

• DEBUSSY ET LE MYTHE •  
AFFINITÉS ET AMBIVALENCES <sup>1</sup>

*Anne Roubet*

*Un Mythe est la conque sonore d'une idée<sup>2</sup>.*

Dans sa célèbre « Ouverture » pour *Le Cru et le Cuit*, Claude Lévi-Strauss propose de « répartir grosso modo les compositeurs en trois groupes [...]. Bach et Stravinsky apparaîtront alors comme des musiciens “du code”, Beethoven, mais aussi Ravel, comme des musiciens “du message”, Wagner et Debussy comme des musiciens “du mythe” » ; il précise que « les premiers explicitent et commentent dans leurs messages les règles du discours musical ; les seconds racontent ; les troisièmes codent leurs messages à partir d'éléments qui sont déjà de l'ordre du récit<sup>3</sup>. » C'est la désignation de Debussy comme musicien « du mythe » que l'on se propose de mettre ici en question. Si, en effet, celle-ci n'est en rien surprenante appliquée à Wagner, elle ne semble pas aller de soi pour Debussy, comme en témoignent les affirmations de Stefan Jarocinski : « Sa musique ne donne pas de réponses, elle ne crée pas de mythes, ne suggère pas de solutions<sup>4</sup> », écrit-il, ajoutant plus loin que « sa pensée » elle-même est « totalement libre de préjugés et de mythes<sup>5</sup> ». La confrontation de ces deux opinions fait apparaître la pluralité de significations que peut prendre la notion de mythe, et témoigne à la fois de l'ambivalence de la relation de Debussy avec le mythe et des difficultés que l'on rencontre, sur un plan théorique général, si l'on cherche à établir des liens entre musique et mythe, difficultés qui ne sont pas toutes résolues, loin s'en faut, par la réflexion de Claude Lévi-Strauss sur ce thème.

On peut poser d'emblée que chez Debussy, il ne s'agira pas *de* mythes déterminés, mais plutôt *du* mythe en général : la question fondamentale sera donc celle de l'essence du mythe, plutôt que celle du fonctionnement interne de celui-ci (selon des schèmes narratologiques,

par exemple). Tout en suivant un mouvement général partant de l'esthétique affichée de Debussy pour ensuite tenter d'atteindre, sous la surface, des structures plus profondes de son imaginaire, on se demandera quelles dimensions de l'existence humaine sont mises en jeu dans le mythe. On s'attachera ensuite à montrer comment la musique de Debussy épouse certains traits structurels essentiels du mythe, pour en revenir enfin à la question fondamentale posée par Lévi-Strauss : sur quoi les affinités de la musique et du mythe reposent-elles ?

#### • UN REFUS DU MYTHE ?

L'image, reprise par Lévi-Strauss, de Debussy comme « musicien du mythe » fait référence, on s'en doute, au cliché du compositeur qui a connu sa première gloire avec son *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Pourtant, dans cette œuvre même, et, d'une manière générale, dans les choix proclamés par Debussy, c'est plutôt un certain refus du mythe qui transparaît.

#### DEBUSSY : GRAND POURFENDEUR DE MYTHES

Dans ses écrits, Debussy abat tout d'abord les idoles qui règnent dans le monde des compositeurs, dénonçant les mythes de « l'écriture », du « métier » et des « maîtres », sa principale cible étant bien entendu le « Dieu-Wagner ». Iconoclaste par nature, il ne cesse de réaffirmer la nécessité d'une constante remise en question des valeurs artistiques, au nom de l'authenticité du travail de composition<sup>6</sup>. Debussy critique également un certain traitement des figures mythiques au sein même des œuvres. « Je suis persuadé [...] qu'il faut laisser les héros à leurs légendes<sup>7</sup>, sans quoi ils deviennent ridicules et boursoufflés<sup>8</sup> » (C, p. 367), écrit-il à Victor Segalen en 1916, affirmant dès 1912 qu'« il n'est pas du tout prouvé que la musique se meuve plus aisément dans le surhumain que dans l'humain tout court » (MC, p. 220). Il vise essentiellement Wagner : « [...] il me semblait nécessaire de restituer à *Tristan* son caractère légendaire, si déformé par Wagner et par cette métaphysique douteuse qui vraiment là, reste encore plus inexplicable qu'ailleurs » (C, p. 227), explique-t-il à Segalen en 1907, après avoir jugé en 1906 que « Wagner avait peut-être faussé le personnage de Tannhäuser qui, dans la légende, n'est pas du tout le bon petit garçon repentant qu'en a fait Wagner » (MC, p. 197). « Comment ne pas regretter les délicieux coureurs de routes, diseurs de ballades, ménestrels au bon gosier qui gardaient ingénument la beauté des légendes, sans songer à en

tirer d'autre profit que le pain quotidien ? Maintenant on en tire des opéras » (*MC*, p. 239), déplore-t-il enfin en 1913.

#### LE REFUS DU RÉCIT

Au-delà de son ironie démystificatrice, un argument plus essentiel s'oppose à la désignation univoque de Debussy comme « musicien du mythe » : son refus du récit. On rencontre ici une difficulté théorique majeure, car la forme du récit est toujours donnée comme une dimension essentielle, fondamentale, non éliminable du mythe dans sa définition première.

Or, Debussy refuse de réduire la musique à la simple transposition d'un récit. Dès 1885, renonçant à *Zuleima*, il affirme le statut secondaire, inessentiel de « l'action » : « À un point de vue littéraire, j'aimerais toujours mieux une chose où, en quelque sorte, l'action sera sacrifiée à l'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme. » (*C*, p. 33) Il se montre sarcastique envers la musique à programme ; parlant de son travail sur *Printemps*, il écrit en 1887 : « [...] tout cela naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant. » (*C*, p. 49) Cependant, Debussy, dans son projet pour cette œuvre, est peut-être moins radical et plus ambigu qu'il ne veut le laisser paraître ; dans la lettre que l'on vient de citer, il commence par formuler ainsi ses intentions : « Cela a pour titre *Printemps*, non plus le printemps pris dans le sens descriptif mais par le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à nouveau, en quelque sorte. » Il s'agit bien là du mythe de la renaissance de la nature. Quel est alors le sens de ce déni de toute intention programmatique ? S'agit-il du mouvement de pudeur d'un jeune compositeur qui sent qu'il n'a pas encore trouvé tout à fait son propre style, ou d'une volonté de crypter le plus possible le sens de son œuvre ? En 1912, Debussy se montrera plus net, rompant clairement avec *l'anthropomorphisme* qui était encore présent dans le projet pour *Printemps* : « [...] si l'on se mêle de vouloir comprendre ce qui se passe dans un poème symphonique, il vaut mieux renoncer à en écrire. – Ce n'est certes pas la lecture de ces petits guides, où les lettres de l'alphabet représentent des membres de phrases-rébus, que l'on essaie de résoudre pendant l'exécution, qui fera cesser les fréquents malentendus entre l'auteur et l'auditeur. » (*MC*, p. 220) On le voit, Debussy inclut dans ses sarcasmes contre la musique à programme

la technique du *leitmotiv*, comme il le faisait déjà en 1901 : « Naturellement, le symbole appelle le “leitmotiv” : et voilà encore la musique obligée de s’encombrer de petites phrases obstinées et qui veulent être entendues malgré tout. En somme, prétendre que telle succession d’accords représentera tel sentiment, telle phrase un quelconque personnage est un jeu d’anthropométrie assez inattendu. » (*MC*, p. 41-42) En fait, au-delà de la stricte narrativité, ce que Debussy refuse, c’est la réduction, qu’il qualifie d’*anthropométrique*, de la musique à un jeu logique de références extra-musicales organisées de manière systématique ; il souhaite préserver toute la liberté de la musique à l’égard de ce qui lui est étranger.

On ne trouve donc pas chez lui de musique narrative à proprement parler, même dans une œuvre comme *Le Martyre de saint Sébastien*, où, « tout en suivant le déroulement dramaturgique du mystère littéraire, la musique de Debussy renonce à tout narrativisme textuel. Elle ne met pas en musique la vie du saint<sup>9</sup> ». On peut certes voir une forme de narrativité dans « La sérénade interrompue », dans la mesure où il s’agit d’une véritable saynète, d’une pantomime, avec une forme de mise en scène ou en espace, jouant sur des effets d’éloignement et de rapprochement des « personnages ». Cependant, tout dans cette pièce est jeux de répétitions et discontinuité, si bien qu’il paraît malgré tout difficile de parler de narrativité au sens plein du terme, puisqu’il n’est guère possible d’y percevoir un quelconque scénario linéaire, l’idée génératrice de l’œuvre étant sans doute bien plus un geste musical qu’une véritable narration ; mais il faut admettre que, dans ce prélude au moins, l’attitude de Debussy face à l’idée de musique narrative demeure quelque peu équivoque, et que ses choix sont peut-être moins tranchés que ses déclarations ne pourraient le laisser croire. Quant à *La Boîte à joujoux*, il s’agit de la seule œuvre de Debussy qui suive d’une manière aussi simple et univoque un programme narratif. Mais dans cette musique enfantine destinée aux adultes, tout est à prendre au second degré, en premier lieu l’utilisation, ironique au plus haut point, de *leitmotiv* pour caractériser les principaux personnages, la poupée, le Polichinelle et le soldat anglais ! Dans l’ensemble de l’œuvre de Debussy, rares sont les titres qui suggèrent eux-mêmes un déroulement chronologique susceptible d’être le support d’un récit ; même dans le cas du premier mouvement de *La Mer*, intitulé « De l’aube à midi sur la mer », titre qui évoque un processus linéaire, on n’a pas un « récit », dans la mesure où la progression n’a aucun caractère événementiel ; il s’agit simplement d’une « gradation ascendante continue, du mystère à la pleine lumière méridienne<sup>10</sup> ». Dans le ballet *Jeux*, seule œuvre qui ait été accompagnée à sa

création d'un texte retraçant un scénario assez précis, le degré d'abstraction auquel Debussy élève la composition incline à penser que pour lui, la dimension narrative restait en définitive secondaire.

Dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, on peut alors voir l'incarnation d'un paradoxe de l'esthétique de Debussy : le traitement non narratif du mythe, dans une perspective mallarméenne. Mallarmé a en effet construit sa conception de la fonction du mythe dans la poésie en s'opposant au mythe wagnérien, trop nettement ancré dans l'imaginaire germanique pour accomplir tout à fait la remontée vers l'universel. Debussy et Mallarmé ont en commun un certain « purisme », la recherche acharnée de l'Art dans son authenticité ou, comme le dit Mallarmé, « dans son intégrité<sup>11</sup> ». C'est ainsi qu'il faut comprendre le rejet mallarméen du fatras mythologique dont s'encombre Wagner. De même, on retrouve chez Debussy le refus de « l'anecdote énorme et fruste<sup>12</sup> », explicite dans une lettre à Segalen sur le mythe d'Orphée, où il déplore que « celui de Gluck n'en représente que le côté anecdotique et larmoyant » (C, p. 230). Le mythe selon Mallarmé doit être impersonnel, la poésie n'étant rien d'autre que « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus<sup>13</sup> ». En fin de compte, dépouillé de tout caractère anecdotique et donc narratif, le mythe comme mythologie se trouve éliminé par Mallarmé au profit du symbole pur. C'est ainsi que, dans *L'Après-midi d'un faune*, Mallarmé n'abolit pas complètement le mythe mais, tout en conservant un thème mythologique, efface autant qu'il est possible les traits narratifs, l'éclatement de la narration étant souligné par la typographie et rendu plus sensible par le constant mouvement d'aller-retour entre rêve et réalité. Ce traitement non narratif du mythe est repris par Debussy dans le *Prélude* qu'il compose pour le poème de Mallarmé. La notice qui précède l'édition originale indique que « la musique de ce prélude est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du Faune dans la chaleur de cet après-midi ». Dans la célèbre lettre à Willy sur son *Prélude*, Debussy écrit aussi que « c'est l'impression générale du poème, car à la suivre de plus près, la musique s'essoufflerait ainsi qu'un cheval de fiacre concourant pour le Grand prix avec un pur sang. [...] Maintenant cela suit tout de même le mouvement ascendant du poème, et c'est le décor merveilleusement décrit au texte. [...] La fin, c'est le dernier vers prolongé [...] ». » (C, p. 113-114)