Vuillermoz, fervent « Pelléastre », à l'égard de l'orchestration du *Jet d'eau* en est le marqueur le plus fort. Voir *Ibid.*, lettre à Jacques Durand de mi-février 1907, p. 994, n. 2 : « Les admirateurs sincères de l'auteur de *Pelléas* [...] déplorent depuis longtemps le silence observé par leur musicien préféré. De sa retraite, sans doute laborieuse, M. Debussy ne leur envoie dédaigneusement que des fonds de tiroir, des reprises et des rééditions. »

<sup>10</sup> Sur les réactions à la création de *Jeux*, voir notamment F. LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Fayard, 2003, p. 363-365.

l'image d'un conflit de génération : un Debussy vieillissant, face à un Stravinsky porteur d'une nouvelle modernité musicale<sup>11</sup>. Selon Roy Howat, c'est même surtout à la concurrence de Stravinsky qu'il faut imputer la crise de confiance que connut Debussy après *Jeux*<sup>12</sup>. Toutefois, Debussy bénéficia d'une très grande célébrité, comme l'attestent les festivités organisées en son honneur en 1913<sup>13</sup> ; mais l'obsession de ne jamais écrire deux fois la même œuvre et la composition souvent interrompue (mais annoncée régulièrement dans la presse) de ses drames d'après Edgar A. Poe l'ont éloigné de la gloire plus directe (et plus lucrative<sup>14</sup>) du drame musical dont jouissaient des compositeurs comme Massenet ou Gounod avant lui, ainsi que Saint-Saëns, Charpentier ou encore d'Indy.

Debussy semble avoir fait les frais d'une musicologie promotionnelle et du goût immodéré des journalistes pour les oppositions schématiques, comme ce fut déjà le cas quelques années plus tôt avec Maurice Ravel<sup>15</sup>, à une période où sa célébrité ne faisait toutefois aucun doute. La corrélation entre cette réception qui fait fluctuer la valeur esthétique du style tardif, et la part testamentaire de

---

<sup>11</sup> Voir R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions*, op. cit., p. 1003, T.d.A : « À l'instar de la NRF, *Montjoie !* promouvait Stravinsky comme l'artiste du jour. Les deux journaux opposaient Stravinsky à Debussy. *Montjoie !* le fit en des termes très précis par leur couverture du *Sacre* et de *Jeux*. Le même critique avait couvert les deux premières — Alexis Roland-Manuel, alors âgé de 22 ans, celui-là même qui, un quart de siècle plus tard écrivait la *Poétique musicale*. La critique de *Jeux* était enfouie dans les dernières pages du même numéro que celui où l'article élogieux sur le *Sacre* — introduit par un éditorial de Canudo qui identifie l'œuvre au “chef-d'œuvre d'un jeune musicien dont l'influence est déjà très grande sur l'élite” — occupait toute la première de couverture. Le ballet de Debussy était congédié par des éloges qui pourraient à peine être plus faibles. La plus grande partie de l'article est consacrée à l'analyse de ce qui n'allait pas dans la chorégraphie de M. “Wijinsky”, ouvertement en contradiction avec la partition. » (« Like the NRF, *Montjoie !* promoted Stravinsky as the premier artist of the day. Both journals opposed Stravinsky to Debussy. *Montjoie !* did so in very pointed terms through its coverage of *The Rite* and *Jeux*. The same reviewer covered both premières — the twenty-two-year-old Alexis Roland-Manuel, the very one who, a quarter century later, would ghostwrite the *Poétique musicale*. The review of *Jeux* was buried in the back pages of the same issue in which the big puff-piece on *The Rite* — introduced with a leader by Canudo identifying the work as “le chef-d'œuvre d'un jeune musicien dont l'influence est déjà très grande sur l'élite” — occupied the whole front page. Debussy's ballet was dismissed with praise that could scarcely have been fainter [...]. Most of the space went to analyzing what went wrong with M. “Wijinsky's” choreography, blatantly at odds with the score. »).

<sup>12</sup> Voir R. HOWAT, *The Art of French Piano Music : Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven, London, Yale University Press, 2009, p. 27 (T.d.A.) : « L'étoile montante qu'était Stravinsky fut sans doute un des différents facteurs qui déclenchèrent une crise de confiance chez Debussy, résultant surtout en un passage à vide à partir de 1913 (après que son ballet *Jeux* fût presque englouti par la vague du *Sacre du Printemps*) jusqu'à l'été 1915. » (« Stravinsky's ascendant star was doubtless one of various factors that sparked a crisis of confidence in Debussy, resulting in a mostly fallow period from late 1913 (after his ballet *Jeux* was virtually swamped in the wash from *The Rite of Spring*) until summer 1915. »).

<sup>13</sup> Voir F. LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique*, op. cit., p. 366-367 : « La grande saison s'acheva par un Gala Debussy, organisé par Vuillermoz à la Comédie des Champs-Élysées, le 19 juin [1913] : salle trop étroite pour la foule accourue, note Laloy, et pourtant un recueillement égal à la plus choisie intimité. »

<sup>14</sup> Voir M. WHEELDON, *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 5, T.d.A. : « L'attrait de Debussy pour le théâtre dans les années qui ont mené à la guerre était autant financier qu'artistique. Avec un succès dramatique égal à celui de *Pelléas et Mélisande*, Debussy aurait pu soutenir son train de vie » (« Debussy's attraction to the theater in the years leading up to the war was as much financial as artistic. With a dramatic success equal to that of *Pelléas et Mélisande*, Debussy could go some way toward affording his lifestyle »).

<sup>15</sup> Sur les relations entre Debussy et Ravel, voir F. LESURE, *Biographie critique*, op. cit., p. 287-291.

l'œuvre – ce que le compositeur veut laisser à la postérité avant de mourir – semble problématique, car une discordance s'établit très clairement entre les intentions du compositeur et la réception du style tardif. Si cette vision est présente chez Debussy, il convient d'interroger les modalités de la construction de la réception de l'œuvre tardif : les discours qui se tissent autour de ce corpus d'œuvres de la fin de la vie de Debussy sont saturés de questionnements sur la valeur de l'œuvre qui innervent la compréhension de la musique de Debussy.

## Les fluctuations de la valeur esthétique des œuvres de style tardif

Bien souvent, les dernières années de création de Debussy ont été jugées assez sévèrement par les critiques musicaux de l'époque, en présentant un Debussy sur le déclin pendant la guerre : outre la maladie qui tend à rapprocher l'heure de sa mort et dont il a une conscience certaine, le compositeur a connu une période de stérilité créatrice en 1913-1914. La correspondance du musicien est parsemée à cette époque de sa vie de commentaires qui font se confronter l'angoisse liée à l'imminence de sa propre mort et aux périodes de stérilité créatrice, au peu de poids de son existence dans la tourmente de la Première Guerre mondiale. Si le succès du *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* prouve que Debussy sait comment toucher la sensibilité du public quand il en a besoin<sup>16</sup>, la réception des œuvres composées pendant la guerre n'est pas toujours un franc succès. Francis Poulenc a ainsi décrit la création de la *Sonate pour violon et piano* de Debussy : « À son entrée en scène on l'ovationna mais, à la fin, les applaudissements furent tout juste de convenance<sup>17</sup>. » L'impression de déclin musical, qui trouve son origine dans l'affaiblissement du compositeur, malade depuis 1909, a eu une influence durable sur la réception plus tardive de son œuvre<sup>18</sup>. En France, André Suarès, Alfred Cortot et

---

<sup>16</sup> Voir C. DEBUSSY, *Correspondance*, lettre à Robert Godet du 28 décembre 1916, p. 2064 : « Dans une matinée donnée au profit du “vêtement du prisonnier”, j'ai accompagné *Le Noël des Enfants qui n'ont plus de maison*. Il fallut le trisser (c'est plus convenable que : bisser). » ; *Ibid.*, lettre à Paul Dukas d'avril 1917, p. 2093 : « Pour le côté devoir : j'ai organisé trois séances de musique au profit d'œuvres de guerre. Au point de vue financier ça a très bien marché. J'ai pu constater aussi combien notre public reste attaché aux mêmes romances ! Le succès de ces trois séances a été pour un *Noël pour les enfants qui n'ont plus de maison* – paroles et musique de C. Debussy... vous voyez ça d'ici : “la maman est morte ; Papa est à la guerre ; nous n'avons plus de petits sabots ; nous aimons mieux du pain que des joujoux” ; et pour conclure : “la victoire aux enfants de France”. Ça n'est pas plus malin que ça ? Seulement, ça entre tout droit dans le cœur des citadins. » ; *Ibid.*, lettre à Robert Godet du 7 mai 1917, p. 2016 : « [*La Sonate pour violon et piano*] a été jouée Samedi dernier dans un concert donné au profit des soldats aveugles. Le public venu dans un but charitable l'a saluée d'applaudissements. Pas autant que le *Noël* où il délira, bisser, etc. manifestations que mon peu de goût pour le bruit m'empêcha d'apprécier à leur juste valeur ! ».

<sup>17</sup> F. POULENC, *J'écris ce qui me chante*, Paris, Fayard, 2003, p. 306.

<sup>18</sup> Voir notamment W. MELLERS, « The Final Works of Claude Debussy or *Pierrot Fâché avec la Lune* », *Music & Letters*, vol. 20, n° 2, 1939, p. 168-176. Dans sa thèse, Neil James Heyde commente cet article en disant que « la lecture que fait Meller de la musique tardive [de Debussy] est construite sur une longue analogie avec la santé physique et mentale de

Georges Jean-Aubry n'ont pas épargné les œuvres de la fin de la vie du musicien. Mais les critiques des pays anglo-saxons ne sont pas en reste non plus ; Ernest Newman dénigrait totalement les dernières œuvres<sup>19</sup> et Edward Lockspeiser, le biographe de Debussy le plus important jusqu'à la parution de la *Biographie critique* de François Lesure, écrivait même en 1936 :

Après les *Préludes*, les œuvres pour piano écrites pendant ces terribles dernières années ont peu de valeur... Peu de ces œuvres sont jouées de nos jours : elles sont trop ennuyeuses. Et la musique ennuyeuse est la dernière chose que l'on puisse accepter de la part d'un compositeur qui a simplement abandonné tout plaisir. Musicalement, Debussy est mort au début de la guerre<sup>20</sup>.

Edward Lockspeiser changea progressivement d'avis, à mesure que le style tardif du compositeur était réévalué par ses contemporains, jusqu'au retournement complet de son jugement sur les dernières œuvres de compositeur.

Ce n'est qu'avec la lecture de la musique de Debussy par l'avant-garde sérielle des années 1950 que les dernières œuvres du compositeur furent revalorisées, passées au crible des enjeux musicaux propres à cette époque : l'absence de répétition, le renouvellement permanent de la musique, l'écoute du timbre, en d'autres termes, la « révolution subtile » opérée par Debussy pour paraphraser le titre de l'ouvrage d'André Boucourechliev<sup>21</sup>. Après la Seconde Guerre mondiale, les commentateurs ont concentré leur attention sur la notion de modernité, appliquant un filtre particulièrement sélectif à l'œuvre de Debussy. La limitation des interactions entre les sphères musicales et extra-musicales, par conséquent l'autonomisation du champ artistique, a permis aux compositeurs d'alors<sup>22</sup> d'extraire des principes autonomes de la musique de Debussy par le biais de l'analyse, discipline alors comprise, notamment dans la classe éponyme de Messiaen, comme alternative à l'enseignement de la

---

Debussy pendant les dernières années de sa vie » (T.d.A., N.J. HEYDE, *Claude Debussy, Rhétoricien français. The Three Sonatas (1915-17), op. cit.*) ; « Meller's reading of the late music is constructed on an extended analogy with Debussy's physical and mental health during the final years of his life. »

<sup>19</sup> Voir E. NEWMAN, « The Development of Debussy' », *Musical Times*, vol. 59, n° 906, 1918, p. 343-346, ici p. 199 ; cité par N.J. HEYDE, *Claude Debussy, Rhétoricien français. The Three Sonatas (1915-17), op. cit.*, p. 9.

<sup>20</sup> (T.d.A.) E. LOCKSPEISER, *Debussy*, London, J.M. Dent & Sons, 1936, p. 150 : « After the *Préludes* the piano works written during those terrible last years have little value... Few of these works are played nowadays : they are too dull. And dull music is the last thing one can accept from a composer who sets out purely to delight. Musically, Debussy died at the beginning of the war. ».

<sup>21</sup> A. BOUCOURECHLIEV, *Debussy. La révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.

<sup>22</sup> Notamment J. BARRAQUE, « Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition [1965] », dans L. Feneyrou (éd.), *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 261-275 et J. BARRAQUE, « *La Mer* de Debussy ou la naissance des formes ouvertes [1988] », dans L. Feneyrou (éd.), *Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 277-386.

composition<sup>23</sup>. La conséquence de cette « analyse créatrice » fut de couper la musique tant de la situation historique et personnelle du compositeur que des discours d'escorte entourant les œuvres. Cependant, à la faveur de cette relecture, le ballet *Jeux* et les *Études*, mais aussi les *Sonates* furent davantage jouées et prisées par le public : Stockhausen fait l'analyse de *Jeux* au prisme de la *Momentform*<sup>24</sup> et Boulez, dans ses cours au Collège de France, affirme que c'est Debussy qui a « contaminé », c'est-à-dire libéré, la musique de chambre<sup>25</sup>. Cette valeur ajoutée à l'œuvre ultime de Debussy essaime en outre chez les philosophes représentants du structuralisme, comme Gilles Deleuze<sup>26</sup>, grâce à l'aura moderniste des compositeurs se revendiquant de Debussy.

La fluctuation de la valeur esthétique de l'œuvre ultime du compositeur, tantôt dévalorisée, tantôt porteuse d'une modernité destinée aux « petits enfants du XX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> », éclaire singulièrement le « style tardif » de Debussy, plus ou moins critiqué par ses contemporains, et admiré plusieurs décennies après la mort du compositeur<sup>28</sup>. La situation politique et esthétique de Debussy était complexe : la Droite nationaliste maurassienne, aux idées de laquelle il se rangeait volontiers, était associée musicalement à un « classicisme » aussi fantasmé que fécond pour l'imagination du compositeur ; toutefois, la définition que la musique de Debussy en donnait ne répondait pas aux attentes artistiques de la classe politique à laquelle il s'identifiait<sup>29</sup>. Cette complexité conduit à interroger l'intention « testamentaire » des dernières œuvres du compositeur, auxquelles Debussy

---

<sup>23</sup> Voir N. DONIN, « Analyser l'analyse », dans N. Donin et R. Campos (éd.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2009, p. 13-33.

<sup>24</sup> Voir K. STOCKHAUSEN, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952-1963 zur Theorie des Komponierens*, Cologne, DuMont Schauberg, 1963, « Von Webern zu Debussy, Bemerkungen zur statistischen Form », p. 75-85.

<sup>25</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie) : dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*, J.-J. Nattiez (éd.), Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 330 : « Le domaine de la musique de chambre est resté longtemps le moins « contaminé » par l'anarchie ! C'est, à mon sens, dans les dernières œuvres de Debussy – les Études pour piano, tout spécialement, mais aussi dans les Sonates – que l'on trouve les exemples les plus frappants d'une libération et d'une autonomie remarquables, libération et autonomie dont il avait largement fait preuve dans des œuvres symphoniques comme *La Mer* et comme *Jeux*. ».

<sup>26</sup> Voir à ce propos L. FENEYROU, « Séries en série. Jean Barraqué à l'aune de Gilles Deleuze et de Michel Foucault (et Pierre Boulez non loin de là) », dans P. Criton et J.-M. Chouvel (éd.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, p. 15-28.

<sup>27</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre à Pierre Louÿs du 22 février 1895, p. 242.

<sup>28</sup> Sur cette question voir en particulier C. MAURER ZENCK, « Debussy : Prophet and Seducer », *Cahiers Debussy*, n° 6, 1982, p. 16-21 et G. BORIO, « La réception de l'œuvre de Debussy par les compositeurs sériels : discours analytique et construction collective d'une image du passé », dans N. Donin et R. Campos (éd.), *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2009, p. 197-222.

<sup>29</sup> J.F. FULCHER, *French Cultural Politics & Music : From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 170 *sqq.*

donne toutes les apparences du classicisme (à travers des genres comme l'étude et la sonate), tout en en faisant le lieu d'une recherche compositionnelle moderniste<sup>30</sup>.

## La pensée testamentaire dans les dernières œuvres : la place singulière des *Études*

Parmi les œuvres de 1915, les *Études pour piano* de Debussy semblent constituer par excellence l'œuvre écrite pour la postérité et, en particulier, l'œuvre testamentaire. L'« ardente rigueur » qu'évoque Debussy dans une lettre à son éditeur<sup>31</sup>, le pousse à expliquer qu'il est « content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans fausse vanité, aura une place particulière<sup>32</sup> ». Il y a une distance entre la réception de la musique de Debussy à son époque et le sentiment du compositeur à l'égard de ce qu'il est en train de créer : d'un côté, la vision d'un compositeur sénescant, qui est le fait du public, des journalistes et, pour une part, de l'entourage du compositeur, et celle de Debussy lui-même qui, après une âpre crise de stérilité, trouve, pour le paraphraser, « de nouvelles manières d'assembler les sons », et cherche à intégrer son œuvre dans une perspective historique, esthétique et nationale, afin de créer moins un effet de filiation que de tradition<sup>33</sup>.

La représentation du compositeur dont les forces créatives déclinent tient beaucoup à une dynamique journalistique du renouvellement, à la faible productivité du compositeur et à la maladie qui le ronge. Le cas des dernières œuvres de Debussy est très différent de celui que décrit Adorno à propos de Beethoven<sup>34</sup> : le caractère âpre de la musique du maître de Bonn provenait selon lui d'un « geste de sursaut [...] pour se défaire de manière expressive de l'apparence illusoire de l'art<sup>35</sup> », à quoi s'oppose l'esthétique de Debussy, chez qui la visée testamentaire dont sont empreintes en particulier les *Études*, ne contient aucune amertume. La nouveauté que Debussy introduit dans ses

---

<sup>30</sup> Sur cette tension entre genre classique et modernité musicale, voir Jane F. FULCHER, « Speaking the Truth to Power : The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions », dans Jane F. Fulcher (éd.), *Debussy and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 203-234.

<sup>31</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre à Jacques Durand du 7 septembre 1915, p. 1931.

<sup>32</sup> *Ibid.* lettre à Jacques Durand du 27 septembre 1915, p. 1939.

<sup>33</sup> Voir M. WHEELDON, *Debussy's Late Style*, *op. cit.*, « The Anxiety of Frenchness », p. 10-14 et Jane F. FULCHER, *French Cultural Politics & Music*, *op. cit.*, « Debussy's and "Tradition." », p. 179-186 et J. F. FULCHER, « Speaking the Truth to Power », *op. cit.*

<sup>34</sup> T.W. ADORNO, *op. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 11.



œuvres ultimes provient plutôt d'une soif intarissable de nouveauté musicale, dont on trouve l'expression dans sa correspondance, à travers une focalisation sur les paramètres du timbre et de l'harmonie, notamment en 1915 :

Quelle beauté il y a dans la musique « toute seule » ? celle qui n'est pas un parti pris, une recherche pour étonner les soi-disant « dilettanti »... Le total d'émotion qu'elle contient est introuvable dans quelque autre art qui soit ? Cette puissance de la « mise en place harmonique » que l'on comprend si peu, car, nous en sommes encore à la « marche d'harmonie » et, rares sont ceux-là à qui suffit la beauté du son<sup>36</sup> ?

Bien au contraire, si l'œuvre du Debussy de la fin se trouve être plus difficile, plus concentrée, selon les qualités traditionnellement attribuées au « style tardif<sup>37</sup> », ce n'est probablement pas seulement en raison d'un rapport à la mort approchante, comme Adorno semble le suggérer à propos de Beethoven<sup>38</sup> : la musique de Debussy n'est pas le réceptacle de sentiments propres au compositeur et à son rapport à la mort, car elle tente d'incarner une « légèreté » française. Alors qu'il est à l'article de la mort, et qu'il a eu un mal considérable à achever la *Sonate pour violon et piano*, Debussy déclare à son ami Robert Godet : « Défiez-vous à l'avenir des œuvres qui paraissent planer en plein ciel, souvent elles ont croupi dans les ténèbres d'un cerveau morose<sup>39</sup>... », ou encore à son ami Pasteur Vallery-Radot, « Par un phénomène de dédoublement — peut-être naturel ? [la *Sonate pour violon et piano*] est pleine de vie, presque joyeuse ! Est-ce une preuve du peu que nous sommes dans les aventures où s'engage notre cerveau ? “L'esprit souffle où il veut<sup>40</sup>...” » Pour Debussy, le rapport entre œuvre tardive et caractère testamentaire, au sens où l'approche de la mort a une influence sur la production musicale, se résume en trois points :

1° À l'approche de la mort, Debussy ressent le besoin de définir sa place dans l'histoire de la musique en faisant référence, par les discours d'escorte de sa musique et par sa musique elle-même, au passé et à ses convictions nationalistes : l'importance qu'il accorde lui-même aux *Études pour piano* marque

---

<sup>36</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance, op. cit.*, lettre à Bernardino Molinari du 6 octobre 1915, p. 1942-1943.

<sup>37</sup> Voir J. STRAUS, art. cit., p. 12. Il évoque plusieurs champs lexicaux associés au « style tardif » : introspection (*introspective*), austérité (*austere*), difficulté (*difficult*), concentration (*compressed*), fragmentation (*fragmentary*), regard sur le passé (*retrospective*).

<sup>38</sup> « Touchée par la mort, la main du maître met à nu la masse de matériaux sur lesquels elle travaillait auparavant ; leurs fissures et leurs crevasses, témoins de l'impuissance finale du Moi devant l'Être, constituent son œuvre ultime. » T.W. ADORNO, *Moments musicaux, op. cit.*, p. 11.

<sup>39</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance, op. cit.*, lettre à Robert Godet du 7 Mai 1917, p. 2106.

<sup>40</sup> *Ibid.*, lettre à Pasteur Vallery-Radot du 21 mai 1917, p. 2115.

sa tentative de s'inscrire dans l'histoire<sup>41</sup>, tandis que la surenchère nationaliste qui entoure et innerve les *Sonates* lui permet de proclamer haut et fort sa position politique<sup>42</sup>.

2° La relation que Debussy nourrit vis-à-vis de ses œuvres tardives n'est pas monolithique, mais ambiguë : soit Debussy affiche un certain détachement vis-à-vis de ses œuvres, soit il en fait un éloge appuyé. L'image qu'il a de la *Sonate pour violon et piano* par exemple, dernière œuvre qu'il ait achevée, est très changeante : il la considère tantôt comme abstraite des contingences de sa création – la qualifiant de « pleine de vie, presque joyeuse<sup>43</sup> » –, tantôt comme un simple document, « un exemple, dit-il, de ce qu'un homme malade peut écrire pendant une guerre<sup>44</sup>... ». En revanche, la perspective esthétique d'une libération de la « musique toute seule<sup>45</sup> », qui passe notamment par l'écriture des *Études*, lui tient à cœur.

3° Enfin, on ne peut parler de « style tardif » en tant que tel, parce que la production de Debussy à cette période de sa vie est diverse. Si les *Études* apparaissent comme un lieu de concentration de la complexité compositionnelle, en revanche, une œuvre comme la *Sonate pour violon et piano*, ne rentre pas forcément dans ce cas de figure. La faiblesse physique, la maladie perturbent les capacités de Debussy à composer, poursuivant pendant de longs mois la « bonne » version du finale<sup>46</sup>, aboutissant au « jeu simple d'une idée qui tourne sur elle-même. – Comme le serpent qui se mord la queue<sup>47</sup>. »

Le « style tardif » n'est pas seulement cette volonté accrue de créer une œuvre dont la modernité éblouisse jusqu'aux « petits enfants du XX<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup> ». En tant que catégorie esthétique, le style tardif n'est valable que pour quelques œuvres de la fin de la vie de Debussy et englobe également des œuvres de 1912 et 1913 comme le ballet *Jeux* et les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*,

---

<sup>41</sup> Voir M. WHEELDON, *Debussy's Late Style*, op. cit. « Compositional Personae in the Piano *Études* », p. 55-79 ; en particulier p. 78, ce que dit l'auteur sur la dédicace des *Études*, T.d.A. : « Que Debussy ait pensé à Chopin et Couperin comme dédicataires des *Études* n'est pas surprenant, parce que l'invocation de l'un ou l'autre pouvait l'aider tout autant à consolider une tradition française indigène de piano qu'à cimenter, dans le même temps, sa position au sein de cet héritage. » (« That Debussy should have looked to Chopin and Couperin as dedicatees for the études is not surprising, since the invocation of one or the other would help to consolidate both an indigenous French tradition of pianism and, at the same time, would cement Debussy's position within this heritage. »).

<sup>42</sup> Voir notamment l'étude de la page de titre des *Sonates* que propose D. HERLIN, « L'Embarquement pour Cythère ou Debussy et le XVIII<sup>e</sup> siècle », dans J.-J. Eigeldinger (éd.), *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, Arles, Paris, Actes Sud, Cité de la Musique, 2011, p. 59-73.

<sup>43</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance*, op. cit., lettre à Louis-Pasteur Valléry-Radot du 21 mai 1917, p. 2115.

<sup>44</sup> *Ibid.*, lettre à Robert Godet du 7 mai 1917, p. 2106.

<sup>45</sup> *Ibid.*, lettre à Bernardino Molinari du 6 octobre 1915, p. 1942-1943.

<sup>46</sup> Voir D.-F. RAUSS, « Ce "terrible finale". Les sources manuscrites de la *Sonate pour violon et piano* de Claude Debussy et la genèse du troisième mouvement », *Cahiers Debussy*, n° 2, 1978, p. 30-62.

<sup>47</sup> C. DEBUSSY, *Correspondance*, op. cit., lettre à Robert Godet du 7 mai 1917, p. 2106.

<sup>48</sup> *Ibid.*, lettre à Pierre Louÿs du 22 février 1895, p. 242.

dont Debussy dit fièrement : « Ce matin j'ai remis au bon Choïnel le manuscrit des trois nouvelles mélodies, dont j'ose dire "qu'ils" ne tiennent pas cet article-là rue Saint-Jacques<sup>49</sup> ! ». En revanche, si l'on considère la question du caractère tardif au sens historique d'une proximité avec la catastrophe et avec la mort, c'est-à-dire cette période qui commence pour Debussy avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale et une année entière de stérilité créatrice, cela englobe toute l'efflorescence créatrice de 1915, avec les *Études* et *En blanc et noir*, mais aussi la *Sonate pour violon et piano* dont a vu qu'elle avait, pour le compositeur, un statut esthétique ambigu.

## Conclusion

La pertinence de la notion de « style tardif » est battue en brèche par les commentaires du compositeur sur sa production, et par les œuvres elles-mêmes. Qu'il s'agisse de l'ouvrage de Marianne Wheeldon sur le style tardif de Debussy, dont la cohérence est ramenée aux contraintes communes de la guerre, ou de la thèse de Neil J. Heyde qui se concentre sur les trois *Sonates pour divers instruments*, la même indécision face à un concept flou conduit à distinguer des sous-catégories d'œuvres en fonction de critères sociaux et historiques. Le découpage temporel de l'œuvre debussyste est le fruit de la réception par les critiques contemporains, par la musicologie et les compositeurs avant-gardistes du XX<sup>e</sup> siècle. La mise au jour de cette construction révèle un tissu de textes qui tantôt nourrissent tantôt font écran à notre représentation de l'œuvre de Debussy. En revanche, l'angoisse liée à la mort et la maladie s'exerce de manière très concrète sur la *Sonate pour violon et piano*, œuvre ultime du compositeur, bien qu'elle ne soit pas thématisée, comme dans certains passages de *Pelléas et Mélisande* ou dans *La Chute de la Maison Usher*.

Le flou de la notion de « style tardif » et le caractère très général des catégories qu'elle embrasse (difficulté, concision, etc.) condamnent son efficacité comme descripteur d'une réalité de la composition au cours de la vie d'un musicien. L'expérience de la maladie et de l'épuisement physique ne fait pas naître un « style tardif », mais altère les capacités du compositeur et la qualité de son jugement, son aptitude à faire un choix, comme l'exemple de la *Sonate pour violon et piano* de Debussy peut le montrer. L'examen de la catégorie de « style tardif » du point de vue de la production, plutôt que de la réception – fluctuante tout au long du XX<sup>e</sup> siècle –, ne relève pas tant d'une stylistique, que

---

<sup>49</sup> *Ibid.* lettre à Jacques Durand du 25 juillet 1913, p. 1646. La rue Saint-Jacques fait référence à la *Schola Cantorum*.

de la mise en exergue d'une visée testamentaire, qui s'exerce sur une œuvre en particulier, les *Études pour piano*, et qui porte en elle le poids d'un positionnement dans l'histoire de la création musicale.