

QUELQUES RAPPORTS OCCIDENT-ORIENT VUS PAR LE PETIT BOUT DE LA LORNETTE...

(par le biais d'une analyse de « ...Voiles » de Debussy)

Claude Ledoux

Conservatoire de Mons

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Impensable d'ébaucher une histoire de la pensée musicale sans d'extraordinaires croisements entre les multiples horizons esthétiques, culturels ou encore géographiques ! Quant aux rapports entre Occident et Orient évoqués dans le titre de cet article, ils rempliraient sans le moindre doute quelques centaines de pages survolant sans peine plus de mille cinq cents ans de création musicale européenne, du chant ambrosien au *cross-over* actuel en passant par l'une ou l'autre fantaisie *alla turca*, sans oublier ce mémorable éclat pétillant de *ping-pang-pong* puccinien. À la limite, on oserait même dire qu'aujourd'hui c'est devenu très *in* que de participer, d'une manière ou d'une autre, en qualité de compositeur — même contemporain — à ce mouvement de la *world music*.

Au-delà d'une évidente hégémonie de la langue anglaise en la matière depuis qu'un certain Peter Gabriel initia le mouvement *WOMAD*¹, règne une certaine confusion quant à la subtilité des procédures de (mé-)tissages musicaux envisagés. *Quid* donc de la réalité artistique : pillage et appropriation culturels ou influences génératrices d'originalité ? La polémique fait rage², mais déjà au début du XX^e siècle un compositeur manifestait haut et fort un point de vue plus que lucide sur le problème. Ainsi lisait-on dans le *Paris-Journal* du 21 août 1910 : « Il ne faut pas que les artistes deviennent ridicules en s'ingéniant à être exotiques. » Son auteur : Claude Debussy. La pertinence toujours actuelle d'un tel propos vaudra au compositeur d'être placé sous les feux de la rampe, histoire de démontrer la modernité d'un discours influencé à bien des égards par l'Orient, et de mettre en perspective ces « influences génératrices d'originalité » mentionnées précédemment. Pour y parvenir, pourquoi ne pas jouer du télescopage des siècles pour étayer quelques hypothèses à la lumière des connaissances actuelles, et utiliser en guise de lorgnette scrutatrice quelques outils informatiques qui s'avéreront pédagogiquement très précieux et qui démontreront combien les oreilles du compositeur français alliées à une intuition infailible se devaient de révéler un acte prémonitoire de la musique de l'avenir.

1 WOMAD : World of Music, Arts and Dance ; festival créé à Shepton Mallet (Angleterre) en 1982.

2 À ce propos, voir Denis-Constant Martin, « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde », dans *Cahier de musiques traditionnelles—Nouveaux enjeux*, 9 (Genève : Ateliers d'éthno-musicologie, 1996).

Le parfum des contrées lointaines, Debussy le connaissait bien. Il flottait dans l'air du temps. Visuellement d'abord : japonisme et gestuelle d'estampe, calligraphie déguisée ou autre errance désertique de chant de muezzin ; autant de taches colorées qui transpercèrent les peintures non officielles que l'on pouvait admirer ici et là dans la capitale. Quant à la musique, le choc devait venir des expositions universelles, véritables vitrines des puissances mises en lice qui n'hésitaient pas à affirmer leur aura internationale par l'exhibition d'éléments culturels en provenance de leur(s) colonie(s). Au milieu de ce maelström européen, les voisins du Nord n'étaient pas en reste. Déjà en 1887 le ministère de l'Intérieur des Indes néerlandaises avait offert à la France un *gamelan* javanais (exposé de nos jours à la cité de la musique). Mais le « gand choc » sonore proviendra de l'Exposition universelle de Paris, organisée pour fêter le centenaire de la révolution. Les Pays-Bas y présentèrent un *kampong* indonésien, véritable village où danseurs et musiciens œuvraient pour la plus grande surprise des visiteurs français.

Le *Gamelan* — un grand ensemble de percussions agrémenté d'une flûte, d'un rebab, voire de chanteurs — frappa plus d'un esprit : « De l'ensemble de ces instruments sort une sonorité très neuve et non sans charme ; car tandis que chez nous les instruments à percussion sont les plus sonores et les plus vibrants que possèdent nos orchestres, ceux du gamelan ont, au contraire, des sons très doux, très pleins, nullement désagréables et parfaitement musicaux [...] Les thèmes des danses javanaises ont généralement une assez grande dimension [...] Ces thèmes se répètent indéfiniment tournant en quelque sorte sur eux-mêmes et s'enchaînant sans interruption, à la manière d'un thème de canon sans fin³. » Tous les avis ne furent pas aussi favorables, certains auteurs n'hésitant point à vociférer leurs critiques à l'égard d'une musique considérée comme inaudible pour les oreilles d'esthètes parisiens ! Debussy ne faisait heureusement pas partie de ces derniers. Au contraire, la fascination l'emporta : « Les heures vraiment fécondes [pour le musicien français], c'est dans le *Kampong* javanais de la section néerlandaise qu'il les goûta sans nombre, attentif à la polyrythmie percutée d'un gamelan qui se montrait inépuisable en combinaisons de timbres éthérées ou fulgurantes⁴. » Et les organisateurs de l'exposition de voir le futur « Claude de France » passer des heures et des journées entières à écouter cette musique étrange qui laisserait par la suite des traces indélébiles sur son imaginaire musical.

Des précédentes citations deux concepts importants émergent afin de souligner l'originalité de cette musique indonésienne : une idée de polyphonie/polyrythmie tournoyante ainsi qu'une focalisation sur les timbres inouïs pour l'écoute occidentale de l'époque. Le fait est notoire que Debussy, loin d'imiter cette musique et ses particularismes, assimilera

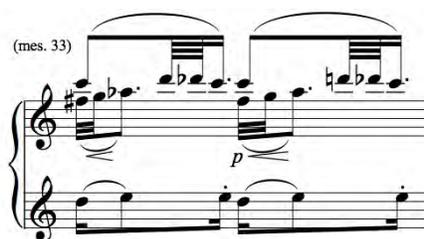
3 Julien Tiersot, « Promenades musicales à l'exposition universelles », dans *Le Menestrel* (Paris : 1889). Cité dans Patrick Revol, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle* (Paris : L'Harmattan, 2000).

4 Robert Godet, « En marge de la marge », dans *La Revue Musicale* (Paris : 1926). Cité dans Patrick Revol, *ibid.*

progressivement ces techniques découvertes — entre autres — au *Kampong* javanais, les digérera pour engendrer une synthèse toute personnelle aux antipodes d'un quelconque exotisme de pacotille. Dès lors, soumettre l'œuvre de Debussy à la lumière des deux concepts cités ci-dessus pourrait révéler certainement de nouvelles relations mises en œuvre dans la production du compositeur. Et pour étayer cette hypothèse, pourquoi ne pas plonger le lecteur dans un examen minutieux d'une œuvre connue, déjà brillamment abordée dans de multiples analyses⁵ : « ...Voiles », extrait du *Premier livre des Préludes pour piano* (1909-10).

D'emblée l'œuvre frappe par l'insistance des motifs construits sur la base d'une gamme par ton. De fait, Debussy réitère ses idées, les accumule soit par juxtaposition soit par empilement, les varie rythmiquement ou mélodiquement par des jeux d'interpolation ou d'extrapolation. Toutefois, quelques chocs *a priori* incompréhensibles viennent troubler le discours ronronnant de ces « ...Voiles » venues d'on ne sait où :

- un chromatisme hirsute à la mesure 33 (voir exemple 1) ;



EXEMPLE 1. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 33

- une séquence saturée de « fusées » en *crescendo* (qui mène vers le seul *forte* de la partition), bâtie sur un autre mode contrastant, le mode pentatonique (mes. 42 à 47).

Connaissant la subtilité du musicien, une stratégie plus élaborée qu'une simple juxtaposition modale pourrait bien se cacher entre les notes, histoire de justifier ces chocs expressifs. Comprendre cette mise en œuvre oblige à revenir aux mesures initiales où d'autres surprises attendent l'oreille de l'auditeur. À l'écoute, une véritable trame se construit, depuis les premières notes jusqu'à la mesure 22 (où s'épanouit le premier *ré* le plus aigu de la partition ; le second, bémolisé, se réservant l'apogée d'une « fusée » pentatonique, mesure 43). Cette élaboration motivique initiale frappe par la progression de sa complexité. Un parallèle avec la musique de *gamelan* pourrait s'ébaucher : une introduction libre (*buka*) fixant un registre ainsi qu'un mouvement essentiellement descendant (voir exemple 2a), une métaphore de percussion douce — de type gong — en

⁵ Citons notamment Philippe Charru, « Debussy—Les préludes pour piano », dans *Analyse Musicale*, 12 (Paris : juin 1988).

élément générateur

variation (pulsation à la ♯)

EXEMPLE 3. Formulation d'un élément générateur, bâtie autour d'un axe de ré imaginaire, et variation

De plus, l'élément générateur possède sa propre identité verticale, en l'occurrence une tierce majeure ; mais attention, cette dernière n'étant pas à considérer sous son aspect harmonique traditionnel mais bien à raccrocher à une notion de timbre dérivée de l'échelle des harmoniques naturelles si chère à Debussy. Pour rappel, l'on sait combien le compositeur pestait contre la virtuosité digitale du XIX^e siècle. À tel point qu'il proposa dans ses propres œuvres pianistiques une alternative à cette débauche factice sous la forme de compositions sans grandes difficultés insurmontables, mais où l'écoute attentionnée de la « couleur » produite devenait fondamentale pour élaborer le discours musical. Dès lors, au pianiste de déployer des trésors d'ingéniosité pour comprendre les qualités du sonore,— parfois « opposées » — histoire d'équilibrer le poids de chaque note d'un accord afin de libérer les parfums subtils de ce que l'on définira comme *harmonies-timbres*.

Pour revenir à notre tierce majeure, on pourrait la définir comme une « couleur », une portion de timbre issue du rapport 5:4 de l'échelle des harmoniques naturelles. Qualité fondamentale du motif générateur, cette « couleur de tierce » s'impliquerait à son tour dans le phénomène d'accumulation debussyste. Il suffit de s'arrêter quelques instants à la mesure 15 (voir exemple 4) pour comprendre la situation :

(mes 15)

The musical score for measure 15 of Debussy's '...Voiles' is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) plays a series of chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is marked 'pp' (pianissimo). The score is in G major and 3/4 time. The measure is labeled '(mes 15)' at the top.

EXEMPLE 4. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 15

Se superposent à nouveau le motif générateur et sa variation contaminée cette fois par cette « couleur de tierce » ainsi que celle d'octave. Mais ce n'est pas tout ! Car en examinant attentivement l'articulation proposée par le compositeur, on remarquera aisément que le phrasé de « gong doux » qui initie cette nouvelle interjection — un louré métaphorique de l'inertie caractéristique de cet instrument —, subit, lui aussi, une véritable translation sur la variation colorée. Interpréter cette dernière devient dès lors une véritable gageure eu égard à sa nouvelle qualité issue d'une hybridation de « couleur » de phénomènes harmoniques et d'articulation de gong grave aux propriétés spécifiques (il suffit d'imaginer comment sonne cet instrument !).

Cette première évaluation semble confirmer petit à petit l'hypothèse d'un discours échafaudé autour des deux concepts établis préalablement (polyphonies/polyrythmies et sons inouïs). Cependant, l'exploration ne fait que commencer. Dans cette première section (mesures 1 à 22), un autre fait surprenant marque la perception du sonore : sa progression en matière de densité. Ainsi, au fur et à mesure du temps chronométrique, la partition vibre sous le poids de deux notes superposées, puis trois, ensuite cinq, pour finalement noircir les portées d'agrégats résonants de sept notes quasi simultanées et projeter au gré d'un ambitus maximum la coda de cette séquence aux nuances extrêmement *pianissimi*. L'exemple 5 focalise sur les points d'articulation de cette progression en densité, autant de moments fondamentaux pour l'oreille et la mémoire de l'auditeur.

(mes 1) (mes 5) (mes10) *très doux* (mes15) (mes21)

p très doux *pp* *pp*

Densité 2 *Densité 3* *Densité 5* *Densité 7* *figuro de résonance (coda)*
Densité 7 - ambitus max.

EXEMPLE 5. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 1, 5, 10, 15 et 21

Un examen minutieux de l'exemple 5 étonne par la répartition de ces points d'articulation au gré des différents registres du piano : une position large en dessous du *do3*, qui se resserre dans le médium pour s'élargir à nouveau dans l'(extrême-)aigu (voir exemple 6).

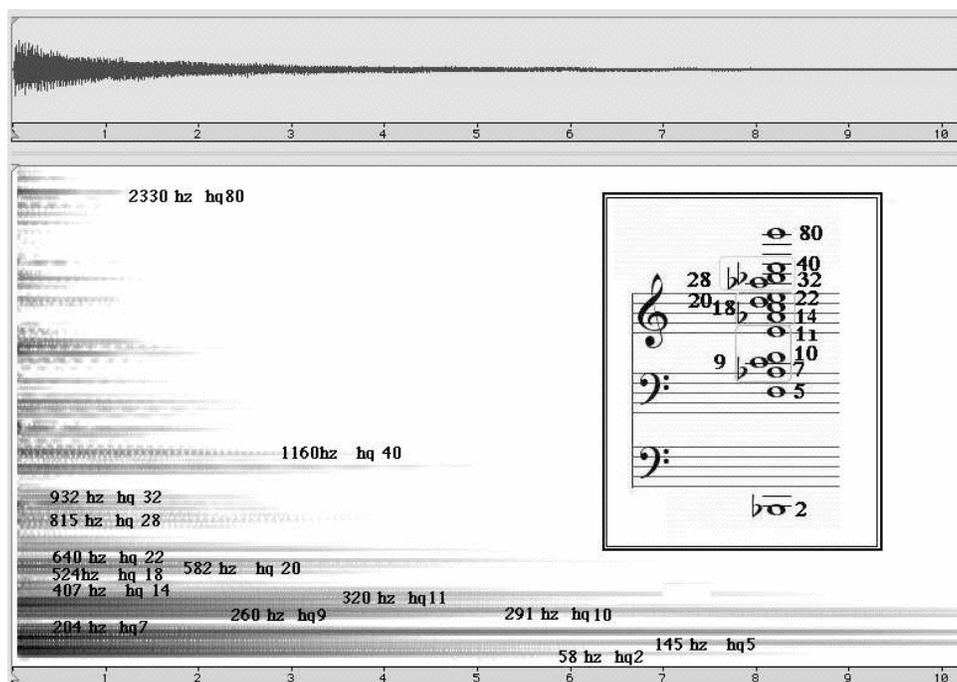
EXEMPLE 6. Répartition des points d'articulation issus de l'exemple 5

La description d'un tel type de déploiement se réfère évidemment à la tradition classique d'une orchestration bâtie selon le modèle des harmoniques naturelles, renforcée par la « brillance » colorée de doublures d'octave dans l'extrême-aigu. Cependant, la compacité du médium dans l'exemple ci-dessus interroge, fait réfléchir sur le pourquoi de son existence. L'allusion aux harmoniques naturelles met immédiatement « la puce à l'oreille » : se pourrait-il que Debussy ait tenté non seulement de faire référence à cette construction du réel, mais aussi de plonger plus radicalement dans les modèles acoustiques qui titillaient son oreille au gré de son expérience musicale ; par exemple, un son de piano ? On peut se poser des questions quant à la finesse de discrimination des partiels d'un événement sonore par l'oreille du compositeur. L'histoire, d'ailleurs, connaissait quelques précédents en la matière ; fut-ce Chopin (un des maîtres à penser de Debussy), dont les œuvres pour piano présentent souvent une dialectique entre basses et mélodie, ces

dernières étant en relation étroite avec les partiels émis par les graves de l'instrument⁷. Dès lors, Debussy, féru d'écoutes attentives, avait-il des oreilles suffisamment raffinées pour écouter ce qui se passait à « l'intérieur » du son ? Une réponse positive semble plus que pertinente, au point de placer l'exemple 6 en parallèle avec l'analyse acoustique d'un *sib* grave de piano, la note obsédante de « ...Voiles » transposée une octave plus bas,



et placée sous le zoom de notre lorgnette contemporaine. Ainsi l'exemple 7 présente-t-il un sonagramme de cette note grave produite par un piano à queue. Pour les néophytes, signalons que ce schéma visualise les qualités microscopiques du son et possède trois dimensions : l'abscisse se rapporte au temps (en secondes) ; l'ordonnée, aux fréquences (en hertz) ; quant au grisé plus ou moins prononcé des raies qui représentent la fondamentale ainsi que ses harmoniques supérieures, il se réfère à l'intensité des atomes du son ainsi décomposé. En outre, cet exemple est surmonté d'une représentation sur fond gris de l'enveloppe globale de ce son instrumental.



EXEMPLE 7. Sonagramme du *sib* grave d'un piano à queue

⁷ Cette problématique est ébauchée par Charles Rosen, *La génération romantique* (Paris : Gallimard, 2002).

D'emblée, d'extraordinaires corrélations entre l'analyse spectrale et les notes de l'exemple 6 sautent aux yeux. Non seulement ces hauteurs (reprises dans l'encadré de l'exemple 7) participent-elles toutes aux harmoniques — tempérées pour des nécessités pianistiques évidentes — présentes dans ce *sib* grave, y compris le *ré* aigu qui, dans le sonagramme se démarque nettement parmi les fréquences audibles de rang élevé ; de plus,— et le fait est assez troublant pour être mentionné — elles correspondent exactement aux limites des formants caractéristiques du son de piano examiné.

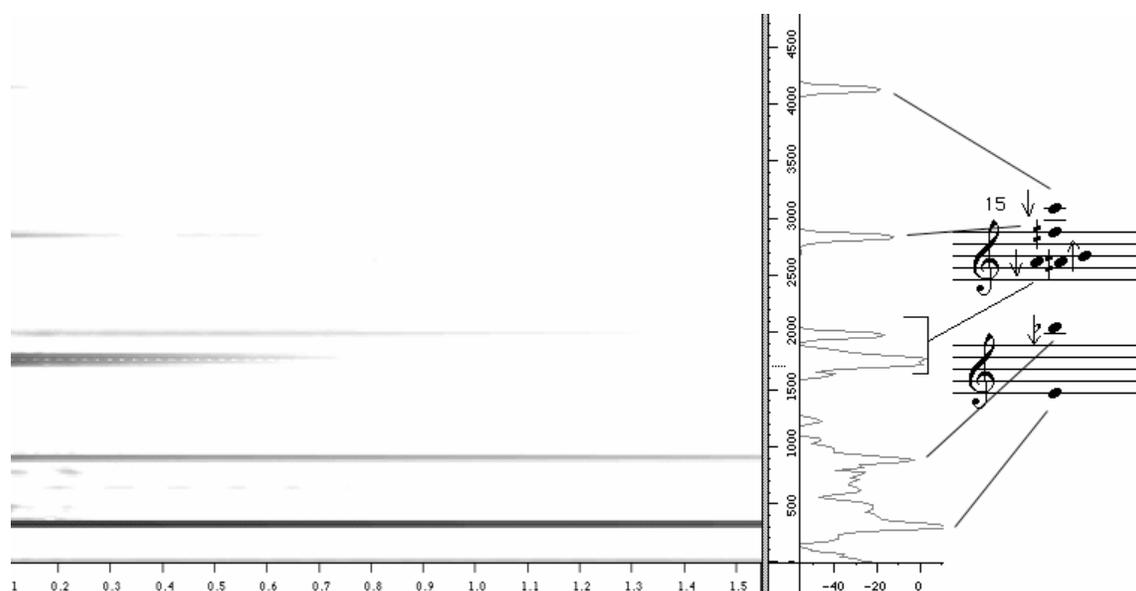
Coïncidence ou volonté délibérée du compositeur de construire une modélisation — avant la lettre — d'un son acoustique ? Toujours est-il que cette première section (mes. 1 à 22), outre sa construction (déjà analysée) par accumulation polyphonique de variations et de timbres locaux, se précise maintenant comme une immense phrase dont la fonction se résumerait à la construction progressive — en se concentrant sur les « couleurs de tierce et d'octave » — d'une immense « harmonie-timbre » résultante, basée sur un modèle de sonorité grave de piano, en l'occurrence un *sib* dont la note pédale omniprésente tout au long de la pièce serait la personnification de son deuxième harmonique.

Réalité ou fantaisie d'analyste ? La polémique pourrait être lancée. Toutefois, cette belle hypothèse se confirme d'autant plus qu'elle trouve un appui confortant révélé par l'approche formelle. En effet, « ...Voiles » offre deux panneaux externes assez similaires : matériaux identiques, même mode de gamme par tons, similitudes d'articulations temporelles. Bref, à la première section déjà analysée réplique la dernière séquence (mes. 48 à la fin, mes. 64). Si les polyphonies et superpositions d'*irama* subsistent, les constructions du sonore, elles, semblent fortement opposées. Pour preuve, dans les dernières mesures, le *sib* reste bien présent ; mais la répartition des éléments dans les différents registres se différencie radicalement de l'exemple 6. Debussy focalise d'ailleurs notre écoute sur une autre disposition verticale qui apparaît dès la mesure 54 (voir exemple 8) :



EXEMPLE 8. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 54

Une fois de plus, la musique de *gamelan* va nous donner la solution ! L'on sait combien le musicien français fut fasciné par les sonorités de gongs javanais, ceux-ci se déclinant sous différentes formes dont certaines demeurent encore inconnues du public occidental. À l'instar des cloches européennes — autre objet d'intérêt pour Debussy, particulièrement à travers le feuillage ! —, la caractéristique timbrale de ces instruments se manifeste essentiellement sous l'apparence d'un spectre inharmonique, c'est-à-dire un spectre qui ne respecte pas la loi des harmoniques naturelles. Un petit schéma valant mieux que mille explications, l'exemple 9 découvre une analyse acoustique d'un *bonang*, petit gong javanais, histoire de démontrer que les composantes de son timbre n'ont plus rien à voir avec celles du spectre de piano de l'exemple 7.



EXEMPLE 9. Spectre de *bonang* et sa transcription en hauteurs microtonales

Dès lors, une tentative de formalisation spatiale d'un tel objet sonore pourrait se schématiser de la manière suivante :



EXEMPLE 10. Formalisation spatiale des hauteurs figurant à l'exemple 9

On y décèle un agrégat serré en guise de noyau au-dessus duquel se répartissent quelques atomes en position légèrement espacée, tandis que les éléments du registre inférieur se dispersent dans une position de plus en plus large au fur et à mesure que l'on s'éloigne de ce noyau compact. Ce modèle d'inharmonicité sera repris par de nombreux compositeurs du XX^e et XXI^e siècle, à commencer par Varèse qui introduit dans la dernière séquence d'*Ionisation* (1931) ce que l'on pourrait définir comme « harmonie-timbre inharmonique » (voir exemple 11) :

The image shows a musical score for piano. The top part is labeled "attaque sèche (percutée)" and shows a treble clef staff with a cluster of notes. Below it is a bass clef staff with a single note. To the right is a diagram labeled "modèle gong inharmonique" showing three notes on a staff, with the top note being a cluster of two notes. Below the piano score is a bass clef staff with a cluster of notes, labeled "cluster" and "8^{es}.".

EXEMPLE 11. Edgard Varèse, *Ionisation*, partie de piano, chiffre 13

Dans ces mesures, l'apparition d'instruments percussifs à hauteurs déterminées (piano, glockenspiel et cloches-tube) permet au compositeur de superposer des modélisations d'instruments apparus dans la première section : sonorités de gong — dont on retrouve la formalisation décrite précédemment — et de tam-tam — dont la saturation spectrale se retrouve dans la résultante sonore d'un cluster articulé dans le grave du piano. De plus, la confrontation entre séquence initiale et séquence finale permet-elle de saisir combien ces modélisations subissent une hybridation. Dans cet exemple, Varèse substitue des attaques précises aux attaques molles des instruments initiaux (gong et tam-tam) ; somme toute une dialectique ayant pour base l'inertie sonore, qui se retrouve à la base même du discours mis en œuvre dans *Ionisation*⁸.

⁸ À propos de cette dialectique, voir l'excellente analyse de Marc Choquer, « Former *Ionisation* », dans *Conséquence*, 7-8 (Paris : Association Conséquences, 1986).

Un autre exemple d'inharmonicité (voir exemple 12), plus récent cette fois, sera donné par la réduction d'un extrait du deuxième mouvement du concerto pour violon, *Frissons d'Aile* (2004), de l'auteur de ces lignes :

poco rit. $\text{♩} = 44$

267

Picc.

Fl. 2

Cor anglais

Cl. 1

Cl. basse

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

VI solo

Vln. I

4 soli

réduction

formalisation inharmonique amplifiée

harmonie-timbre inharmonique
modélisation "petit gong"

EXEMPLE 12. Claude Ledoux, *Frissons d'Aile*, 2^e mouvement, mes. 267

Dans ces mesures, le compositeur a tenté de modéliser et d'impliquer dans le discours musical les sonorités de gong entendues lors de ses recherches réalisées en Indonésie quelques années auparavant. À nouveau, la formalisation de l'exemple 10, reconnaissable malgré une plus grande sophistication due à l'exploration plus fine des partiels et de la

transcription orchestrale de leur apparition temporelle, sert de référence à une telle construction d'« harmonie-timbre inharmonique⁹ ».

Pour revenir à « ...Voiles » de Claude Debussy, il ne fait aucun doute que la répartition inharmonique régit la dernière section de l'œuvre (voir exemple 13). Le mode est dès lors identique à celui des premières mesures, mais sa mise en perspective sonore se métamorphose de manière conséquente.

EXEMPLE 13. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 54, et formalisation inharmonique

Il va de soi qu'une telle conscientisation de l'implication du sonore dans la construction du discours ne peut que modifier la compréhension de ses lignes de force. D'une simple forme avec retour et partie contrastée (AA'A''BA''', déterminée par l'articulation modale), l'idée d'une stratégie plus élaborée se fait jour. « ...Voiles » laisse donc entrevoir un véritable déplacement dynamique, d'une construction d'un sonore harmonique (de type « piano ») en direction de l'exploration finale d'un sonore inharmonique (de type « gong »). Debussy semble ainsi vouloir placer son auditeur au cœur d'une véritable synthèse dialectique qu'il opère entre l'introspection auditive de l'Occident et celle de l'Orient lointain.

⁹ Dans le cas ici présent, le terme « harmonie » renvoie simplement à la notion de construction verticale. Le concept d'« harmonie-timbre inharmonique » fait donc référence à une construction verticale qui n'est pas perçue comme fonction harmonique traditionnelle, mais distinguée par l'oreille dans sa globalité, sous la forme d'une couleur, d'un timbre original qui, dans le cas présent, rappelle un gong, une cloche ou toute autre sonorité apparentée.

Dès lors les interrogations initiales prennent tout leur sens face à ce projet compositionnel. Structuellement, la deuxième section (A' : mes. 22 à 32) accentue les transformations du matériau originel et poursuit son idée de superposition d'*irama(s)* (pulsation à la blanche à la basse, à la double croche dans la partie medium et à la triple au *superius* (voir exemple 14) :

The image displays a musical score for Debussy's « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, measures 22 to 32. At the top, two boxes illustrate the 'élément générateur' (generating element) and its 'variation (pulsation à la ♩)' (variation with a pulse on the half note). The main score starts at measure 22 with the instruction 'p très souple'. The bass line features a prominent half-note pulse, while the treble line has a more complex rhythmic pattern.

EXEMPLE 14. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 22 : transformations du matériau originel

Cette configuration mène vers l'intervention remarquable du chromatisme — déjà cité à l'exemple 1 — qui, dans la perspective d'une métamorphose sonore de l'« harmonique » vers l'« inharmonique », prend ici tout son sens : à cette mesure 31, Debussy articule un marqueur auditif, véritable point de « distorsion » premier qui prend, certes, appui sur une transformation structurelle, mais qui opère littéralement comme un décalage sonore par rapport à l'harmonie insistante des mesures antérieures. Ce point de non-retour se déclinera comme un premier pas vers le sentiment inharmonique, ce que confirmera le début de la section suivante (A'' : mes. 33 à 41) où la « couleur de tierce » cédera progressivement à la couleur d'un nouvel intervalle, celui de seconde majeure à la partie supérieure. La petite insistance sur cette « couleur de seconde », sa focalisation dans un registre plus aigu et son articulation lourde typique des attaques de type « gong doux » définissent un pas supplémentaire vers l'inharmonie finale. L'exemple 15 démontrera en outre comment les intervalles de secondes de la troisième section dériveront de la distorsion chromatique, et de ses polarisations de hauteurs ; et par delà, comment s'opérera le déplacement modal, véritable conséquence des engendres précédents.

**EXEMPLE 15. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes – Premier livre*, mes. 31 et 33 :
résumé des « distorsions » modales/sonores**

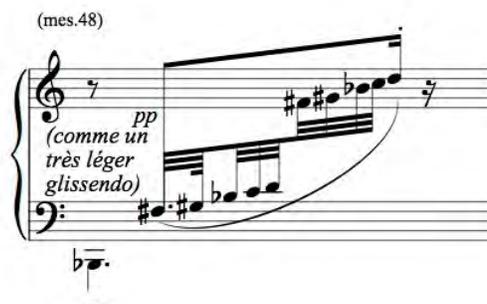
À propos de la confrontation modale dévoilée dans ce dernier exemple, il pourrait être intéressant de créer un parallèle avec les deux modes non tempérés sur lesquels la musique de *Gamelan* repose : *slendro* (mode de cinq notes, proche du mode pentatonique) et *pelog* (mode résultant d'une division de l'octave en sept parties plus ou moins égales), deux modes que l'on retrouve parfois à l'œuvre dans une même pièce de musique javanaise. L'allusion est trop belle que pour ne pas être mentionnée ; bien que l'on ne saura jamais si Debussy y fait consciemment référence ou non dans son propre prélude pour piano !

Ne reste plus que de créer un tableau récapitulatif (voir exemple 16) des lignes de forces en action dans cette œuvre dont la stratégie, issue de l'écoute attentive d'un compositeur et de son assimilation des rapports subtils entre musiques occidentales et orientales, se révèle d'un extraordinaire modernisme.

Section I (A / mes. 1-22)			Section II (A' / mes. 22-32)		Section III (A'' / mes 33-41)	Section IV (B / mes. 42-49)	Section V (A''' / mes. 48- fin)	
Intro (4 mes.)	Phrase A1 (9 mes.)	Phrase A2 (9 mes.)	Variation 1 (9 mes.)	Coda (2 mes.)	Phrase A3 (9 mes.)	Phrase B (6 mes.)	Phrase A4 (16 mes.)	3 ^{ce} initiale finale
"buka" densité 2	Accumulation 1 <i>Irama</i> (♩ / ♯)) densité 3 / 5	Accumulation 2 densité 7	Changement d' <i>Irama</i> (♩ / ♯ / ♯))	distorsion I "parasitage" (♯))	+ Changement d' <i>Irama</i> (♩ / ♯ / ♯)) densité 7	(fusées en ♯))	<i>Irama</i> lent (♯ pris comme timbre) [voile ?]	
Gamme Par ton				apparition ½ ton horizontal	apparition de 2 ^{de} verticale	Gamme pentatonique [Mode <i>slendro</i> ?]	Gamme par ton + saturation de 2 ^{des} [inharmoniques + gliss. ♯]	
Révélation d'une harmonie timbre → harmonicité			-----ébauche d'inharmonicité-----			[DISTORSION MODALE]	révélation inharmonicité -----	
			[DISTORSION SONORE]				RÉSONANCE	

EXEMPLE 16. Résumé des stratégies musicales de « ...Voiles » de Debussy

Un dernier petit détail lié à l'interprétation mérite encore d'être mentionné : la saturation du registre medium tout au long de la dernière séquence, assimilable à la métaphore audible d'un(e) voile diaphane flottant dans l'espace (voir exemple 17) :



EXEMPLE 17. Debussy, « ...Voiles », n° 2 de *Préludes* – *Premier livre*, mes. 48

Au vu et su du contexte inharmonique dévoilé avec certitude quelques mesures plus loin, il convient d'assimiler ce geste ascendant comme timbre résultant et de l'englober dans la pédale *forte*, rejoignant ainsi l'exemple de Varèse où la saturation témoignait d'une modélisation d'instrument de percussion. En contrepartie formelle, le geste originel — exposé à l'exemple 2a — descendant, étant intégré cette fois dans un contexte harmonique, nécessite quant à lui une pédalisation excessivement discrète (ce que ne font pas nécessairement tous les pianistes) afin que l'on puisse saisir toute la saveur de « couleur de tierce » à l'œuvre dans ces mesures liminaires. À nouveau, un même matériau s'inscrivant dans une perspective autre réclame une extrême attention quant à sa réalisation musicale.

Comme quoi cette œuvre témoigne d'une originalité extraordinairement raffinée ; histoire aussi de démontrer la fidélité de Debussy à son *credo* : point d'exotisme de pacotille, mais un véritable principe d'« influences génératrices d'originalité ». Ce qu'aura tenté de démontrer cette modeste approche d'un Prélude parmi d'autres tout aussi passionnants.