

# À propos de Reflets dans l'eau de Claude Debussy.

## Quelques éléments analytiques

Faisant suite à la rencontre « profils d'une œuvre » organisée en visioconférence par les Sociétés belge et française d'analyse musicale le 23 juin 2021, je voudrais proposer ici quelques réflexions analytiques concernant *Reflets dans l'eau* de Debussy, l'œuvre étudiée à cette occasion. Ceci n'est en aucun cas un article, il s'agit seulement de livrer quelques éléments d'analyse à l'aide d'exemples commentés et de susciter, je l'espère, le débat. J'opte donc délibérément pour un style oral.

### Contexte général

Debussy publie en 1905 le premier cahier des *Images* pour piano. Il contient trois pièces, *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau* et *Mouvement*. Un second livre voit le jour deux années plus tard. Il se compose également de trois pièces : *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut* et *Poissons d'or*.

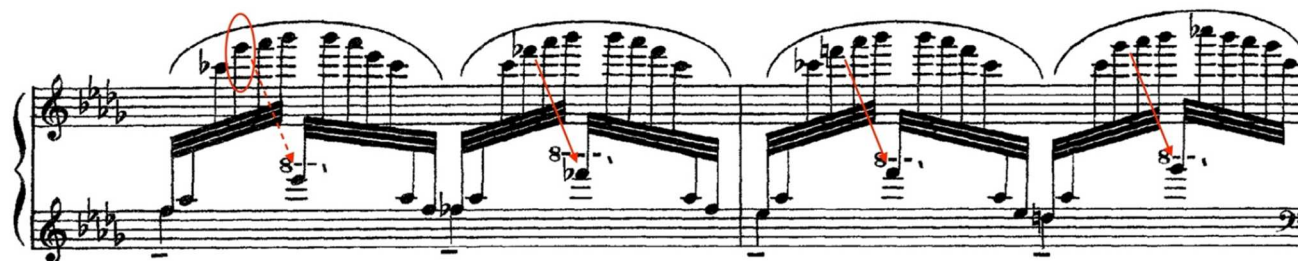
*Reflets dans l'eau* a connu une première version que son auteur a décidé de réviser complètement et dont il n'existe malheureusement aucune trace. Ce que nous savons en revanche, c'est que la publication de la première série des *Images* a été retardée par la rédaction de *Reflets dans l'eau*. Dans son ouvrage consacré à Debussy, Harry Halbreich écrit : « *Reflets dans l'eau* lui donna le plus de mal, et la mise au point de sa rédaction définitive retarda à elle seule l'envoi de tout le recueil à Jacques Durand »<sup>1</sup>. Il rappelle aussi la satisfaction qu'éprouvait Debussy devant l'œuvre achevée : « Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent et qu'ils prendront leur place dans la littérature de piano... (comme dirait Chevillard), à gauche de Schumann ou à droite de Chopin... as you like it »<sup>2</sup>. Le manuscrit autographe ainsi que la première édition sont disponibles sur le site IMSLP<sup>3</sup>. À la lecture du manuscrit, mais également de la première édition, il semble qu'une erreur se soit glissée à la mesure 22 ; elle a été

<sup>1</sup> Edward LOCKSPEISER et Harry HALBREICH, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 570.

<sup>2</sup> Lettre de Debussy à son éditeur Jacques Durand, 1905.

<sup>3</sup> [https://imslp.org/wiki/Images,\\_1ere\\_serie\\_\(Debussy,\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Images,_1ere_serie_(Debussy,_Claude))

corrigée dans la plupart des éditions qui ont suivi. Au vu de la continuité du discours, *sol*<sub>b</sub> (cercle rouge) devrait être *mi*<sub>b</sub>. Comme le montrent les flèches, la ligne chromatique en octaves menant de *mi*<sub>b</sub> à *sol*<sub>b</sub> est ainsi préservée.



Exemple 1

## Analyse

### *Grande forme*

Plusieurs observateurs considèrent que *Reflets dans l'eau* épouse la forme rondo. Cette lecture se fonde en grande partie sur les retours de la première section considérée comme un refrain (mesures 1 à 8). D'autres sections, amenant une nouvelle idée musicale et revenant à plusieurs reprises de manière variée, sont dès lors qualifiées de couplets. Comme nous le verrons ultérieurement, la matière thématique de ces couplets est très largement dérivée du motif générateur initial. Des sections intermédiaires servent à relier les refrains aux couplets et peuvent être considérées comme des transitions. L'exemple 2 décrit cette lecture formelle.

Si cette lecture est assez pertinente, elle mérite malgré tout d'être quelque peu étayée. L'exemple 3 ci-dessous servira à décrire quelques-unes des particularités de la grande forme ainsi que les polarités importantes qui la mettent en évidence.

A1. 1<sup>er</sup> Refrain et son déploiement de 1 à 17 (premier temps)

T1. 1<sup>re</sup> Transition de 17 (deuxième temps) à 23

B1. 1<sup>er</sup> couplet de 24 à 34

A2. 2<sup>e</sup> Refrain de 35 à 42

T2. 2<sup>e</sup> Transition de 43 à 47

B2-4. 2<sup>e</sup> couplet de 48 à 69 – cette partie demande une segmentation plus fine. Elle peut être considérée comme une forme de développement

A3. 3<sup>e</sup> Refrain de 71 à 80

Coda de 81 à 94

### Exemple 2

Exemple 2 is a musical notation on a single staff in treble clef, showing a sequence of chords. Above the staff, measure numbers 17, 24, 35, 43, 48, 56, 65, and 71 are indicated. Below the staff, the chords are labeled in boxes: A1 (I), T1 (III), B1 (V), A2 (I), T2 (#11), B2 (bVII), B3 (II), B4 (#V), and A3 (I). Below each chord label, its stability is indicated: A1 (stable), T1 (instable), B1 (stable), A2 (stable), T2 (instable), B2 (stable), B3 (stable), B4 (stable), and A3 (stable). A blue arrow points from the 'stable' label under B2 to the 'stable' label under B3. A blue box highlights the final chord (A3) and its notes.

### Exemple 3

A1 – mesures 1 à 17

Les huit premières mesures exposent le matériau de base. Celui-ci, formant le motif de base, est constitué de trois notes (*la*, *fa* et *mi*, en noires). Il est entendu dans la strate médiane. La note supérieure des trois premiers accords joués par la main droite est ce que je qualifierais de « motif secondaire ». Sur le plan tonal, ces huit premières mesures sont bien ancrées en *ré*, majeur –

n'empêchant nullement de ressentir un univers modal pentatonique (j'y reviendrai). Ce matériau motivique de base est ensuite déployé (de la mesure 9 au premier temps de la mesure 17). En dehors de quelques passages, le déploiement reste globalement en *ré*<sub>b</sub> majeur. Du reste, la conclusion de cette section peut être entendue comme une véritable cadence où le pentatonisme initial s'impose de manière éloquente (mesures 16 et 17). Cette première section, qualifiée de stable à l'exemple 3, est accompagnée d'un chiffre romain I<sup>4</sup>.

**T1** (transition) – mesures 17 à 23.

La première transition débute par la polarisation du *fa* et l'apparition remarquée d'un *ré*<sub>♯</sub>. Contrairement à A1, T1 est instable sur le plan tonal. Cette instabilité ira même jusqu'à laisser l'auditeur devant une véritable interrogation. Celle-ci ne trouvera une solution qu'au moment où *la*<sub>b</sub>, joué à la basse, ouvre la section suivante.

**B1** (premier couplet dans une forme rondo) – mesures 24 à 34

C'est à partir du motif initial lu de manière rétrograde et transformé sur le plan intervallique (la tierce mineure est devenue tierce majeure) que Debussy amorce ce qui semble être une nouvelle thématique. Celle-ci débute par l'évocation de la gamme par tons entiers et est entièrement construite sur une pédale de *la*<sub>b</sub>. Aux derniers instants de cette section, la pédale de *la*<sub>b</sub> semble jouer un rôle fonctionnel : une dominante de *ré*<sub>b</sub>.

**A2** – mesures 35 à 42

Retour de la thématique initiale dans le ton principal.

**T2** – mesures 43 à 47

La seconde transition s'ouvre par une gamme par tons entiers. Tout comme T1, T2 est instable tonalement et a pour mission d'amener la section B2. Debussy réalise cette courte transition à partir d'une « marche ». Un motif commençant sur *sol* à la mesure 43 est tout de suite transposé à la tierce majeure. Ce couple de mesures est ensuite répété à l'octave supérieure. Afin de servir l'analyse, j'ai considéré que *si* pouvait être compris, par enharmonie, comme *do*<sub>b</sub>. C'est la raison pour laquelle je l'ai chiffré *b*VII à l'exemple 3. Toujours pour servir mon propos, j'ai également signalé *sol* par « #11 » (j'y reviendrai).

<sup>4</sup> Les chiffres romains à l'exemple 3 signalent les tonalités et non les accords.

### **B2** – mesures 48 à 55

Le deuxième couplet débute par deux mesures qui installent une harmonie intimement liée au contexte modal (la gamme par tons entiers). C'est sur une pédale de *si* (nouvelle note polaire) que Debussy fait réentendre, légèrement variée, la thématique qui avait amorcé B1. Tant pour B1 que pour B2, c'est un rythme pointé qui personnalise les thèmes. Les deux dernières mesures de cette section abandonnent la pédale de *si* et conduisent, progressivement, à une nouvelle note polaire : *mi*<sub>b</sub>.

### **B3** – mesures 56 à 64

Cette nouvelle section s'amorce à nouveau par le motif de base rétrogradé. S'ouvrant par un simple accord parfait de *mi*<sub>b</sub> majeur, l'harmonie va se complexifier progressivement. Cette section B3 peut être considérée comme le climax de l'œuvre.

### **B4.** – mesures 65 à 70

B4 est sans doute la section la plus surprenante. C'est la tonalité de *la* majeur (point le plus éloigné du centre tonal), mais aussi la structure intervallique du motif de base (Debussy fait entendre pour la première fois une seconde mineure suivie d'une tierce mineure) qui rendent cette partie tellement singulière. J'aurai l'occasion de revenir plus longuement sur cette section assez extraordinaire sur le plan harmonique, mais aussi modal. Debussy termine B4 par une longue dominante en *ré*<sub>b</sub> majeur.

### **A3.** – mesures 71 à 80

La dernière grande section de *Reflets dans l'eau* débute par le retour du thème initial, conjugué avec le retour du ton principal. Les premiers instants de A3 ont toutes les allures d'une réexposition.

La pièce se termine par une longue coda (mesure 81) qui semble n'être que la prolongation de la réexposition.

En portant un regard attentif aux fondamentales dégagées lors de cette description formelle, force est de constater qu'elles peuvent toutes (sauf le *la* tellement énigmatique) entrer dans le spectre harmonique de *ré*<sub>b</sub> : soit *ré*<sub>b</sub>, *fa*, *la*<sub>b</sub>, *do*<sub>b</sub> (*si*), *mi*<sub>b</sub> et *sol* (*sol* n'étant que très passager, il a été signalé à l'exemple 3 par une tête de note différente). Ce spectre harmonique (accord qu'un musicien de jazz chiffrerait D<sub>b</sub><sup>9#11add#5</sup>) est placé à la toute fin de l'exemple 3. Troublant... Debussy annonce-t-il le mouvement spectral ?

## *Thèmes et motifs*

Le motif générateur, je l'ai évoqué plus haut, est constitué de trois sons. Il émane directement de l'échelle pentatonique et en représente la quintessence ou le marqueur. En effet, comme le montre l'exemple 4, il suffit de deux intervalles (la seconde majeure et la tierce mineure) pour évoquer le pentatonisme. Le cadre rouge signale le motif générateur de Reflets dans l'eau, tandis que les traits bleus montrent les occurrences du couple d'intervalles.



Exemple 4

L'exemple 5, présenté sous la forme d'une analyse paradigmatique, montre quelques-uns des endroits où ce motif principal est entendu. À certains moments il est utilisé de manière autonome, à d'autres il constitue l'amorce d'une thématique qui va se déployer. Les couleurs signalent les différentes formes de ce couple d'intervalles. Les cadres rouges pleins soulignent la forme originale du motif (avec éventuellement des transformations comme le miroir, la lecture en mouvement rétrograde...) et les cadres pointillés l'élimination d'une de ses composantes. Les cadres bleus mettent l'accent sur la modification intervallique. Le bleu foncé signale que la tierce mineure est maintenant majeure et le cadre bleu clair met en évidence la transformation intervallique où la seconde et la tierce sont toutes deux majeures. Le cadre vert signale que la tierce mineure est conservée, mais que la seconde majeure est devenue mineure. Enfin, les cercles pointillés indiquent la verticalisation totale ou partielle du motif. Les chiffres à l'exemple 5 désignent les numéros de mesures et les lettres représentent la forme du motif : O pour original, R pour son rétrograde, M pour miroir, et RM pour le rétrograde du miroir. Bien qu'assez exhaustive, cette analyse paradigmatique ne reprend pas toutes les occurrences.

Exemple 5

Musical score for Example 5, featuring multiple staves with various annotations and markings:

- Staff 1: Treble clef, measures 1, 5, 35, 39, 71, 75, 85. Markings: **O**, **1 à 8**, **70, (35), 71**. A red box highlights a measure.
- Staff 2: Treble clef, measures 9, 11. A dashed red box highlights a measure.
- Staff 3: Bass clef, measures 14, 14. Markings: **O**, **RM**. A red box highlights a measure.
- Staff 4: Treble clef, measures 16, 16. Markings: **M**. A red box highlights a measure.
- Staff 5: Treble clef, measure 17. A red dashed circle highlights a note.
- Staff 6: Treble clef, measures 17, 18. A blue dashed oval highlights a measure.
- Staff 7: Treble clef, measure 24. Markings: **R**. A blue box highlights a measure.
- Staff 8: Treble clef, measure 29. A cyan box highlights a measure.
- Staff 9: Treble clef, measure 50. A blue box highlights a measure.
- Staff 10: Treble clef, measure 54. A blue box highlights a measure.
- Staff 11: Treble clef, measures 57, 60. A red box highlights a measure. A vertical arrow points from measure 24 to this measure.
- Staff 12: Treble clef, measures 60, 62, 78. A blue box highlights a measure.
- Staff 13: Treble clef, measure 65. Markings: **R**. A green box highlights a measure.
- Staff 14: Bass clef, measures 87, 83. A red box highlights a measure.

À la lecture de l'exemple, il apparaît clairement que le motif de trois sons est omniprésent et qu'il est souvent assez aisément décelable à l'audition. En revanche, il est moins perceptible lorsqu'il n'est pas à l'avant-plan comme à la mesure 14 où, placé à la basse, il laisse la vedette à la main droite (pour la commodité de la lecture, j'ai choisi des enharmonies). Il est également moins prégnant lorsqu'il est verticalisé et engendre une harmonie comme aux mesures 17 et 18 et sans nul doute encore moins perceptible lorsqu'il est allongé temporellement comme à partir de la mesure 87.

À cet égard, je voudrais proposer un exemple (ci-contre) tiré du prélude La cathédrale engloutie où Debussy allonge le motif générateur au point de ne pas pouvoir le percevoir. Cet exemple est particulièrement éclairant puisque l'allongement d'un motif de trois sons (*ré, mi, si*) s'étale sur pas moins de 14 mesures (*ré* est la note supérieure de l'accord initial – 2<sup>e</sup> portée à l'exemple ci-dessous – *mi* arrive à l'extrême fin de la mesure 6 et le *si* à la mesure 14). L'exemple 6 reprend également quelques-unes des occurrences du motif générateur (qui a pour forme de base une seconde majeure à laquelle s'enchaîne une quinte juste – cadre rouge et ovale pointillé), ainsi que l'une de ses transformations où la quinte juste laisse la place à une quarte juste (cadres, flèches et ovales bleus). Comme pour *Reflets dans l'eau*, tout le début de ce prélude baigne dans une ambiance pentatonique.

Exemple 6

The image shows a musical score for 'La cathédrale engloutie' by Debussy, annotated with various markings to highlight specific occurrences of a three-note motif. The score is written in treble clef and consists of several staves. The annotations include:

- Red boxes:** Highlighting the motif in measures 1, 16, and 19.
- Red circle:** A dashed red circle around a chord in measure 17, representing a verticalized form of the motif.
- Red arrow:** A long red arrow pointing from measure 1 to measure 14, indicating the temporal extension of the motif.
- Blue boxes:** Highlighting transformations of the motif in measures 19, 22, 28, and 72.
- Blue arrows:** A blue arrow in measure 22 points from a chord to a note, indicating a transformation.
- Blue circles:** A dashed blue circle around a chord in measure 22, representing another transformation.

The score includes measure numbers 1, 6, 14, 16, 19, 22, 28, and 72. The bottom staff is in bass clef and includes an 8va marking.



Les différentes modifications du motif initial de *Reflets dans l'eau*, plus particulièrement sur le plan intervallique, sont la plupart du temps tributaires du contexte tonal et modal. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, si le motif générateur peut être présenté isolément, il peut être aussi le déclenchement d'une courte thématique.

### *Harmonie et modalité*

Dans cette partie de l'analyse, je porterai mon attention, conjointement, sur les dimensions harmoniques mais aussi modales.

- Section A (exemple 7)

Les quatre premières mesures portent déjà à discussion.

Comment considérer les accords de la main droite ? Sont-ils autonomes ? Certains peuvent-ils être subordonnés à d'autres ? Difficile de trancher... Mais ce qui est certain, c'est que les musiques que nous avons côtoyées risquent de jouer un rôle déterminant dans la manière dont nous allons « entendre » (et donc analyser) ces quatre premières mesures. C'est ici, à n'en pas douter, une analyse influencée par ma pratique du jazz que je vais proposer.

Le premier niveau à l'exemple 7 (A) propose une vue synthétique de la première grande section. Les accords notés par des têtes de notes vides (rondes) sont à considérer comme les accords principaux et ceux avec des têtes de notes pleines (noires) comme « subordonnés ». Lors des quatre premières mesures, ces accords subordonnés sont ce que j'appellerais des « accords de passage spatialisés ».

La réécriture au niveau B propose une autre présentation qui rétablit les accords de passages sans leurs spatialisations. L'analyse des quatre premières mesures montre à la fois le fond harmonique sous-jacent (à savoir un mouvement plagal IV – I), mais aussi le contrepoint descendant généré par les accords subordonnés. Toute cette séquence se présente sur une double pédale (tonique et dominante). D'autres analyses sont possibles. Un musicien de jazz comprendra le premier accord comme un accord de 9<sup>e</sup> de dominante dont *ré*<sub>b</sub> est l'appoggiature non résolue de *do* – accord qu'il notera A<sub>b</sub><sup>9sus4</sup>/D<sub>b</sub>.

1 3 9 12 13 14 15 16

**A**

IV (V) I V----- (bIII)' V----- I IV V ? 7 7 V? I

pédale T/D

**B**

I V (V) zone « out » I

**C**

pentatonisme

### Exemple 7

L'arrivée de *la*<sub>b</sub> (la dernière double croche de la mesure 2), accompagné de *sol*<sub>b</sub> joué synchrone, appuie un peu plus cette hypothèse. Et si les deux solutions se conjuguent, il est tout à fait possible d'entendre un pattern IV–V–I. Quelle que soit l'analyse retenue, l'accord de la troisième mesure sonne, dans ma perception, comme la résolution de la tension (du flou ?) engendrée par les accords des deux premières mesures. Malgré les notes étrangères, c'est manifestement une ambiance pentatonique qui prédomine (niveau C). Cette couleur générale est intimement liée non seulement à la partie supérieure des accords de la main droite, mais aussi au motif générateur qui, je l'ai déjà signalé plus haut, peut être considéré comme le marqueur du pentatonisme. Les quatre

premières mesures sont répétées. Le seul changement apporté par Debussy est l'arpégiation des deux notes du bourdon à la mesure 5 – *la*<sub>b</sub> est joué sur la première croche et *ré*<sub>b</sub> sur la deuxième. Cette modification fait que *ré*<sub>b</sub> est maintenant joué synchrone avec l'accord que j'avais analysé comme un accord de passage. Cette subtile modification renforce un peu plus la sensation de flou.

Bien que restant toujours ancrée en *ré*<sub>b</sub>, la suite de la première section amène un contraste important avec l'apparition du chromatisme à partir de la mesure 9, mais aussi un procédé harmonique tellement récurrent chez le compositeur français : des accords enchaînés parallèlement. Partant de la dominante du ton principal, ce sont des 7<sup>es</sup> de dominante qui s'enchaînent chromatiquement. Après une courte pause sur l'accord du troisième degré baissé, Debussy répète la dominante avant de glisser cette fois jusqu'à la tonique (tonique qui conserve la couleur de 7<sup>e</sup> de dominante ambiante) – globalement un mouvement V–I. Mais ce qu'il y a de plus remarquable ici, c'est que la ligne supérieure, celle qui déploie le second intervalle du motif de base (*fa–mi*<sub>b</sub>), est diatonique et que les notes qu'elle utilise, bien que pouvant s'intégrer comme des notes ajoutées aux accords de septième de dominante sur lesquelles elles viennent se poser (6<sup>te</sup>, *b*5...), émanent d'une transposition de l'échelle pentatonique de base (voir ligne C)<sup>5</sup>. Chromatisme et diatonisme se côtoient donc harmonieusement. J'aurai l'occasion de revenir ultérieurement sur ce rapport dialectique entre chromatisme et diatonisme. Les deux accords qui suivent – ceux qui accompagnent le motif secondaire issu de la partie supérieure de la main droite à la mesure 3 (*mi*<sub>b</sub>, *si*<sub>b</sub>, *fa*) – associés à la tonique qui les précède, évoquent un pattern ID <sup>6</sup>–IV–V.

Arrive maintenant le premier évènement vraiment troublant. Il s'agit de l'accord de la mesure 13 que je qualifierais d'accord « out ». Pour en parler en terme plus imagé, l'arrivée de cet accord donne la sensation d'une eau qui se trouble un moment. C'est comme si un caillou, jeté dans l'eau calme et stable provoque des ondes passagères qui font perdre un moment l'image que l'eau reflétait. Cette vision, sans doute un peu simpliste, peut également s'appliquer à la forme globale de la pièce où les transitions sont comme une instabilité passagère, brouillant l'image du reflet dans l'eau, et les parties plus thématiques et polarisées par une note dominatrice, comme une eau à nouveau stable proposant une image légèrement différente de la précédente – cette différence étant

<sup>5</sup> Les traits et les flèches à la ligne C montrent les notes communes entre les échelles pentatoniques utilisées.

<sup>6</sup> D qui accompagne I signale que l'accord de tonique est rendu dominante. Certains préfèrent le chiffrer V/IV.

engendrée par le contexte tonal et modal<sup>7</sup>. Cette image du caillou est suggérée par Debussy lui-même puisqu'il indiquait à Marguerite Long que la seconde présentation du thème initial (partie A2) est « Un petit cercle dans l'eau, un petit caillou qui tombe dedans ».

L'effet de cet accord *out* est tout à fait remarquable. Et comme pour l'accentuer un peu plus encore, Debussy demande de le jouer *più p.* Comment l'expliquer ? Ce qui le relie à l'accord qui précède, ce sont trois notes communes (*si*<sub>b</sub>, *fa* et *do*) ainsi que le chromatisme descendant des deux autres voix (*la*<sub>b</sub> vers *sol* et *sol*<sub>b</sub> vers *fa*). Bien que toujours assez surprenant, si cet enchaînement est joué sans *ré*<sub>4</sub> à la basse, il se comprend plus aisément (j'y reviendrai plus tard). C'est *ré* à la basse (créant un mouvement de triton avec la basse qui a précédé) qui perturbe quelque peu la compréhension de cet accord. L'effet est véritablement magique. Et ce qui est encore plus troublant, c'est que cet accord, qui sonne presque comme une « dissonance » dans le contexte, n'est que la verticalisation d'une échelle pentatonique. Quatre accords prolongent cette zone « out ». Débarrassés des leurs notes d'appogiatures (ligne A), ils sont extrêmement lisibles. Il s'agit d'une alternance entre des accords de 7<sup>e</sup> diminuée et de 7<sup>e</sup> de dominante construits, comme je l'ai déjà signalé lors de l'analyse mélodique, sur les hauteurs du motif initial. La première basse (*ré*), commune avec celle de la mesure qui a précédé, assure la continuité.

Après cette zone où l'eau s'est troublée, l'accord de la mesure 15 ramène une stabilité tonale. Comme pour le tout premier accord, il y a plusieurs manières de le percevoir. Il peut être considéré comme II<sup>7</sup> (en *ré*<sub>b</sub>) dont la quinte est baissée et la quarte ajoutée (fonction sous-dominante), mais il est également possible de le comprendre comme IV (toujours une sous-dominante) avec sa tierce minorisée et une 6<sup>te</sup> ajoutée placée à la basse (*la*<sub>b</sub> étant toujours une note ajoutée). Et il est aussi possible d'entendre cet accord comme une dominante placée sur sa quinte – accord qu'un musicien de jazz chiffrerait A<sub>b</sub><sup>b9sus4</sup>/E<sub>b</sub>. Que nous penchions pour l'une ou l'autre de ces trois solutions, ce qui est clair c'est que cet accord est appellatif et que sa résolution sur l'échelle pentatonique sonne comme une véritable cadence.

Prenons maintenant un peu de recul et examinons la conduite harmonique de toute cette section. La grande charpente pourrait être comprise comme un mouvement I–V–I (chiffre vert clair à la ligne B de l'exemple 7). En considérant l'accord IV (mesures

<sup>7</sup> Lors de la rencontre du 21 juin, nous avons mis en parallèle cette idée avec la série des célèbres Cathédrales de Rouen, où Monet représente le même objet (ici la thématique récurrente) sous une autre lumière.

1 et 2) comme une appoggiature de l'accord I (mesures 3 et 4), les huit premières mesures forment une longue tonique. À partir de la mesure 9 et jusqu'à la mesure 15, c'est la dominante qui prédomine, et ce malgré la petite zone *out*. Cette dominante se résout enfin sur la tonique de la mesure 16. Pour en terminer avec cette section je voudrais encore insister sur la notion de chromatisme et sur le rapport possible entre les 7<sup>es</sup> de dominante parallèles des mesures 9 à 12 et la mesure 14. Le procédé d'écriture, à savoir des accords parallèles, est le même. Dans les deux cas, et ce malgré l'absence d'une ligne chromatique continue à la mesure 14, les passages peuvent être considérés comme chromatiques. Ceci est important pour comprendre l'analyse harmonique de la première transition.

- 1<sup>e</sup> transition

Comme pour la première section, c'est à partir d'une réécriture synthétique que je propose d'examiner la première transition (exemple 8). Celle-ci s'ouvre par une fondamentale *fa* (III<sup>e</sup> degré) porteuse du motif générateur (ligne B). Si *fa* et *do* peuvent se comprendre dans la tonalité principale, *ré* semble inviter à la quitter. L'accord qui suit, neuvième de dominante sur *ré*, en premier renversement, sonne comme un bref rappel d'un des accords de la section précédente (un flash-back en quelque sorte). Ce couple harmonique est ensuite repris à l'identique et ce n'est qu'à partir de la mesure 20 (*quasi cadenza*) que Debussy amorce le processus modulant. La mesure 20 (la mesure 21 n'étant qu'une répétition à l'octave) utilise à nouveau des accords qui s'enchaînent parallèlement. Ce sont, ici, des 9<sup>es</sup> de dominante en premier renversement. Les fondamentales de ces accords à distance de tierces mineures forment un accord de septième diminuée qui se déploie horizontalement. Il est possible de mettre en relation les particularités harmoniques de la mesure 14 avec celles des mesures 9 et 10. En effet, comme le montre l'exemple 8, les 7<sup>es</sup> diminuées qui avaient été entendues verticalement aux mesures 9 et 10 passent maintenant dans une dimension horizontale, tandis que les 7<sup>es</sup> de dominantes deviennent des 9<sup>es</sup> de dominantes. Debussy va ensuite « filtrer » progressivement l'accord de 9<sup>e</sup> de dominante sur *ré*, (mesure 22). C'est d'abord sa fondamentale qui disparaît. Elle laisse la place à *si* (6<sup>te</sup> ajoutée). Ensuite, la tierce de cet accord (*fa*) et sa 9<sup>e</sup> (*mi*) vont disparaître également au travers d'un chromatisme en mouvement contraire. Ce filtrage terminé, le résidu résonne comme une véritable interrogation. Vers quoi Debussy souhaite-t-il nous emmener ? Les quatre notes restantes (*sol*, *la*, *si* et *do*) peuvent être le support de plusieurs solutions modales et il faudra attendre l'arrivée de *la* à la basse (mesure 24) pour que Debussy suggère un mode défectif à consonance mineure.

- Les sections B

Étant donné les procédés récurrents mis en œuvre lors des quatre sections B, j'ai choisi de les présenter selon le modèle de l'analyse paradigmatique. Cette présentation a l'avantage de mettre en évidence non seulement les divers rapports mélodiques, mais également harmoniques. La dimension modale, représentée ici par des couleurs qui sont explicitées ci-dessous, montre les différents procédés mis en œuvre par Debussy. Ceux-ci agissent très clairement sur les contrastes de couleurs, ou de lumière (pour utiliser une autre métaphore) tellement récurrents dans la musique du compositeur français. L'exemple 9 reprend donc plusieurs paramètres. En ce qui concerne les accords, je les ai nommés via le chiffrage utilisé communément en jazz. Contrairement à ce que j'ai montré dans la première section de la pièce, plusieurs de ces accords n'ont pas de fonction tonale particulière. Aussi, l'exemple 9 ne contient-il aucun chiffre romain. Si l'un de ces accords peut avoir un rôle fonctionnel particulier, celui-ci sera alors explicité dans le texte. Les lignes de couleur renseignent quant à elles la qualité modale : le violet – qualité mineure (mode défectif) ; le rouge – mode par tons entiers ; le bleu – mode de *sol* (myxolydien) ; le bleu ciel – mode de *fa* (phrygien). J'ai également placé quelques cadres qui seront commentés de manière plus particulière. Par commodité, je commente cet exemple 9 en utilisant les lettres des sections ainsi que les numéros de mesures propres à l'exemple.

B1 s'ouvre par une réelle ambiguïté modale. Si l'accord qui accompagne la basse  $la_b$  laisse entendre un mode défectif à consonance mineure, la thématique qui se déploie par dessous fait clairement référence à une échelle par tons entiers. Le chiffrage choisi pour cette gamme fragmentaire par tons entiers est  $A_{b_{gpr}}$ . Polymodalité ? Possible... Mais il n'est pas impensable de considérer  $do_b$  comme une note qui trouvera sa résolution sur  $do$  bécarré de la mesure 4. Du reste, Debussy réutilisera cette ambiguïté lors de la seconde transition où la main gauche fait entendre clairement une gamme par tons entiers tandis que la main droite joue un accord de  $si_b$  mineur. Ici, comme le montre l'exemple 10, il semble évident que  $si_b$  est une note d'approche de  $la$ .

Revenons à l'exemple 9. À la quatrième mesure de B1, l'accord est très clairement une neuvième de dominante sur  $la_b$ . C'est l'apparition de  $do\sharp$  (venant de  $do_b$ ), ainsi que le passage de  $mi_b\flat$  à  $mi_b$ , qui engendre cette neuvième de dominante. L'arrivée de ce nouvel accord a un impact sur la couleur générale. La « lumière » devient plus claire ! Sur le plan modal, c'est aussi le passage d'une échelle par tons entiers vers le mode myxolydien qui est frappant. Ce procédé d'éclaircissement harmonique est réentendu pratiquement à l'identique dans l'enchaînement des mesures 2 et 3 à B2. Ici, c'est sur une note pédale de  $si$  que Debussy place ses accords.

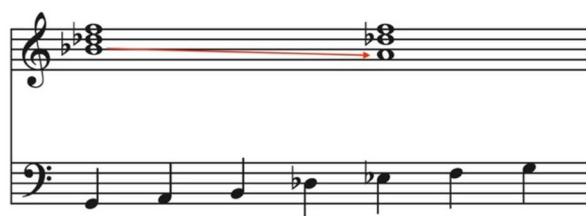
**B1**  
 Chords:  $A\flat^{8pt}$ ,  $A\flat^9$ ,  $C^{b9}$ ,  $(A\flat)^9$

**B2**  
 Chords:  $B^{8pt}$ ,  $B^9$ ,  $D^7/A$ ,  $G\#^{b9}$  ( $A\flat$ ),  $E\flat$

**B3**  
 Chords:  $E\flat^7$ ,  $E\flat^{b9}$  [ $B\flat$ ] $^9$ ,  $E\flat^9$ ,  $(E\flat/G)^{8pt}$ ,  $E\flat^9$ ,  $D\flat^7/A\flat$ ,  $D\flat^{8pt}$

**B4**  
 Chords:  $F\#$ ,  $A^6$ ,  $D^-$ ,  $A^{maj7}$ ,  $C^-$ ,  $A^{maj7}$ ,  $A\flat^{9sus4}$

Exemple 9



Exemple 10

À B3 (mesures 3 et 4), le processus s'est inversé puisque c'est un passage vers la gamme par tons entiers qui assombrit la lumière du mode myxolydien qui l'a précédé. Le même phénomène s'applique quelques mesures plus tard. C'est donc bien un jeu de transformation modale entre la gamme par tons entiers et le mode myxolydien qui agit sur les changements d'éclairages des thématiques à B1, B2 et B3. Le compositeur joue ici, comme il l'a souvent fait, sur des contrastes d'ombre et de lumière.

Outre cet aspect modal, B1 est marqué par un rappel du chromatisme en mouvement parallèle. Celui-ci intervient aux mesures 6 et 7 de B1 (cadre vert). Le fond harmonique de cette courte incise, qui peut évoquer une petite rafale de vent, est un accord de 7<sup>e</sup> de dominante sur *do* (*la*<sub>b</sub> reste la note pédale), auquel une neuvième mineure s'invite, avant de revenir à la couleur d'un accord de A<sub>b</sub><sup>9</sup> suggéré par la basse et le mouvement mélodique (c'est la raison pour laquelle je l'ai placé entre des parenthèses). Les deux fondamentales des accords (C et A<sub>b</sub>) sont, comme cela se produira encore à quelques reprises, à distance de tierce.

À B2, l'accord de B<sup>9</sup> laisse la place à un accord de D<sup>7</sup> sur sa quinte (à nouveau un rapport de 3<sup>ce</sup>) avant de passer à un accord de G<sub>#</sub><sup>9</sup>. Bien que remarquable dans ce contexte, cet enchaînement de deux accords à distance de triton (D<sup>7</sup> et G<sub>#</sub><sup>9</sup>) est assez commun. Pour un jazzman, l'accord de G<sub>#</sub><sup>9</sup> est considéré comme un substitut tritonique de D<sup>7</sup>. Comme le montre l'exemple 11, ce sont les notes communes entre les deux accords à distance de triton (particulièrement la 5<sup>te</sup> diminuée qui devient une quarte triton) qui expliquent cette interchangeabilité<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Comme nous le savons, ce procédé harmonique est lié aux potentialités de la sixte augmentée et plus particulièrement de la sixte augmentée allemande.



The image shows a musical score for three measures in 4/4 time. The first measure contains a G#5b9 chord (V) with notes G, B, D, F, A, and C. The second measure contains a Db9 chord (bIID) with notes Db, F, Ab, and C. The third measure contains a C Maj9 chord with notes C, E, G, B, and C. A red arrow points from the G#5b9 chord to the Db9 chord, indicating a tritone substitution.

Exemple 11

Si en jazz c'est l'accord de  $D^b9$  ( $bIID$ ) qui remplace celui de  $G^{\#5b9}$  ( $V$ ), il peut arriver, comme ici chez Debussy, que les deux accords soient présents<sup>9</sup>. L'enchaînement des deux accords aux mesures 12 et 13 de la première section peut s'expliquer de cette manière puisque l'accord de dominante sur  $la^b$  trouve sa résolution, de manière chromatique, sur un accord évoquant *sol* mineur placé sur sa quinte (pour rappel, ce renversement déstabilise considérablement l'accord).

Revenons à la section B2. L'accord de  $G^{\#9}$ , qui par enharmonie devient  $A^b$ , se trouve être la sous-dominante du ton de *mi* majeur qui amorce la section B3. Celle-ci s'ouvre par un accord parfait majeur extrêmement majestueux (cercle rouge) ! La « pureté » de cet accord ainsi que la nuance qui l'accompagne et sa registration donnent à cet accord une lumière éclatante. Contrairement à ce qui s'était passé à B1 et B2, où l'on passait d'une luminosité assez sombre vers la clarté, l'accord de *mi* va cette fois s'assombrir progressivement. Cet assombrissement est provoqué par l'apparition d'une septième de dominante sur cette même fondamentale ( $E^b7$  à la mesure 1 de B3) qui se transformera ensuite en une 9<sup>e</sup> de dominante ( $E^b9$  à la deuxième mesure et  $E^b9$  à la troisième) avant de glisser subtilement vers une gamme par tons entiers à la mesure 4. Au seuil de B4 (la partie la plus magique de l'œuvre), Debussy fait réentendre, globalement, le même processus harmonique qu'aux mesures 3 et 4 : deux accords, dont la couleur est à nouveau myxolydienne, s'enchaînent ( $E^b9$  et  $D^b7/A^b$  – mesures 5 et 6), avant de céder la place à une nouvelle gamme par tons entiers (mesures 7 et 8). Le cadre vert de la deuxième mesure à B3 signale deux accords qui, cette fois, peuvent s'expliquer fonctionnellement. En effet, toujours sur une note pédale (*mi*), l'accord  $[B^b9]$ <sup>10</sup> est la dominante du ton de *mi*, dans lequel baigne le début de cette section.

<sup>9</sup> Signalons que dans la seconde pièce de l'op 117 de Brahms (mesures 67 à 72), il y a un très beau cas où l'accord de substitution tritonique et l'accord réel s'enchaînent.

<sup>10</sup> Les crochets signalent que la fondamentale n'est pas présente.

Toujours sur le plan plus fonctionnel, les dernières basses entendues à B3 (*mi*<sub>b</sub>–*la*<sub>b</sub>–*ré*<sub>b</sub>) sont dans un rapport de quintes descendantes. Cette dernière section B est sans nul doute la plus difficile à analyser. Si j'avais évoqué l'idée d'accords *out* à la mesure 13, je qualifierais cette fois toute la section (en dehors de ses derniers instants) de *out*. Le premier accord fait entendre une dissonance (*la*–*sol*<sub>#</sub>). *Sol*<sub>#</sub>, qui se résout sur *fa*<sub>#</sub>, est accompagné de *do*<sub>#</sub> à la partie mélodique. Il est dès lors possible de comprendre cet accord comme le sixième degré de *la* majeur ou comme une tonique à laquelle Debussy ajoute une sixte (A<sup>6</sup>). L'accord qui suit est incontestablement un accord de IV minorisé. C'est grâce à cet échange modal, qui assombrit la couleur générale, que l'accord de *la* majeur qui suit semble encore plus lumineux. Et comme pour rendre cette luminosité encore plus étincelante, Debussy lui donne une couleur lydienne avec l'apparition de *ré*<sub>#</sub>. En deux mesures, le compositeur a joué à loisir d'un potentiomètre lumineux. Mais ce n'est pas terminé, puisqu'avec l'accord parfait de *do* mineur qui suit (tierce inférieure de *la*), Debussy donne un nouveau coup de potentiomètre vers l'assombrissement. Ce moment harmonique sublime (cet effet harmonique !) s'accompagne d'une nuance *ppp* qui contribue, elle aussi, à la sensation de pénombre engendrée par l'accord de *do* mineur. Tout de suite après, c'est l'accord de *la* majeur, toujours accompagné d'une coloration lydienne, qui ramène une lumière étincelante. Les quelques mesures qui suivent (changement d'armure) ramènent la tonalité initiale via une longue dominante (A<sub>b</sub><sup>9sus4</sup>). C'est dans cette tonalité de *ré*<sub>b</sub> majeur que Debussy va faire réentendre son thème initial pour la dernière fois.

## *Pour terminer*

- *Réexposition et coda*

La dernière section de *Reflets dans l'eau* constitue à la fois la dernière exposition du thème initial, mais aussi son effritement progressif. En dehors de l'épuration rythmique, les huit premières mesures de A3 reprennent fidèlement le contexte harmonique des huit premières mesures. Un bref rappel du motif entendu aux mesures 60 et 63 (gamme par tons entiers) sert ici de petite transition avant d'amorcer le processus de « liquidation » du matériau mélodique qui se met en oeuvre dès la mesure 81. Les quatre premières portées de l'exemple 12 reprennent le texte de Debussy à partir de la mesure 81. Cette réécriture met en avant les différentes strates du texte. La « ligne de basse » met à jour les caractéristiques intervalliques du motif principal et la suivante reprend la globalité de l'harmonie. La réécriture montre comment le motif principal se tuile véritablement au motif secondaire par le *mib* commun aux deux motifs (traits rouges et bleus). Ce couple motivique est repris à l'identique aux mesures 5, 6 et 7 avant de ne faire entendre que des résidus de ceux-ci. Le motif secondaire se voit tout d'abord dépouillé de *mi*<sub>b</sub> aux mesures 8, 9 et 10 (trait bleu pointillé) avant que *fa* ne disparaisse à la mesure 11. Le motif principal quant à lui ne conserve que sa note initiale lors des deux dernières mesures de cet ultime filtrage. Comme le montrent les traits rouges pointillés et pleins à la « ligne de basse », le motif initial, en augmentation rythmique, est entendu de manière fragmentaire (mesures 1 à 8) avant de se faire réentendre une dernière fois, pour clore la pièce, dans sa forme originale. Et comme pour livrer un dernier rappel, Debussy fait entendre les deux premiers sons du motif générateur dans la strate harmonique (*la*<sub>b</sub> et *fa* à la troisième portée – trait rouge vertical en pointillés).

*ppp*

The image displays a musical score for Example 12, consisting of four staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom two staves are for the bass line and harmony, both in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A vertical line is drawn through the first two staves. Annotations include red and blue lines and boxes highlighting specific musical elements.

ligne de basse

harmonie

bVI? IV bVI? IV II IV II I

motif générateur

Exemple 12

Cette « liquidation » progressive des motifs s'effectue sur des harmonies qui s'étalent longuement. J'ai chiffré ces accords afin de montrer le rapport avec les accords des quatre mesures inaugurales. Pour rappel, j'avais analysé ces quatre premières mesures comme une sous-dominante se résolvant sur une tonique. Dans cette coda, ce sont bien les accords IV et II (des sous-dominantes donc) qui dominent. L'accord IV (mesures 3 et 7) se voit ajouter une sixte, tandis que le II (mesure 8 et 10) supporte une septième et une quarte ( $E\flat^{7sus4}$ ). Sur la quinte à vide de l'accord de tonique (mesure 11), Debussy ajoute une 9ème et une 6te dans la superstructure de l'accord. Toutes ces notes ajoutées engendrent des accords construits à partir du pentatonisme – pentatonisme qui, par conséquent, les intervalles du motif principal aussi. Tous ces motifs, signalés par un cadre rouge à la dernière portée de l'exemple 12, entrent dans une seule échelle pentatonique ( $sol\flat-la\flat-si\flat-ré\flat-mi\flat$ ). Et comme pour ne rien oublier dans cette coda, Debussy y insère également le motif transformé : celui qui servait à l'amorce des sections B et qui faisait référence à la gamme par tons entiers (cadre bleu à la mesure 2). Le tout dernier accord quant à lui est un accord parfait. Un seul accord pose plus de problèmes sur le plan analytique, c'est celui de la première mesure (accord qui se répète quelques instants plus tard). Est-ce un accord de sixième degré baissé ? Est-ce un accord du II avec sa quinte baissée que Debussy souhaite évoquer ?  $Mi\flat$  de la thématique qui accompagne la tierce  $si\flat-ré\flat$  peut plaider pour cette solution. Quelle que soit la manière dont nous le comprenons, il est plus instable que l'accord du IV sur lequel il se résout. Toute cette section finale utilise un très large ambitus. Debussy semble vouloir occuper tout l'espace sonore du piano.

Arrivé au terme de cette contribution, je suis conscient qu'il reste bon nombre de choses à discuter. Je n'ai pas abordé le traitement des textures et du timbre, des dynamiques, des registrations... Mais comme le projet « Profils d'une œuvre » est d'échanger, je cède bien volontiers le relais.

Jean-Marie Rens – 23 octobre 2021.