

**Claude DEBUSSY, *REFLETS DANS L'EAU***

**Focus sur les mesures 9 et suivantes**

Il m'a semblé intéressant de me concentrer sur un endroit de la partition qui, lors du séminaire entre la SBAM et la SFAM le 23 juin 2021, avait soulevé quelques interrogations et discussions, à cause de ses aspects surprenants, tant du point de vue harmonique et mélodique que de sa place dans la structure générale. Il s'agit des mesures 9 à 17, que Jean-Marie Rens énonce comme étant le déploiement des huit premières mesures. Dans les propositions de plan formel qui apparaissent ci-après, je choisis comme point de départ la structure la plus couramment entendue, soit celle d'un rondo, en me fondant sur la version de Keith Waters.<sup>1</sup>

**Propositions de plan général**

Nbre de mes.	8	11	5	11	8	7	----15 + 6----	10	14
Numéro de mes.	1	9 ** *	20 **	24 **	35	43	50 65 ****	71	81
Version 1	A1	B			A2	C		A3	Coda
Version 2	A	B	Trans	C	A	Trans	C	A	
Version 3	A1	A2	Trans	B	A1'	Trans	B'	A1''	
Nbre de mes	<-----35----->				<-----36----->			<-----24----->	

Les numéros de mesure correspondent à ceux choisis par les éditions conformes au manuscrit de Debussy (comme le font Jean-Marie Rens et Keith Waters), prolongeant la mesure 23 d'une arabesque de 46 quadruples croches. Cette arabesque figure comme mesure 24 dans certaines éditions.

<sup>1</sup> Keith Waters (2012). « Other Good Bridges: Continuity and Debussy's *Reflets dans l'eau* », *Music Theory Online* [18/3](#)

Version 1 : de Keith Waters, isolant le motif principal du reste du discours

Version 2 : la même, mais tenant compte d'un deuxième motif principal, "C"

Version 3 : Tenant compte des parentés motiviques et harmoniques (justifiant donc l'existence de A2 comme sous-partie à part entière)

BLEU : Motif principal 1-stable-

ROSE : Motif principal 2-subissant un développement en B'

\* Chromatisme (une \* par mesure concernée)



### Focus sur les mesures 9 et suivantes

Après l'installation de la première phrase de quatre mesures, une fois répétée, un changement s'opère mesure 9, dont la différence avec ce qui précède est surtout d'ordre harmonique.


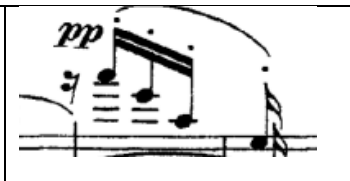
L'oreille quitte le confortable ré bémol majeur et un dessus particulièrement pentatonique (ré, mi, fa, la, si) pour s'installer brutalement dans la « dissonance », ce qui peut expliquer le choix de la lettre B dans les versions 1 et 2.

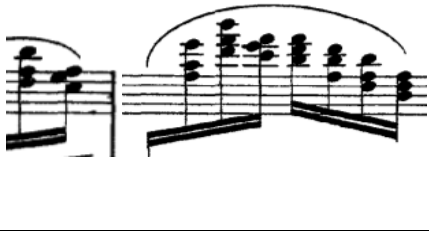


La version 3 tient compte des points de vue rythmique et intervallique. Debussy, en effet, conserve aux mesures 9 et suivantes, des éléments appartenant au début :

1° l'idée d'une cellule de trois accords en doubles croches aux intervalles spécifiques, et qui renforce les hauteurs du motif principal (main gauche en noires) : le dessus du début de la pièce, ré, la, mi, se transforme mesure 9 en sa transposition réordonnée fa, mi, si. Les deux cellules ont la même prime form ([0, 2, 7] selon Forte), c'est-à-dire la même formation intervallique.

	
m.1	m.9

2° Les chutes sur les notes la, mi (m.2 et 9) et si, fa (m.3-4 et 11-12).

	
m.2	m.9

		
m.3 (fin) et m.4		m.11

Si cela est visible sur le papier, la parenté des deux moments s'évanouit à l'écoute : le motif de la mesure 9 (voix supérieure) s'entend plutôt comme un motif de quatre notes juxtaposant deux secondes majeures descendantes : fa mi<sub>b</sub> et si<sub>b</sub> la<sub>b</sub>. D'autant plus qu'il sera prolongé mesure 10 par une seconde majeure supplémentaire, do si<sub>b</sub>.

La domination de la seconde majeure donne à ce motif (début de A2, version 3) une existence spécifique, par sa clarté émergeant d'un complexe chromatique. L'harmonie des mesures 9 et 10 doit s'entendre comme une confrontation entre le diatonisme (le dessus) et le chromatisme (son accompagnement) plutôt que comme une succession d'accords complexes, plus ou moins altérés, plus ou moins en rapport fonctionnel avec une tonalité (cf. Keith Waters).

L'oreille ainsi préparée accepte d'autant mieux les dissonances et l'instabilité harmonique de la mesure 14. Analysée verticalement, cette mesure 14 se lit comme deux enchaînements de septièmes diminuées et de septièmes de dominante, toutes avec double appoggiature à la voix supérieure. Entendons-la plutôt comme l'hexacorde de ré bémol majeur (le dessus), accompagné à la deuxième voix de deux portions chromatiques et aux voix inférieures d'une alternance de mouvements d'intervalles 2 et 3 (i.e secondes majeures et tierces mineures ou équivalent). La conduite des voix prime dans cette chute logique entre la mesure 13 et l'arrivée au *ritardando* sur la mesure 15. Celle-ci privilégie le diatonisme (ré<sub>b</sub> mi<sub>b</sub> sol<sub>b</sub> la<sub>b</sub>) sur les notes du début de la pièce, mais colorées du si<sub>b</sub>.



m.13 à 15

Tout comme la mesure 9 représente une articulation importante à l'intérieur de la première grande partie, la mesure 13 propose une surprise non négligeable, par son harmonie différente - que Jean-Marie Rens (p.12) appelle l'accord « out » - qui donne la sensation de si bémol majeur avec sixte ajoutée, mais aussi par l'arrivée d'un nouveau motif en double croches. Ceci ne semble toutefois pas générer un nouveau discours, même si on repère très clairement do ré<sup>b</sup> si<sup>b</sup> [do] deux fois.



m.13

Or, cette cellule de quatre sons apparemment anodine et isolée possède une véritable fonction d'anticipation : elle trouvera un écho à la fin des mesures 30 et 31 mais avec le ré bémolisé, ainsi que de 32 à 34, réduite aux trois premiers sons do ré<sup>b</sup> si<sup>b</sup>, particulièrement mis en valeur. Cela correspond à un moment formel important puisqu'il s'agit de l'articulation entre le premier « couplet » et la réapparition du « refrain », soit B et A1' pour la version 3 du plan. De plus, cette cellule qui était déjà à la mesure 13, enserrée dans un épisode chromatique, se trouve aux mesures 31-32, superposée à un triple glissement chromatique.

Fin des m. 30 et 31	m.32 (fin), 33 et 34

### Extension de la réflexion au rôle du chromatisme

Le chromatisme, très rare et donc très prégnant, revêt dans cette pièce plusieurs aspects :

-À la première page tout comme aux mesures 30 et 31, comme nous venons de le voir, il est polyphonique et les trois voix évoluent parallèlement.

-Aux mesures 22 et 23, il s'entend très clairement et de façon monodique sur quatre hauteurs qui sont la première note de chaque arabesque en miroir.

-Aux mesures 65 et suivantes, c'est cette fois au sein d'un motif qu'il apparaît : les demi-tons rivalisent avec le ton et la tierce mineure dans la dernière apparition du deuxième motif principal. Celui-ci est pourtant éminemment diatonique à chacune de ses apparitions depuis la mesure 24. Mais à partir de 54, il s'infléchit déjà en juxtaposant tons, tierce mineure et demi-ton et prépare ainsi à la domination du demi-ton mélodique des mesures 65 à 69 (le schéma paradigmatique de Jean-Marie Rens en montre toutes les étapes). L'ultime inflexion chromatique descendante de do# à do engendrera d'ailleurs l'étrange accord de do mineur de la mesure 67. Celui-ci, qui génère beaucoup d'interrogations, aurait été tout à fait accepté dans une écriture resserrée rendant la conduite des voix plus logique, chacune descendant par tons ou demi-tons :

m.66 (fin)	m.67

À 69, la même inflexion aboutit par des mouvements de secondes mineures, à l'accord de neuvième de dominante dont la tierce (do#) est implicite.

Le chromatisme divertit de l'harmonie diatonique. Il apparaît en fin de section trois fois sur quatre, comme pour prévenir d'un changement imminent (les deux retours du motif principal de la pièce sont précédés d'une coloration chromatique qui de ce fait, en renforce la spécificité diatonique/pentatonique). Ses apparitions peuvent être assénées brutalement comme lorsqu'il est polyphonique et très dissonant, ou au contraire discrètes, comme lorsqu'il est la basse des arabesques ou s'insinue dans la thématique mélodique. Dans le premier cas, la mémoire s'en imprègne facilement, ce qui permet à Debussy de le faire réapparaître au tiers de la partition, à cet endroit stratégique (fin des m.30-31) qui fait la liaison entre le passé et le futur : le passé avec le rappel du chromatisme des mesures 9 et 10, le futur avec le motif de trois sons ramenant le motif principal.

Plus que le chromatisme, ce sont les emplacements des demi-tons qui marquent sensiblement l'oreille lors de l'ultime apparition du deuxième motif principal (m.65-69). Le mélange diatonisme/chromatisme dans la linéarité d'un même motif (do# ré fa mi ré# do#) nous apparaît ici comme une solution répondant à leur confrontation du début de la pièce.

