

Le Prélude à L'Après-midi d'un faune : une analyse harmonique

Nicolas Meeüs*

Si le *Prélude à L'Après-midi d'un faune* a fait l'objet de plusieurs analyses de structure, son harmonie par contre ne semble pas avoir été étudiée de façon tout à fait systématique. William Austin, l'auteur de ce qui se rapproche le plus d'une véritable analyse harmonique du Prélude, décrit ce qu'il appelle « les incertitudes admirables et la logique évasive de l'harmonie de Debussy. Chaque phrase, dit-il, contient des progressions neuves et étonnantes à côté des plus traditionnelles, et le sens de la liberté chromatique est omniprésent à tel point que l'effort nécessaire pour chiffrer chaque accord semblerait sans proportion avec le peu de lumière qui en résulterait. Eviter les questions de tonalité et de modulation est peut-être la tactique la plus appropriée »¹. « En un sens, écrit Roger Nichols, n'importe quelle analyse attentive [du *Prélude à L'Après-midi d'un faune*] a toutes chances d'être correcte, dans les limites qu'elle se sera données »².

La logique de l'harmonie du *Prélude à L'Après-midi d'un faune* est pourtant plus aisément identifiable que ces commentaires semblent l'indiquer. Elle apparaît plus nettement si l'on fait abstraction de la forme des accords, qui n'est que fort peu significative, pour se concentrer sur les mouvements de la basse fondamentale qui s'avèrent être le plus souvent des mouvements de tierce: c'est ce que j'ai appelé ailleurs l'« harmonie des médiantes »³. Cette harmonie se retrouve dans un nombre relativement élevé d'œuvres de Debussy : c'est un aspect de son écriture dont l'importance a peut-être été sous-estimée jusqu'ici. « La relation de deux accords à distance de tierce plutôt que de quinte, notait déjà Ilse Storb, a pour résultat une dissolution de la dictature du triangle Tonique–Dominante–Sous-dominante de l'harmonie classique. Cette relation de tierce est fréquente dès les premières œuvres de Debussy et continue d'être utilisée pratiquement sans interruption par la suite »⁴.

* * *

La progression harmonique de tierce est un mécanisme favori de l'harmonie romantique au moins depuis Schubert : c'est ce que les Allemands appellent la *romantische Terzverwandtschaft*. Sous sa forme la plus tonale, c'est la relation entre la tonique et son relatif, majeur ou mineur. Mais l'enchaînement peut s'accompagner de changements de mode sous-entendus et mener ainsi rapidement à des tonalités relativement éloignées. Deux exemples de Schubert suffiront à rappeler de quoi il s'agit.

Dans *Wohin*, aux mes. 10-11, sous les mots *Ich Weiss nicht, wie mir wurde*, Schubert glisse au moyen de l'accord majeur de médiane vers la région de la sus-tonique (exemple 1). L'enchaînement est brusque parce qu'on aurait attendu plutôt l'accord mineur sur le troisième degré : *ré#* de la mes. 11, comme *sol#* de la mes. 12, éloignent du ton de *sol* - même s'ils peuvent être chiffrés comme accords altérés du III^e et du VI^e degrés en *sol*. La surprise ne se prolonge pas, néanmoins, et le retour à la région de tonique a lieu dès la mesure 14.

* Version revue et corrigée d'un article paru à l'origine dans *Analyse musicale* 13, octobre 1988, p. 81-87.

¹ W. AUSTIN, « Toward an Analytical Appreciation », *Debussy: Prelude to the Afternoon of a Faun*, Norton Critical Score, New York, 1970, p. 85. Ce texte comporte une analyse formelle très détaillée du Prélude et fait référence à plusieurs autres études. Il sera peu question ici de cet aspect de l'analyse : le lecteur voudra bien se référer à ce propos à l'étude de W. Austin.

² R. NICHOLS, art. « Debussy, Claude », *The New Grove Dictionary*, Londres, 1980, vol. 5, p. 298a.

³ N. MEEÛS, « A propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'œuvre de Debussy », *Mélanges de musicologie* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, IV), Louvain, 1974, p. 27-36.

⁴ I. STORB, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Dissertation, Cologne, 1967.

Pour une tonique *Ut*, la carte s'établirait comme suit (comme pour les sigles de la carte ci-dessus, les lettres majuscules désignant des tonalités majeures, les minuscules des tonalités mineures):

SOL# sol#	MI mi	
UT# ut#	LA la UT ut MIb mi b	SOLb solb
UT# ut#		UTb utb
FA# fa#		UTb utb
		FAb fab

Les régions inscrites dans le cadre central du tableau sont celles auxquelles il est possible d'accéder, depuis la tonique, par une seule progression de tierce de la basse fondamentale. Les régions situées à l'extérieur du cadre sont celles auxquelles on accède en deux tierces successives ; on notera à quel point elles sont éloignées de la tonalité de départ : ce sont la tonique haussée, la tonique baissée, les deux tonalités enharmoniques à distance de triton de la tonique et les enharmonies de la médiane et de la sous-médiane. Il faudrait ajouter à ce tableau les régions accessibles à partir de la dominante ou de la sous-dominante : au total toute la carte des régions de Schoenberg peut être parcourue par l'harmonie des médiantes, mais cette dernière y trace des raccourcis inconnus de l'harmonie traditionnelle. D'autre part, ces relations peuvent exister non seulement entre régions, mais aussi entre accords successifs. Comme on l'a vu dans les exemples ci-dessus, l'harmonie des médiantes autorise d'ailleurs ces relations exceptionnelles entre accords sans pour autant altérer beaucoup le sentiment général d'unité tonale.

* * *

Dans le *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, pourtant, l'harmonie des médiantes est utilisée de façon totalement différente : les relations à distance de tierce deviennent primordiales et les parcours de tierces effectués dans les régions n'ont plus rien d'exceptionnel. Ce sont au contraire les relations tonales les plus traditionnelles (celles qui constituent ce qu'on pourrait appeler l'« harmonie des dominantes ») qui semblent interrompre passagèrement les mouvements de tierce. Debussy crée ici en quelque sorte une nouvelle harmonie, où le triangle des fonctions principales n'est plus Tonique–Dominante–Sous-dominante, mais bien Tonique–Médiane–Sous-médiane. L'inventaire des passages où l'affirmation tonale se fait à partir d'enchaînements traditionnels, à base de fonctions de dominante et de tonique, est rapidement réalisé. C'est ce type d'enchaînements, bien entendu, qui rend possible l'analyse tonale de l'œuvre. Les enchaînements à distance de tierce, en effet, n'établissent pas clairement les tonalités. D'autre part les enchaînements à caractère cadentiel, où la tonalité est la plus affirmée, se situent à certains moments-clé de la partition et contribuent ainsi à en établir la structure.

L'exemple 3 reproduit les trois passages affirmant le ton de la tonique, *mi* majeur. Le premier, mes. 13, est aussi la première affirmation tonale de l'œuvre : tous les enchaînements qui précèdent, on le verra, appartiennent à l'harmonie des médiantes. Le second passage, mes. 37-39, correspond à ce que Jean Barraqué identifie comme le second thème⁷. Le troisième passage enfin, mes. 103-106, constitue la cadence finale ; la coda qui suit fera à nouveau appel à l'harmonie des médiantes.

⁷ J. BARRAQUÉ, « Debussy : ou l'approche d'une organisation autogène de la composition », *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, colloque du C.N.R.S., E. Weber éd., Paris, 1965, p. 86. Voir aussi J. BARRAQUÉ, *Debussy*, Coll. Solfèges 22, Paris, 1962, p. 88.

a

b

c

Très retenu

Exemple 3 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*,
a. mes. 13 ; b. mes. 37-39 ; c. mes. 103-109

Le ton de ré^{\flat} majeur, sous-médiane par enharmonie du ton principal, est affirmé à deux reprises, au début et à la fin de la partie centrale. Ces cadences accompagnent chaque fois le motif que W. Austin nomme « motif syncopé »⁸ et introduisent le thème de la partie centrale (exemple 4). Enfin, pour être complet, il faut signaler encore l'affirmation du ton de la dominante à la fin de ce que J. Barraqué décrit comme l'exposition (exemple 5). Ce sont les seuls passages où les fonctions de dominante et de tonique apparaissent nettement affirmées ; tous les autres enchaînements sont régis par l'harmonie des médiantes.

⁸ W. AUSTIN, *op. cit.*, p. 75.

Exemple 4 : Claude Debussy,
Prélude à L'Après-midi d'un faune,
a. mes. 50-55 ; b. mes. 73-74

Exemple 5 : Claude Debussy,
Prélude à L'Après-midi d'un faune,
mes. 21-22

Ce principe harmonique fondamental du *Prélude à L'Après-midi d'un faune* avait été pressenti par Jean Barraqué. « L'œuvre échappe au disparate, écrivait-il, par une profonde unité de langage, dont il faut trouver le secret dans la relation d'un 'enchaînement fondamental' qui assume toute l'assise structurale de la partition »⁹. Barraqué voyait la manifestation la plus claire de cet enchaînement fondamental dans l'harmonisation du thème au chiffre 2 (mes. 21) de la partition (exemple 6). « La présence mélodique du triton, explique-t-il, provoque une relation de tonique à sixte napolitaine de la dominante (ou sixième degré altéré), ou plus généralement une relation de sixte mineure »¹⁰. Cette description est excessive. La notion de « sixte napolitaine de la dominante », sur laquelle Barraqué revient à plusieurs reprises, résulte d'une tentative désespérée de rattacher l'harmonie du *Prélude à L'Après-midi d'un faune* à une conception tonale traditionnelle. Ainsi Barraqué souligne-t-il avec raison l'importance de la relation entre le ton de ré bémol, enharmonie de do dièse, de la partie centrale et la tonalité principale mi majeur ; mais son explication de ce ré/do# « comme un état variable, en tant que sixte, de la sixte napolitaine de la dominante »¹¹ est confuse et inutilement compliquée. Le ton de ré/do# est beaucoup plus simplement celui du relatif mineur, pris ici en majeur par un changement de mode dont l'œuvre offre de nombreux exemples ; c'est en d'autres termes la sous-médiane majeure du ton principal. Quand à l'accord de do de la mes. 21 (voir l'exemple 6), il n'est que la sous-médiane baissée (MBb) de mi majeur.

⁹ J. BARRAQUÉ, « Organisation autogène de la composition », *op. cit.*, p. 87. Voir aussi J. BARRAQUÉ, *Debussy, op. cit.*, p. 89 sq.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Id.*, p. 89. L'expression « sixte napolitaine de la dominante » n'est d'ailleurs pas claire. Barraqué ne désigne pas par là une sixte baissée construite sur la dominante, mais bien plutôt la sixte baissée construite sur le quatrième degré du ton de la dominante. Comme l'accord ne se présente pas nécessairement en position de sixte, il s'agit plus précisément, en termes schoenbergiens, de la « région napolitaine de la région de dominante » ; mais ceci est à peine plus clair.

Exemple 6 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, mes. 21-22

Ceci dit, Barraqué a sans aucun doute raison de souligner l'importance de l'enchaînement de la mes. 21. C'est en effet, avec quelques variantes de détail, l'harmonisation la plus fréquente du thème du triton. La relation de la tonique à sa sous-médiane baissée est préparée par la présence de la sixte ajoutée à l'accord de tonique, qui établit une ambiguïté très caractéristique entre la tonique et la sous-médiane¹², créant en quelque sorte une fausse relation chromatique entre *do#* et *do*, parallèle à la relation de triton entre *do#* et *sol*. À la mes. 94, l'enchaînement se fait entre deux accords de neuvième. À la mes. 26, l'accord de sous-médiane baissée est présenté en mineur, avec sixte ajoutée (exemple 7).

Exemple 7 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, a. mes. 94-95 ; b. mes. 26-27

Les premières mesures du *Prélude*, jusqu'à l'affirmation tonale de la mes. 13 (voir exemple 3a), forment un long cheminement dans l'harmonie des médiantes. Le ton de *do* dièse mineur est sous-entendu dans l'exposé du thème sans accompagnement. L'accord de la mes. 4, *la#* mineur, apparaît dès lors comme la sous-médiane de *do#* mineur sous-entendu (sm.sm) ; pris par enharmonie, il se transforme en accord de *si* majeur (SM.sm) à la mes. 5¹³. De la mes. 9 à la mes. 11 la basse fondamentale monte d'une tierce, de *si*, à

¹² L'importance de l'harmonie des médiantes dans le *Prélude à L'Après-midi d'un faune* établit sans équivoque le rôle de *do#* comme sixte ajoutée à l'accord de tonique. Il est sans doute abusif de n'y voir avec F. Salzer qu'une appoggiature de *si* qui serait « la note structurale de la mélodie ». Cf. F. SALZER, *Structural Hearing*, New York, 1952, t. I, p. 209 et exemple 455.

¹³ Ici aussi, J. Barraqué a proposé une analyse qui paraît excessivement complexe : « Si nous considérons les relations des toniques que ces deux accords supposent, écrit-il, le premier sous la forme de quinte et sixte Sensible [...] de l'accord de neuvième majeure sans fondamentale de *si*, et le deuxième, sous la forme de septième de dominante de *mi*, se dévoile le lien puissant de l'enchaînement fondamental inverse (renversement de la sixte mineure en tierce majeure) » (« Organisation autogène de la composition », *op. cit.*, p. 88 et s. ; cf. J. BARRAQUÉ, *Debussy, op. cit.*, p. 89 et s.). Mais est-il légitime de voir ici deux accords de dominante, le premier du ton de *si* et le deuxième du ton de *mi*, alors que ni l'un ni l'autre ne se résout comme une dominante et que, de toutes façons, la fonction de dominante ne joue qu'un rôle extrêmement réduit dans tout le *Prélude* ?

ré : l'accord de ré majeur à la mes. 11 se présente donc comme médiane du précédent, M.SM.sm. À la mes. 13 enfin, un mouvement de tierce descendante de la basse fondamentale mène de ré à si : l'accord qui se révélera ensuite être la dominante du ton principal se présente d'abord comme sous-médiane du précédent ; le cheminement par quatre tierces de la basse depuis le début se résume dans le sigle qui désigne cet accord de la mes. 13 : SM.M.SM.sm. Le parcours de tierces n'est que très brièvement interrompu à la mes. 13 et reprend dès la mes. 14 (exemple 8).

Exemple 8 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, mes. 1-14

L'enchaînement de l'accord de si \flat de la mes. 9 à l'accord de si de la mes. 13 s'est fait par la médiane commune, re. C'est un mécanisme caractéristique de l'harmonie des médiantes¹⁴. Les exposés successifs du thème principal aux chiffres 8 et 9 du Prélude, en mi majeur puis en mi bémol majeur, s'enchaînent par l'accord de do, sous-médiane commune (SMb). Dans ce contexte l'enchaînement de l'accord de do \sharp mineur, mes. 81-82, à l'accord de do majeur, mes. 83, se justifie par la médiane commune sous-entendue, mi ; de même l'enchaînement de l'accord de do mineur, mes. 88-89, à l'accord de si majeur, mes. 90, se justifie par la médiane commune sous-entendue, mi/ré \sharp . Le retour à la tonique se fait ensuite par un double mouvement de tierce, de si à sol \sharp puis de sol \sharp à mi, de la mes. 90 à la mes. 94. Il s'agit ici d'un cheminement particulièrement prolongé parmi les médiantes (exemple 9).

Exemple 9 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, mes. 79-94

¹⁴ Pour des exemples d'enchaînements par la médiane commune dans d'autres œuvres de Debussy, voir N. MEEÛS, *op. cit.*, p. 31-34.

On notera, à la seconde moitié de la mes. 92, l'accord tiré de la gamme par tons entiers, qui se présente ici comme un accord-broderie de l'accord de *sol*[#] qui précède. L'accord par tons entiers ne peut à proprement parler être ramené à l'harmonie des médiantes ; le fait que l'enchaînement comporte plusieurs notes communes en rappelle néanmoins le mécanisme. Il faut signaler d'autre part le mouvement de quarte triton de la basse, qui rappelle évidemment le thème principal. On trouvera un enchaînement semblable d'accords par tons entiers en alternance avec des accords parfaits aux mes. 55-67. Les mes. 31-36 font aussi appel aux accords par tons entiers; ici l'allusion à l'harmonie des médiantes est évidente dans le fait que les mes. 34-36 sont la transposition à la tierce supérieure des mes. 31-33.

L'importance primordiale des enchaînements de tierce est affirmée une dernière fois dans la coda, aux mes. 106-110, après l'ultime cadence parfaite en *mi* majeur ; le fait même que cette affirmation de l'harmonie des médiantes fasse suite à la dernière affirmation de l'harmonie de dominante prend une valeur symbolique. Certains des accords qui ont joué le rôle le plus important dans tout le Prélude apparaissent ici une dernière fois : l'accord de *do* majeur (SMb) et surtout celui de *la*_b mineur (sm.SM), dont la racine est distante d'un triton de celle de l'accord de tonique (exemple 10).

Exemple 10 : Cl. Debussy, *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, mes. 105-110

* * *

L'utilisation de l'harmonie des médiantes n'est pas une caractéristique exclusive du *Prélude à L'Après-midi d'un faune*. Ce qui y est remarquable par contre, c'est le caractère absolument systématique de la mise en œuvre des relations de médiantes. Tous les enchaînements, ou presque, y sont soumis et toutes les combinaisons imaginables d'accords à distance de tierce sont essayées. Même si aucune autre de ses œuvres n'est aussi évidemment fondée sur l'harmonie des médiantes, Debussy semble néanmoins n'y avoir jamais renoncé : il suffit pour s'en convaincre de considérer l'importance du rôle que jouent les relations de tierces, dans un contexte qui confine à l'atonalisme, dans l'*Étude pour les accords*.

Dans l'harmonie classique, les enchaînements à distance de tierce se font « par les deux notes communes ». De tous les enchaînements imaginables, ce sont ceux où le mouvement des parties est le plus discret ; ce sont les enchaînements les plus statiques et les plus fluides. Tout au plus, lorsque l'enchaînement s'accompagne d'un changement de mode, les notes communes font-elles place à un mouvement chromatique ; mais ceci ne modifie pas profondément le caractère essentiellement statique de la progression. L'incertitude tonale engendrée par les enchaînements de tierce, d'autre part, contribue à créer un mouvement fluide et continu, en éliminant les affirmations cadentielles qui rendraient trop apparente la charpente harmonique. Debussy a sans aucun doute été sensible à cette fluidité, propre à rendre « ce qui est resté de rêve au fond de la flute du faune » ; c'est peut-être à l'harmonie des médiantes que se réfère son allusion à « un mode qui essaie de contenir toutes les nuances »¹⁵.

¹⁵ Lettre à Willy, citée dans J. Barraqué, *Debussy, op. cit.*, p. 91.