

Les colloques de l'Opéra Comique
L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011
sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER

Jouer Mélisande du Théâtre de l'Œuvre à l'Opéra Comique

Stefania PANIGHINI

La création de *Pelléas et Mélisande* le 30 avril 1902, coïncide avec un moment très important de l'histoire du théâtre occidental : l'élaboration du concept de mise en scène. Concevoir, organiser et créer une représentation globale ne se soumet plus à l'égoïsme et aux excès des grands acteurs, personnages principaux de la scène depuis la fin du XVII^e siècle : le spectacle doit désormais être conçu selon un dessin global (qui inclut l'interprétation, mais aussi la création de décors, des costumes et l'emploi dramatique de l'éclairage), géré par un point de vue extérieur : celui du metteur en scène.

Le genre de spectacle le plus utilisé pour expérimenter cet art nouveau est le théâtre musical, une forme de représentation polymorphe et problématique dès sa naissance, qui a toujours vu rivaliser en son sein la musique et la parole : l'opéra est maintenant employé pour théoriser *l'œuvre d'art totale*, qui se projette vers le futur, en trouvant ses racines de l'antiquité classique. Richard Wagner lance le défi de faire de la cohésion entre les langages artistiques divers, un attribut fondamental de l'œuvre d'art : selon la conception utopique du musicien allemand, le *poète des sons*, le *poète des mots* et le *poète de la mise en scène* ne doivent faire qu'un. Les artistes et le public désormais plongé dans l'obscurité totale de la salle, réunis dans un rituel de communion non plus sociale comme au XVIII^e siècle, mais mystique, contribuent ensemble à la réussite de la création. Ces nouvelles théories se propagent dans toute l'Europe et provoquent à la fois enthousiasme ou dégoût, tandis que nombre d'artistes et intellectuels voyagent inspirés vers Bayreuth : parmi eux on signale Claude

Debussy, André Messager, Albert Carré, respectivement le compositeur, le chef d'orchestre et le metteur en scène de la création de *Pelléas et Mélisande*.

La concrétisation dramaturgique et surtout scénique des idées wagnériennes à Bayreuth est néanmoins encore trop liée aux conventions théâtrales du XIX^e siècle, et la déception de certains artistes déclenche la recherche d'une nouvelle manière de réaliser l'opéra, traduisant le message dramatique par la fusion entre la parole, la musique, l'interprétation, le geste, la lumière et le décor.

Aurélien Lugné Poe a audacieusement relevé le défi wagnérien. L'enfant terrible du théâtre d'avant-garde parisien, après avoir tourné le dos au Conservatoire national d'art dramatique en fondant la Compagnie des Écoliers, et au Théâtre Libre d'Antoine, recueille l'héritage du Théâtre d'Art de Paul Fort. La nouvelle compagnie se caractérise par la présence d'écrivains, de peintres, de poètes et d'acteurs qui pratiquent un théâtre où coexistent « la vérité et le rêve, la poésie et la réalité, la compassion humaine et le symbole du devoir, où la vie se transforme en art et la beauté dans la mort. C'est l'œuvre¹. »

Lugné Poe s'associe aux peintres d'avant-garde Camille Mauclair, Maurice Denis et Édouard Vuillard, mettant les différents langages artistiques au service d'un théâtre d'art et d'idées, lié au rêve et à l'imagination, qui transforme la réalité en symbole. Les théories donnent bientôt naissance à des spectacles innovants, malgré les complications techniques de l'époque ; les peintres Nabis insufflent leur esthétique dans la scénographie et dans les lithographies pour les programmes des spectacles. L'idée d'une peinture pure – fondée sur la couleur – transforme les décors en une surface plane, simplement recouverte de couleurs superposées : dans la synthèse des nuances pures, la réalité est de plus en plus informe et transfigurée. Les scènes de la vie quotidienne sont vues au travers du filtre de la mémoire, et l'imagination atteint un niveau de simplification chromatique qui va de pair avec une abstraction totale de la réalité. La scène, libérée de l'impératif de vraisemblance, propose des espaces physiques et psychologiques différents : grâce à l'utilisation de surfaces de projection et d'éléments abstraits (tels que des voiles de gaze et des écrans de couleur), on obtient une atmosphère de rêve – ou de cauchemar – suscitant ombres, chimères et apparitions.

¹ Déclaration de Henry Bauer, dans *L'Histoire du « Théâtre de l'Œuvre »*, voir Isabelle CAHN (dir.), *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900, Naissance du théâtre moderne*, Milano : 5 Continents, 2005, p. 57.

Le premier spectacle réalisé par le Théâtre de l'Œuvre est *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. Lugné Poe avait proposé la pièce à la Compagnie des Écoliers, mais l'œuvre avait été jugée impossible à représenter. En effet, le travail du dramaturge belge n'était pas apprécié à cause de son manque de réalisme, et avait été boycotté par les *petites revues* qui influençaient grandement la vie culturelle de l'époque. Quand Paul Fort et Tola Dorian, créateurs du Théâtre d'Art, abandonnent le projet, Lugné Poe décide d'assumer seul l'entière production de *Pelléas*, et il écrit directement à Maeterlinck.

Maeterlinck n'a offert aucune indication au sujet de l'interprétation, peut-être parce que lui-même n'était pas tout à fait convaincu que son drame fût réalisable : cependant plusieurs années plus tard en 1923, satisfait par le résultat, il écrira à Lugné Poe :

Voudras-tu m'inscrire sur la liste des fondateurs de L'œuvre ? C'est un honneur auquel j'aspirais depuis longtemps².

En revanche, il participe aux décisions concernant la distribution des rôles et consent l'attribution du rôle de *Pelléas en travesti* à M^{lle} Marie Aubry pour accentuer l'essence impalpable du personnage et suggère que Lugné Poe joue le rôle de Golaud, sous le pseudonyme du Filippon. En mars 1893, il donne son avis sur les costumes, qu'il souhaite inspirés de Memling et Walter Crane :

J'ai pensé longtemps aux costumes. Ne crois-tu pas que pour *Mélisande*, plutôt que le vert mieux vaudrait peut-être quelque mauve à trouver chez Liberty ? *Pelléas* lui serait en vert, qui s'allie merveilleusement au mauve [...], le gilet d'un vert plus foncé que le costume, pour avoir toutes les nuances à partir des cheveux noirs de mademoiselle Aubry. [...] Je crois que le mauve s'accorderait mieux avec la beauté blonde de M^{lle} Meuris. Une robe simple et bien conçue, le cou libre, taille haute, longue jusqu'à cacher les pieds. Une ceinture en or, des pierres au cou et aux manches. Pour les cheveux, que dis-tu de tresser des rubis pourpre, ou tout simplement des feuilles un peu étranges³ ?

En ce qui concerne le décor, Paul Vogler veut exalter le texte et compléter l'illusion des passions et des sentiments, par un jeu de correspondance de couleurs et de lignes. L'atmosphère de la scène doit refléter la tension psychologique de l'acteur : pour la réaliser, on a utilisé une toile de fond claire et des autres toiles mobiles, si bien que le théâtre devient le prétexte d'un voyage

² Lettre à Lugné Poe, 6 octobre 1923, citée dans CAHN, *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900*, p. 114

³ Jacques ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris : L'Arche, 1972 p. 165.

au-delà de la réalité, vers la suggestion polysémique du symbole. Dans un espace si simplifié, la lumière acquiert une importance fondamentale : Lugné Poe et son équipe ont conçu des effets jamais vus. Les chroniques de l'époque racontent, choquées, la suppression de la rampe et l'emploi de l'éclairage en douche, qui enveloppe la scène d'une pénombre lunaire. Un rideau de tulle séparait la scène de la salle, et les acteurs bougeaient comme des ombres errantes, touchés par *une douche de lumière gothique*⁴ qui les changeait en incarnations sensibles d'un état d'âme.

L'art de la mise en scène change avec nous : le trompe-l'œil est désormais hors la loi, laissant la place au théâtre de l'imagination et à l'art du rêve⁵.

Ainsi écrit Maurice Denis, quelque temps après les premières représentations de *Pelléas et Mélisande*. Il faut préciser que les références constantes au rêve ne doivent pas être interprétées comme des références à l'iconographie de la fable ou des préraphaélites, mais plutôt comme un rejet du réalisme et une vision hallucinatoire et déformante de la réalité, métaphore de la désintégration progressive du monde contemporain.

Au Théâtre de l'Œuvre la parole, la couleur, le rythme et la mélopée doivent se fondre en une seule image harmonieuse : le geste et l'interprétation entrent en une consonance purement symbolique avec le décor. Les chroniques fournissent une description détaillée de la manière singulière de jouer de Lugné Poe, qui consacrait son art à la recherche de la traduction corporelle des caractères, expérimentant une mélopée monotone, interrompue par de longues pauses, comme pour suggérer l'inéluctabilité du destin ; ce jeu hypnotique, porté par une voix claire, sans chaleur ni nuances, donnait aux mots une vigueur oraculaire.

Les mouvements hystériques, justifiés par l'urgence de pulsions inconscientes et incontrôlables, amplifiaient par contraste l'effet d'aliénation de la voix : tant Vuillard que Toulouse-Lautrec ont été fascinés par ce jeu, par l'exaspération mimique des acteurs, réalisant une série très importante de croquis pendant les répétitions : les personnages ont la colonne vertébrale violemment arquée et les bras levés comme des ramifications névrotiques, les visages sont marqués par des expressions paroxystiques, les yeux hagards, comme si tout autre être humain devenait porteur de malheur⁶.

⁴ CAHN, *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900*, p. 52

⁵ Même référence, p. 42

⁶ Même référence, p. 34-35

La représentation symboliste transforme en effet les acteurs en des sortes de monades qui brillent dans un ciel vide. Ce théâtre de l'invisible, de l'espace intérieur et du mouvement raréfié, représente à la fois un écho et un modèle des expériences de Craig et de Meyerhold. Le spectacle devient une partition de voix, où l'écriture est minimale, presque neutre, expression d'une vie léthargique, comme intoxiquée par la proximité de l'invisible et de la mort⁷.

Pourtant, malgré les efforts artistiques et techniques, le spectacle n'obtient pas un énorme succès, peut-être parce que la mise en œuvre effective des innovations scéniques et d'éclairage n'est pas entièrement satisfaite par les possibilités techniques du moment : cependant on a réveillé dans le public (composé presque entièrement d'artistes et intellectuels) un vif intérêt pour le théâtre symboliste et pour les nouvelles possibilités de la mise en scène.

Henri de Régnier écrit dans *L'Art moderne* qu'« à travers un décor très intéressant, des personnages de beurre ou de soie s'arrêtent et démarrent [...], plus linéaires que colorés [...], les acteurs mettent sincérité et fidélité et en particulier Lugné Poe dans le rôle de Golaud, joue avec une simplicité et une austérité particulières, et montre une mimique excellente⁸. » Au milieu des nombreuses publications, y compris les magazines et les journaux, favorables au *Pelléas* du Théâtre de l'Œuvre, des critiques négatives reprochent un jeu artificiel, volontairement monotone et paradoxalement un réalisme excessif. Alfred Vallette écrit ainsi dans le *Mercure de France*, que :

Les interprètes jouaient d'une façon très concrète, trop matérielle, trop humaine [...] dans le drame de Maeterlinck le geste doit incarner un sens multiple et mystérieux, qui n'a rien à voir avec le geste vide du théâtre réaliste⁹.

On critiquait une excessive présence humaine, par rapport à l'évanescence du drame symboliste, qui, selon les puristes, devait être apprécié dans la solitude d'un fauteuil.

Parmi le public il y avait de nombreux artistes, entre autres, James Whistler, Pierre Louÿs, Léon Blum, Harold Bauer, Henri Le Rolle, Rachilde, Tristan Bernard, Clemenceau, les Nabis, Paul Adam et Stéphane Mallarmé ; Debussy en sortant de la salle des Bouffes-Parisiennes, est sûr d'avoir trouvé le poète qui,

⁷ Maurice MAETERLINK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles : Labor, 2005, p. 10.

⁸ Henri RÉGNIER, « Pelléas et Mélisande », *L'Art moderne*, 21 mai 1893.

⁹ Alfred VALLETTE, « Pelléas et Mélisande », *Mercure de France*, juillet 1893.

En disant les choses à moitié, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; celui qui conçoit des personnages dont l'histoire n'appartient à nul temps et nul lieu¹⁰.

Vue l'attention que Debussy, dix ans plus tard, accorde à la mise en scène et à la distribution des rôles de son opéra, on peut en déduire qu'il n'a pas seulement été bouleversé par le texte, mais aussi par la mise en scène novatrice et un peu naïve, qui joint la couleur, la lumière et le geste à la valeur polysémique de la parole. Il faut rappeler que Debussy ne s'était pas éloigné de l'esthétique wagnérienne uniquement pour des raisons musicales (selon lui, Wagner n'avait pas traduit en musique ses conceptions, alourdissant ses œuvres d'une « hystérie grandiloquente¹¹ »), mais aussi à cause d'une forte déception devant les liturgies de Bayreuth.

Les spectacles mis en scène par Wagner lui-même contredisaient toutes ses théories concernant la nécessité d'une nouvelle représentation de l'opéra : les décors surtout, réalistes, en fer ou carton, dénonçaient un théâtre souffrant encore de l'influence du romantisme¹².

La recherche que Debussy entame avec *Pelléas et Mélisande* se détache des représentations de Bayreuth, mais non de l'esthétique wagnérienne : il recherche le lien indissoluble entre le texte et la musique, et la révélation, à travers ce lien, des correspondances mystérieuses entre la nature et l'inconscient. Debussy compose sa musique en remplissant les espaces laissés vacants par le texte, parce que les personnages se révèlent seulement à travers une musique nécessaire, qui ne limite pas leur liberté d'expression.

La musique et la parole ne doivent pas rivaliser : leur union implique une attention majeure au style de l'interprétation, et confère une valeur significative au geste, qui devient une « pure émanation du sentiment, que l'intelligence n'est pas capable d'exprimer¹³. » Dans une lettre au violoniste Ysaÿe, qui demandait de représenter quelques scènes de *Pelléas* en concert au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Debussy répond que :

Si *Pelléas* a un certain mérite, c'est surtout l'accord profond entre le geste et la musique, [si on représente l'opéra en version de concert], on ne peut pas

¹⁰ Maurice EMMANUEL, *Pelléas et Mélisande de Debussy. Étude historique et analyse musicale*, Paris : Mellottée, 1926, p. 35-36.

¹¹ Extraits des carnets de Maurice Emmanuel à propos des conversations entre Debussy et Giraud, dans EMMANUEL, *Pelléas et Mélisande de Debussy*.

¹² Guy GOGÉVAL, « Debussy e i rischi del teatro », *Debussy e il simbolismo*, sous la direction de Guy GOGÉVAL et François LESURE, Roma : Palombi, 1984.

¹³ Richard WAGNER, *Opera e dramma*, Torino : Bocca, 1929.

se plaindre si le public ne comprend pas l'éloquence efficace du silence dont l'œuvre est parsemée¹⁴.

Pelléas naît précipitamment sous l'influence puissante du spectacle de l'Œuvre, alors que Debussy connaissait Maurice Denis, les peintres Nabis, Erick Satie et Pierre Louÿs : tous à la recherche d'une œuvre d'art totale, ils aidaient le musicien à développer une musique strictement nécessaire, qu'il fallait entendre mais voir aussi, où le silence était considéré comme un moyen d'expression dramatique profondément solidaire de la musique.

Debussy voulait conserver dans son œuvre le caractère très intime du spectacle de Lugué-Poe : l'absence d'interludes – ajoutés plus tard pour des exigences scéniques – et la succession des scènes non strictement liées par un ordre spatio-temporel, mettent en forme une œuvre de chambre, à représenter dans une petite salle devant un public choisi et cultivé. En 1898, suite à l'arrivée d'Albert Carré comme directeur de l'Opéra-Comique, André Messager – poussé par l'éditeur de Debussy, Hartmann – propose de mettre en scène *Pelléas* à la salle Favart. Carré, très sensible aux innovations théâtrales de l'époque, hésite pendant deux saisons et, enfin, en 1902, décide de produire l'œuvre de Debussy. Il voulait organiser un spectacle privé pour un public étroit, mais grâce aux pressions de Messager, le 5 mai 1901 Debussy écrivait à Pierre Louÿs : « M. A. Carré a promis par écrit que *Pelléas et Mélisande* sera créé la saison prochaine. »

L'intimité recherchée doit maintenant se développer dans une salle bien plus grande et les décors visionnaires des peintres Nabis ne peuvent s'adapter à la grande scène qui avait accueilli la *Carmen* de Bizet. Pour le décor, Debussy doit s'adapter aux exigences du théâtre : à l'Opéra-Comique la production de nombreux spectacles nécessitait de deux scénographes fixes - Ronsin et Jusseume – « artistes affectés, qui dessinaient décors génériques, adaptables pour différents spectacles¹⁵. » Les représentations souffraient encore de l'héritage du mélodrame romantique, marqué par l'emploi de lourdes toiles peintes qui cherchaient l'illusion de la réalité : Debussy (qui à la fin de sa vie désavouera les décors de Jusseume) décide alors de participer activement à la création, pour limiter les risques « romantiques », et note, au cours des répétitions, toutes les erreurs d'éclairage et de mise en scène sur un carnet.

¹⁴ Lettre à Eugène Ysaÿe, 13 octobre 1896 citée dans Claude DEBUSSY, *I bemolli sono blu, lettere 1884-1918*, Milano : Rosellina Archinto, 1990, p. 88.

¹⁵ GOGÉVAL et LESURE, *Debussy e il simbolismo*, p. 109.

V^e acte (soleil trop vif). Le soleil devrait diminuer en intensité lorsque Mélisande dit : « il descend lentement, alors c'est l'hiver qui commence ? »
I^{er} acte, dernière scène « éclairage au crépuscule... À la fin l'obscurité doit être plus profonde¹⁶. »

La distribution des rôles est entièrement répartie entre les artistes de l'Opéra-Comique engagés pour la saison : Debussy a certainement pu exprimer son opinion, mais il aurait difficilement pu faire engager quelqu'un d'autre, par exemple Georgette Leblanc, l'épouse de Maeterlinck. Debussy a donc eu une responsabilité vraisemblablement limitée dans ce qu'on appelle l'affaire Leblanc, qui a éclaté à la suite de l'engagement de Mary Garden comme Mélisande. M^{me} Leblanc soutenait que :

Maeterlinck a exprimé son désir de m'avoir comme Mélisande. Debussy s'est déclaré enchanté. On a décidé que l'étude serait commencée immédiatement. [...] Debussy était enthousiaste de mon interprétation, et me confiait qu'après m'avoir vue si violente dans Carmen, il n'imaginait pas comment je pouvais me transformer¹⁷.

En lisant les critiques de l'époque, on peut en fait conclure qu'elle était une bonne actrice – toujours à la recherche de l'effet, parfois à la limite de la vulgarité – mais une chanteuse médiocre.

Après la mort de Debussy, Maeterlinck, invité par Garden à une représentation américaine de *Pelléas*, déclara même : « Aujourd'hui, je pense que, en tout cela, je me trompais complètement, et il [Debussy] avait mille fois raison¹⁸. »

En revanche, Albert Carré avait suivi le parcours personnel et artistique de la jeune chanteuse écossaise Mary Garden, qui avait fait ses débuts en Louise dans l'œuvre éponyme de Charpentier en 1899 à l'Opéra-Comique. Il avait engagé avec elle un long travail concernant l'art scénique, fondé sur la réflexion intellectuelle, à la recherche d'un geste toujours nécessaire et justifié par la dramaturgie du rôle. La mise en scène de Carré ne laissait aucune place à l'improvisation des chanteurs, mais prévoyait tous les mouvements dans le détail : après avoir répété les scènes minutieusement, les artistes devaient oublier la séquence mnémorique des gestes et laisser la place à la mémoire du corps ; Garden était habituée aux méthodes de travail de Carré et, grâce au metteur en scène, acquit une grande sensibilité sur le plateau. Au niveau musical, Mary trouve en André Messager (futur chef d'orchestre de *Pelléas et*

¹⁶ Claude DEBUSSY, carnet, manuscrit autographe, Bibliothèque nationale de France, coll. Carnets de Debussy [W-54 (1-2)].

¹⁷ Georgette LEBLANC, *Souvenirs*, Paris : Grasset, 1931.

¹⁸ Edward LOCKSPEISER, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris : Fayard, 1980, p. 253.

Mélisande) un homme attentif et dévoué « avec qui elle aura une liaison intime, et avec qui elle n'arrêtera jamais d'analyser les vertus et les défauts de chaque performance¹⁹. »

Une fois distribués tous les rôles de *Pelléas*, Carré rassemble les artistes chez Messenger pour écouter l'œuvre jouée et chantée par Debussy lui-même : Marie a du mal à comprendre cette musique insaisissable, mais à partir du troisième acte elle commence à s'émerveiller, jusqu'à sortir de la salle en pleurant, après la mort de Mélisande. Quelques jours plus tard, elle est appelée pour une audition privée avec le compositeur :

J'ai chanté les premiers deux actes, et il n'a rien dit : juste après avoir terminé la scène du balcon il est resté en silence pour un moment et il est sorti en courant...

Garden était sur le point de quitter le théâtre, quand on l'appelle dans le bureau de Carré : Debussy l'y attend, ravi²⁰, et il sera toujours satisfait de « sa » Mélisande, au point d'affirmer que :

Il faudrait avoir les oreilles bouchées pour résister au charme de sa voix. On n'aurait pu concevoir un timbre plus doucement insinuant. Il ressemble à une tyrannie, parce qu'il est impossible à oublier²¹.

L'intérêt de Debussy pour la dramaturgie des personnages a toujours été très vif : par exemple, il demandait à Hector Dufranne, créateur de Golaud, d'exagérer la triste mélancolie du personnage, comme s'il regrettait continuellement de ne pas avoir dit ou fait quelque chose, poursuivant un bonheur qui échappe sans cesse. Pour la scène entre Golaud et Mélisande (acte II, 2^e tableau), Debussy voulait « qu'on commence à préfigurer la catastrophe, quand Mélisande commence à mentir à Golaud et en même temps à se comprendre elle-même » ; pour la scène de la grotte ensuite, l'auteur parle « d'évocation du mystère de la nuit et de la mer face à Mélisande, qui raconte ses peines à la lune, toute petite et craintive devant la nature²² ». La recherche debussyste sur la déclamation permet aux artistes d'explorer les états d'âme des personnages, et de les traduire en un chant à la fois sensuel et intelligible, comme jamais on ne l'avait entendu.

¹⁹ Michael TURNBULL, *Mary Garden*, Portland : Amadeus Press, 1997.

²⁰ Mary GARDEN, *L'envers du décor, souvenir d'une grande cantatrice*, Paris : Éditions de Paris, 1952, p. 93-94.

²¹ Lettre à André Messenger, 8 juillet 1902 citée dans DEBUSSY, *I bemolli*, p. 121.

²² Lettre à Henri Lerolle, 17 août 1895, même référence, p. 80.

Les répétitions, au cours desquelles on cisèle l'interprétation phrase par phrase, sont intensives et fréquentes : Mary Garden écrit dans ses *Mémoires* qu'il lui a fallu du temps pour contrôler ses émotions et chanter certaines phrases sans s'effondrer. Debussy la juge intimement liée au rôle, parce qu'elle dévoile de la musique l'exacte interprétation voulue par l'auteur et le metteur en scène, créant le personnage de Mélisande presque toute seule, cherchant les nuances infinies de son caractère.

La réflexion de Debussy, Messager et Carré commence bien avant le mois de janvier 1902 et, parfois accompagnés des décorateurs, ils passaient leurs soirées chez Weber, pour achever les derniers croquis. La première répétition a lieu le 13 janvier et, au cours de ces trois mois avant la première, on estime que les interprètes ont pu chanter en entier leur rôle soixante-neuf fois : cependant il ne s'agit pas d'une exception, puisque pour *Esclarmonde* on avait prévu six mois de répétition.

La période était difficile, car dans la salle on donnait simultanément la neufoisième représentation de *Carmen* et on préparait *Titania* de Georges Hue. De plus on peut noter que les chanteurs ont du mal à s'habituer à la musique de Debussy, tandis que les partitions d'orchestre comportent également des erreurs. À partir du journal de l'Opéra-Comique, on peut déduire que pendant douze jours les chanteurs ont répété la musique avec Debussy, tandis que le chef d'orchestre étudiait la partition avec l'orchestre : au mois de mars, tout le monde était prêt pour répéter ensemble. En avril 1902 probablement, on a commencé les répétitions sur scène, mais il s'agit seulement d'une supposition, car le journal du théâtre n'est pas assez précis. On sait que le 7 avril était prévue une « répétition avec orchestre, chanteurs, chœurs et supports techniques » (c'est-à-dire avec le décor) : il est raisonnable de faire l'hypothèse que, avant d'engager l'orchestre et le chœur, il y eut un travail de mise en scène sur le plateau concernant seulement Carré, Debussy et les chanteurs. Le 9 avril – vingt jours avant la première – en raison de graves problèmes techniques causés par les changements des décors monumentaux de Jusseaume, Carré et Messager demandent à Debussy de composer des interludes plus longs. Le 10 avril est mentionnée une répétition uniquement pour les chanteurs (probablement au piano) et le 11 une répétition très importante pour la mise en scène : la réalisation de l'œuvre entière jouée au piano, les artistes répètent en costumes et on essaye les changements de décor et la technique du spectacle, pour vérifier que tout marche bien avant de répéter avec l'orchestre. Le 14 avril est programmée une répétition technique pour vérifier tous les éléments du décor (tapis, voiles, meubles, accessoires, éclairage et rideaux), le journal du théâtre

s'interrompt alors à nouveau, pour reprendre le 28 avril, jour de la répétition générale, qui suscita un grand scandale.

Pour résumer, l'idée de *Pelléas* naît en Debussy surtout à cause de la mise en scène de Lugné Poe, de sa vision théâtrale complètement nouvelle de la pièce de Maeterlinck : la mémoire des images reste fixée en Debussy durant tout le processus de composition musicale ; son intérêt pour la mise en scène est également démontré par sa participation fréquente aux répétitions et par son attention à la distribution des rôles. Si on pense encore à ses nombreuses observations sur le jeu des chanteurs, sur l'éclairage de la scène ou sur l'organisation des répétitions, on peut déduire une grande attention du compositeur à la réalisation scénique de son *Pelléas*, qu'il considérait comme un élément fondamental de la réussite de sa création. De son côté, Albert Carré synthétise et traduit les concepts de Wagner et Appia, pour les appliquer à la dramaturgie de Debussy : il recherche l'union intime entre la voix et le personnage à travers le geste, et entre le personnage et la scène à travers le mouvement ; le metteur en scène caractérise les personnages par un style de jeu calme, pour exprimer les sentiments par des nuances précises et non par des gestes stéréotypés et gratuits.

Le relevé de mise en scène²³

Au premier tableau il y a des arbres²⁴ (des toiles peintes reliées comme des fermes descendant des cintres), un rideau de fond représentant la forêt et une petite pièce d'eau figurant la source, à ras de terre. Les indications d'éclairage mentionnent de la lumière blanche, bleue et rouge pour la rampe, et encore des lumières rouges et jaunes sur les portants en haut. La lumière suit constamment le texte et devient un signe dramatique : par exemple, quand Golaud prononce son nom, de l'atmosphère du coucher du soleil (marquée par la prévalence des lumières chaudes) on passe, avec une légère diminution d'intensité des rouges et des blancs, à une ambiance froide et nocturne ; ensuite lorsque Golaud commence à raconter comment il est arrivé dans la forêt, le relevé marque « commencer la nuit générale par la rampe (bleu et rouge), puis les portants et les herses (jaune) » ; enfin quand Golaud demande à Mélisande *Comment vous nommez-vous ?*, une lumière frontale orange qui l'éclaire depuis le début s'éteint lentement, pour la laisser dans la pénombre de son mystère.²⁵

²³ Document conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.

²⁴ Images conservées à la Bibliothèque nationale de France, F-Po [Debussy Claude, (*Pelléas et Mélisande*. FL 93) – Représentations.

²⁵ Les notes de mise en scène préconisent d'affaiblir la lumière *d'une touche*.

Le deuxième tableau montre un fond de mer côté jardin, visible à travers deux grandes fenêtres, côté cour deux grandes fermes représentant l'intérieur du palais ; près de la fenêtre, un banc de bois recouvert d'un tapis. Les photos et les croquis montrent un style gothique pour les peintures et les accessoires. L'éclairage prévoit une lumière intense de plein jour, réalisée avec des couleurs chaudes à travers les fenêtres de droite, grâce à des herses placées côté cour.

Le dernier tableau du premier acte est un labyrinthe de sentiers enfoncés dans une végétation luxuriante. On trouve un rideau de mer avec « à l'horizon côté Cour, deux trous de dimensions inégales, pour figurer la lumière de deux phares éloignés l'un de l'autre, et allumés à la réplique » ; côté jardin, au fond, il y a une ferme qui représente la terrasse du château, devant un long chemin de pierre et sur l'avant-scène une partie défoncée avec une descente couverte de fleurs et de feuillages. La lumière doit recréer une atmosphère brumeuse, juste avant le coucher du soleil, peut être similaire au premier tableau, avec une prédominance de lumières chaudes mélangées au bleu, pour accentuer l'arrivée du soir sur la plage.

La scène de la fontaine est très compliquée : il y a un rideau d'air, ne descendant qu'à deux mètres du plancher de scène, en bas, côté Jardin un rideau de forêt et de château côté Cour, devant, trois ordres de rideau d'arbres. Sur l'avant-scène est placé un grand praticable avec des pentes diverses vers jardin, monté sur des galets qui permettent de le rouler rapidement pour les changements de décor : sur ce praticable se trouve la *Fontaine des Aveugles*, composée d'une façade monumentale en ruines (haute d'environ 1,50 mètre) et un bassin entouré par des bancs praticables. L'indication d'éclairage prévoit une zone ombreuse avec quelques éclairs de lumière, qui filtrent parmi les arbres.

Les changements de décor d'un tableau à l'autre sont de plus en plus difficiles, à cause de scénographies monumentales et complexes : le tableau suivant prévoit une porte à deux vantaux qui s'ouvre sur un fond d'intérieur ; à droite un praticable sur lequel se trouvent un lit, un meuble « gothique » et une petite fenêtre, qui ouvre sur le jardin, avec une chaise devant ; à gauche une grande fenêtre à vitrage garnie de grands rideaux ouverts, qui montre le fond du jardin. L'éclairage du soir de la salle provient exclusivement de la grande fenêtre, de gauche à droite, tandis que le reste de la scène est dans l'ombre : quand Golaud demande à Mélisande *ses petites mains*, la lumière doit décliner dans l'obscurité, en éteignant les couleurs chaudes, et les couleurs froides s'allument sur les herses et ensuite sur la rampe.

La recherche de la bague est peut-être le moment le plus intéressant pour le décor, car il transporte le parterre dans une grotte près de la mer : on change le point de vue et on abat le quatrième mur pour, un instant, projeter le public au dedans de la grotte avec Pelléas et Mélisande, et lui montrer de près le charme mystérieux de la nuit et de la mer. Cette disposition, qui aide aussi les chanteurs en les plaçant en position frontale, a

été retenue dans plusieurs mises en scène postérieures, pour son effet spectaculaire. Le tableau est composé par un rideau de mer avec des transparents de calicot pour recréer la réverbération de la lune, un chemin praticable qui descend du château, une grande ferme fixée au cintre, qui dessine l'arc d'entrée de la grotte, et un plan incliné utilisé pour se glisser dans la cavité, où des pierres masquent les trois pauvres vieillards. L'éclairage est ici réparti sur deux niveaux : une lumière nocturne bleu plus clair pour l'extérieur de la grotte (derrière), et un bleu plus profond à l'intérieur de la cavité : quand Mélisande dit *Elle ne semble pas heureuse*, en regardant la mer, une lumière blanche se lève et éclaire les trois vieillards endormis de l'autre côté.

La scène de la tour est concentrée côté Jardin, comme pour construire un clair-obscur parmi les volumes : il y a un rideau de fond avec des sapins et des échappées sur la mer, juste devant s'élève la tour avec une fenêtre à deux ouvertures face au public et entourée des remparts auxquels on accède par des escaliers : tout autour des fleurs et des arbustes et un saule pleureur. L'éclairage est froid, pour recréer une nuit de lune, deux projecteurs à verre bleu pâle viennent prendre la fenêtre de la tour et la partie oblique allant au lointain.

La scène des souterrains est la plus simple de l'opéra, une galerie souterraine censée se trouver sous le château, débouche près d'un gouffre où l'eau est stagnante réalisée par un praticable soulevé d'environ deux mètres de hauteur, et au-dessous des jeux de lumière et des toiles réfléchissantes simulent le gouffre. La lumière est faible et froide, mais parfois dans l'ombre de l'abîme clignotent des éclaircies en raison de mouvements de lumières sur les toiles ; Golaud apporte lui-même une lampe, pour éclairer les visages des personnages, dans la pénombre.

Les troisième et quatrième tableaux ont le même décor de la tour, en revanche, le quatrième acte s'ouvre dans la salle du château du début, à laquelle s'ajoute une porte sur le côté droit, pour souligner les mouvements de fuite de Mélisande. Le tableau suivant est marqué sur le relevé de mise en scène par un dessin sans légende : la scène de la tour semble être renversée et placée sur un praticable. Le troisième tableau a le même décor *en plein air* du premier tableau du deuxième acte, mais l'éclairage est passé de midi au soir. On utilise un artifice scénique pour créer l'ombre de l'arbre qui va cacher Golaud, pendant que Pelléas et Mélisande s'embrassent : des projecteurs sont fixés à une échelle et pointés contre un arbre de côté gauche en projetant une ombre qui s'allonge sur toute la largeur du plateau. Le dernier tableau s'ouvre encore sur la chambre de Golaud, mais maintenant les rideaux sont fermés (Arkel les ouvrira à la demande de Mélisande) : un projecteur bleu clair est situé derrière la petite fenêtre à côté du lit, et trois projecteurs rouges, passant à travers la grande fenêtre, éclairent le lit, le corps et la tête d'une Mélisande mourante.

Jamais le relevé de mise en scène ne mentionne un noir final, mais simplement la lente descente du rideau : il crée ainsi un effet très cinématographique, un travelling arrière, pendant que le rideau tombe.

Le cahier de mise en scène décrit minutieusement les mouvements et les gestes des personnages : comme on l'a vu dans le témoignage de Mary Garden, Carré accorde une grande importance à l'action scénique et à la proxémique en fonction dramaturgique. Il s'agit d'une recherche, basée sur le texte, sur la musique et sur les silences, qui essaye de reconstruire le parcours dramatique des personnages. Les mouvements deviennent fondamentaux pour l'interprétation, l'immobilité est signifiante et les regards assument une valeur symbolique : on présente une autre lecture du texte, qui s'ajoute au texte et à la musique et contribue à la polysémie de l'œuvre, exigeant une participation intellectuelle, auditive et visuelle du public.

Le personnage de Mélisande est le personnage clé de cette mise en scène, parce que la jeune fille semble être pour tout le monde porteuse d'un souffle vivifiant dans le sombre royaume d'Allemonde : Pelléas est le premier à ressentir le parfum du printemps en Mélisande, Arkel espère qu'elle apporte à son pays la luminosité qui manque depuis longtemps, Geneviève se revoit dans sa belle-fille, et le père de Pelléas enfin subit une influence positive, dès l'arrivée de Mélisande, en connaissant un répit dans sa maladie.

Cependant Mélisande n'est pas une créature miraculeuse, mais un être contradictoire, caractérisé par un tempérament multiforme et insaisissable, qui jamais ne se révèle complètement. Une critique reportait que « Miss Garden a une voix magnétique et son interprétation ne se dévoile qu'en petits éclats, parce que c'est le rôle qui l'exige. »

La Mélisande d'Albert Carré est une créature sylvestre aux longs cheveux dénoués qui, immobile près d'une source, semble appartenir à la forêt : un animal sauvage qui s'anime dès que Golaud lui touche la main, se couvrant le visage, pour ne plus voir, ni être vu. Mélisande n'est pas apathique : elle échappe, recule, parfois s'approche curieuse, mais son regard ne se lève jamais, ses yeux sont fixés sur l'eau et on n'en voit que le reflet, comme un miroir qui reflèterait la profondeur de son esprit. Son regard est particulier, et quand Golaud se trouve face à elle, il commence à s'agiter, comme s'il avait vu le regard de Méduse, et bouleversé court vers la maison, suivi par Mélisande attirée, malgré elle, comme un animal qui suit son maître.

La Mélisande qui réapparaît dans le château d'Allemonde a les cheveux attachés et les mains enchaînées de fleurs : mais elle n'est pas effrayée, ni ne vit

passivement son malaise croissant. Carré dessine une Mélisande complexe, qui alterne des moments heureux (souvent liés à la présence de Pelléas) au désespoir et à un accablement réprimé : une nature impulsive, parfois diabolique et spontanément sensuelle.

Pendant la scène de la fontaine surgit toute la jeunesse de Pelléas et de Mélisande (par contraste avec l'âge mûr de Golaud) et leur naïveté inconsciente : lorsque Mélisande s'étend sur bord de la fontaine pour toucher l'eau tandis que Pelléas la tient, leurs regards se croisent heureux (par contraste avec la peur éprouvée par Golaud), et Pelléas n'a aucune difficulté à découvrir une Mélisande souriante, qui joue, malicieuse, avec le danger. Pourtant, quand l'anneau tombe, tout semble se fissurer, les jeunes gens cherchent l'anneau - symbole de fidélité à Golaud - mais sont captivés par le fond du puits et se perdent en eux-mêmes : encore une fois, l'eau hypnotise Mélisande et la replonge dans l'obscurité.

Lorsque le rideau se lève sur la fin du deuxième acte, la mise en scène sème de nombreux indices pour signaler la culpabilité de Mélisande, qui soigne son mari avec des mouvements nerveux et sans jamais s'arrêter : la scène est tendue, le mensonge mal dissimulé de Mélisande se heurte à la violence mal contenue de Golaud, qui révèle un tempérament brutal, qui se révèle de manière inattendue et quasiment sadique.

Comme Debussy le voulait, les scènes ne semblent pas enchaînées suivant une logique spatio-temporelle, mais surgissent comme des apparitions isolées : la scène de la grotte, contrairement à la précédente, est plutôt imprégnée par la magie de la nature et surtout l'effet fascinant de la mer. Jusqu'à ce que la lune n'éclaire la grotte, Mélisande semble capable de se cacher à elle-même la peur et les mensonges, et de vivre pleinement la sensualité inconsciente du moment avec Pelléas : même dès que la lumière révèle les trois vieillards, son comportement change. Elle retourne à l'état sauvage, se démène comme une folle et trace le profil d'une femme énigmatique, traversée par des pensées indéchiffrables et des visions évanescents.

La mise en scène de Carré, fondée sur une dialectique de tension et calme montre, pendant la fameuse scène de la tour, une Mélisande vivante et active, mais c'est la dernière fois : elle est tout naturellement penchée à la fenêtre, pour offrir sensuellement ses mains et ses cheveux à Pelléas, qui se tend vers elle presque hypnotisé. On est à l'apogée de l'œuvre, Mélisande rejoint la sensualité et l'amour, elle est libre dans la nuit, mais encore une fois Golaud brise sa joie et rappelle la peur : si dans la première partie de l'œuvre Mélisande est protagoniste, au long de son parcours entre l'amour et le mensonge, la seconde

partie est consacrée à Golaud, à sa descente folle vers l'abîme, entre doutes, suspicions, crises de colère et de violence mal cachées, qui pourraient déjà s'inspirer des théories contemporaines de la psychanalyse.

Le spectacle – création multiforme de Debussy, Messager, et Carré – souligne à travers les gestes, les regards et la lenteur, une particulière *attitude de tristesse*, qui rapproche tous les personnages de la pièce : le public est incapable d'en comprendre la cause, mais on a l'impression que – comme dans le théâtre grec – l'histoire continue en coulisse et qu'on nous cache quelque chose. Les personnages avancent sans hésitation, comme mus par un fil transparent et subtil, ils flânent comme des apparitions et se croisent, presque sans se regarder, entraînés par une force irrésistible ou attirés magnétiquement par les éléments naturels tels que l'eau. Le rideau se lève chaque fois sur une scène *en devenir*, de sorte que l'on n'a jamais le sentiment que l'action se soit arrêtée pendant les changements de décors ou les entractes : l'histoire semble avancer inexorablement.

Les clôtures des tableaux prévoient souvent que les personnages restent immobiles sur scène, et s'il faut qu'ils sortent, ils doivent le faire lentement (comme la musique, la mise en scène aussi interdit les conventions théâtrales et les effets vulgaires qui déclenchent l'applaudissement), comme si l'espace scénique se dilatait autour d'eux.

Si la critique n'a pas été complètement positive pour Carré et Debussy, les décors de Jusseume ont beaucoup plu : peut-être parce que, avec leur dimension conventionnelle, ils rassuraient le public par rapport à une idée complètement nouvelle de la musique, du texte et de l'art scénique. En revanche, Louis Lastret dans *Le Théâtre* rend compte très positivement de la mise en scène d'Albert Carré :

L'art du metteur en scène est une des plus complexes au théâtre et peut avoir pour un opéra, les meilleurs ou les pires conséquences. [...] M. Albert Carré a montré au cours des années, un éclectisme, une cohérence d'idées et une originalité auxquels ses prédécesseurs ne nous avaient pas habitués. [...] Les personnages sont presque immobiles et Carré en utilisant mirables ressources de l'éclairage, nous conduit au merveilleux et surtout à la compréhension de l'œuvre.²⁶

Le dernier mot revient à Debussy qui, dans une interview du 16 mai 1902, déclare que :

²⁶ Louis LASTRET [Georges RICOU], *Le Théâtre*, 84 (juin 1902).

L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle : du livret à la mise en scène. Mars 2011.

Stefania PANIGHINI, « Jouer Mélisande du Théâtre de l'Œuvre à l'Opéra-Comique. »

Ma musique s'annule quand il faut laisser aux personnages la liberté de leurs gestes, de leurs cris, de leur joie ou de leur douleur. [Il est nécessaire que l'émotion musicale et l'émotion du personnage, jusqu'à maintenant distinguées] soient parfaitement fondues et simultanées²⁷.

© Stefania PANIGHINI

²⁷ « Interview à Claude Debussy », *Le Figaro*, 16 mai 1902, en réponse aux mauvaises critiques publiées après la répétition générale de *Pélleas et Mélisande*.