





Dans cet exemple, l'accord des trois *sol #* est d'abord affirmé seul, il coexiste ensuite avec l'octave arpégée de *la* et redevient la seule hauteur présente, le *sol #* piqué de la portée inférieure semblant renforcer ce retour à l'équilibre.

Ainsi que le promet le titre de l'œuvre, les éléments sonores coexistants et successifs sont de nature *opposée*, comme on l'explicitera dans l'exemple musical suivant.

Le compositeur exprime clairement un sentiment de dualité dans l'intégralité de sa dixième *étude*. L'œuvre se présente sous la forme d'une séquence de «moments» articulés de manière systématiquement discontinue où chaque section peut être appariée à la suivante par opposition. Chaque paire ainsi formée se situe à son tour en opposition sonore avec la suivante. Ce principe se retrouve à différents niveaux dans l'œuvre tout en s'appliquant aux diverses composantes musicales que l'on peut alors considérer comme étant de multiples expressions d'un même principe général. Ainsi, à la mesure 53 (figure 2), les portées supérieure et inférieure manifestent des contrastes au niveau du registre, de l'harmonie, du mouvement et de l'accentuation. À la portée supérieure, un accord de *fa* majeur est arpégé en notes d'ornementation dans l'extrême aigu du clavier en dessinant une ligne mélodique liée et en mouvement. À la portée inférieure en revanche, un unique accord diésé s'incorporant à *fa #* majeur est plaqué en notes de taille normale dans le registre grave pour s'étendre sur toute la mesure après une impulsion accentuée en «portato».



FIGURE 2

Je qualifie les éléments de la portée supérieure comme étant contraires à ceux de la portée inférieure dans la mesure où ils présentent la plus grande différence possible entre eux tout en étant du même genre. En ce qui concerne l'accentuation, une note liée est antithétique à une note piquée. Au niveau de la dynamique, le *forte* est l'inverse du *piano* [2]. En parlant du registre, on dira que l'aigu s'oppose au grave. Pour ce qui est de l'harmonie, le rapport quantitatif du demi-ton chromatique entre les fondamentales *fa #* et *fa* présente les fréquences nécessitant la plus longue période pour entrer en phase. On rencontre encore dans la composition des oppositions au niveau du rythme et des indications expressives.

Ces éléments contraires forment des couples qui semblent se nécessiter mutuellement afin de pouvoir respectivement s'affirmer, telles des couleurs complémentaires qui permettent réciproquement d'exalter leur coloris par une juxtaposition appropriée. L'analyse de l'œuvre permet d'apprécier la réalisation rigoureuse et convaincante de telles « touches juxtaposées ».

Ce principe de composition par opposition est directement lié à l'expression temporelle de la pièce. H. Bergson définit le temps de la manière suivante : « le temps est ce qui empêche que tout soit donné d'un seul coup » [3]. Si l'on admet cette définition, alors l'œuvre de Debussy n'a pas la volonté d'exprimer une *flèche du temps* dans la mesure où l'ensemble des « gènes » de cet organisme musical est présent dans chacune de ses « cellules ». Il en résulte un sentiment de stagnation qui implique par contraste l'existence d'une direction irréversible du temps. Sans cette dimension évolutive, nous sommes voués à une conception contradictoire de la réalité. Ainsi, le principe de la composition est respecté. Bergson poursuit dans ce sens : « Il [le temps] doit donc être élaboration. Ne serait-il pas alors le véhicule de création et de choix ? L'existence du temps ne prouverait-elle pas qu'il y a de l'indétermination dans les choses ? » [4]. La composition peut alors être considérée comme un *choix* permettant d'établir cette indétermination.

Revenons à la partition. Sa configuration traditionnelle nous présente les constituants du « génome » de cette musique – le couple des contraires – de manière successive. Elle semble cependant vouloir rendre sensible à une impression de superposition dans le temps de ses constituants. On sent la volonté du compositeur de dépasser la linéarité de la succession dans la musique en cherchant à dégager un horizon d'actualité où sont ramassés passé et futur.

*« Si le développement n'est pas dicté par un plan prédéterminé, imposé de l'extérieur aux événements musicaux déroulés par la partition, c'est que chaque instant particulier est soumis à une audace, à une résolution nouvelle d'aller de l'avant ; l'événement ainsi compris, musical ou existentiel, qu'importe, demande une attention continuelle, une conscience de faire qui ne trouve de repos dans aucun automatisme technique. » [5]*

Debussy semble en effet méditer les figures musicales plutôt que de construire en ayant conscience d'un moment futur et/ou passé. Il donne l'impression de vouloir éviter une quelconque échelle constante qui servirait de repère pour mesurer et ordonner les événements écoulés afin de pouvoir se situer dans un tout fini, comme il est par exemple possible de le faire avec une sonate classique. La musique n'ayant ici pas d'objectif à

atteindre, mais *étant* constamment son objectif atteint, il ne paraît alors pas nécessaire que l'auditeur connaisse toutes ses notes pour qu'il puisse retenir un sentiment de la forme de l'œuvre. La mesure de la durée y est concentrée dans des occurrences musicales qui semblent ne se référer qu'à elles-mêmes. Pourtant, une délimitation de ces apparitions ne paraît pas réalisable, en ce sens qu'elles sont l'expression d'une même idée et donc fondamentalement identiques. Ce sentiment d'intégration totale à l'environnement provient peut-être de l'exploitation par Debussy d'un principe de composition similaire à celui du couple des contraires qui, dans une pensée dualiste, structure la matière.

L'œuvre *écrite* ne serait alors que la manifestation d'une contrainte matérielle qui permet de réaliser une opposition à un niveau plus général de l'œuvre : événement sonore  $\neq$  silence. À l'écoute de l'œuvre, on ressent en effet que son début et sa fin (respectivement les figures 1 et 3) ne sont pas pensés comme tels. Les phénomènes qui débutent et s'arrêtent à ces instants n'englobent alors peut-être pas l'entité de l'œuvre. On peut davantage les considérer soit comme les limites provenant d'une rupture en un ou plusieurs points d'un discours musical idéalement fermé, soit comme celles d'un passage extériorisé issu d'un concept idéalement ouvert. L'analyse de l'œuvre ne permet pas de résoudre cette indétermination, ce qui fait de la composition une entité cohérente ; au delà de ces points, nous sommes en présence d'une antimatière, qui fait exister la matière par opposition.



FIGURE 3

Le premier événement sonore de la partition est le point de départ de l'univers sonore de la composition, mais pas celui de son entité. La partition n'est donc pas un système isolé. En revanche, elle échange son «énergie» avec un monde environnant, dont la manifestation est peut-être tout aussi transitoire que cette composition. Qu'est-ce qui nous permet alors de distinguer ici *fondamentalement* la composition de son environnement ? Rien. Il est possible de différencier la composition de son environnement au niveau de leurs manifestations «matérielles». Il semblerait alors que ce soit uniquement ce que l'on perçoit «en surface» comme des modes d'expression différents qui permettent de faire exister la notion de temps directionnel. La structure de base serait quant à elle invariablement dualiste.

L'œuvre, nous l'avons dit, est régie par un principe de composition, bien que la validité de mon analyse demande une idéalisation de la partition. La

composition présente en effet certaines « exceptions » par rapport au principe décrit plus haut. Malgré son expression d'immobilité, la forme converge de manière sous-jacente vers une section centrale suivie d'une dépression fonctionnant comme anti-climax. Mais ces « fluctuations » par rapport au système paraissent être sans conséquence sur son équilibre, que l'on peut assimiler à l'entité de la composition. Il arrive pourtant un moment où, loin de cet équilibre, ces fluctuations, d'origine interne ou externe, peuvent engendrer une dichotomie. Dans notre cas, ce point de bifurcation se situerait dans l'espace non écrit de la composition, là où le silence ne serait plus apte à se défendre contre la manifestation d'autres principes, que l'on peut alors assimiler à la notion d'environnement. Les supposées nouvelles propriétés qui caractériseraient l'environnement ne seraient dans notre cas pas prévisibles. Ceci confère à la composition une nature ambiguë, dans la mesure où elle fait coexister une zone déterminée comme entité située entre les bifurcations et des points à comportements probabilistes, à savoir les points de bifurcations. Nous nous trouvons ici à nouveau en présence d'une ambivalence, à laquelle on ne saurait échapper. Ceci m'amène à la conclusion suivante : ce que Debussy a réalisé sous le nom d'étude *pour les sonorités opposées* est une expression de la nature, où l'idée d'environnement ne concerne qu'une reconnaissance superficielle de différentes manifestations identiques au niveau de leur principe fondamental.

## Références

- [1] Dans l'étude *pour les sonorités opposées*, ceci permet, par exemple au niveau harmonique, de présenter la superposition des notes sans chercher à les percevoir comme consonantes ou dissonantes; ces notions sont subjectives car elles traduisent un parti pris qui implique la définition d'une assise tonale.
- [2] La différenciation sonore entre taille ornementale et normale peut être interprétée ici au niveau du volume sonore.
- [3] H. Bergson, *Le possible et le réel*, in: *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris, 1970, p. 1333.
- [4] *Ibid.*, p. 1333.
- [5] J.-F. Gautier, *Claude Debussy. La musique et le mouvant*, Actes Sud, Paris, 1997, pp. 126–127.