

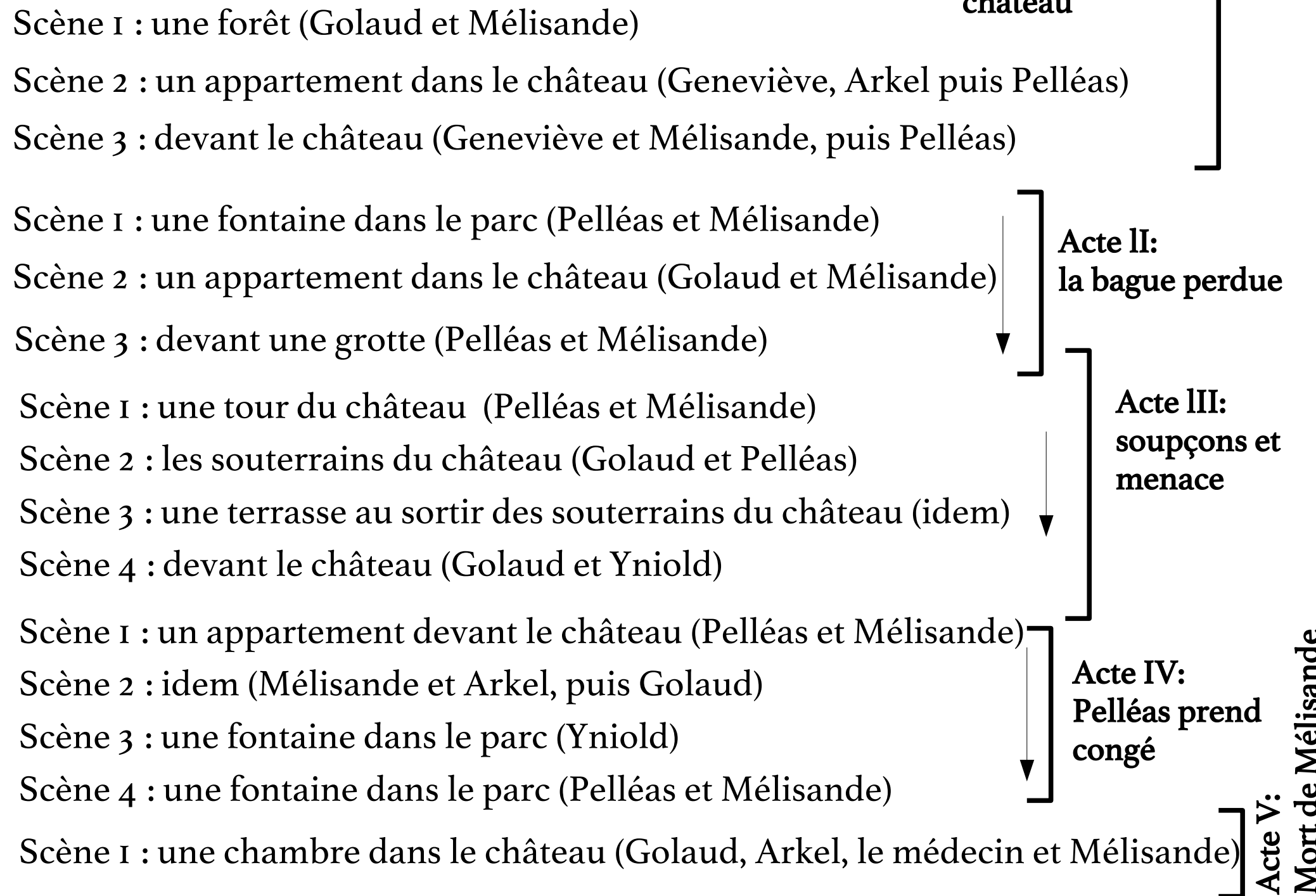
Claude DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande* - 2



Sarah Bernhardt dans la pièce de Maurice Maeterlinck

« la musique [...] commence là où la parole est impuissante à exprimer »

Découpage de l'opéra : 12 scènes

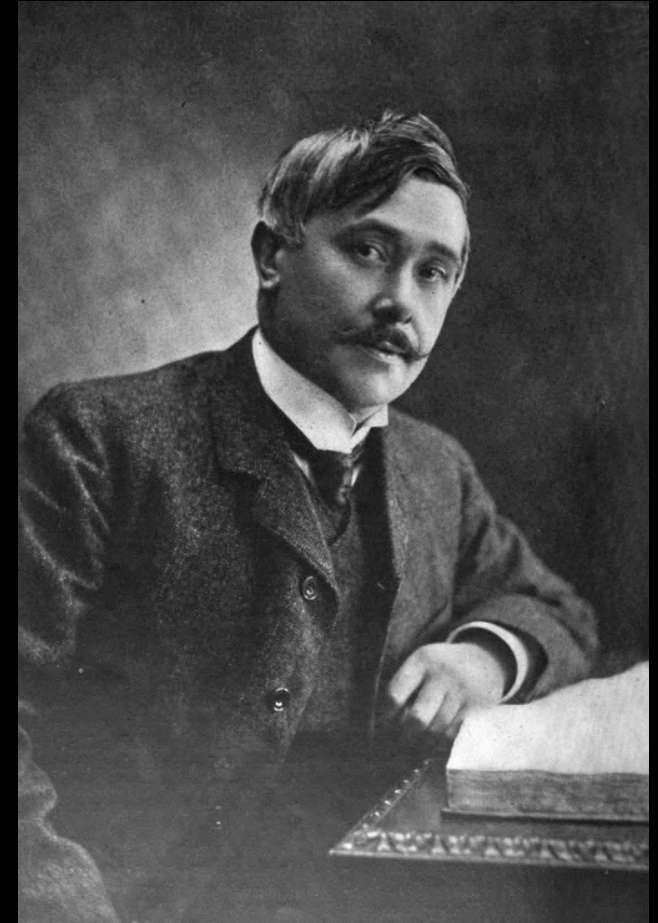


A noter :

- 12 scènes, réparties en 5 actes, durée 2h30
- Au niveau des rapports entre **personnages** et de la **distribution vocale** : voir PP 1er cours. Notons que la deuxième hypothèse généalogique semble se vérifier, si l'on tient compte du fait que Geneviève dit être là depuis « presque quarante ans » (acte I scène 3). Elle apparaît ainsi plutôt comme la belle-fille d'Arkel, arrivée jeune femme à Allemonde, tout comme Mélisande, ayant probablement mis au monde son premier enfant (Golaud) peu après son arrivée.
- Notons que les associations quasi « incestueuses » qui en découlent restent cachées, non dites, comme un tabou.
- Au niveau de **l'espace** : un lieu unique (Alle-monde...), donnant fortement une sensation de huis clos (nous sommes sur une île, qui plus est...).
- En même temps, chaque scène varie les points de vue sur le vieux château, en alternant assez régulièrement les scènes d'intérieur et d'extérieur. Voir citation de Debussy : « des **scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère** ».
- Tous ces lieux prennent volontiers une dimension symbolique : fontaine des aveugles, grotte, souterrains, tour, sombre et impénétrable forêt entourée d'une mer agitée...

- Au niveau du **temps** : il y a constamment des **ellipses**, sans que nous ne puissions vraiment reconstituer le temps qui s'écoule entre les scènes. Voir : « d'aucun temps et d'aucun lieu », citation de Debussy (PP 1er cours).
- Certaines scènes semblent toutefois s'enchaîner (voir les flèches dans le découpage). Mais il y a des « trous » entre la plupart d'entre elles.
- Ainsi, comme pour les non-dits et toutes les allusions qui semblent donner à certains thèmes / objets une valeur clairement *symbolique*, la temporalité même de la « narration » est mystérieuse. **Notre esprit travaille sans cesse pour reconstituer les lacunes.**
- On déduit ainsi que l'histoire se déroule probablement sur une durée d'une ou deux années (6 mois se sont écoulés lorsque Golaud écrit à Pelléas). On sait par ailleurs que Mélisande met au monde un enfant avant de mourir. Golaud fait allusion à « l'été » qui est là, acte II scène 2. Et Mélisande pressent l'arrivée de l'hiver dans la dernière scène...
- NB : Il y a beaucoup de texte pour un opéra > il s'agit d'un « **opéra littéraire** », basé sur une pièce de théâtre utilisée pratiquement sans changement. Témoin d'une volonté claire de la part de Debussy de quitter les canons de l'opéra du 19ème pour se rapprocher du théâtre parlé. Mais pas de n'importe quel théâtre, puisque la pièce de Maeterlinck est rattachée au **théâtre symboliste**.

Quelques mots sur Maurice Maeterlinck (1862-1949)

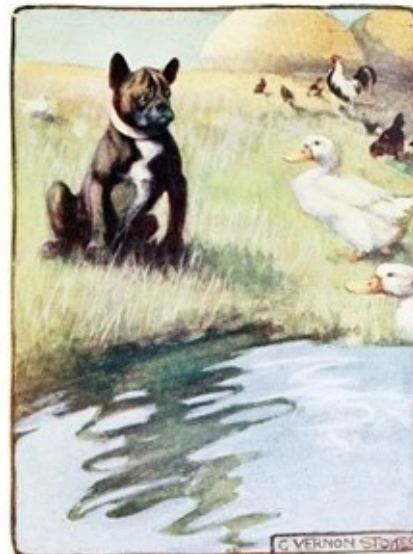


Avec sa compagne,
Georgette Leblanc





Maurice Maeterlinck et son chien Pelléas



ACTE PREMIER
SCÈNE I

La porte du château

LES SERVANTES, *à l'intérieur*

Ouvrez la porte ! ouvrez la porte !

LE PORTIER

Qui est là? Pourquoi venez-vous m'éveiller? Sortez par les petites portes; sortez par les petites portes; il y en a assez!...

UNE SERVANTE, *à l'intérieur*

Nous venons laver le seuil, la porte et le perron ; ouvrez donc ! ouvrez donc !

UNE AUTRE SERVANTE, *à l'intérieur*

Il y aura de grands événements !

TROISIÈME SERVANTE, *à l'intérieur*

Il y aura de grandes fêtes ! Ouvrez vite !..

LES SERVANTES

Ouvrez donc ! ouvrez donc !

Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (1892)

A noter que cette 1ère scène est absente de l'opéra : Debussy a préféré commencer par la rencontre entre Golaud et Mélisande.

LE PORTIER

Attendez ! attendez ! Je ne sais pas si je pourrai l'ouvrir... Elle ne s'ouvre jamais... Attendez qu'il fasse clair.

PREMIÈRE SERVANTE

Il fait assez clair au dehors; je vois le soleil par les fentes... [374]

LE PORTIER

Voici les grandes clefs... Oh ! comme ils grincent, les verrous et les serrures... Aidez-moi! aidez-moi!...

LES SERVANTES

Nous tirons, nous tirons...

DEUXIÈME SERVANTE

Elle ne s'ouvrira pas...

PREMIÈRE SERVANTE

Ah ! ah ! Elle s'ouvre ! elle s'ouvre lentement !

LE PORTIER

Comme elle crie ! Elle éveillera tout le monde...

DEUXIÈME SERVANTE, *paraissant sur le seuil*

Oh ! qu'il fait déjà clair au dehors !

PREMIÈRE SERVANTE

Le soleil se lève sur la mer !

LE PORTIER

Elle est ouverte... Elle est grande ouverte!...

Toutes les servantes paraissent sur le seuil et le franchissent.

PREMIÈRE SERVANTE

Je vais d'abord laver le seuil...

DEUXIÈME SERVANTE

Nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci.

D'AUTRES SERVANTES

Apportez l'eau! apportez l'eau!

LE PORTIER

Fin de la scène

Oui, oui; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge; vous n'en viendrez jamais à bout... [375]

Quelques remarques au sujet du style :

> Beaucoup de répétitions ! > Effet pour ainsi dire musical, et non réaliste.

> Beaucoup de symboles... Mais comment les interpréter ? Le texte reste intentionnellement vague et mystérieux. Il est question :

- D'une porte à ouvrir,
- Du désir de faire venir la lumière à l'intérieur (du château),
- D'un seuil à laver, d'une tache qui ne part pas...
- D'un événement à venir...
- Du réveil de personnes endormies...

> Cette scène nous aiguille d'emblée vers une interprétation métaphorique de l'action qui va suivre. Notre imagination est sollicitée, et inconsciemment nous commençons à nous poser des questions. et à chercher des indices pour tenter d'y répondre.

> Si Debussy n'a pas conservé cette scène, il garde le symbole (?) des servantes qui reviennent à la fin de la pièce, au moment de la mort de Mélisande. D'autre part, cet aspect vague et mystérieux, cet art de la suggestion, de l'évocation et l'ouverture sur le sens qui en découle, est manifestement un élément de la pièce qui a énormément plus au compositeur.

Lugné Poe et le Théâtre de l'Oeuvre

La troupe de Lugné Poe avait créé a pièce de Maeterlinck en 1893 aux Bouffes-Parisiens, avant de s'installer, la même année, au Théâtre l'Oeuvre, haut lieu du théâtre symboliste.



Pour se faire une idée de la création (et unique représentation) de la pièce de Maeterlinck, en 1893, à laquelle assiste Debussy, aux côtés de Mallarmé et de Henri de Régnier :

« La scène représente ce pays de rêve que Shakespeare a dénommé « où il vous plaira ». Logiquement, les décors sont d'une simplicité grise et voulue ; ils encadrent les acteurs d'une teinte neutre et vaporeuse. Ce sont de lourds feuillages, aux grandes lignes ornementales, des salles de palais sans architecture précise. On dirait que l'habile artiste, Paul Voegler, en les peignant, s'est inspiré des admirables camaïeux indécis de Puvis de Chavannes. Pas d'accessoires, pas de meuble et surtout pas de prétendue exactitude dans la représentation scénique des objets inanimés. La rampe est supprimée ; les hommes et les femmes en scène sont éclairés d'en haut comme par des rayons de lune ; l'ensemble demeure dans l'ombre et le regard flotte, indistinct, sur des entités de rêve. Les costumes s'harmonisent avec le reste des étoffes passées, comme lavées, sans effet criard, sans taches crues. Ils furent copiés sur des Memling du musée d'Anvers ou sur des décorations naïves des albums de Walter Crane. »

(Le critique Robert Charvay, dans L'Echo de Paris, cité par Paul Gorceix dans son *Introduction* à la pièce de Maeterlinck, p. 2).



Puvis de Chavannes,
Le pauvre Pêcheur

CHRONIQUE THÉÂTRALE

Pelléas et Mélisande, drame en cinq actes, de M. Maurice Maeterlinck. — Au théâtre de la Tour Eiffel, *Paris-Chicago*, revue en deux actes, par MM. Alphonse Franck et Caillavet. — A la Porte-Saint-Martin, reprise de *Latude*, drame en cinq actes, de MM. Pixérécourt et Anicet Bourgeois. — Au Château-d'Eau, reprise de la *Grâce de Dieu*, drame en cinq actes, de M. Adolphe d'Ennery.

Une société de jeunes gens, amoureux d'art pur nous a donné, cette semaine, dans le jour, la première représentation d'un nouveau drame de M. Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*. On nous avait prévenus que cette première représentation serait unique, car il eût été impossible, à Paris, dans cette ville d'idiot, ramollis par les spectacles que leur fournissent les Augier, les Dumas, les Sardou, les Meilhac et autres vaudevillistes, de trouver plus de mille ou douze cents adeptes capables de comprendre et d'admirer ce chef-d'œuvre belge. J'avais été compris dans le nombre des invités; non pas sans doute que l'on eût la moindre confiance dans mon intelligence; je ne me flatte point de cette illusion; c'est le *Temps* à qui l'on ouvrait, dans ma personne, les portes du sanctuaire. On nous considérait, moi et quelques autres sans doute, comme des profanes; on avait, au reste, pris la peine de nous avertir que tous ceux qui ne s'extasieraient pas à chaque scène, tous ceux

Critique de la création de la pièce de Maurice Maeterlinck (Paris, 1893)



Francisque Sarcey, célèbre critique de théâtre, par Georges Lafosse

qui s'arrêteraient un seul instant de vibrer d'enthousiasme, seraient de purs imbéciles et d'authentiques crétins.

Il ne devait y avoir, dans la salle, que des initiés et des néophytes. Et, de fait, le théâtre des Bouffes avait pris, ce jour-là un aspect particulier : ce n'était pas un spectacle, c'était un office auquel on allait assister. On avait pris un air grave, recueilli, mystérieux. Ce n'était plus la joyeuse animation des premières : on chuchotait à peine, dans l'attente d'un je ne sais quoi d'immense. Le rideau allait se lever sur un au delà maeterlinquois.

Il se lève; les lumières s'éteignent; il fait à peu près nuit dans la salle. La scène est à demi éclairée d'une lueur crépusculaire. Nous entendons derrière la toile de fond des cris de femmes qui demandent qu'on leur ouvre la porte. Le portier parlemente quelque temps; il se décide à ouvrir. Les femmes entrent; ce sont des servantes qui déclarent qu'elles viennent laver le seuil et le perron.

— Apportez l'eau, disent-elles, apportez l'eau.

— Oui, répond le portier, versez l'eau, versez l'eau, versez toute l'eau du déluge; vous n'en viendrez jamais à bout.

, Et le rideau tombe. Quelques jeunes gens par-

tent pour applaudir; mais les initiés leur imposent silence. Ces applaudissements troubleraient l'émotion; cette émotion a quelque chose d'hiératique, comme celle que les fidèles éprouvent à la messe, quand le prêtre leur montre l'ostensoir.

Je me tais aussi, mais c'est plutôt chez moi de l'ahurissement.

— Vous avez l'air de ne pas comprendre, me dit obligeamment ma voisine; c'est du symbolisme.

— Ah! c'est un symbole?

— Oui, ces servantes qui demandent de l'eau pour laver le perron, et le portier qui leur répond que toute l'eau du déluge ne le laverait pas, préparent votre esprit aux crimes extraordinaires qui vont se commettre dans cette maison. Il y aura du sang et

La mer y passerait sans laver la souillure.

— Mais il n'y en a pas encore de sang!...

— Puisque c'est un symbole! on a l'intelligence ouverte au symbole ou on ne l'a pas. Vous ne l'avez pas.

— Mais, continuai-je tout bas, tout bas, pour ne pas déranger l'émotion, pourriez-vous me dire, puisque vous paraissez si au courant, pourquoi chaque personnage répète toujours deux fois le même membre de phrase ou le même mot. Ainsi le portier, quand il a dit : « La porte grince, » ajoute : « La porte grince, » et il continue : Comme elle crie ! comme elle crie !... Elle est ouverte, elle est ouverte. Et les servantes ne manquent pas de dire deux fois aussi : Apportez l'eau ! apportez l'eau ! Est-ce un procédé, un tic de Maeterlinck ?

— Ce qui serait tic ou procédé chez tout autre, est une beauté de plus chez Maeterlinck. Maeterlinck veut vous donner une impression de naïveté ; ses personnages flottent dans l'irréel ; ils ne parlent pas ; c'est une sorte de balbutiement enfantin. Vous allez voir tout à l'heure Mélisande ; elle, c'est une autre affaire : elle répète trois fois chaque mot. Elle ne dit pas, comme vous ou moi, qui vivons dans le réel : « Je me suis enfuie, » mais bien : « Je me suis enfuie, enfuie, enfuie. » Cela est très bien ; il faut l'admirer.

— Ah ! il faut l'admirer ?

— Aimez-vous mieux être traité d'imbécile et de crétin ? Chut ! la toile se relève.

— Fichtre ! ne dérangeons pas l'émotion.

La scène est toujours plongée dans l'obscurité ; la salle également. On est bien plus recueilli, quand on ne voit pas clair. Je découvre en m'écrouillant les yeux, une jeune fille assise au bord d'une fontaine et qui semble pleurer. Entre un chasseur, qui conte qu'il s'est égaré. Il aperçoit la jeune fille ; il apprend d'elle qu'elle s'est enfuie, enfuie, enfuie. Mais d'où s'est-elle enfuie ? Elle ne le dit pas ; pourquoi s'est-elle enfuie, enfuie, enfuie ? Elle ne veut pas le dire et nous ne le saurons jamais. Elle avait, à ce qu'il

paraît, une couronne d'or sur la tête ; car elle l'a laissé tomber dans l'eau ; le chasseur lui propose de l'en retirer. Elle n'y consent point. Il lui propose, la trouvant belle, de l'emmener avec lui.

— Où allez-vous donc ? lui demande-t-elle.

— Je ne sais pas, répond-il ; je suis perdu aussi.

C'est la fin du second tableau ; le premier avait duré deux minutes ; celui-ci en a duré trois ou quatre. Je me tourne timidement vers mon cornac.

— Qu'est-ce que cette Mélisande, sur laquelle on ne nous donne aucun renseignement ?

— Mais si l'on ne vous donne aucun renseignement sur elle, c'est que vous n'en devez rien savoir. Mélisande n'est pas une personne particulière, c'est un être symbolique...

— Et qui flotte dans l'irréel ?

— Allons ! je vois que vous commencez à comprendre. Ça va déjà mieux.

— Il y a tout de même quelque chose qui me chiffonne encore : c'est qu'au théâtre les êtres symboliques sont représentés par des acteurs en chair et en os et que l'on est obligé de donner une forme à l'irréel.

— Oh ! si peu ! si peu ! on vous plonge exprès dans une demi-obscurité ; tous les costumes sont de teinte neutre, tous les visages s'estompent dans une tonalité uniformément grise ; remarquez encore : les acteurs psalmodient leur rôle.

— Oui, et même ce parti pris de mélodie perpétuelle m'agace considérablement, je l'avoue.

— C'est que vous n'êtes pas encore au point. Vous aurez bien de la peine à vous défaire de vos préjugés : vous venez au théâtre pour y être intéressé, amusé ou touché ; c'est le vieux jeu, cela ; on y vient communier sous les espèces du symbolisme. Le théâtre, dans la nouvelle école, est un mur sombre derrière lequel il se passe quelque chose de mystérieux.

Vous apercevez par intervalles, à travers une fente, une ombre qui se coule en murmurant des mots énigmatiques ; vous devinez le reste. Mélisande, c'est la femme en soi ou, plutôt, l'amour en soi, qui traîne après soi quelques joies courtes et beaucoup de malheurs. Elle s'appelle Mélisande parce qu'il n'y a pas moyen de ne pas lui donner un nom ; c'est une des fâcheuses nécessités de cet art inférieur qu'on nomme le théâtre. Mieux vaudrait qu'elle flottât, être irréel, dans l'irréel.

— Ça serait encore plus gai, en effet. Il faut croire que dans cette école on est plus indulgent et moins avare de détails précis et caractéristiques pour les hommes que pour les femmes. Car on nous a appris que le chasseur qui s'appelle Golaud est le petit-fils du vieux roi Arkel, qu'il est veuf et que déjà ses tempes ont blanchi.

— Oui, mais vous ne saurez jamais dans

quelle contrée est situé le royaume du vieil Arkel. Il habite un antique château très sombre, entouré de grandes forêts obscures et bâti sur de profonds souterrains, d'où s'exhale une odeur de mort. C'est tout ce qu'on vous en apprendra jamais, et vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage.

Le rideau se relève; il fait toujours nuit. Je commence à m'y habituer; on se fait à tout.

Golaud, dans l'intervalle d'un tableau à l'autre, a épousé, sans l'aveu de son père, Mélisande, qui est devenue la belle-mère de son petit garçon Yniold. Le vieux roi a pardonné; Golaud a ramené sa femme au château, où tous deux ont été bien reçus et par son aïeul, le vieux roi Arkel, et par sa mère Geneviève, et par son frère, beau jeune homme qui a nom Pelléas.

Pelléas entre en scène; je vois poindre le drame.

Ce drame, mon Dieu! je puis vous le dire tout de suite, il n'est pas d'une invention bien nouvelle. Ce sont les amours incestueuses d'une femme mariée avec son beau-frère; l'époux outragé surprend les coupables, tue l'un et blesse l'autre qui meurt peu après. Mais le sujet importe moins que la façon dont on le traite.

Le rideau tombe. Je regarde, effaré, mon voisin qui demeure impassible :

— Est-ce que c'est un symbole, le trio des pauvres endormis ? Pour le coup, je ne comprends pas celui-là.

Il pose mystérieusement un doigt sur sa bouche :

— Chut ! me dit-il. Vous ne le comprenez pas ; je ne le comprends pas non plus ; ils ne le comprennent pas davantage... personne ne le comprend.

— Sauf M. Maeterlinck, j'imagine ?

— Pour qui le prenez-vous ? Maeterlinck ne le comprend pas non plus. C'est le triomphe du symbole. Rappelez-vous le mot du baron dans

NB : le texte complet de la critique de Sarcey se trouve sur :
https://biblio.hemu-cl.ch/cours_et_seminaires/debussy_pelleas_et_melisande/

**De la pièce à l'opéra :
quelques mots sur la genèse et la réception
(1893-1902)**



Le chef d'orchestre et compositeur André
Messager, qui dirigea la première.



Le directeur de l'Opéra Comique
Albert Carré

« C'est elle,
c'est ma Mélisande ! »



Mary Garden
dans le rôle de
Mélisande



La chanteuse Georgette Leblanc (dans le rôle de Carmen?), compagne de Maeterlinck qui aurait voulu qu'on lui confie le rôle de Mélisande



L'embrouille entre Maeterlinck et Debussy

Maeterlinck, lettre ouverte à la presse, avant la création de l'opéra :

« Cette représentation aura lieu malgré moi, car MM. Carré et Debussy ont méconnu le plus légitime de mes droits (...). En effet, M. Debussy, après avoir été d'accord avec moi sur le choix de l'interprète que je jugeais seule capable de créer le rôle de Mélisande selon mes intentions et mes désirs, devant l'opposition injustifiable que M. Carré fit à ce choix, s'avisa de me dénier le droit d'intervenir à la distribution, en abusant d'une lettre trop confiante que je lui écrivis, il y a près de six ans. (...) En un mot, le *Pelléas* en question est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie ; et, dépouillé de tout contrôle sur mon œuvre, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante. »

(in Edward Lockspeiser, Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1989, p. 707)

Maeterlinck, à Mary Garden en 1920 :

« Je m'étais juré de ne jamais voir le drame lyrique *Pelléas et Mélisande*. Hier, j'ai violé mon serment, et je suis un homme heureux. Pour la première fois, j'ai entièrement compris ma propre pièce, et cela grâce à vous. »

(cité par Edward Lockspeiser, *idem*, p. 254).

Opéra littéraire, prosodie et déclamation

« 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. C'est là d'où vient le reproche que l'on a fait à mon soi-disant parti pris de **déclamation monotone**, où jamais rien n'apparaît de mélodique... D'abord, c'est faux, outre **les sentiments d'un personnage ne peuvent s'exprimer continuellement d'une façon mélodique**; puis la mélodie dramatique doit être autre que la mélodie en général... (...) Par une ironie singulière, ce public, qui demande du nouveau, est le même qui s'effare et se moque toutes les fois que l'on essaye de le faire sortir de ses habitudes et du ronron habituel... (...) Je ne prétends pas à avoir tout découvert dans *Pelléas*, mais j'ai essayé de frayer un chemin que d'autres pourront suivre, l'élargissement de trouvailles personnelles qui **débarrasseront peut-être la musique dramatique de la lourde contrainte dans laquelle elle vit depuis si longtemps.** »

Claude DEBUSSY, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », in *Claude Debussy, op. cit.*, pp. 708-709,

Analyse de la déclamation : première scène

3

Expérience :
lecture à haute
voix de la
scène, plus
lecture
rythmique telle
que Debussy l'a
notée dans la
partition.

- La dernière
syllabe
(accentuée en
français) se
trouve en
principe
toujours sur
un temps
fort.

Moins lent GOLAUD

Je ne pourrai plus sortir de cet te fo .
Am I ne ver then to leave this for est a .

- rêt!
- gain?

Dieu sait jusqu'
Heav'n knows how

dim.

où
far

cet te bê te m'a me né.
this beast has led me on.

- Beaucoup de
notes répétées
> esprit récitatif

- Les silences
sont très
parlants :
Debussy les a
placés avec
soin, pour
laisser le temps
psychologique
de la réflexion.

- Les notes aiguës
et les intervalles
disjoints mettent
en valeur les mots
clefs.

- La ligne monte pour souligner l'agitation de Golaud. Le rythme pointé, nouveau, amène un aspect plus conquérant. On remarque que le récitatif de Golaud comprend le triolet et le rythme pointé entendus dessous à l'orchestre : nous verrons qu'il s'agit du motif de Golaud.

Go. Je croyais cependant l'avoir blessé à mort; et voi-
 Yet I thought to be sure 'twas woun- ded to the death; e- ven

poco crescen- do

D. & F. 6953

La voix redescend ensuite, comme pour mimer la lassitude et la perplexité.

4 silence : Golaud semble réfléchir

Go. - ci des traces de sang. Mais main- te-
 here are tra- ces of blood. But now, at

Revenez au Mouvt

- nant, je l'ai per- due de vue, je
 last, it has gone from my oiew, I

mp et soutenu

-> On a vraiment l'impression que Debussy a joué Golaud, a déclamé son texte, s'est imaginé la scène avant de coucher sur le papier sa déclamation.

Go. *crois que je me suis per.du moi-mê-me, et mes chiens ne me re-
think I my-self must have lost my way, and my hounds will no-ver*

Voix
monocorde :
effet très parlé.

Go. *trou-vent plus. Jevais re-ve-
find me now. So my steps I*

en s'éloignant *pp*

D. & P. 6953

(Ici la
présence de
Mélisande
est annoncée
par la
musique, qui
mime un
sanglot.)

Go. *- nir sur mes pas. J'entends pleurer...
now must re-trace. I hear a sob,*

piu pp *p*

*Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau? U-ne
Oh! oh! what have we there be-side the well? Can it*

Tandis qu'ici, le
récitatif devient
plus mélodique :
Golaud a
entendu les
pleurs de
Mélisande.

La musique
est encore
plus « rare » :
l'orchestre ne
fait que
ponctuer les
phrases,
vraiment
comme dans
un récitatif.

Go. *Il tousse*
He coughs

pe - ti - te fil - le qui pleure au bord de l'eau?
be 'tis a maid - en who weeps be-side the well?

El - le ne m'entend
She does not hear me

pp

Go. *pas, yet,* *Je ne vois pas son vi - sa - ge.*
nor can I yet see her face.

pp *pp*

6

Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.
He approaches Melisande and touches her shoulder.

En animant

Go. *Pourquoi pleu-res - tu?*
Why do you weep?

Tranquille

p *sf*

Mélisande tressaille, se dresse et veut fuir.
Melisande trembles, starts and is about to run away.

1^{er} Mouvt

Go. *N'avez pas peur* *vous n'avez rien à*
Be not a-fraid *you've no rea-son to*

f

La voix monte
pour souligner la
question (comme
on le fait
naturellement en
français).

A nouveau la voix monte pour souligner la question (« Pourquoi pleurez-vous ici ? »). Le soupire qui suit et l'inflexion descendante de la voix souligne le « toute seule », en le détachant de la question, comme si Golaud avait eu une hésitation avant de terminer sa phrase.

Go. crain - dre. Pourquoi pleu - rez - vous, i - ci, tou - te seu - le?
feur me. Tell me what has made you cry, all a - lone here?

MÉLISANDE *presque sans voix almost voiceless.*
 Ne me touchez pas! ne me touchez pas!
No, no, touch me not! No, no, touch me not!

Go. N'ayez pas peur... Je ne vous fe - rai
Be not a - fraid I will do you no

« Vous êtes belle ! » Golaud devient lyrique.

M. Animé Ne me tou - chez pas!
No, no, touch me not!

Go. pas... Oh! vous é - tes bel - le.
karm... Oh! you are so fair!

M. 1^{er} Mouvt ne me tou - chez pas, ou je me jette à l'eau!
No, no, touch me not, or I shall throw me in!

Go. Je ne vous tou - che pas... Voy -
There, there, I'll not touch you... For

Mélisande parcourt d'emblée un plus grand ambitus. Sa ligne a tendance à descendre.

-> Le parti pris musical est ainsi très « naturel », correspondant à une conversation chantée. Jamais (ou presque) l'opéra n'a été si proche du théâtre parlé.

Et peut-être le contraire est-il vrai d'ailleurs : la pièce de Maeterlinck, avec toutes ces répétitions textuelles, se rapproche par certains aspects de l'opéra, ou de la musique du moins...

(etc.)

> Ce type de déclamation – adopté pour ainsi dire toute l'étendue de l'opéra – a eu ses détracteurs... D'autant que la pièce de Maeterlinck est en prose. Or on avait l'habitude, encore, de livrets versifiés.

« C'est de la conversation chantée. J'attends une rime qui ne vient jamais. Et cette succession de notes. C'est le bruit du vent. J'aime mieux le vent. »

Jules Renard, cité dans l'Avant-Scène Opéra sur *Pelléas et Mélisande*,
Paris, éd. Premières Loges, p. 12.

Mais Debussy cherche bel et bien à fondre en une même déclamation ce qui ressort traditionnellement plutôt de l'air (même si la séparation est déjà dépassée à cette époque : elle reste un modèle opérationnel pour penser l'opéra), et ce qui a trait au récitatif.

Il opère ainsi un retournement fondamental : le récitatif devient lyrique ! (voir page suivante). Et la prose l'intéresse justement en ce qu'elle permet plus de mobilité.

« J'ai voulu **que l'action ne s'arrêtât jamais**, qu'elle fût continue, ininterrompue. J'ai voulu me passer des phrases musicales parasites. A l'audition d'une œuvre, le spectateur est accoutumé à éprouver deux sortes d'émotions bien distinctes : **l'émotion musicale d'une part, l'émotion du personnage de l'autre** ; généralement, il les ressent successivement. J'ai essayé que ces deux émotions fussent parfaitement fondues et simultanées. **La mélodie, si je puis dire, est anti-lyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie.** Elle convient essentiellement à la chanson, qui confirme un sentiment fixe. 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... » (in *Claude Debussy, op. cit.*, pp. 708-710).