

Claude Debussy (1860-1917) *La Mer , trois esquisses symphoniques*

De l'aube à midi sur la mer

(titre original : *La Mer belle aux Iles Sanguinaires*)

Jeux de vagues

Dialogue du vent et de la mer

(titre original : *Le vent fait danser la Mer*)

La composition de *La Mer*, qui ne s'étend que sur une année et demie, est exceptionnellement rapide si on la compare à celle des *Nocturnes* (cinq ans) ou du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. La partition, esquissée en Bourgogne en septembre 1903, est orchestrée à Jersey durant l'année suivante pour être achevée à Dieppe au mois de mars 1905. Ces années sont également celles de plusieurs pièces majeures pour le piano, à savoir *Estampes*, *L'Isle Joyeuse*, *Masques*, et la première série d'*Images*. Lorsque le compositeur aborde cet ouvrage en 1903, il a quarante-trois ans, et quatre chefs-d'oeuvres de l'écriture symphonique à son actif : *Printemps* (1887), le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), les *Nocturnes* (1901), et bien évidemment *Pelléas et Mélisande* (1902). *La Mer* s'inscrit ainsi dans la production du compositeur comme une œuvre de maturité.

Debussy y explore une palette orchestrale beaucoup plus riche et vaste que dans ses œuvres précédentes. En sus de son effectif privilégié (bois, cors, harpes, timbales et cordes), le pupitre des bois est complété d'un piccolo et d'un contrebasson ; celui des cuivres considérablement enrichi par des trompettes, cornets, trombones et d'un tuba ; enfin, aux simples timbales Debussy ajoute un triangle, un célesta, un tam-tam, une grosse caisse et un célesta. Il en résulte une couleur sonore très particulière, et qui restera caractéristique de *La Mer*, même si *Jeux* (1913) réutilisera le même instrumentarium.

Si l'œuvre est mal accueillie à sa création aux concerts Lamoureux, le 15 octobre 1905, c'est que le langage du compositeur a considérablement évolué depuis *Pelléas*, créé trois ans auparavant. Si les recherches sur les plans du langage et de la forme restent fidèles à celles des opus précédents, elles sont en effet dans *La Mer* poussées bien plus avant. Le discours musical y est caractérisé par un matériau thématique aussi proluxe qu'unifié : tous les motifs naissent des premières idées énoncées dans les mesures initiales de chaque mouvement, et

plusieurs d'entre eux sont même permanents au fil de l'œuvre. La continuité discursive consiste ainsi en un langage qui s'engendre lui-même, et dans lequel évolution temporelle et métamorphose thématique procèdent d'une même nécessité. Un langage totalement organique est ici élaboré, où les notions de cellule, figure, motif, thème ne sont plus différenciables, et où celles d'exposition et développement ne permettent plus de décrire un déroulement ininterrompu.

Ce discours, d'une fluidité rare, utilise pourtant un langage rythmique d'une complexité sans précédent chez le compositeur. On observe une multiplication des figures employées, de leurs mutations et de leurs combinaisons, une fréquente polyrythmie binaire/ternaire, des superpositions de cellules différentes, ou identiques mais énoncées simultanément à de nombreuses vitesses différentes. Cette prolifération rythmique est organisée et canalisée par de grandes conduites dynamiques, ainsi que par une gestion extrêmement souple de l'agogique. Cette façon de penser le temps musical, bien que déjà expérimentée dans le *Faune*, trouve dans *La Mer* sa mise en œuvre la plus aboutie.

Au moyen d'un langage particulièrement complexe, c'est en réalité une plongée dans la sensation du mouvement et de la lumière que nous propose ici Debussy. Lumière éblouissante des cuivres et percussions, lumière chatoyante et scintillante avec le célesta et les harpes, claire et pure avec les violons et les flûtes. Quant à la sensation du mouvement, elle est créée par la souplesse et la vélocité des cordes, harpes et flûtes, ainsi que par la puissance des cuivres, par des fluctuations agogiques permanentes, par une technique du phrasé en « soufflets », ainsi que par de grands crescendos et decrescendos orchestraux et dynamiques.

La grande force de l'œuvre, c'est son traitement en corrélation de l'espace et du temps. D'une ligne d'horizon lointaine à peine entrevue jusqu'à l'immersion au cœur de la vie aquatique, de la contemplation d'un paysage figé au déchaînement des éléments, l'auditeur assiste à une métamorphose permanente de l'environnement sonore - voire à un déplacement de son propre point de vue sur ce même environnement - grâce à un phénomène de perspective auditive. La progression temporelle est conçue à l'échelle de chacune des trois grandes parties, mais aussi à l'échelle de l'ouvrage tout entier. Elle s'organise en grandes séquences, toutes orientées vers des points de culminations, dans une gradation à la fois interne et externe à chaque mouvement. Deux éléments que nous pourrions qualifier d'« aérien » et « liquide » agissant en interaction, le déroulement de l'œuvre peut se décrire comme suit : dans la première partie c'est l'élément aérien qui domine, puis l'élément liquide dans la deuxième, le troisième mouvement mettant en œuvre l'exacerbation mutuelle de ces deux forces.

Pierre de BUCY