

Éric Lysøe

Université Clermont-Auvergne – CELIS

DEBUSSY, LECTEUR DE PELLÉAS

Debussy, the reader of Pelléas

ABSTRACT

This is a well-known story: a few days before the first performance, Maeterlinck had no words hard enough to describe the opera that Debussy created from *Pelléas et Mélisande*, the dramatist's masterpiece. The critics, however, are too much inclined to reduce the causes of Maeterlinck's anger to the expulsion of Georgette Leblanc, his mistress, who was to perform the first female role. The text of the play, which the composer almost always followed to the letter, has actually been cut and some amendments made by Maeterlinck to its 1892 text have not been taken into consideration. This paper aims at showing that, despite the apparent fidelity of the musical adaptation, the few variants inserted by Debussy generate a semiotic system and lead us to see the opera as a true translation, that is to say the transformation of a subordinate work into a source context and its adaptation to a target context. All typically "Belgian" aspects are blurred and attempts to make the unconscious emerge, as defined by Eduard von Hartman as early as 1869, are annihilated by the use of the leitmotif.

KEY WORDS: Debussy, Maeterlinck, opera.

L'histoire est bien connue : quinze jours avant la création de l'œuvre à la salle Favart, *Pelléas et Mélisande*, l'opéra de Debussy, reçut une condamnation sans appel de la part de Maurice Maeterlinck. Après avoir rappelé les circonstances dans lesquelles sa maîtresse, Georgette Leblanc, s'était vu retirer le premier rôle féminin, le dramaturge déploierait d'avoir été évincé de la transposition musicale de sa pièce :

On parvint ainsi à m'exclure de mon œuvre, et dès lors elle fut traitée en pays conquis. On y pratiqua d'arbitraires et absurdes coupures qui la rendent incompréhensible. On y maintint ce que j'avais l'intention de supprimer ou d'améliorer [...] En un mot, le *Pelléas* en question est une pièce qui m'est devenue étrangère et presque ennemie ; et dépouillé de tout contrôle sur mon œuvre, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante (Maeterlinck 1902b : 4).

En réponse à ce désaveu cinglant, la générale du 27 avril fut accueillie par un chahut dont on dit qu'il fut, au moins en partie, orchestré par Maeterlinck. Il est peu probable toutefois que le dramaturge ait été directement à l'origine de la cabale. Il ne fut évidemment pas le plaisantin qui, par voie d'annonce, informa le lecteur du *Figaro*, des noces de « Monsieur P. Léas et Méli Zandt », pas plus qu'il ne dut cautionner les plaisanteries graveleuses au sujet d'un couple dénommé « Pédéraste et Médisante », ou encore ces singuliers « Pelléastres » stigmatisés par Jean Lorrain. Il n'était pas le seul à être hermétique au langage de ce qui nous apparaît aujourd'hui comme l'un des plus grands

opéras du xx^e siècle ; même si, à en croire le compositeur Gabriel Fabre, il était particulièrement réfractaire à la musique, à tout le moins à la musique de son temps :

Maeterlinck a toujours peur que je mette trop de musique sur ses vers. Dès qu'il entend une note un peu trop haute, il fronce le sourcil. D'ailleurs, en écrivant, il se chante des airs insignifiants de nourrice et de petit soldat (cité par Renard 1898 : 363).

Il reste que la colère de Maeterlinck ne fut certainement pas que de façade. On a sans doute un peu trop tendance à en réduire les causes à la seule éviction de Georgette Leblanc. Le texte de la pièce, que par ailleurs Debussy suit presque toujours à la lettre, a effectivement subi des coupes et certains amendements apportés par Maeterlinck à son texte de 1892 n'ont pas été pris en considération. L'objectif de ma contribution est précisément de montrer que, malgré l'apparente fidélité de l'adaptation musicale, ces quelques variantes font système et conduisent à voir l'opéra de Debussy comme une véritable traduction, c'est-à-dire la transformation d'une œuvre subordonnée à un contexte source et son adaptation à un contexte cible.

On me permettra pour ce faire de m'appuyer sur des travaux antérieurs (Lysøe 1996 et 2004). J'ai pu montrer voici déjà vingt ans que, contrairement à ce que prétend trop souvent la critique, l'analyse des champs littéraires à la fin du xix^e siècle révèle d'importantes disparités entre les systèmes belges et français. Résumons mes conclusions en quelques phrases. En France, on est finalement assez peu sensible aux oppositions de type chronologique entre les anciens et les modernes. violemment polarisé, l'ensemble de la vie littéraire joue pour l'essentiel de contrastes entre les genres poétiques et romanesques. C'est ainsi que s'affrontent d'un côté les Parnassiens et les symbolistes, de l'autre les naturalistes et leurs successeurs. À l'inverse, en Belgique, ce sont les querelles de génération qui prédominent. Après avoir été naturalistes-parnassiens, les partisans de *L'Art moderne* s'allient aux tout nouveaux symbolistes pour lutter contre le Parnasse. Les conséquences de ce comportement spécifique sont multiples. On n'en retiendra ici que les plus saillantes. En premier lieu, les poètes belges refusent de s'enfermer dans leur tour d'ivoire. Ils marquent des réserves à l'égard de l'hermétisme et se montrent plus sensibles que leurs confrères français aux questions sociales. Pendant que Verhaeren emprunte aux naturalistes leur vision de la ville ou de la campagne, il n'est pas jusqu'à Albert Mockel qui ne reproche à Mallarmé, pourtant son idole, de frayer trop souvent avec l'impénétrable :

[Le] grand reproche [...], c'est que l'art de Stéphane Mallarmé est obscur. Je n'y puis contredire : cette obscurité est certaine (Mockel 1899 : 188) ...

À ces discours par trop savants et alambiqués des Français, d'aucuns comme Max Elskamp préféreront de loin les chansons idiotes. Cette innocence voulue conduit les Belges à promouvoir, et c'est la deuxième différence importante, une conception plus radicale du symbole. Là où les Français étudient leurs poses et jouent volontiers de l'allégorie, les Belges – en tout cas Maeterlinck et quelques autres – puisent dans les ressources de ce que, avant Freud, Eduard von Hartman nomme déjà l'Inconscient :

[Les Parnassiens] opèrent au milieu d'un système d'alambics multicolores et très savants, l'éclairage est sagacement réglé, et le feu est placé dans un coin, entouré de précautions [...];

mais je crois que la conscience ici est l'indice du mensonge et de la mort (Maeterlinck 1890 : 60–61) ...

Ce sont ces caractéristiques qui échappent à Debussy, disciple avéré de Mallarmé, et qui conduisent Maeterlinck à ne pas reconnaître son texte dans la version musicale qu'en donne le compositeur français au printemps 1902. Voilà en tout cas l'hypothèse qu'on voudrait développer ici. On s'attachera tout d'abord à la façon qu'a Debussy d'écarter le petit peuple de la scène. Puis on s'intéressera à la lumière projetée par l'innocence chez Maeterlinck avant de terminer sur l'incompatibilité absolue qui s'établit entre le leitmotiv et le symbole.

BOUTER LE PETIT PEUPLE HORS DE SCÈNE

Commençons par la volonté affichée par Debussy d'exclure les humbles et les sans-grade de la pièce. Cette tendance se trouve illustrée dès les premières mesures de l'ouverture. Peut-être cependant faut-il rappeler, avant d'en venir aux faits, que la vision de *Pelléas* que développe Debussy n'est pas entièrement vierge. Le compositeur a assisté à la création de la pièce le 17 mai 1893 aux Bouffes-Parisiens. S'il est profondément troublé par le texte de Maeterlinck, il l'est également par la mise en scène de Lugné-Poe qui par divers artifices : lumières plongeantes, rideau de gaze traversant la scène, a cherché à éliminer tous les aspects réalistes de la pièce pour plonger le spectateur dans une atmosphère de rêve. Précisément, l'opération décisive que Debussy va pratiquer sur le texte original consiste à supprimer la première scène imaginée par Maeterlinck, pour nous entraîner d'emblée dans la forêt des origines, quitte à reprendre les *topoi* de la rencontre, tels que les romans médiévaux en ont multiplié les occurrences. Voici donc le chasseur égaré par sa proie et la vierge à sa toilette près de la fontaine.

Ce faisant, Debussy renonce à l'idée d'une ouverture et surtout à la scène de genre qui ferait intervenir un chœur, donnant à l'opéra toute sa dimension spectaculaire. On le comprend. Il veut faire œuvre originale. Mais c'est précisément en censurant la parole des humbles, ces trois servantes et ce portier qui, chez Maeterlinck, *ouvrent* la pièce :

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 !¹

Cette présence du peuple, de la foule que Debussy néglige a pourtant chez Maeterlinck une importance capitale. Les servantes ne font pas qu'ouvrir, comme on l'a dit, la pièce. Non seulement elles jouent le rôle du chœur antique en annonçant qu'il y aura « de grands événements », mais elles s'entêtent à laver le seuil, comme pour effacer de façon prémonitoire la marque sanglante qui le tachera bientôt. Elles disent donc la circularité

¹ Sauf mention contraire, toutes les citations du drame de Maeterlinck sont empruntées à l'édition suivante : Maeterlinck 1902a (abrégée par la suite en T). Voir ici T : 5.

du drame et c'est en toute logique qu'on les retrouve à la première scène de l'acte V, dans un passage également censuré par Debussy :

LA VIEILLE SERVANTE. – [...] j'ouvre la porte comme si c'était une porte ordinaire ... Mon Dieu ! Mon Dieu ! Qu'est-ce que je vois ! Devinez un peu ce que je vois ! ...

PREMIÈRE SERVANTE. – Ils étaient devant la porte ?

LA VIEILLE SERVANTE. – Ils étaient étendus tous les deux devant la porte ! ... Tout à fait comme des pauvres qui ont faim ... Ils étaient serrés l'un contre l'autre comme des petits enfants qui ont peur ... La petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté ... Il y avait du sang sur le seuil (T : 95–96) ...

Le musicien ne perçoit pas la symétrie de la construction originelle parce qu'il entend se concentrer sur les principaux protagonistes. Mais cette intention lui fait supprimer presque toutes les mentions au monde extérieur, à la société, à cette présence qu'alliés aux troupes de *L'Art moderne*, les jeunes symbolistes refusaient précisément de négliger. C'est, par exemple, en disciple de Mallarmé que le compositeur supprime le monologue d'Arkel, à la scène 4 de l'acte II. « Du fait de sa longueur », disent les critiques (français) de l'opéra. Peut-être. Mais n'est-ce pas également parce que les propos du vieux roi évoquent « l'heure [...] où le peuple meurt de faim et murmure autour de nous » (T : 41) ? C'est en tout cas la même stratégie de remaniement que le compositeur parachève un peu plus loin. Après les avoir mis en musique, il supprime en effet certains vers de la scène 4 de l'acte III, allusions trop évidentes au destin des peuples menés par leurs monarques :

GOLAUD. – [...] Qu'est-ce que je vois là sur la route du côté de la forêt ? ...

PELLÉAS. – Ce sont des troupeaux qu'on mène vers la ville ...

GOLAUD. – Ils pleurent comme des enfants perdus ; on dirait qu'ils sentent déjà le boucher.
– Quelle belle journée ! Quelle admirable journée pour la moisson ! (T : 59–60) ...

Comme le confirme David A. Grayson, cette nouvelle censure s'explique bien par le besoin de renoncer à toute « intrusion symbolique du monde extérieur » :

Debussy originally set these lines (NEC Ms) but later removed this symbolic intrusion of the external world (Grayson 1985 : 45).

On objectera néanmoins que Debussy reprend l'image à la scène 3 de l'acte IV, mais c'est, on le verra, pour en modifier profondément la symbolique. De même, le compositeur maintient une allusion à la misère du peuple dans la scène 2 de l'acte IV, lorsque Golaud constate qu'« on vient encore de trouver un paysan mort de faim, le long de la mer » (T : 77). Mais c'est parce qu'à cet endroit, l'époux de Mélisande s'impose comme une figure de la mort, capable d'exterminer dans un accès de jalousie tout ce qui l'entoure. Il cherche des yeux son épée comme s'il se préparait à massacrer les innocents : sa femme, comme les autres. Tout est ainsi confondu dans le mouvement de la colère.

LA LUMIÈRE DES SAINTS INNOCENTS

L'emportement de Golaud contre ces victimes innocentes est particulièrement révélateur. N'oublions pas que l'un des thèmes traités par les premiers auteurs belges – parmi lesquels Maeterlinck – fut précisément le massacre des saints Innocents. C'est dire à quel point pour les Belges, les remarques des simples – celles de la foule comme celles des naïfs – permettent d'accéder à des enseignements profonds. Dans la pièce de Maeterlinck, cette parole originelle s'incarne évidemment dans Mélisande, mais aussi tout particulièrement dans le petit Yniold. Or ce dernier rôle est sans doute celui qui subit chez Debussy le plus grand nombre de modifications. On explique souvent le phénomène par les difficultés que la partition originale pouvait poser à un jeune chanteur. De fait, les scènes confiées au premier interprète du rôle ont été particulièrement sifflées lors de la générale en 1902. De sorte que Debussy dut finalement se résoudre à faire remplacer l'enfant par une chanteuse. Il reste que, même lorsqu'une femme endosse ce rôle, l'opéra en réduit singulièrement les interventions. Ainsi la scène 1 de l'acte III, telle que l'imagine Maeterlinck disparaît entièrement chez Debussy. On y voit Pelléas et Mélisande s'entretenir dans le noir, alors qu'Yniold tout en « lutt[ant] contre le sommeil », puis, selon Pelléas, tout en « s'endor[mant] tout à fait », découvre des choses que, dirait-on, nul autre que lui ne saurait voir. Le voilà d'ailleurs qui tel un somnambule, une lampe à la main, vient éclairer l'indicible : le visage de Mélisande puis celui de Pelléas inondés de pleurs. Mais bien vite, Golaud interdit au jeune garçon de poursuivre son travail de révélation : « Ne leur mets pas ainsi la lumière sous les yeux », lance-t-il (T : 45–47).

Cette scène supprimée, Debussy fait s'ouvrir l'acte central sur une image tout aussi « médiévale » que celle qui servait de prélude au premier acte. C'est une nouvelle scène de « toilette ». Mélisande est « à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués ». Reprenant la scène 2 de l'acte III tel que Maeterlinck l'avait écrite pour l'édition de la pièce en 1892, le compositeur offre ainsi à l'interprète du rôle de Mélisande ce qu'on considère généralement comme l'un des passages les plus réussis de l'opéra. On ne niera pas qu'on touche ici effectivement, dans un dépouillement extrême, à une exceptionnelle réussite. Pour autant, la scène s'écarte sensiblement de ce que Maeterlinck avait voulu en faire. Très tôt en effet, le dramaturge a modifié ce passage qu'il estimait trop convenu. Il a préféré l'une de ces chansons idiotes à la Elskamp, un de ces « airs insignifiants de nourrices » visiblement calqués sur la comptine anglaise des « Three blind mice », et c'est bien cette version qui fut utilisée en 1893, cette version que Debussy entendit sur une musique de Gabriel Fabre, lors de la création de la pièce à Paris, presque dix ans avant la première de l'opéra :

Les trois sœurs aveugles,
 (Espérons encore).
 Les trois sœurs aveugles,
 Ont leurs lampes d'or.
 Montent à la tour,
 (Elles, vous et nous).
 Montent à la tour,
 Attendent sept jours (T : 48) ...

Debussy est donc un peu comme Golaud, il n'aime guère les saints Innocents, surtout lorsqu'ils jettent une lumière inattendue sur les choses. Il s'emploie donc à infléchir largement la symbolique de leur propos. Parfois la modification est fort subtile et, comme bien souvent, justifiée par des considérations extérieures. Elle n'en est pas moins révélatrice. De la sorte, on retrouve dans l'opéra un écho à ce massacre des moutons que Debussy, on l'a vu, a dans un premier temps renoncé à intégrer à son œuvre. Comme chez Maeterlinck en effet, la scène 3 de l'acte IV revient sur l'image des moutons conduits à l'abattoir. Afin de récupérer une balle d'or, le petit Yniold s'efforce de soulever une pierre « plus lourde que toute la maison » et dont on dirait « qu'elle a des racines dans la terre ». Il ne faut pas être grand clerc pour comprendre que le jeune héritier se plaint finalement de ne pouvoir renverser la « maison » que représente cette pierre, c'est-à-dire la famille, une famille royale dont l'arbre (généalogique) est si profondément planté. Aussitôt après cette tentative vaine d'ailleurs, l'attention d'Yniold se porte sur les moutons qui, malgré leur douleur, malgré leur volonté de s'écarter de la route qu'on leur impose, finissent par cesser de se rebeller :

LE PETIT YNIOLD. – Oh ! oh ! j'entends pleurer les moutons ... (*Il va voir au bord de la terrasse.*) Tiens ! il n'y a plus de soleil ... Ils arrivent, les petits moutons ; ils arrivent ... Il y en a ! ... Il y en a ! ... Ils ont peur du noir ... Ils se pressent ! ... Ils ne peuvent presque plus marcher ... Ils pleurent ! ils pleurent ! et ils vont vite ! ... Ils sont déjà au grand carrefour. Ah ! ah ! Ils ne savent plus par où ils doivent aller ... Ils ne pleurent plus ... Ils attendent ... Il y en a qui voudraient prendre à droite ... Ils voudraient tous aller à droite ... Ils ne peuvent pas ! ... Le berger leur jette de la terre (T : 80) ...

Debussy supprime l'allusion à la pierre « plus lourde que la maison ». Mais s'il réduit considérablement les propos de l'enfant, il en maintient l'essentiel. Assiste-t-on dès lors à l'intrusion du monde extérieur dans le drame ? Pas exactement. Car, par une touche presque insensible, le compositeur modifie la symbolique du passage. Chez Maeterlinck, nous sommes sur « Une terrasse du château ». Le jeune Yniold se pose clairement en héritier et sa balle d'or est évidemment à l'image du soleil. C'est l'agent du temps qui passe, c'est l'agent du changement : « Tiens, il n'y a plus de soleil », commente d'ailleurs bientôt l'enfant qui semble partager la terreur des moutons, soudain plongés dans le noir. Parce qu'elle est métaphore du soleil, cette balle d'or fait en outre d'Yniold une figure christique. Frère de l'Agneau de Dieu, l'enfant entre en résonance troublante avec ces « petits moutons » que l'on va sacrifier. Bien sûr, Debussy n'écarte pas entièrement cette interprétation du passage, mais il en réduit considérablement le champ. La scène, écourtée, ne fait plus référence au château ou à la maison. Elle se déroule dans un tout autre décor : « une fontaine dans le parc »². Ce faisant, le compositeur renforce le lien entre les pauvres bêtes qu'on mène à la mort et Mélisande – Mélisande que Golaud a rencontrée près d'une fontaine ; Mélisande qui a perdu son anneau d'or dans la fontaine des aveugles. Une fois de plus, la question sociale cède le pas devant ce qui se réduit finalement à un drame familial³.

² Toutes les citations de la partition de Debussy seront empruntées à Debussy, 1907 (abrégé en P). Voir ici, P : 223.

³ Il faut noter en outre que cette scène est également souvent coupée à la représentation. Selon Maurice Emmanuel, tout se passe en effet « comme si l'on redoutait que l'excessive clarté de ce passage n'offusquât l'auditeur » (cité par Labussière 2001 : 10). Cette scène des moutons est d'ailleurs celle qui engendra un des

DU SYMBOLE AU LEITMOTIV

Certes, on a voulu expliquer ce choix de Debussy, par la nécessité de ne pas multiplier les changements de décor. C'est possible. Il reste que cette altération du texte original impose une réorientation symbolique du propos, réorientation qui se manifeste par ailleurs dans le choix que fait le compositeur de recourir au principe du leitmotiv. Cette technique d'écriture le conduit en effet bien souvent à clarifier ou à fixer ce que Maeterlinck entendait au contraire laisser obscur et mouvant. En effet, la poétique du dramaturge se fonde largement non point sur l'hermétisme, mais sur le refus de l'explication didactique. Comme il l'a écrit dans *Le Trésor des humbles*, dès 1896 :

On peut [...] affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour les remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu'on appelle un « état d'âme », mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité (Maeterlinck 1896 : 107–108).

La vérité et la beauté ne s'atteignent donc qu'à travers une parole tout entière dynamisée, une parole fondée sur l'implicite et le mouvement. Or ce sont ces deux dimensions que combat le leitmotiv. En premier lieu, il fige le personnage dans un état d'esprit, dans une couleur. Debussy le reconnaît lui-même, lorsqu'il écrit :

Remarquez que le motif qui accompagne Mélisande ne se transforme jamais, il revient en tout point semblable au V^e acte, parce qu'en réalité, Mélisande est toujours pareille à elle-même et meurt sans que personne – peut-être le vieil Arkel ? – ne l'ait jamais comprise (Debussy 2005: 1170)...

Prenons donc, pour mieux saisir le phénomène, le leitmotiv de Golaud :



Extrait 1 : Leitmotiv de Golaud, P : 1

Le premier trait qui se dégage et qui va marquer l'ensemble de l'opéra est le caractère sombre, noir du personnage, caractère qui se manifeste à travers un large intertexte musical. En associant rythmes ternaires et binaires, Debussy se souvient du principe même du *Nocturne* tel que Field l'a mis au point : une certaine instabilité obtenue par l'apparition d'un rythme de marche au milieu d'une série de triolets. Tel le principe que Chopin reprendra par la suite pour le porter à son ultime degré de perfection. On comprend dès lors que Golaud, annoncé par le rythme caractéristique de son leitmotiv, apparaisse à la scène 1 de l'acte III, une fois que Pelléas a pu déplorer qu'il fasse noir :

nombreux chahuts de la générale et elle fut retirée des premières représentations. On donne souvent comme justification à la coupe le fait que le jeune chanteur interprétant le rôle d'Yniold lors de la création de l'opéra était inexpérimenté (Labussière 2001 : 10).

Pelléas

At-tends! At-tends! Il fait noir.

Golaud

Que fai-tes vous i-ci?

Extrait 2 : Golaud nocturne, P : 138

Un second trait du leitmotiv de Golaud vient connoter cette obscurité et enfermer définitivement le mari de Mélisande dans son rôle. Il s'agit de la gamme par ton. Alors que l'opéra commence par des accords épurés, parfois en quintes creuses, et jouant de la modalité comme d'une référence médiévale, l'intrusion du leitmotiv de Golaud dès la cinquième mesure nous installe dans une ambiance presque satanique. Confié aux bois – et faisant de Golaud un double de la bête qu'il traque – le motif recourt à la gamme par ton et à une écriture dense, épaisse qui évoque d'autant plus le mal qu'elle permet de faire résonner en pizzicati aux contrebasses l'intervalle ré-la bémol, caractéristique du « diabolus in musica » (voir extrait 1, ci-dessus).

D'entrée de jeu, et pour ainsi dire avant même de paraître, le personnage de Golaud est figé. Nocturne et quasi démoniaque, il n'évoluera plus. L'épisode des souterrains, à la scène 2 de l'acte III de l'opéra, montre à quel point l'époux de Mélisande s'enferme dans son rôle (voir ci-après extrait 3). Le voilà, comme un nouveau Charon faussement protecteur, qui entraîne son demi-frère dans un au-delà infernal. Tout commence aux cordes graves, par une série d'accords parallèles (repère A). Puis les bassons égrènent cinq des six degrés de la gamme par ton (repère B). C'est cette gamme, égrenée sous sa forme ascendante, que reprennent un peu plus loin les hautbois et les altos, tandis que les contrebasses, sur la même gamme, mais cette fois descendante, font entendre l'alternance de rythmes binaire et ternaire, caractéristique à la fois du nocturne et du leitmotiv de Golaud (repère C). Il ne reste plus qu'à laisser le sombre personnage entonner l'ironique et caverneux : « Prenez garde », sur un triton, évidemment (repère D) :

Extrait 3 : Début de la scène des souterrains, P : 142–143

Outre qu’il fige le héros dans son rôle, le leitmotiv clarifie les propos des protagonistes, levant les ambiguïtés, comblant les silences dont, on vient de le voir, Maeterlinck chante les mérites. Ainsi dans la scène 1 de l’acte II, la scène de la fontaine aux aveugles, Pelléas et Mélisande évoquent un « il » dont tout le monde comprend qu’il s’agit de Golaud. Pourtant la musique insiste : les bassons, les violoncelles, puis les altos et le cor anglais font entendre le leitmotiv de Golaud. Par trop explicite, la musique de Debussy devient inutilement bavarde dans ce passage où la naïveté des propos inviterait plutôt à l’économie et à la simplicité :

Extrait 4 : Acte II, scène 1, P : 64

*

Qu'on me comprenne bien. Je ne voudrais pas, pour conclure, qu'on imagine un instant que je cherche à diminuer l'opéra de Debussy au regard de la pièce de Maeterlinck. Il est clair qu'avec sa partition, le compositeur offre à la musique du xx^e siècle l'un de ses plus purs chefs-d'œuvre. J'entends simplement montrer que malgré le soin que Debussy a mis à suivre le plus souvent le texte original, malgré le dialogue qu'il a tenté d'entretenir au moins dans les premiers temps avec le dramaturge, son *Pelléas* doit être pris pour ce qu'il est : la traduction musicale française d'une pièce belge. Effectivement, on peut dire avec Maeterlinck que l'œuvre originelle « fut traitée en pays conquis ». Peut-être même peut-on aller plus loin. Là où Maeterlinck prend parti pour la jeunesse et l'innocence, celle de Mélisande et du petit Yniold, Debussy semble, lui, se ranger du côté de Golaud. Dans une lettre à Jacques Durand, en date du 26 juin 1909, soit plus de sept ans après la première de *Pelléas*, le compositeur, sombrant dans la mélancolie, écrivait : « Les journées se passent dans quelque chose de gris, humide et lourd, de quoi déprimer un chêne. Dans *Pelléas*, cela est exprimé ainsi : » (Debussy 2005 : 1192). Suivaient trois accords inscrits sur une portée tracée à la va-vite :



Extrait 5 : Les trois accords de la lettre à Jacques Durand

Vous le voyez, trois accords tirés d'une gamme par ton et qui permettent, on l'aura compris, de reproduire sans difficulté le leitmotiv de Golaud :



Extrait 6 : Les mêmes accords transcrits selon le leitmotiv de Golaud

BIBLIOGRAPHIE

- DEBUSSY Claude, 1907, *Pelléas et Mélisande*, partition pour piano et chant, Paris : Durand.
- DEBUSSY Claude, 2005, *Correspondance (1872–1918)*, édition de François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard.
- GRAYSON David A., 1985, The Libretto of Debussy's *Pelléas et Melisande*, *Music and Letters* LXVI(1) : 34–50.
- LABUSSIÈRE Annie, 2001, Du schème au mode, du jeu au silence : le traitement mélodique dans la « Scène des moutons » (Claude Debussy, *Pelleas et Mélisande*, Acte IV, scène 3), *Musurgia* VIII(2) : 7–48, ici p. 10.
- LYSØE Éric, 1996, Pour une approche systémique du symbolisme belge, *Littérature et nation. Nouvelle série* [Tours] 18 : 19–34.

- LYSØE Éric, 2004, Le fantastique belge : centralité d'un genre périphérique, *Littératures en Belgique / Literaturen in België*, Dirck De Gest, Reine Meylaert (dir.), Berne, P. Lang : 195–212.
- MAETERLINCK Maurice, 1890, Confession de Poète, *L'Art moderne*, 25 février : 60–61.
- MAETERLINCK Maurice, 1896, *Le Trésor des humbles*, édition de référence, Bruxelles : Espace Nord, 107–108.
- MAETERLINCK Maurice, 1902a, *Théâtre*, II, Genève : Slatkine Reprints, 1979.
- MAETERLINCK Maurice, 1902b, Lettre, 13 avril 1902, (in :) Serge Basset « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 14 avril : 4.
- MOCKEL Albert, 1899, *Stéphane Mallarmé. Un héros*, Paris : Mercure de France ; édition de référence : Mockel Albert, 1962, *Esthétique du symbolisme*, éd. de Michel Otten, Bruxelles : Palais des académies, 177–207.
- RENARD Jules, 1898, 14 janvier 1898, *Journal*, Paris : Laffont, 1990.