

Claude Debussy, Pelléas et Mélisande (1902)

Pour Maeterlinck, Pelléas et Mélisande (écrit en 1892) exprime le désir d'un renouvellement et d'une rupture : « *Pour le moment je travaille à un drame simplement et banalement passionnel, afin de me tranquilliser, et peut-être parviendrai-je à détruire ainsi cette étiquette de poète de l'horreur qu'on me colle sur le dos.* » A défaut d'horreur, le dramaturge a définitivement clos la porte du réalisme. S'il se passionne étudiant à Paris, pour Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck ne tarde pas à trouver sa voie propre : une vision esthétique particulièrement marquée par le tragique et le sentiment de l'inéluctable catastrophe. C'est peut-être pour cette raison que son théâtre convient parfaitement à l'opéra. Un sentiment tragique qui ne s'incarne pas véritablement dans l'action mais imprègne les êtres et les situations comme un climat d'imperceptible inquiétude. Le non-dit, l'implicite, l'allusif distillent leur vénéneuse action. Pour lui, l'art exprime plus qu'il ne dévoile. Pas de héros antiques et de dieux opposés, souvent la simplicité des gens de peu mais dont l'épaisseur psychologique laisse deviner de profondes souffrances. Il était logique que la musique capable de dire sans parler, porte idéalement cette quête du mystère, cette écoute particulière aux mouvements de la psyché, ce théâtre de l'âme.



Le théâtre de Maeterlinck : mystère du style, faillite du mot
*Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous...
Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais...
Je ne dis plus ce que je veux... »* (Mélisande, Acte V)

Celui que sa famille destinait au barreau se découvre poète. Un chantre des voies nouvelles et mystérieuses qui fut révélé à la Une du Figaro, par la plume du très sévère Octave Mirbeau lequel après la lecture de sa pièce, *La Princesse Maleine*, en fit un plaidoyer élogieux et de l'auteur, parlait d'un « nouveau Shakespeare ». A moins de trente ans, l'écrivain devenait célèbre, connaissant une carrière fulgurante et fondatrice pour le théâtre moderne dont le Prix Nobel obtenu en 1911 marque la valeur. L'œuvre de Maeterlinck s'est précisée par réaction à la mode de l'époque qui idolâtrait la scène classique et réaliste. Le poète gantois préfère non l'avons dit, le symbole et l'évocation. Contre le schématisme psychologique, il défend une vision plus nuancée du drame, où paraît la dignité tragique et silencieuse des individus les plus simples. Il a peint la grandeur muette d'exister. Il a fait entendre le murmure secret des blessures familiales. Dans sa prose, se dévoile l'héroïsme et la grandeur du quotidien le plus –apparemment- anodin. « Tragique quotidien », tel est le genre qu'il entend illustrer : l'expression est choisie comme titre de son essai paraissant en 1896 dans *Le Trésor des humbles*. Cet idéal presque austère ne pouvait pas non plus s'accorder au lyrisme codifié du théâtre classique, en particulier de Racine.

❑ Le théâtre qu'il impose peu à peu désire rendre l'humain plus humain en lui permettant de prendre conscience de sa propre vie et de sa signification profonde. « Quel jour deviendrons-nous ce que nous sommes ? ». La réussite de cette révélation dépendrait de l'épreuve que nous inflige le théâtre. En exprimant la partie cachée de l'existence, il souhaite nous apporter l'enseignement que la vie n'est que celle que l'on choisit de suivre. Et rien n'est plus tragique qu'une existence qui ignore où elle va. Or souvent chacun s'accorde de cette impossibilité. Résignation et renoncement. Ou conscience et illumination. Symboliste dans le sillon tracé par le visionnaire Mallarmé, proche de Wagner aussi qui est poète et musicien, Maeterlinck en prônant la vie intérieure et

l'autre versant du miroir, veut un autre théâtre. Ni classique ni réaliste. Pour sa création au théâtre (Bouffes Parisiens, mai 1893), Pelléas et Mélisande, outre la noirceur du sujet, est une expérience scénique originale. Les acteurs récitent leur texte lentement sous une lueur lunaire et derrière un voile de gaze qui les sépare du public, leur conférant des allures fantomatiques. Les costumes sont inspirés de Memling. Nous sommes en plein gothique fantastique. De surcroît tous les personnages semblent enchaînés à leur propre secret qu'ils ne peuvent dire ni faire partager. Le sceau du destin les emmure chacun dans une solitude qui les rend totalement étrangers les uns des autres. Qui est véritablement Mélisande ? Pourquoi pleure-t-elle à la fontaine ? Que lui a-t-on fait ? De même à la fin de l'œuvre, Golaud sait-il vraiment quel amour a uni Pelléas à Mélisande ?

En définitive, est-il possible de nommer les choses, d'expliquer, de dévoiler ? L'identité profonde de chacun se construit dans un autre langage que ce qui est prononcé. Le sens véritable de nos vies se tient caché : à nous d'en décoder les fugaces éclaircissements. Dans le détour d'une phrase plus murmurée qu'articulée, par déduction, dans l'allusion, la connotation. Il semble que les personnages de Maeterlinck ne peuvent dire clairement ce qu'ils sont parce que cela leur serait douloureux. Faute, culpabilité, blessures demeurées béantes et cachées, chacun reste tapi dans l'ombre. La parole est vaine. L'essence de la vie n'est pas dans ce que l'on dit mais enfouie en soi dans l'épreuve muette. Ce en quoi avant Beckett ou Ionesco, Maeterlinck réinvente le langage théâtral en disant la faillite du mot et de la parole. Combien de scènes où les personnages parlent en quasi-monologue, de façon simultanée, sans que jamais leur discours ne répondant à l'autre, se rencontrent vraiment.

Debussy s'empare de Pelléas

Dès le début de la genèse de la pièce, le musicien, spectateur de l'unique soirée de représentation (le 17 mai 1893) témoigne

son vif intérêt pour le sujet et l'esthétique qu'il sous-tend. Maeterlinck réceptif rédige lui-même un livret d'après sa pièce en 1902. Mais Debussy n'a cure des intentions du poète : il arrange son propre texte et surtout, ne souhaitera plus engager dans le rôle de Mélisande, la chanteuse Georgette Leblanc, compagne de Maeterlinck depuis 1895, pourtant naturellement pressentie. Le compositeur lui préfère Mary Garden. Ces dispositions montrent à quel point, en définitive, les deux artistes ne se sont pas retrouvés dans un travail commun. Bien au contraire, il s'agit de la part du musicien d'un rapt parfaitement et sciemment orchestré. Et leur brouille sera retentissante. Mais Debussy a le soutien d'Albert Carré, directeur de l'Opéra Comique. « On parvint ainsi à m'exclure de mon œuvre... En un mot, le Pelléas de l'Opéra-Comique est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie... » écrit dans les journaux le poète dépossédé.

Serait-ce que Debussy eût souhaité se réapproprier une œuvre qu'il tenait comme son œuvre propre ? La fameuse scène où Mélisande arrange sa longue chevelure jusqu'au pied de la tour est bel et bien conservée, – elle est devenue l'épisode le plus célèbre de l'opéra-, alors que dans les rééditions postérieures à celle, originale, de 1892, Maeterlinck écarte le texte pour lui préférer un autre. Quoiqu'il en soit, le musicien compose l'essentiel de la musique entre 1893 et 1895, une période extrêmement féconde qui voit aussi la naissance du son Quatuor et du Prélude à l'Après-midi d'un Faune. En dehors de ces altérations de surface, avouons que dans le fonds du sujet, les deux cerveaux partagent la même attraction pour l'indicible. Debussy tout en admirant Wagner, défend sa propre conception dramaturgique et précise la place de la musique par rapport à la voix : « Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole dramatique est impuissante à exprimer. La musique est faite pour l'inexprimable ».

C'est bien cette part du non-dit mais du tout-signifiant qui

les rapproche et explique pourquoi Debussy eut la révélation de Pelléas en tant que pièce théâtrale. Il ne coûta que peu d'efforts au compositeur de transposer le caractère énigmatique et onirique du texte de Maeterlinck dans sa matière musicale, aux résonances aussi multiples que géniales, une musique d'autant plus apte selon ses aspirations, à exprimer l'inexprimable. L'une et l'autre se mêlent parfaitement et même se soutiennent sans heurts ni décalages pour porter toujours la tension du sens. Mais dans la propre vie de Debussy, ce drame ressuscitait aussi des souvenirs chers et intacts. Se voyait-il en Pelléas, conquérant de la belle Mélisande comme il avait ravi quelques années auparavant, le cœur de Marie-Blanche Vasnier qui était pourtant mariée ? Si les personnages paraissent dénués de volonté et totalement démunis, c'est bien la musique qui dévoile l'activité de leur inconscient. Et même si ici l'errance, la perte d'une identité jamais vraiment assumée, le flottement, le mystère des origines semblent caractériser chacun des personnages, à l'exception cependant de Pelléas (de loin le personnage le plus authentique parce qu'il ne se ment pas à lui-même et ne ressent aucune culpabilité), l'action est bel et bien présente en ce qu'elle conduit inévitablement tous les personnages à la catastrophe. Et d'une façon parfaitement structurée quoiqu'on ait écrit ici et là : plusieurs thèmes conducteurs cimentent la partition ce qui n'empêche pas Debussy dans la voie tracée par Wagner, de laisser tous les doutes possibles sur le temps véritable et l'époque précise de l'action. Tout se passe à la suite d'histoires centenaires, dans un château et une forêt qui n'ont plus d'âge, dans une contrée d'ancienne mémoire. Ce qui rend les personnages plus errants encore comme les voyageurs perdus dans l'océan de la destinée.

✖ Si le fatalisme de Maeterlinck ne laisse aucune issue à ses personnages, Debussy quant à lui est moins tranché : le tissu musical qui accompagne chacun des individus laisse libre et sans contraintes l'activité du psychisme. Les divagations

harmoniques et la multitude de petites formes rythmiques et mélodiques imbriquées, souvent à peine développées, disent en définitive la liberté de chacun dans cette propension à doubler son inertie apparente. Si la parole peut mentir (et dans ce registre Mélisande invente souvent), la musique qui se déploie alors manifeste la réalité plurielle des états de l'âme : – le « vivifiant effluve » dont a parlé justement Mallarmé. Cette seconde action qui s'épanouit dans la musique sans contredire vraiment le texte, ouvre des perspectives illimitées, hors du cadre strict de la scène. C'est ce fourmillement affleurant, qui opposé au statisme des figures, est fascinant.

Autant d'options novatrices ne furent pas sans déconcerter le public. Etrange, fantasque, sans action, énigmatique... Les critiques et réactions lors de la création de l'opéra en avril 1902, à l'Opéra-Comique sont éloquents. L'audience de la première montra son dénigrement le plus vif, n'hésitant pas à reprendre quolibets et surnoms injurieux qui s'était répandu avant la création : « Pédéraste et Médisante ». Messenger dans la fosse doit se retourner à plusieurs reprises sans guère de succès face à un parterre qui n'écoute pas la musique mais détourne le sens de chaque mot pour en rire à gorge déployée.

Fauré montre sa réticence, plus précisément sa totale incompréhension pour une œuvre trop moderne pour lui. Mais c'est Paul Dukas, proche de Debussy et de Maeterlinck, qui a laissé un témoignage juste sur la modernité de Pelléas à l'opéra. Autres partisans, Ravel et Déodat de Séverac qui se demandait : « est-il possible de trouver encore après Pelléas ? ». Il est vrai que l'ouvrage réussit ce que plus deux cents ans d'opéra peinait à réussir. A la musicalité de la prose de Maeterlinck répond la texture poétique de Debussy de sorte que ce que l'on pensait combiné est ici associé, et même fusionnel.

Avons-nous tout dit de Pelléas ? Certes non. Le propre des chef-d'œuvres est de se dérober à une lecture unique. Il est

possible cependant de souligner plusieurs contresens tenaces qui persistent ici et là, à propos du premier et dernier opéra de Debussy. Il est vain d'en faire une mise en scène réaliste, avec détournement historique ni même d'en produire une tapisserie médiévale, maniérée et précieuse, cette « tisane poétique » dont parle Pierre Boulez. Le génie de Debussy est d'inscrire le poème de Maeterlinck dans sa brume hallucinée et hyptnoptique qui interroge au-delà des apparences les messages du psychisme caché. On a de la même façon voulu faire de Pelléas, un manifeste antiwagnérien : c'est inexact et Pierre Boulez a souligné avec raison la parenté de Pelléas avec Parsifal. Il a établi des parallèles entre les personnages des deux œuvres : Gurnmanz/Arkel, Klingsor/Golaud... même lorsque Debussy conçoit la scène de la tour où Mélisande déploie sa longue chevelure, il n'oublie pas le nocturne de ...Tristan. Les interludes qui permettent le changement de décors, citent quasiment l'instrumentation de Parsifal. Mais l'on pourrait aussi citer Carmen de Bizet inspirant la couleur du dernier acte. Tout cela démontre la richesse d'une œuvre inclassable dont la modernité nous touche encore.

C'est l'écho que l'œuvre suscita dans l'écriture d'un immense écrivain, qui montre la mesure du retentissement de la partition sur le plan artistique. Contemporain frustré – parce qu'il ne put assister à la création parisienne-, Proust, dès 1911, témoigne à maintes reprises de sa fascination pour Pelléas. Citations dans plusieurs passages de La Recherche dont Sodome et Gomorrhe ; surtout, l'écrivain qui a vécu claustré dans son appartement et écoutait les œuvres sur son théatrophone, a laissé un pastiche de Pelléas et Mélisande, cité par extraits dans sa correspondance à Reynaldo Hahn.

Discographie

Voici un fleuron des versions disponibles que tout debussyste doit posséder :

Jacques Jansen, Irène Joachim, Henri Etcheverry, Paul Cabanel, Germaine Cernay ; orchestre non spécifié, direction : Roger

Désormière – EMI

Camille Maurane, Erna Spoorenberg, George London, Guus Hækman, Josephine Veasey ; Orchestre de la Suisse Romande, direction : Ernest Ansermet Decca (2 ème version Ansermet, 1965)

George Shirley, Elisabeth Söderström, Donald McIntyre, David Ward, Yvonne Minton : Orchestre de Covent Garden, direction : Pierre Boulez – CBS (1970)

Richard Stilwell, Frederica Von Stade, José Van Dam, Ruggiero Raimondi, Nadine Denize ; Orchestre Philharmonique de Berlin, direction : Herbert von Karajan. EMI (deuxième version Karajan, 1978)

Claude Dormoy, Michèle Command, Gabriel Bacquier, Roger Soyer, Jocelyne Taillon ; Orchestre National de Lyon, direction : Serge Baudo – RCA

Wolfgang Holzmair, Anne Sofie von Otter, Laurent Naouri, Alain Vernhes, Hanna Schaer ; Orchestre National de France, direction : Bernhard Haitink Naïve (2000).

Dvdthèque

Chœur et orchestre de l'Opéra de Lyon, direction : John Eliot Gardiner.

Subtile à peine narrative, la mise en scène de Pierre Strosser met l'accent sur le non-dit et l'indicible. Pas d'action illustrative mais des tableaux statiques dans une pénombre croissante qui renforcent par leur apparente sérénité, la solitude, l'angoisse et la tragédie de chaque personnage. José Van Dam est suspicieux, rongé par le poids de ses fautes et de ses faiblesses, violent et fragi

le, une résurgence de Klingsor ; le couple Pelléas/Mélisande très convaincant : François Leroux, transparent amoureux ; Colette Alliot-Lugaz, froide, énigmatique, lunaire. En outre l'adaptation en film est l'objet d'une relecture particulière : mouvements de caméra suivant les personnages, absence du public. Le film tire le sujet vers le cinéma tout en gardant

sa nature théâtrale. La conception privilégie la fiction sur la représentation. L'onirisme et l'ambivalence de l'œuvre n'en sont que plus frappants. Quant au travail fluide et analytique de Gardiner, l'Orchestre de Lyon apporte sa très cohérente contribution. Remarquable. Production de l'Opéra de Lyon, 1987. 1 DVD Arthaus Musik 100 100 (distribution Integral)

Orchestre du Welsh national opera, direction : Pierre Boulez.
Neil Archer, Alison Hagley, Donald Maxwell, Kenneth Cox, Sarah Walker; mise en scène : Peter Stein.

2 dvds Deutsche Grammophon (distribution : Universal)

Choeur et orchestre de l'Opéra de Zurich, direction : [Franz Welser-Möst](#)

2 dvds TDK, novembre 2004 (distribution : Intégral)

Crédits photographiques

Jacques-Emile Blanche, Claude Debussy (DR)

Mary Garden, la première Mélisande (DR)