

**Ariane et Barbe-Bleue à l'Opéra-Comique.**  
**« Un cadre d'art » idéal pour le conte lyrique de Dukas et Maeterlinck**

Pauline RITAINE

*Ariane et Barbe-Bleue*, le conte lyrique de Paul Dukas et Maurice Maeterlinck est créée le 10 mai 1907 sur la scène de l'Opéra-Comique. L'œuvre aux larges proportions, à la dramaturgie nouvelle et déroutante, ne semble pas, à première vue, pressentie pour la salle Favart.

Nous ne pouvons que nous interroger sur les motivations d'un tel choix. Pourquoi ne pas aspirer à la scène de l'Opéra ? En quoi l'Opéra-Comique est-il le lieu tout désigné pour recevoir *Ariane et Barbe-Bleue* ? Pour y répondre, la correspondance inédite de Dukas à Albert Carré nous dévoilera la confiance du compositeur envers le talent et la personnalité du metteur en scène de l'Opéra-Comique. Les écrits de Dukas nous dévoileront par ailleurs sa perception de l'institution, celle d'un théâtre d'essai, plus accessible aux jeunes compositeurs, où peuvent donc s'exprimer de nouvelles sensibilités.

Mais la création d'*Ariane et Barbe-Bleue* témoigne également de l'évolution des genres lyriques et de l'institution de l'Opéra-Comique dans un contexte culturel et musical en pleine effervescence. En quoi l'opéra de Dukas se situe-t-il dans la continuité de l'évolution, des mutations du genre lyrique ? Quelle place l'esthétique d'*Ariane et Barbe-Bleue* tient-elle au sein du répertoire de l'Opéra-Comique ?

## **Sur la scène de l'Opéra-Comique : une volonté commune des auteurs**

Dès l'origine, Maeterlinck conçoit son poème, en 1899, pour la musique et en vue d'une création à l'Opéra-Comique avant même d'avoir trouvé le compositeur, ainsi qu'il présente l'œuvre à son éditeur allemand, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, en avril 1899 :

J'ai en ce moment, achevé, – une sorte d'opéra légendaire ou féerique en 3 actes, destiné avant tout à la musique, et qui, si je trouve à temps un musicien convenable seront représentés à l'Opéra-Comique de Paris l'hiver prochain – titre *Ariane et Barbe-bleue*<sup>1</sup>.

En 1905, Albert Carré apprend par l'intermédiaire de Pierre Lalo, critique musical au *Temps*, que Dukas travaille sur l'*Ariane et Barbe-Bleue* de Maeterlinck ; il prend immédiatement contact avec le compositeur :

M. Pierre Lalo m'a donné hier une heureuse nouvelle. Il m'a dit que vous terminiez une partition et que vous la destiniez à l'Opéra-Comique. Soyez assuré que je lui ferai le meilleur accueil. Pourtant, vous feriez bien de vous assurer que Maeterlinck ne s'opposera pas à l'exécution de votre œuvre à l'Opéra-Comique. L'auteur de *Pelléas* est fort haineux à son endroit<sup>2</sup>.

L'initiative de Carré ravit Dukas qui s'empresse de lui répondre :

Permettez-moi de vous exprimer ma sincère reconnaissance de votre bienveillante sollicitude, et des tenues flatteuses en lesquelles vous voulez bien vous informer d'*Ariane et Barbe-Bleue*.

Je me proposais, en effet, de vous soumettre cet ouvrage, dès son complet achèvement – d'accord en ceci avec Maeterlinck, qui, dès le début de notre collaboration, estimait comme moi, qu'une œuvre de cet ordre et de ces proportions ne pouvait recevoir que de vous les scènes poétiques qu'elle exige et le cadre d'art qui lui convient. Me voici devancé par l'intérêt aimable que vous portez à mon travail. Je puis vous certifier que les intentions de Maeterlinck n'ont pas varié depuis l'origine et se trouvent ainsi d'accord à la fois avec les vôtres et avec mes désirs<sup>3</sup>.

L'admiration de Dukas pour le travail de metteur en scène et d'administrateur de Carré semble ici évidente.

---

<sup>1</sup> Maurice MAETERLINCK, lettre à Friedrich von Oppeln-Bronikowski du 22 avril 1899, Bibliothèque Royale de Belgique, Département des Manuscrits (BR Mss II 7004/22), citée dans Simon-Pierre PERRET, Marie-Laure RAGOT, *Paul Dukas*, Paris : Fayard, 2007, p. 109.

<sup>2</sup> Albert CARRÉ, lettre à Paul Dukas de juin 1905, BnF, Musique, W. 50 (1), même référence, p. 159.

<sup>3</sup> Paul DUKAS, lettre à Albert Carré du 8 juin 1905, Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection.

En 1899, lorsque débute le travail compositionnel d'*Ariane et Barbe-Bleue*, Albert Carré dirige l'Opéra-Comique depuis plus d'un an et Paul Dukas est critique musical à *La Revue hebdomadaire* et à *La Chronique des arts et de la curiosité*. Les articles de Dukas dévoilent l'estime grandissante qu'il nourrit à l'encontre du directeur de l'Opéra-Comique et du metteur en scène ainsi que sa perception de l'institution.

## **Albert Carré à l'Opéra-Comique**

Avant la nomination d'Albert Carré, Dukas s'est toujours montré très sévère envers les administrateurs des grandes scènes lyriques parisiennes, les jugeant trop fermées aux jeunes compositeurs. Il écrit par exemple en 1893 :

On nous parle d'un mouvement musical manifestant des tendances hardies, et nous aimons à croire, non seulement qu'il existe, mais qu'il est aussi caractérisé et aussi irrésistible qu'on le dit. On nous montre la nouvelle génération musicale plus soucieuse que ses aînées d'indépendance et de vérité. On nous la fait voir toute disposée à s'affranchir des vieux errements et des séculaires routines de l'opéra [...]. À ces talents ignorés qu'on dit nombreux, à ces forces vives inemployées, il convient donc de faciliter la rude tâche d'une divulgation<sup>4</sup>.

Dans ce contexte, la nomination d'Albert Carré est un événement permettant à Dukas de rédiger un article dans lequel il a l'occasion, à la fois, d'insister sur le fossé incohérent qui sépare l'institution de la création actuelle, de faire un point sur la question du genre opéra-comique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de manifester ses attentes envers la nouvelle direction.

Le premier souhait de Dukas est de voir l'Opéra-Comique s'ouvrir aux nouvelles créations ; la direction doit pour cela choisir de se libérer des conventions de genre :

Après avoir été très disputée, la direction de l'Opéra-Comique, laissée vacante par la mort de M. Carvalho, a été attribuée à M. Albert Carré. À ce sujet, on interroge beaucoup les jeunes compositeurs à qui l'on demande de vouloir bien se prononcer sur les destinées de notre seconde scène lyrique et en particulier sur la place qu'y doit tenir le genre d'où elle tire sa raison d'être et son titre officiel. C'est fort bien on pourrait aussi, par la même occasion, demander à M. Carré ce qu'il pense des musiciens contemporains, jeunes ou vieux, et ce que, selon lui, ils devraient écrire ou ne pas écrire pour qu'il les joue. M. Carré est-il partisan, oui ou non, de l'opéra-comique vieux jeu ? Nous le saurons bientôt. Les jeunes compositeurs sont-ils disposés à en augmenter le répertoire ? Cela me paraît moins probable, et si la direction tend d'un côté et la production de l'autre, nous verrons bientôt

---

<sup>4</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *La Revue hebdomadaire*, 9 septembre 1893, p. 56-57.

reparaître sur les affiches du théâtre les *Martha*<sup>5</sup> de différents calibres et les *Cheval de bronze*<sup>6</sup> peu coûteux à harnacher, qui furent toujours chers à l'âme des élites bourgeoises. Car on n'écrit plus d'opéras comiques c'est un genre définitivement aboli, et les fonctionnaires de tous les ministères réunis ne le ressusciteront pas, quand ils s'y consacraient eux-mêmes pour l'exemple<sup>7</sup>.

Mais l'arrivée d'Albert Carré est avant tout gage d'espoir pour Dukas, d'abord pour la qualité d'exécution des représentations :

S'il est une chose susceptible de rassurer les amis du théâtre musical sur les intentions de M. Carré, c'est bien le choix qu'il a fait de ses collaborateurs. En appelant aux fonctions de directeur de la musique son ami, M. André Messager, il leur a donné un premier gage et montré de l'initiative. Personne n'est plus apte que l'auteur de *Isoline* et de la *Basoche* à remplir cette tâche délicate de mettre en œuvre les partitions anciennes ou modernes, peu de compositeurs ont un goût plus sûr et plus informé, plus d'acquis et d'expérience, plus de capacités diverses.

D'autre part, la nomination d'Albert Carré offre aussi de belles perspectives quant au répertoire :

Et voici qu'on nous annonce déjà une représentation de *Freischutz*, du vrai, celui de Weber, dont M. Ernst ferait une traduction authentique qui nous restituerait la poésie de l'étrange *Fiancée* du chasseur d'Hoffmann, dont Kind a tiré son livret. Nous aurions là une belle soirée en perspective. Mais elle ne doit pas nous faire perdre de vue les intérêts des musiciens d'aujourd'hui, et la reconstitution des chefs-d'œuvre étrangers ne peut nous faire oublier qu'il y a des partitions françaises, achevées, attendant l'ouverture d'un Théâtre Lyrique qui ne se fonde pas. Je le répète, l'Opéra-Comique doit devenir ce théâtre-là sans renoncer à exploiter l'ancien répertoire, il lui faut accueillir, drame ou comédie, tout ce qui est vivant, jeune et hardi, et qui s'étiolerait dans l'atmosphère torpide de l'Opéra. M. Carvalho nous avait promis *Louise*, de M. Gustave Charpentier, nous voulons *Louise*, dont on parle depuis près de cinq ans, dont l'auteur a donné déjà des œuvres assez personnelles, assez probantes, pour avoir le droit de ne pas attendre davantage. Puis, après ce pas en avant, il en faudra faire un autre, puis un autre encore, jusqu'à ce que la situation des musiciens devienne normale et que, les possibilités d'exécution se multipliant, ils soient un peu encouragés à écrire sans dépenser la moitié de leur vie en démarches et en combinaisons diplomatiques pour arriver à faire jouer le

---

<sup>5</sup> *Martha, ou Le Marché à Richmond* (1844) : opéra-comique en quatre actes de Friedrich von Flotow, livret de Friedrich Wilhelm Riese.

<sup>6</sup> *Le Cheval de bronze* (1835) : opéra-comique en trois actes de Daniel François Esprit Auber, livret d'Eugène Scribe.

<sup>7</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *La Revue hebdomadaire*, février 1898 (deuxième série, septième année, III), p. 270-271.

peu que leur gagne-pain leur a laissé le loisir de composer. Certes, je ne connais pas toutes les partitions qui dorment dans des cartons, mais j'en sais une au moins, complètement terminée, aussi riche de pensée et de forme qu'intense par le sentiment poétique. Et voici déjà plusieurs années qu'elle existe. Assurément j'en pourrais citer d'autres. Pour aujourd'hui, ne voulant dresser aucune liste, je me borne à signaler à M. Carré le *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy<sup>8</sup>.

Rapidement, la direction de Carré enthousiasme Dukas qui constate une évolution significative du répertoire, encourageante et stimulante pour la création contemporaine. Il écrit, en octobre 1898 :

Peu à peu l'Opéra-Comique se transforme. Le choix des ouvrages qu'il accueille est de moins en moins déterminé par des raisons de caractère. *Fervaal* un jour, le lendemain la *Vie de bohème* attestent, par leur alternance, un éclectisme infiniment large et très sage qui est à lui seul un programme plein de promesses<sup>9</sup>.

Un éclectisme du répertoire, en effet, que Dukas loue à plusieurs reprises, comme en 1903 lors de la création de l'opéra-comique *Muguette* d'Edmond Missa, dont il rejette l'esthétique :

Il est sage qu'un théâtre bien administré songe aussi aux besoins des âmes médiocres éprises irrésistiblement de chromolithographies, de faits-divers et de romances. Elles sont la masse, elles ont l'argent et en veulent pour leur argent. Rien de plus naturel qu'on se préoccupe de les satisfaire. Un théâtre n'étant qu'une entreprise commerciale comme une autre, il se faut, au contraire, émerveiller de la place que M. Carré sait faire, dans le sien, à l'art véritable et désintéressé<sup>10</sup>.

Mais sous la plume de Dukas, Albert Carré n'est pas seulement un administrateur intelligent, c'est aussi un metteur en scène ingénieux. Habituellement, les questions de mises en scène, décors et costumes sont peu, voire pas développées dans ses chroniques. Ainsi, le tableau 1 reprend 94 critiques d'opéras et de drames sur quatorze années de critiques musicales, de 1892 à 1905, représentés à l'Opéra et l'Opéra-Comique (divisées en deux catégories, la période dirigée par Léon Carvalho et celle dirigée par Albert Carré).

---

<sup>8</sup> Même référence, p. 272-273.

<sup>9</sup> Paul DUKAS, « L'Opéra-Comique », *La Revue Hebdomadaire*, octobre 1898, dans *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris : SEFI, 1948, p. 423.

<sup>10</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 28 mars 1903 (n° 13), p. 106.

Tableau 1 : Mises en scène, décors et costumes dans les chroniques musicales de Paul Dukas

	Opéra	Opéra-Comique		Autres théâtres
		Dir. Carvalho	Dir. Carré	
Aucun commentaire	13	14	5	6
Mention des costumes et décors	6	2	-	-
Commentaires négatifs sur la mise en scène	5	2	3	1
Mise en scène « soignée »	1	6	1	-
Commentaires élogieux sur la mise en scène	5	1	22	1

On constate que treize représentations sur trente à l'Opéra ne génèrent pas de commentaire concernant la mise en scène, les costumes et les décors ; six commentaires se contentent des décors ; cinq sont négatifs et autant sont positifs. Des vingt-cinq œuvres représentées à l'Opéra-Comique sous la direction de Carvalho, quatorze ne sont pas commentées, six sont mentionnées « soignées ». En revanche, vingt-deux des trente-et-une représentations mises en scène par Carré sont commentées en termes très élogieux et développés.

Les mises en scène de Carré retiennent particulièrement l'attention de Dukas parce qu'elles sont les seules à correspondre à ses attentes. En effet, Dukas attend d'une mise en scène qu'elle s'accorde avec le drame et la musique, et non pas qu'elle s'y juxtapose. Il y a une concordance à établir entre les suggestions incessantes de la musique et ce qui frappe les yeux. La mise en scène pour la mise en scène, sans lien avec l'œuvre musicale, est meurtrier pour le sens dramatique. Il écrit, en 1896 :

Quand on nous a fait voir un magnifique décor, plus ou moins changeant et presque toujours à contresens, nous pensons que tout est fait. Au fond, c'est toujours l'absence de ce magnifique décor que l'on regrette et point du tout les nuances de son adaptation à la musique. C'est à peine si on les remarque. Et pourtant elles sont le seul point essentiel et doivent déterminer son aspect général et sa plantation. [...]. La tonalité du décor doit s'harmoniser

avec le caractère général de la musique et, par les jeux de lumière, en suivre les modifications<sup>11</sup>.

Il est bien question de cette concordance lorsque Dukas commente le travail de Carré. Il relève, par exemple en 1899, que sa « superbe mise en scène » de *Cendrillon* de Massenet « s'accorde merveilleusement<sup>12</sup> » à la musique. L'année suivante, la reprise d'*Orphée* est un véritable « enchantement des yeux<sup>13</sup> ».

L'on peut aussi citer la mise en scène de *Louise* pour laquelle « Carré a opéré des prodiges d'ingéniosité et de goût<sup>14</sup> ». Dukas complimente également Lucien Jusseume, le peintre des décors (qui créera ceux d'*Ariane et Barbe-Bleue*) qui sont ici « simplement admirables<sup>15</sup> ». Le travail des deux hommes « parent *Louise* d'un prestige théâtral incomparable<sup>16</sup> ».

En 1903, il écrit encore à propos de la mise en scène de *Titania* de Georges Hue :

[L'œuvre est] pour les yeux, un charme constant de ligne, de lumière et couleur. Je ne crois pas que M. Albert Carré ni M. Jusseume nous aient fait admirer encore rien de plus merveilleux que le paysage du premier acte. La savante gradation de nuances par laquelle ce vallon fleuri prend toutes les teintes de l'enchantement d'une belle fin de journée, l'art exquis avec lequel l'éclairage en modifie l'aspect, depuis les tons cuivrés du crépuscule jusqu'aux brumes violacées de l'ombre grandissante, font de ce décor un vivant chef-d'œuvre<sup>17</sup>.

Dès 1899 et durant les années de compositions d'*Ariane et Barbe-Bleue*, qui mieux que Carré pouvait adjoindre à l'œuvre de Dukas et Maeterlinck la juste représentation scénique et décorative, qui d'autre pouvait offrir les scènes poétiques et le cadre d'art qu'elle exige aux yeux des auteurs ?

## **Mettre en scène *Ariane et Barbe-Bleue* : un défi théâtral ?**

Cette admiration initiale de Dukas en tant que spectateur et critique va se transformer en confiance envers son collaborateur lors du travail de mise en

---

<sup>11</sup> Paul DUKAS, « La Déception scénique », *La Revue hebdomadaire*, octobre 1896, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 352.

<sup>12</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 3 juin 1899, p. 198.

<sup>13</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *La Revue hebdomadaire*, janvier 1900, p. 143.

<sup>14</sup> Paul DUKAS, « Louise », *La Revue hebdomadaire*, mars 1900, *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 486.

<sup>15</sup> Même référence.

<sup>16</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 17 février 1900, p. 61.

<sup>17</sup> Paul DUKAS, « Chronique musicale », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 31 janvier 1903, p. 37.

scène d'*Ariane et Barbe-Bleue*. Dukas, Maeterlinck, Carré et Jusseume travaillent conjointement pendant plus d'un an pour mettre au point la concordance décorative et scénique de l'œuvre.

*Ariane et Barbe-Bleue* se compose de trois actes. Le premier et le troisième se situent dans une grande salle du château et le deuxième dans le souterrain. Leurs premières discussions concernent les décors et la mise en scène du premier acte. Au lever du rideau, se présente une grande salle du château, vide. Avant l'entrée en scène d'Ariane et de la Nourrice, s'entend le chœur des paysans, que l'on ne voit pas. En janvier 1906, Albert Carré propose à Dukas d'installer une galerie d'où chanterait le chœur, qui deviendrait donc visible. L'idée est intéressante mais non conforme au livret. Pourtant, comprenant l'intérêt musical que cela engendrerait, Dukas lui répond positivement :

L'idée de la galerie, ou plutôt l'usage que vous lui assigniez au 1<sup>er</sup> acte, me semble ingénieuse. Mais tiendra-t-elle le nombre de coryphées suffisants ? En tout cas l'effet vocal serait très supérieur à celui que produirait la disparition indiquée dans le livret. Si Maeterlinck y consent il faudra donc adopter celle-ci, quitte à changer quelques mots du texte [...]. Je dois pourtant avouer que je suis à l'augmentation de l'effet vocal au détriment de l'impression mystérieusement dramatique qu'eût produit cette salle vide et au grondement sourd – même indistinct - de la foule invisible. Peut-être pourrait-on essayer en suivant le livret, et choisir la disposition définitive selon le résultat<sup>18</sup> ?

L'idée ne sera finalement pas adoptée, le chœur chantera caché en coulisse. La cause de ce renoncement est probablement d'ordre technique ; Maeterlinck ayant consenti à de nombreuses modifications de son texte<sup>19</sup>, il ne se serait certainement pas opposé à celle-ci.

L'élaboration du décor du 2<sup>e</sup> acte offre encore un aperçu de leur travail. Cet acte débute dans l'obscurité du souterrain où Ariane va retrouver et tenter de délivrer les épouses de Barbe-Bleue en brisant une vitre à la fin de l'acte, d'où pénètre la lumière aveuglante du printemps.

Lorsque Dukas découvre la maquette de Jusseume, il écrit à Carré son souci d'harmoniser le texte et le décor ; ce faisant il nous révèle le rôle important et ingénieux que jouera la lumière dans la mise en scène qui s'accorde parfaitement à la dramaturgie de Maeterlinck et à la musique.

---

<sup>18</sup> Paul DUKAS, lettre à Albert Carré, s. d., Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, f. 1097.

<sup>19</sup> Pendant plus d'une année, Maeterlinck retouche le livret selon les demandes du compositeur. Cf. PERRET, RAGOT, *Paul Dukas*, p. 112-114.

Mais, tout d'abord, le compositeur n'est pas d'accord avec Carré et Jusseume, souhaitant qu'à la fin du deuxième acte, lorsque la vitre est brisée, on aperçoive le décor « vu d'en haut » :

C'est moi-même qui avais demandé à M. Jusseume qu'on l'aperçut de la sorte. Et l'impression qui avait motivé cette demande m'était fournie par le texte même du poème :

Nous sommes au flan du roc...

Le village est là-bas...etc.

On ne peut y *descendre*, nous sommes entourées d'eau etc.

Un escalier de pierres descend au flanc du roc

Toutes phrases qui situent le paysage *en bas*

Je trouve le tableau charmant quant à la couleur et à la disposition. J'ai seulement demandé à M. Jusseume que la civilisation, c. à d. le village fut moins perdu, mais accessible.

Reste la question du mur qui s'ouvre. Assurément, c'est, en soi, invraisemblable ; mais nous sommes dans un château féérique où l'invraisemblable est admissible. M. Jusseume m'a fait comprendre que l'ouverture de la fenêtre ne se décelant que par la lumière, peu importe qu'elle soit moins large que celle qui s'ouvrira pour découvrir le fond. Cette thèse m'a paru justifiée en pratique et si elle rencontre votre approbation pour les mêmes raisons, nous adopterons l'ouverture du mur, l'essentiel étant que l'on voit le plus d'horizon, de mer et de verdure qu'il se pourra<sup>20</sup>.

Dukas insiste sur la nécessité de voir la nature à la fin de l'acte II, afin d'être en accord avec le texte mais aussi pour renforcer l'expression symbolique de l'œuvre. L'ensemble de la pièce s'appuie sur un symbolisme général très efficace qui oppose l'ombre à la lumière, représentant l'enfermement face à la liberté. L'action, les personnages, les lieux, le vocabulaire sont partie prenante de cette opposition. Certains sont très clairs : Barbe-Bleue, le château et le souterrain appartiennent à l'ombre et à l'emprisonnement ; à l'inverse, Ariane, les diamants, l'extérieur, la nature et le printemps (notamment au deuxième acte avec la mer et la verdure) se rattachent à la lumière et à la liberté. L'ombre et la lumière ne sont pas uniquement des symboles, ils sont aussi des décors, des gestes, des éléments de l'action. La nature, qui est fortement présente dans le texte, est traduite musicalement (par la sémantique des tonalités et les variations de l'écriture thématique notamment) ; la mise en scène et les décors doivent donc s'accorder à ce dessin, car la nature concoure au symbole de la lumière.

La lumière, une notion symbolique et dramaturgique de premier ordre dans *Ariane et Barbe-Bleue*, qu'Albert Carré saura mettre en avant ingénieusement, comme il l'écrit dans ses souvenirs :

---

<sup>20</sup> Paul DUKAS, lettre à Albert Carré, s. d., Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, f. 1085.

L'on parla beaucoup de ma mise en scène et des jeux de lumière, nouveaux pour l'époque, que j'avais réglés. J'étais parti du principe que c'était l'ombre qui créait la lumière : le rayon de soleil qui fusait à travers les vitres brisées du souterrain où s'étaient enfermées les femmes ne parut aveuglant que parce qu'il succédait à une profonde obscurité ; le même rayon n'aurait rien ajouté à un décor éclairé en blanc<sup>21</sup>.

L'acte II est en effet entièrement composé de la progression de l'ombre à la lumière, au sens propre d'abord, pour signifier le passage de l'emprisonnement à la liberté. Puis au sens figuré, quand, à la fin :

[Ariane] brise la vitre qui emprisonne la lumière de la délivrance et croit par ce geste l'avoir accomplie. Elle l'accomplirait peut-être si le château [...] ne les retenait prisonnières, et si la délivrance morale dont son acte est le symbole, se complétait par une délivrance matérielle<sup>22</sup>.

La mise en scène réglée par Carré ravit les spectateurs, Maeterlinck le premier écrivant à Dukas au sortir d'une répétition :

Quelle [*sic*] admirable collaborateur nous avons trouvé en Carré ! Je l'ai vu hier après le 2<sup>e</sup> acte dont la fin est souveraine ! Je ne connaissais pas encore le 3<sup>e</sup> – le plus difficile, où il a su créer une suite de tableaux merveilleux, légendaires et grandioses – (un seul point noir en tout ceci – l'obscurité de la 1<sup>ère</sup> partie du 2<sup>e</sup> acte)<sup>23</sup>.

La critique est quant à elle dithyrambique, relevant entre autre « les décors de M. Jusseume brossés de main de maître<sup>24</sup> ». Carré étant un « illustrateur ingénieux<sup>25</sup> », on note sa « mise en scène, vibrante, curieuse, originale<sup>26</sup> », « très belle et très artistique<sup>27</sup> », son « goût parfait<sup>28</sup> ». Litte écrit, dans *La Grande Revue* :

---

<sup>21</sup> Albert CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, Paris : Plon, 1950, p. 319.

<sup>22</sup> Paul DUKAS, « *Ariane et Barbe-Bleue* (moralité à la façon des contes de Perrault) », *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 625-626.

<sup>23</sup> Maurice MAETERLINCK, lettre à Paul Dukas, s. d., Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et musée de la littérature (ML 08645/0013). Cette obscurité profonde mise en place en 1907 sera corrigée lors de la reprise en 1910, toujours par Albert Carré.

<sup>24</sup> Edmond STOULLIG, « 10 mai – Première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Publication annuelle, 1908 (XXXIV), Paris : P. Ollendorff, 1909, p. 126.

<sup>25</sup> « La Soirée - *Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra-Comique », [Recueil factice de programmes et d'articles de presse pour les représentations d'*Ariane et Barbe-Bleue*], BnF, Paris, Arts du Spectacle, p. 10.

<sup>26</sup> STOULLIG, « 10 mai – Première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* », p. 126.

<sup>27</sup> J. SAINT-JEAN, « Revue musicale : Théâtre de l'Opéra-Comique », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> juin 1907 (XLV), p. 425.

<sup>28</sup> « La Soirée - *Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra-Comique », p. 10.

*Ariane et Barbe-Bleue* a trouvé à l'Opéra-Comique cette hospitalité exquise et à peu près parfaite qui dans ce théâtre accueille les œuvres d'art et qu'aucun autre n'est capable de donner ainsi. Quel plaisir on ressent à la vue de ces décors admirables, de ces costumes d'une richesse et d'une harmonie que ne trouble aucune faute de goût, de ces groupements et de cette mise en scène réglés avec une justesse minutieuse et précise ! On ne pouvait réaliser plus féériquement que M. Carré ne l'a fait cette féerie philosophique<sup>29</sup>.

La concordance musicale et scénique souhaitée semble donc avoir été réalisée. L'œuvre de Dukas et Maeterlinck relevant de l'esthétique symboliste, sa création témoigne d'une part de l'évolution des genres lyriques et de l'autre de l'évolution du répertoire de l'Opéra-Comique.

### ***Ariane et Barbe-Bleue* au sein du répertoire de l'Opéra-Comique : une place atypique ?**

La création d'*Ariane et Barbe-Bleue* à la salle Favart ne surprend pas la critique. Pierre Lalo écrit dans les colonnes du *Temps*, le 25 juin 1907 : « Après *Fervaal*, après *Louise*, après *Pelléas*, voici que l'Opéra-Comique, représente *Ariane et Barbe-Bleue* : les œuvres les plus significatives, à des titres divers, que la musique française ait créées, c'est l'Opéra-Comique qui nous les a fait connaître. » L'institution semble être devenue aux yeux des contemporains ce théâtre d'essai, plus accessible aux jeunes compositeurs, où s'expriment de nouvelles sensibilités, sans renoncer pour autant à la divulgation des chefs-d'œuvre passés.

Le conte lyrique de Dukas a sa place parmi la multiplicité des esthétiques contemporaines dont le répertoire de l'Opéra-Comique manifeste la diversité. Sont créées des œuvres naturalistes : *Louise* de Gustave Charpentier (1900), *L'Ouragan* d'Alfred Bruneau (1901), *La Troupe Jolicœur* d'Arthur Coquard (1902) ; des œuvres italiennes comme *La Tosca* de Puccini en 1903 ; une œuvre symboliste, bien-sûr *Pelléas et Mélisande* de Debussy ; mais également des œuvres anciennes, *Iphigénie en Tauride* en 1900 et *Alceste* en 1904 ; des œuvres aux formes plus académiques comme *La Fille de Roland* d'Henri Rabaud, opéra à numéro ; des opéras-comiques comme *Muguette* d'Edmond Missa. La création qui suit celle d'*Ariane et Barbe-Bleue* est d'ailleurs *Fortunio* d'André Messager dont l'esthétique de comédie-lyrique est un des plus proches parents de l'héritage du genre opéra-comique.

*Ariane et Barbe-Bleue* reste pourtant atypique et marginale au sein du répertoire de l'Opéra-Comique. Représentée soixante-dix-neuf fois de 1907 à 1927, elle

---

<sup>29</sup> LITTE, « À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue* », *La Grande Revue*, 25 mai 1907 (n° 10), p. 672.

témoigne de la continuité des mutations lancées sous l'impulsion de la réception, en France, du drame lyrique wagnérien. Pour Dukas, il ne s'agit plus de transposer le déroulement du drame dans la musique, mais davantage que le drame vive par la musique. Le compositeur conçoit alors la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* comme la traduction musicale du drame qui est ici largement symbolique. Tous les éléments musicaux convergent en ce sens : les motifs, l'harmonie, l'orchestration, jusqu'aux traitements de la voix et des rythmes sont au service de l'action psychologique. Dukas offre dans son conte lyrique une voie personnelle au genre lyrique en utilisant et en continuant des pistes en partie déjà ouvertes par ses prédécesseurs et ses contemporains. *Ariane et Barbe-Bleue* est la seconde œuvre symboliste du répertoire après *Pelléas et Mélisande*, mais la traduction musicale de Dukas est bien particulière. D'une part la dramaturgie du texte est différente, plus statique, résultant à la fois de sa conception initiale pour la musique et d'autre part des modifications demandées par le compositeur – lesquelles font presque disparaître le personnage de Barbe-Bleue. Maeterlinck avait entre autre imaginé une confrontation entre Ariane et Barbe-Bleue, à la fin de l'acte I, plus longue et plus violente<sup>30</sup>, qui, dans la version définitive, tout en étant brève et théâtrale, gagne en force dramatique<sup>31</sup>.

*Ariane et Barbe-Bleue* prolonge également l'élargissement du matériau sonore, utilisant toutes les ressources musicales pour traduire les données dramatiques. Dukas adopte la forme continue du drame lyrique qui s'impose à l'époque dans l'opéra. Mais c'est surtout son aspect symphonique qui marque le plus à sa création. La prédominance de l'orchestre qui « s'irise, rayonne, étincelle, s'éteint, se rallume<sup>32</sup> ». Camille Bellaigue écrit à la *Revue des Deux Mondes* :

Le drame, ou le conte musicale de M. Dukas, est avant tout et plus que tout symphonique. Il l'est premièrement par la prédominance de l'orchestre : soit par la plénitude ou la puissance, soit par la délicatesse ou la discrétion de cet orchestre tout entier. Il l'est aussi par l'expression et l'éloquence personnelle de tel ou tel instrument se détachant de l'ensemble. Et la beauté de l'orchestre ou de l'orchestration résulte moins ici d'une virtuosité pour ainsi dire extérieure, que d'une vertu profonde et comme essentielle. Symphonique, une telle œuvre l'est encore par le développement le plus « poussé », mais aussi le plus large et le plus clair des idées musicales. Au

---

<sup>30</sup> Cf. PERRET, RAGOT, *Paul Dukas*, p. 488-489.

<sup>31</sup> Cf. Paul DUKAS, *Ariane et Barbe-Bleue* [Partition chant et piano], Paris : Durand, 1906 (D. & F.6572), p. 77-81.

<sup>32</sup> LITTE, « À propos d'*Ariane et Barbe-Bleue* », p. 671.

premier acte, ce n'est point « l'air des bijoux », c'en est la symphonie éblouissante, que nous avons entendue avec ravissement<sup>33</sup>.

Souvent qualifiée de symphonie avec chant, l'effectif orchestral d'*Ariane et Barbe-Bleue* est à peine plus étoffé que celui de *Pelléas et Mélisande*, se caractérisant surtout par une recherche de timbres particuliers notamment dans les percussions<sup>34</sup>.

La richesse du langage harmonique témoigne de la complexification de l'écriture de l'époque. Certains commentateurs écriront même que « l'ordre harmonique n'est pas toujours harmonieux, la dissonance y règne trop souvent en maîtresse<sup>35</sup> ». Mais l'harmonie est entièrement dévolue à l'expression dramatique, symbolique et psychologique, jusqu'à l'infime détail. Les tonalités comme les accords et les intervalles mélodiques des thèmes sont utilisés de façon sémantiques, de manière comparable à Wagner et d'Indy.

*Ariane et Barbe-Bleue* est une œuvre de son temps, elle apporte pour certain une « précieuse contribution à l'histoire musicale<sup>36</sup> ». Saint-Jean écrit à *La Nouvelle Revue* :

Dans l'époque de tâtonnements, de critiques, de recherches de style et d'écriture qui est la nôtre, dans cette période de préparation, pourrait-on dire, où l'instinct de la continuation tourmente nos musiciens, et où s'élabore très obscurément le drame lyrique de l'avenir, le « conte » de M. Paul Dukas pourrait bien être l'œuvre-type, le monument le plus parfait de ce que doit être le drame musical d'aujourd'hui. Le moment sans doute était venu de tirer parti de tous les progrès réalisés, et de donner aux éléments épars la cohésion nécessaire pour les faire fructifier. M. P. Dukas a compris tous les enseignements du passé et ceux de l'époque contemporaine ; mais en rejetant toute imitation servile, il a suivi sa propre personnalité dans les chemins frayés par ses devanciers<sup>37</sup>.

## **Albert Carré et Paul Dukas, une amitié durable**

Pour leur conte lyrique symbolique, Maeterlinck et Dukas ont trouvé en Albert Carré le collaborateur idéal qui a su donner à l'œuvre sa juste correspondance scénique, répondant en cela à leurs attentes. Leur collaboration réussie se transforme en amitié et en confiance réciproque. En 1909, Albert Carré

---

<sup>33</sup> Camille BELLAIGUE, « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1907 (cinquième période, XXXIX), p. 698.

<sup>34</sup> Les percussions : timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, tambour de basque, caisse roulante, tambourin, jeu de timbres, célesta, cloches, tam-tam.

<sup>35</sup> BELLAIGUE, « Revue musicale », p. 697.

<sup>36</sup> SAINT-JEAN, « Revue musicale : Théâtre de l'Opéra-Comique », p. 422.

<sup>37</sup> Même référence.

proposera même à Dukas de mettre en musique *L'Oiseau bleu*<sup>38</sup> de Maeterlinck, puis en 1931 d'écrire la musique d'un opéra-comique fondé sur l'œuvre *Comme la plume au vent*<sup>39</sup>. Deux projets que le compositeur va décliner, répondant à Carré en ces termes, en 1931 :

La pièce est charmante, admirablement construite et de la plus spirituelle fantaisie. Mais elle se passerait, il me semble, assez bien de musique qui ne tient à l'action, ou du moins du fond de l'action, que par le personnage de la prophétesse. La pièce pour le reste se suffit à elle-même, de sorte que les morceaux chantés y paraîtraient, je crois, de simples épisodes, moins propres à seconder le mouvement de l'ensemble qu'à le ralentir. Vous allez me répondre que c'est précisément là ce qui caractérise le genre « opéra-comique », en me citant d'illustres exemples. Il y en a cependant quelques-uns où l'on chante plus qu'on ne parle. Toutefois je ne prétends vous donner, comme musicien, que mon impression personnelle et j'espère bien que vous ne prendrez pas pour une critique d'un ouvrage théâtralement si vivant et réussi.

En m'en tenant à ce point de vue, il me semble bien difficile dans les dispositions où je suis, de me mettre au ton voulu pour ajouter à cette réussite. Mais il me paraît aisé de vous suggérer des collaborateurs possibles<sup>40</sup>.

© Pauline RITAINE

---

<sup>38</sup> *L'Oiseau bleu*, 1908, pièce de théâtre en six actes et douze tableaux.

<sup>39</sup> Il s'agit peut-être de la pièce de Louis Delluc créée en 1911 : Louis DELLUC, *Francesca, Comme la plume au vent*, Paris : Grasset, 1911.

<sup>40</sup> Paul DUKAS, lettre à Albert Carré du 2 juin 1931, Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, f. 1082.