

Andrea Malvano

DEBUSSY,  
UN NOUVEL ART  
DE L'ÉCOUTE

La réception comme élément d'analyse

Traduit de l'italien par Patrick van Dieren



VAN DIEREN ÉDITEUR, collection « Arts | Musique »

Cet ouvrage a bénéficié du soutien du  
Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino.



isbn 978-2-37466-024-0  
dépôt légal BNF : février 2022

L'original italien est paru sous le titre  
*L'ascolto di Debussy. La recezione come strumento di analisi*,  
Turin, EDT, 2009.

L'édition proposée ici a été revue et modifiée par l'auteur.

© De Sono Associazione per la Musica, Turin, 2009/2021

DE SONO  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Pour la traduction française, © Van Dieren Éditeur, Paris, 2022  
avec l'aimable autorisation de De Sono.

Droits réservés pour tous pays. Toute reproduction ou traduction sans autorisation écrite préalable de l'éditeur de tout ou partie de ce texte par quelque moyen que ce soit est illicite et pourra faire l'objet de poursuites.

## SOMMAIRE

Avant-propos vii

### DEBUSSY ET SON PUBLIC 1

- Une conception élitaire du public, 1
- Au cœur de l'élite, 6
- L'écoute imaginative libre, 10
- L'imagination selon Debussy, 18
- Les sources de l'imagination, 23
- Liberté imaginative et musique descriptive, 29

### LA PRESSE MUSICALE AU TEMPS DE DEBUSSY 39

#### AUTOUR DE DEBUSSY.

### LA NAISSANCE D'UN HORIZON D'ATTENTE 45

- La musique à programme en France entre la fin du XIX<sup>e</sup>  
et le début du XX<sup>e</sup> siècle, 45
- Le goût du pittoresque, 54

### ÉCOUTER LES NOCTURNES 61

- Une genèse longue et complexe, 62
- Le programme des *Nocturnes*, 68
- Réactions des auditeurs : les premiers signaux d'alarme, 70
- Fêtes*, 74
  - Musique pure ou musique à programme ?, 74 • Corrosions et fractures, 82 •
  - Le passage du cortège, 87 • Mémoires ouvertes et réminiscences  
de l'immémorial, 89
- Nuages*, 97
  - Le lexique, 97 • La syntaxe, 111
- Sirènes*, 118
  - La scène vide, 118
- Les *Nocturnes* : vers la révolution, 130

**ÉCOUTER LA MER** 133

Genèse et diffusion de l'œuvre, 133

Les sources, 135

Les réactions des premiers auditeurs, 140

*La Mer* et l'océan, 148*De l'aube à midi sur la mer* : le temps réticulaire, 163*Jeux de vagues*, 168

Fragmentation et continuité, 168 · L'indéchiffrabilité thématique, 170

*Dialogue du vent et de la mer*, 174

La marginalisation de l'extra-musical, 174

La conquête d'un langage, 177

**ÉCOUTER IBÉRIA** 181*Ibéria* et les *Images*, 181

Debussy et l'Espagne, 182

Les réactions des premiers auditeurs, 189

*Ibéria* et l'Espagne, 193*La sevillana* : *Par les rues et par les chemins*, 199La mémoire et les odeurs : *Les parfums de la nuit*, 204Le retour à la réalité : *Le matin d'un jour de fête*, 209La dernière étape : *la mémoire involontaire*, 212**CONCLUSIONS** 214

Bibliographie 225

Index 235

Table des exemples musicaux 242

## DEBUSSY ET SON PUBLIC

### UNE CONCEPTION ÉLITAIRE DU PUBLIC

La reconnaissance de Debussy naît durant la période de diffusion majeure du répertoire wagnérien en France. Les œuvres de Wagner avaient définitivement conquis le public français, faisant déferler une vague irrésistible de germanophilie (Leblanc 2005). La réaction ne pouvait trop tarder à se manifester. Elle mûrit progressivement au fil des ans pour exploser en 1918 avec *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau, célébration littéraire la plus remarquable de la nécessité d'opposer à l'invasion culturelle allemande un art aux traits typiquement français.

Debussy voyait en Ambroise Thomas et Jules Massenet les compositeurs français qui avaient le mieux intégré les courants esthétiques wagnériens. Il notait chez ces compositeurs une correspondance parfaite avec le rapport que Wagner entretenait avec son public : l'identification totale entre les émotions ressenties par le spectateur et celles que les personnages expriment en scène ; l'appui sur les aspects sentimentaux et émotionnels des événements faisant germer ainsi une illusion totale chez le spectateur.

Nous avons vu un *Werther* de Massenet, où l'on peut constater une curieuse maîtrise à satisfaire toutes les niaiseries et le besoin poétique et lyrique des dilettantes à bon marché ! (Debussy 1993 : 71 [à A. Poniatowski, « jeudi, février 1893 »])<sup>1</sup>

Aux yeux de Debussy, Massenet et Thomas répondaient parfaitement à cette typologie de compositeurs qui se préoccupent de prendre en considération et de satisfaire les attentes du public. Pour lui, c'est là une manière inadmissible de concevoir la musique. Le public ne pouvait pas influencer les choix d'un compositeur, le parterre ne pouvait déterminer les parcours de l'art, la masse des auditeurs ne devait en rien influencer sur les idées esthétiques du créateur.

1 Pour les lettres de Debussy, nous indiquons entre crochets le destinataire et la date. Le lecteur nous pardonnera les doubles crochets dans les cas où la datation ne figure pas sur la lettre mais est proposée par l'éditeur de la correspondance.

André Gide, lors d'une conférence prononcée à Weimar en 1903, « De l'importance du public », exprimait les mêmes préoccupations. C'est tout particulièrement l'élargissement du public contemporain qui l'inquiétait. Cette multitude excessivement hétérogène, indifférenciée, lui faisait dire :

On ne peut les flatter en bloc qu'aux endroits les plus communs à tous les hommes. (Gide 1999 : 431)

Gide, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, était contraint de compter sur l'avenir ; il était convaincu que la seule manière de s'exprimer librement était de s'adresser au public du futur. Cette attitude n'est pas éloignée de celle de Debussy, qui écrit :

Je travaille à des choses qui ne seront comprises que par les petits enfants du vingtième siècle. (Debussy 1945 : 45 [à P. Louÿs, « Vendredi, février 1995 »])

Wagner, dans son temple de Bayreuth, avait certainement contribué au rapprochement des masses avec la musique. Sa conception de l'art comme rite religieux avait conduit les spectateurs à se rendre au théâtre exactement comme on va à une célébration liturgique, comme on participe à un pèlerinage. Debussy décrivait avec horreur les gadgets wagnériens (serviettes au chiffre du compositeur, petites maquettes du théâtre, etc.) qui envahissaient Bayreuth pendant le Festival. Il s'agissait bien là d'un des premiers pas vers le consumérisme musical et la divulgation des secrets de l'art à une masse toujours plus grande. Debussy ne pouvait se résoudre à cet élargissement du public. Fidèle à une conception élitaire de l'art, il affrontait avec préoccupation cette massification des messages esthétiques. En 1887 déjà, de retour de son difficile séjour en Italie ès qualités de Prix de Rome, il avait écrit à son professeur Ernest Hébert : « On devrait faire de l'Art pour cinq personnes » (Debussy 1993 : 56). Cette idée devait se renforcer chez lui avec le temps ; en 1892, il écrivait à André Poniatowski :

Vous comprenez donc combien je voudrais, une fois pour toutes, me débarrasser de tous ces gens-là ! pouvoir satisfaire ma grande ambition de faire du théâtre à moi tout seul. (Debussy 1993 : 70 [5.10.1892])

Il atteignait par ces mots le sommet de sa conception élitare, aspirant à une sorte de solipsisme esthétique et manifestant un certain désintérêt pour le destinataire, tout au moins celui de son temps. Il s'agit d'affirmations idéales qui trouvent difficilement une confirmation concrète dans la construction d'un message esthétique. La personne du destinataire est connaturelle à l'idée même de l'art et on ne peut imaginer une représentation artistique sans l'intervention d'une réception. Ces réflexions n'en restent pas moins intéressantes ; elles expriment avec un excès inévitable l'exigence de rétablir une distance esthétique avec le spectateur. L'étude des écrits de Debussy est toujours une confrontation avec des affirmations hyperboliques, exprimées souvent avec l'intention de bousculer les attentes du lecteur. Mais un aspect indiscutable ressort de ces mots : Debussy considérait comme inadmissible l'influence de l'auditeur dans le cheminement qui porte à la création d'une œuvre d'art. Nous verrons cependant tout au long de ce livre qu'une telle influence ne peut être complètement négligée. Nous ne discutons pas, en tout cas, le fil qui relie les affirmations de Debussy à une conception exclusive de l'art, totalement hostile à une diffusion élargie des valeurs esthétiques. On en trouve maintes confirmations dans ses écrits. En 1903, il écrivait :

Pour mon humble part, j'ai assisté à des tentatives de diffusion d'art dans le public ; j'avoue n'en avoir conservé qu'un souvenir de profonde tristesse. (Debussy 1987 : 108 [*Gil Blas*, 15.3.1903])<sup>2</sup>

Il ajoute encore, quelques jours plus tard :

L'éducation artistique du public me paraît la chose la plus vaine qui soit au monde ! À un point de vue purement musical elle est impossible, sinon nuisible ! [...] C'est ce qui me fait craindre qu'une diffusion d'art trop généralisée n'amène qu'une plus grande médiocrité. (Debussy 1987 : 121 [*La Plume*, 15.3.1903])

Pour Debussy, la diffusion de l'art n'était pas seulement une tentative inutile, elle pouvait même être une opération dommageable, livrant aux masses un phénomène impropre à une large divulga-

---

2 Pour les renvois aux articles de Debussy repris dans *Monsieur Croche et autres textes*, nous avons reporté entre crochets la date et le support de la publication originale. Pour les autres auteurs cités d'après des articles de presse, nous avons également mentionné le support et la date.

tion. Toute tentative éducative était totalement étrangère à son esprit : la musique confiée à un large public ne pouvait que risquer de perdre sa nature insaisissable, se transformant en un instrument fait pour satisfaire les attentes les plus communes. Charles Malherbe nous a laissé ce portrait de la personnalité de Debussy :

Il regarde de loin et de haut passer à ses pieds la banalité qui court vers le succès. Il ne descend pas jusqu'à la foule dont les vulgarités lui répugnent ; il s'adresse aux délicats et les attire vers les sommets où il promène sa libre fantaisie. (Cité dans Lesure 2003 : 346)

Cette description nous transmet l'image d'un artiste incapable d'apprécier le succès obtenu auprès des grandes foules, la figure d'un compositeur particulièrement attentif à sélectionner ses propres auditeurs, exactement comme on choisit ses compagnons de voyage pour entreprendre un périple inaccessible.

Les affirmations de Debussy ne laissent aucun doute sur son mépris des foules. Mais à qui pensait le compositeur quand il évoquait un public strictement élitaire ?

On devrait, pourtant, en prendre son parti et admettre que l'art est absolument inutile à la foule. Il n'est pas davantage l'expression d'une élite – souvent plus bête que cette foule – ; c'est de la beauté en puissance qui éclate au moment où il le faut, avec une force fatale et secrète. Mais on ne commande pas plus aux foules d'aimer la beauté, qu'on ne peut décentement exiger qu'elles marchent sur les mains. (Debussy 1987 : 198 [*Musica*, 7.1906])

Ces mots sont non seulement une condamnation affirmée des foules, mais ils semblent accuser aussi les petits groupes d'amateurs choisis. Doit-on y voir une contradiction avec la réflexion citée précédemment ? Probablement pas. Debussy ne supportait aucune forme de subordination, il ne pouvait donc accepter de se soumettre aux exigences massifiées d'un large public, mais pas non plus à celles d'un public d'élite qui écoutait sa musique sur la base d'une série de préjugés imposés *a priori*. Sa conception de l'élite ne consistait pas en un groupe idéologiquement orienté, mais dans un ensemble d'auditeurs libres de jouir de la musique sans impositions ou préconceptions externes. L'élite à laquelle il s'adressait n'était pas définie par une idéologie précise, plutôt par une élasticité réceptive totalement étrangère à toute forme de constriction culturelle.

L'extraordinaire ressemblance des affirmations de Debussy avec les réflexions qui verront le jour quelques années plus tard dans les écrits de Theodor W. Adorno et Walter Benjamin ne cesse de surprendre. Debussy avait déjà pleinement pressenti les risques que présente l'élargissement de l'art à une masse étendue de destinataires. Il avait compris que ce phénomène pourrait entraîner la soumission totale de l'artiste aux exigences du public. Il voyait avec terreur se dessiner ce que Adorno appellera ensuite l'industrie culturelle, la subordination de l'art aux exigences du marché, l'asservissement de la liberté de l'individu créateur par les prétentions de la collectivité. Debussy avait parfaitement envisagé les risques liés à la naissance de l'œuvre d'art de consommation et il lutta toujours pour défendre ses compositions de cette tendance désormais dominante.

Son analyse lucide de la culture contemporaine le conduisit à anticiper les affirmations que Walter Benjamin formulera sur la reproduction technique de l'art. Il écrivait, en 1913 :

À une époque comme la nôtre, où le génie des mécaniques atteint à une perfection insoupçonnée, on entend les œuvres les plus célèbres aussi facilement que l'on prend un bock, ça ne coûte même que dix centimes, comme les balances automatiques. Comment ne pas craindre cette domestication du son, cette magie qui tiendra dans un disque que chacun éveillera à son gré. N'y a-t-il pas là une cause de déperdition des forces mystérieuses d'un art qu'on pouvait croire indestructible ? (Debussy 1987 : 239 [S./M., 15.5.1913])

Debussy définissait précisément par ces mots les limites du concept d'*aura*, tel que l'exprimera Benjamin : cette « apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il » (Benjamin 2012 [1936] : 25), que toute œuvre d'art doit maintenir avec son destinataire. Il ressentait l'exigence de voir dans l'art un mystère impénétrable, un substrat indéchiffrable qui puisse la rendre distante et intangible ; il était essentiel de maintenir un détachement esthétique entre l'œuvre d'art et son destinataire. La perception du phénomène artistique ne pouvait, pour lui, se réaliser de manière aisée et immédiate ; elle exigeait un obstacle, une distanciation capable de définir l'unicité et l'inaccessibilité du phénomène artistique. L'apologie de Debussy se rapportait exactement au *hic et nunc* de l'œuvre d'art dont, deux décennies plus tard, Benjamin signalera la crise : ce niveau intangible, immatériel de l'objet artistique,

qui était sur le point d'être définitivement balayé par une diffusion consumériste.

Debussy tenait la musique pour un art naturellement mystérieux, incapable de se plier aux exigences de la masse. Il ne pouvait encore développer des théories articulées et structurées comme le fera Benjamin ; les temps n'étaient pas accomplis. Mais ses affirmations révèlent son intuition fort claire du concept d'*aura* :

Ne croyez-vous pas qu'il faudrait [*sic*] mieux garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce « mystère » qu'on finira par rendre « pénétrable » à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme de vieilles comédiennes ? (Debussy 2005 : 945 [à L. Laloy, 10.3.1906])

L'impénétrabilité de l'œuvre d'art était la plus haute de ses préoccupations. Il éprouvait une profonde inquiétude à l'idée de divulguer les secrets de l'art : en perdant sa part mystérieuse, l'art aurait perdu une de ses caractéristiques distinctives. C'est pour cette raison que son idéal artistique était fondamentalement de nature ésotérique :

Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche ! [...] Je propose la fondation d'une « Société d'Ésotérisme Musical ». (Debussy 1993 : 86 [à E. Chausson, 3.9.1893])

La sauvegarde de la musique se trouvait précisément dans la conservation de sa composante impénétrable, de son symbolisme hermétique. Seul un effort de l'auditeur pouvait assurer la perception et la compréhension correctes des mécanismes musicaux ; et pareil effort est possible uniquement pour un art inaccessible aux masses.

## **AU CŒUR DE L'ÉLITE**

Il n'est pas aisé de dire quels étaient les auditeurs qui restaient hors de l'élite idéalement sélectionnée par Debussy. Monsieur Croche – pseudonyme dont Debussy se plaisait à signer ses recensions et dont le nom se rapporte sans doute au Monsieur Teste de Paul Valéry – en parle. Il se proclamait « antidilettante », ajoutant non sans humour que c'était sa « profession » (Debussy 1987 : 49 [La Revue

*blanche*, 1.7.1901]), mais ce qualificatif ne cherchait pas à formuler une accusation contre ces auditeurs qui allaient au concert sans avoir les connaissances nécessaires à la compréhension des mécanismes techniques de la composition. Monsieur Croche lui-même n'utilisait pas de termes spécialisés pour décrire la musique : il en parlait comme on parle d'un tableau, avec des références chromatiques et des images indéfinies ; il n'avait ni la prétention ni la volonté de parler de musique avec la précision d'un analyste. Les dilettantes contre lesquels il se levait n'étaient pas les auditeurs qui suivaient la partition sans en comprendre à fond les mécanismes ; l'objet de son mépris était plutôt ceux à qui manquait la sensibilité nécessaire pour accéder à la nature ésotérique de l'art, ceux qui allaient au théâtre uniquement pour suivre une mode à laquelle ils ne pouvaient se soustraire. Debussy distillait à travers Monsieur Croche son accusation contre ces auditeurs qu'il dédaignait ; il s'appuyait sur cet *alter ego* sorti de son imagination pour dénoncer une attitude qu'il ne pouvait souffrir :

Avez-vous remarqué l'hostilité d'un public de salle de concert ? Avez-vous contemplé ces faces grises d'ennui, d'indifférence, ou même de stupidité ? [...] Ces gens, Monsieur, ont toujours l'air d'être des invités plus ou moins bien élevés : ils subissent patiemment l'ennui de leur emploi. (Debussy 1987 : 49-50 [La Revue blanche, 1.7.1901])

On parle de dilettantes en France dès 1820, comme le souligne James Johnson (1995 : 193-195) dans son livre sur l'écoute musicale à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle : une catégorie exclusive sans aucun doute, qui se tenait pour le seul dépositaire des vraies valeurs artistiques, les *vrais connaisseurs*<sup>3</sup> qui observaient avec dédain les errements esthétiques des grands parterres. Leur condition naissait de l'exigence de se raccrocher à certains privilèges, que la bourgeoisie devait à tout prix s'arroger au sein de la nouvelle société ; un de ces privilèges consistait justement en la capacité d'aller au théâtre en arborant un comportement adéquat, cette *bonne manière* que les classes moins aisées ne pouvaient – et ne devaient en aucun cas – atteindre. Les classes supérieures de l'*Ancien régime* n'avaient pas eu besoin de se construire ces douves protectrices ; le nom suffisait à marquer les limites d'une nette distinction sociale. Les dilettantes étaient, par contre, le

<sup>3</sup> Nous avons composé en italiques les mots en français dans l'original italien. (N.d.T.)

reflet mondain d'une classe en quête de privilèges : le silence dans la salle, la contemplation extatique du message artistique, la posture snob d'une classe contrainte de lutter pour s'assurer une position solidement privilégiée.

Ces modalités d'écoute des dilettantes, ainsi résumées, ne sembleraient pas totalement étrangères au procédé élitiste que nous avons identifié dans l'idéologie debussyste. Cependant, Monsieur Croche était antidilettante : au début du XX<sup>e</sup> siècle, le monde des dilettantes lui paraissait totalement incapable de comprendre les exigences de la musique contemporaine. De ces élites – qui observaient avec suffisance à travers leur délicat lorgnon la vie des concerts parisiens –, Debussy ne pouvait souffrir les sophistication inutiles, les préjugés qu'ils traînaient avec eux au théâtre, l'exigence de trouver dans le spectacle musical la satisfaction automatique de certaines attentes mûries *a priori*. Certaines manifestations de tout cela se traduisaient, entre autres, dans l'enchantement de la virtuosité vocale et instrumentale, l'idolâtrie des interprètes à la mode, la pose extatique et contemplative qui anime qui s'adonne mollement aux plaisirs de l'art.

Le visionnaire Sâr Péladan, fer de lance de la doctrine roscrucienne – un des ordres ésotériques qui fascinait le plus Debussy – dans le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, manifestait le même mépris pour les dilettantes :

Le dilettante, outre qu'il est médiocre, puisque son âme sans chaleur ne s'enflamme jamais, incarne la sénilité d'un temps ; c'est l'égoïsme dans un domaine où rien n'existe que les Moi colossaux du passé ; c'est la fourmi, le ciron disant : « Moi aussi, je suis un microcosme » ; c'est le bourgeois transporté dans la sphère de l'idéal et savourant les chefs-d'œuvre avec gourmandise, au lieu de les contempler comme on prie ; [...] le dilettante c'est le bourgeois devenu épateur, le malin rentier qui, prenant sa revanche sur les charges de Daumier, avec peu de louis, se paye les dernières consciences et ruine, par sa protection intentionnelle, l'art véridique. (Péladan 1894 : 229-230)

Cette élite était le reflet d'un ego disproportionné, qui détournait l'attention de l'événement musical de son objet principal, une altération de la société qui peinait à trouver une explication face à la pure essence du spectacle musical. Debussy était contraint de chercher refuge dans la sélection d'un public élitaire entière-

ment imaginaire, étranger aux modes et aux préjugés, mais apte à affronter les secrets ésotériques de l'art. L'élite à laquelle il s'adresse n'était donc pas un groupe identifié d'individus, mais une entité idéale, une utopie imaginée tristement. Le seul moyen d'échapper à cette situation insupportable était de se réfugier dans l'affirmation idéale de valeurs artistiques pures :

Quelle beauté la musique « toute seule », celle qui n'est pas un parti pris, une recherche pour étonner les soi-disant « dilettanti »...

(Debussy 1993 : 356 [à B. Molinari, 6.10.1915])

Ce rejet des dilettantes portait Debussy à tenter de concevoir l'art dans une dimension indépendante, libre de toute forme d'influence extérieure. Il s'agissait, bien évidemment, d'une utopie, d'une tentative typiquement idéale de détourner les chemins de l'art. La présence du destinataire ne peut jamais être écartée de la transmission d'un message esthétique, et les mots mêmes de Debussy, célébrant la grandeur d'un art pur, libre des conditionnements extérieurs, révèlent en réalité une influence indéniablement exercée par la figure même de l'auditeur : pour marginaliser un certain type de public, il faut considérer ses attentes, et cela se reflète dans les choix esthétiques du compositeur. Debussy imaginait pouvoir se libérer des influences dictées par les destinataires de son art, mais il était contraint de se confronter continuellement à leur horizon d'attente.

Ce conflit contre les dilettantes ne comportait aucune bataille pour la recherche de la communication et la diffusion de l'art. Cette catégorie de public devait être écartée de la musique, et non convertie à une perception correcte du message esthétique. Nous l'avons vu, tout engagement éducatif était complètement étranger aux intérêts de notre compositeur :

Essayer d'habituer ses contemporains au sublime c'est pur métier de dupe, excepté pour soi-même. (Debussy 1993 : 112 [à H. Lerolle, 17.8.1895])

Aucune tentative chez lui d'entreprendre un parcours de formation. Sa conception de l'art se réfugiait dans la sélection idéale d'un public élitaire, une catégorie circonscrite d'auditeurs introuvable en son temps.

Qui était alors digne d'accéder à cette élite ? Debussy écrivait : « Il suffirait que la Musique force les gens à écouter » (Debussy 2005 : 586 [à P. Dukas, 11.2.1901]), et encore : « Le simple public qui, habitué

à être ému par des moyens aussi faux que grandiloquents, n'a pas compris tout de suite qu'on ne lui demandait qu'un peu de bonne volonté » (Debussy 1993 : 247 [à E. Evans, 18.4.1909]). À ses yeux, le public contemporain n'était pas encore prêt à aller vers l'art, à s'efforcer de réagir aux stimuli esthétiques, sans les accepter inconditionnellement ; il était toutefois décidé à produire « un art un peu abscons et qui demande que l'on aille vers lui » (Debussy 1993 : 68 [à A. Poniatowski, 9.9.1892]).

En quoi consistait cette « bonne volonté » que Debussy demandait aux auditeurs de ses compositions ? Il s'agissait d'un comportement inconnu du public de son temps. Aujourd'hui, avec tout le respect dû à Wilhelm Heinrich Wackenroder, à E. T. A. Hoffmann ou à Heinrich Bessler (1959 : 61-75), théoriciens d'une écoute passive des Romantiques, je crois qu'on ne peut négliger l'effort nécessaire – à notre époque comme au XIX<sup>e</sup> siècle – pour imaginer le monde fantastique de Schumann ou pour apprécier le théâtre de Wagner et relier le réseau complexe de correspondances défini par la trame des leitmotifs. Quelle était alors cette réaction que Debussy estimait nécessaire pour avoir une perception correcte de sa musique ? Quelles catégories n'arrivait-il pas à éveiller chez le public contemporain ? De quelle manière le public devait-il « aller vers » l'œuvre d'art écoutée ?

Quand il parlait d'une écoute active, Debussy évoquait un comportement nouveau, inexploré ; il ne pouvait donc pas se référer à l'analyse structurelle et linguistique que le XIX<sup>e</sup> siècle avait déjà amplement explorée. Les catégories du processus de perception qu'il entendait activer étaient autres.

## **L'ÉCOUTE IMAGINATIVE LIBRE**

Le problème de l'imagination se trouvait au sommet des intérêts de Debussy. Dans le domaine de la création musicale, cette catégorie était pour lui un des instruments les plus puissants entre les mains du compositeur : la capacité à imaginer et à donner ensuite une forme au travers des moyens offerts par la composition était à ses yeux un des aspects les plus intéressants à étudier chez un compositeur. En 1901, réfléchissant sur les critères adoptés par une commission du Conservatoire pour évaluer les candidats, il écrivait :

Qu'on leur donne, si l'on y tient absolument, un « certificat de hautes études », mais pas un « certificat d'imagination », c'est inutilement grotesque. (Debussy 1987 : 56 [*La Revue blanche*, 15.11.1901])

Il n'estimait pas seulement important, mais bien nécessaire d'évaluer chez un artiste sa capacité d'imagination. Il n'est pas aisé de chercher à déceler ce qu'il entendait exprimer en juxtaposant ce mot à la phase de création d'une œuvre musicale. Avant de pouvoir avancer une définition quelle qu'elle soit, il convient sans doute de réfléchir sur l'autre lieu dévolu à l'imagination dans le domaine des cheminements de l'art : celui de la fruition<sup>4</sup>. Le grand intérêt que Debussy porte à la capacité de l'artiste à déployer sa propre imagination trouve une correspondance évidente dans la discussion sur les mécanismes de la réception. Souvent, les descriptions qu'il fait de l'écoute de la musique s'appuient sur la prégnance des processus imaginatifs. En 1910, lors d'un voyage à Budapest, il eut l'occasion de rencontrer un musicien local, particulièrement connu pour ses dons d'improvisateur au violon ; cet artiste, dénommé Béla Radics, l'impressionna fortement par son extraordinaire capacité à éveiller l'imagination de ses auditeurs :

En entendant Radics, l'endroit où l'on est disparaît... On respire l'odeur des forêts ; on entend le bruit des sources ; et c'est aussi la confiance mélancolique d'un cœur qui souffre, ou qui rit, presque dans le même instant (Debussy 2005 : 1361 [à G. Barczy, 19.12.1910]).

---

4 L'auteur utilise avec beaucoup d'insistance trois mots de même racine d'usage commun en italien : « fruizione », « fruitore » et « fruitivo ». La « fruizione » est ici la jouissance de l'œuvre, jouissance entière que les mots « réception », « perception », « expérience » viendraient à chaque fois restreindre.

Le lexique du latin médiéval de Niermeyer indique : « Fruitio : jouissance, puissance de quelque chose ». Le français n'a principalement gardé de ces mots sur la base latine que le terme bien juridique et souvent accompagné de beaucoup de drames familiaux : « usufruit ».

Le mot « fruition » existe cependant en français, mais son usage raréfié a été souvent limité à la sphère théologique et mystique. Gide note en 1916 dans son *Journal*, non sans connotation mystique : « Ô fruition paradisiaque de tout instant ! à participer à cette immensité de bonheur, oui, je sens que vous m'invitez, Seigneur ! »

Nous avons choisi de traduire « fruitore » par « destinataire » ou « auditeur », mais avons dans certaines occurrences conservé « fruition » et « fruitif », nous rappelant que MONTAIGNE évoquait la vie bien terrestre quand il écrivait : « La fruition de la vie ne nous peut être vraiment plaisante, si nous sommes en crainte de la perdre. » (*Essais*, II, xv) (N.d.T.)

Debussy voyait en Radics l'artiste capable de produire des images au moyen des sons, qui arrive même à matérialiser chez l'auditeur l'impression d'être transporté ailleurs : sa musique dépassait la reproduction pour faire naître la sensation empirique du voyage dans un espace et un temps qui n'existent que dans le domaine de l'imagination.

Parmi ses contemporains, Debussy considérait Isaac Albéniz comme le meilleur représentant de cette conception de l'art, un inventeur d'images sonores scintillantes, un artiste capable de transformer une expérience musicale en un voyage imaginaire :

*España*, du quatrième cahier d'*Iberia*, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images. (Debussy 1987 : 251 [S.I.M., 1.12.1913])

Debussy était charmé par l'incroyable capacité de Albéniz à évoquer des images au moyen de la musique : à ses yeux, seuls les grands compositeurs étaient en mesure d'accomplir cela, portant l'art des sons à reproduire des parcours visuels dans l'esprit des auditeurs. De quelle manière jugeait-il opportun de stimuler chez l'auditeur les reflets de l'imagination ? Était-il intéressé à la reproduction musicale d'images bien définies, ou plutôt à la stimulation libre de la mémoire du destinataire ?

Quelques-unes des affirmations de Debussy au sujet de Wagner peuvent nous aider à élucider ce point. Wagner, par l'édification de Bayreuth, avait construit un temple de pèlerinage qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, excitait l'intérêt du public français. La diffusion toujours plus large de sa musique en France commençait à être perçue comme une invasion qui limitait fortement le développement de la culture nationale. Debussy, naturellement, ne resta pas insensible à la fascination qu'exerce le théâtre wagnérien ; il participa au début à quelques pèlerinages enthousiastes, mais l'engouement ne tarda pas à tiédir.

Wagner avait poussé à l'extrême l'idée d'un « Art-religion », concrétisant ainsi un idéal proposé de manière purement théorique par E. T. A. Hoffmann. Bayreuth était devenu le temple du rite wagnérien et son public s'était transformé en une foule de

fidèles prêts à assister à une liturgie rigoureusement codifiée. Les spectateurs des représentations wagnériennes se rendaient au théâtre, disposés à recevoir un message artistique soigneusement dogmatisé par son compositeur. Debussy en arriva progressivement à développer une profonde intolérance à cette manière de concevoir le rapport avec le public. Il s'agissait là exactement de la forme de jouissance de l'art qu'il ne pouvait accepter. L'usage des leitmotive, par exemple, était à ses yeux un instrument insupportable inventé par Wagner pour limiter la liberté de perception de son spectateur :

Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevra un jour toute l'inutilité. Que, pour des raisons particulières, il ait fondé le « leitmotiv guide » à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition c'est parfait, et cela lui permettait d'aller plus vite. (Debussy 1987 : 41 [La Revue blanche, 15, 5, 1901])

Voici les auditeurs que Debussy entendait écarter de l'élite : ceux-là qui ne savaient pas trouver leur chemin dans la partition, qui attendaient l'art sans aller à sa rencontre, qui cherchaient un guide qui les prenne par la main.

Stefan Jarocinski relève toute l'importance de cette réflexion ; son analyse esthétique mesure avec attention le niveau d'intolérance que Debussy ressent face à la transparence du symbolisme de Wagner :

Dépourvus de toute ambiguïté, les symboles wagnériens n'étaient pour Debussy qu'une traduction de phrases verbales, une distraction intellectuelle bon marché pour un auditeur au goût peu difficile. Ne l'obligeant pas à un *effort d'imagination*, ils ne lui permettaient pas non plus de connaître la vraie valeur d'une expérience esthétique de quelque profondeur. (Jarocinski 1970 : 116)

Jarocinski pointe le cœur du problème et note combien il est important pour Debussy de pousser l'auditeur à éveiller la catégorie de l'imagination. La musique ne pouvait et ne devait, pour lui, pas essayer de susciter des images codifiées : elle devait instaurer une distance esthétique avec la personne de son auditeur, suscitant un effort de l'imagination.

En somme, prétendre que telle succession d'accords représentera tel sentiment, telle phrase, un quelconque personnage est un jeu

## AVANT-PROPOS

*Arrivera-t-il jusqu' à la surface de ma claire conscience,  
ce souvenir, l' instant ancien que l' attraction  
d' un instant identique est venue de si loin solliciter,  
émouvoir, soulever tout au fond de moi ?*  
Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

À Paris, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, le public a le goût du voyage. Lieux exotiques, cultures lointaines, paysages fascinants et étranges : le monde culturel tout entier partage une envie irrépressible d' évasion. Mais gare à ceux qui voudraient s' éloigner des bords de Seine. Paris était au centre du monde ; nul besoin de se déranger. Les grandes Expositions universelles s' étaient chargées de porter l' Afrique et l' Extrême-Orient sur l' esplanade des Invalides. Un pas était franchi qui transformerait les grandes salles de concerts en théâtres de visions enchanteresses : les langoureuses nuits andalouses, les charivaris des peuples méditerranéens ou la nature dans toute sa luxuriance. Et voici les Concerts Lamoureux ou les Concerts Colonne envahis de parfums lointains : l' Italie de Gustave Charpentier, l' Espagne d' Emmanuel Chabrier, les montagnes de Vincent d' Indy ou la forêt d' Albert Roussel. Le public ne savait pas résister à cet exotisme raffiné : il préférerait de loin les conventions à l' authenticité.

C' est à ce monde monolithique que se heurteront les premières compositions pour orchestre de Debussy. Il donne un coup de boutoir sans trop de précautions à l' esthétique dominante du Paris fin de siècle. Les critiques de l' époque décrivent une série de réactions ébahies, incrédules, une incapacité générale à prendre cette nouvelle musique en vol, comme si ces œuvres, aux titres clairement évocateurs, ne faisaient que cacher « d' ingénieux morceaux de musique », selon les mots de Pierre Lalo, un des critiques les plus attentifs de son temps. Où est la mer dans *La Mer*, où se cache l' Espagne dans *Ibéria* ? Ces questions sont tout à fait légitimes, venant d' un public qui ne parvenait pas à retrouver en Debussy le guide solide et rassurant auquel on l' avait habitué.

Où se trouve donc l' erreur de ces premiers auditeurs ? Avaient-ils raison quand ils considèrent ce nouveau répertoire révolutionnaire comme une musique pure, nonobstant les titres évocateurs et les programmes ? Quelle attitude perceptive Debussy tentait-il de faire naître dans la culture de son époque ? Mais, surtout, sommes-nous sûrs de ne pas commettre les mêmes erreurs aujourd' hui ? Les pages qui suivent tentent de donner une réponse à ces ques-

tions complexes, unissant ici l'étude de la réception et l'analyse musicale, deux catégories que la musicologie a souvent préféré traiter séparément.

Nous avons choisi pour répertoire d'étude les œuvres pour orchestre composées par Debussy dans la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle : il s'agit des œuvres qui ont suscité le plus grand étonnement, et avant tout les trois étapes fondamentales qui portèrent à sa maturation accomplie une conception inexplorée de l'écoute musicale. C'est dans cette phase de la production debussyste que la mise en perspective de la perception et de l'analyse offre les résultats les plus probants : des éléments idéaux pour approfondir des problèmes encore parfaitement actuels, à plus de cent ans de distance.



Les études sur la réception musicale considèrent souvent que le moment de l'écoute est délié de celui de la création. Les réactions des auditeurs sont vues comme le reflet d'un comportement collectif ; l'analyse de leurs expériences est lue dans une perspective autonome, détachée des intentions du compositeur. L'intérêt est concentré sur le dernier maillon de la communication esthétique, négligeant les relations avec les autres étapes du parcours créatif. On perd ainsi en général le lien étroit qui unit les niveaux d'un système intégré, dans lequel tout se tient (poïétique, neutre, esthétique), comme le montre la théorie sémiologique de Jean-Jacques Nattiez (1987).

On doit, au cours de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, à Roland Barthes (1973) et Hans Robert Jauss (1978) la reconstruction de cette dialectique entre poiesis et aisthesis qui définit l'interaction entre l'objet esthétique et le sujet qui le perçoit. Leurs réflexions ont contribué à relire le texte comme un acte historique, relatif et infiniment muable, comme le mouvement du temps, de la société et de la culture, et à transformer l'art en un objet fluide, en perpétuel devenir, jamais autonome ou distant de celui qui le perçoit. Dans le domaine musicologique, Zofia Lissa (1989), Klaus Kropffinger (1974), Martin Zenck (1980), Carl Dahlhaus (2019) et Hans Heinrich Eggebrecht (1972 : 7-23) ont contribué à systématiser une théorie et une méthodologie qui reflétaient fidèlement le dépassement du structuralisme. Nombre des travaux nés sur la souche de ces présupposés conceptuels visent à reconstruire l'horizon culturel qui a accueilli la diffusion d'une œuvre d'art. C'est également le cas pour les travaux sur Debussy : les recherches de Léon Vallas (1958), Romain Rolland (1908), Christian Goubault (1984), Flavio Testi (2003) et toutes les études proposées par les Cahiers Debussy sur la réception de Debussy en Europe et dans le monde privilégient généralement l'intérêt documentaire à la problématisation des données recueillies<sup>1</sup>. Il faut également

---

1 Parmi les études publiées dans les Cahiers Debussy : Elke LANG-BECKER, « Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten »,

*citer l'enquête menée par Michel Imberty (1981), basée sur l'application de la méthodologie expérimentale imaginée par Robert Francès (1972), que Gino Stefani (1976) reprendra en Italie. Imberty choisit un échantillon d'auditeurs, les invite à tracer un parcours d'adjectifs pendant l'écoute d'un prélude de Debussy, récolte le matériel ainsi produit, le compare et l'intègre dans un schéma sémiotique. Il se propose ensuite d'étudier le rapport existant entre l'universalité des représentations produites par la musique et la particularité culturelle de l'époque de naissance de l'œuvre : la comparaison entre les circonstances particulières d'une époque historique déterminée (« fantômes ») et la strate où se trouvent les signifiants musicaux profonds (« mythasmes ») (Imberty 1981 : 50-51). Imberty voit, par exemple, dans le goût pour l'imprécis et l'indéfini typique de l'esthétique symboliste une explication à l'intérêt profond que Debussy manifeste pour l'eau.*

*Il est donc vraisemblable que les auditeurs d'aujourd'hui aient pu retrouver la structure symbolique inhérente à cette image de l'eau, uniquement par la structure musicale qu'elle a motivée dans l'imagination créatrice du compositeur. Ce qui ne veut pas dire que la musique de Debussy représente l'eau comme un tableau pourrait le faire, mais ce qui veut seulement dire qu'il existe, entre la musique de Debussy et les significations émotionnelles ou mythiques de l'eau des symbolistes, une connivence qu'il faut retrouver, mais qui, compte tenu de l'universalité et la généralité des processus de représentation symbolique, n'a plus rien de mystérieux. (Ibid. : 49)*

*Ces réflexions font toutefois naître bien des doutes : peut-on vraiment penser qu'un échantillon choisi au sein de la société des années 1980 soit en mesure d'apporter des réponses valables à une question si complexe ?*

*Si bien des mythasmes d'origine collective peuvent sous-tendre l'art, sommes-nous toutefois certains de pouvoir les retrouver par l'analyse des réactions de quelques auditeurs à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, incapables de penser à une dimension pure de la réception artistique ? Pouvons-nous en outre imaginer des critères universels pour la sélection d'un groupe d'auditeurs ?*

*La récente monographie de Alexandra Kieffer (2019) tient à n'en pas douter une place importante dans ce champ d'études. La musicologue se base sur la production critique du début du xx<sup>e</sup> siècle pour relire le répertoire*

---

n° 8, 1984, p. 18-41 ; Eiko KASABA, « La musique de Debussy au Japon », n° 10, 1986, p. 28-44 ; Anna PETROVA, « La réception de Debussy à Saint-Petersbourg au début du vingtième siècle », n° 25, 2001, p. 11-64 ; Anders EDLING, « La réception de Debussy en Suède jusqu'en 1926 », n° 24, 2000, p. 23-32 ; Melena TYRVAINEN, « Les origines de la réception de Debussy en Finlande (1901-1933) », n° 24, 2000, p. 3-22 ; Danilo VILLA, « La réception de Debussy en Italie (1905-1918) », n° 21, 1997, p. 25-61, et n° 22, 1998, p. 3-50 ; Rune J. ANDERSEN, « The Reception of the Music of Claude Debussy in Norway from Its First Performance in 1906 to the Outbreak of the Second World War », n° 24, 2000, p. 33-50 ; Claus RØLLUM-LARSEN, « The Early Reception of Claude Debussy and His Works in Copenhagen », n° 24, 2000, p. 51-56.

de Debussy à la lumière des considérations esthétiques exprimées par les contemporains du compositeur. Il en ressort un tableau très composite dans lequel les catégories de symbolisme et d'impressionnisme apparaissent de manière confuse, laissant place à une réécriture substantielle du modernisme. Relisant en particulier les articles de Pierre Lalo, Louis Laloy et Jean Marnold, la thèse de fond de Kieffer consiste en la description d'un glissement de l'esthétique du sentiment – très débattue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la Revue wagnérienne – à une esthétique de la sensation, qui tend à privilégier les aspects purement sonores de la partition et leur capacité à produire une expérience tangible du monde phénoménique. Debussy est souvent considéré comme un des premiers compositeurs en mesure de dépasser la représentation de la nature pour atteindre la sensation même de la nature, sans négliger toutefois les correspondances entre « outer and inner experience », assavoir les inévitables jeux de miroirs avec la sphère complexe de l'inconscient – objet justement de recherches analytiques approfondies dans la France de l'époque. L'apogée de cette esthétique se trouverait dans l'harmonie même de Debussy, capable de générer des affinités entre des accords très distants créant une sensation surprenante d'euphonie dans des concaténations hautement dissonantes ; cette magie doit peut-être une part de ses résultats aux réflexions nées dans les milieux musicaux français autour des recherches acoustiques de Hermann von Helmholtz, dont la Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives était disponible en traduction française dès 1868, cinq ans à peine après la publication originale en allemand.

Tout, dans le livre de Kieffer, concourt à relire Debussy en échappant aux schématisations traditionnelles imposées par une grande partie de la critique postérieure et en privilégiant un recours suggestif aux outils de l'empirisme, de l'épistémologie et de la psychanalyse françaises. Sa conclusion consacrée au concept d'ineffabilité – présent de manière récurrente dans les considérations de Vladimir Jankélévitch, auxquelles Kieffer apporte de nouvelles connotations sémantiques, précisément par les nombreuses connaissances récoltées dans la presse de l'époque – est particulièrement éclairante.

L'analyse des partitions est relativement absente de ce type d'études<sup>2</sup>. Kieffer s'arrête sur quelques cas concrets dans de rares occasions, par exemple quand elle évoque la dimension sonore de l'air « Les sons et les parfums tournent dans l'air » ou encore de la troisième scène de l'acte I de Pelléas et Mélisande. Son intérêt reste très étroitement centré sur la recherche esthétique, avec l'objectif de reconstruire la pensée d'une époque. Mais cette pensée nous aide en réalité à mieux comprendre la production de Debussy,

---

2 Parmi les études trop peu nombreuses qui suivent cette méthodologie, il est nécessaire de rappeler le travail de Friedhelm KRUMMACHER (1994 : 24-45) sur les quatuors de Brahms.

*et il ne faut pas exclure que ceci puisse, dans le futur, inviter à repenser l'analyse musicale spécifique. Pareille méthodologie peut certainement s'assortir d'une attention renouvelée au degré immanent de la composition et à l'étude de ses aspects tangibles. La musicologie a toujours eu pour fin d'étudier les problèmes esthétiques et poétiques en se basant sur les structures de la composition ; les études sur la réception, par contre, limitent généralement le domaine de la réflexion au plan esthétique, se basant sur le matériel identifié pour mener une recherche de type culturel, esthétique et sociologique. Il peut être utile de tenter une fusion entre ces deux positions, s'appuyant sur les informations contenues dans les réactions des auditeurs et dans les considérations connues sur la poésie du compositeur.*

*Les descriptions produites par l'écoute d'une composition musicale ne sont pas uniquement déterminées par les influences de l'horizon d'attente. L'expérience musicale est le résultat d'une rencontre articulée d'intentionnalités qui proviennent autant de la collectivité des auditeurs que des aspirations du compositeur, des attentes de chaque destinataire et des choix de l'interprète (Ingarden 1989). Cette nébuleuse complexe de relations produit des résultats à chaque fois différents, qui renouvellent la signification de l'œuvre musicale à chaque nouvelle exécution. Mais les réactions des premiers auditeurs – que Kieffer a étudiées – peuvent nous en dire beaucoup non seulement sur l'esthétique de la période, mais aussi sur l'œuvre elle-même, nous offrant des points d'observation difficiles à dégager quand on porte sur les épaules le poids de toutes les stratifications critiques accumulées tout au long du xx<sup>e</sup> siècle sur l'œuvre de Debussy.*

*À ce travail, il convient d'ajouter également une recherche sur les instructions fournies par le compositeur pour l'expérience de sa musique. L'opération est particulièrement complexe et problématique chez un compositeur tel que Debussy, du fait de son rejet de toute forme de définition esthétique. Debussy n'aimait pas s'auto-expliquer, il préférait laisser à la musique le rôle de transmettre ses idées sur l'art ; il parlait peu de lui-même et, quand il le faisait, il faisait un pas de côté. Malgré cela, ses écrits consacrés à la musique d'autres compositeurs sont une mine de réflexions intéressantes, utiles pour reconstituer ses idéaux sur la fonction du compositeur au début du xx<sup>e</sup> siècle. Nombreuses sont ses affirmations sur le public contemporain, sur le rôle de l'art compris comme instrument de diffusion d'une pensée culturelle, sur la capacité de la musique à éveiller un comportement d'écoute nouveau. Il nous faut donc demander à Debussy directement quel rôle il attribuait à l'œuvre d'art, s'il la considérait vraiment apte à stimuler des réactions précises sur l'écoute de son auditeur, et surtout quelle typologie d'auditeur il entendait former par sa musique.*



*Ce travail doit beaucoup à certains de mes collègues et à des amis, que je remercie avec affection et une profonde reconnaissance. Paolo Gallarati a suivi et encouragé avec une patience toute paternelle chaque phase de ma recherche : sa vocation pour la clarté herméneutique m'a été un point de repère essentiel pour affronter le thème si sensible de l'écoute musicale. Cesare Fertonani et Emilio Sala m'ont aidé à trouver le parcours méthodologique que je cherchais depuis longtemps. Lorenzo Bianconi m'a fait de précieuses suggestions, comme à l'occasion d'une précédente publication : l'anonymat de ses commentaires d'alors ne m'avait pas permis de le remercier officiellement, j'entends y remédier en rappelant une page riche en réflexions profondes qui m'a fait grandir dans le monde de la musicologie. Je sais en outre gré à Francesca Gentile Camerana et à toute l'association De Sono de m'avoir accueilli avec affection et générosité dans une famille qui m'a aidé à mûrir dans le travail et l'étude. Je tiens particulièrement à remercier Patrick van Dieren pour sa traduction réfléchie et raffinée, ainsi que pour la possibilité qu'il m'offre de faire mieux connaître mes recherches dans le monde francophone. Je m'associe à l'éditeur pour remercier chaleureusement Alain Durel, Lucie Kaennel, Jean-Claude Mullet et Étienne Rousseau-Plotto de leurs observations sur la traduction de ce livre. Enfin, un remerciement particulier à mes parents : si j'ai appris à écouter la musique, c'est à eux que je dois en tout premier.*

*À ma femme, Chiara*