

Orchestre Symphonique du Conservatoire  
Pierre-Michel DURAND, direction  
Dider HENRY, Golaud

Vendredi 7 et Samedi 8 février 2009  
Conservatoire National de Région de Paris  
Auditorium Landowski

## **Claude Debussy (1862-1918)** *Pelléas et Mélisande, drame lyrique* (version de concert)

*« Depuis longtemps je cherchais à faire de la musique pour le théâtre, mais la forme dans laquelle je voulais la faire était si peu habituelle qu'après divers essais j'y avais presque renoncé. Des recherches faites précédemment dans la musique pure m'avaient conduit à la haine du développement classique, dont la beauté est toute technique [...] Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant bornée à aucune reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses de la Nature et de l'Imagination [...] . Le drame de Pelléas, qui malgré son atmosphère de rêve contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant documents sur la vie, me parût convenir admirablement à ce que je voulais faire. Il y a là une langue évocatrice, dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et le décor orchestral. J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit de musique dramatique : les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire, faite de traditions surannées. »*

Claude Debussy, Note écrite en avril 1902 sur la demande de G. Ricou, secrétaire général de l'Opéra-Comique.

*« Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants, qui me fournissent des scènes mobiles diverses par les lieux et le caractère ; où les personnages ne discutent pas mais subissent la vie et le sort. »*

Claude Debussy, Conversation avec Ernest Guirraud, au retour de Bayreuth en 1889 (quatre ans avant de découvrir la pièce de Maeterlinck).

« Je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est à dire du silence comme agent d'expression et peut être [comme] la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase, car si Wagner l'a employé, il me semble que ce n'est que d'une façon toute dramatique [...] . J'ai voulu que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue. J'ai voulu me passer des phrases musicales parasites [...] Je n'ai jamais consenti à ce que ma musique brusquât ou retardât, par suite d'exigences techniques, le mouvement des sentiments et des passions de mes personnages. Elle s'efface dès qu'il convient qu'elle leur laisse l'entière liberté de leurs gestes, de leurs cris, de leur joie ou de leur douleur [...] . La musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est écrite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât, que toujours elle fût discrète personne. »

Claude Debussy, cité dans Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1962.

« La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut avant tout faire plaisir [...] . Il faut que la beauté soit sensible , qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous n'ayons aucun effort à faire pour la saisir. »

Claude Debussy, Entretien avec Paul Landormy, *La Revue Bleue*, 2 avril 1904.

## Quand le dépouillement atteint au sublime

« Il faut insister sur la simplicité de *Pelléas*. J'ai mis douze ans à en enlever tout ce qui pouvait s'y être glissé de parasite. Jamais je n'ai cherché à y révolutionner quoi que ce soit... »  
(Lettre de Debussy à Edwin Evans, 18 avril 1909)

La plus grande innovation de *Pelléas*, c'est l'écriture vocale de Debussy. Le souci premier de ce dernier étant l'intelligibilité du texte de Maeterlinck, la voix est traitée selon un procédé propre au compositeur, le « récitatif mélodique », et dont les *Mélodies* constituent l'expérimentation préalable. Toute la grammaire de l'opéra traditionnel, construite sur l'alternance d'airs, de récitatifs, de chœurs et d'ensembles, est ici abolie. La permanence du « récitatif mélodique » s'y substitue, ayant pour finalité la recreation musicale de l'accentuation naturelle de la langue française. S'opposant ainsi au *bel canto* italien et au lyrisme exacerbé de Wagner, la ligne vocale debussyste évolue dans un ambitus restreint correspondant à la tessiture naturelle de chaque voix, sans aucune recherche de l'exploit technique.

Le travail thématique constitue lui aussi une réaction à Wagner : conféré à l'orchestre seul, il est d'une subtilité nouvelle. Si Debussy reprend à son compte le *leitmotiv* wagnérien, il le transforme dans *Pelléas* en une image sonore discrète et mouvante, plus symbolique qu'associée à un personnage, à un lieu ou à un objet, et évoluant au gré du drame. Enfin, c'est dans le traitement de l'orchestre que s'exprime tout le raffinement du langage debussyste. Véritable *décor* du drame, il évoque musicalement sans jamais figurer, constitue un fil conducteur incroyablement continu lors des interludes, et sonde la psychologie des personnages et ses mouvements avec une finesse et une mobilité remarquables. L'orchestration est limpide, fidèle à la distinction classique des trois grandes familles (bois, cuivres et cordes), multipliant les divisions de pupitres et évitant les doublures. L'effectif restreint, la réduction des cuivres aux cors principalement ainsi que la nette prédominance des bois font de l'orchestre debussyste une antithèse de l'emphase wagnérienne. A travers ces innovations stylistiques et esthétiques, c'est en fait à une complète redéfinition du genre qu'œuvre Debussy, ouvrant l'ère du *drame lyrique* dans laquelle s'inscrira notamment Alban Berg avec *Wozzeck*.

## Un drame symboliste

« *Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! Or, en outre, plutôt que de chercher à répandre l'art dans le public, je propose la fondation d'une Société d'ésotérisme musical.* »  
(Lettre de Claude Debussy à Ernest Chausson, 3 septembre 1893)

Ce n'est pas un hasard si *Pelléas* est la première oeuvre dramatique que Debussy mène à bien, après une dizaine de projets depuis 1881, tous avortés. La pièce de Maeterlinck correspond en effet exactement à l'esthétique symboliste dans laquelle baigne Debussy à travers les cercles littéraires parisiens depuis son retour de la Villa Médicis. Le texte du poète belge en est parfaitement représentatif, et son atmosphère onirique renvoie directement au monde de l'image et de la représentation mentale, non figées par définition. Aucun élément du drame n'est d'ailleurs précisément défini, que ce soit la localité, la temporalité, ou l'identité des personnages, dont nous ne connaissons que les prénoms et les liens de parenté.

Ce langage symbolique se décline dans une série de motifs, à savoir celui de la question sans réponse - dont l'ultime est celle de "la vérité" implorée par Golaud dans la scène finale, et qui n'aura pour seule et unique réponse que la mort de Mélisande - ; l'acte manqué (la perte de l'anneau donné par Golaud à Mélisande) ; l'association entre certaines scènes structurelles du drame, au moyen d'un parallélisme mis en exergue par l'architecture (la rencontre entre Mélisande et Golaud au bord d'une fontaine ouvrant le premier acte, et le premier duo entre Pelléas et Mélisande devant la « fontaine des aveugles » ouvrant le deuxième acte) ; et enfin par une symbolique de l'objet (l'anneau, la couronne) et des éléments naturels (l'eau, la lumière, l'obscurité).

Quant au livret, chaque mot y est à considérer en tant que *signe* contenant tout un champs de représentations auquel il renvoie spontanément. Dès la création à l'Opéra-Comique en 1902, la critique s'est empressée de dénigrer un langage taxé de niaiserie et de préciosité, alors que sa beauté vient justement du fait que son sens profond n'est pas figé par l'explicitation, mais reste au contraire ouvert. Cette esthétique renvoie d'ailleurs à celle des deux cahiers de *Préludes* pour piano (1910 et 1912), où le compositeur place en pointillé le titre de chaque pièce après la dernière mesure, comme une libre suggestion à l'imaginaire de son lecteur. Cet espace préservé pour le non-dit fait de *Pelléas* l'oeuvre la plus représentative du *mystère* cher à Debussy.

### Au-delà du réalisme

« *J'ai respecté, avant tout, le caractère, la vie de mes personnages ; j'ai voulu qu'ils s'exprimassent en dehors de moi, d'eux-mêmes. Je les ai laissés chanter en moi. J'ai tâché de les entendre et de les interpréter fidèlement.* »  
(Claude Debussy, Entretien avec Robert de Flers, *Le Figaro*, 16 mai 1902)

Dans son ouvrage *Claude Debussy : La Musique et le Mouvant* (Actes Sud, 1999), Jean-François Gautier replace *Pelléas et Mélisande* dans le contexte intellectuel et philosophique de sa naissance, éclairant ainsi les notions de « réalité » et d' « action dramatique » dans l'oeuvre de Maeterlinck et Debussy à la lumière de différentes thèses d'auteurs contemporains. Il s'agit en premier lieu des travaux de Raymond Poincaré, démontrant la relativité de la *réalité*, définie comme *expérience* vécue, et par conséquent multiple et non pas *une*. D'autre part, J-F Gautier évoque Gabriel Tarde, qui présente la *réalité* comme évoluant en permanence selon une dynamique créée par la causalité réciproque (ou interaction) des choses et des êtres entre eux. Enfin, Maurice Blondel est cité, pour qui l'*action* contient en elle-même sa propre signification, l'acte posé expliquant *par lui-même* sa nécessité. Cette analyse est précieuse pour aborder le langage de *Pelléas*, tant celui du texte de Maeterlinck que celui de la musique de Debussy.

Poursuivant une quête radicale d'épuration, la relecture personnelle de la pièce qu'en fit le compositeur lui ordonna des coupures et des suppressions de scènes accentuant le processus narratif voulu par Maeterlinck en le réduisant à ses étapes essentielles. A cela s'ajoute le souhait initial d'interludes très courts entre les scènes afin qu'elles s'enchaînent rapidement. Les besoins de la scénographie lors de la création nécessitant un allongement de ces interludes (afin de permettre les changements de décors), Debussy fût contraint de s'exécuter dans les derniers jours précédant la répétition générale. Ces pages ne font qu'ajouter à la beauté de l'ensemble, mais il faut prendre en compte à l'écoute de l'oeuvre que Debussy les voulait beaucoup plus brèves.

La version de concert proposée ce soir permettra une écoute particulièrement intéressante, l'univers sonore de l'orchestre constituant le véritable décor de *Pelléas*, et l'absence de mise en scène libérant la toute-puissance de l'*imagination* à laquelle l'auteur comme le compositeur ont tant voulu s'adresser.

Pierre de BUCY