

PRÉSENCES DU MIROIR DANS *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN*

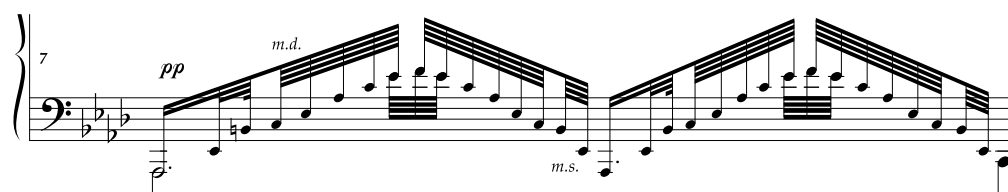
Parmi les nombreuses lignes mélodiques sous forme d'arabesques écrites par Debussy, il en est une qui mérite notre attention : il s'agit du miroir, entendu comme un énoncé linéaire suivi de son mouvement rétrograde. Après une exploitation maximale dans l'écriture dodécaphonique puis sérielle, il sera extrêmement représenté chez certains compositeurs comme Béla Bartók, ou Henri Dutilleux qui en fait parfois le matériau principal d'une œuvre. Chez Debussy, le motif est souvent unidirectionnel et la partie rétrogradée jouée sur les mêmes hauteurs. Ceci revient donc à un dessin en forme de V ou de V inversé.

D'apparence anecdotique, il s'avère déterminant pour l'écoute ainsi que dans la structuration d'une pièce musicale. Si l'on s'en tient aux deux cahiers des *Préludes* pour piano, on en trouve dans huit pièces du premier recueil et trois du second. Nous donnerons parfois des exemples issus d'autres partitions de Debussy.

RÔLES DU MIROIR

L'impact de l'écriture en miroir sur l'écoute est pluriel :

1° Par ses répétitions intrinsèques, le miroir ancre dans la mémoire de l'auditeur une harmonie, quelle qu'elle soit. C'est ce que fait l'arpège dans un aller-retour sur les notes principales d'un accord. Debussy ne fait pas autre chose à la septième mesure de son étude *Les arpèges composés*, même s'il ajoute une broderie à *mi*^b et le *si*[♮] qui brouille l'accord de *la*^b (Ex 1).



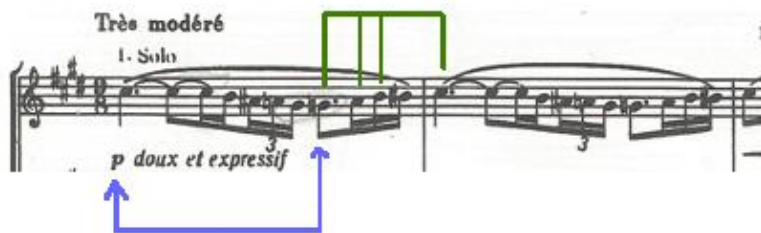
Ex 1 *Les arpèges composés*, m.7.

Cette nécessité de l'imprégnation explique que bien souvent le motif en miroir débute l'œuvre, comme dans *La fille aux cheveux de lin*, dont la première phrase en contient trois sur deux mesures, nous imprégnant ainsi des notes de l'échelle pentatonique (incomplète) *sol*^b [*la*^b] *si*^b *ré*^b *mi*^b (Ex 2).



Ex 2 *La fille aux cheveux de lin*, début.

2° Dans le cas d'une harmonie plus complexe, ou ambiguë, ou d'un motif assez long, l'auditeur perçoit avant tout les notes extrêmes de l'ambitus, ainsi que celles qui sont séparées par les intervalles les plus grands. Au début du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le chromatisme presque généralisé ne parvient pas à amoindrir l'impact du triton formé par les notes extrêmes *do#-sol* (flèches bleues). Le triton s'affirme encore dans le reflet qui privilégie, par une légère variation, l'échelle par tons entiers (en vert, Ex 3).



Ex 3 *Prélude à l'après-midi d'un faune*, début.

3° L'imprégnation conséquente aux aller-retours sur certaines hauteurs, ainsi que la simplicité du dessin mélodique engendré, facilitent l'intégration de notes étrangères au contexte harmonique.

Dans la *Sonate pour flûte, alto et harpe* (I), par exemple, la deuxième arabesque en miroir (flûte m.12) donne de l'importance au *sol* (base et sommet de l'arabesque) qui complète l'harmonie de la harpe (11^{ème} de dominante du futur ton de *sib*, m.13). *

Dans *La Fille aux cheveux de lin*, le miroir initial inscrit définitivement les notes *ré♭ sib sol♭* et *mi♭* comme des piliers de force équivalente. Devenues familières, elles acquièrent une indépendance vis-à-vis d'une harmonisation qui ne les inclut pas. C'est le cas de la cadence en *Sol♭* Majeur à l'intersection des mesures 9 et 10. Le *sol♭* du dessus (extrême fin m.9, Ex 4) ne gêne en rien la sensation de cadence parfaite lorsqu'il se substitue au *fa* sur l'accord de dominante.



Ex 4 *La fille aux cheveux de lin*, passage de la mesure 9 à la mesure 10

* Dans cette même sonate comme dans toute œuvre polyphonique, le miroir joué à l'une des voix peut aussi renforcer en les doublant, les notes des autres voix : le premier miroir (flûte, m.2-3) insiste, comme la harpe mesure 3, sur l'ambiguïté *do-mib/do-mi*. *Mi* ♯ trouve sa force dans sa position au sommet du motif, et *mib* par sa valeur longue en fin de chute. C'est *mi* ♯ qui dominera, précédé et suivi du triton formé par deux tierces majeures, qui le mettent particulièrement en valeur. De la même façon, les miroirs de l'alto de la mesure 14 doublent-ils dans une métrique différente, les *sib do ré* de la harpe et par un grand intervalle, atteignent un sommet avec la note *la*, rendue ainsi très repérable et préparant au *la* du motif de flûte.

4° Mais surtout, l'écriture en miroir accentue l'impression de suspension du temps, comme toute répétition insistant sur les mêmes hauteurs :

- chaque apparition du motif principal (a, a', a'')

- m.5-6 : *lab réb sib solb sib lab réb sib*.

- m.34 : accords et dessus réitérés de façon particulièrement inattendue et statique sur un ambitus restreint, qui donnent encore plus d'importance à l'ultime élan ascensionnel de la partition, mesure suivante.

- formules de chutes ou d'élan réitérées sur plusieurs octaves (m.10-11, m.17-18, m.19-21, m.22-23).

Ainsi, *La fille aux cheveux de lin* s'entend-elle comme une alternance de moments statiques et de moments plus dynamiques. Ce temps-là, celui de l'écoute, ne correspond pas toujours au temps transcrit.

DIFFÉRENTS TYPES DE MIROIR

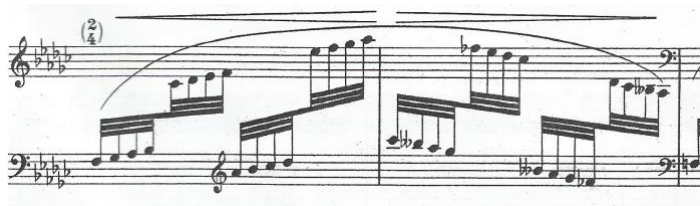
Il existe, en plus des miroirs exacts (où sont reproduites les mêmes notes dans la partie droite que dans le rétrograde), des illusions de miroirs (miroirs variés), mais aussi des miroirs peu repérables, (miroirs cachés).

1° Les illusions de miroirs sont dues au dessin trompeur d'un profil mélodique immédiatement suivi de son pendant inverse.

Le thème principal du *Prélude à l'après-midi d'un faune* en est un bel exemple, où le pendant ascensionnel (fin de la mesure) déplace les tons et les demi-tons. Il y a sans doute deux raisons à cela : une répétition exacte des hauteurs en miroir aurait alourdi le thème et surtout, comme énoncé plus haut (Ex 3), il fallait insister sur la domination du triton par les

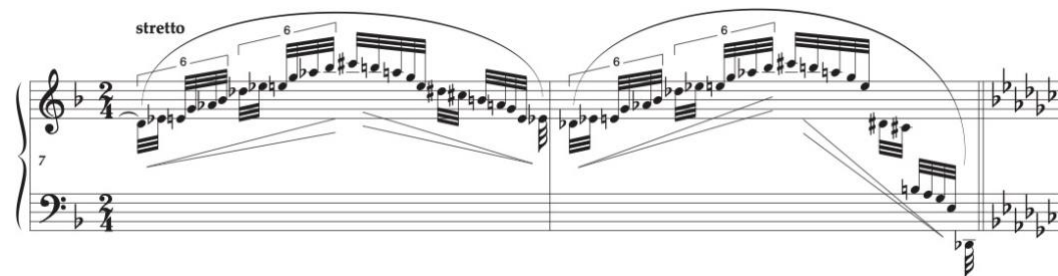
notes les plus diatoniques, celles de la gamme par ton, *sol la si do#*. Le tout étant répété une deuxième fois, l'ensemble prend une allure très vite familière dont on retient la sinuosité entre les notes extrêmes.

L'illusion est parfaite dans l'étude *Pour les huit doigts*. Le début (Ex 5) est une succession de vrais miroirs très courts commençant sur la deuxième triple croche de chaque ensemble de huit notes (4 ascendantes, 4 descendantes). La rapidité d'exécution, les transpositions et l'insistance sur la première note des ensembles ne nous permettent pas de les entendre comme tels. Par contre lorsque les mesures 5 et 6 sont jouées, on les assimile à une formule en miroir (grâce à la longueur de chaque pendant) alors que les notes de la descente diffèrent de celle de la montée.



Ex 5 *Pour les huit doigts*, m.5-6

On rencontre le même type de miroir varié dans d'autres pièces (Ex 6, le *Stretto* de l'étude *Pour les agréments*, m.7-8)



Ex 6 *Pour les agréments*, m.7-8.

Ces miroirs illusoires, rendus familiers par l'évidence de leur silhouette, permettent au compositeur d'introduire sans heurt une harmonie étrangère.

2° Le rôle des miroirs cachés, par contre, se justifie en fonction de chaque contexte, ce que nous verrons dans le chapitre suivant. Nous en repérons trois dans *La Fille aux cheveux de lin*.

Celui des mesures 24 et 25 (trois derniers sons) est légèrement dissimulé par une variation rythmique (Ex 7).



Ex 7 *La Fille aux cheveux de lin*, m.24-25

Le miroir des mesures 33-34 est rendu discret par sa place dans l'accompagnement et non dans la voix principale (Ex 8).



Ex 8 *La Fille aux cheveux de lin*, m.33-34

Un cas particulier de miroir à la fois varié (par ajout des notes fa et si dans la deuxième partie) et caché (par la différence rythmique entre les deux parties) se trouve aux mesures 12 et 13 de la partition (Ex 9).



Ex 9 *La Fille aux cheveux de lin*, m.12-13

Intéressons-nous à la place stratégique de ces miroirs dans le déroulement de l'œuvre.

EMPLACEMENTS DES MIROIRS

Mettons à part les miroirs générés par un besoin technique spécifique comme celui des études *Pour les cinq doigts* et *Pour les huit doigts*. Ils ont une justification d'ordre instrumental plus que thématique ou formel.

Comme nous le disions plus haut, la formule en miroir bien souvent initie l'œuvre. Placée ainsi au début, elle revêt une prégnance suffisante pour se permettre d'être harmonisée de différentes façons (cela rejoint l'idée des notes étrangères au contexte cf. RÔLES DU MIROIR 3°) : dans *La Fille aux cheveux de lin*, la phrase principale est jouée sans accompagnement (m.1-2) comme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Ensuite elle sera harmonisée en alternances de septièmes (m.8-9), et apparaîtra en tant que constituant d'un accord de 9^{ème} (m.29-30).

Il s'avère que les miroirs correspondent souvent à des moments structurellement forts.

1° Voici quelques exemples d'emplacements stratégiques :

- Dans *Syrinx*, il y a un miroir déformé (varié), éphémère mais répété une fois, de la mesure 10 à la mesure 12, sur les notes *si^b ré^b mi^b*, avec un axe aigu *sol^b/fa^b*. Il s'agit de la partie après la double barre, qui redonne au *si^b* sa prédominance avec le retour du thème. Ensuite il n'y a plus de miroir jusqu'au moment, assez tardif (Ex 10, m.22), où Debussy a besoin une fois de plus, de redonner à *si^b* son rôle de note principale. Par des miroirs en triolets puis en triples croches, il nous ramène sans cesse à l'axe central de l'ambitus, *si^b*, dont l'insistance permet la reprise du thème « au Mouvt^t ».



Ex 10 *Syrinx*, m.21-26

- L'exemple 6 montrait le faux miroir répété de l'étude *Pour les agréments*. Lui aussi a un rôle formel déterminant puisqu'il est à lui seul le *stretto* de la page, comme une interruption brutale du mouvement initial.
- Dans *La Fille aux cheveux de lin* :
-> Les mesures 12 et 13 de la partition (Ex 9) apparaissent comme un endroit déterminant : c'est un moment particulier de l'œuvre où la mélodie, différente des motifs précédents car ascendante et unidirectionnelle (m.12), atteint son premier climax sur la tonique *sol^b*. Rappelons que son pendant descendant (m.13), qui reproduit la mesure 10 à l'octave supérieure, est un reflet varié. Le miroir ne s'entend donc sans doute pas comme tel mais

trouve son utilité dans la composition, en tant que transition nécessaire entre ce qui est déjà dans la mémoire et ce qui, par la suite, sera exploité sous forme d'élan ascensionnels répétés. S'il fallait insister sur l'importance de cette mesure 13, disons que sur ce premier climax, Debussy insiste sur la formule rythmico-mélodique finale du premier motif (quatre notes descendantes, conjointes, au rythme choriambique – ♩ ♩ –), symbolisé dans le schéma par la lettre x. Déjà entendue trois fois, elle sera rejouée pour la dernière fois dans cet état sur le climax suivant, mesure 16.

-> Les mesures 24-25 et le premier accord de la m.26 (Ex 7) sont un miroir de 5 notes et un axe (réb), indispensable pour nous replonger dans l'harmonie du début de la pièce. La version rythmiquement intacte du motif arrive un peu plus tard, mesure 29.

-> La stagnation sur les *mi*b et *ré*b de la mesure 34 (cf. RÔLES DU MIROIR, 4°), est encore renforcée par les accords en miroir de l'accompagnement (Ex 8).

2° Remarque spécifique à l'architecture de *La fille aux cheveux de lin* :

En plaçant sur un axe horizontal les endroits où les miroirs apparaissent, nous constatons qu'ils sont présents aux mesures 1, 2, 8, 13 et 34, ce qui correspond aux chiffres de la série de Fibonacci. Il était tentant de déceler dans les proportions de cette petite pièce, une pensée arithmétique inspirée par les travaux de Roy Howat (*Debussy in Proportion. A Musical Analysis*, Cambridge, CUP, 1983). Sachant que celui-ci fut critiqué, notamment par Craig Ayrey (*Music Analysis*, Vol.3 N°3, octobre 1984, p.265-277), à cause de l'intransigeance de ses trouvailles concernant la place du nombre d'or chez Debussy, avançons malgré cela quelques suggestions.

Ci-dessous le résultat extrêmement simplifié des premières coïncidences entre les chiffres de la série de Fibonacci et des éléments musicaux marquants :

1	2	3	5	8	13	21	34
motif a, miroir	miroir	1ère cadence	motif b	motif a, miroir	miroir (partie ↘) + climax + transition avant c	climax	miroir en accords + stagnation avant la cadence ultime

Développons les stratégies de la forme, récapitulées dans le schéma qui suit :

Climax 1 <i>solb</i>												Climax 2 <i>dob</i>			Climax 3 <i>mib</i>				Climax 4 <i>solb</i>															
												↓			↓				↓															
		x		y				x	x	y	x		y	x		y	y	y	y	y			x'			y								
1				5				8		12	13	14		16			19		21	22			24					29			33	34		36
a 3 miroirs		b		a' descente en deux paliers				miroir varié		c1	c2	c3	descente en deux paliers		ascension en trois paliers		descente en deux paliers		d ≈ a			a'' 3 miroirs			c1' miroir caché		m.12 variée							
P----- Solb		P----- Mib		P-----				P---			P--	Dob		P----- Mib				P----- Solb Dob			P-----					P								
PREMIÈRE PARTIE												DEUXIÈME PARTIE				TROISIÈME PARTIE Reprise très variée des motifs de la première partie																		

La Fille aux Cheveux de Lin

Positions stratégiques des miroirs et autres événements

- Les chiffres représentent les numéros de mesures correspondant aux événements inscrits au-dessus et en dessous.
- x = formule mélodico-rythmique. x' = x varié rythmiquement
- y = formule de trois sons ascendants, juxtaposant une tierce mineure et une seconde majeure (cf. ci-dessous EXTENSION DU PHÉNOMÈNE et INCIDENCE SUR LA FORME)
- a = phrase principale.
- b = deuxième phrase qui, bien qu'elle ne réapparaisse pas dans cette configuration, est déterminante puisqu'elle contient en germe l'élément intervallique principal de la deuxième partie (y), annonce l'écriture verticale systématisée de 24 à 27 ainsi que les élans ascensionnels des mesures 12, 15 et 35, et particulièrement développés de 19 à 21.
- c1, c2, c3 = troisième phrase, en trois mesures distinctes qui auront chacune un écho dans la suite. L'ensemble peut être considéré comme le deuxième thème (*second subject material* pour David Crilly), pour des raisons autant harmoniques que de profil mélodico-rythmique.
- d = phrase dont l'allure, inédite jusque-là, cache la reprise variée de a.
- P = échelles pentatoniques (de plus en plus espacées à partir de la mesure 12 (par 1, puis 2, puis 3 puis 4 mesures) :
 - a = miroir sur pentatonique défectif *solb réb [lab] mib sib*
 - b = dessus pentatonique qui ajoute le *lab* manquant
 - a' = dessus pentatonique. Harmonisation en accords de 7èmes alternés.
 - Miroir varié m.12-13 = dessus pentatonique *dob solb réb lab mib* (sur basse de *solb*)
 - c2 m.15=pentatonique sur *fab dob solb réb lab*
 - m.19 = dessus pentatonique sur *mib sib fa do sol* (sur basse de *mib*)
 - d m.24 = même harmonie que a sauf la cadence
 - a'' = dessus pentatonique. Harmonisation sous forme d'accord de 9^{ème} sur *dob*
 - m.35 pentatonique *dob solb réb lab mib*
- Les tonalités inscrites sont les cadences, toutes majeures.
- La série de Fibonacci est surlignée en jaune, les articulations correspondant à la section d'or relevées par David Crilly sont surlignées en bleu.

David Crilly (cf. bibliographie) préfère une pensée vraiment fondée sur les proportions et calcule d'une façon tout à fait convaincante la durée théorique (nombre de pulsations) de chaque plage d'événements. Ex : 39 (nombre total de mesures) divisé par 1,618 (nombre d'or) = 24 (début de la troisième partie). Crilly ajoute la section d'or rétrograde, qui fait apparaître la mesure 16 (climax 2) comme correspondant à la 24^{ème} mesure en partant de la fin. Ensuite il cherche la GS (golden section) des 23 premières mesures, qui arrive section 4 pour lui (m.14, qui est effectivement le deuxième motif principal). Ensuite la GS des 19 premières mesures est à la fin de la mesure 11. La GS des 13 premières mesures arrive mesure 8 (a'), et la GS des 8 premières mesures arrive m.5 (b).

Il ajoute que le point culminant *mi♭* (climax 3) arrive à la GS de ce qu'il considère comme la partie centrale (m.19-23). Toutes les autres articulations en bleu s'expliquent ainsi.

On s'aperçoit que les mesures 1, 5, 8, 21 du schéma sont à la fois marquées de jaune et de bleu. Cette coïncidence pousse à croire que Debussy a peut-être pensé les articulations de sa pièce en partant des premiers chiffres de la série de Fibonacci. Ceux-ci mettent en valeur les climax des mesures 13 et 21. Remarquons également qu'à partir de la mesure 12, le discours se divise presque entièrement en entités mélodico-harmoniques de **2,3**, ou **5** mesures : 12-13, 14-16, 17-18, 19-21, 22-23, 24-28, 33-34, 35-39.

Nous n'irons pas plus avant dans les hypothèses fragiles. Revenons à l'écoute.

EXTENSION DU PHÉNOMÈNE et INCIDENCE SUR LA FORME

Remarquons que dans *La Fille aux cheveux de lin*, le phénomène du miroir se trouve également dans sa version verticale (renversement ou rétrograde du renversement), sur le motif *y* (cf. schéma) qui juxtapose tierce mineure et seconde majeure :

Tête de <i>b</i>	<i>mi♭</i>	<i>sol♭</i>	<i>la♭</i>
Intervalle	3	2	

Ces intervalles sont inhérents à l'échelle pentatonique. Il est donc normal de rencontrer la juxtaposition de motifs *y* en formes droites, rétrogrades et rétrogrades renversées lorsque l'échelle est énoncée de façon unidirectionnelle (m.12, 15, 19-21, 22-23, 26, 35).

Mais l'on s'aperçoit que ce motif, entendu comme tel car isolé et rythmiquement proche de l'original (anapeste $\cup \cup -$), apparaît selon une pensée structurelle forte :

FORME DROITE :

- au moment de la transition déterminante m.12 (*si♭ ré♭ mi♭*), transposition + rythme diminué

- au centre de la pièce m.19-20 (*sol si♭ do*), transposition + rythme diminué.

MIROIRS :

-rétrograde m.17-18 (*la♭ sol♭ mi♭*)

-rétrograde renversé m.19-21 (*si♭ do mi♭*).

A la mesure 17 il apparaît comme naturel grâce à son équivalence rythmique avec *x*, que l'on vient de quitter sur le climax. C'est cette équivalence qui donne aux mesures 17-18 l'allure d'une suite logique de la chute entamée à la mesure 16, et non l'allure d'une articulation forte dans la forme.

MIROIRS EN ABÎME

Malgré cela et malgré l'indication agogique de Debussy à la mesure 19, le schéma indique un trait pointillé m.19, ce qui revient à inclure dans la partie centrale les mesures 17 et 18.

Cette proposition d'une partie centrale de sept et non cinq mesures (comme on le pense souvent), est argumentée par la logique même de cet ensemble (m.17-23) : l'omniprésence du motif y + une forme tripartite [en miroir] de chutes en deux paliers encadrant une ascension + la fonction unitaire des formules répétées sur plusieurs octaves + la parenté intervallique des mesures 17-18 et 22-23 (dans chacun des cas, la succession des intervalles 2 2 3 2) + les proportions engendrées (première et troisième parties de la pièce entière : 16 mesures chacune).

Ce qui apparaît déterminant dans la forme de cette petite pièce, est la virtuosité avec laquelle Debussy impose en douceur une construction d'une grande modernité : sous l'apparence d'une forme tripartite « classique », se cache une forme tressée qui donne à chaque élément musical sa propre structure. Debussy guide son auditoire par des anticipations (la phrase b qui contient le futur, la transition des mesures 12 et 13 qui annonce les mesures 16 ou 19, etc.), et des réminiscences (m.13 qui rappelle m.10-11, le faux retour du début à la mesure 24, c2' comme pâle reflet du « second thème », etc.). L'héritage laissé par Debussy se verra enrichi par ses successeurs, notamment par Henri Dutilleux qui fera de ce procédé un principe déterminant dans ses recherches sur la forme, à partir de *Métaboles*.

Une fois de plus, l'étude détaillée d'une œuvre de Debussy nous laisse admiratifs de sa capacité à donner l'illusion de totale liberté, voire d'improvisation, alors que chaque élément de la composition a sa raison d'être et au moins une raison de se trouver à l'endroit où il est placé.