Document généré le 16/11/2026 08:29

Revue musicale OICRM

revue musicale oicrm

Présentation du numéro « La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité »

Danick Trottier

Volume 2, numéro 1, 2014

La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1055842ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1055842ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Trottier, D. (2014). Présentation du numéro « La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité ». *Revue musicale OICRM*, *2*(1), i–xi. https://doi.org/10.7202/1055842ar

Tous droits réservés © Revue musicale OICRM, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

revue musicale oicrm
Le site de la Revue musicale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique

Présentation du numéro « La réception de Debussy au xxe siècle. Incidences, influences et autorité », vol. 2, no 1 (2014)

Danick Trottier

Debussy au pluriel

Pourquoi s'intéresser à la réception de Debussy ? D'entrée de jeu une réponse simple peut être fournie : la musicologie et les sciences sociales n'ont pas fini de sonder les significations et les réalités rattachées à son œuvre, et cela de son vivant jusqu'à aujourd'hui. Tout musicien ayant reçu une formation académique a été momentanément confronté à Debussy, ne serait-ce que dans les cours d'histoire où son héritage se présente comme un passage obligé lorsqu'il est question des transformations esthétiques, de l'ouverture aux musiques orientales et des explorations sonores marquant l'entrée en scène de la modernité au tournant du xxe siècle.

Bon nombre d'ouvrages d'histoire de la musique à large diffusion ont adopté cette vision des choses en consacrant leur chapitre d'ouverture à Debussy. La *Brève histoire de la musique moderne* de Paul Griffiths (sous-titrée *De Debussy à Boulez*), publiée en anglais en 1978 (*Modern Music*) et traduite en français en 1992, est un condensé de ce qu'on retrouve dans les études portant sur la création musicale dite savante au xxe siècle : l'entrée en matière se fait avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et se poursuit avec la libération par rapport au temps mesuré, aux conventions formelles et à la grammaire tonale, bref d'une coupure avec le xixe siècle musical.

Un autre exemple phare est le *Music in the 20th Century* de William W. Austin, paru en 1966. La place occupée par Debussy ne peut être plus clairement exprimée que dans trois des réalités propres au livre : 1) l'ouvrage est sous-titré *From Debussy Through Stravinsky* ; 2) Austin cite en exergue un passage du livre de Louis Laloy (*Claude Debussy*, 1909) et ajoute dans sa bibliographie que « *Laloy's generalizations, pp. 83 and 91, serve to help organize the present book as well as to introduce it* » (Austin 1966, p. 581) ; 3) le chapitre d'ouverture est entièrement consacré à Debussy en étant titré « The Adventure and Achievement of Debussy (1862-1918) ».

Les idées exprimées dans le chapitre d'ouverture concourent à consolider la grandeur culturelle de Debussy et la valeur artistique assignée à son œuvre, entre autres en insistant sur son originalité créatrice et sa personnalité aventureuse. Au sein de la modernité, Debussy se présente comme unique, si bien que, selon Austin, tout ce qui a commencé avec lui n'a pas trouvé de suite par après :

> *Without necessarily knowing the name of Debussy or the sound even of his* Clair de lune*, everyone who grows up hearing and making music in the Western world in the 20th century learns to imagine, dimly or vividly, sounds and sequences of sounds like those that Debussy imagined for the first time.*
>
> *Debussy's music may prove to be the last to exercise such a thoroughly pervasive influence. In the first half of 20th century nothing match it, though there was no lack of bold adventure and impressive achievement. The change that Debussy set in motion throughout his musical culture may be the last that can occur throughout it, for this change was part of the culture's disintegration. Perhaps it was also part of the slow preparation for the worldwide culture or sharing of cultures that we can only hope for, not yet foresee* (*ibid.*, p. 2).

À travers l'importance accordée à Debussy dans son livre, Austin offre un témoignage éloquent de la valeur incontournable que l'on associe à l'œuvre de Debussy dans l'histoire de la musique et dans l'établissement de la modernité musicale.

Cette valeur pourrait se résumer par celle qui est en général conférée à tout point de départ, c'est-à-dire un moment originel où s'élève une nouvelle manière d'être, de faire et de penser. Et Debussy, comme en attestent bon nombre de livres d'histoire de la musique et la façon dont plusieurs musiciens conçoivent son œuvre, se présente comme le moment originel de la modernité musicale. Tant et si bien que l'évocation du modèle de créateur qu'a représenté Debussy s'accompagne toujours d'une certaine nostalgie par rapport à la singularité du personnage et aux aspirations qu'on veut bien y décrypter. C'est exactement la situation qui se produit chez Austin, où Debussy se trouve valorisé pour son individualité, en d'autres mots pour le fait d'être un compositeur singulier, rejoignant ainsi l'une des grandes quêtes du XX^{e} siècle artistique : l'authenticité du créateur.

C'est précisément pour la même raison que Richard Taruskin en fait le premier moderniste dans l'histoire de la musique. Dans un compte rendu (publié dans *New Republic* le 28 décembre 1987 et reproduit dans *The Danger of Music* en 2009, p. 195-201) portant sur la correspondance de Debussy (traduite en anglais en 1987

par Roger Nichols à partir du travail de François Lesure), le musicologue américain explique ce qui fait selon lui l'originalité de Debussy et son œuvre comme moment fondateur de la modernité, même s'il n'a vécu que 18 des premières années du xx^e^ siècle. C'est que Debussy a constamment su se renouveler et se mettre à l'abri de toute routine dans l'exercice du métier de compositeur, devenant par le fait même l'image du créateur mû par la quête d'un idéal qu'il poursuit durant toute sa vie et cela sans concession. Selon Taruskin, les lettres de Debussy permettent de jeter un nouvel éclairage sur l'homme et son œuvre, la dernière étant qualifiée par le musicologue d'extraordinaire et d'énigmatique (Taruskin 2009, p. 195).

Ces exemples puisés dans la musicologie anglophone tendent à démontrer le consensus qui règne autour de valeur de Debussy et l'idéal que laisse en héritage sa posture artistique. Un autre exemple significatif de ce consensus qui se dégage en amont et en aval de l'œuvre debussyste se trouve chez Pierre Boulez, notamment dans ses écrits. À travers l'évaluation des compositeurs passés et le projet de composition qu'il dessine dans ses écrits et conférences des années 1950, Boulez a amèrement critiqué et fustigé plusieurs compositeurs du xx^e^ siècle, à l'exception de deux figures : Debussy et Webern, dont la conférence intitulée « Actualité de Debussy, actualité de Webern », prononcée à Darmstadt le 2 juin 1955, résume l'essentiel (reproduite dans Boulez 2005, p. 359-366).

Boulez ne cache pas son indignation quant au peu de considérations qui sont réservées à Debussy dans le monde germanique, prenant à témoin les écrits de Schoenberg. Il parle d'un « manque de contact » qui a mené à « l'inactualité profonde » de l'école de Vienne, en ajoutant : « Malgré tout et à cause de l'évolution musicale actuelle, Debussy reste une figure primordiale autrement neuve que tout ce qui restait en piste de la grande tradition austro-allemande à la fin du siècle dernier » (*ibid.*, p. 359-360), d'où l'importance de reconsidérer l'actualité de Debussy alors que la figure tutélaire de Webern règne sur Darmstadt. Boulez s'en explique en tablant sur la qualité d'écriture de *Jeux* et l'influence déterminante de Mallarmé. D'autant qu'il défend la qualité des dernières œuvres de Debussy en déplorant le fait qu'elles soient mal connues. Il cherche alors à faire ressortir la richesse de ces œuvres :

> Ce que nous trouvons chez le dernier Debussy, c'est un sens, d'abord, de la forme vécue non plus comme architecture. Mais c'est une forme dans laquelle, pour la comprendre, on doit passer au travers. En somme, une espèce de forme tressée, par tuilage des objets qui la composent. Il y a, chez Debussy, un souci constant du renouvellement du matériau sonore à partir soit d'un intervalle, soit d'une idée génératrice formant ce matériel (*ibid.*, p. 363-364).

L'idée selon laquelle Debussy a constamment cherché à renouveler son matériau revient fréquemment dans l'exégèse de son œuvre, autant chez les musicologues que les compositeurs. Il s'agit de l'un des consensus les plus établis concernant l'œuvre de Debussy, auquel un compositeur comme Boulez a contribué.

* * *

Plusieurs musiciens semblent se rallier à l'image d'un Debussy unique et inspirant. Les compositeurs américains interviewés par James Briscoe (voir l'article du présent numéro dans lequel se trouvent étayés les résultats de cette recherche) témoignent de ce consensus quant au modèle que Debussy a légué aux générations futures. Mais ce consensus mérite d'être examiné de manière approfondie et scrupuleuse : il est le fruit d'une longue formation canonique à travers laquelle Debussy a porté l'idéal de la première génération de compositeurs modernistes en Europe, entre autres ceux appartenant au cercle des compositeurs ayant fondé la Société musicale indépendante (SMI). À titre d'exemple, Émile Vuillermoz ressort comme le modèle même du compositeur moderniste devenu critique influent et qui, durant l'entre-deux-guerres, transforme Debussy en arme redoutable pour asseoir la conception française de la modernité musicale (Fauré et Ravel complètent la sainte trinité) : Debussy est alors vu comme indépassable tout en étant l'objet d'une intense canonisation, comme j'ai pu le démontrer ailleurs (Trottier 2016).

C'est que les années qui suivent la mort de Debussy s'avèrent cruciales dans la construction d'une image qui sied à sa grandeur. Et cette réception de Debussy durant l'entre-deux-guerres est source de plusieurs tensions quant aux significations rattachées à son œuvre, ce qui survient dès *Le tombeau de Claude Debussy* que *La Revue musicale* propose en décembre 1920 et dont le projet révèle le tri qui commence à s'opérer pour élever certaines de ses œuvres et en écarter d'autres (voir Wheeldon 2010). Barbara L. Kelly résume ainsi l'enjeu exégétique qui apparaît comme décisif dans la réception posthume de Debussy :

> *The question of authority is central in tackling the issue of how Debussy's life should be constructed and his music understood for posterity. Research into the writings of these commentators [Vuillermoz, Prunières, Vallas] shows that the interwar period in France was crucial for laying the foundation of Debussy's biography and establishing an understanding of the composer's significance that persists today* (Kelly 2012, p. 375).

Cette formation canonique mérite d'être déconstruite parce qu'elle tend à figer l'héritage de Debussy autour d'un idéal moderniste. Elle fait ressortir les faits et événements qui justifient le mieux les valeurs et conduites de l'avant-garde musicale du XX^e^ siècle, au premier chef desquelles on retrouve les conquêtes sonores, l'innovation à tout prix et la posture singulière du compositeur avant-gardiste. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les *Nocturnes*, *Pelléas et Mélisande*, *La mer*, les *Préludes pour piano*, les *Images pour orchestre*, *Jeux* et les *Douze études pour le piano* retiennent le plus souvent l'attention, jetant au second plan le reste du corpus. Ce sont les œuvres phares de la modernité qui ont la cote et que l'on retrouve le plus souvent dans le répertoire des orchestres et des pianistes, à quoi peuvent s'ajouter certaines œuvres, par exemple les *Chansons de Bilitis* pour les chanteuses ou *Syrinx* pour les flûtistes.

Même si cette formation canonique a résisté à l'épreuve du temps et imprègne encore aujourd'hui la manière de penser des compositeurs, des interprètes et des musicologues, une autre image de Debussy a toujours été présente dans la culture populaire, et elle est tout autant digne d'intérêt dans l'étude de la réception du

compositeur. C'est par exemple celle de « Debussy sur le sable » qu'évoque Léo Ferré dans la chanson « Tu ne dis jamais rien ». Car l'évocation de Debussy dans cette chanson de 1971 est placée sous le signe de l'onirisme : « Je vois le monde un peu comme on voit l'incroyable/L'incroyable c'est ça c'est ce qu'on ne voit pas/Des fleurs dans des crayons Debussy sur le sable/À Saint-Aubin-sur-Mer que je ne connais pas. » Quelques années auparavant, en août 1957 précisément, il écrit une *Lettre à la mer* pour mettre en mots l'inspiration qu'enfante le monde marin tout en usant de cette formule : « Toi [la mer vue de l'anse de Saint-Guirec en Bretagne], tu as fait la croche à Debussy… Il est vrai qu'il avait un sacré talent » (cité dans Belleret 1996, p. 280).

Dans les entrevues données à la radio et à la télé au cours de sa carrière, Ferré revient fréquemment sur la musique du premier XX^e^ siècle, Debussy et Ravel comptant parmi ses compositeurs de prédilection. De Debussy, il retient surtout le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pelléas et Mélisande* et *La mer*. À titre d'auteur-compositeur-interprète, les rapports entre texte et musique retiennent son attention, de même que l'orchestration. Entre autres, *Pelléas et Mélisande* est d'un vif intérêt pour lui comme il le déclare en 1969 :

> C'est le fait de vouloir mettre de la prose en musique qui a fait la prosodie de Debussy. En mettant de la prose en musique, il a trouvé… Si tu mets de la prose en musique, tu es obligé de faire du Debussy. Seulement, il a été le premier… Il a mis de la prose en musique, et moi je fais l'expérience souvent. […] Et bien je fais du Debussy, en beaucoup moins bien que lui, bien entendu (Ferré 2003, p. 462-463) !

C'est un autre exemple de l'incidence de Debussy dans le XX^e^ siècle, mais cette fois-ci du côté de la chanson. D'autant que Debussy devait représenter pour Ferré un modèle d'artiste à perpétuer quant à la mise en musique des poètes contemporains et à l'absence de compromis artistiques.

Le Debussy qu'on retrouve dans la culture populaire n'a pas fini d'étonner les chercheurs, notamment en raison des significations que tisse son œuvre en marge du monde de la musique dite savante. Le dernier exemple en liste et non le moindre a probablement marqué l'imaginaire de beaucoup d'adolescentes et d'adolescents, de même qu'il a peut-être troublé le regard dubitatif de leurs parents. La saga romanesque *Twilight* qui a fait grand bruit dans la culture populaire de la dernière décennie[1], contient aussi une référence à Debussy, celle-ci étant fortement chargée au niveau symbolique dans cet univers surnaturel sur fond d'amours de jeunesse et d'atmosphères lugubres.

Les deux protagonistes, Bella et Edward, n'ont pas les mêmes références culturelles, ni les mêmes expériences de vie puisque le premier est vampire et que la seconde est une adolescente « troublée ». Se décline alors une dichotomie jouant sur plusieurs

1 Les quatre tomes de la saga *Twilight*, écrits par Stephenie Meyer, sont parus de 2005 à 2008 : *Twilight* (v.f. *Fascination*), *New Moon* (v.f. *Tentation*), *Eclipse* (v.f. *Hésitation*), *Breaking Dawn* (v.f. *Révélation*).

niveaux, aussi bien l'appartenance générationnelle que l'appartenance sociale, ce qui inclut aussi la musique à travers l'axe classique/populaire. C'est qu'Edward, né au début du XX^e siècle et éternel adolescent issu d'une famille aisée et cultivée, s'adonne dans ses « temps libres » au piano et a une préférence pour… Debussy, bien entendu ! Bella, qui s'éprend d'amour pour Edward, relate une de leur rencontre au lycée alors qu'un dialogue sur la musique s'ensuit :

> – Qu'as-tu comme musique en ce moment dans ton lecteur de CD ? me demande-t-il, les traits aussi sombres que s'il avait exigé ma confession pour meurtre.
>
> Je me rappelai que j'y avais laissé le disque de Phil. Je le lui dis, et il me gratifia de son sourire en coin, un éclat étrange dans l'œil. Ouvrant un compartiment placé sous la radio de la voiture, il en sortit un CD parmi la trentaine qui y étaient entassés.
>
> – Tu préfères ça à Debussy ? s'étonna-t-il.
>
> C'était le même album, et je m'absorbai dans l'examen de la jaquette familière pour fuir son regard pénétrant (Meyer 2005, p. 250).

Dans cette évocation de l'ombre planante de Debussy (Chopin est également convoqué plus loin dans le livre), le plus important réside dans le non-dit de la discussion : ce que la narratrice Bella a comme musique dans son lecteur CD a peu d'importance, là où à l'inverse la connaissance que possède Edward en matières de musique renvoie à un passé lointain chargé de significations quant à la posture du personnage (son âge, sa culture, son statut social, son instrument, ses goûts, bref tout ce qui en fait un personnage distinctif).

De telles évocations du nom de Debussy dans la culture populaire sont lourdes de sens et devraient pousser les chercheurs à envisager l'autre versant de la réception de Debussy, à savoir l'usage et l'appropriation de sa musique dans la culture du *everyday life* (pour reprendre une expression souvent employée dans l'étude des musiques pop). D'ailleurs, dans l'adaptation cinématographique de 2008 du premier tome de *Twilight*, la cinéaste Catherine Hardwicke et son équipe ont choisi « Clair de lune » pour accompagner la scène qui se déroule dans la chambre d'Edward. Il y a pourtant une nette différence avec le livre : dans le film Bella identifie l'œuvre de Debussy et y va même d'une appréciation – « Claire de lune *is great* »[2]. Ce choix musical ne repose pas uniquement sur la popularité de cette pièce pour piano et de l'atmosphère onirique qu'engendre l'association de l'image en mouvement et de la musique de Debussy : l'évocation de la lune vient s'insérer dans l'univers symbolique des vampires, sujet premier du récit.

2 On retrouve la scène en question sur YouTube : http://www.youtube.com/watch?v=xfLSMepxn_I. Quant à l'œuvre de Debussy, elle figure bien sûr dans le CD issu du film : http://www.youtube.com/watch?v=EEmyL8qJB2Y.

À elles seules, des œuvres comme *Rêverie*, les *Deux arabesques*, « Claire de lune » de la *Suite bergamasque* et « La fille aux cheveux de lin » du premier livre des *Préludes pour piano*, forment une trajectoire très nette au sein de la culture populaire avec des arrangements pour des instruments comme la guitare et de multiples usages sociaux (pour évoquer l'amour, la nostalgie, la tristesse dans la publicité, les films, etc.).

Plus souvent qu'autrement, c'est le caractère mélodieux des œuvres de Debussy qui retient l'attention au sein de la culture populaire, d'où la forte prédominance du répertoire pour piano. La popularité du mouvement impressionniste, qui est encore associé à tort à la musique de Debussy dans la culture populaire, n'est certainement pas étrangère à l'attrait qu'exerce ce répertoire. À cet effet, il suffit de surfer sur la toile ou de consulter ce qui est proposé sur un site d'hébergement de vidéos comme YouTube : ce sont généralement les œuvres pour piano qui reviennent le plus souvent en étant utilisées à toutes les sauces, et parfois accompagnées d'œuvres picturales associées à l'impressionnisme.

Dans ce contexte, les investissements populaires dont l'œuvre de Debussy est l'objet devraient aussi intéresser la musicologie et les sciences sociales pour comprendre les significations inattendues qui sont assignées à son œuvre, voire la manière dont se renouvelle sa diffusion au sein de l'imaginaire collectif. On peut toujours adopter une posture puriste en déplorant une telle situation, mais on ne peut guère nier le fait que l'œuvre de Debussy se véhicule à travers de nouveaux canaux de communication et s'en trouve dans une certaine mesure transformée et valorisée.

* * *

Plusieurs des contributions du présent numéro s'inscrivent dans la continuité du colloque organisé par l'OICRM en février-mars 2012 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Le titre ne pouvait être plus évocateur quant à la réception de Debussy : « L'héritage de Claude Debussy. Du rêve pour les générations futures ». Les articles jettent un nouvel éclairage sur cet héritage en tentant d'en jauger le contenu et d'en comprendre la réverbération. La réception dont il est question ici ne concerne pas uniquement l'après-Debussy, car le dialogue fécond entretenu avec son temps reste tout aussi crucial pour appréhender cet héritage. Le présent numéro cherche à interroger l'impact que Debussy a pu avoir de son vivant jusqu'à aujourd'hui, traçant ainsi un « long XX^{e} siècle » qui s'étend sur plus de douze décennies.

La première section du numéro cherche à comprendre l'incidence de Debussy dans la modernité musicale et artistique. Les *Proses lyriques*, composées durant les années 1892 et 1893, offrent un parfait exemple d'un compositeur qui cherche à dépasser les conventions de son temps en ce qui concerne la mise en musique de la poésie. Comme l'explique Paul Dworak dans son article, Debussy y parvient en s'inspirant entre autres du genre littéraire de la prose lyrique. Tandis que James Deaville rappelle dans quelle mesure l'appropriation du cake-walk par Debussy est inséparable d'une compréhension de la manière dont cette danse musicale se vit et se véhicule en sol parisien, Jocelyn Ho analyse l'interprétation de « Minstrels » que Debussy propose en 1912, laquelle dévoile des gestes et des significations qui vont au-delà de la partition

en éclairant le sens second de l'œuvre. Laure Bazin-Carraud étudie de son côté l'influence majeure (sous forme de transposition picturale) que l'œuvre de Debussy a eue sur le peintre anglais Ceri Richards.

L'influence de Debussy est déterminante chez plusieurs compositeurs du XXe siècle, et non des moindres. C'est ce à quoi s'intéresse la deuxième section du numéro en s'attardant à deux cas de figure bien connus, puis à une pléiade de compositeurs contemporains exerçant leur métier en Amérique du Nord. John Philip Sousa est l'un des compositeurs et arrangeurs les plus connus sur le continent nord-américain au début du siècle et c'est dans ce contexte qu'il s'intéresse à l'œuvre de Debussy. Mais comme le montre Tobias Fausshauer avec l'arrangement que le compositeur réalise du *Prélude à l'après-midi d'un faune* pour son Sousa Band, ce travail n'allait pas nécessairement de soi et nécessitait une orchestration qui sortait des sentiers battus. De son côté, Justine Comtois propose une étude de la relation pour le moins complexe qu'Alfredo Casella entretient avec l'œuvre de Debussy, ce dernier servant à la fois de modèle à célébrer, puis de compositeur à éviter selon les changements esthétiques et culturels qui affectent la pensée et l'esthétique du compositeur italien. Les États-Unis des dernières décennies du XXe siècle sont devenues une terre extrêmement fertile pour l'influence debussyste, comme tendent à le montrer les résultats que présente James Briscoe dans la foulée des entretiens qu'il a menés avec plusieurs compositeurs américains associés d'une manière ou d'une autre à la postmodernité.

La dernière section s'intéresse à l'autorité debussyste, que ce soit sous forme de passage obligé, d'hommage ou de canonisation. Cette dernière, qui s'avère être un véritable projet dans l'entre-deux-guerres tel que relaté plus haut, s'amorce au temps de Debussy, comme le montre Alexandre Robert en étudiant la façon dont le compositeur est évalué, reconnu, voire célébré comme idole par les compositeurs gravitant autour de la SMI. Cette forme d'appropriation se pose tout autant lorsque des compositeurs décident de s'attaquer à un thème fortement connoté par le travail debussyste, comme c'est le cas avec les poèmes formant les *Chansons de Bilitis*. C'est la situation à laquelle s'intéresse Federico Lazzaro en cherchant à voir si le fait de se lancer dans un nouveau cycle de mélodies inspiré des Bilitis constitue un hommage, une influence ou une prise de distance, bref une façon de dialoguer avec l'héritage debussyste. Enfin, comme exemple de retournements spectaculaires dont seule l'histoire connaît les secrets, la relation que Jean Cocteau entretient à l'œuvre de Debussy s'avère être un cas patent. Comme le décrit dans le menu détail Malou Haine, Cocteau est bien l'auteur qui, après la mort de Debussy, a osé critiquer ouvertement son héritage musical pour mieux asseoir les aspirations néoclassiques de la nouvelle génération (i.e. les Six), comme en fait foi *Le coq et l'arlequin*. Les décennies suivantes ont montré un Cocteau hésitant et reculant, puis célébrant l'œuvre de Debussy, entre autres en participant à une production de *Pelléas et Mélisande* en 1962.

Les articles présentés dans ce numéro contribuent de manière éloquente à l'étude de la réception de Debussy tout en dévoilant la pluralité des phénomènes musicaux qui se dissimulent derrière son œuvre, et d'une manière plus globale derrière le modèle qu'il laisse en héritage. Par le fait même, les idées développées par les auteurs témoignent de la richesse de cette réception et du fait que le travail, bien qu'amorcé, reste à poursuivre. Car il y a encore fort à dire sur l'intérêt soutenu pour son œuvre et la fascination que le compositeur continue d'exercer d'une génération à l'autre.

Enfin, le numéro se conclut sur une contribution libre signée par Louis Brouillette. En s'appuyant sur un dépouillement des archives, l'auteur propose une étude détaillée de la manière dont l'équilibre entre l'offre et la demande s'est mis en place dans les contrats des organistes qui ont exercé leur métier à la cathédrale anglicane de Québec durant le XIXe siècle et une partie du XXe siècle.

* * *

Sur une note plus personnelle, il me sera permis de remercier les auteurs pour leur contribution et le comité scientifique pour l'excellent travail qu'il a réalisé suite au nombre important de textes reçus, ce qui montre à nouveau l'enthousiasme soutenu dans les études debussystes. James Briscoe a apporté une aide précieuse dans l'organisation du numéro et il a toute ma reconnaissance à cet effet. Je tiens aussi à remercier deux des organisateurs du colloque de 2012 qui ont généreusement accepté de participer à l'évaluation des textes, à savoir Michel Duchesneau et François de Médicis. Je tiens aussi à remercier Frédéric Léotar pour le travail minutieux qu'il a réalisé dans la mise en ligne des textes. En terminant, comme il s'agit de la fin de mon aventure au sein de la revue, je ne peux que souhaiter à toutes et à tous une excellente lecture ainsi qu'une longue vie à la *Revue musicale OICRM*.

Bibliographie

Austin, William W. (1966), *Music in the 20th Century. From Debussy Through Stravinsky*, New York, W. W. Norton & Company.

Belleret, Robert (1996), *Léo Ferré. Une vie d'artiste*, Arles, Actes Sud.

Boulez, Pierre (2005), *Regards sur autrui*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

Ferré, Léo (2003), *Vous savez qui je suis, maintenant ?*, recueil d'interviews de radio et de télévision transcrits et thématisés par Quentin Dupont, Monaco, La mémoire et la mer.

Griffiths, Paul ([1978]1992), *Brève histoire de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, Paris, Fayard.

Kelly, Barbara L. (2012), « *Remembering Debussy in Interwar France. Authority, Musicology, and Legacy* », *Music & Letters*, vol. 93, no 3, p. 374-393.

Meyer, Stephenie (2005), *Fascination*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Luc Rigoureau, Paris, Hachette.

Taruskin, Richard (2009), *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, University of California Press.

Trottier, Danick (2016), « Creating a Canon. Émile Vuillermoz and French Musical Modernism », dans Barbara Kelly et Christopher Moore, *Musical Criticism in France in the Interwar Period*, Cambridge, Cambridge University Press.

Wheeldon, Marianne (2010), « Debussy's Legacy. The Controversy over the Ode à la France », *The Journal of Musicology*, vol. 27, no 3, p. 304-341.

Articles

Incidences de Debussy dans la modernité

Proses lyriques in Context
1 Paul Dworak

Debussy's Cakewalk. Race, Modernism and Music in Early Twentieth-Century Paris
20 James Deaville

Towards an Embodied Understanding of Performing Practices. A Gestural Analysis of Debussy's "Mintrels" According to the 1912 Piano Rolls
40 Jocelyn Ho

Les _Cathédrales englouties_ du peintre Ceri Richards. Une interprétation picturale des sonorités et de l'écriture debussystes
59 Laure Bazin-Carrard

Influences de Debussy chez les musiciens du XX^e^ siècle

Bridging Musical Worlds. Arrangements of Works by Debussy in the Repertoire of the Sousa Band
82 Tobias Fausshauer

Claude Debussy. Modèle à suivre ou à éviter ? La réception du maître français par Alfredo Casella
101 Justine Comtois

The Resonance of Debussy for United States Post-Modernists
116 James Briscoe

L'autorité de Debussy

Debussy saisi par les Indépendants. Une contribution au processus de canonisation de l'œuvre de Claude Debussy
141 Alexandre Robert

Bilitis après Debussy. Hommage, influence, prise de distance ?
159 Federico Lazzaro

Claude Debussy vu par Jean Cocteau
191 Malou Haine

Contribution libre

La cathédrale anglicane de Québec et les organistes, 1801-1967. Adéquation ou décalage entre l'offre et la demande ?
212 Louis Brouillette

Couverture : Jean Dulac, Caricature de Debussy, 1912. Bibliothèque de l'Opéra Garnier, Paris. Sous licence Domaine public via Wikimedia Commons.
Graphisme : Solenn Hellégouarch.