

“Pelléas et Mélisande” devant la critique

Wada, Akio
Osaka University : Professor Emeritus

<https://doi.org/10.48708/7395772>

出版情報 : Stella. Hors-série no 2, 2025-12-15. 九州大学
バージョン :
権利関係 :



Pelléas et Mélisande

devant la critique



Dossier établi par

Akio WADA

STELLA

Hors-série n° 2, 2025

Société de Langue et Littérature Françaises
de l'Université du Kyushu

Pelléas et Mélisande devant la critique

Pelléas et Mélisande, drame lyrique de Claude Debussy, représenté pour la première fois en 1902 à l'Opéra-Comique, a provoqué une grande polémique dans la presse. Nous reproduisons des articles sur cette œuvre originale, qui ont paru dans les principaux journaux parisiens et quelques revues lors de la première représentation (30 avril 1902), de la reprise (30 octobre 1902) et de la centième (28 janvier 1913).

N.B. Hormis quelques coquilles manifestes qui ont été corrigées, les différentes graphies, la syntaxe et la ponctuation originales ont été respectées (par ex., « Goland » dans plusieurs articles à la place de « Golaud »).

Voici la liste des articles que nous reproduisons :



Mary Garden incarnant Mélisande

I. La première représentation de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (30 avril 1902)

1. Articles dans les journaux

Corneau (André)	« Musique »	<i>Le Matin</i>	01/05/1902	p. 4
Fourcaud	« Musique »	<i>Le Gaulois</i>	01/05/1902	p. 6
Gauthier-Villars (Henry)	« Les Premières »	<i>L'Écho de Paris</i>	01/05/1902	p. 7
d'Harcourt (Eugène)	« Les Théâtres »	<i>Le Figaro</i>	01/05/1902	p. 10
Intérim	« Chronique musicale »	<i>La Libre Parole</i>	01/05/1902	p. 14
Kerst (Léon)	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Journal</i>	01/05/1902	p. 15
Mendès (Catulle)	« Premières Représentations »	<i>Le Journal</i>	01/05/1902	p. 16
Montcornet	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Parisien</i>	01/05/1902	p. 19
O'Divy	« Chronique musicale »	<i>Le Soleil</i>	01/05/1902	p. 21
Serpette (Gaston)	« Premières Représentations »	<i>Gil Blas</i>	01/05/1902	p. 25
Un Monsieur de l'Orchestre	« La Soirée »	<i>Le Figaro</i>	01/05/1902	p. 26
Biguet (A.)	« Premières Représentations »	<i>Le Radical</i>	02/05/1902	p. 28
Blasius (Dom)	« Premières Représentations »	<i>L'Intransigeant</i>	02/05/1902	p. 30
Bret (Gustave)	« Une "Première" attendue »	<i>La Presse</i>	02/05/1902	p. 32
Carraud (Gaston)	« Les Premières »	<i>La Liberté</i>	02/05/1902	p. 34
Dayrolles (Albert)	« Les Premières »	<i>La Lanterne</i>	02/05/1902	p. 37
Litte	« Le Théâtre »	<i>La République</i>	02/05/1902	p. 38
Sarradin (Édouard)	« Premières Représentations »	<i>Le Journal des Débats</i>	02/05/1902	p. 41

[Anonyme]	« Théâtres »	<i>Le Temps</i>	02/05/1902	p. 42
Pougin (Arthur)	« Semaine théâtrale »	<i>Le Ménestrel</i>	04/05/1902	p. 43
Lalo (Pierre)	« La Musique »	<i>Le Temps</i>	20/05/1902	p. 47

2. Articles dans les revues

Benda (Julien)	« À propos de <i>Pelléas et Mélisande</i> »	<i>La Revue Blanche</i>	12/05/1902	p. 57
Bellaigue (Camille)	« Revue musicale »	<i>La Revue des Deux Mondes</i>	15/05/1902	p. 60
Bouyer (Raymond)	« <i>Pelléas et Mélisande</i> ou le crépuscule du drame musical »	<i>La Nouvelle Revue</i>	05-06/1902	p. 64
Hallays (André)	« <i>Pelléas et Mélisande</i> »	<i>La Revue de Paris</i>	01/06/1902	p. 68
d'Indy (Vincent)	« À propos de <i>Pelléas et Mélisande</i> »	<i>L'Occident</i>	06/1902	p. 74
Marnold (Jean)	« Musique »	<i>Mercure de France</i>	06/1902	p. 79

II. La reprise de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (30 octobre 1902)

1. Articles dans les journaux

Corneau (André)	« Musique »	<i>Le Matin</i>	31/10/1902	p. 85
Gauthier-Villars (Henry)	« Musique »	<i>L'Écho de Paris</i>	31/10/1902	p. 86
d'Harcourt (Eugène)	« Les Théâtres »	<i>Le Figaro</i>	31/10/1902	p. 87
Kerst (Léon)	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Journal</i>	31/10/1902	p. 87
Mendès (Catulle)	« Premières Représentations »	<i>Le Journal</i>	31/10/1902	p. 88
O'Divy	« Chronique musicale »	<i>Le Soleil</i>	31/10/1902	p. 89
Bret (Gustave)	« La Vie au théâtre »	<i>La Presse</i>	01/11/1902	p. 90
Carraud (Gaston)	« Les Premières »	<i>La Liberté</i>	01/11/1902	p. 91
Montcornet	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Parisien</i>	02/11/1902	p. 92
Pougin (Arthur)	« Nouvelles diverses »	<i>Le Ménestrel</i>	02/11/1902	p. 92
Blasius (Dom)	« Musique »	<i>L'Intransigeant</i>	05/11/1902	p. 93
Jullien (Adolphe)	« Revue musicale »	<i>Le Journal des Débats</i>	09/11/1902	p. 94

2. Articles dans les revues

Marnold (Jean)	« Musique »	<i>Mercure de France</i>	01/12/1902	p. 95
Gregh (Fernand)	« Musiques »	<i>La Revue de Paris</i>	01/01/1903	p. 98

III. La centième représentation de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (28 janvier 1913)

Pioch (Georges)	« À propos d'une centième : La "Première" de <i>Pelléas et Mélisande</i> »	<i>Gil Blas</i>	28/01/1913	p. 102
-----------------	--	-----------------	------------	--------

Beaudu (Édouard)	« À propos d'une "centième". La leçon de "Pelléas" »	<i>L'Intransigeant</i>	29/01/1913	p. 103
[Anonyme]	« Théâtres »	<i>Le Temps</i>	30/01/1913	p. 105
[Anonyme]	« Théâtres »	<i>Le Journal des Débats</i>	30/01/1913	p. 105
Photiadès (Constantin)	« M. Claude Debussy et la Centième de <i>Pelléas et Mélisande</i> »	<i>La Revue de Paris</i>	01/04/1913	p. 106

I. - La première représentation de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (30 avril 1902)

1. - ARTICLES DANS LES JOURNAUX

André CORNEAU, « Musique », *Le Matin*, 1^{er} mai 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. Maurice Maeterlinck ; musique de M. Claude Debussy.

Voici une œuvre d'art qui sort des sentiers battus, d'impression neuve, d'expression subtile, et dans laquelle la critique a la joie de ne relever aucune imitation, pas plus de Wagner que de Gounod ou de M. Massenet. Par le temps qui court, pareil événement ne se produit pas tous les jours. La musique de *Pelléas et Mélisande* affirme une originalité si spéciale qu'il eût été surprenant qu'elle ne rencontrât pas de détracteurs. Comme le droit de nier la valeur d'une œuvre musicale est un droit absolu, et comme, en l'occurrence, l'impression est tout, il n'y a pas à s'étonner outre mesure que la remarquable partition de M. Debussy n'échappe pas à la fatalité. Même elle subirait le sort qui accabla autrefois les chefs-d'œuvre de Wagner et *Carmen*, quelle n'en serait pas pour cela plus mauvaise. Notez que nous n'établissons pas la plus petite comparaison entre Wagner, Bizet et M. Debussy. Nous voulons rappeler simplement que souvent les ouvrages les plus discutés à leur apparition ne sont pas toujours ceux qui, ensuite, plaisent le moins aux connaisseurs et à la foule. Mais si nous trouvons naturel que tout le monde ne goûte pas à son exquise saveur la musique de M. Debussy, si nous nous expliquons fort bien que la fière allure et les façons peu ordinaires du drame lyrique joué hier exaspèrent ou excèdent quelques esprits distingués, si nous estimons qu'il faut avant tout respecter l'opinion et l'ennui de chacun, nous revendiquons humblement la liberté de nous laisser charmer par la si curieuse, si délicieuse, si poétique musique de M. Debussy. Elle ne ressemble à rien de ce qu'on a déjà entendu.

Vous chercheriez en vain, dans les deux cent quatre-vingt-trois pages de la partition, un morceau à détacher, une mélodie à extraire. La romance aimée ne fleurit nulle part. Les personnages ne déclament pas et évitent de chanter. Ils disent, en une sorte de mélodie sommairement notée, ce qu'ils ont à se dire, et c'est à l'orchestre uniquement qu'est réservée la tâche de tout exprimer, ou mieux, de tout faire sentir.

*

Les changements de tableaux n'interrompent pas le courant musical. La symphonie ne cesse que lorsque les actes sont terminés. L'orchestre, où l'image surgit et s'efface, où passent des visions claires et de troubles apparitions, plein de frôlement, de murmures de brise, de frissonnements d'ailes, de bruits de vague, de pâleurs de lune, de rougeurs de crépuscule, de tendresses, d'impatiences, de timidités, d'étouffements de passion, de malaises, de senteurs de rose, de leurres, d'élans contenus, de fraîcheurs de rosée, d'agonies de lumière, de bleuâtres reflets et de rumeurs indécises, l'orchestre crée l'atmosphère et baigne l'action dans une vapeur sonore qui se teinte exquisement des nuances les plus fugitives.

Les âmes des personnages semblent flotter comme de jolis rêves sur une mer d'harmonie. Il ne faudrait pas croire cependant que la partition de *Pelléas et Mélisande*, d'où la mélodie est absente, du moins ce qu'on entend généralement par mélodie, où le rythme disparaît dans des agrégats d'harmonies volontairement imprécises, soit dénuée de caractère et d'accent. Dès le prélude initial, la musique, délicatement poétique, revêt une couleur adorablement légendaire et laisse dans l'oreille comme un écho étouffé de choses lointaines. Que, pour obéir aux nécessités des situations de la fable, la musique s'attendrisse, se puérilise, se dramatisse, se charge de langueur, se lamente ou s'angoisse, elle garde son caractère légendaire et son accent extra-humain. Car la musique de M. Debussy plane sans cesse au-dessus des réalités de la vie. L'émotion y est poétique et la souffrance sans cri d'humanité. Musique de rêve, elle ne s'évade pas de la sphère des idéales songeries.

La musique spiritualisée de M. Debussy ne s'impose pas violemment à l'imagination ; c'est doucement, par insinuation, que son charme enveloppant agit sur l'auditeur. On subit l'obsession ensorcelante de la subtile griserie des notes, et c'est vraiment un délice d'écouter conter musicalement, par un artiste de talent aussi choisi, aussi raffiné que M. Debussy, l'histoire des amours de Pelléas et Mélisande. Ces amours ne sont autres que les amours de Paolo et Francesca. Mais Pelléas et Mélisande ne sont pas taillés en pleine humanité comme les amants de Ravenne.

Ce sont personnages de conte bleu, que le frisson de la vie atteint et tue.

Un jour, le prince Golaud, égaré dans l'antique forêt légendaire, rencontre une fillette pleurant auprès d'une source. L'enfant s'effraye d'abord de la grandeur et des cheveux gris de l'inconnu qui lui parle, mais elle se rassure peu à peu et suit le prince. Au second tableau, Golaud a épousé la petite Mélisande. Celle-ci s'ennuie dans le vieux château plein d'ombre. Le frère de Golaud, Pelléas, jeune comme elle, lui tient compagnie. L'amour naît d'instinct entre les deux enfants. Golaud commence par rire de cette tendresse, puis il s'inquiète, se renseigne, épie et, une nuit qu'il surprend Mélisande et Pelléas s'embrassant dans le parc, il tue son frère et blesse Mélisande. Au dernier tableau, Mélisande agonise sur son lit. Golaud, affolé de douleur, l'interroge pour savoir si elle a véritablement aimé Pelléas. Mélisande est déjà trop loin de la terre pour répondre à la question de Golaud. Et elle meurt doucement, sans proférer une plainte, en jolie princesse de féerie.

Ainsi meurt sans laisser de trace
Le chant d'un oiseau dans les bois.

Telle est, réduite à l'extrême, l'affabulation que M. Debussy illustra de musique et à laquelle il sut conserver sa grâce puérile et sa simplicité d'émotion, sa poésie et sa tendre fraîcheur.

Nous ne reviendrons pas sur la partition, ayant déjà cherché, sans espérer y avoir réussi, à traduire notre impression.

La mise en scène de M. Albert Carré réunit tous les suffrages. Jamais, depuis qu'il est directeur de l'Opéra-Comique, M. Carré n'avait encore enchanté les yeux du spectateur à ce point. Les décors sont de pures merveilles. Faut-il citer celui-ci de préférence à celui-là ? Le décor de la forêt, avec ses grands arbres centenaires, est-il plus beau que le décor

du parc avec sa fontaine pittoresque ou que le décor de la tour ? On ne sait. M. Carré pousse si loin l'art de la décoration qu'il n'y a plus qu'à admirer les magnifiques réalisations qu'il offre sans répit au public, et à se taire.

L'orchestre fut aussi excellent qu'à son ordinaire. Dans l'interprétation, si Mlle Garden est sèche et manque de poésie, par contre, M. Dufrane est parfait et fait sonner superbement sa belle voix de baryton. M. Perier incarne intelligemment Pelléas. M. Vieuille est un bon vieux roi et Mlle Gerville-Réache fait figure honorable sous les cheveux blancs de Geneviève.

Quel que soit l'avenir réservé au drame lyrique de MM. Maeterlinck et Debussy, on doit chaleureusement féliciter M. Carré de l'avoir monté. Il a fait œuvre d'artiste que les nouveautés n'effrayent pas. Lui, au moins, ne s'enlize pas dans les fondrières du passé et va courageusement de l'avant. Il y a bien des directeurs auxquels on ne pourrait pas adresser un semblable compliment.

André Corneau.

FOURCAUD, « Musique », *La Gaulois*, 1^{er} mai 1902, p. 3.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, en prose, de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Ce drame fut publié par M. Maeterlinck, en 1898, sans aucune arrière-pensée d'appel à la musique. L'action extérieure y est à peu près nulle et l'action intérieure si voilée, si arbitraire, si abstraite et si vague qu'on a grand'peine, sinon à la suivre, du moins à en saisir le détail secret. Il semble que l'intention de l'auteur ait été de traduire une certaine idée très générale en suscitant une série d'impressions successives et très subtiles. Autant que j'en puis juger, l'idée revient à ceci que le destin nous mène et que nous ne comprenons rien à ses déductions ; qu'il n'y a point d'événements inutiles, mais qu'il nous est impossible d'en pénétrer l'utilité ; qu'il est puéril de raisonner sur le sort et d'opposer une résistance aux accomplissements des faits ; qu'il faut se prêter passivement, en joie ou en douleur, au déroulement des choses amies ou ennemies. C'est la philosophie de la passivité au degré le plus absolu.

En ses données d'ensemble, la fiction fait penser à un mélange de la légende de Geneviève de Brabant, de mirages shakespeariens et de ressouvenirs de *Tristan et Isolde*. Le prince Golaud, petit-fils du vieil Arkel, roi d'Allemonde, étant veuf depuis longtemps, s'en va demander la main d'une princesse étrangère pour réconcilier deux nations. En chemin, il rencontre, au bord d'une fontaine, une jeune fille aux longs cheveux blonds, qui pleure et qui a jeté à l'eau sa couronne d'or. Naturellement, il l'épouse et l'installe au manoir paternel. Là, Mélisande — elle se nomme ainsi — connaît Pelléas, le frère de Golaud. Sans être attirée formellement vers lui, sans lui inspirer un formel amour, elle se trouve en ses bras. Dès lors, la prédestination qui agissait se décèle. L'époux, d'abord aveugle et plein d'indulgence, finit par prendre ombrage et fait surveiller les amants par le petit Yniold, le fils de ses premières noces. En fin de compte, il tue Pelléas, blesse mortellement Mélisande qui expire après avoir mis au jour une petite fille réservée comme elle au malheur et à

l'incompréhension de la vie. La conclusion est que Golaud, pareil au roi Marke au dénouement de *Tristan*, se déclare coupable de tout le mal et, victime de cruelles illusions, éclate en cris de désespoir.

Tout ce sujet, découpé en courts épisodes, constamment présenté en formes et en images voulues symboliques, s'éparpille, sous couleur de s'élargir et se tourne en énigmes. Les personnages s'agitent, indistincts, dans l'indéfini de la nuit et de la brume. Quelques scènes, comme celles où le prince Golaud fait épier le couple par l'enfant Yniold et celles où l'époux de Mélisande brutalise la jeune femme, où s'exalte en inouïes violences auprès de son lit de mourante frisent l'odieux. Ajoutons que le langage est presque toujours factice. Rien, au demeurant, ne saurait moins convenir à l'art musical. Cela est si vrai qu'en de nombreux passages le compositeur a pris le parti d'imposer silence à la musique, se contentant d'une déclamation notée, accompagnée à peine.

La partition relève, d'ailleurs, d'un système spécial et auquel, sous aucun prétexte, je ne voudrais me rallier. À force de raffinement cérébral, de maladif désir de nouveauté, l'auteur en est venu à la plus négative des doctrines. Il nie la mélodie et son développement ; il nie la symphonie et ses ressources déductives. Tout se borne pour lui, vocalement, à une notation du parlé, malgré tout fort convenue ; instrumentalement, à une illustration du texte. En ces conditions, l'unique intérêt sérieux de l'œuvre est dans les combinaisons harmonieuses. Je ne disconviens pas que M. Debussy atteigne souvent, sous ce rapport, à des effets curieux et même précieux.

Mais combien de fois aussi ses recherches, si savantes qu'elles puissent être, semblent livrées au hasard ! Cet art nihiliste, où tout s'écourte, repousse le lien tonal, s'affranchit du rythme, peut distraire les oreilles blasées, mais ne verse nulle émotion au profond des cœurs. Tous ces mouvements contraires, ces fausses relations prodiguées, ces dissonances entassées, ces consonnances évitées, toutes ces poussières de sons heurtés, subtils ou non, autour de poussières d'idées ou d'inexpressives déclamations, ne dissimulent point la vanité du concept esthétique.

Nous aspirons à un art largement humain, non à des métiers de titillations obsédantes, très malsaines au fond. On ne sert pas l'idéal sans idées. On n'étanche pas la soif des âmes avec de suspects breuvages de pharmacie.

Il me reste à dire que *Pelléas et Mélisande* a été monté, à l'Opéra-Comique, avec beaucoup de soin ; que les décors sont exquis ; que Mmes Garden et Gerville-Réache, et MM. Dufranne, Jean Périer et Vieuille ont joué les rôles de la pièce en conscience et que le public s'est montré, généralement, très froid à la tentative.

Fourcaud.

Henry GAUTHIER-VILLARS, « Les Premières », *L'Écho de Paris*, 1^{er} mai 1902, p. 4.

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, tiré du théâtre de M. Maeterlinck, musique de M. Claude-Achille Debussy.

L'héroïne, unie à un seigneur laid, qu'elle n'aime pas, se prend à en chérir un autre, plus

jeune et plus beau, qui est justement le frère de son époux. Averti par son enfant, son propre enfant qui lui révèle innocemment son malheur, le mari jaloux en tire une vengeance sanglante.

Ce n'est pas la *Francesca de Rimini* similidantesque de Crawford, magnifiée par l'admirable traduction de Marcel Schwob, dont je vous raconte l'affabulation, c'est *Pelléas et Mélisande*, drame de la première manière de Maeterlinck, drame très simplement humain, que les plus réalistes auraient pu prendre pour thème brutal, drame charmeur et étreignant, grâce à l'indéfinissable atmosphère qui l'enveloppe... Mélisande, « un pauvre petit être mystérieux, mystérieux comme tout le monde », une grande forêt, un vieux château sombre, et nous voilà transportés bien loin dans le passé, dans un passé sans histoire, hors du Temps.

On sort de chez soi, la tête encore bourdonnante du néant des affaires contemporaines, attristé par les trahisons féminines (si négligeables), navré par les blessures d'amitié (si cruelles), on traverse le grouillement de boulevard, banalement moderniste, on pénètre dans un théâtre gazouillant de tous les potins d'un soir de première. (« À la générale, des gens ont sifflé, des rétrogrades, mais moi, ma chère, je suis pour l'art nouveau, j'ai applaudi tout le temps, même pendant qu'on jouait les préludes »), et puis le silence s'établit, le jour baisse, une mélodie plaintive s'exhale comme un balbutiement d'enfant précoce, savant trop tôt, et le charme s'essore de la forêt enchantée où les pas s'égarent. Quelle est cette blonde Mélisande en pleurs au bord d'une fontaine ? Quel est ce rude chasseur, bon, mais qui d'abord effraie l'inconnue. On l'ignore. Et la mélodie qui se prolonge nous conduit vers le château sombre...

Analyser de telles œuvres, je ne le saurais ; la très spéciale suggestion qui s'en dégage, peut-être une comparaison pourrait-elle la faire comprendre :

D'antiques fresques byzantines s'enchaînent avec gaucherie entre les lourds piliers romans ; l'image est naïve et pédante ; cependant nos virtuosités averties se gardent d'en rire et nos yeux les quittent à regret, attentifs à questionner l'âme du passé qui transparaît dans le mutisme hésitant des lignes. Peu à peu, ce décor ingénu semble s'animer, tant nos regards captivés insensiblement l'extériorisent ; la figurine candidement tracée par des mains inhabiles se détache, semble-t-il, pour marcher à pas lents dans le vieux décor de son rêve, devenu le nôtre. Ainsi de Mélisande, frêle, exquisement blonde, et de qui le profil baigné de mélancolie n'est que l'âme visible d'un idéal oublié.

M. Claude-Achille Debussy n'est point un musicien indifférent ; chacune de ses productions, peu nombreuses, suscite des enthousiasmes et des dénigrements également passionnés, également désagréables pour qui cherche à sainement juger. Qu'il donne ses merveilleuses *Chansons de Bilitis*, ou les *Proses lyriques*, si malencontreusement entachées de piètre littérature, ou cet *Après-midi d'un Faune*, paysage d'un « mallarmisme » superficiel et délicieux, toujours on entend des admirateurs forcenés braire sa gloire, ineptement, et d'obtus détracteurs lui refuser toute espèce de mérite. Tâchons de passer, pour atteindre au vrai, à égale distance des thuriféraires et des bêcheurs, entre leurs crétinismes parallèles.

Des gens, qui ne s'en vantent pas aujourd'hui, ont sifflé jadis *Namouna*. Et d'autres,

Tannhäuser. À la répétition générale, des gens ont sifflé *Pelléas et Mélisande*. À la première, malgré de prudentes coupures, ils ont ri. Pourquoi ?

Tout d'abord, le poème de Maurice Maeterlinck a pu les effaroucher, par certaines gaucheries voulues. Lorsque Golaud, qui se croit trompé saisit Mélisande par les cheveux, la tire à gauche, à droite, en avant, en arrière, lui heurte la tête contre le sol, et sort, ensuite, en déclarant : « Je n'attache aucune importance à cela », on conçoit que de l'étonnement se manifeste. Et puis, n'est-ce pas ? un mari trompé ne saurait être que risible. Othello ou Golaud, dès que, sur la scène, entre un époux qui n'a pas eu de chance dans son ménage, la salle, en vertu d'un sentiment indécrottablement français, toute la salle a besoin de s'esclaffer, fût-elle composée d'un tiers, au moins, de cocus. Qu'y faire ?

Mais surtout, l'art encore inentendu de *Pelléas* a choqué les incompétences. Le plan et la forme de M. Debussy ont dû échapper totalement au public : il est inexcusable d'avoir protesté, il est excusable de n'avoir pas compris.

Bien des innovations, en effet, ont pu le dérouter : en premier lieu, le parti pris d'une déclamation psalmodique, écrite presque exclusivement dans le médium et dans le grave. Puis l'absence quasi-totale de toute phrase chantante, faite pour ahurir les amoureux de l'immense floraison wagnérienne ; dans *Pelléas*, le dessin mélodique n'existe pour ainsi dire pas (en tout cas, jamais à la voix) et les impressions musicales ne sont produites que par la sonorité et l'harmonie, — sonorité admirablement expressive, mais ensemble d'harmonies inhabituelles, particulières à l'auteur, qui, loin de les fuir, recherche assidûment les quartes et les quintes, celles-ci spécialement fréquentes dans les enchaînements de neuvièmes par mouvement conjoint, féconds en fausses relations et en duretés.

Mon Dieu ! oui, en dureté ! Je ne me crois pas l'âme de M. Théodore Dubois, que les hauteurs ont apostrophé hier, ni ses exigences scolastiques, mais enfin, sans accorder à l'étriqué *Traité d'Harmonie*, de Reber, plus d'importance qu'il ne sied, j'avoue que certains frottements de *Pelléas*, alors surtout qu'ils se produisent entre la voix et l'orchestre (et que, par conséquent, ils ne sont plus ouatés par les timbres), — que voulez-vous ? je deviens sans doute « pompier », c'est bien mon tour, — je confesse que ces frottements, ces frottements précités, dame ! ils m'agacent un peu !

Vous m'objecterez, jeunes Debussystes, fêrus d'appoggiatures sans résolutions, vous m'objecterez qu'il a fallu des années et des années pour qu'on osât ne plus préparer les septièmes. C'est vrai. Vous me rappellerez les reculs parnassiens devant les étirements non codifiés des premiers vers libres. Je n'y contredis point. Et, sans doute, j'ai tort, comme eurent tort les peintres adonnées aux plus lamentables bitumes, le jour qu'ils s'insurgèrent contre les luminosités impressionnistes. Allons ! mettons que je n'ai rien dit !

Impressionniste, oui, c'est bien l'étiquette qui convient à M. Debussy, pourvu qu'elle n'entraîne aucune signification péjorative. Le musicien qui a trouvé ces accents adorables pour souligner l'envol des colombes de Mélisande, et l'ambiguïté savoureusement équivoque des tonalités de *fa dièze* et d'*ut dièze majeurs* dans la scène du deux entre Golaud et sa femme et cet élan de passion juvénile : « On dirait que ta voix a passé sur la mer... » (trompette, violoncelle solo et quatuor), et les harmonies, enfin, qui dorent, avec la caresse

d'un rayon de soleil finissant, le lit où cette « petite vie » s'évapore, comme un parfum dont on aurait méconnu l'essence, ce musicien est plus qu'un impressionniste, il est, au même titre que Maeterlinck, un poète.

Entre autres originalités, M. Debussy a celle de ne pas imiter Wagner ; il ne se souvient du dieu encombrant de Bayreuth qu'une seule fois, mais, cette fois-là, il s'en souvient bien ; c'est au cours de l'Interlude qui réunit les deux premiers tableaux (et qui ne figure pas dans la partition que Fromont édita) ; on croirait ouïr l'entrée des chevaliers de *Parsifal* ; même rythme, harmonies presque identiques, et trompette à l'aigu. — Un autre compositeur, que le musicien rappelle davantage, c'est le curieux et trop peu connu Moussorgski, de qui l'influence se retrouve, indéniable, dans la lettre lue par la reine (Mlle Gerville-Réache, parfaite) ; la déclamation et la prosodie, d'une justesse poignante, évoquent, par leur souci de précise notation verbale, les plus étonnantes trouvailles de la *Chambre d'Enfants* ; mais ces modulations imprévues (*fa* naturel en *fa dièze*, par exemple), notre compatriote ne les a empruntées à personne.

Et son orchestre aussi, lui appartient bien en propre, original, personnel... et si peu polyphonique ! On ne saurait lui reprocher d'être encombrant : les violons se taisent, parfois, pendant près de quarante mesures de suite (entre nous, j'aimerais que les trompettes bouchées pussent observer la même réserve) ; et vous aimerez, au troisième acte, ce brusque arrêt de l'orchestre qui laisse, seules, les voix des deux amants exhaler leurs aveux sans témoins.

Aux connaisseurs, — à tous, par conséquent, — signalons le début, d'une amusante couleur archaïque, avec ses gammes par tons, et ses accords de neuvième (sans préparation, bien entendu) ; le gazouillis d'orchestre qui accompagne le dialogue des deux femmes avec ses flûtes et ses cordes divisées ; les traits en doubles croches, qui s'envolent des harpes pour rejoindre les audacieuses harmonies des bois, enchanteresses, précisant la scène du deuxième acte entre Pelléas et son amie ; l'extraordinaire ruissellement d'accords chromatiques qui modulent, alors qu'il chante, les mains perdues dans l'or de cette chevelure-fée ; les tragiques appels des bassons, cors et contrebasses, qui grondent dans le souterrain, au sortir duquel éclate, dans un ensoleillement inouï des harpes exultantes, des trompettes et du glockenspiel, la joie rassurée de Pelléas.

Mlle Garden est infiniment touchante ; MM. Vieuille (Arkel) et Dufrasne (Goland) accomplissent de véritables prouesses ; M. Jean Perier me paraît un Pelléas plus adroit que poétique ; le petit Blondin est tout à fait gentil. Le décorateur Jusseume est une manière de dieu. Messenger reste Messenger, Dieu merci !

Henry Gauthier-Villars.

Eugène D'HARCOURT, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1902, p. 3-4.

Opéra-Comique ; *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy.

L'œuvre dont nous avons à rendre compte est une scène de famille où quatre générations défilent devant le spectateur : le vieux roi d'Allemonde, Arkel ; sa belle-fille, Geneviève,

mère aimante et résignée ; ses deux petit-fils, Golaud et Pelléas, et enfin son arrière-petit-fils Yniold, sans compter, au cinquième acte, un autre arrière-petit-fils nouveau né.

Golaud est veuf. Il rencontre dans une forêt, où il s'est égaré à la chasse, une jeune fille fort belle, Mélisande, qu'il décide à l'accompagner. Il en fait sa femme ; mais, n'osant pas revenir au château de son aïeul, il écrit à son frère Pelléas, au cas où Arkel consentirait à accueillir Mélisande comme sa propre fille, d'allumer une lampe au sommet de la tour qui regarde la mer. À ce signal, il reviendra. Arkel consent et retient près de lui Pelléas qui désirait aller revoir un ami mourant. Geneviève, dont le mari, toujours malade, ne paraît pas, reçoit Mélisande avec bonté.

Au deuxième acte, nous voyons Mélisande et Pelléas devisant au bord d'une fontaine dans le parc du château. Mélisande joue avec l'anneau nuptial que lui a donné son époux et maladroitement le laisse tomber dans l'eau. Midi sonne. Par une corrélation mystérieuse, à ce moment même, Golaud, qui se promène dans les bois, tombe de cheval. On le ramène blessé chez son grand-père.

Mélisande soigne Golaud avec dévouement, mais elle se plaint d'être, elle aussi, malade, malheureuse. Golaud veut la consoler et lui prend les mains :

— Tiens ! Où est la bague que je t'avais donnée ?

Mélisande hésite. Elle suppose l'avoir perdue près de la mer, dans la grotte où elle est allée chercher, le matin, des coquillages pour le petit Yniold.

— J'aimerais mieux avoir perdu tout ce que j'ai, s'écrie Golaud, plutôt que d'avoir perdu cette bague !... La mer viendra la prendre avant toi... Hâte-toi ! Demande à Pelléas d'y aller avec toi.

Bientôt Mélisande et Pelléas sont devant la grotte. Pelléas insiste pour que Mélisande y entre, afin qu'elle puisse en faire la description à Golaud, si celui-ci l'interroge. La lune éclaire tout à coup trois pauvres déguenillés, que la famine, qui désole le pays, a réduits sans doute à venir chercher ici un gîte. Mélisande a peur et sort précipitamment.

Le rideau se lève, au troisième acte, sur un décor qui représente une tour du château et, par devant, un chemin de ronde. À une fenêtre, Mélisande peigne, pour la nuit, ses longs cheveux. Voici Pelléas : il vient par le chemin de ronde. Les cheveux dénoués le troublent et il les baise fiévreusement. On entend un bruit de pas : c'est Golaud.

— Que faites-vous ici ?... demande-t-il. Vous êtes des enfants !... Il est près de minuit !... Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité !... Quels enfants !...

Golaud emmène son frère par les souterrains du château et lui montre le gouffre d'où monte une odeur de mort. Ils sortent sur une terrasse et Golaud signifie à Pelléas d'avoir désormais à éviter, sans affectation d'ailleurs, Mélisande, d'autant plus qu'elle sera peut-être bientôt mère et que la moindre émotion pourrait amener un malheur.

Le tableau qui suit a paru vivement choquer le public. Le petit Yniold, fils d'un premier lit, est assis sur les genoux de Golaud, son père, sous la fenêtre où Mélisande chantait au début de l'acte. Golaud essaye de confesser à Yniold sur les rapports qui existent entre Mélisande et Pelléas, et finit par apprendre qu'un jour ils se sont embrassés. Ce renseignement ne suffit pas à Golaud. Il soulève sur ses épaules Yniold, devant la fenêtre qui vient de

s'éclairer.

— Qui est dans la chambre ?

— Petite mère... Pelléas.

— Sont-ils près l'un de l'autre ?...

Au quatrième acte, Pelléas annonce à Mélisande qu'il va partir par ordre de son père, dont la santé est à peu près rétablie, et lui donne rendez-vous, pour le dernier soir, à la fontaine du parc. Arkel, à son tour, vient dire à la jeune femme « que le soleil et la joie semblent rentrer dans la maison, car la maladie, la vieille servante de la mort, l'a enfin quittée », et il la plaint de la triste vie qu'elle a menée jusqu'ici. Golaud entre enfin et cherche son épée. Il fait à Mélisande une scène terrible, dont la violence a d'ailleurs paru quelque peu ridicule.

— Il est ivre, dit Arkel.

— Il ne m'aime plus, répond Mélisande en larmes.

Mélisande arrive tard au rendez-vous d'adieux que lui a donné Pelléas. On entend fermer les chaînes et les verrous des portes du château. Mais une ombre s'est glissée derrière les amants. Ils la voient grandir devant eux. C'est Golaud, l'épée à la main. Impossible d'échapper. Il se précipite et tue Pelléas.

La pièce semblait finie : M. Maeterlinck y a ajouté un cinquième acte, peut-être simplement pour nous montrer le mari sous un jour encore plus odieux.

Arkel et un médecin soignent Mélisande qui vient d'être mère et qui est très faible. Golaud se reproche d'abord d'avoir tué Pelléas sans l'avoir entendu. Puis la férocité le reprend. Il demande à rester seul avec Mélisande et essaye, en la torturant, de lui arracher l'aveu de la faute. L'émotion est trop forte : elle meurt, tandis que le vieux Arkel emporte dans ses bras le nouveau-né.

L'œuvre de M. Maeterlinck n'était point primitivement destinée à être mise en musique. Ce n'est point, à proprement parler, un livret, et la musique de M. Debussy est, pour ainsi dire, l'illustration d'une suite de tableaux. Il y a eu d'ailleurs, dans ces derniers temps, des démêlés rendus publics entre l'auteur et le compositeur. M. Gabriel Fauré a aussi fait, pour Pelléas et Mélisande, des préludes et interludes qui ont été applaudis, cet hiver, aux Concerts-Lamoureux.

*

M. Claude Debussy est le représentant de la jeune école musicale la plus avancée. On a de lui des *Nocturnes* et surtout un prélude intitulé : *l'Après-midi d'un faune*, qui dénotent une très grande expérience de l'orchestre, mais aussi un mépris absolu pour toutes les règles que nous ont transmises les maîtres de la musique. M. Debussy a l'horreur de l'accord parfait et si, par hasard, il l'emploie, c'est presque toujours dans une succession antitonale comme pour nous dire : « Ceci est un accord parfait, soit ; mais avouez qu'il n'en a pas l'air ! » D'ailleurs, M. Debussy gage avec habileté ses plus grandes duretés. L'emploi de la sourdine et de la nuance pianissimo lui permettent de risquer davantage par la bonne raison que l'on entend moins.

La musique de M. Claude Debussy est d'une nébulosité constante qui, momentanément,

n'exclut pas un certain charme, mais qui, à la longue, devient fastidieuse. Le leitmotiv, quand il existe, n'y est jamais tonal et diffère en cela du procédé wagnérien qui en fait un point de repère, un repos, où l'esprit et l'oreille trouvent leur satisfaction. Dans Wagner, certes, il y a des heurts et des obscurités. Mais c'est au second plan. Le premier est toujours d'une limpidité parfaite. C'est ce qui permet, quoi qu'on en dise, de faire, dans Wagner, des coupures utiles. On en ferait dans la musique de M. Debussy que cela ne servirait à rien, car c'est toujours la même note obstinément voulue.

L'œuvre actuelle de M. Debussy est la conséquence obligée des théories que toute une catégorie de musiciens prend à cœur de faire prévaloir depuis nombre d'années : sacrifier l'art musical à des conceptions vagues et à des compromis dangereux. Cette représentation de *Pelléas et Mélisande* nous prouve une fois de plus que le monde musical est divisé en deux camps. D'une part, un groupe d'arrivistes qui ont des amis bruyants, décidés à les défendre, malgré tout. D'autre part, les fervents de l'art, qui trouvent que la musique est une trinité sainte, dont les trois éléments : la mélodie, l'harmonie et le rythme, ont des lois qu'on ne peut continuellement enfreindre au détriment de la raison et de l'oreille.

Une réaction semble, d'ailleurs, inévitable. Quelle sera sa forme et quel sera son degré ? Tout l'intérêt de l'avenir de l'art musical réside dans cette question, car il est bien évident qu'il faudra profiter largement de toutes les expériences qu'auront faites des compositeurs de talent tels que M. Debussy.

Pelléas et Mélisande aura été une limite infranchissable, je crois, et méritera certainement de figurer, à titre de curiosité, dans toutes les bibliothèques de musique. M. Debussy, dont c'est la première œuvre dramatique, consentira peut-être à renoncer à son système et à revenir à une conception plus saine de l'art musical. Nous pourrions alors attendre de lui quelque chef-d'œuvre.

*

Il est difficile de discerner dans la partition de *Pelléas et Mélisande* un morceau ou une phrase ayant une forme précise et surnageant dans cet océan nébuleux.

Néanmoins, il faut citer la fin du premier acte, qui est d'une délicate poésie, puis les sonorités captivantes du duo de la fontaine, au deuxième acte.

Le troisième acte débute par un prélude d'une agréable couleur. Mélisande chante ensuite à la fenêtre une jolie mélodie sans accompagnement. Plus loin, Pelléas termine le duo des cheveux dénoués par une phrase tourmentée, mais d'un heureux contour : « Je les noue aux branches du saule ! » Autre phrase jolie au quatrième acte : « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps. » Je citerai enfin au cinquième acte le « Réveil de Mélisande ».

Si toute la partition avait été écrite dans cet ordre d'idées, le succès aurait été complet. D'ailleurs, je dois reconnaître que la fin du quatrième acte, où Golaud tue Pelléas, a été très applaudie et que les noms des auteurs ont été chaleureusement accueillis à la fin du spectacle.

Les interprètes de l'œuvre de M. Debussy sont grandement à féliciter, car ils se sont trouvés devant des difficultés peu communes. Les intonations y représentent tout d'abord

une leçon de solfège des plus ardues.

Mlle Gerville-Réache a donné une bonne physionomie à Geveviève, la mère de Golaud et de Pelléas.

Le rôle de Pelléas est écrit pour la tessiture peu habituelle d'un second ténor. M. Jean Périer s'y est montré élégant et habile chanteur.

Le mari odieux qu'est Golaud, qui ne veut même pas laisser mourir sa femme en paix, a trouvé dans M. Dufranne un interprète doué d'un magnifique organe de basse chantante. Enfin M. Vieuille est un arrière-grand-père encore très vert, à en juger par sa voix. Le jeune Blondin et M. Viguié complètent un fort bon ensemble.

L'orchestre de l'Opéra-Comique a été excellent. M. Messager le dirige, au milieu de ce dédale de notes, avec un aisance vraiment extraordinaire.

Il y a eu, dans cette soirée, deux triomphateurs : ce sont MM. Jusseume et Ronsin, qui ont fait, pour *Pelléas et Mélisande*, des décors merveilleux.

Eugène d'Harcourt.

INTÉRIM, « Chronique musicale », *La Libre Parole*, 1^{er} mai 1902, p. 2.

Théâtre national de l'Opéra-Comique.

Première représentation de *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, d'après Maeterlinck, musique de M. Debussy.

Il y a dans la vie des moments où il faut rire. M. Carré a supposé, non sans quelque raison, qu'après une période électorale aussi laborieusement remplie, le public avait besoin d'une détente d'esprit.

Dès lors *Pelléas et Mélisande* était tout indiqué.

Le scénario, bien que comportant un nombre imposant de tableaux, dont, à l'heure où nous écrivons ces lignes, deux sont totalement supprimés, est d'un résumé facile.

Goland, seigneur très moyenâgeux, rencontre dans les bois, un soir qu'il chassait, Mélisande, fillette égarée, l'emmène chez lui et l'épouse.

Mais il avait compté sans son frère Pelléas qui, se promenant un beau matin — l'heure ne fait rien à l'aventure — dans les jardins ombreux du castel, s'éprend de sa belle-sœur, laquelle n'est nullement insensible à ses avances. Il s'ensuit une déclaration passionnée et une cour assidue que vient interrompre Goland, mis au courant des événements par le petit Ygniol (un enfant auquel on faisait jouer un rôle tellement « ygniol...ble » qu'on dut lui supprimer sa scène) qui, très innocemment, a vendu la mèche. Goland tombe précisément en plein duo d'amour soupire par les tourtereaux, au milieu de la nuit, dans le parc du château. Saisi de la rage des maris qui voient jaune, il se précipite sur son frère Pelléas, et le transperce de son épée, puis, se mettant à la poursuite de sa femme, il la rudoie à ce point qu'elle en fait une mortelle maladie, non sans avoir, au cours d'icelle, donné le jour à une petite fille, fruit innocent de ses coupables amours.

Sur ce livret, d'une déplorable fantaisie scénique, dont maints passages même parurent si déplacés sur une scène nationale, à la répétition générale, qu'on dut en faire immédiatement l'amputation, M. Debussy, un des fervents adeptes de cette école nouvelle qui est bien celle

du maboulisme à l'état le plus suraigu, M. Debussy, dis-je, a écrit une partition qui est un défi au bon goût musical et aux conceptions naturelles de l'art lyrique.

Il y a de tout dans cet ouvrage, de tout, — entendons-nous — sauf de la musique, et la perpétuelle cacophonie dans laquelle on patauge ne saurait permettre le plus petit repos à l'auditeur impartial venu avec l'idée d'écouter attentivement et de chercher à retenir si peu que ce soit, à défaut de beaucoup.

Et notez avec cela que l'ouvrage est supérieurement orchestré, constatation qui accentue encore davantage le vide exaspérant de la partition.

La direction de l'Opéra-Comique n'en a pas moins fait de grands frais de mise en scène pour enguirlander ce lamentable four, d'où, malgré tout le soin pris d'en atténuer la chute par le luxe et la quantité des décors, il ne saurait sortir autre chose qu'un pâtisserie essentiellement indigeste.

Il est bien malheureux, pour M. Carré, de faire tant de dépenses inutiles. Il est encore plus triste de voir l'intelligente direction de ce théâtre, se prêter à des complaisances — à des tolérances — qui peuvent lui faire perdre à tout jamais la clientèle des familles auxquelles de tels spectacles ne sauraient convenir.

Plaignons donc sincèrement MM. Jean Périer, Dufranne, Vieulle et Mlle Gerville-Réache, de n'avoir pu, malgré toute leur vaillance, sauver de l'irréparable catastrophe un ouvrage aussi... déconcertant, et adressons à Mlle Garden toutes nos plus sincères félicitations pour l'intelligente façon dont elle a rendu un rôle où sa beauté et son jeu tout de charme et de distinction, sont les seules, mais réelles qualités.

Elles sont jolies, les productions de la nouvelle école dont M. Debussy passe pour être l'auteur inspirateur !... Il est juste d'ajouter, pour conclure, que le livret aidait puissamment au succès... blackboulage.

Intérim.

Léon KERST, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, 1^{er} mai 1902, p. 4.
Opéra-Comique : *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. Maurice Maeterlinck ; musique de M. Claude Debussy.

Dans une lettre adressée naguère à un journal, M. Maurice Maeterlinck, auteur de *Pelléas et Mélisande*, affirmait que son œuvre, telle qu'on la représente à l'Opéra-Comique, était « devenue incompréhensible », et lui souhaitait une « chute retentissante ».

La chute ; il l'a. Ce ne saurait être douteux pour quiconque assistait, de bonne foi, à cette étrange soirée, où la grande majorité des spectateurs s'est contentée, par politesse, de discrètement sourire — entre deux petits sommes.

Mais ce n'est pas cela qu'il faut retenir de la lettre de M. Maeterlinck ; ce qu'il importe de ne point oublier, c'est l'aveu significatif, fait par l'auteur lui-même, que son œuvre est devenue incompréhensible. Pour ma part, n'ayant rien compris — mais là, rien du tout ! — je suis aise de sentir ma très évidente infériorité couverte du moins par la plus autorisée des opinions, celle de M. Maeterlinck ; aussi, le brevet de crétinisme, que ne manqueront pas de m'envoyer, sur peau d'âne, les minoritards de l'Opéra-Comique, trouvera-t-il, de ce

fait et tout naturellement, sa place dans mon tiroir aux injures précieuses.

Ce qu’j’ai vu ? — car on a beau ne rien comprendre, on ne va pas au théâtre sans voir quelque chose — j’ai vu : d’abord de splendides décors ; ensuite une pièce très obscure, qui ressemble à *Françoise de Rimini*. Il s’y agit de deux frères qui aiment la même femme. Giovanni Malatesta, c’est le Goland de M. Maëterlinck ; Pelléas, son frère, c’est Paolo Malatesta ; Mélisande, c’est Francesca. Ici comme là, la femme est mariée à l’aîné des deux frères ; ici comme là, une passion irrésistible en fait la maîtresse du plus jeune ; ici comme là, le mari jaloux projette de tirer une vengeance terrible de ceux qui l’ont trahi ; enfin, ici comme là, c’est un enfant — son propre enfant — qui révèle à l’époux son dés-honneur, puisque Concordia, la fille de Francesca, est bien la même que l’ineffable petit Yniold, fils de Goland.

Ce que j’ai entendu ? — car, on a beau ne rien comprendre, on ne va pas au théâtre sans entendre quelque chose — j’ai entendu des sons harmonisés (je ne dis pas harmonieux) se succédant de façon ininterrompue, sans une seule phrase, sans un seul motif, sans un seul accent, sans une seule forme, sans un seul contour ; et, là-dessus, d’inutiles chanteurs, psalmodiant des mots, rien que des mots, en manière de récitation, prolongée, monotone, insupportable, mourante...

... Et ce doit être pourtant une œuvre d’art, puisque quelques esprits supérieurs — pas nombreux, mais supérieurs — de ceux enfin pour qui les plus compliqués *rébus* sont toujours clairs comme de l’eau de roche, se répandaient dans les couloirs en affirmations admiratives ; très calmes d’ailleurs les affirmations, et débitées d’un ton sacerdotal qui sentait le définitif, — Ils diront...

Va donc pour une œuvre d’art, mais alors — et je le confesse en toute humilité — une œuvre d’art à laquelle je n’entend rien. Or, quand je ne comprends pas, je ne me reconnais qu’un droit : celui de me taire. C’est ce que je fais.

En matière d’art, mon intellect moyen pourra se hausser avec plaisir jusqu’à l’originalité réelle ; jusqu’au baroque, jamais.

Léon Kerst.

Catulle MENDES, « Premières Représentations », *Le Journal*, 1^{er} mai 1902, p. 4. Théâtre de l’Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes, tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Tous les lettrés, tous les artistes, avaient vu avec le plus grand plaisir cette collaboration ; elle semblait aussi bien assortie que possible, à cause d’une ressemblance, d’une fraternité presque, surtout par la délicatesse, par la sensibilité subtile, par la préciosité de l’émotion et du rêve, entre les jeunes et nouveaux génies du poète et du musicien ; et l’on devait attendre, — chose rare dans les théâtres de musique — une œuvre véritablement homogène, comme issue d’une seule inspiration, et où, naturellement, nécessairement, la parole se serait faite mélodie, où le drame poétique, sans cesser d’être lui-même, se serait développé en drame musical.

Si notre espérance n’a pas été toujours déçue, elle a été trop rarement réalisée. Il y a eu

souvent désaccord, quelquefois même divorce, lorsque nous aurions voulu l'unité parfaite, plus indispensable dans une telle œuvre que dans toute autre.

Oui, — pour ne pas parler encore d'une monotonie trop continue dans la tessiture vocale, et d'un entêtement à « musiquer » les phrases, les expressions les moins « musicables », monotonie et entêtement qui vont jusqu'au défi dans leur exagération systématique, — oui, c'est, je crois, à la différence, à la « distance » entre le poète et le musicien que, malgré de si belles ou si délicieuses parties, a été due l'incertitude du succès. Il faut que nous ayons été trompés, dans notre égale sympathie pour M. Maurice Maeterlinck et pour M. Claude Debussy, par des analogies extérieures, n'ayant rien d'intime. Mais ceci sera plus clairement exprimé dans le détail de l'ouvrage.

Voici ce qui, à l'Opéra-Comique, demeure de la pièce :

Golaud, chasseur princier, s'est égaré dans la forêt et voit, au bord d'une fontaine. Mélisande endormie. Il l'éveille, elle pleure. Qui lui a fait du mal ? tout le monde. D'où vient-elle ? tout ce qu'elle veut dire, c'est qu'elle s'est enfuie ; et, en pleurant, elle a laissé tomber dans l'eau une couronne qu'on lui avait donnée. Alors, il l'emmène. Il l'épousera, bien qu'il ait un enfant d'un premier lit, le petit Yniold, et malgré que s'en étonnent le vieil Arkel, roi d'Allemonde, et la vieille Geneviève, mère de Golaud et de Pelléas. Pelléas, le jeune frère de Golaud, s'éprendra lentement, mélancoliquement aussi, l'aimera. Ils ne seront pas coupables, mais Golaud sera jaloux, à cause de l'anneau nuptial tombé dans la fontaine et à cause de paroles surprises. Il épie, il surprend les amoureux qui se parlent bas sous l'ombre d'or des cheveux de Mélisande. Il fait monter jusqu'à la fenêtre le petit Yniold pour qu'il dise ce qu'ils font, s'ils se parlent de près, s'ils se caressent. Enfin Golaud, de plus en plus jaloux, les guette, lui-même, près de la fontaine où tomba l'anneau nuptial. Il tue Pelléas. Mélisande s'enfuit. Elle aussi, elle mourra bientôt, dans le lit où elle vient d'être mère, et l'époux ne saura point si elle fut coupable, la pauvre petite inconnue, morte sans souvenir ni espoir.

Sans doute, mon récit a dû supprimer bien des scènes charmantes, ou touchantes, poignantes même. Il n'en est pas moins vrai que, réduit, en somme, aux proportions d'un drame bref et presque « pratique », le livret tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck a perdu presque toutes les qualités qui, au gré de beaucoup de personnes, le font si extraordinairement valoir, j'entends le mystère, le lointain de solitude et d'inconnu, l'indécision des sentiments, l'à-tâtons, pourrait-on dire, de la pensée et du langage, le peut-être continu d'on ne sait quoi. Quelle que soit l'opinion que l'on ait de ces « procédés » poétiques, quand même il serait véritable que, désormais, M. Maeterlinck lui-même, épris d'œuvres plus sûrement humaines, plus nettement lumineuses, réprouve, dans ce qu'ils avaient de puérilité raffinée, de simplisme précieux, les premiers balbutiements de son jeune génie, il demeure incontestable que *Pelléas et Mélisande*, — de même que la *Princesse Maleine*, — ne saurait, sous peine de devenir un conte dialogué, tantôt presque infantile, tantôt presque brutal, bientôt quelconque, être dépouillé de l'étrange atmosphère de crépuscule chimérique dont le poète, si vaguement, l'idéalisa. Et c'est pourquoi, — hors de la rêverie et de la brume universelle du symbole épars, — a paru médiocre l'adorable scène à l'ombre d'or

des cheveux de Mélisande, tente descendue jusqu'aux buissons, et a paru plus pénible qu'émouvante la scène pourtant si tragique où l'époux interroge l'enfant qui regarde dans la chambre peut-être adultère. Contradiction surprenante : M. Claude Debussy, d'une part, a été beaucoup trop docile au texte du poème, — jusqu'à reproduire, par les notes, sans l'interprétation mélodique, qui est indispensable, l'accentuation même, l'accentuation seule, du mot parlé, jusqu'à ne pas éviter, au risque d'éveiller les rires, des conjonctions, des adverbes, des proverbes d'une trivialité sans beauté, utiles dans la prose du dialogue, mais dont la musique n'avait que faire ; et, en même temps, il ne paraît pas s'être efforcé d'exprimer, — songe, charme, mystère ingénu et complexe à la fois, — l'intimité adorable du poème.

Quoi donc ? M. Claude Debussy ne s'est pas montré, ce soir, le très exquis musicien que tout le monde admire en lui ? Ah ! que si fait ! et même on peut dire que jamais encore, il n'avait mis en œuvre avec tant de maîtrise les dons merveilleux qu'il reçut des Muses favorables. C'est une suite d'enchantements mélodiques et harmoniques, ces orchestres qui accompagnent, qui conjoignent les péripéties du drame. Sans singularité et pourtant si ingénieuses, si personnellement inventées ; sans tapage instrumental, et pourtant d'une emprise si intense, qui étreint, les musiques de M. Claude Debussy imitent des frissonnements de paysages, chuchotent des murmures d'âme, expriment l'ineffable au-delà des bruits naturels et du verbe humain. Mais, — du moins, telle est l'impression que j'en garde après deux auditions — ce qu'elles manifestent, d'une inspiration nouvelle et d'un art original, ce n'est pas, — hormis dans quelques scènes, celle des amours sous la fenêtre, celle des amours au bord de la fontaine, d'autres encore, où l'esprit du chant, en vérité, s'unifie avec l'esprit du poème, — ce n'est pas, dis-je, l'essence poétique du drame, mais indépendante de celle-ci, une âme musicale, infiniment distinguée. Et, de cette soirée, on emporte deux désirs : celui d'entendre bientôt, sans récitants, dans les grands concerts d'orchestres, la partition de M. Claude Debussy, et celui de voir jouer, sans chanteurs ni instruments, sur quelque théâtre, le charmant conte lyrique — si lyrique, tout seul, — de M. Maurice Maeterlinck.

Mais une partie du public, un peu irritée peut-être par des enthousiasmes décidés à n'admettre que le triomphe absolu, a eu tort de ne pas témoigner plus d'attentif respect à une œuvre si considérable par le talent et l'effort, et si souvent admirable en ses erreurs mêmes. La pièce a été fort bien jouée et fort bien chantée par M. Dufranne, — Golaud, — au geste tour à tour noble et tragique, à la fronde voix vibrante ; par M. Jean Périer, — Pelléas, — élégant diseur de tendresses, un peu troubadour, mais sous des fenêtres de reine ; par M. Vieulle, — Arkel, — basse retentissante ; par le petit Blondin, — c'est le petit Yniold, qui dit : « Petit père ! Petit père ! » d'une petite voix d'enfant de chœur qui pépie. Du rôle de Geneviève, qui ne vaut rien, Mlle Gerville-Réache ne pouvait pas faire grand'chose ; Mlle Mary Garden a pleuré très tendrement, — et sans une seule note douteuse ! — le rôle de la féérique Mélisande ; je l'aurais voulu un peu plus fillette et poupée. Mais, sans nulle réserve, il faut admirer le tout parfait orchestre dirigé par M. André Messager, maître de chapelle passionné à la fois et irréprochable, et louer la mise

en scène et la décoration de l'œuvre nouvelle. Treize tableaux ! si peu d'entr'actes ! et, dans chaque tableau, — forêts frissonnantes de brise, fontaines où il semble que luise de la vraie eau limpide, reflets dans la mer de vagues fenêtres lumineuses à peine, — l'œuvre elle-même vivait, mystérieusement, de sa vraie vie lointaine. M. Albert Carré, et le décorateur, obéissant, ont vraiment collaboré avec le poète. Et, toujours, paysages, vieilles salles, ondes et ciels, c'étaient des métaphores peintes.

Catulle Mendès.

MONTCORNET, « Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 1^{er} mai 1902, p. 4. Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 13 tableaux, d'après Mœterlinck, musique de M. Debussy.

L'Opéra-Comique a représenté hier une œuvre sans précédent, même dans la nouvelle salle Favart, et presque sans analogue dans l'art lyrique. L'ouvrage de l'écrivain berge Mœterlinck et du musicien français Debussy est, en effet, aussi étranger à l'art contemporain de Meilhac et de Bizet, de Massenet, de Gustave Charpentier même, qu'à celui de Favart et de Grétry.

Pelléas et Mélisande, poème et musique, sont les enfants de deux âmes à part, sans filiation littéraire ou musicale. Maurice Mœterlinck, flamand, de la lignée contemplative et imaginative, sans aucune des turbulences et des truculences matérielles à sa race, est un psychologue préoccupé des problèmes les plus mystérieux de l'âme et de la destinée humaine. Achille Debussy est un sensitif et un artiste non moins particulier. Ses œuvres, peu nombreuses et déjà célèbres parmi les musiciens, attestent autre chose qu'un savoir étendu et un dédain complet des formes usitées : elles sont le produit d'une organisation qui perçoit avec une rare finesse toutes les combinaisons possibles dans le monde des sens. Il s'y complaît, il s'y absorbe, comme pourrait faire un chimiste organique dans le monde des atomes, et ce qu'il tire de cet amalgame sans cesse renouvelé des éléments sonores est quelquefois émerveillant, souvent déconcertant.

*

Cette brève définition des deux auteurs donne déjà une idée du caractère de *Pelléas et Mélisande* comme œuvre de théâtre et drame lyrique. C'est un voyage dans le mystère des impressions entr'aperçues et indiquées plutôt qu'exprimées.

Le sujet du drame, si l'on peut appeler drame cette histoire dont les personnages n'agissent pas et dont tous sont conduits par une sensibilité invisible, c'est le sujet éternel de l'amour à la fois criminel et innocent de deux êtres que la nature avait faits l'un pour l'autre et que les circonstances, en les séparant, condamnent à la faire.

C'est une transposition de *Françoise de Rimini* dans un pays et à une époque indéterminés et légendaires ; si l'on veut, le temps et le pays où se passe Geneviève de Brabant, à qui M. Mœterlinck a emprunté un nom, celui du jaloux Goland.

Donc Goland, rude et morose féodal, habite un antique château au fond des forêts avec son père, malade et invisible, son grand-père, ancêtre voyant comme l'antique Tirésias,

mais silencieux pour ne pas éveiller la malignité du sort. Il y a aussi dans cette famille un frère bien plus jeune de Goland, Pelléas, et le tout jeune fils que Goland a eu de sa femme morte. Pelléas languit dans l'inaction ; il est dans cet état d'âme où le malheur, si facilement, entre par la brèche ou émane de l'homme. Le vieil Arkel médite. Goland, dévoré d'ennui, parcourt le pays en chassant. Un jour, à la poursuite d'un fauve, il s'égare. Au pied d'un arbre, il aperçoit une forme reployée sur elle-même et tremblante. Ce n'est pas une des bêtes de la forêt. C'est une jeune fille, étrangement belle, apeurée, désolée, venue on ne sait d'où ; elle n'en sait rien elle-même et n'en veut rien dire. Du premier coup, elle a ravi Goland. Lui l'épouvante plutôt, et cependant il la décide à le suivre.

Voici donc Mélisande dans le mélancolique château. Goland l'a prise pour femme. Pelléas, à la première nouvelle, tourmenté d'un pressentiment obscur, a voulu s'éloigner. Il a été retenu. Et à peine les deux jeunes gens ont-ils été en présence que la Force des choses a commencé à ourdir ses trames. Ils ne se parlent guère. Ils ne s'avouent rien à eux-mêmes, et déjà ils sont sur la pente... Un jour, à midi, qu'ils sont assis tous deux sur la margelle d'une fontaine, la bague nuptiale de Mélisande glisse de son doigt et tombe au fond de l'eau. Ils ne peuvent la retirer et rentrent très troublés de cette sorte d'avertissement. Quand, à leur retour, Goland s'aperçoit que la main de Mélisande n'a plus l'anneau nuptial, il la questionne, arrache une demi-vérité et reste songeur.

Quelque temps se passe. Le destin poursuit son œuvre, c'est-à-dire que les dispositions immanentes des personnages les conduisent comme malgré eux, avec la fatalité d'une loi naturelle, d'une sorte de loi de la gravitation morale. Voici que Pelléas est en indéfinissables relations suivies avec Mélisande. Un soir, attiré vers sa fenêtre à l'heure du coucher, il la voit faire ruisseler l'onde de ses cheveux ; il l'appelle ; il se hausse, elle s'incline ; il saisit cette chevelure et l'enroule autour de ses mains et de son cou. Il ne peut plus s'en dégager ; il est pris. Goland les surprend ; « Finissez ces enfantillages ! » crie-t-il et il s'éloigne, assez tourmenté.

La jalousie chez lui, l'amour chez les deux jeunes gens, font leur travail de destruction insensible et rapide. Le fils de Goland, le petit Ygniold, est toujours en compagnie de Mélisande. Goland prend l'enfant sur ses genoux, l'interroge, le questionne, lui demande de raconter ce qu'il a vu, ce qu'il voit, au moment même, dans sa chambre, à travers la fenêtre. L'enfant répond à toutes les questions. La jalousie de Goland se déchaîne alors en frénésie. Il menace Mélisande de son épée, il se précipite sur elle ; il est près de la tuer dans un moment de fureur.

Pelléas veut partir pour toujours. Il demande à Mélisande un dernier rendez-vous près de la fontaine, à la lisière de la forêt. Elle y consent. Il ne veut pas lui dire adieu sans lui dire aussi le mot qu'il n'avait jamais osé prononcer : « Je t'aime. — Et moi aussi je t'aime », répond-elle tranquillement se donnant à lui dans ce mot unique. C'est la scène éternelle des amants qui défient et attirent la mort. Elle se déroule et aboutit au point inévitable ; Goland survient. Il voit les deux amants s'embrassant sous la lumière adorable et perfide de la lune. Fou de rage, il frappe. Pelléas tombe mort : Mélisande est effleurée seulement, mais pour elle ce rien « qui n'eût pas même blessé un oiseau » est un coup mortel.

Le dernier tableau achève l'œuvre de cette fatalité particulière qui résulte des inconscientes natures des hommes. Mélisande va succomber. Goland est tenaillé du désir de « savoir ». Sans pitié pour la mourante, non plus que pour lui-même, il l'interroge, la presse. Mélisande affirme son innocence. Elle meurt... tandis que son enfant vivra. Goland reste accablé dans son incertitude. L'ancêtre Arkel l'emmène en le consolant de ce mot : « Ce n'est pas ta faute ».

*

M. Debussy a donné à cette tragédie légendaire ce qu'on peut appeler son atmosphère musicale. M. Mœterlinck a un dialogue à lui : ses personnages expriment leurs pensées et leurs sentiments par de brèves paroles, à la fois poétiques et imprévues. De même M. Debussy ne s'est pas préoccupé d'une expression musicale qui formulerait avec précision, rythme et mouvement des états d'âme étrangers à toute action. On chercherait en vain dans sa partition soit le motif avec ses anciennes coupes et ses retours, soit le *leitmotiv* wagnérien avec ses transformations. Dans son commentaire orchestral, riche et sonore, le compositeur a, nous le répétons, créé une atmosphère au drame et aux personnages : ce mot d'atmosphère est le seul qui convienne à la fluidité de cette musique. Nulle part rien qui ressemble à une configuration, à une ordonnance, à un développement. Jamais le mot « sans phrase » n'aura été mieux appliqué qu'à *Pelléas et Mélisande*. Quant au rôle de la musique dans son alliance avec les paroles, le compositeur l'a compris comme celui d'une couleur qui soulignerait un trait pour le faire plus parfaitement ressortir, ou mieux encore d'une lumière placée derrière un objet ou un dessin pour en éclairer les détails.

Resterait à savoir si, dans ce système de musique pour ainsi dire parlée, la musique ne perd pas pour elle-même tout ce qu'elle donne, et, en s'absorbant dans un autre art, ne sacrifie pas trop de ses ressources propres. Nous croyons, pour notre part, le système dangereux. D'aucuns le trouveront peut-être excellent... mais ne l'imiteront pas.

Pelléas et Mélisande ont été rendus avec beaucoup de charme juvénile et élégiaque par M. Jean Périer et Mme Garden. M. Dufrane est un Goland excellent. M. Vieuille, autre belle voix avec une excellente diction, donne beaucoup de mélancolie au vieil Arkel. L'orchestre a été conduit avec une parfaite compréhension de toutes les intentions par M. Messenger, à qui la partition est dédiée.

L'œuvre de MM. Mœterlinck et Debussy a été mise en scène par M. Albert Carré avec cette ingéniosité, cette entente de la couleur du sujet dont il fait preuve à chaque pièce nouvelle. Les décors, les costumes, les mouvements de ses personnages sont la traduction matérielle et toujours harmonieuse de la pensée de l'auteur. On ne saurait en faire un plus haut éloge.

Montcornet.

O'DIVY, « Chronique musicale », *Le Soleil*, 1^{er} mai 1902, p. 1-2.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, d'après Maeterlinck, musique de M. Debussy.

Ceci, étant nouveau, libéré de tous les systèmes, évadé de toutes les formules, effare un

peu, et sera contesté : que les négateurs en profitent ! Chaque Inédit est, d'abord, un obstacle qui arrête le public ; il faut que Panurge saute : alors, le snobisme, autre forme de cécité, par l'irrésistible vertu de sa grâce janséniste, fait de l'impie aveugle un non moins aveugle dévôt ; et l'hérésie devient un culte protégé par nos concordats. Mais, jusque-là, toute vibration inconnue scandalise.

Quoi ! ni air, ni leitmotiv ? ni *Orphée*, ni l'*Africaine*, ni *Griselidis*, ni *Siegfried* ? Ni massenétisme, ni wagnérisme, ni classicisme, ni traditionnalisme, ni romantisme, ni naturalisme zoliste selon M. Bruneau, ni réalisme montmartrois selon M. Charpentier, ni je-m'en-foutisme selon... beaucoup d'autres ? Quel est donc ce monstre d'*isme*, non catalogué, non classé, qui ne sort d'aucun moule et ne tient dans nul cadre ? Les oreilles routinières se fâchent. Laissons-les se fâcher ; appliquons à l'Art ce que dit de la Vie le vieil Arkel, et pensons que toute œuvre jeune et belle, comme tout être jeune et beau, crée autour d'elle « des événements jeunes, beaux et heureux ».

M. Debussy donne plus qu'il n'a promis. Il s'est révélé un savoureux impressionniste, un très personnel écouteur du sol, de l'espace, de l'eau, des féeries innombrables que jouent là-haut, là-bas, partout, le rayon et la brume, le gris et le lumineux, l'opaque et le transparent, des mille et mille symphonies chantées par les soupirs de l'ombre, et l'éclat des soleils, et le bruit des silences. Mais quel dramaturge réservait ce paysagiste ? Traiterait-il les jeux de la passion comme les jeux de la lumière, les âmes comme les nuages, et les sentiments du cœur comme les caprices de l'air ? Cette fluidité, ce fugace et cet imprécis s'accommoderaient-ils de la brutalité scénique, des précisions du dialogue et de la lourdeur des mots ? On pouvait s'inquiéter un peu.

Sans doute, l'œuvre de Maeterlinck souriait, plus que toute autre, au compositeur des *Nocturnes*. En même temps qu'une admirable psychologie, elle est, cette œuvre — aujourd'hui, dit-on, reniée : pourquoi ? — un obsédant paysage ; la rudesse ogivale et les crénelures fleuries des tours que bercent éternellement les échos de la mer voisine, les émanations sépulcrales du château « très profond, très sombre, très froid, très vieux », habité par des vieillards, entouré de vieilles choses, la « campagne, bien triste aussi, avec toutes ses forêts, toutes ses vieilles forêts sans lumière », la perpétuelle insistance de vieillesse, de froidure, d'humidité, d'obscurité, la nuit des souterrains où dorment des lacs insondables, les sources mystérieuses qui noient des anneaux d'or et de légendaires couronnes, les grottes inexplorées, « très grandes, très belles... pleines de ténèbres bleues » qui cachent de vastes trésors, où « il y a des stalactites qui ressemblent à des plantes et à des hommes » et dont la voûte, dès qu'on allume une lampe, se couvre d'étoiles comme un firmament, et, sur ce fond noir, mortuaire, la svelte, la frêle jeunesse de Mélisande, « petit être si tranquille, si timide, si délicieux », la note d'or de ses cheveux, ses hypnotisants cheveux blonds dont les tresses illuminent le lierre des murs farouches et brillent dans la verdure comme un soleil dans la prairie — tous ces contrastes de couleurs, ces picturales énergies, ce galbe architectural, cette riche atmosphère, ces lointains maritimes, ces horizons sylvestres — traduits à l'Opéra-Comique par de prestigieux décors — flattaient les aptitudes reconnues du musicien. Oui, nous espérions une originale peinture ; mais nous

lui devons davantage : nous lui devons une sincère, une émouvante humanité. À mon gré, c'est là-dessus qu'il faut que la critique insiste.

Qu'ils sont nets de contours, précis d'allure, fermes et harmonieux de lignes les personnages enfantins ou caducs, sombres ou clairs, naïfs ou terribles ! Qu'ils sont vrais, vrais jusqu'au bout, de la vérité cruelle qu'il faut aimer, aimer âprement, blessât-elle, déchirât-elle, puisqu'elle est la loi de l'art, comme elle est la loi du monde ! L'irrésolution qui les crucifie, et qui est tout l'homme ballotté par le flot des incertitudes, les pousse-t-elle simplement, logiquement vers la détresse, vers la mort, unique récompense des mélancolies, des tortures, des vertiges de la vie ? Une succession de tableaux qui, sur des fonds prodigieux, dessinent et colorent des réalismes décidés, nous entraîne vers l'inévitable catastrophe.

Voici la forêt automnale. Au bord d'une fontaine, pleure une petite fille : elle est perdue. Son nom ? Mélisande. D'où vient-elle ?... De très loin... Qui lui donna la couronne qu'elle laissa tomber dans l'eau ? Mystère,, Quels secrets garde-t-elle ? Quels souvenirs habitent son âme ?... Autre mystère. La pauvre est vêtue d'énigme, d'une énigme exquise et blonde... Approche d'elle un chasseur, égaré, lui aussi, dans les bois : un veuf, déjà mûr, qui grisonne, le prince Golaud, petit-fils d'Arkël, roi d'Allemonde : il fait peur à la mi-gnonne, puis, tant bien que mal, l'apprivoise, l'emmène et l'épouse... Voilà de la féerie ? Mais voici de l'observation.

Une salle du château. Geneviève, femme d'Arkël, lit au vieux monarque la lettre écrite par Golaud à son frère Pelléas, Golaud négocie un retour délicat : il craint l'effet produit par son mariage de fantaisie. Il connaît mal le cœur du grand-père. Le roi caressait, il est vrai, l'espoir d'une union politique avec la princesse Ursule ; mais le roi, le seul de ces êtres qui, conscient et résolu, sache bien ce qu'il doit, ce qu'il veut, où il va, s'additionne d'un philosophe dont la raison supérieure, faite de charité sublime, n'est pas la raison d'État : — « Je suis très vieux et cependant je n'ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même ; comment voulez-vous que je juge ce que d'autres ont fait ? Je ne suis pas loin du tombeau et je ne parviens pas à me juger moi-même... On se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux pour pardonner ou pour mieux regarder en soi... Il a passé l'âge mûr, et il épouse, comme un enfant, une petite fille qu'il trouve près d'une source... Cela nous semble étrange, parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destinées... l'envers même de la nôtre... Qu'il en soit comme il l'a voulu : je ne me suis jamais mis en travers d'une destinée... Il n'arrive peut-être pas d'événements inutiles... » Voilà l'homme doux et miséricordieux, dont la bonté puissante enveloppe le drame.

Golaud est mûr, gris ; son frère Pelléas est jeune, beau : vous devinez l'histoire de la blonde petite belle-sœur, candide Francesca d'un Paolo très sympathique ? Leur première rencontre, innocente conversation, a lieu devant le château, sur une terrasse qui domine la mer. Mélisande, qu'opprime la nuit, cherche la lumière... Calme des flots... Un grand navire sort du port... Une brume lente s'élève... Un phare brille là-bas... La brise apporte l'écho d'un chant de matelots... Le navire est dans la clarté... Il s'éloigne à toutes voiles... Il est loin... Il disparaît... Il fera peut-être naufrage ?... Silence... Tristesse... Ténèbres... Oh !

L'exquise marine orchestrale ! Le musicien impressionniste a délicieusement traduit cet Océan crépusculaire senti par un cœur d'enfant.

Seconde rencontre. Dans le parc. Une fontaine. Mélisande regarde l'eau ; elle veut voir le fond — que nul n'a jamais vu ; elle se penche trop ; elle mouille sa chevelure — plus longue que ses bras, plus longue que son corps. Elle joue, l'imprudente, avec l'anneau nuptial : l'anneau glisse et tombe ; il brille là-bas... là-bas... Mais qu'il est loin !... Il est perdu...

Colère de Golaud. Premiers mensonges de Mélisande : elle alla ce matin, dit-elle, ramasser des coquillages, pour le petit Yniold, dans la grotte, au bord de la mer ; c'est là que la bague est tombée. — Vite, vite, qu'on la cherche ! Golaud, impérieux, ordonne ; qu'elle se hâte, la coupable ! Pelléas l'accompagnera... Voilà bien une idée de mari !

Devant la grotte... On aperçoit le noir du gouffre... Soudain, la lune en éclaire l'entrée et découvre trois pauvres vieux à cheveux blancs, endormis contre un roc. Le couple, effrayé, sort ; il reviendra une autre fois.

La tour tapissée de lierre. Deux fenêtres ogivales. Au loin, partout, l'ombre triste du parc. Mélisande chante en peignant ses cheveux dénoués qu'elle arrange pour la nuit ; Pelléas, qui survient, croit voir un rayon de lumière... Il les veut follement, éperdument, ces blonds cheveux ; — « Penche-toi un peu, Mélisande... » Mélisande obéit — et la chevelure, toute la chevelure tombe de la tour ; la femme se refuse ; mais, plus aimants les cheveux s'abandonnent. Poésie, musique, décor, toute la scène est délicieusement capillaire... Arrive Golaud... Ce n'est pas tout à fait un flagrant délit ; mais, pour un vieux mari, c'est, quand même, ennuyeux...

Les souterrains du château. Golaud et Pelléas les visitent. D'un geste, le jaloux pousserait son rival dans le gouffre... Pouvoir jeter dans un abîme, un abîme silencieux qui ne rend pas ce qu'il dévore, un homme qui vous barre le chemin du bonheur, oh ! l'affreux désir !... Vision brève comme un éclair, vision frissonnante, haletante d'angoisse, de douleur, de passion !

Je glisse sur la tentative, peut-être humaine, mais basement humaine et, je l'avoue, fort répugnante, de Golaud, pour savoir, coûte que coûte, grâce au petit Yniold, ce qui se passe au juste dans la chambre de Mélisande. On supprimerait le tableau que l'œuvre n'y perdrait rien. Et j'arrive à l'admirable quatrième acte. Ici, commencent des beautés d'un ordre supérieur. Arkël, le sublime aïeul, interroge et console sa frêle petite bru : — « Je ne t'ai embrassée qu'une seule fois jusqu'ici, le jour de ta venue ; et cependant les vieillards ont besoin de toucher quelquefois de leurs lèvres le front d'une femme ou la joue d'un enfant, pour croire encore à la fraîcheur de la vie... On a un tel besoin de beauté aux côtés de la mort !... » La brutale inquisition de Golaud dont la jalousie s'exaspère, l'égarement de sa violence qui maltraite les blonds cheveux, la secourable intervention d'Arkël ont remarquablement inspiré le musicien.

À partir de ce moment, le drame est un crescendo superbe. La vie, toute la vie, y frissonne. « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes !... » Ainsi conclut le drame... Ainsi conclut la vie...

La dernière rencontre des amants, le meurtre de Pelléas, l'adorable, la naïve, la blonde agonie de Mélisande, les supplications délirantes de Golaud qui veut, qui veut savoir et qui, pour savoir, hâte l'œuvre de la mort, la finale sérénité qu'épand sur la catastrophe la bonté merveilleuse d'Arkël, s'égalent aux purs chefs-d'œuvre. Ce n'est pas de la blessure faite par l'épée du mari que meurt la pauvrete, « petit être mystérieux... comme tout le monde... Un oiseau n'en serait pas mort... Mais elle ne pouvait pas vivre... » Que son dernier soupir s'envole dans la paix !... « L'âme humaine est très silencieuse... L'âme humaine aime à s'en aller seule... »

L'âme humaine, lyre où sanglote toute la gamme des douleurs, elle frémit, chante et s'exhale en cette belle fin de drame où vainement je cherche la part de l'écrivain et la part du musicien. La prose s'est faite musique ; l'orchestre vibre comme l'âme des mots ; symphonie, verbe, décors — étonnants décors qui réalisent, je l'ai dit, toute la splendeur du cadre et où s'affirme la maîtrise d'un metteur en scène inouï — talent des interprètes — Mmes Garden, une idéale Mélisande, aux yeux « plus grands que l'innocence », Gerville-Réache, MM. Jean Périer, Dufrane et Vieuille — donnent une impression très saisissante d'unité. Je ne distingue plus les éléments du tout ; et rien, mieux que ce constat, ne traduirait mon émotion.

O'Divy.

Gaston SERPETTE, « Premières Représentations » *Gil Blas*, 1^{er} mai 1902, p. 3.

Théâtre de l'Opéra-Comique. — Premières représentations de *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Le drame de M. Maeterlinck dont l'Opéra-Comique vient de nous présenter l'adaptation musicale, était publié depuis plusieurs années et avait attiré l'attention tant par la puissance des situations que par des qualités de style de premier ordre.

Rappelons en quelques mots le sujet de la pièce. L'auteur n'a précisé ni le pays ni l'époque de son action ; mais d'après la mise en scène de l'Opéra-Comique, nous sommes au moyen âge, dans un pays du Nord sur les bords de la mer.

Golaud, petit-fils d'Arkël, roi de ce pays, s'est égaré à la chasse et dans la forêt profonde a rencontré la belle Mélisande, égarée comme lui. Il est frappé de sa beauté et, malgré l'antipathie qu'il lui inspire, il la décide à le suivre et à devenir sa femme.

Golaud amène donc Mélisande au château du vieil Arkël, elle rencontre Pelléas, le jeune frère de Golaud. Une intimité d'abord innocente, mais où l'on devine l'amour naissant, ne tarde pas à s'établir entre les jeunes gens. Mélisande, en jouant au bord de l'eau avec Pelléas a laissé tomber son anneau nuptial, et Golaud s'est aperçu de la disparition du symbole d'hymne ; à ses questions sur la cause de cette disparition, Mélisande a répondu par un mensonge.

Un soir, Golaud surprend Pelléas causant amoureusement avec Mélisande, et bien que traitant de jeux d'enfants ces rendez-vous, il est pris de soupçons.

Pour éclairer son doute, il interroge son fils, le petit Yniold, et le hissant sur le rebord de

la fenêtre de Mélisande, il lui demande ce que fait là son frère avec sa femme. La réponse de l'enfant confirme les soupçons de Golaud et sa jalousie s'exaspère. Il maltraite Mélisande, l'injurie et la traîne à genoux par les cheveux.

Pelléas, qui sent grandir son amour inavouable, prend la résolution de s'éloigner ; mais avant de partir, il veut revoir une dernière fois Mélisande.

Golaud a surpris ce rendez-vous suprême, et caché dans l'ombre, il frappe mortellement Pelléas de son épée. Mais ce meurtre n'a pas calmé ses angoisses, et lorsque plus tard, Mélisande brisée par la douleur est sur le point d'expirer, Golaud n'a qu'une préoccupation, celle de savoir si sa femme fut ou non coupable. En mourant, Mélisande jure qu'elle est innocente, et laisse à son cruel époux le remords d'un crime inutile.

L'intérêt de la pièce languit ça et là, et, tandis que certaines naïvetés d'expression font sourire, la brutalité de la situation est parfois si excessive qu'elle révolte le spectateur.

Mais il y a dans ce drame des scènes d'exquise poésie, et d'autres d'une véritable grandeur tragique ; aussi le succès de *Pelléas et Mélisande* eût été complet si l'ouvrage n'était accompagné d'une musique qui est la négation de tout élément musical.

Le compositeur, M. Debussy, semble avoir pris plaisir à accumuler les accords les plus désagréables, les successions de notes les plus barbares. En vain chercherait-on dans sa partition une idée suivie, un éclair d'inspiration. Tout n'est que ténèbres et incohérence, et sur ce fouillis orchestral sans rythme et sans tonalité, la partie vocale n'est qu'un long récitatif qui court, monotone, et semble écrit au hasard.

Comment les artistes de l'Opéra-Comique ont-ils pu se mettre dans la mémoire les intonations bizarres que le compositeur leur a imposées ? Voilà ce qui fait à la fois ma surprise et mon admiration, et je dois dire que pour la mauvaise cause qu'ils défendaient, ils ont vaillamment combattu.

Je ne marchanderais donc pas mes éloges à M. Jean Perier qui a su rendre en grand artiste la figure poétique de Pelléas, ni à M. Dufrane dont la belle voix fait ressortir le personnage farouche de Golaud. M. Vieuille est vénérable à souhait sous la barbe blanche du vieux roi Arkel. Mlle Garden a créé d'idéale façon la mélancolique Mélisande, et Mlle Gerville-Réache, bien jeune pour jouer la mère de Pelléas et de Golaud, a fait apprécier sa voix chaude et bien timbrée.

L'orchestre, conduit par M. Messenger, a été à la hauteur de sa tâche difficile et ingrate.

Des décors admirables, des costumes pittoresques et une mise en scène ingénieuse, telle est la part de M. Albert Carré, dont je suis heureux de constater une fois de plus la haut goût artistique.

Gaston Serpette.

Un Monsieur de l'Orchestre, « La Soirée », *Le Figaro*, 1^{er} mai 1902, p. 4.

Pelléas et Mélisande à l'Opéra-Comique.

J'ai la prétention très justifiée de n'avoir pas l'ombre de compétence en matière de musique sérieuse.

Ce manque de compétence, qui serait peut-être un grave défaut pour un critique musical,

est pour un soiriste une aubaine dont je ne cesse de me féliciter.

Cela me permet, les soirs de première à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, d'enregistrer avec une sérénité et une indifférence absolues toutes les opinions.

Hier soir encore, à l'Opéra-Comique, j'ai remercié Dieu de m'avoir donné la sensibilité auditive grossière grâce à laquelle j'ai pu, sans colère et sans indignation, noter dans les couloirs les impressions les plus opposées.

Car il y avait là beaucoup de musiciens. Il y avait les deux écoles : les faiseurs de musique ultra-avancée et les vieilles barbes musicales réactionnaires. Il y avait des faiseurs d'opérettes et des faiseurs d'oratorios, des faiseurs de valses lentes et des faiseurs de grandes symphonies... Il y avait aussi des faiseurs... tout courts.

Il y avait encore de grands critiques qui expliquaient pourquoi c'était beau.

Toutes les compétences musicales parisiennes, tous les tympanes subtils, toutes les oreilles des salons où l'on écoute, tous les habitués des grands concerts et des petites auditions étaient présents... Il y avait des passionnés, des tièdes, des fanatiques, des indifférents et des je-m'en-fichistes. Il y avait même des sourds...

Tout cela levait les bras... ou les épaules. Les uns disaient que c'était un événement musical de la plus haute importance, une manifestation artistique considérable, l'entrée en campagne des éclaireurs de l'extrême pointe de l'avant-garde musicale...

D'autres disaient irrespectueusement que c'était de la blague...

J'ai entendu dans un groupe : « ...puissance des sonorités orchestrales... »

Dans un autre : « psalmodies monotones... »

Vous voyez que si vous voulez vous faire une opinion tant soit peu personnelle, il ne vous reste qu'à retenir vivement vos places pour *Pelléas et Mélisande*. Je ne sais pas l'effet que fera sur votre oreille l'œuvre musicale, mais je puis vous promettre que vos yeux ne perdront pas leur soirée !

Il était impossible de donner, en effet, à cette simple légende un cadre plus exquis et, une fois de plus, M. Carré a réalisé un véritable miracle en donnant sur sa scène étroite l'illusion du grand, la sensation de l'immensité. Mais feuilletons cet album où le texte naïf souligne d'admirables enluminures

Cela commence un peu comme *la Fille sauvage* chez Antoine. Le seigneur Golaud, chassant dans une forêt, trouve une petite princesse un peu sauvage. Le décor est richement superbe. Il est de Jusseaume. C'est une haute futaie de chênes magnifiques et le sol est couvert de fougères véritables. Nous sommes loin dans l'automne, car les feuilles et les fougères sont couleur d'or mat.

Et puisque les Salons de peinture sont ouverts, j'ajouterai que l'on dirait un beau paysage de Pelouse.

Nous voici transportés dans un vieux château moyen âge. Le voisinage de la mer que l'on aperçoit par la fenêtre explique des traces d'humidité sur les murs. Il ne reste que des traces des peintures murales primitives. Il faut croire que le sel marin conserve mieux le thon des pêcheurs que celui des peintures — si j'ose dire...

À droite, portant les modes du temps de Lothaire, le vieil Arkel avec une barbe de fleuve,

que dis-je ! de cataracte — barbe taillée à la burgrave — cause avec Geneviève...

Geneviève ! Golaud !... Mais nous avons déjà vu ces gens-là dans *Geneviève de Brabant* !

Et l'on dirait un tableau de Jean-Paul Laurens.

Mais faisons, si vous voulez bien, le tour du propriétaire. Nous voici d'abord dans les jardins du château, étagés sur une côte escarpée. C'est grand et pittoresque. Au premier plan des broussailles et des sapins, dans le fond, la mer. La nuit vient, le ciel rougit et le décorateur pique un phare brillant sur les flots...

Passez devant, je vous prie... Voici un admirable coin de forêt, toujours aux abords du château. Bravo, Jusseaume. De magnifiques masses sombres d'arbres touffus se mirent dans un lac majestueusement triste et tranquille...

Et l'on dirait un chef-d'œuvre d'Harpignies.

Visitons rapidement la chambre à coucher moyennageuse, curieusement reconstituée mais inconfortable au possible, et allons jeter un coup d'œil dans une grotte du rivage. C'est très noir ; la lune met un vague reflet cadavérique sur des corps étendus...

Et l'on dirait un tableau d'Henner...

Voici maintenant un décor très curieux et très soigné. Une tour du château, couverte de lierre. C'est là que Pelléas, en jouant avec la très longue chevelure que Mélisande a l'air de faire sécher à la fenêtre après une application d'eau oxygénée, cherche à démêler..., ce qui se passe en son cœur. Rien n'est sacré pour les profanes et quelqu'un, à côté de moi, s'est permis de trouver la scène un peu tirée par les cheveux.

Visitons pour finir les sombres souterrains et amusons-nous un instant de l'ingénieuse subtilité du reflet d'une lanterne dans l'eau.

Et maintenant, mes frères en incompétence musicale, remercions M. Albert Carré qui a voulu, par une des mises en scène les plus artistiques et les plus intéressantes que l'on puisse voir, offrir une belle compensation à ceux qui ont des oreilles mais n'entendent point... la musique si savante !

Un Monsieur de l'Orchestre.

A. BIGUET, « Premières Représentations », *Le Radical*, 2 mai 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, de M. Maeterlinck, musique de M. Cl. Debussy.

La pièce de Maeterlinck fut représentée, il y a quelques années, au théâtre des Bouffes-Parisiens, en une soirée donnée par une association littéraire. En passant à l'Opéra-Comique, elle est devenue une œuvre lyrique. On sait que la donnée est celle de *Francesca da Rimini*, et j'avoue que la légende de Maeterlinck a plus de fraîcheur et de grâce, d'innocence et de poésie que celle de MM. Marion Crawford et Marcel Schwob, par la simple raison que l'idylle de Pelléas et Mélisande se noue, se développe et se résout en une courte période de jours, tandis que Paolo, pendant quatorze ans, demeure l'amant de Francesca ; ces deux héros, et le mari, constituent bel et bien un ménage à trois parfaitement établi ; leur auréole poétique me paraît être très atténuée par cette durée un peu... bourgeoise.

Puis Mélisande est presque une inconsciente ; elle ne s'avoue pas à elle-même son amour pour Pelléas ; elle joue, comme un enfant, au bord de la fontaine, avec l'anneau de mariage, qu'elle laisse tomber par maladresse dans l'onde. Cette perte de l'anneau n'est point un symbole voulu par elle, c'est la fatalité qui le fait glisser de ses mains, et, dès ce moment, l'amour fait son œuvre sans qu'elle s'en doute. Puis Pelléas est le véritable Roméo de cette naïve Juliette, et ce sont deux jeunes gens à éprouver l'un pour l'autre une tendre passion.

Mélisande a-t-elle reçu dans ses bras Pelléas ? Nous pouvons le supposer ; mais elle-même, presque en état de délire, il est vrai, affirme à Golaud, son époux, qu'elle a aimé son beau-frère, qu'elle l'aime encore, et sa parole est si chaste, si sincère, que son aveu n'est pas celui d'une femme adultère ; lorsque Golaud la presse pour obtenir une réponse précise, elle rend le dernier soupir ; avec ce soupir s'évanouit tout éclaircissement. Et nous demeurons dans l'incertitude, ainsi que l'époux qui pense avoir tué sans raison celui qu'il soupçonne l'avoir trahi. Le drame, je le répète, est empreint d'une telle poésie que l'on ne songe guère à la banalité de l'aventure prosaïque du mari et des deux amants, qui, brièvement terminée par le meurtre de Pelléas et la mort de Mélisande, conserve, par cela même, tout le charme d'une idylle.

La légende est en prose ; mais on sait que Maeterlinck s'efforce de donner à la phrase une cadence rythmée, afin d'obtenir l'effet que peut donner la langue poétique. Cela est très bien, à la lecture, au théâtre même, en une œuvre dramatique, et encore pour les spectateurs initiés. Mais le mot quelconque, dit et redit à satiété, comme une sorte de psalmodie, par le chanteur, ne laisse pas de produire un étrange effet : « Comment vas-tu ?... Es-tu malade ?... Dis-moi ce que tu as ?... Veux-tu un peu d'eau ? » etc... Tout cela est chanté, rechanté, et consciencieusement accompagné d'une musique qui ne saurait, malgré toute la science et la bonne volonté du compositeur, donner du relief à ce langage familier. Là est l'erreur, la grosse erreur du poète et du musicien, « Veux-tu un peu d'eau ? », parlé, n'est assurément qu'une expression commune, mais chanté, cela paraît tout à fait bizarre et prête à rire. Voilà donc un sujet très poétique, que la musique devrait rendre encore plus poétique, et qui, tout au contraire, est, à certains moments, d'une déconcertante vulgarité.

La musique est l'art de combiner les sons. Certes, M. Claude Debussy, qui est un compositeur de valeur, possède cet art, mais trop souvent il combine les sons de telle façon qu'ils ne paraissent plus combinés. Je vous assure qu'à certains moments la chevauchée des phrases musicales se précipite en une telle confusion qu'il est absolument impossible de reconnaître le moindre thème, et surtout la pensée du musicien. Bien entendu, M. Debussy a répudié la formule de l'opéra vieux style ; vous pensez peut-être qu'il procède de Wagner ? Non pas ; il apporte avec *Pelléas et Mélisande* une partition tout originale, d'une « écriture » très personnelle. Ce n'est pas moi qui l'en blâmerai. Mais est-il bien sûr d'avoir composé son œuvre de façon à la rendre intelligible en toutes ses parties ? Son évident souci a été de baigner la légende dans les flots d'une suave harmonie et d'envelopper l'auditeur d'une caressante mélodie. Or, il a négligé — sauf en certaines pages — de donner à son œuvre le souffle mélodique, et, au lieu d'être charmé, on n'est plus qu'intéressé à l'étude de la science de la composition, qui est évidemment curieuse, et on

ne saurait demander à quinze cents personnes réunies la tension d'esprit nécessaire à ce véritable « travail ».

En quelques pages — trop rares, hélas ! — le compositeur a été réellement inspiré : la scène de la Tour, alors que Pelléas adresse à Mélisande de tendres propos, est d'une grâce exquise — musicalement, bien entendu ; la fureur de Golaud est rendue avec vigueur dans un farouche emportement, ainsi que la scène tragique du parc, alors que l'époux outragé plonge son glaive dans le cœur de son frère ; enfin, le dernier acte — tout le dernier acte — est dramatique, étant très sobre ; la musique, légère, comme éthérée, enveloppe Mélisande, qui s'endort peu à peu pour toujours, et, « en se perdant », les notes s'égrènent au fur et à mesure que s'éteint le souffle de la gracieuse héroïne.

La tâche n'était pas aisée pour les artistes d'interpréter une telle œuvre, et il faut louer pour leur vaillance et leur talent MM. Dufranne, Périer et Vieuille, Mlle Garden, qui a le charme, la poésie et la naïveté de Mélisande, et Mlle Gerville-Réache.

Il me reste à dire que chaque décor semble être une admirable enluminure d'un livre précieux, exécutée par des maîtres artistes qui viendraient tout droit du Royaume des Légendes.

A. Biguet.

Dom BLASIUS, « Premières Représentations », *L'Intransigeant*, 2 mai 1902, p. 3-4. Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes, tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Il est bien à craindre que *Pelléas et Mélisande* aient plus fait parler d'eux avant qu'ils n'en feroient parler après la représentation. On sait, par les échos de théâtres, le différend survenu entre les auteurs de ce somnifère drame lyrique. Le Gantois dreyfusard Maeterlinck, qui s'intéressa jadis si fort au traître Alfred Dreyfus, a renié solennellement son collaborateur musical, Claude Debussy, rejetant sur lui toutes les conséquences de la chute possible de l'ouvrage. Ce Flamand ingrat aurait, un peu plus, reproché à M. Debussy d'avoir déposé de la musique au pied de son œuvre, comme si elle devait lui causer du dommage. La vérité est qu'il a fallu au jeune compositeur — qu'on goûte ou qu'on n'aime pas sa musique — une forte dose d'illusion et de naïveté pour tenter cette épreuve. Ce noble courage, en l'espèce surtout, méritait au contraire quelques ménagements ; mais l'ingratitude des poètes est légendaire, et celui-ci aggravait son cas en voulant imposer pour son héroïne une artiste dont les qualités dramatiques étaient précisément tout l'opposé de ce qu'il fallait pour personnifier ce petit être de mystère et de grâce naïve qu'est la douce Mélisande.

Respectée ou tripatouillée, l'œuvre de M. Maeterlinck est et demeure profondément assommante. On retrouve là, comme dans les *Aveugles*, le procédé fastidieux jusqu'à l'ennui des répétitions de mots et de phrases. Pour mon compte personnel, on couperait le texte entièrement et on ne garderait que la musique que je ne m'en plaindrais pas. Étaient de mon avis tous ceux qui regrettaient, en applaudissant M. Debussy, d'applaudir malgré eux M. Maeterlinck, un ingrat, je le répète, qui n'a pas voulu reconnaître que le musicien

avait usé jusqu'à l'abus, pour laisser le texte à découvert, de l'insupportable *parlante* italien qu'il a eu, audacieux novateur, la prétention de rajeunir en remplaçant la notation habituelle par un débit tantôt morne, tantôt précipité, de couleur assez grise et plutôt monotone, pour cette raison adéquate à l'œuvre, mais qui entrera pour beaucoup dans l'insuccès de sa première production théâtrale : M. Debussy n'était, en effet, connu jusqu'à ce jour que par un intermède symphonique : *L'après-midi d'un faune*, exécuté par nos différents orchestres de concerts.

C'est en 1892, deux ans avant la découverte de la trahison du capitaine juif qu'il devait tant aimer, que M. Maeterlinck écrivit *Pelléas et Mélisande*. L'action se passe dans les pays de rêve dont les poètes furent toujours prodigues. Les forêts y sont profondes et la mer fait entendre au loin ses caresses et ses colères. Il y est question d'un roi d'Allemagne, aïeul de deux jeunes gens, frères tous deux, mais de pères différents : Goland et Pelléas. Celui-ci a la beauté, celui-là a la force. Une même femme les séduira, cette mystérieuse et impénétrable Mélisande que Goland rencontre dans une forêt, près d'un ruisseau, un jour qu'il s'était égaré à la poursuite d'un sanglier. Il l'emmènera avec lui et en fera sa femme, la seconde, car il fut marié une première fois et de cette union naquit le petit Yniold (un nom très euphonique et tout à fait musical, n'est-il pas vrai ?). Cet enfant est, d'ailleurs, l'un des principaux ressorts dramatiques de cette étrange composition. On a dit que c'était *Françoise de Rimini* ; l'analogie et certains détails sont, en effet, évidents entre les deux sujets. C'est cet enfant bavard qui dévoile la vérité à son papa curieux, révélation qui amène le meurtre de Pelléas et la mort lente de Mélisande.

L'analyse de la partition de M. Debussy a de quoi mettre le critique dans un terrible embarras. Est-ce une gageure contre toutes les idées reçues en musique jusqu'à ce jour ? Est-ce un art nouveau dont la profondeur échappe ? Est-ce l'influence du brouillard des Flandres qu'apporte avec lui l'auteur de ce poème qui frise parfois le conte de vieille femme ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il faudrait une vingtaine d'auditions pour être fixé à cet égard et habituer ses oreilles à ces hétéroclites successions d'accords qui les stupéfient toujours et les charment trop rarement. Art personnel et d'une saveur étrange, déclareraient certains initiés, éternels snobs qui se rencontrent invariablement sous les pas d'un futur grand homme ; génération spontanée qui fit plus pour la gloire naissante de Wagner que les convictions et les sincérités ultérieures. Puisse M. Debussy trouver également son compte dans ces admirations qui ne connaissent pas les hésitations raisonnées : j'aime trop les artistes réellement créateurs pour ne pas le lui souhaiter.

Cette musique est d'une imprécision sans égale. Il semble, en l'écoulant, qu'on assiste à des expériences d'accoustique encore plus qu'à l'éclosion d'une nouvelle forme musicale. Remarquez que je crois le son parfaitement susceptible de se transformer sous des impulsions nouvelles. L'art musical est, en somme, le plus jeune de tous les arts et les règles qu'on lui imposa jusqu'à ce jour n'ont rien de définitif. Wagner donna des théories nouvelles s'appliquant à l'opéra, mais jamais il ne songea à modifier la notation, ni les règles elles-mêmes de la musique. Pour faire du nouveau, il faudrait donc en venir là ?

La grande majorité du public suivra à distance respectueuse, au théâtre, cette musique.

Il l'accepterait peut-être au concert, en suite d'orchestre, dépouillée du texte soporifique de M. Maeterlinck. Mais, par grâce, que M. Debussy s'humanise un peu ; de cette façon il nous aidera à le comprendre. Wagner lui-même, à travers les trucs enfantins et les cartonnages de ses féeries, fait parler à ses héros et à ses dieux la langue des joies et des douleurs humaines. Au mot il ajoute la note, toujours celle qui convient, et il se garde de ces susceptibilités et de ces recherches dans lesquelles le talent de M. Debussy sombrera, s'il n'y prend garde.

La partie vocale offre peu d'intérêt aux chanteurs. Elle se développe sans cesse dans le médium de la voix, elle dédaigne tous les effets, elle roule le plus souvent sur peu de notes, les mêmes : raison de plus pour féliciter les artistes de l'Opéra-Comique de la peine qu'ils ont prise d'imposer à leurs gosiers un sacrifice qui n'appelait guère de récompense.

Les décors sont merveilleux : M. Albert Carré a fait une fois de plus preuve de ce goût artistique inconnu avant lui à l'Opéra-Comique.

Dom Blasius.

Gustave BRET, « Une “Première” attendue », *La Presse*, 2 mai 1902, p. 3.

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

« Je ne me souviens pas d'avoir entendu quelque chose de plus absolument exquis, de plus absolument poignant aussi ». Ce mot, d'un écrivain qui sait apprécier la beauté d'après son cœur et non son raisonnement (ai-je besoin d'ajouter qu'il n'est pas critique musical de profession ?), résume admirablement l'impression que l'on emporte de *Pelléas et Mélisande*.

Oui, rien n'est plus exquis que cette œuvre très délicate, très décolorée, qui se meut, loin de toute contingence, de toute localisation, dans des décors de rêve. Rien n'est plus poignant que ce drame si simplement humain, si profondément vrai et triste, dont les personnages sont des êtres sans complexité, des instinctifs, soumis sans défense à la destinée et poussés par elle aveuglément.

L'action tient en quelques lignes : Goland et Pelléas sont frères, tous deux petits-fils du roi Arkel. L'âge les sépare ; ils ne sont pas nés du même père, mais ils s'aiment, dit Goland « plus que deux frères ». Un jour, Goland, chassant dans une forêt, a rencontré, en pleurs, au bord d'une fontaine, une jeune, presque une petite fille dont il ne peut savoir ni l'âge ni qui elle est, et qui, « quand on lui demande ce qui lui est arrivé, sanglote si profondément qu'on a peur ». Il en fait sa femme et l'amène au palais du roi Arkel. « Je ne suis pas heureuse ici », dit Mélisande. Depuis que Pelléas et Mélisande se sont vus, ils sont tristes, ils se cherchent et s'évitent, ils devinent obscurément l'approche du malheur. Goland a des soupçons ; il veut savoir la vérité ; il va jusqu'à interroger un enfant, un innocent, le petit Yniold, un fils d'un premier lit. Un soir que Pelléas et Mélisande, attardés dans le parc, ont laissé se refermer derrière eux les portes du château, Goland survient et voit s'unir leurs lèvres. Un coup d'épée étend Pelléas à ses pieds. Mélisande reçoit une blessure, mais si légère qu'elle n'aurait pas tué un oiseau. Et pourtant, Mélisande, ayant donné le jour à une

petite fille, meurt aussi. « C'était, dit le vieil Arkel, un être si timide, si tranquille et si silencieux : c'était un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde. » Elle a subi sa destinée ; l'enfant, maintenant, va prendre sa place. « C'est au tour de la pauvre petite. »

Quelle que soit la beauté sereine de cette œuvre, M. Maeterlinck, depuis, est monté plus haut. La pensée s'est élargie, l'expression et le style se sont simplifiés. Il n'en est pas moins vrai qu'elle reste le plus merveilleux poème qu'un musicien, tel que M. Debussy, pouvait rencontrer, et il faut déplorer le conflit qui a rompu une union artistique presque unique. On sait que *Pelléas et Mélisande* ne fut nullement écrit en vue d'une adaptation musicale. L'ayant lu, M. Debussy en fut épris, hanté, obsédé, au point qu'il résolut de faire sur ce sujet ce que Schumann avait tenté avec le *Faust* de Goethe et de le mettre, scène par scène, phrase par phrase, en musique. Son projet put être réalisé d'une façon presque absolue : sauf la suppression de deux ou trois scènes, et quelques légères modifications dans le dialogue, le livret et le drame primitif de M. Maeterlinck sont identiques. Et l'œuvre, telle qu'elle existe aujourd'hui et nous est apparue sur la scène de l'Opéra-Comique, présente ce phénomène extraordinaire de l'homogénéité la plus complète entre la pensée et le sentiment du poète et ceux du musicien.

*

La musique de M. Debussy, c'est le drame même de M. Maeterlinck. Elle vous prend, elle vous gagne, elle vous pénètre, par la force d'un art que j'admire plus que je ne le comprends. C'est, d'un bout à l'autre, une déclamation très sobre, mais dont on ne perd pas un seul mot, un orchestre d'une discrétion infinie d'où s'élèvent les sonorités les plus exquises et les plus étranges. Jamais de violences, jamais d'éclat, rien que des moyens de parfaite probité.

Et cette partition considérable s'écoule du commencement à la fin sans provoquer un moment de lassitude, sans paraître un instant monotone, sans que l'on sente une seconde faiblir la pensée. La joie avec laquelle elle fut écrite l'illumine. Je m'en voudrais d'en détailler certaines parties ; et, cependant, comment ne pas être particulièrement ébloui par la splendeur de scènes telles que celles entre Goland et Mélisande au second acte, toutes celles entre Mélisande et Pelléas, et enfin la dernière, la mort de Mélisande, qui est, certainement, une impression unique au théâtre.

Maintenant on peut se demander si un art aussi délicat, aussi raffiné, a des chances d'être compris.

Après l'effet produit sur une partie (la plus petite, je veux bien le reconnaître) du public de la répétition générale, on serait tenté d'en douter. Heureusement que le vrai public, le public habituel, ne ratifie pas toujours le jugement de ces spectateurs blasés, ou plutôt blagueurs, qui nient ce qu'ils sont incapables de sentir et à qui nos directeurs de théâtres, si avarés de places pour tous les fervents d'art, tiennent, je ne sais pourquoi, à offrir la primeur de leurs pièces.

Quoi qu'il en soit, le directeur qui osa tenter de faire goûter une œuvre aussi neuve et aussi resplendissante s'est grandement honoré. Au nom de M. Carré il convient d'associer celui de M. Messager, ce musicien au talent si sûr et si désintéressé et à qui nous devons

en grande partie cette nouvelle et éclatante manifestation de l'art français. M. Messenger a été, on peut le dire, l'âme de cette représentation ; il a dirigé son orchestre plus qu'avec intelligence et maîtrise, avec amour.

Deux rôles sont excellemment tenus : celui de Mélisande par Mlle Garden, et celui de Goland par M. Dufrane, dont la voix et l'autorité s'affirment de jour en jour et qui possède, avec l'art du chant, celui, plus rare, des attitudes.

M. Périer serait, avec une voix mieux timbrée, un parfait Pelléas. M. Vieulle, le roi Arkel ; Mlle Gerville-Réache, Geneviève, s'acquittent convenablement de leur tâche. En tous ces artistes, ce qu'il faut louer sans réserve, c'est la conviction, c'est la foi qu'ils ont mise au service d'un art qui emploie leurs moyens d'une façon merveilleuse, mais inusitée.

Enfin, par un prodige qui semblait irréalisable sur la petite scène de l'Opéra-Comique, on voit des décors se succéder presque à vue. Et quels décors ! L'un, surtout, celui du parc, avec quelques arbres qui chantent au bord d'un lac, porte sa signature : la griffe du maître Jusseume.

Gustave Bret.

Gaston CARRAUD, « Les Premières », *La Liberté*, 2 mai 1902, p. 2-3.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 13 tableaux, de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy (1).

(1) Partition piano et chant chez E. Fromont éditeur.

Goland, petit-fils d'Arkel roi d'Allemonde, est déjà sur le retour de l'âge ; il est veuf, triste, concentré ; en chassant, seul par les bois, il a rencontré une petite fille d'une beauté étrange ; il s'en est épris follement, il l'a épousée, et il l'amène au palais sombre où, parmi des vieillards et des malades, vit son jeune frère Pelléas, « qui du seuil de son adolescence la regarde ébloui. Et trois destinées, innocentes mais ennemies, se nouent et se dénouent pour le malheur de tous, sous les regards attristés de l'ancêtre trop sage qui prévoit l'avenir, mais ne peut rien changer aux jeux malveillants et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les hommes. »

C'est ainsi que M. Maeterlinck a lui-même indiqué le point de départ de son drame. Vous devinez que Pelléas et Mélisande s'aimeront ; que, si naïf, si chaste, si inconscient que demeure leur amour, il excitera jusqu'à la fureur la jalousie de Goland vieillissant ; et qu'ils mourront comme sont morts les amants de Rimini, mais avant même d'avoir ouvert le divin livre.

M. Maeterlinck a traité ce sujet assez commun d'une façon singulière. Il ne se passe à peu près rien dans sa pièce, entre la première rencontre de Mélisande et de Goland et le premier rendez-vous où le mari surprend et frappe les amants puérils : rien que de tout menus faits, que les personnages ne raisonnent même pas. Mais chacun de ces incidents, si ordinaire qu'il soit en lui-même, marque un progrès de sentiments toujours contenus, toujours inexprimés, jusqu'au moment où ils éclatent, dévorants et brefs, comme ces feux couvés qui, au moment qu'on les aperçoit, n'ont déjà plus laissé que cendres. Sans doute, cela est assez conforme à la vérité de la vie ; mais au théâtre cela entraîne une forme hachée,

la division en une infinité de tableaux trop courts, et qui peuvent sembler vides, parmi lesquels l'émotion distraite, heurtée, se rebelle et se disperse. Pour achever de nous dérouter, tantôt ces menus faits sont présentés avec un réalisme brutal ; tantôt la parole, se voulant faire, en sa concision excessive, plus significative et plus profonde, tend au lyrisme exaspéré.

Oui, je sais bien : Shakespeare. Mais, outre que nous ne sommes ni de son époque ni de son pays, je pense que Shakespeare eût bien ri de certain symbolisme d'aujourd'hui — ou d'hier — qui est enfantin, quand il n'est pas totalement incompréhensible. Car cet ouvrage, dont le fond est si humain, si simple, si émouvant, et qui se hausse jusqu'aux idées générales, par la force avec quoi il exprime la fatalité de nos destinées, l'impossibilité de voir clair en notre propre cœur, et comme les âmes des hommes se côtoient, se frôlent ou s'étreignent sans jamais parvenir à se pénétrer, ce drame véritablement poignant et beau, M. Maeterlinck l'a contaminé du plus fâcheux symbolisme. J'entends bien que par l'emploi constant d'images, — quelques-unes exquises, toutes déplacées dans un ouvrage dramatique, mots d'auteur, concetti de sonnettiste, — par le choix de détails et d'expressions bizarres, par un style tourmenté, vagissant et obscur, un style gauche de traduction, il a prétendu créer autour de l'action une atmosphère de songe, oppressante, mystérieuse, menaçante. Je n'ai pas à dire ce que cela peut donner au point de vue littéraire. Mais combien cela devenait inutile, dès l'instant que survenait la musique ! Tout ce fatras symbolique — qui dans *Pelléas* n'est qu'un vêtement sur une créature fortement vivante — c'est comme une musique rudimentaire dont le poète, instinctivement, a tenté de compléter son œuvre. J'eusse souhaité que M. Debussy s'en débarrassât, pour y substituer, et non y superposer la magie autrement efficace de la véritable musique. Elle suffit à éclairer le double fond des pensées, des gestes et des mots. Aucun langage n'atteindra à la fois la force expressive et le vague de celui des sons : à s'y efforcer, M. Maeterlinck paraît quelquefois lourd et maladroit. Ses symboles sont superflus : ils ont été dangereux.

Car nous avons revu, à la répétition générale, le répugnant spectacle d'un public — d'élite ! — goûtant la joie de salir une œuvre d'art pur de ses quolibets et de ses ricanements, de toute la bave de son incompréhension et de sa basse envie. Je ne nie pas qu'il n'y ait dans le texte de M. Maeterlinck de ces choses malencontreuses qui prêtent à la parodie — beaucoup moins, cependant, qu'on ne l'a paru croire — mais pour les avoir distinguées au point de ne pouvoir sentir ni la poésie ni l'angoisse du drame, d'en méconnaître l'élévation et la vérité, de n'être retenu dans son hilarité ni par une musique admirable, ni par un spectacle merveilleux, il faut, assurément, avoir bien de l'esprit.

Je me hâte de dire qu'il en a été tout autrement, hier, à la première représentation qui, malgré quelques résistances encore, s'est terminée triomphalement. Et je suis sûr que ce succès ira grandissant, à mesure que l'œuvre arrivera devant un public moins bien élevé, mais plus sensible, plus ouvert et de meilleure foi.

*

Si étonné qu'il en demeure, ce public se laissera prendre tout entier au charme, émouvant

et fort comme celui de la vie même, d'une musique la plus neuve qu'il aura entendue.

La seule filiation artistique que l'on puisse trouver à M. Debussy est avec certains musiciens russes : encore cela est-il bien superficiel. Il n'y a rien, ni dans le sentiment, ni dans la couleur, ni dans la pâte musicale elle-même, qui ne lui soit personnel ; et avec quelle maîtrise il a porté au point suprême la souple liberté des formes dramatiques d'un Moussorgski, par exemple.

Tout, dans sa partition, semble soumis à la parole : d'un bout à l'autre court, sans autre souci apparent que celui de la vérité, une déclamation d'une fluidité, d'un naturel uniques ; plus rapide, plus coulante, plus unie, partie plus intégrante de la musique aussi que la déclamation wagnérienne, et véritablement modelée sur la simplicité d'accent de notre douce langue. Toute proche du parlé, et cependant chantante, elle se fond dans la symphonie qui la suit et la nuance du chatoyant reflet des harmonies et des sonorités. Cette symphonie elle-même, étonnamment discrète et riche, je ne saurais vous l'expliquer. Les enchaînements harmoniques échappent à l'analyse, et pourtant, à l'audition, ils sont aisés et clairs ; la tonalité, souvent, est impossible à fixer, et pourtant l'impression reste toujours tonale ; de courts motifs, saisissants, évocateurs, à peine formulés, s'évanouissent pour faire place à d'autres, puis réapparaissent, l'espace d'un éclair ; le discours musical se morcelle à l'infini : et pourtant il n'en est pas de plus uni ni de plus suivi. Cela, qui ne fait pas l'ombre d'une concession aux traditions, aux conventions, aux habitudes, qui répudie tout poncif, tout effet, tout lieu commun ; cela, qui paraît vagabond comme la pensée même, a cependant ses proportions, son équilibre, sa progression. Cela a une forme régie, comme doit l'être toute musique, par des lois de symétrie : mais ces symétries gardent un mystère ; on les subit sans en pouvoir déterminer la norme.

Pour satisfaire le rêve d'art le plus haut et le plus généreux, M. Debussy s'est fait sa musique à lui. Elle déborde de son œuvre, et tout y est musique. La parole est une armature qui la soutient : elle ne la domine pas. La signification semble le seul but : elle demeure, à vrai dire, un moyen. La musique est là pour sa propre splendeur et pour sa propre joie ; et M. Debussy, d'une façon plus constante encore que ne l'a fait Wagner, se range parmi ces sensuels de la musique, dont Mozart fut le plus grand.

Je ne fais pas, bien entendu, des comparaisons, qui seraient sottement paradoxales. Mais écoutez cette œuvre si volontaire et si réfléchie, et dites si elle n'est pas un incessant enchantement pour l'oreille ; si la richesse des idées — quelque inusitées que puissent vous en paraître les formes — n'y est pas perpétuellement renouvelée. Dites, surtout, si vous n'êtes pas gagnés par une émotion intense, et une si belle qualité d'émotion ! Que ce soit dans les pages où la déclamation s'appuie à peine sur quelques tenues, ou dans les interludes où s'épanche un orchestre d'une variété, d'une finesse et d'une nouveauté de coloris extraordinaires ; que ce soit dans l'étude si profondément fouillée des caractères, complexes et obscurs comme ceux de tous les hommes, ou dans la peinture de paysages pleins de pressentiments ; que ce soit dans les scènes, adorables de jeunesse et de poésie, où naît et croît, tout émerveillé, l'amour de Pelléas et de Mélisande, ou dans les scènes terribles où Golaud se sert de son enfant comme espion, où il traîne sa femme par les cheveux

devant le vieil Arkel terrifié, où il torture son agonie, scènes pénibles, odieuses si vous voulez — si conformes à toute la vileté que remue au fond de l'homme la passion ! — mais où il faut, pour trouver à rire, souffrir vraiment d'infirmités constitutionnelles ; partout chante l'émotion, grave, sincère, pénétrante, toute vibrante encore des battements du cœur, délicate et tendre sans mièvreries, puissante sans éclats de mélodrame : toujours en beauté.

Il ne faut pas nous y tromper : une grande et belle chose vient de naître, qui demeurera, malgré les négations que soulève la hardiesse de toute nouveauté. Et ce théâtre peut se glorifier, où nous avons vu, à deux années de distance, si diverses, *Louise* et *Mélisande*.

*

C'est une erreur, à mon avis, que d'avoir distribué à M. Périer, dont les moyens vocaux trahissent la remarquable intelligence et le sens artistique, le rôle de Pelléas. Mais, malgré l'insuffisance de Mlle Gerville-Réache, l'ensemble de l'interprétation, dont la difficile mise au point a été réalisée par M. Louis Landry — est de premier ordre. Mlle Garden est une Mélisande exquise : on ne saurait marquer avec plus de finesse et de grâce l'enfant devenant femme, s'éveillant à la coquetterie et au mensonge naïfs avant même de soupçonner l'amour ; ni, la faisant si vraie, lui imprimer plus poétiquement l'irréalité de quelque petit être d'au-delà, qui traverse la vie avec l'étonnement nostalgique d'une étrangère. M. Dufranne, avec la plus belle voix qu'on puisse entendre, avec la simplicité et l'autorité d'un grand artiste, a supérieurement rendu le caractère paternel et passionné de Golaud, sa violence de timide, sa douceur de farouche, sa mélancolie de taciturne incompris. Et l'admirable figure d'Arkel a trouvé un digne interprète en M. Vieuille, également sobre, puissant et tendre. Enfin l'orchestre, dirigé par M. Messenger — à qui M. Debussy a dédié sa partition, en même temps qu'au souvenir de Georges Hartmann — avec tout son talent et tout son dévouement, est au-dessus de tout éloge.

Et il faut bien dire un mot des décorations de MM. Jusseaume et Ronsin. Sans insister même sur ce qu'il y a de presque miraculeux dans leur agencement sur l'absurde scène que nous devons à M. l'architecte de l'Opéra-Comique, chacune est un tableau d'une invention si nouvelle, d'une harmonie si pareille à celle de l'œuvre, que l'on n'avait pas encore vu, je pense, spectacle pareil à celui dont M. Albert Carré a voulu encadrer *Pelléas et Mélisande*, pour que ce fût une manifestation tout d'art et de beauté.

Gaston Carraud.

Albert DAYROLLES, « Les Premières », *La Lanterne*, 2 mai 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — Première représentation de *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes, tiré de la pièce de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Pelléas et Mélisande est la première partition, écrite pour le théâtre, par M. Debussy. Ses œuvres, toujours très attachantes, avaient jusqu'ici été exécutées dans les concerts et fort justement remarquées. Sa nouvelle composition est des plus intéressantes. Elle est d'un caractère original tout spécial. L'impression qu'elle procure est très harmonieuse car l'auteur des paroles et de la musique sont en étroite communauté d'idées. Il y a entre eux concordance

de nature, pénétration intellectuelle et artistique. Tous deux ont un profond sentiment des misères humaines, et, au point de vue de l'expression de l'exécution, ils ont des points communs.

Dédaignant des moyens conventionnels et des grands éclats décoratifs, ils se complaisent dans le mystère et emploient surtout des colorations atténuées. J'ajouterai que M. Albert Carré a merveilleusement saisi le caractère propre de l'œuvre et qu'il l'a encadrée à ravir. Certains tableaux, à la fois comme mise en scène, comme jeux de lumière, comme groupement des personnages, sont de purs chefs-d'œuvre.

Dans *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck nous présente ses personnages comme étant les jouets inconscients de la destinée et comme passant dans la vie à l'instar d'ombres sur un fonds de faible lumière.

Goland, petit-fils du vieux roi Arkel, a rencontré par hasard, dans les bois Mélisande. Il l'épouse, mais c'est vers son frère Pelléas que va l'amour de la tendre Mélisande. Goland tue son frère, et Mélisande meurt, laissant son mari en proie au remords.

Tel est en quelques mots ce sujet qui fournit une série de délicieux tableaux que les délicats écouteront avec un vif plaisir.

J'ai dit tout le soin apporté à la mise en scène et à la partie décorative, je louerai également l'interprétation confiée à Mmes Garden et Gerville-Réache et à MM. Dufrane, Jean Perier et Vieulle.

Albert Dayrolles.

LITTE, « Le Théâtre », *La République*, 2 mai 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 13 tableaux, de M. Maeterlinck, musique de M. C. Dubussy.

Voici une œuvre qui a fait, à bien des spectateurs, l'effet d'une mystification, et qui a été saluée par quelques artistes comme l'aurore d'une musique nouvelle. Je repousse la première opinion, car je ne doute pas de la sincérité du compositeur ; mais je ne puis partager la seconde. Pour montrer en quoi cet effort est intéressant, c'est-à-dire pour rendre à l'auteur la justice qui lui est due, et pour justifier en même temps les critiques très graves que nous devons lui opposer, il faudrait une place dont nous ne pouvons disposer ici : le public et le musicien sauront du moins que, si ce jugement est trop sommaire, ce n'est ni parce que cette œuvre ne mérite pas mieux, ni parce que, sans l'aimer, nous en méconnaissions l'originalité et la valeur.

Pelléas et Mélisande forme l'un de ces contes dramatiques — je ne saurais dire drames, car le poète ne les a-t-il pas lui-même destinés à un théâtre de marionnettes, désespérant d'y plier des acteurs ? — où M. Maurice Maeterlinck évoqua, dans une étrange poésie de rêve, des sentiments à la fois très naïfs et très complexes, et créa — non pas des caractères ni des passions réelles — mais les symboles d'une vie enfantine, écrasés sous les charges jumelles de la mort et de l'amour, de la fatalité et de la terreur. Par des moyens qui sont à lui, une sorte de balbutiement puéril, la répétition des mots les plus simples, en quelque sorte la présence des idées et l'absence des personnages qui errent sans cesse ailleurs, M.

Maeterlinck réussit à créer l'inconscient et à produire la sensation du mystère. Le sujet de *Pelléas*, c'est à peu près celui de Francesca di Rimini, mais transposé de l'histoire dans la légende, et de la légende dans le songe. Ni l'époque ni le lieu ne sont précisés et les actions se déroulent, vagues à la fois et logiques comme elles le sont dans le sommeil, fatales et inexpliquées. Le roi Golaud, déjà grisonnant, rencontre dans la forêt Mélisande, égarée et inconnue. Il l'emmène, il l'épouse. Son frère Pelléas, plus jeune que lui, prince mélancolique et mystérieux, se met à aimer Mélisande, qui l'aime. Passion innocente, à peine murmurée, de deux êtres tristes et bégayants, dont les caresses se fuient, dont les gestes sont déjà voilés par la mort, soit qu'ils se rencontrent au bord de l'étang, soit qu'ils se regardent sous les yeux de l'aïeul, le vieux roi Arkel, qui a deviné leur amour et pressent leur destin. Le soir de leur premier aveu, Golaud, jaloux, qui les épie, tue Pelléas d'un coup d'épée et blesse Mélisande. La pauvre petite créature, quelque temps après, meurt en mettant au monde un enfant, et moins du coup qu'elle a reçu que de sa tristesse irréparable. Voilà tout ; et ce n'est presque là qu'une pantomime en treize tableaux, dont quelques-uns très courts, où ce que les personnages laissent à deviner est bien plus important que ce qu'ils disent.

Il semblerait qu'en choisissant ce sujet pour le mettre en musique, M. Debussy ait obéi aux idées de Wagner qui recommande aux compositeurs la légende et l'expression du fond sentimental de l'homme. Mais c'est à condition que la musique féconde et développe les éléments que le drame littéraire lui fournit et leur fasse rendre, en sentiments et en passions, tout ce qu'ils contiennent de général et d'humain. Or, M. Debussy, artiste raffiné, ciseleur d'harmonies rares, qui met tout l'art dans les sensations délicates, qui fuit comme grossiers la force, l'éclat, les grands sentiments de l'âme héroïque, les puissances simples et élémentaires de la vie et de l'action, n'a rien ajouté à l'œuvre littéraire : il s'est borné à la commenter, en sourdine. Il la prend telle quelle : ce sont, sauf quelques coupures, les mots mêmes du poète ; il les place sur une mélodie qui s'attache avec une savante et tenace minutie à reproduire les accents de la parole et du sens. Cette déclamation, d'une recherche plus que raffinée — affectée, mièvre, précieuse — s'appuie sur un orchestre traité en grisaille, où les teintes sont voilées, où le dessin mélodique est volontairement brisé dès qu'il s'étend au delà de deux mesures, où le rythme reste le plus souvent imperceptible (sauf dans les derniers tableaux où l'action, plus violente, force enfin la musique à se plier aux mouvements dramatiques : Golaud traînant Mélisande par les cheveux, le meurtre de Pelléas, l'entrée des servantes dans la chambre funèbre).

Le compositeur objectera-t-il qu'en employant ainsi la musique à jouer un rôle contraire à celui que jusqu'alors les plus grands musiciens lui avaient réservé, son dessein a été de donner au poème rêvé de M. Maeterlinck le cadre d'un rêve ? Mais n'est-ce pas une chimère ou une naïveté de s'imaginer que le rêve de l'art ne se suffise point, et qu'il faille encore imposer au spectateur l'image d'une image ? Une telle matérialité, qui prétend à l'extrême décadence. — Ajoutons qu'en transcrivant purement et simplement les paroles du texte primitif, le compositeur a souvent trahi le poète, par l'importance excessive que la musique donne aux mots, soit en vertu même de l'articulation mesurée, soit à cause de la hauteur où les syllabes sont placées sur l'échelle des sons. C'est ainsi qu'on entend

déclamer avec une solennité qu'on ne peut se défendre de trouver comique des mots comme ceux-ci, qui ont déjà peine à passer sur une scène ordinaire : *Qu'est-ce qu'il y a ?... Il n'y a rien du tout. — C'est bien extraordinaire... Je ne sais pas ce que je dis... Pas d'affectation, surtout, pas d'affectation.* De plus, pour que la déclamation soit plus précise et qu'on n'en perde rien, elle qui n'est presque jamais mélodique évite aussi d'être tonale. Elle module à l'infini un petit nombre de thèmes qui semblent tous issus des deux premières mesures de la partition ; et l'orchestre fait, avec la voix, des dissonances, dont la résolution et l'écriture témoignent d'une surprenante habileté ; mais l'oreille ne sait positivement où s'y prendre et ne résiste pas à l'agacement ou à l'ennui.

Quoi qu'il en soit de ces réserves, formulées contre le système même, on ne saurait méconnaître, répétons-le, qu'il est personnel et appartient en propre au compositeur ; il rappelle assez bien le procédé des pointillistes qui peignent par touches successives ; mais l'ouvrage, dans son ensemble, n'en est pas moins d'un seul ton, d'une couleur unique. Et dans l'application de ce système, M. Debussy a montré une volonté, une intelligence et une maîtrise de soi tout à fait rares ; son œuvre ne consistait en rien de plus qu'en une pensée volontaire qui ne se dément pas et s'applique tout au long de l'ouvrage. Elle témoigne, en outre, d'un goût subtil, d'une science des effets et d'une abondance d'expressions qui se manifestent en bien des détails exquis et des trouvailles charmantes ; les hésitations, les soupirs de Mélisande, l'entrée des servantes, les combinaisons de la cloche et des harmoniques des cordes, la suprême apparition du thème de Mélisande sur le cor anglais. Mais ce ne sont là que des détails et ce qui manque au drame, c'est la passion, c'est — pour employer un mot sans doute démodé mais dont l'équivalent est resté encore introuvable, — l'inspiration.

Il faut, quel que soit le résultat de la tentative, féliciter grandement l'Opéra-Comique d'avoir accueilli un ouvrage si curieux. Je ne surprendrai personne en ajoutant que *Pelléas* a été monté avec un soin, une intelligence et un goût ravissants. L'interprétation, dans l'ensemble, est bonne. L'artiste chargée du rôle de Mélisande, Mlle Mary Garden — bien que le poète n'ait pas trouvé en elle le personnage qu'il eût souhaité, et l'on sait, sans que j'y insiste, le grave dissentiment qui s'est élevé là-dessus entre les auteurs — a paru aimable à voir et à entendre ; elle a chanté avec grâce et gentillesse. Mlle Gerville-Réache, dans le rôle épisodique de la reine, a fait valoir l'un des passages de la partition les plus accessibles au public, la lecture d'une lettre, un peu en forme de ballade. M. Vieulle (le vieux roi Arkel) est très bon ; M. Dufranne a le tort de prêter à Golaud un caractère trop mélodramatique ; quant à M. Jean Périer (*Pelléas*) il faut le plaindre d'avoir à réciter une mélodie dont la tessiture est presque impossible pour la voix. Les décors sont peut-être les plus charmants qu'on ait jamais vus à Paris : celui du troisième tableau, un coucher de soleil sur la mer du Nord, ceux du quatrième et du douzième, la pièce d'eau et le parc, constituent de véritables œuvres d'art et forment au conte de Maeterlinck un cadre de vraie poésie, où la tristesse, le mystère douloureux et maladif de cette pensée rêveuse ont réussi plus d'une fois, sans la musique et peut-être en dépit d'elle, à émouvoir le cœur.

Litte.

Édouard SARRADIN, « Premières Représentations », *Le Journal des Débats*, 2 mai 1902, p. 3.

Opéra-Comique : *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, tiré du Théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Peut-être avez-vous vu *Pelléas et Mélisande* quand on le représenta sans musique ; du moins vous le lûtes ; et vous vous rappelez la poétique, et tragique, et délicieuse histoire : la rencontre, dans la forêt, de Mélisande, blonde, fragile, et peureuse, et qui ne veut dire d'où elle vient, et du prince Golaud, le rude chasseur aux tempes déjà grisonnantes ; puis, comme Mélisande, qui a épousé Golaud, s'ennuie dans le triste et vieux château sans soleil ; et alors entre Pelléas, frère de Golaud, — Pelléas jeune et charmant, — et Mélisande, petite âme de tendresse et de rêve, naît l'amour. Golaud, sans inquiétude d'abord, sent peu à peu la jalousie pénétrer son cœur. Il surveille Pelléas et Mélisande, et, un jour, il les surprend dans le parc qui s'embrassent. Et il tue Pelléas et il blesse Mélisande. Et Mélisande meurt doucement sans se plaindre, et sans avoir répondu aux questions angoissées de Golaud qui ne saura jamais si Pelléas et Mélisande se sont *réellement* aimés.

Le drame de M. Maeterlinck n'a pas été modifié par M. Claude Debussy ; et c'est la prose même de l'auteur berce que le jeune compositeur français a écrit sa musique ; du moins il a commenté musicalement cette prose ; car on ne peut guère dire qu'elle soit chantée : il a voulu qu'elle fût plutôt déclamée, et très simplement, par les acteurs, et que la plus grande part d'*expression* fût attribuée à l'orchestre. Et l'œuvre de M. Debussy est imprévue et nouvelle.

Elle a été accueillie de façons diverses ; et il est assez curieux de lire ce matin les jugements de la critique :

M. de Fourcaud écrit dans le *Gaulois* :

Les personnages s'agitent, indistincts, dans l'indéfini de la nuit et de la brume. Quelques scènes, comme celles où le prince Golaud fait épier le couple par l'enfant Yniold et celles où l'époux de Mélisande brutalise la jeune femme, où s'exalte en inouïes violences auprès de son lit de mourante frisent l'odieux. Ajoutons que le langage est presque toujours factice. Rien, au demeurant, ne saurait moins convenir à l'art musical. Cela est si vrai qu'en de nombreux passages le compositeur a pris le parti d'imposer silence à la musique, se contentant d'une déclamation notée, accompagnée à peine...

Catulle Mendès, dans le *Journal* :

Sans singularité et pourtant si ingénieuse, si personnellement inventées ; sans tapage instrumental, et pourtant d'une emprise si intense, qui étreint, les musiques de M. Claude Debussy imitent des frissonnements de paysages, chuchotent des murmures d'âmes, expriment l'ineffable au delà des bruits naturels et du verbe humain. Mais, ce n'est pas, — l'essence poétique du drame, mais indépendante de celle-ci, une âme musicale, infiniment distinguée.

M. d'Harcourt dans le *Figaro* :

La musique de M. Claude Debussy est d'une nébulosité constante qui, momentanément, n'exclut pas un certain charme, mais qui, à la longue, devient fastidieuse.

M. Samuel Rousseau, dans *l'Éclair* :

Au résumé, une œuvre hardie jusqu'à la témérité, bourrée de trouvailles harmoniques et polyphoniques d'où émergent, chatoyantes et prenantes, trois pages maîtresses : les deux duos d'amour et le dernier tableau tout entier, d'une intensité dramatique irrésistible.

La *République*, sous la signature de « Litte » :

Dans l'application de son système, M. Debussy a montré une volonté, une intelligence et une maîtrise de soi tout à fait rares. Son œuvre serait un chef-d'œuvre, si un chef-d'œuvre ne consistait en rien de plus qu'en une pensée volontaire qui ne se dément pas et s'applique tout au long de l'ouvrage. Elle témoigne, en outre, d'un goût subtil, d'une science des effets et d'une abondance d'expressions qui se manifestent en bien des détails exquis et des trouvailles charmantes.

Pour nous, qui avouons n'être pas grand clerc en musique, nous avons éprouvé à cette représentation une des émotions les plus fortes que nous ayons jamais eues au théâtre. Il nous a paru que la musique de M. Debussy exprimât la vie de la nature et la vie des âmes avec une subtilité et une puissance incomparables et qu'elle s'accordât merveilleusement avec l'œuvre de M. Maeterlinck

Et il faut dire que la réalisation scénique de cette œuvre est d'une beauté exceptionnelle, M. Albert Carré, avec la collaboration de MM. Jousseume et Ronsin, nous a donné les plus admirables tableaux que l'on puisse rêver. C'est un ravissement.

Et l'interprétation est parfaite avec MM. Dufrane, Golaud énergique et fort ; Jean Périer, mélancolique Pelléas ; Vieulle, excellent Arkel, et M^{lle} Garden qui, comédienne et chanteuse, a été tout à fait exquise en Mélisande. Citons encore M. Vignié et M^{me} Gerville-Réache. L'orchestre, supérieurement dirigé par M. André Messager s'est acquitté en perfection d'une tâche particulièrement difficile.

Édouard Sarradin.

[Anonyme], « Théâtres », *Le Temps*, 2 mai 1902, p. 3.

Pelléas et Mélisande.

L'Opéra-Comique a donné hier soir la première représentation de *Pelléas et Mélisande* de MM. Maeterlinck et Debussy.

Tout est étrange dans cette œuvre de deux des artistes les plus particuliers de ce temps : sujet légendaire, psychologie subtile des personnages, idée du théâtre absolument contraire à toutes les traditions chez l'écrivain et le musicien, langage parlé ou chanté sans analogie avec l'expression même la plus moderne. Pelléas et Mélisande et les autres personnages de ce drame lyrique sont, bien entendu, à l'autre pôle du genre « éminemment français », que rappelle le nom d'opéra-comique. Mais ils ne sont pas moins différents de la vérité humaine d'une Carmen, d'une Manon, d'une Louise, du lyrisme d'un Tristan et d'une Yseult. Ce ne sont pas des créatures de sang, mais des êtres de songe et de vision.

Leur histoire, c'est l'éternelle histoire de l'amour à la fois fatal et innocent. Ils aiment, comme Paolo et Francesca et sont, comme eux, victimes de la jalousie d'un frère et d'un mari que leur mort laisse plus torturé que ne l'avait fait leur faute même.

La discussion esthétique de l'œuvre vaudrait un long détail. Il suffit d'un mot pour dire le mérite de l'interprétation : les artistes vivent leurs personnages. L'orchestre, conduit par M. Messenger, rend excellemment la musique fluide, presque immatérielle de M. Debussy. Les décors et la mise en scène de M. Albert Carré sont toujours la traduction colorée et plastique de l'âme même de l'œuvre. C'est admirable.

Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 4 mai 1902, p. 138-140.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes (et treize tableaux), livret tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy. — (Première représentation le 30 avril 1902).

Le 17 mai 1893 M. Maurice Maeterlinck faisait représenter aux Bouffes-Parisiens un drame en cinq actes intitulé *Pelléas et Mélisande*, qui avait pour interprètes MM. Lugné-Poé et Raymond, M^{mes} Aubry, Meuris, Camée et Loyer. Je ne saurais apporter ici aucune impression personnelle sur cette représentation, à laquelle il ne me fut pas donné d'assister. Il paraît que certains musiciens en emportèrent un bon souvenir, puisque M. Gabriel Fauré écrivit une introduction de *Pelléas et Mélisande*, que nous entendîmes depuis lors dans nos grands concerts, et que M. Debussy conçut la pensée de s'emparer de l'œuvre et, avec l'aide de l'auteur, de la transformer en un drame lyrique dont il composerait la musique. *Pelléas et Mélisande*, sous cette nouvelle forme, fut présenté et reçu à l'Opéra-Comique, mais le tout n'alla pas sans quelques difficultés lorsqu'il s'agit de sa mise à la scène. Des tiraillements et des divergences de vue, surtout au point de vue de l'interprétation, se produisirent entre la direction de M. Maeterlinck, qui n'assista à aucune répétition, si bien qu'il crut devoir protester par une lettre rendue publique, déclarant que dans les conditions qui étaient faites à l'œuvre il ne la considérait plus comme sienne, et qu'il s'en désintéresserait complètement. C'est donc sans son aveu, et même contre son gré, que *Pelléas et Mélisande* fut offert au public de l'Opéra-Comique.

Les cinq actes de la pièce donnent un ensemble de treize scènes qui forment autant de tableaux, le lieu de l'action changeant à chaque scène, comme souvent dans Shakespeare, Voici donc comment cette action se présente.

Premier acte. Trois scènes, trois tableaux. — 1. *Une forêt*. Golaud, fils aîné du vieux roi Arkel, souverain d'un royaume imaginaire, s'est égaré dans la forêt. Il rencontre au bord d'une fontaine une jeune femme tout en pleurs. C'est la belle Mélisande. Il est frappé de sa beauté, et comme il est veuf, il forme aussitôt le projet de l'épouser. Après avoir calmé sa frayeur première, il la décide à le suivre et l'emmène. — 2. *Un appartement dans le château*. Simple conversation entre le roi Arkel et son épouse Geneviève, d'où nous apprenons que Golaud, qui depuis six mois a épousé Mélisande sans leur aveu, demande à revenir auprès d'eux, ce à quoi le roi consent. — 3. *Devant le château*. Autre conversation entre Mélisande, maintenant au château, la reine Geneviève, et Pelléas, frère de Golaud, qui vient à leur rencontre et qui semble sous le charme de la beauté de Mélisande.

Deuxième acte. Trois tableaux. — 1. *Une fontaine dans le parc*. Pelléas et Mélisande

devisent tous deux en se promenant dans le parc. Mélisande s'assoit au bord de la fontaine, joue avec l'eau, qui est très profonde, et y laisse tomber l'anneau qui lui a été donné par Golaud. Elle cherche vainement à le ravoir, et, de guerre lasse, tous deux s'éloignent, — 2. *Un appartement dans le château.* Golaud a fait une chute de cheval, il s'est blessé et il est au lit. Mélisande est près de lui, Mélisande est mélancolique et se plaint de n'être pas heureuse en ce château sombre et triste. Golaud s'efforce de la consoler, il lui prend les mains et s'aperçoit qu'elle n'a plus sa bague. « Où est la bague que je t'ai donnée ? », lui dit-il. Elle lui apprend qu'elle l'a laissé tomber dans la fontaine. Golaud entre en fureur et lui ordonne d'aller la chercher sur-le-champ, avec l'aide de Pelléas. — 3. *Devant une grotte.* La nuit. Pelléas et Mélisande viennent, au clair de la lune, à la recherche de la bague. Mélisande a peur, et tous deux se retirent bientôt sans avoir réussi.

Troisième acte. Quatre tableaux. — 1. *Une des tours du château.* Mélisande est à sa fenêtre, dans la tour, arrangeant ses cheveux pour la nuit. Survient Pelléas, qui s'approche de la fenêtre. Ici, scène d'amour qui rappelle celle de *Roméo et Juliette*. Mélisande a laissé tomber ses longs cheveux, dont s'enveloppe Pelléas. Bientôt ils sont troublés par l'arrivée de Golaud, une lanterne à la main, qui les surprend. « Que faites-vous là ? leur dit-il. Vous êtes des enfants. Vous ne savez pas qu'il est tard ? Il est près de minuit. Ne jouez pas ainsi. Vous êtes des enfants. » Et il entraîne doucement Pelléas. — 2. *Les souterrains du château.* J'avoue ne pas deviner ce que Golaud et Pelléas viennent faire dans ces souterrains, qu'ils ne font d'ailleurs que traverser, à la lueur de la lanterne de Golaud. Peut-être ne le savent-ils pas très bien eux-mêmes. — 3. *Une terrasse au sortir des souterrains.* Au bord de la mer, en plein midi, Golaud et Pelléas se promènent en causant. Golaud dit à son frère : — « J'ai entendu ce qui s'est passé et ce qui s'est dit hier au soir. Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants ; mais il ne faut pas que cela se répète. Mélisande est très délicate et il faut qu'on la ménage, d'autant plus qu'elle sera peut-être bientôt mère, et la moindre émotion pourrait amener un malheur. Ce n'est pas la première fois que je remarque qu'il pourrait y avoir quelque chose entre vous. Vous êtes plus âgé qu'elle ; il suffira de vous l'avoir dit. Évitez-la autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs » (1). Puis ils s'éloignent. — 4. *Devant le château.* Nous nous retrouvons devant la tour de tout à l'heure. Il fait nuit de nouveau. Entre Golaud avec le petit Yniold, le fils de son premier mariage. Il interroge l'enfant sur la conduite de Mélisande, lui demande si elle est souvent avec Pelléas, ce qu'ils font ensemble, ce qu'ils se disent. Puis, comme la fenêtre de Mélisande s'éclaire, il dit à son fils de regarder, lui demande si Pelléas est là, à quoi Yniold répond affirmativement...

(1) Cette citation reproduit le texte exacte de la scène.

Quatrième acte. Deux tableaux. — 1. *Un appartement dans le château.* Pelléas va partir pour un long voyage. Il donne un dernier rendez-vous à Mélisande pour le soir, dans le parc, et il s'éloigne. Survient Golaud, les yeux hagards, la face convulsée. Il examine Mélisande, l'interpelle brutalement, peu à peu devient furieux la force à se mettre à genoux devant lui, puis la saisit par les cheveux et la traîne ainsi à travers l'appartement en l'insultant. — 2. *Une fontaine dans le parc.* Pelléas est le premier au rendez-vous. Il n'attend pas longtemps, et bientôt arrive Mélisande. Scène d'amour, ardente et passionnée. Les

deux amants tombent dans les bras l'un de l'autre et se tiennent longuement embrassés. Tout à coup Mélisande a entendu du bruit, un craquement dans les branches des arbres. C'est Golaud qui les épiait. Elle est folle de terreur, Golaud s'élance et perce Pelléas de son épée. Elle s'enfuit épouvantée, poursuivie par Golaud.

Cinquième acte. Dernier tableau. — *Une chambre dans le château*. C'est celle de Mélisande, où nous la voyons, couchée. Frappée à son tour par Golaud, elle a été blessée mortellement par lui. Le vieux roi Arkel la veille avec tendresse, et Golaud lui-même ne quitte pas son chevet. Longtemps on a espéré la sauver, mais tout espoir est perdu. Nous assistons à sa lente agonie, puis à sa mort.....

Telle est cette pièce, un peu étrange, il faut l'avouer, et dont la sèche analyse qu'on vient de lire donne l'idée la plus exacte. On voit que le sujet n'est autre, au fond, que celui des amours de Paolo Malatesta et de Francesca de Rimini, que Dante a rendu fameux dans un épisode sublime de sa *Divine Comédie*. Elle sert de début à la scène à un compositeur dont le nom n'a guère pénétré jusqu'ici dans le grand public, mais que certains de ses confrères font mine de considérer comme une sorte de chef d'une nouvelle école musicale, l'école que nous connaissons bien, celle qui prétend ne rien laisser debout de ce qui s'est fait jusqu'à ce jour, et qui marche à la génération de l'art par des voies symboliques et mystérieuses. Pour ceux-là M. Debussy est un prophète, mais un prophète qui ne parle guère, il faut l'avouer, car si c'est par la qualité — ce qui reste à examiner, — ce n'est pas du moins par la quantité de ses œuvres qu'il s'est fait encore remarquer.

M. Debussy, qui touche à la quarantaine, étant né le 22 août 1862, a fait d'assez brillantes études au Conservatoire et, comme élève d'Ernest Guiraud, a remporté le premier grand prix de Rome en 1884. Ce n'est pas, je viens de le dire, par la fécondité qu'il brille, car ce qu'on sait de lui se réduit à peu : deux scènes lyriques, *la Damoiselle élue* et *Chimène* ; Prélude à *l'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, exécuté aux concerts Colonne en 1895 ; un quatuor pour instruments à cordes, exécuté à la Société nationale ; un certain nombre de mélodies, dont quelques-unes sur des paroles de Verlaine, d'autres (*Proses lyriques*) sur des pièces de Baudelaire ; enfin, trois *Nocturnes* chantés il y a quelques mois aux concerts Lamoureux avec un succès extrêmement relatif. C'est tout.

Le voici aujourd'hui abordant le théâtre, avec un ouvrage très important, mais qui, je le crains bien, ne suffira pas à établir sa réputation. C'est qu'il est en retard, M. Debussy, comme beaucoup de ses jeunes confrères. Eux et lui se croient et se disent en avance sur leur temps, et ils ne s'aperçoivent pas que le temps marche et que maintenant ils sont en retard. Ils ne s'aperçoivent pas que le public est las à la fin d'entendre de la musique qui n'en est pas : qu'il est fatigué de cette déclamation lourde et continuelle, sans air ni lumière, dans laquelle il ne trouve pas une parcelle de chant véritable ; qu'il a assez de ce chromatisme insupportable grâce auquel le sens de la tonalité disparaît comme le sens mélodique ; qu'il a soif d'entendre quelques phrases qui aient un sens appréciable, qui se déroulent d'une façon logique et rationnelle, et qui ne passent pas de modulation en modulation pour aboutir encore à une modulation. Vous blaguez *la Dame blanche*, messieurs, vous blaguez *le Pré aux Clercs*, et *Faust*, et *Mignon*... Eh bien, sans parler d'œuvre de cette valeur et de

cette portée, je vous garantis que si, au milieu de vos élucubrations prétentieuses et vides, on entendait une simple phrase du *Postillon de Lonjumeau*, une phrase rythmée, chantante et tonale, vous verriez le public pousser un immense soupir de soulagement et battre des mains avec fureur.

Le rythme, le chant, la tonalité, voilà trois choses inconnues à M. Debussy et volontairement dédaignées par lui. Sa musique est vague, flottante, sans couleur et sans contours, sans mouvement et sans vie. C'est, je ne dirai pas même une déclamation, mais une mélodie continue et dolente, sans nerf et sans vigueur, fuyant, de partis pris et de propos délibéré, toute espèce de netteté et de précision, aussi bien dans le dessin musical proprement dit que dans le rythme et jusque dans la mesure, qui, elle-même, reste toujours vague et indéterminée. Jamais une nuance, jamais un semblant d'opposition dans un sens ou dans l'autre. L'orchestre lui-même, toujours uniforme, est sans caractère et sans consistance, avec ses sons constamment soutenus, avec ses éternelles tenues d'instruments à vent : cors, clarinettes ou bassons, sans que la voix brillante, vibrante et généreuse des violons se fasse jamais entendre. Le tout dans une gamme volontairement éteinte, sourde et assoupissante. Et puis, quelle « écriture », pour parler la langue à la mode ! Quelle jolie série de fausses relations ! Quelles adorables suites d'accords parfaits marchant par mouvement direct, avec les quintes et les octaves qui s'ensuivent ! Quelle collection de dissonances, septièmes ou neuvièmes, montant avec énergie, même par intervalles disjoints ! Je recommande aux amateurs, à la page 10 de la partition, certain accord de neuvième, sur lequel la voix vient faire entendre la quinte de cette neuvième, si bien qu'il ne manque plus qu'une note pour que la gamme soit complète sur cet accord. Drôle de musique tout de même !

Je comprends les audaces, je comprends la violation des règles lorsqu'elles sont motivées, justifiées par une raison quelconque, par le désir et la recherche d'un effet particulier. Mais, franchement, est-ce bien la peine d'apprendre la grammaire de son art pour en fouler aux pieds les préceptes sans aucune espèce de nécessité, pour se donner le plaisir de faire des solécismes et de blesser gratuitement la langue qu'on vous a enseigné à parler ? Non, décidément, je ne serai jamais d'accord avec ces anarchistes de la musique.

Je crains bien que le public soit de mon avis. Car, il faut bien le dire, il a semblé ne prendre qu'un médiocre plaisir à la musique de *Pelléas et Mélisande*, qu'il écoutait « l'œil morne et la tête baissée », à l'instar des chevaux d'Hippolyte. Sa froideur donnait la mesure de son ennui, et, sans nier assurément le talent de l'artiste, il regrettait sans doute de ne lui en pas voir faire un meilleur usage.

Et pourtant, M. Debussy ne pourra s'en prendre à personne du résultat de sa tentative. Il avait confié à ses interprètes une tâche singulièrement pénible, ardue et difficile, et ceux-là l'ont remplie vaillamment et à leur plus grand honneur. Son œuvre exigeait un effort remarquable au point de vue de la mise en scène, et celle-ci, de par le goût et les soins de M. Albert Carré, est absolument exquise. Nous y reviendrons. Parlons d'abord de ceux qui avaient à rendre la pensée du compositeur.

En premier lieu les deux héros, Pelléas et Mélisande. M. Périer et M^{lle} Garden, l'un et l'autre accomplis. M. Périer, élégant, adroit, chanteur habile et comédien intelligent, qui a

fait surgir cette figure de Pelléas de l'ombre dans laquelle le musicien l'avait si singulièrement enveloppée. M^{lle} Garden, jolie, pleine de grâce, à la fois passionnée et candide, qui a su empreindre la douce physionomie de Mélisande d'une poésie pénétrante et résignée. À côté d'eux M. Dufrane, farouche et sombre en Golaud, qui a fait admettre ce que le caractère étrange du personnage a parfois d'odieux et hors nature. Au second plan M. Vieuille (Arkel) et M^{lle} Gerville-Réache (Geneviève), tous deux pleins de conscience et faisant preuve de talent. Sans oublier le petit Blondin, qui a droit à tous les éloges pour la façon dont il a tenu le rôle du jeune Yniold.

Quant à la mise en scène, je l'ai dit, elle est exquise. Il y a là sept décors, peints par MM. Jusseume et Ronsin, qui sont autant de chefs-d'œuvre au point de vue de la construction, de la perspective et de l'effet général. Celui de la forêt, celui de la fontaine, celui de la terrasse, sont autant de tableaux délicieux, éclairés d'une façon vraiment merveilleuse. Comment peut-on produire de tels résultats sur une scène aussi maladroitement aménagée que celle de l'Opéra-Comique, c'est ce qu'il est difficile de concevoir. Mais ces résultats sont là, et ils ne peuvent que provoquer les applaudissements.

Arthur Pougin.

Pierre LALO, « La Musique », *Le Temps*, 20 mai 1902, p. 1-2.

À l'Opéra-Comique : *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, paroles de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

L'Opéra-Comique a représenté une œuvre d'une nouveauté et d'une beauté singulières. Elle a été accueillie comme elle devait l'être naturellement : par la surprise, le scandale, la raillerie et l'hostilité.

La pièce que M. Claude Debussy a mise en musique est, non point un arrangement pour la scène lyrique, mais le texte même du drame de M. Maurice Maeterlinck. Quelques tableaux en ont seuls été retranchés. Voici sous quelle forme *Pelléas et Mélisande* nous apparaît aujourd'hui.

Acte premier. Premier tableau. Au plus profond d'une forêt, le prince Golaud s'est égaré. Il rencontre une petite fille qui pleure au bord de l'eau. « Pourquoi pleures-tu ? » Mélisande se dresse et veut fuir. « Ne me touchez pas, ne me touchez pas ! » — N'ayez pas peur... Oh ! vous êtes belle. — Ne me touchez pas, ou je me jette à l'eau. — Ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous ? Où êtes-vous née ? — Oh ! loin d'ici... loin... loin... » Mélisande, à son tour, interroge Golaud : « Qui êtes-vous ? — Le petit-fils d'Arkel, le vieux roi d'Allemonde. — Vous êtes un géant..... — Oh ! vous avez déjà les cheveux gris..... — Vous ne pouvez pas rester ici, Mélisande. Venez avec moi. » Il s'éloigne à travers la forêt. Elle le suit. Il l'a aimée au premier regard, sans rien connaître d'elle. Et jamais il ne saura le secret de ce petit être mystérieux... Deuxième tableau. Une salle dans le château d'Arkel. Geneviève, mère de Golaud et de Pelléas, lit au vieux roi une lettre par laquelle Golaud conte à son grand-père sa rencontre, puis son mariage avec Mélisande et leur retour prochain. Pelléas allait partir pour un lointain voyage ; Arkel lui commande d'attendre son aîné. C'est le sage aïeul lui-même, aveuglé par la fatalité, qui s'oppose au départ sauveur et prépare le désastre

des siens. Troisième tableau. Une terrasse devant le château. Geneviève et Mélisande, avec Pelléas, regardent le soleil se coucher sur la mer. Un vaisseau passe ; on entend le chant des matelos. C'est le vaisseau qui a amené Mélisande. La nuit tombe : « Je pars peut-être demain, dit Pelléas à Mélisande. — Oh ! pourquoi partez-vous... »

Acte deuxième. Premier tableau. Un jour d'été. Une fontaine dans le parc. Pelléas et Mélisande viennent goûter la fraîcheur de l'ombre et de l'eau. « C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée ? — Oui. — Que vous a-t-il dit ? — Rien. Je ne me rappelle plus. — Était-il tout près de vous ? — Oui, il voulait m'embrasser. — Pourquoi ne vouliez-vous pas ? » Elle ne fait pas de réponse ; elle joue avec son anneau de mariage qu'elle jette vers le ciel, et reprend, et rejette encore. Soudain, l'anneau lui échappe : il tombe dans l'eau profonde... Deuxième tableau. Un appartement dans le château. Golaud est étendu sur son lit, blessé d'une chute de cheval. Mélisande est à son chevet, triste et troublée. Voici que Golaud lui demande : « Où est l'anneau que je t'avais donné ? » Et Mélisande commence à mentir, sans nulle raison, qu'une peur vague de parler de Pelléas. « La bague... je crois qu'elle est tombée ? — Où est-elle ? — Dans la grotte au bord de la mer. — Il faut aller la chercher tout de suite, avant que la mer vienne la prendre. — Tout de suite ? dans l'obscurité ? — Demande à Pelléas d'y aller avec toi... » Golaud à son tour sert contre lui-même la destinée ennemie... Troisième tableau. Devant la grotte. Les ténèbres sont profondes. « Il faut entrer là, dit Pelléas ; il faut pouvoir décrire l'endroit où vous avez perdu la bague, s'il vous interroge.. Attendons que la lune ait déchiré ce grand nuage ; elle éclairera toute la grotte... » Voici la lune, et voici la clarté. Mais Mélisande pousse un cri : elle a vu près d'elle, endormis contre un quartier de roc, trois vieux pauvres à cheveux blancs. Elle s'épouvante et prend la fuite... Je me trouve embarrassé de vous expliquer le symbole des trois vieux pauvres.

Acte troisième. Premier tableau. Une des tours du château. Mélisande, à sa fenêtre, arrange ses cheveux pour la nuit. Par le chemin de ronde qui passe sous la fenêtre, Pelléas paraît. « Oh ! tu es belle ainsi... Penche-toi... donne-moi ta main, ta main, ta petite main sur mes lèvres... — Je ne puis me pencher davantage... Oh ! mes cheveux !... » Ses cheveux, ses longs cheveux se sont dénoués et se déroulent jusqu'au visage de Pelléas. « Tes cheveux, tes cheveux, descendent vers moi... — Laisse-moi, quelqu'un pourrait venir. — Non, non, je ne te délivre pas cette nuit... — J'entends un bruit de pas... Laisse-moi... » C'est Golaud, sombre et menaçant : « Que faites-vous ici ?... Vous êtes des enfants... » Deuxième tableau. Les souterrains du château. Tout au fond se creuse un gouffre d'où monte une odeur de mort. En ce lieu redoutable Golaud conduit Pelléas ; il lui montre l'eau stagnante et sinistre, il l'oblige à se pencher sur les ténèbres. « Voyez-vous le gouffre, Pelléas ? — Oui... oui... j'étouffe ici. Sortons... » Pelléas s'enfuit éperdu, et de Golaud avec lui : le gouffre qu'ils ont vu, c'est le destin de crime et d'horreur qui les attend tous deux... Troisième tableau. Devant la tour, Pelléas, échappé du souterrain, salue le joyeux soleil matinal, respire le vent frais qui vient de la mer. Mais Golaud lui parle de Mélisande. « J'ai entendu ce qui s'est passé entre vous hier soir. Il ne faut pas que cela se répète. Elle est très délicate. Elle va bientôt être mère... Évitez-la autant que possible... Il suffira de vous l'avoir

dit. » Quatrième tableau. Devant la tour encore. C'est de nouveau la nuit. Golaud avec le petit Yniold, son fils d'un premier lit, vient s'asseoir sous la fenêtre de la chambre de Mélisande. Affolé de jalousie, il interroge l'enfant sur sa « petite mère » et sur son oncle Pelléas, et l'enfant lui fait des réponses ingénues qui ne peuvent dissiper son effroyable doute. Mais dans la chambre de Mélisande, la lampe s'est allumée. Golaud élève le petit garçon vers la fenêtre : « Vois-tu petite mère ? — Oui. — Elle est seule ? — Non, non, mon oncle Pelléas y est aussi... Ah ! petit père, vous m'avez fait mal. — Sont-ils l'un près de l'autre. — Non. — Est-ce qu'ils parlent ? — Non, petit père. » Et tout à coup l'enfant est pris de frayeur... Laissez-moi descendre ! laissez-moi descendre !... »

Acte quatrième. Pelléas va partir. Son père, qui est malade et que l'on n'a point vu, le veut ainsi. Il donne à Mélisande un dernier rendez-vous près de l'antique fontaine du parc et s'écarte, entendant venir son grand-père Arkel. Le vieux roi s'est pris de tendresse pour Mélisande, dont la douce beauté réjouit son cœur. « Les vieillards ont besoin, quelquefois, de toucher de leurs lèvres le front d'une femme ou la joue d'un enfant pour croire encore à la fraîcheur de la vie... On a tant besoin de beauté aux côtés de la mort... » Mais Golaud entre, farouche et comme égaré. « Voyez-vous ces grands yeux ? », dit-il à Arkel. — Je n'y vois qu'une grande innocence, répond le vieillard, — Une grande innocence !... ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence !... J'en suis si près, et cependant je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux... » Dans un accès de fureur, il saisit Mélisande par ses longs cheveux et la jette sur le sol. Puis, devant l'effroi d'Arkel, il affecte un calme soudain, et s'éloigne. Et le vieux roi s'écrie : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes... » Second tableau. La fontaine du parc. Pelléas est seul. « C'est le dernier soir... le dernier soir. Il faut que je la voie une dernière fois jusqu'au fond de son cœur. Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit... » Mélisande survient. Elle est sortie du château sans être vue ; elle accourt, hors d'haleine, comme un oiseau pourchassé. Et Pelléas parle : « Il faut que je m'en aille pour toujours. — Pourquoi ? — Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'en aille ? Tu ne sais pas que c'est parce que... je t'aime. — Je t'aime aussi... » Un bruit sourd gronde au loin et les fait tressaillir : on a fermé les portes de fer du château. Ils ne peuvent plus rentrer : le destin lui-même, et non plus leur volonté, les donne l'un à l'autre. Tout à coup, ils aperçoivent Golaud qui les guette dans l'ombre, son épée à la main. « Va-t'en tout de suite, dit Pelléas. Je l'attendrai, je l'arrêterai. Va-t'en. — Non ! non ! — Il a tout vu, il nous tuera. — Tant mieux ! tant mieux. — Il vient !... Ta bouche ! ta bouche ! Encore ! Donne ! donne !... » À la face de la mort, ils s'embrassent éperdument. Golaud se précipite sur eux et frappe Pelléas qui tombe au bord de la fontaine, Mélisande fuit à travers le bois, poursuivie par Golaud.

Acte dernier. — Une chambre dans le château. Pelléas est mort. Mélisande a mis au monde une petite fille. Elle a eu le délire, longtemps. Et maintenant qu'elle a repris connaissance, elle va mourir. Arkel et Golaud sont là, avec le médecin. Golaud, accablé de remords, implore le pardon de Mélisande : « Oui, oui, je te pardonne. Que faut-il pardonner ? — Je t'ai fait tant de mal. Mais je t'aimais tant, je t'aimais tant... » Et soudain le doute se réveille en lui, et l'angoisse atroce de ne pas savoir si Mélisande lui est restée

fidèle. « Il faut me dire la vérité... Me jures-tu de dire la vérité ? — Oui. — As-tu aimé Pelléas ? — Mais oui, je l'ai aimé. Où est-il ? — Tu ne me comprends pas ; tu ne veux pas me comprendre. Je te demande si tu l'as aimé d'un amour défendu. Avez-vous été coupables ? — Non, non, nous n'avons pas été coupables. — Mélisande ! dis-moi la vérité pour l'amour de Dieu... Ne mens plus ainsi au moment de mourir. — Qui est-ce qui va mourir ! Est-ce moi ? — Toi, toi, et mois aussi, après toi. Et il nous faut la vérité, entends-tu. Dis-moi tout. Je te pardonne tout. — Pourquoi vais-je mourir ? Je ne le savais pas ? — Tu le sais maintenant. La vérité ! — La vérité... la vérité..., » murmure Mélisande. Elle meurt, sans avoir répondu à son mari. Et son secret s'en va avec elle.

Je vous ai conté cette pièce plus longuement que je n'ai coutume de faire, et en lui empruntant maintes fois son propre texte. C'est que la musique est unie si étroitement au poème que, pour définir l'une fidèlement, il me fallait d'abord vous donner une image exacte de l'autre. Ce n'est d'ailleurs point mon affaire de juger le drame de *Pelléas et Mélisande* en lui-même, mais seulement dans son rapport avec la scène lyrique. Il a quelques grandes qualités et quelques graves défauts. Il est musical en son essence : les personnages y sont tout sentiment et toute sensation ; c'est là le royaume de la musique. Ils sont affranchis des contingences ; ils le sont trop peut-être : ce sont des êtres de légende et de songe. Le mystère même qui les accompagne, ce qu'il y a en eux d'inconscient et d'inexpliqué, leur façon de se révéler par des paroles comme involontaires, instinctives, sans lien apparent, sans suite raisonnée, tout cela est musical, car où cesse le pouvoir du verbe, le pouvoir de la musique commence ; et c'est justement sa faculté d'exprimer l'inexprimable, de traduire les secrètes correspondances des pensées, de saisir l'âme dans sa vie intime... Mais il y a dans ce mystère de l'excès, sinon pour la musique en soi, du moins pour le théâtre musical. Ces personnages qui parlent et se meuvent comme en rêve, surpris de ce qu'ils disent et de ce qu'ils font, passifs, irresponsables, dominés par des forces étrangères, en proie au destin, semblent souvent se mouvoir et parler un peu trop sans cause, sans que l'on sache pourquoi, ni qu'ils le sachent eux-mêmes. Des détails dont l'utilité n'apparaît pas, qui égarent et troublent l'esprit, ajoutent à cette indécision ; des symboles douteux ou superflus augmentent cette obscurité. L'action est longtemps indécise et traînante ; après deux actes, c'est à peine si elle est engagée, et ces deux actes contiennent des scènes qui commencent et s'achèvent sans qu'on ait pu voir à quoi elles servent. (Il est vrai que je n'ai pas le courage de le leur reprocher beaucoup : certaines des moins nécessaires sont aussi de celles où la musique me semble le plus admirable.) Le langage parfois s'orne de métaphores étrangement précieuses, et tout à coup descend à des prosaïsmes ingénus, qui malheureusement prêtent à la foule l'occasion de rire ; parfois encore il s'encombre de ces répétitions de mots qui furent chères à M. Maeterlinck, et dont l'accentuation musicale souligne l'affectation. Ces défauts, dont il faut bien que je vous parle, ne se montrent d'ailleurs que par endroits. Le plus souvent, — les passages que je vous ai cités suffisent à en faire la preuve, — la parole est clairement et directement expressive. Et pareillement, si le drame est lent à se nouer, si en certains passages se trahissent la manière et l'afféterie, il contient des scènes vraiment belles ; il possède une délicatesse ou une force

d'émotion et d'angoisse qu'il est difficile de ne pas sentir ; il convient à la musique, et à la musique de M. Claude Debussy.

De cette musique, je vous ai dit en commençant qu'elle avait à la fois une nouveauté singulière et une singulière beauté. La nouveauté est partout : nouveauté spontanée, harmonieuse, sans système et sans effort, nouveauté dans la nature de la conception et dans le détail de l'exécution ; nouveauté si profonde, que *Pelléas et Mélisande* apparaît au premier regard différent de tous les drames lyriques comme de tous les opéras, qu'il ne se laisse définir par aucune des formules ni classer sous aucune des étiquettes en usage... Sa coupe n'est point la coupe ancienne ; il n'est pas divisé en morceaux que relie des récitatifs ; il ne se compose pas non plus, comme il arrive le plus souvent aujourd'hui, d'airs déguisés, où l'auteur croit donner le change en brisant par endroits la symétrie du chant et en s'abstenant de conclusion tonale : il est véritablement étranger à l'art traditionnel. Mais c'est le moindre des signes qui le distinguent. Le fait extraordinaire, ou, pour parler comme Mme de Sévigné, « la chose la plus étonnante, la plus miraculeuse, la plus inouïe, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus rare, la plus digne d'envie », la voici : Il n'y a rien ou presque rien de Wagner dans *Pelléas et Mélisande*. Ni la forme dramatique, ni la forme musicale, ni le rapport de la musique avec la parole, ni celui de la voix avec les instruments, ni la composition et le développement, ni l'harmonie et l'orchestre ne viennent de Bayreuth. Depuis une dizaine d'années, dans notre pays et dans l'univers, toutes les œuvres qui ont paru sur la scène relèvent de l'esthétique wagnérienne, tous les compositeurs se sont mis à l'école du wagnérisme. Les formes d'exception qu'un homme d'un génie monstrueux créa pour son usage unique, ils se sont évertués à les réduire en formules. Les thèmes caractéristiques qui pour Wagner étaient l'expression musicale naturelle, instinctive, presque inconsciente de sa conception poétique, ils les ont employés mécaniquement, les ont fait apparaître et disparaître comme les figures d'une pièce d'horlogerie compliquée. Le puissant et souple développement symphonique de Wagner, où la vie intérieure du drame circule comme le sang, est devenu chez eux un assemblage artificiel et vain de petits travaux thématiques. Ils ont imité servilement jusqu'à l'orchestre wagnérien ; et de ce flot immense, où toutes les sonorités instrumentales se mêlent, se divisent et se fondent de nouveau avec la souplesse et la liberté des ondes d'un grand fleuve, ils en ont fait une eau trouble, épaisse et confuse, d'où nul timbre ne se détache jamais, qui couvre et submerge impitoyablement la parole et la voix... (1) Il est vrai que, depuis peu, les meilleurs de nos jeunes musiciens, las de l'étroite et lourde discipline du wagnérisme obligatoire, et ne pouvant revenir à la forme ancienne de l'opéra, cherchent aujourd'hui à s'affranchir, souhaitent de faire autre chose. Mais que feront-ils ? On ne le sait encore : ils n'ont achevé aucune œuvre.

(1) Quelques œuvres et quelques artistes ont échappé en partie à ces griefs ; mais si dans la pratique ils ont montré de l'indépendance, ils n'en avaient pas moins tiré leur principe du wagnérisme.

Voici, pour la première fois, autre chose en effet. Nul étalage de ces *leitmotive*, dont il faut posséder le catalogue détaillé et le répertoire complet, et qui surgissent automatiquement à l'instant prévu ; point de ces faciles, puériles et un peu candides manières d'« éclairer »

et de « commenter » la psychologie des personnages qui consistent à introduire ou à ramener le motif de la douleur quand le héros est triste, et celui de la joie, quand il est joyeux. Point de cette vaine pâte symphonique composée selon les recettes de Bayreuth, dont tant de musiciens s'obstinent avec une sombre énergie à engluer des idées ordinairement empruntées à M. Massenet. Point d'orchestre fondant tous les timbres en un timbre unique ; point de voix traitées comme des instruments de l'orchestre et s'anéantissant en lui... La déclamation au premier plan et en pleine lumière ; une déclamation rapide, souple, fluide, chantante, et toute proche de l'inflexion naturelle de la parole ; un récit nuancé, divers, expressif, musical toujours, mêlé sans cesse d'éléments mélodiques qui prennent d'eux-mêmes dans les passages lyriques un contour plus suivi, une ligne plus saillante et un plus haut essor. Ce chant repose sur les harmonies les plus subtiles, les plus somptueuses, les plus profondes, sur l'orchestre le plus poétique et le plus coloré, qui accroissent son expression de toute leur force expressive. Il n'est pas besoin de l'encombrant appareil des thèmes conducteurs et de la symphonie wagnérienne pour révéler les âmes de Mélisande, de Golaud ou du vieil Arkel : l'accent de la parole y suffit, et celui de l'harmonie et de l'orchestre. Cette instrumentation si éloquente est d'ailleurs la plus discrète du monde ; elle craint le bruit ; elle l'évite avec autant de soin que d'autres le recherchent ; elle n'étouffe pas la voix, on ne perd pas un mot ni une note ; c'est là encore une singularité qui n'est pas médiocre... Les traits proprement musicaux de *Pelléas* sont aussi neufs que ses traits dramatiques. Son orchestre n'a rien de commun avec l'orchestre wagnérien, avec ce grand flot qui roule confondues toutes les ondes sonores ; il n'en est pas, au contraire, où les instruments gardent mieux leur caractère individuel ; il n'en est pas non plus où ils soient employés de façon plus imprévue ; il n'en est pas de moins chargé, de plus léger et de plus clair. La conception harmonique n'est pas davantage sous l'influence de Wagner ; les accords et les enchaînements d'accords que préfère M. Debussy sont à lui seul ; la hardiesse en est telle, qu'elle fait scandale parmi les honnêtes gens qui croient à l'éternité des règles de l'harmonie. Et, de même qu'il n'y a dans l'harmonie et l'orchestre de *Pelléas et Mélisande* nulle ressemblance avec Wagner, il n'y a dans les idées mélodiques aucun souvenir de M. Massenet : convenez qu'une musique contemporaine d'où l'auteur de *Manon* est absent aussi bien que celui de *Tristan* n'est pas vraiment chose ordinaire... Enfin, originalité suprême, peut-être plus importante et plus digne de remarque que toute autre, car elle touche à la nature même de l'inspiration, cette musique est exempte de tout romantisme, affranchie de toute grandiloquence, hostile à toute emphase, à toute recherche de l'effet, uniquement attachée à l'expression précise et fidèle de la parole, du sentiment et du drame. Si vous songez que depuis un siècle tous les grands musiciens, et avant tous Wagner lui-même, furent des romantiques effrénés, vous serez d'avis que ce trait achève de rendre extrême la nouveauté de *Pelléas et Mélisande*... Je ne sais qu'un seul art auquel on puisse trouver un peu d'analogie avec celui-là : c'est l'art de Moussorgsky. Mais cette analogie est superficielle, se borne à quelques détails extérieurs, et à un désir commun de donner à la forme du drame lyrique plus de liberté : la qualité du sentiment et de la musique est dans *Pelléas* toute différente de ce qu'elle est dans *Boris Godounof*. En outre, le génie inégale

et incertain de Moussorgsky n'a guère fait qu'entreprendre et qu'ébaucher : il n'y a en son œuvre que des commencements ; celle de M. Debussy est un achèvement, une réalisation parfaite et sûre... Et cela me conduit à vous parler de la beauté de *Pelléas et Mélisande*.

Par les œuvres antérieures de M. Claude Debussy, j'étais préparé sans doute à trouver en celle-ci un agrément rare et délicat ; je ne m'attendais pas à la trouver si belle, belle avec tant de profondeur, d'intensité, de noblesse, de richesse et d'unité à la fois ; je ne pensais pas que cette beauté aurait assez de force et de certitude pour vaincre le trouble dont je me suis senti souvent pris devant la subtilité de l'art de M. Debussy, pour effacer l'inquiétude qui se mêle à la volupté qu'il me donne. C'est pourtant ce qui est arrivé... La musique de *Pelléas et Mélisande* a les mêmes qualités étranges et précieuses que celles des *Nocturnes* ou de l'*Après-midi d'un faune*. Elle a ce raffinement extrême, et qui cependant ne trahit jamais l'effort, paraît naturel et comme inné de M. Debussy ; et à tel point qu'il ne pourrait, semble-t-il, écrire autrement qu'il ne fait. Elle a cette originalité, cette audace et ce bonheur tout ensemble de l'harmonie ; ces accords d'une surprenante hardiesse, qu'un goût et un sens exquis sauvent de toute dureté ; ces modulations qui sont les plus impévues et les plus téméraires qu'on puisse concevoir, et en même temps les plus souples et les plus gracieuses ; ce sentiment tonal d'une subtilité et d'une sûreté uniques, par quoi, lors même que la tonalité changeante ne se laisse point définir, on garde une impression d'équilibre et de clarté. Elle a cet orchestre extraordinaire, si léger, si discret, si riche et si expressif aussi, qui a besoin de si peu de moyens pour dire les choses les plus séduisantes ou les plus pénétrantes, à qui il suffit de deux timbres pour produire une couleur et une poésie. Elle a ce rythme si vif, si fin, comme impondérable, qui l'anime d'une vie ondoyante et frémissante. Elle a ces idées mélodiques brèves et délicates, d'un tour si particulier, d'un accent si persuasif et d'un langage si évocateur. Elle a enfin ce don d'être toujours *musicale*, qui est l'un de ses signes les plus caractéristiques et les plus heureux, et grâce auquel M. Debussy, entre les musiciens de ce temps-ci, apparaît un musicien né... Mais elle a d'autres qualités encore, qui ne sont point des qualités en quelque sorte matérielles de la musique, mais spirituelles, et qui donnent à l'œuvre qui les possède un prix plus haut et une dignité plus rare.

Tout d'abord elle se lie si intimement au drame, elle l'exprime si complètement, elle respire si bien du même souffle et vit de la même vie, qu'il est impossible de les considérer isolément et de les séparer l'un de l'autre ; ou que tout au plus ils semblent deux aspects divers d'une même chose, aussi naturellement unis que le bruit des vagues et le spectacle de la mer... Cette œuvre, qu'on eût pu craindre morcelée, divisée en petits épisodes agréables et brillants, mais disparates, a, au contraire, par le style et la composition, une suite, une unité peu commune, une ligne d'une simplicité et d'une pureté admirables. C'est là un des caractères les plus frappants de *Pelléas et Mélisande*, et l'un des plus inattendus. Sa déclamation, son discours musical si souple, si mouvant, si attentif à traduire le discours poétique, conserve le contour le plus lié et le plus harmonieux ; le développement instrumental, pour être conçu selon des lois qui ne sont point celles de la symphonie wagnérienne, a lui aussi une proportion, une logique et une unité achevées ; il n'est pas de tableaux

lyriques composés avec un sens plus juste et plus exquis de la forme que ceux de la grotte au bord de la mer, par exemple, ou de la soirée sur la terrasse du château, ou du suprême rendez-vous d'amour auprès de la fontaine. Que les lois de cette forme et de cette proportion, à cause de leur nouveauté même et de leur subtilité, nous demeurent encore quelque peu mystérieuses, cela se peut ; mais elles existent, puisqu'elles se révèlent ainsi... La noblesse du style musical est d'ailleurs, dans *Pelléas et Mélisande*, égale à son unité. L'œuvre tout entière ne contient pas une phrase et pas un passage où l'on puisse relever, non point une bassesse ou une vulgarité, mais l'ombre même d'une complaisance à l'effet facile, que ce soit dans la grâce ou dans la force ; aucune enflure, aucune fadeur non plus ; aucune lourdeur, aucun excès ; aucune faute de goût ; partout la mesure, la sobriété, la limpidité d'un art classique à sa manière, et véritablement classique en effet, si la meilleure et la seule façon d'être ou de devenir classique est, non point d'imiter servilement les formes créées par les maîtres, mais de créer des formes nouvelles en s'inspirant du même esprit qui les a inspirés.

Avec ces qualités d'ordre et de noblesse harmonieuse, *Pelléas* a des qualités égales de sensibilité et d'émotion. Sa musique évoque, avec une intensité pareille, la sensation, l'impression de la nature, ou le sentiment et la passion. Écoutez ces pages où le drame, encore lointain, laisse une part plus grande au spectacle des choses ; écoutez cette scène qui assemble, à la fin du jour, Mélisande, Pelléas et Geneviève sur la terrasse d'où l'on découvre l'Océan : concevez-vous une musique qui traduise avec plus de force et plus de grâce la mélancolie et la félicité éparses dans l'air du couchant, et la beauté du soir rayonnant sur la mer ? L'image est si fidèle et la transposition si merveilleuse que la musique vaut ici le paysage lui-même, vous pénètre du même bonheur et de la même tristesse. Écoutez la scène où Pelléas guide Mélisande dans la caverne au bord des flots ; écoutez ce frémissement du vent de l'eau, ce sourd battement des vagues, voyez ces nuages passant dans le ciel, et cette illumination de l'orchestre lorsque apparaît soudain la clarté de la lune ; et dites s'il est possible de rendre avec une intensité plus aiguë, en un langage plus subtil et plus nouveau, le mystère de la nuit et de la mer. Écoutez encore, lorsque Pelléas, sortant du souterrain sinistre où Golaud l'a conduit, revoit la terre heureuse et le ciel resplendissant du matin, écoutez, dans le chant de l'orchestre, cette allégresse éperdue, cet élan de joie divine et folle. Ces choses-là sont aussi belles que les *Murmures de la Forêt* et le lever du jour sur l'Or du Rhin ; et elles ne les rappellent par aucun trait... L'émotion humaine n'est pas moindre que la sensation de la nature. La déclamation, cette déclamation fluide et chantante dont je vous ai parlé, a une fidélité, une justesse et une vérité merveilleuses ; elle traduit sans cesse toute la pensée et tout le sentiment. Maints détails d'inflexion, comme un certain : « Je ne suis pas malheureuse... » de Mélisande, sont des miracles d'expression souple et pénétrante. Vous entendez dire que cette musique manque de puissance ; n'en croyez rien ; elle manque seulement de fracas ; les cuivres n'y font pas rage. Mais son langage contenu n'en a pas moins d'énergie véritable ; l'orchestre de la scène du souterrain, cette musique morne et terrible, la marche sourde et formidable des contrebasses suffiraient à le prouver. Et le rôle d'Arkel le prouve aussi, plein d'une majesté si grave et si tendre ;

et le rôle de Golaud plus encore, tant la force de l'accent y est grande, tant la déclamation âpre et profonde exprime toute la torture et tout le désespoir de la jalousie. Le pathétique va d'ailleurs en grandissant : les dernières pages de l'œuvre sont, ainsi qu'il sied, les plus belles et les plus émouvantes. Je sais peu de choses plus touchantes et plus parfaites que les adieux de Pelléas et de Mélisande à la fontaine du parc, peu de musiques où soient exprimés, dans une aussi rare harmonie du lyrisme mélodique et du commentaire orchestral, plus de mélancolie et plus d'amour. Et, dans la dernière scène, quelle force d'angoisse ont les suprêmes, les vaines questions de Golaud à celle qui va mourir ! Quel recueillement et quelle tristesse à la mort enfin de Mélisande, douce, mystérieuse, presque silencieuse ! Cela jaillit de la source même du sentiment poétique. Et c'est sans doute le don essentiel de M. Claude Debussy : il est poète ; tout est poésie, comme tout est musique en son œuvre ; et toute sa musique est poésie.

On a fait à *Pelléas et Mélisande* un grand honneur, dont il n'est pas indigne, et qui achève de lui donner son rang. On l'a accueilli comme *Tannhäuser*, comme *Don Juan*, comme *Hippolyte et Aricie*, comme toute œuvre qui contient une beauté nouvelle. Un tel phénomène est naturellement incommode à la plupart des hommes, qui ont besoin de classer les choses pour les juger, et que rebute un ouvrage impossible à ranger dans aucune catégorie. Où mettre M. Debussy et sa musique ? Disciple de Wagner ? En aucune façon. Disciple de César Franck ? Point du tout. De M. Massenet ? Pas davantage. Quoi donc ? Quel est ce fâcheux qui ne ressemble à personne, dont on ne sait que penser et que dire ? Prétend-il contraindre les gens à l'effort de se faire une opinion par soi-même, et d'aborder directement l'inconnu ? C'est intolérable, et voilà une audace qui mérite châtement. C'est pourquoi l'on ne cherche pas à comprendre. On a plus vite fait de nier et de rire. Car à *Pelléas et Mélisande* on a ri dans la salle, et, dans les gazettes, on a dénié à la partition les qualités les plus élémentaires. On a proclamé qu'il n'y avait là ni mélodie, ni rythme, ni harmonie, ni développement thématique, ni même musique à proprement parler. Cette sorte de jugements téméraires est éternelle ; elle a beaucoup servi ; elle sert encore ; elle servira toujours. Lorsqu'on est parvenu, par la force de la familiarité et de l'habitude, à discerner et à comprendre quelques formes ou formules d'art, la mélodie classique, par exemple, la mélodie italienne, la mélodie wagnérienne, on incline à prendre ces formules pour définitions de la mélodie elle-même. Qu'on vienne à rencontrer une forme neuve, une forme qui ne s'accorde à nul modèle connu, l'on se dira naturellement : cela n'est ni le type mélodique wagnérien, ni l'italien, ni aucun autre ; cela n'est pas mélodie... Et l'on ne songe pas que toutes les formes mélodiques dont la réalité nous est aujourd'hui si évidente ont commencé par paraître insaisissables et chimériques aux premiers qui les ont connues. La mélodie de Mozart a d'abord passé, pendant quelque vingt ans, pour n'être pas de la mélodie ; et *Tristan et Yseult*, où nous voyons un torrent de mélodie ininterrompue, semblait à nos pères dénué de l'apparence même d'une idée mélodique. Les choses ne vont pas autrement pour le rythme, pour l'harmonie (combien de pédants ont jadis condamné comme des fautes les plus sublimes et les plus heureuses hardiesses de Beethoven ?), pour le développement (sous prétexte que le développement dans *Pelléas et Mélisande* n'est ni le développement

classique, ni le développement wagnérien, faut-il nier son existence ?) pour la musicalité enfin (les œuvres de Wagner, qui faisaient assez grand bruit, étaient tenues pour un fracas incohérent, un chaos de vaine sonorité d'où la musique était absente) ; on accuse *Pelléas*, qui fait peu de bruit, d'être une suite désordonnée de petits murmures, où l'on ne peut découvrir aucune musique véritable. On la découvrira ; car l'un des signes de *Pelléas* est sa musicalité. Mais il y faudra le temps)... Ces réflexions, qui sont à la portée d'un chacun, auraient pu garder chacun en effet de prononcer à la hâte des condamnations sans appel. Elles n'en ont gardé presque personne. Et personne non plus ne s'est senti sollicité à la prudence par un fait inquiétant : c'est que les griefs dont on charge M. Debussy, et le vocabulaire même que l'on emploie, sont exactement les mêmes dont on usait il y a quarante ans contre Richard Wagner. Écoutez parler les adversaires de *Pelléas et Mélisande* : vous croirez lire un article de Scudo ou d'Oscar Comettant sur *Tannhäuser*. Il y a mieux encore. De quel musicien s'agit-il dans ces lignes : « ...Il a supprimé la mélodie... c'est le *discours* vocal ou instrumental qui le préoccupe, ce n'est pas le *chant*... il a rompu avec l'harmonie, dans le sens concret et spécial du mot... » Est-ce de M. Debussy ? Non pas. C'est de Bizet ; et c'est le critique du *Figaro* qui juge ainsi *Carmen*. Et à qui, sinon à M. Debussy, peut-on reprocher ses « harmonies obscures » et les « vagues ténèbres » de son inspiration. À qui ? À Mozart, en 1805... Il n'y a en ce monde que des recommencements.

On peut d'ailleurs, parmi les ennemis de *Pelléas* faire quelques distinctions. Ils sont nombreux et divers. Il y a d'abord le Boulevard. Le Boulevard a beaucoup ri. Il a été spirituel. Il a fait des mots et des nouvelles à la main. On pouvait croire, tant il est déchu de sa splendeur surannée, que le Boulevard était mort. Point du tout. Il ressuscite, chaque fois qu'une belle chose paraît, pour la souiller de railleries niaises. Rien ne le peut corriger, et c'est en vain qu'il voit, depuis un demi-siècle, les œuvres et les artistes sur lesquels il s'est acharné entrer sûrement dans la gloire. Il continue et continuera d'être spirituel, incurablement, comme on est ataxique... Il y a les théoriciens du wagnérisme. Le cas de ceux-là est particulièrement divertissant. Ces révolutionnaires arrivés sont les plus âpres des conservateurs. Ils n'admettent pas, ne conçoivent pas même qu'on puisse rêver un autre art que celui dont ils furent les apôtres. Et le *leitmotiv* devenu propriétaire dit à tout venant : La maison de la musique est à moi... Il y a les professeurs d'harmonie, que scandalisent les quintes et les neuvièmes de M. Debussy. Ils oublient, comme leurs pareils l'ont toujours fait, que les règles ne sont pas un but, mais un moyen ; et que, lorsqu'un artiste exceptionnel a en lui cette sorte de divination de l'harmonie qui fait de ses plus grandes audaces un enchantement pour l'oreille, il importe bien peu qu'il tienne compte d'une collection de recettes élémentaires... Il y a les musiciens, des musiciens excellents, qui ne peuvent sincèrement goûter un art trop éloigné du leur. C'est leur droit. Mais je leur souhaite de ne pas en user avec trop de rigueur et d'avoir souvenir que les musiciens furent jadis les détracteurs les plus véhéments de Richard Wagner... Il y a enfin les gens de bonne foi qui sont vraiment amis de la musique, mais que peut surprendre cette musique différente de toute autre. Ceux-là, s'ils n'ont pas entendu *Pelléas et Mélisande*, auront grande raison

d'aller l'entendre, ou, s'ils l'ont entendu sans y prendre plaisir, d'y revenir encore. Ils sentiront peu à peu ce qu'il y a dans cette œuvre d'harmonieuse nouveauté et de poésie profonde ; ils la pénétreront et l'aimeront entièrement. Puisqu'il leur faudra bien, dans un peu de temps, la comprendre et l'aimer avec tout le monde, ne feront-ils pas mieux de s'y résoudre dès aujourd'hui ? Ne feront-ils pas mieux de voir que *Pelléas et Mélisande* est l'œuvre la plus précieuse qui se soit produite en ces dernières années ? Précieuse par elle-même : elle est plus neuve que *Fervaal*, plus belle que *Louise*, et plus neuve aussi. Précieuse par son action sur notre musique : car, si je ne souhaite point du tout qu'on imite les procédés de M. Debussy, le spectacle de son œuvre peut encourager de jeunes artistes à s'émanciper de la tyrannie wagnérienne à concevoir et à créer avec plus de liberté.

Pelléas et Mélisande a trouvé à l'Opéra-Comique une interprétation excellente par la précision, la fidélité, l'intelligence entière de la pensée de l'auteur... M. Dufrane figure Golaud avec une force et une sobriété remarquables. M. Vieulle exprime comme il convient la gravité et la tendresse du vieux roi d'Allemonde. M. Périer, pour la voix de qui le rôle de Pelléas est quelque peu tendu, fait preuve de beaucoup d'adresse et d'art. La silhouette de Mlle Garden est celle de Mélisande elle-même. M. Messenger a dirigé l'orchestre de façon parfaite : on ne peut avoir un sens plus exact et plus délicat du caractère d'une œuvre. Quant à la décoration et à la mise en scène, elles sont en vérité simplement merveilleuses. Le décor de la forêt et celui de la fontaine en particulier, dus à M. Jusseume, ont une harmonie et une splendeur surprenantes. Par leurs formes et leurs couleurs, par l'art magique avec lequel ils sont éclairés et nuancés, ils prolongent et achèvent la beauté de la musique... C'est une gloire pour un directeur d'avoir représenté une telle œuvre ; et c'est une gloire encore de l'avoir représentée ainsi.

Pierre Lalo.

P.-S. — On voit assez que la place me manque pour parler aujourd'hui du *Crépuscule des Dieux*. Je le ferai dès cette semaine.

2. - ARTICLES DANS LES REVUES

Julien BENDA, « À propos de *Pelléas et Mélisande* », *La Revue Blanche*, 1^{er} mai 1902 (Tome XXVIII, mai-juin-juillet-août 1902, p. 391-394)

Une des propriétés qui distinguent la musique des autres arts, c'est qu'elle peut exprimer la portion inconsciente des émotions. De plus, c'est aussi sur la portion inconsciente de notre sensibilité qu'elle agit directement. « Tandis que certains arts, dit Ribot, éveillent d'abord des idées qui donnent aux sentiments une détermination, celui-ci agit inversement. Il crée des dispositions dépendantes de l'état organique et de l'activité nerveuse, que nous traduisons par les termes vagues : joie, tristesse, sérénité, inquiétude ; sur ce canevas, l'intellect brode à sa guise, suivant les individus. » (*Psychologie des Sentiments*, p. 106.)

De ces relations de la musique avec l'inconscient, il suit que les procédés dans lesquels la musique consiste le plus essentiellement sont ceux qui l'assimilent le plus aux procédés

de la vie inconsciente et intellectuelle : tout particulièrement l'harmonie (et plus tard, la polyphonie), laquelle crée entre les expressions musicales la *simultanéité*, procédé tout spécial aux phénomènes émotionnels, et qui les distingue des phénomènes intellectuels qui ne procèdent que par *succession*.

Cette finalité de la musique — imiter les procédés de l'émotion et non ceux de l'intellect — semble avoir été sentie par certains mondes antiques, si l'on en juge par un hymne grec que retrouva M. Théodore Reinach il y a quelques années. — Elle a été, comme toutes les tendances purement émotionnelles et vitales, puissamment contrariée par le spiritualisme chrétien, lequel réussit au XVI^e siècle à asservir cet art aux procédés tout intellectuels du « développement » logique ou simplement oratoire. (Cette confusion des deux finalités se manifeste dans notre langage, et nous disons couramment : une « phrase », une « idée » musicales.) De là vint toute une école — encore prospère — qui « développa » avec art ou avec esprit l'inanité de ses émotions. — Cependant, l'instinct proprement musical transparaissait malgré ses entraves : Bach trouvait moyen d'amener, à la faveur de ses développements parallèles, des simultanités émouvantes ; Beethoven (op. 106) exprimait dans une fugue la gaieté... Toute l'histoire de la musique dans ce dernier demi-siècle est la volonté croissante de cet art de rentrer dans sa propre finalité.

Cette volonté vient de trouver sa représentation la plus définitive, nous semble-t-il, et la plus consciente dans la personne de M. Debussy.

Cela apparaît d'abord par le choix qu'il fit des émotions à exprimer. Quelles sont, en effet, parmi toutes les émotions des hommes, celles où la *simultanéité* des états affectifs est le plus en relief ? Ce sont les émotions primitives, celles des enfants ou des premiers hommes. Le propre des émotions des enfants, on l'a dit, c'est qu'elles sont instables et polymorphes, c'est-à-dire qu'elles valent par le rapport, non pas de leur succession, mais de leur coexistence. Dès lors elles sont particulièrement indiquées à celui qui est par excellence l'interprète des coexistences de sensations, au musicien. C'est apparemment ce qu'avaient déjà senti deux musiciens, singulièrement harmonistes d'ailleurs (Schumann et Bizet), qui écrivirent tous deux des « scènes d'enfants ». C'est aussi à des scènes d'enfants, mais à de grandes scènes de grands enfants, que M. Debussy consacra, non pas quelques heures de sa sensibilité, mais toute sa force d'expression durant plusieurs années : et, ne fût-ce que par cette singulière attirance vers les mouvements spécialement coexistants (indépendamment de la manière dont il les exprima), il a prouvé son sens profond de la finalité musicale avec autant d'éclat qu'en mirent à prouver leur méconnaissance de cette finalité ceux qui s'entêtèrent à exprimer musicalement des mouvements spécialement successifs (mouvements historiques, *Étienne Marcel*, *les Barbares*...)

Ces émotions, comment les exprime-t-il ? — Pour ce qui est de la portion verbale de l'émotion, il la transcrit et ne la crée pas, estimant sans doute qu'il n'a pas à chercher une expression musicale pour ce qui est déjà de la musique. Ayant donc noté la direction ascendante et descendante des moindres intonations, la place des accents, etc..., (« je vais voir le petit Yniold », « je n'étais pas malheureuse », observez aussi au cinquième acte les deux « qui est-ce ? » de Mélisande lorsqu'Arkel essaie de lui annoncer la présence de Golaud),

puis ayant simplement augmenté la hauteur de chaque son tout en lui conservant à peu près ses rapports avec les sons voisins, en somme il découvre le chant dans la parole humaine au lieu de l'y inventer ; et à l'audition de ce chant, ceux-là se sentirent troublés qui sont sensibles à la révélation des réalités humaines les plus simples et les plus générales. — Pour ce qui est de la portion inconsciente de l'émotion, c'est à l'exprimer qu'il a consacré toute son invention : or jamais, pensons-nous, la coexistence des mouvements sensitifs n'a été plus sûrement ni plus clairement traduite, et par la combinaison des sons et par celle des timbres, par l'harmonie et par l'orchestration. Le montrer pour l'harmonie reviendrait à citer presque chaque page de la partition : citons au hasard, l'harmonie qui accompagne les mots de Golaud : « Il est jeune » (1), où s'exprime à la fois dans les notes supérieures la sensation joyeuse provoquée par l'image de la jeunesse et dans les notes inférieures la tristesse de Golaud à l'image d'un bien qu'il n'a pas. Notons encore des sensations singulièrement ténues d'élargissement et en même temps d'évanouissement dans les harmonies qui accompagnent (2) : « il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau. » Quant à l'orchestration, on sait qu'elle consiste ici à traiter les instruments individuellement, c'est-à-dire à entretenir le sentiment d'une coexistence de diversités.

(1) page 79

(2) page 61.

Enfin, entre ces expressions d'émotions, on sent un lien : ces harmonies instables ne sont jamais incohérentes. Mais ce lien échappe au raisonnement. Et par là encore cette musique exprime fidèlement la vie émotionnelle, au fond de laquelle chacun sent une logique, mais une logique qui n'est pas celle de l'idéation.

Et maintenant l'on nous dira que M. Debussy n'est pas seul à avoir enfermé si précisément la musique dans l'expression de la vie émotionnelle : on nous fera remarquer avec raison que Hans Sachs et Yseult manifestent et provoquent, non pas des *pensées* sociales ou amoureuses, mais certes des *émotions* ; et on ajoutera sans doute que, parmi les émotionnels, celui qui a su exprimer les émotions le plus évoluées occupe une place plus haute que celui qui n'a su exprimer que des réflexes. Et cela est vrai s'il s'agit de classer les hommes selon le degré d'émotion de leur sensibilité générale : il est clair que la sensibilité sociale de Richard Wagner, si profonde qu'elle eût besoin de l'art le plus émotionnel pour s'exprimer, représente, dans l'échelle des organismes, un stade plus perfectionné qu'une sensibilité entièrement accaparée par les pleurs d'une petite fille au bord d'un ruisseau ou par les fureurs d'un mari malheureux. S'agit-il présentement d'art musical ? Nous dirons alors que, la sensibilité de Wagner étant surtout philosophique (1), et Wagner l'ayant dès lors traduite surtout par l'*indétermination* de sa musique en particulier par une orchestration synthétique et non analytique, il arrive que l'impression produite par cette musique a pu être quelquefois obtenue, à un degré infiniment moindre bien entendu, par d'autres arts, par exemple par certains écrivains doués de l'émotion philosophique (Nietzsche, Renan) (2) ; qu'on peut donc concevoir une musique d'un effet encore plus spécifiquement musical ; que celui-là d'autre part nous semble mériter d'être appelé proprement le plus grand représentant de son art, qui fait rendre à cet art le maximum des effets dont cet art

est capable et dont il est capable à l'exclusion des autres ; et qu'aux termes de cette définition il nous semble bien que ce soit M. Debussy le plus grand des musiciens.

(1) Plus exactement spinoziste. De Beethoven il dit « qu'il pénétra par les formes classiques dans la musique, au plus profond de sa substance, pour nous montrer ensuite ces formes uniquement d'après leur sens intérieur. » Ailleurs, de Beethoven devenu sourd, il dit que « le monde des apparences lui étant fermé, il observera maintenant le principe de toute apparence », etc.

(2) Un vieil universitaire me fit remarquer un jour qu'en lisant, dans certaines pages de Renan, les phrases en ordre inverse, on ne perdait rien. Cela condamne Renan comme producteur d'idées, mais non certes comme producteur de sensation indéterminée.

Julien Benda.

Camille BELLAIGUE, « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1902 (tome neuvième, 1902, p. 450-455).

Théâtre de l'Opéra-Comique : *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux ; poème de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

Pelléas et Mélisande nous parut une œuvre constamment insupportable pendant les quatre premiers actes ; fort touchante, par moments, au dernier. Et celui-ci ne comportant qu'un seul tableau sur douze, il est vrai que c'est un mélange ou plutôt une proportion assez faible, qu'un douzième seulement de beauté.

Le drame, ou le poème, ou le rêve mis en musique par M. Claude Debussy, passe pour l'un des chefs-d'œuvre du « Shakespeare belge », ainsi qu'on appelle souvent, avec ou sans ironie, M. Maurice Maeterlinck. Il a pour sujet les tristes et mortelles amours, — mortelles à l'amant comme à l'amante, — de Mélisande, épouse de Golaud, et de Pelléas, le demi-frère de son époux.

Quand le rideau se lève, ou plutôt quand les rideaux s'écartent, comme ils font maintenant, « on découvre Mélisande au bord d'une fontaine. » Mélisande est une sorte de « princesse lointaine » qui s'est égarée dans la forêt et qui pleure. D'un bout à l'autre de la pièce, elle ne fera d'ailleurs guère autre chose. Survient Golaud, petit-fils du roi d'Allemonde. Il chassait dans les bois et s'est perdu, lui aussi. Mélisande commence par avoir peur de lui, puis se décide à le suivre. Au second tableau, « on découvre » Arkel, le vieux roi, l'aïeul des deux princes, Geneviève, leur mère, et Pelléas. Pelléas a reçu tout à l'heure une lettre de Golaud, annonçant qu'il revient avec l'inconnue, dont il a fait sa femme. Et pendant les tableaux qui suivent, nombreux et courts, tantôt sur un balcon fleuri, tantôt près d'une fontaine, toujours en des paysages de songe où triomphe le génie pittoresque de M. Albert Carré, « on découvre » l'amour de Pelléas et de Mélisande. Golaud, qui découvre le dernier, s'en afflige d'abord seulement, puis s'en irrite jusqu'à la fureur, jusqu'au meurtre même. Ayant surpris les amants, il tue Pelléas et blesse Mélisande. Et celle-ci meurt de sa blessure, de son amour, et aussi d'un petit enfant auquel elle a donné le jour.

Ces choses uniformément lamentables se passent en des temps incertains, en des lieux indéterminés. Elles nous sont contées sur un ton dolent, en des phrases courtes, mais volontiers répétées deux fois ; souvent insignifiantes, mais qui nous inquiètent pourtant parce qu'elles semblent du moins enfermer de sens profond, symbolique, et que nous ne

comprenons pas. L'ensemble produit une impression de vague, monotone et morne poésie, où le charme de mystère est dominé par le soupçon et le dépit de la mystification.

Il y a dans la pièce de M. Mæterlinck des choses shakspeariennes : je veux dire empruntées à Shakspeare. Les fureurs jalouses de Golaud imitent littéralement celles du Maure et, par la douceur passive, Mélisande égale au moins Desdemona. Quelques répliques ont semblé justement ridicules ; une scène au moins a déplu. Que Golaud, ne pouvant atteindre à la fenêtre de la chambre où se trouvent Mélisande et Pelléas, prenne sur ses épaules un enfant, le sien, et le fasse témoin et rapporteur de ce qui se passe derrière les vitres éclairées, cela peut se lire ; mais cela ne saurait se voir, et cela ne s'est pas vu sans quelque répugnance.

Parmi les divers éléments dont se compose toute musique, il en est deux, qu'au dire même de ses admirateurs, le musicien de *Pelléas et Mélisande* a délibérément supprimés : l'un est le rythme et l'autre la mélodie.

Je crois bien, et ce n'est pas la moindre originalité de M. Debussy, que, le premier entre tous les compositeurs, il a tenu cette gageure et l'a gagné, d'écrire une partition entière sans une phrase, que dis-je, sans une mesure de mélodie. Une seule fois, peignant au clair de lune sa longue chevelure, Mélisande s'oublie et chante. Et sa chanson, ou plutôt sa mélodie incertaine, mais pénétrante et douce, est la seule ligne sonore qu'en cette œuvre, où rien ne se dessine, la voix humaine daigne ou sache tracer.

L'orchestre ne chante pas plus que la voix. À peine si de temps en temps revient un semblant, une ébauche de thème, et si petit ! si mince ! Une sorte de *gruppetto*, ou plutôt de *brisé*, quelque chose qu'on ne saurait mieux comparer qu'à un accent circonflexe sonore. Dans *Pelléas et Mélisande*, il ne saurait y avoir de *leitmotive*, par la bonne raison qu'il n'y a pas de motifs du tout, et l'auteur estime évidemment que la succession des notes ne saurait être un élément d'expression et de beauté.

Le rythme ne lui paraît pas moins haïssable. Le rythme, à son avis, est, comme la mélodie, une formule usée, l'une des vieilles entraves dont la musique est appelée à s'affranchir. Il me souvient que naguère, alors que nous étions condisciples au Conservatoire, M. Debussy, quand il jouait du piano, marquait en soufflant avec violence les temps forts de chaque mesure. On le raillait un peu de cette habitude ou de cette manie. Il s'en est bien corrigé. De sa mesure aujourd'hui tous les temps sont faibles, si même elle se divise encore par temps. En son art deux fois amorphe, l'abolition du rythme répond à la suppression de la mélodie. Aussi bien il ne manquera pas de bons musiciens pour s'en réjouir. Un de nos confrères, et non des moindres, a écrit naguère que « l'émiettement des figures rythmiques semble avoir pour cause le progrès même de l'expression musicale. » Et il ajoutait ceci : « Faut-il le regretter ? Je ne le pense pas. Je considère le rythme, dont toutes les parties sont fortement marquées (mesures, membres de phrases, périodes, strophes, etc.) comme l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, en un mot, introduit, dans le langage qui les exprime, des rapports

artificiels... L'intelligence suprême ne pense pas le monde sous forme rythmique, puisque le temps n'existe pas pour elle et que le rythme est la division du temps (1). »

(1) M. J. Combarieu, *Théorie du rythme* (avant-propos). Paris, Alphonse Picard, 1897.

Cela est fort bien, mais nous ne sommes pas l'intelligence suprême, et la musique n'existant pour ainsi dire pas, — à notre égard du moins, — dans l'espace, mais dans le temps seul ou presque seul, le jour où nous l'aurons affranchie du rythme, elle cessera de nous être perceptible, autrement dit d'exister. Si, par impossible, ce jour devait arriver jamais, des musiciens tels que M. Debussy n'y aurait pas médiocrement contribué.

Pas plus que par la mélodie et par le rythme, la musique de *Pelléas et Mélisande* ne vaut ou n'existe par la symphonie ; car la symphonie, étant développement, n'est possible que là où se trouve quelque chose à développer. Et l'orchestre, qui ne sert ni à l'exposition ni à l'élaboration de thèmes formels, ne s'empie guère davantage à l'alliance de timbres agréables. Sans intérêt pour l'esprit, il est presque toujours sans charme pour l'oreille. Je citerais peu de passages où des sonorités instrumentales m'aient séduit. Au dernier tableau cependant l'orchestre arrive à quelques effets heureux de discrétion, de finesse et de ténuité. Comme la frêle héroïne, il respire à peine, il agonise, il meurt. Une autre fois, une seule, il vit au contraire, et d'une vie éclatante. C'est après une promenade faite par Golaud et Pelléas, avec des intentions vaguement criminelles, dans les souterrains du château. Le retour des deux hommes à la lumière est salué par une belle effusion de fraîcheur, de rayons et de parfums. Partout ailleurs l'orchestre de M. Debussy paraît grêle et pointu. S'il prétend caresser, il égratigne et blesse. Il fait peu de bruit, je l'accorde, mais un vilain petit bruit. Et tenez, voilà justement le mot qui définirait le mieux cette musique. Elle semble n'être qu'un bruit, ou plutôt un mélange de bruits divers et vagues : une porte qui grince, un enfant qui vagit au loin, des meubles qu'on déplace, le soupir du vent dans le feuillage ou sur les eaux. On se prend à douter parfois que tout cela soit noté, que ces rumeurs ou ces murmures aient passé de l'état sonore inorganique à l'état de sons organisés, et du domaine de la nature et de la matière dans celui de l'esprit et de l'art.

Restent encore deux modes ou deux catégories de l'art musical : c'est la déclamation et c'est l'harmonie. Dans l'ordre qu'on peut appeler verbal, il se pourrait que l'œuvre de M. Debussy ne fût pas tout à fait indifférent. Le rapport entre la parole et la note y est plus d'une fois heureux. Maintes pages : au second acte une lettre de Golaud, lue par la reine Geneviève ; de nombreuses répliques au dernier tableau, sont à cet égard véritablement belles, d'une beauté simple, émouvante, étrange même par la justesse, par l'intensité d'une intonation ou d'un accent posé doucement sur un orchestre qui murmure à peine, ou dans le silence et comme dans le vide d'un orchestre qui se tait. Voilà l'unique promesse d'une œuvre qui, par trop de côtés, apparaît menaçante, le seul indice un peu favorable parmi tant de symptômes alarmants.

Enfin et surtout, c'est dans l'ordre de l'harmonie que réside la nouveauté — prétendue — de l'art de M. Debussy. Cet art, tout le monde en convient, est exclusivement harmonique. Dégagé du rythme, dédaigneux de la symphonie et du chant, il n'a pour élément que la formation, la déformation et la transformation des accords. Cela ne laisse pas d'être

considérable et peut-être encore plus périlleux.

On ne manquera pas de réponse aussitôt que toute une école, tout un siècle, — et lequel ! — n'a pas connu d'autre idéal, d'autre pratique, et qu'au fond, ils ne furent guère que des harmonistes sublimes, les vieux maîtres de la polyphonie vocale, les de Lasso et les Palestrina. Sans doute ; mais leurs harmonies d'abord, auprès de celle qu'on nous propose aujourd'hui, leurs harmonies étaient en quelque façon thématiques et chantantes. Une idée y était impliquée et suivie. Et puis leurs accords étaient beaux, et purs, et doux ; leur génie harmonique était harmonieux. L'harmonie alors était ordonnance et hiérarchie ; elle n'est ici qu'anarchie et désordre, dissonance, discordance et désarroi. Les notes, qui s'aimaient et s'attiraient naguère, ne font plus, et de plus en plus, que se repousser et se haïr. Dans l'orchestre de *Pelléas et Mélisande*, suivez, entre les parties extrêmes, les voix intermédiaires : elles cheminent à l'aventure, sans qu'on sache d'où elles viennent, où elles vont, et sans paraître elles-mêmes le savoir. Le hasard, non la volonté, semble présider à leurs évolutions. De là tant de rencontres hasardeuses, tant de froissements et de conflits. Désormais rien ne se prépare et rien ne se résout. Comme le voilà déchu de son vieil et presque divin privilège, cet accord de septième, que Bettina, dans une lettre à Goethe, appelait si bien l'accord libérateur ! Il y a longtemps que la musique ne délivre, n'allège plus notre esprit et notre âme, qu'elle les accable au contraire et les asservit. Et n'en déplaît à nos modernes harmonistes, tant de beautés hardies, comme ils appellent leurs trouvailles, ne sont que de faciles horreurs. Oui, trop faciles, car la musique est de tous les arts le plus tolérant, le seul contre lequel nul attentat n'est impossible. Les autres ont moins de patience. La matière pesante sait se défendre ou se venger de l'architecte et du statuaire qui méconnaît sa nature et prétend la contraindre. Des blocs de pierre ou de marbre, s'ils portent à faux, tomberont. Mais les lois de la beauté sonore n'ont pas de pareille sanction. Les notes souffrent la violence. Elles gémissent, elles crient, — on le sait quand on vient d'entendre *Pelléas et Mélisande*, — mais elle ne tombent pas.

Allons plus loin encore. Il se pourrait que l'harmonie fût, entre les divers éléments de la musique, le moins favorable au drame lyrique, à la représentation de la passion et de la vie. Rappelons-nous que les maîtres de la polyphonie vocale ne furent pas des musiciens de théâtre et qu'ils excellèrent surtout à rendre les états de l'esprit ou de l'âme les moins dramatiques ; la prière ou la méditation. Ce n'est point un hasard si l'apparition de l'opéra dans les premières années du XVII^e siècle coïncide avec la décadence des formes polyphoniques et la création d'un style nouveau. Ce style, en trois cents ans, s'est renouvelé plus d'une fois. Chacun des éléments de la musique l'a formé tour à tour. Verbal d'abord et récitatif, l'opéra ne tarda pas à devenir mélodique. Il le demeura longtemps. Mais par degrés, dans sa constitution et pour ainsi dire dans sa trame, on vit la symphonie s'introduire et l'occuper tout entier. En sera-t-elle éliminée à son tour et l'harmonie va-t-elle devenir le principe d'un régime nouveau ? Cela n'est pas impossible, et cela surtout — l'harmonie étant, nous l'avons vu, ce qu'il y a dans la musique de moins formel — cela ne s'accorderait pas mal avec le dédain croissant de la forme que professent et pratiquent certains compositeurs aujourd'hui.

Ceux-là, M. Debussy mérite de les conduire. Aucun n'est mieux qualifié que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* pour présider à la décomposition de notre art. « Rien ne se crée dans la nature, » disent les savants, « et rien ne se perd. » Tout se perd et rien ne se crée dans la musique de M. Debussy. Après l'avoir entendue, on éprouve le malaise, l'angoisse, que ressent à certain moment le héros. On soupire avec Pelléas : « Il ne me reste rien, si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs, c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline. »

Pourtant c'est quelque chose de plus, et de pire. Un tel art est malsain et malfaisant. Je sais des hommes distingués, même supérieurs, qui médisent de la musique et qui, non seulement ne l'aiment pas, mais la redoutent, l'accusant de porter atteinte à leur personnalité, d'affaiblir en eux la conscience et de la dissoudre. Ils ont raison contre cette musique-là. Elle nous dissout parce qu'elle est elle-même dissolution. Existant aussi peu que possible, elle tend à la diminution et à la ruine de notre être. Elle contient des germes non pas de vie et de progrès, mais de décadence et de mort.

Camille Bellaigue.

Raymond BOUYER, « Revue musicale : *Pelléas et Mélisande* ou le crépuscule du drame musical », *La Nouvelle Revue*, mai 1902 (tome XVI, mai-juin 1902, p. 276-280)

« Quels parfums, ce soir ! Et pourquoi cette langueur si douce ? Ce parfum, c'est le chant que j'entendis cet après-midi, le chant qui revient préoccuper mon labeur : c'est plus fort que moi ! Je le sens, et ne puis le comprendre ; je ne puis le retenir, encore moins l'oublier... Je tâche de le saisir, et la mesure m'échappe... En effet, comment saisir ce qui me semblait infini ? Cela ne rentrait dans aucune règle ; et, pourtant, c'était sans faute : quelque chose d'indéfinissable, à la fois ancien et nouveau, si connu, certes, et si neuf, comme la babil des moineaux francs dans la douceur de mai... L'oiseau, vous pouvez l'écouter ; l'imiter, c'est une autre affaire : qui s'aviserait d'essayer », — en serait pour sa courte honte... C'est l'oiseau qui chantait aujourd'hui... C'est un bourgeois qui parle ; mais tous les bourgeois n'ont point le sens divinateur du vieil Hans Sachs de Nuremberg, du vieux cordonnier-poète, ému jusqu'à l'âme par un chant nouveau... Et les bourgeois qui veulent sortir d'une première « en retenant un air », je ne les convierai pas aux curieuses représentations de *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et treize tableaux, de M. Maurice Maeterlinck, mis en musique par M. Claude-Achille Debussy, et représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique, le mercredi soir 30 avril 1902.

C'était le soir du vernissage ! Et le souvenir de tant de parfums n'était pas absolument analogue à la naïve griserie qui s'empare du vieil Hans Sachs ressuscité par l'art de Richard Wagner. Le public, non plus ne manifestait point son âme candide et sublime : les philistins, d'une part, esquissaient une moue d'incrédulité, répétant l'éternelle antienne que Delacroix lui-même entonnait à une soirée d'*Il Trovatore*, en 1855 : « Rien n'égale la stérilité de cette musique, où pas un seul chant ne se fait jour ! » Et le peintre abominait « les poupées qui se pâment » aux opéras de M. Verdi... Depuis la primitive évolution de la musique grecque,

il y a toujours eu des louangeurs du temps passé, pour regretter jadis ou naguère, pour déplorer le beau temps d'Aristoxène, pour écraser Glück sous Piccinni, Wagner ensuite sous Glück, enfin Debussy sous Wagner... En face des éternels philistins, les snobs éternels, qui ne se pâment qu'aux discordances ! Le genre le plus curieux de l'espèce, c'est le philistin qui, peu à peu, se fait snob, qui, le jour de la répétition générale, se déclare ostensiblement avec les « bourgeois », quitte à réfléchir dans l'intervalle et, le soir de la première, à plaider non moins haut pour « l'œuvre d'art »...

Ce *Pelléas*, impatientement attendu, doit être original : car il a réveillé, de leur sommeil apparent, tous les comparses de cette petite comédie musicale et non moins humaine qui se joue dans les salles inquiètes. Ce *Pelléas* intriguait : on avait ouï dire que les chanteurs, n'ayant rien à chanter, comptaient sur l'orchestre, que l'orchestre, n'ayant rien à formuler, comptait sur les chanteurs ; après le travail ingrat des répétitions, qu'allait-il s'exhaler du rapprochement de l'orchestre et des voix ? L'un des auteurs, le dramaturge, n'avait-il pas écrit, pour comble d'imbroglio, telle lettre non moins énigmatique que son œuvre, dans laquelle il souhaitait à son drame « devenu incompréhensible » une « chute retentissante » ?... C'était complet ! Mais, pour son malheur et pour notre plaisir, l'un des auteurs n'a pas obtenu le double résultat que sa modestie trop grande entrevoyait, car, son drame mis en musique, n'est guère plus poétiquement obscur qu'auparavant et la chute qu'il espérait s'est changée brusquement en un succès de curiosité.

Le drame sans musique remonte au 17 mai 1893 ; les Bouffs-Parisiens en eurent la primeur : petite scène et petit rêve. Le dramaturge symbolique et décadent des *Aveugles* et de *l'Intruse* n'était pas encore le moraliste épuré du *Trésor des Humbles*, de *Sagesse et Destinée*, de la *Vie des Abeilles* et du *Temple enseveli* ; son âme septentrionale jouait à la vie dans le demi-jour, comme une petite fille, amie des anciennes légendes, qui recherche volontiers l'ombre où elle est sûre d'avoir peur... Moëterlinck, c'était un peu Shakespeare, préférant la taille du Petit-Poucet à celle de l'Ogre ; mais il est toujours dangereux de comparer les gens à Shakespeare. Son drame, c'était le rapetissement légendaire, immatériel et délicieusement puéril des aventures connues Tristan et d'Yseult de Paolo, et de Francesca, des malheurs issus des amours coupables ; sa Mélisande était la sœur frêle, exquisement blonde, des Maleine, des Ascolaine, des Alladine et des Sélysette, des petites poupées virginales que brisent les doigts brutaux du Destin : rêve et symbole, une atmosphère quasi surnaturelle renouvelait l'air des antiques forêts et des vieux châteaux. Un mystère planait dans un murmure de jolies phrases. Qu'était-ce que Mélisande ? Une princesse inconnue, perdue dans la forêt ; un vieux chasseur, non moins égaré, la rencontre, l'emmène et l'épouse. Jaloux, le vieux mari soupçonnera son jeune frère ; Golaud tuera Pelléas, et Mélisande mourra silencieuse : ainsi finit cette « petite vie », ce petit être mystérieux, « mystérieux comme tout le monde... » Les plus subtils d'entre nos musiciens s'étaient vite épris de cette histoire, de cette vieille « fresque » restaurée, dirait-on, par des mains très-modernes : Gabriel Fauré, sagement peut-être, s'en tenait au prélude de *Pelléas et Mélisande* ; Debussy rouvrit le drame et le mit en musique.

« Faire du théâtre » ne s'accordera jamais avec « faire de la musique », a-t-il écrit pourtant

dans ses *Impressions* de la *Revue Blanche*, car ce compositeur est, de temps en temps, critique musical et cultive l'impressionnisme dans les deux genres. Mais musiquer un drame qui est un rêve, est-ce, après tout, faire œuvre théâtrale ? L'artiste n'a donc point démenti le critique (ce qui, d'ailleurs, serait très humain). Les cinq actes, ou plutôt les treize tableaux du *Pelléas et Mélisande* sont, dans leur nombre fatal, beaucoup moins du théâtre encore que du rêve. Aussi bien le compositeur semblait-il le collaborateur providentiel du dramaturge et, malgré la lettre comminatoire de celui-ci, leur collaboration depuis longtemps annoncée était attendue comme un événement.

Né le 22 août 1862, à Saint-Germain-en-Laye, le compositeur est un prix de Rome qui a mal tourné (d'après les conservateurs de l'art musical). Qui croirait Debussy élève de Guiraud ? Mais le lauréat de 1884 était déjà l'anarchiste du papier réglé, car, son envoi de Rome, la *Damoiselle élue*, fut refusé : ainsi, tels de nos peintres ont vite bifurqué vers l'impressionnisme... Critique ou créateur, Debussy n'est pas de ces plumes faciles qui prodiguent les banalités : son raffinement s'est voulu *rare* dans tous les sens ; il produit peu. Mais les noms seuls des rêveurs qui l'attirent suffiraient à caractériser son talent subtil : Dante-Gabriel Rossetti, le préraphaélite anglo-florentin d'outre-Manche, lui présenta de bonne heure sa *Damoiselle élue* ; Baudelaire ou Verlaine lui suggérèrent les étranges mélodies des *Poèmes* ou des *Proses lyriques* ; Stéphane Mallarmé lui souffla dans un rêve tiède le savoureux *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ; Pierre Louÿs conduisit sa mysticité quelque peu senseulle vers les lauriers-roses de Lesbos et les hardies *Chansons de Bilitis* trouvèrent un complaisant écho sur ses lèvres. Tous les troublants parfums de cette flore naïvement perverse se sont quintessenciés, sans s'évaporer, dans un *quatuor à cordes* que le quatuor Parent nous a fait connaître, dans la minuscule trilogie instrumentale des *Nocturnes*, (*Nuages — Fêtes — Sirènes*), que l'orchestre Chevillard a fait applaudir : et c'est là le triomphe de l'impressionnisme apaisé dans l'ombre, car Debussy, n'est pas un Claude Monet musical, violent adorateur de la lumière, mais un Whistler plutôt, ébauchant dans un petit cadre les ors fanés et les bleus éteints d'une harmonie de couleurs qui n'a d'autre objet que la saveur de son vague...

C'est encore et toujours le murmure séduisant des *Nocturnes* qui sert d'enveloppe et d'atmosphère aux tableaux archaïques de *Pelléas et Mélisande* : ici, le jugement ne sera qu'une *impression* (comme l'œuvre elle-même), car, l'auditeur halluciné ne pourrait dominer son rêve qu'à la condition de l'anéantir ; le vague échappe à l'entendement, par définition. Ce *Pelléas* musical est une suite de scènes à la Shakespeare, reliées par des *interludes* plaintifs : entre deux décors, entre deux visions fugitives, le rideau tombe et l'orchestre ininterrompu nous conduit de la forêt d'automne vers le vieux manoir, du manoir à la terrasse, de la terrasse crépusculaire au bord d'une fontaine magique et ainsi de suite, toujours ainsi, dans les salles moroses ou sous les arbres centenaires, avec le seul repos des entr'actes. Le caractère de cette musique est volontairement l'indéfinissable ; c'est l'incohérence et la douceur du songe, le je ne sais quel charme angoissant et morbide qu'éprouve un convalescent qui sommeille avec une lueur d'été sur les paupières...

Ni rythme, ni tonalité, ni mélodie ; ou, du moins, rien que des embryons de ces éléments

nécessaires : tel est le vol lointain d'oiseaux capricieux sur un ciel du soir. Dès les premières mesures invertébrées du prélude, on rêve en plein enchantement douloureux des *Nocturnes* : la mélodie s'ébauche, le ronron chromatique épand sa demi-teinte, le mode mineur est souverain. L'oreille est l'esclave de suaves dissonances. Point de chant formulé, ni de *leit-motiv* apparent : c'est un art de tristesse résignée, une musique d'opium. Notre âme est engourdie par la destinée ténébreuse : elle devient sœur de cette Mélisande, de cette petite vie dont le philosophe de *Sagesse* a donné la définition lui-même : « Au fond, qu'est-ce qu'une petite vie ? Nous appelons ainsi une vie qui s'épuise sur place entre quatre ou cinq personnages, une vie dont les sentiments, les pensées, les passions, les désirs s'attachent à des objets insignifiants. Mais pour celui qui la regarde, toute vie devient grande... »

Que les amoureux de la vie sanguine et joyeuse se résignent donc à cet art nuageux, sans bruit ni clarté. Dans ce drame, le jour est bas comme dans une chambre à l'approche d'un grand orage ou de la nuit... L'harmonie paraît singulière : sourdement hérissée de neuvièmes, elle n'évoque ni les puretés de la musique grecque, ni les rudesses du moyen-âge, ni les sourires de l'Orient ; elle nous rappelle plus d'une fois le bourdonnement, la monotonie de l'Extrême-Orient, le gamelung enveloppant qui semblait fasciner les petites marionnettes javanaises du Kampong, en 1889 ; un peu de lumière ne descend avec la bienheureuse apparition de la tierce majeure qu'à la première scène du quatrième acte, quand le vieil Arkel à la barbe de fleuve cause doucement avec sa petite-fille Mélisande « qui n'est pas heureuse » : c'est l'instant lumineux du drame. L'orchestration demeure elle-même dans la demi-teinte : les harpes et les bois festonnent, avec les sinuosités d'un vol de colombes ou d'une chevelure épandue ; les violons susurrent, le quatuor ronronne, les cuivres se voilent, la percussion s'en tient au glockenspiet, aux cymbales seulement frappées d'une baguette spongieuse et ouatée ; la violence ne se déchaîne un moment qu'avec la jalouse fureur de Golaud : crescendo lentement prévu... Le chant des acteurs n'est qu'une déclamation des voix ; cette déclamation n'est qu'une psalmodie sans forme et sans couleur, en un crépuscule : un *lied* seul de Mélisande rêvant à sa fenêtre tranche volontairement sur ce mystère. La scène d'amour surprise par le vieillard jaloux n'est pas seulement applaudie comme situation dramatique : elle est ravissante musicalement, dans son indécision d'amour chaste. Mais que de scènes assoupissantes, stagnantes, dolentes ! Cela paraît éternel. Et tout retombe au néant avec cette nuit de chambre mortuaire où Mélisande agonise.

Depuis les balbutiements du prélude jusqu'aux surnaturelles harmonies finales, l'art se devine : il est inquiétant, mais indéniable. Aucune tentative ne fut plus curieuse depuis le 18 juin 1891 où parut le *Rêve* de Bruneau. L'art nouveau poursuit logiquement son évolution. Le Drame musical fait un pas en avant, mais peut-être un pas vers la tombe... Et si l'impression d'ensemble veut dégager elle-même sa propre philosophie, il lui semble que ce *Pelléas* trop subtil, en sa candeur, est un déchet du wagnérisme, qu'il présage, par son aphasie charmante, la fin du Drame musical et le crépuscule des techniques... Après les savantes fiertés de *Fervaal*, après les réalités plus rapprochées du *Rêve* et de *Louise*, il entre

en souriant mélancoliquement, dans la nuit.

Pour des sens d'artiste, c'est la peinture qui triomphe : ni le drame ni la musique ne donnent ce frisson d'obscur clarté que versent naturellement les doctes délices de la mise en scène. Une fois de plus, M. Albert Carré s'est manifesté le *peintre* incomparable. Et ses collaborateurs, MM. Jusseaume et Ronsin, sont très supérieurs à la plupart des froids paysagistes de nos deux Salons. Le quatrième tableau surtout est pénétrant, avec l'opale de son crépuscule baignant les rousseurs d'automne : on dirait un René Ménard, et n'est-ce pas tout dire ? Depuis l'*Ouragon*, qui transposait aux feux de la rampe la Bretagne de Rivière, aucune joie des yeux ne valut ce régal. Et cette joie se précise quand apparaît la fée de ce paysage sous les traits fluets de Mary Garden : que Mélisande se blottisse dans la forêt qui l'égare, qu'elle joue inconsciente et jolie avec l'anneau nuptial qui tombe dans un gouffre, qu'elle penche à sa fenêtre entr'ouverte son immense chevelure où s'ensoleillent avec ivresse les doigts amoureux de Pelléas, tandis que le clair de lune découpe entre les lierres du vieux balcon ses froides ombres, Mademoiselle Garden, en dépit des auteurs difficiles, est la petite princesse de légende que le regard séduit craint d'oublier. Hier *Louise*, aujourd'hui *Mélisande*, l'artiste est inoubliable.

Supérieure avec Mademoiselle Garden et M. Dufranne, un Golaud farouche, l'interprétation se complète avec MM. Vieulle et Périer, Mademoiselle Gerville-Réache et le petit Blondin, sous les ordres diligents de M. Messager ; rien qu'à voir le geste soigneux du chef amoureux de l'œuvre, ou s'imprègne mieux de l'*atmosphère* singulière, des nuances souvent exquises, mais inouïes, de cette musique de rêve... Tel est le pouvoir mystérieux aussi, de la conviction.

Raymond Bouyer.

André HALLAYS, « Pelléas et Mélisande », *La Revue de Paris*, 1^{er} mai 1902 (Tome troisième, mai-juin 1902, p. 411-420).

« Un musicien s'est avisé de mettre en musique un drame en prose que son auteur avait écrit sans songer un instant qu'il pût travailler pour la scène lyrique. Cette prose n'a aucun rythme. Les périodes n'ont pas été construites ni les accents distribués en vue d'une traduction musicale. Comme pour mieux entraver tout essor mélodique, le dialogue se compose de réparties brèves et hachées. Jamais le lyrisme ne s'y épanche en de longues effusions. Les monologues même sont pour ainsi dire déchiquetés. C'est donc un récitatif modulé qui, de la première à la dernière scène, a pris la place du chant, — faible ressource pour dessiner des personnages et vivifier un drame. — Quant à la symphonie, elle se prive aussi de thèmes caractéristiques ; elle suit l'action, mais se renouvelle sans cesse ; la trame de l'orchestre wagnérien est déchirée, mise en lambeaux. Point de morceaux ; point de leitmotiv ».

Si, avant la représentation de *Pelléas et Mélisande*, quelqu'un avait ainsi défini l'œuvre de M. Debussy, je crois que, même parmi les admirateurs de cet artiste, on eût trouvé la gageure téméraire et que l'on eût allégué contre un pareil dessein les règles les plus certaines de l'esthétique musicale. Aujourd'hui, des critiques et des musiciens affirment encore

que M. Debussy a perdu la partie, et démontrent irréfutablement qu'il ne pouvait la gagner, son système étant absurde. Ce sont des personnes désireuses de découvrir un argument de principe à l'ennui que leur cause toute musique nouvelle ; ou bien, douées de plus d'intelligence que de sensibilité, elles chérissent moins leur plaisir que leurs idées. Mais d'autres, s'abandonnant au charme du drame et de la musique, ont tout simplement avoué que l'« esthétique musicale » était une grande duperie et, joyeuses d'absoudre ce que leur raison aurait dû condamner, elles ont assisté gaiement à la déroute de leurs théories d'hier.

*

Il faut nous y résigner : les théoriciens auront toujours tort. Poésie, sculpture, peinture n'ont jamais rien produit de grand qui ne fût un démenti de leurs doctrines. Mais de tous les arts la musique est celui qui joue à ses législateurs les tours les plus méchants. Elle est incomparable pour faire divaguer ceux qui prétendent la connaître et la diriger. L'histoire de l'opéra et du drame lyrique nous offre une suite de querelles saugrenues et de disputes incohérentes au milieu desquelles on voit inopinément surgir des chefs-d'œuvre conçus d'après des maximes contradictoires. *Armide* justifie Gluck, quand il déclare que « la véritable fonction » de la musique est de « seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations ». Mozart soutient le contraire : « La poésie dans l'opéra doit être absolument la fille obéissante de la musique » et celle-ci veut y « dominer en souveraine » : théorie excellente, puisque nous lui devons *Don Juan*. Enfin Wagner estime que le drame lyrique sera une synthèse de tous les arts, qu'il faut établir une sorte de fusion entre le poème, le chant et la symphonie : pensée féconde, *Parsifal* et quelques autres chefs-d'œuvre en sont la preuve. Au fond, les doctrines d'un artiste ne sont autre chose que la confession de son génie particulier. Étudions-les pour mieux connaître ses œuvres, c'est-à-dire pour les mieux aimer : *l'amor è tantopiù fervent quanto la cognizione è più certa*. Mais convenons que la théorie, lorsqu'elle a enfanté les chefs-d'œuvre du maître, est désormais épuisée, à jamais stérile. Il faut admirer le plus souvent que l'on peut ; mais il est niais et dangereux de codifier ses admirations. C'est mesurer d'avance ses jouissances futures. Si une œuvre ne ressemble à aucune autre, ce n'est point une raison pour qu'elle soit belle. Ce n'est point davantage une raison pour qu'elle soit méprisable. Ne nous fions qu'à notre sensibilité, l'esprit libre.

*

Si l'on écoute ainsi *Pelléas et Mélisande* en toute simplicité, si l'on évite de s'empêcher d'esthétique et de s'interroger sur la légitimité du « système », je doute que l'on puisse longtemps rester rebelle à la séduction de la musique et du drame. « Poussière de notes ! » disent les musiciens. « Balbutiements de fantômes ! » disent les auteurs dramatiques. Laissez-les dire. À travers cette poussière vous apercevrez des tableaux d'une exquise délicatesse, d'une poignante vérité ; ces fantômes vous passionneront comme ne vous passionnèrent jamais les personnages dessinés — avec la précision que l'on sait — par nos meilleurs librettistes.

Dès le premier acte, on reconnaît le musicien charmant de *l'Après-midi d'un faune*

et des *Nocturnes*. C'est sa grâce frissonnante et subtile, c'est l'élégance de son style à la fois le plus rare et le plus souple, c'est sa merveilleuse adresse à rendre par les harmonies les plus neuves les nuances les plus fugitives dont se colorent les eaux, le ciel et la prairie, c'est l'art inimitable avec lequel il sait peindre en de brèves rêveries musicales des lueurs et des ombres qui passent, des crépuscules qui meurent et des midis étincelants. L'orchestre enveloppe la scène d'une nuée sonore et transparente. Le rideau levé, il centuple la beauté des décors dressés sur le théâtre, il les anime et, par un sortilège irrésistible, il les remplit pour nous de bruissements, de parfums et de lumières. Le rideau baissé, la symphonie se continue entre les divers tableaux, douce, fluide, presque tâtonnante comme un songe, et nous croirions alors voir passer un rideau de brumes fines, mouvantes, éclairées par un astre pâle et lointain... Et tout cela nous ravit. Mais de M. Debussy nous n'attendions pas moins. Il était, nous le savions, le peintre et le musicien qu'il fallait pour traduire la lourde mélancolie d'un soir orageux descendant sur la mer où s'allument les phares, — les ténèbres mystérieuses d'une grotte et le ressac des vagues sous un rayon de lune, — le tournoiement d'un vol de colombes qui s'enfuient épouvantées dans la nuit, — la joie exultante d'un jour d'été et, sous la brise marine, les parfums d'un jardin en fleurs, — et tous les paysages que le poète avait indiqués d'un trait au cours de la tragédie. M. Debussy a traité tous ces tableaux de main de maître, en quelques touches rapides et justes, sans maniérisme, avec un parti pris de simplicité qu'il n'avait point toujours montré dans d'autres partitions d'orchestre.

Mais à mesure que l'action devenait plus tragique, nous découvrons en même temps que ce musicien pittoresque, si habile à transmuier les couleurs en sonorités, possédait aussi l'art d'exprimer le drame des passions. Sa musique n'est point seulement la fine parure du conte de M. Maeterlinck, elle le pénètre. Elle s'associe à l'action d'une manière si étroite qu'on ne saurait l'exécuter par fragments, sans les prestiges de la scène, et que dans un concert elle deviendrait inintelligible et fastidieuse. Elle s'attache aux personnages ; elle éclaire leurs figures ; elle suit leurs mouvements ; elle se conforme à l'accent de leurs discours ; elle jette au fond de leurs consciences obscures de grandes lueurs inattendues. Elle est leur âme et leur vie.

*

Lorsque M. Maeterlinck a publié naguère une édition complète de son théâtre, il a jugé lui-même ses œuvres de jeunesse avec une impartialité méritoire, tout en se refusant à les modifier. « Le meilleur et le pire, disait-il, y confondent leurs racines, et, souvent, à tenter de les démêler, on perdrait l'émotion particulière et le charme léger et presque inattendu qui ne pouvait fleurir qu'à l'ombre d'une faute qui n'avait pas encore été commise. »

Parmi ces petits drames, *Pelléas et Mélisande* était celui dont l'écrivain aurait eu le moins à sacrifier s'il avait tenté des corrections. On y rencontre fort rarement ces « naïvetés dangereuses », ces « répétitions étonnées qui donnent aux personnages l'apparence de somnambules un peu sourds, constamment arrachés à une songerie douloureuse ». (Ces derniers mots sont de M. Maeterlinck lui-même). Les paysages et les hommes y sont dessinés d'un trait plus précis ; les symboles y sont plus clairs. Si les deux premiers actes sont un

peu traînants et indécis, bientôt l'allure se précipite et les événements se déroulent avec une logique impérieuse. Que nous importent alors des façons de parler d'une bizarrerie déconcertante, des étrangetés d'un *hamletisme* un peu puéril, des préciosités qui, vieilles de dix ans seulement, n'ont pas encore eu le temps d'acquérir la grâce des choses suran-exprimé la pitié pour la créature humaine accablée sous le poids des fatalités inconnues : « Des destinées innocentes mais involontairement ennemies se nouent et se dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages qui prévoient l'avenir mais qui ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants. »

Le conte est d'une simplicité enfantine. Égaré dans une forêt, Golaud, petit-fils d'Arkel, roi d'Allemonde, a trouvé la petite princesse Mélisande qui pleurait auprès d'une source. Bien que ses tempes déjà grisonnent, il épouse Mélisande et la ramène au château d'Arkel. Mais Pelléas est plus jeune et plus beau que son frère Golaud. C'est alors l'éternelle tragédie : les angoisses de Pelléas qui décide de s'éloigner et jamais ne part, les naïves coquetteries de Mélisande, les soupçons de Golaud et le meurtre des amants. Et ces personnages sont des êtres presque irréels dont nous ne savons rien. Tous pourraient faire la réponse de Golaud à Mélisande : « Je suis un homme comme les autres. » Au premier abord, leurs masques semblent immobiles, leurs gestes rares et peu variés ; le timbre de leurs voix est monotone ; on cherche les fils qui font mouvoir ces marionnettes ; on croit derrière la scène entendre la voix du poète à peine déguisée. Mais, un moment plus tard, cette impression s'efface, tant les mots ont de beauté, les sentiments de profondeur, tant, pour tout dire, il y a d'humanité dans le drame. Nous ignorons quel fut le destin de Mélisande jusqu'à sa rencontre avec Golaud ; cependant, pour que nous conservions inoubliable dans notre mémoire la figure de la petite princesse, c'est assez de ceci : « PELLÉAS : Est-ce vrai ce que tu dis ? — Tu ne me trompes pas ? — Tu ne mens pas un peu pour me faire sourire ? — MÉLISANDE : Non, je ne mens jamais, je ne mens qu'à ton frère. » Tout ce que nous savons du vieil Arkel, c'est qu'il est roi d'Allemonde : médiocre signalement ; mais soudain lui-même nous dévoile une longue vie d'amour, de douleur et de sagesse, en laissant tomber cette parole de miséricorde : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes. »

C'est ainsi que M. Maeterlinck crée des êtres vivants, sans nous dire aucune de leurs particularités physiques ou morales. Son art semble éclairé, non du dehors, mais par un foyer mystérieux et intime : on dirait une de ces verreries précieuses au fond desquelles on cache une petite lampe pour faire apparaître sur les flancs transparents du vase les fleurs et les feuillages du décor.

*

C'est ce poème en prose que M. Debussy a traduit avec une miraculeuse fidélité, respectant tous les mots, toutes les intentions du dramaturge ⁽¹⁾. Jamais musicien n'a suivi plus docilement le verbe et la pensée d'un poète. On jurerait que paroles et notes sont sorties du même cerveau. D'ailleurs les accents sont si vrais et les intonations si naturelles que pas une syllabe n'échappe à nos oreilles. À aucun moment, l'orchestre ne domine les voix.

On n'entendit jamais le dialogue avec une pareille netteté dans aucun drame lyrique, même dans les drames de Richard Wagner où, sans cesse du fond de l'orchestre, déferlent de grandes vagues sonores qui submergent la scène.

(1) Quelques pages du drame de M. Maeterlinck ont disparu dans l'œuvre lyrique. Ces coupures ne sont pas toutes regrettables. Néanmoins il faut déplorer que M. Debussy n'ait pas mis en musique la scène des servantes, par laquelle s'ouvre le cinquième acte : elle forme le prélude douloureux de cet admirable tableau. — Quelques personnes ont pensé qu'il eût mieux valu, dans une représentation théâtrale, omettre la scène où, affolé de jalousie, Golaud fait espionner Pelléas et Mélisande par son petit garçon. Sans doute la présence d'un enfant sur la scène est toujours pénible. En outre, le contraste de cet organe fruste et incertain avec la voix exercée d'un chanteur de profession déconcerte un peu l'auditeur. Mais la situation est si tragique et elle est enveloppée d'une musique si poignante !

Cette admirable déclamation rigoureusement adaptée à la prose de M. Maeterlinck a soulevé l'éternelle critique : « Où est la mélodie ? Qu'est-ce que la musique sans la mélodie ? » — Ah ! si l'on pouvait une fois définir la mélodie !... Il n'y a pas un seul musicien, depuis deux siècles, que l'on n'ait accusé de l'avoir égorgée. Les Lullistes reprochèrent ce crime à Rameau, les Piccinistes à Gluck, les Grétristes à Mozart, les Bellinistes à Berlioz, les Halévistes à Gounod, les Adamistes à Bizet, les Meyerbeeristes à Wagner et les Wagnéristes à M. Debussy. Et laissons toute illusion : dans quelques années, les Debussistes le reprocheront à un autre musicien. Mais depuis le temps que l'on immole l'innocente mélodie, comment se trouve-t-il encore quelqu'un pour évoquer son souvenir et pleurer son trépas ? Ou bien serait-ce que la mélodie, la mélodie en soi n'existe pas et que dire d'un musicien : « Il manque de mélodie », cela signifie tout bonnement : « Je n'aime pas sa musique » ? J'accorde — s'il existe encore un dilettante à qui cette concession puisse faire plaisir — que *l'Africaine* regorge de mélodies. Mais, enfin, il y a aussi des mélodies dans le *Graduel* de Grégoire le Grand et dans un cahier de *Lieder* de Schumann ! Le plus sage est peut-être d'appeler mélodie toute forme musicale qui nous charme, nous touche ou nous transporte et qui — s'il s'agit d'un drame lyrique — communique une vie plus haute et plus intense aux créations du poète. Définition un peu vague et incertaine, mais la seule admissible, à moins de pousser l'ascétisme esthétique jusqu'à se priver bénévolement de la plus grande part des joies que nous peut donner l'immense trésor de la musique.

Appelez à votre gré « déclamation lyrique », « récitatif dramatique » ou bien « psalmodie » les notes que chantent Mélisande, Arkel, Golaud et Pelléas. Ce chant a-t-il accru le pathétique de leur parole et la beauté de leur figure ? Tout est là. On connaissait depuis dix ans le très beau drame de M. Maeterlinck ; on l'avait même vu représenter en 1893 sur la scène d'un théâtre de Paris. Cependant, sans la musique de M. Debussy, aurait-on jamais deviné tout ce qu'il recélait de tendre et de tragique ? Sans elle, aurait-on jamais été ému avec tant de force par les fureurs jalouses de Golaud, la mélancolique sérénité d'Arkel, la grâce muette et fragile de la pauvre petite Mélisande ?

Il faut faire la même réponse aux « professionnels », s'ils affirment que les harmonies de M. Debussy sont incorrectes et ses rythmes déraisonnables. Nous, les profanes, nous sommes incapables de dire si la « rythmique » de *Pelléas et Mélisande* pêche contre les

règles ; mais nous sentons bien que cette musique assouplie et brisée est merveilleusement apte à exprimer la fugacité des nuances et des passions ; après tout, on peut, sans blasphème, rêver d'un art qui ne traduira pas toujours le délire amoureux par un mouvement de marche militaire, la rêverie par une berceuse, et ne fera point s'envoler des oiseaux sur un air de danse. Quant aux harmonies, que faut-il penser des « appoggiatures » de M. Debussy ? Prépare-t-il congrûment ses accords ? A-t-il trop de goût pour le chromatique ? Ne me le demandez point. Mais ce que je sais, c'est qu'en écoutant cette musique, jamais l'oreille n'est choquée par une dureté, c'est que ces harmonies, peut-être irrégulières, ne sont jamais laides, c'est que du commencement à la fin, l'orchestre enchante l'imagination par sa couleur nouvelle, ses timbres imprévus et sa sonorité sans fracas.

*

Pelléas et Mélisande a un mérite singulier, surtout si l'on songe que c'est le début de l'auteur dans la musique dramatique : l'œuvre est d'une prodigieuse unité. Elle est tout entière écrite du même style. La déclamation conserve le même caractère de simplicité et de sincérité, quelle que soit la situation, quel que soit le personnage. La symphonie, rythmes et harmonies, se développe constamment avec la même fertilité de ressources. Il n'y a pas une disparate. Si, au fond de notre souvenir, nous préférons une scène à une autre, c'est que, dans l'œuvre originale de M. Maeterlinck, cette scène-là présentait au musicien une matière plus riche ou plus variée. M. Debussy, ayant adopté un système, y est demeuré fidèle jusqu'au scrupule. C'est une entreprise dont, depuis longtemps, aucun musicien n'était venu à bout. Il est rare qu'un artiste suive un système sans un effort visible ou sans une défaillance : ou bien le parti pris donne à l'œuvre quelque chose de haletant et tendu ; ou bien la volonté fléchit et, çà et là, l'imitation des maîtres ou l'influence de la mode devient plus forte que la discipline acceptée. Dans *Pelléas et Mélisande* tout demeure d'une charmante spontanéité ; l'inspiration reste heureuse et la verve jaillissante ; d'autre part, jamais l'originalité ne s'y dément, les réminiscences sont rares et fugitives ; rien ne sent l'école ; rien n'est concédé aux routines du public. Accepté par une intelligence clairvoyante, pratiqué par une conscience probe, le système assure à l'œuvre entière une tenue admirable et la suprême vertu d'unité.

Cette œuvre nous plaît enfin par une autre vertu, qui, aujourd'hui, nous paraît neuve et inattendue, après un siècle de romantisme : la sobriété. Si M. Debussy n'est point un musicien classique, au sens où l'on entend ce mot dans les Conservatoires, il n'en a pas moins le goût vraiment classique d'un art concis, sans emphase ni verbiage. Sa musique est brève et pleine. Elle a des raccourcis délicats ou terribles. Elle redoute d'insister et craint de tout dire. Elle ne s'attarde pas à décrire : — la *descriptivité*, maladie romantique, a empoisonné la littérature et, plus gravement encore, la musique. — Elle se contente d'évoquer en quelques mesures, parfois en quelques accords. Elle ne se déchaîne pas en d'interminables paroxysmes ; sa passion est profonde et concentrée, les éclats en sont rapides et tragiques (troisième acte : scène de l'épée). Elle a des véhémences effrayantes, mais ne va jamais jusqu'aux cris (quatrième acte : scène d'amour). Elle est attendrissante et fait couler les

larmes, mais sans tricheries de fausse sensibilité (cinquième acte : mort de Mélisande). Et je suis loin de méconnaître que ces qualités-là étaient dans le poème avant de passer dans la musique ; mais le musicien contribue à nous les faire sentir et mieux goûter. Qu'il en soit remercié : il n'en est pas de plus nobles ni de plus rares en ce temps-ci.

Ce serait une grande injustice de ne point ajouter que nous devons une part de notre plaisir à la façon très remarquable dont fut exécuté la drame de MM. Maeterlinck et Debussy sur la scène de l'Opéra-Comique. Jamais l'art du théâtre n'a rien accompli de plus parfait et de plus harmonieux. L'orchestre, conduit par un chef délicat et ardent, sait exprimer les nuances les plus fines de la merveilleuse symphonie. Dociles à la pensée du musicien, les chanteurs sont les personnages mêmes de la tragédie. Enfin le grand talent des peintres et du metteur en scène a réalisé d'incomparables tableaux dont les lignes et les couleurs se confondent avec les dessins et les sonorités de l'orchestre. Tout s'accorde, tout est à sa place. Et il est délicieux de penser que le goût n'est pas encore chose abolie !

André Hallays.

Vincent D'INDY, « À propos de *Pelléas et Mélisande*. Essai de psychologie du critique d'art », *L'Occident*, juin 1902 (tome I, décembre 1901-juin 1902, p. 374-381).

Une œuvre très belle vient de se produire.

Naturellement, les critiques d'art, à quelques exceptions près, ne l'ont point comprise.

Je ne voudrais pas que l'on attachât à la phrase précédente une intention d'ironie ou de blâme qui n'est pas dans ma pensée, car le critique d'art est, à mon sens, et de par le métier qu'il exerce, infiniment plus à plaindre qu'à blâmer.

Je ne crois pas, en effet, qu'à part celui de banquier ou d'homme politique, il existe au monde un métier plus tristement inutile que celui de critique... ; inutile, car je ne sache pas qu'aucune manifestation d'art de réelle valeur, depuis *Armide* jusqu'à *Carmen* et *Tannhauser* ait jamais été tuée par la désapprobation des écrivains ou des journalistes, pas plus que leurs éloges n'ont réussi à faire vivre et durer des ouvrages médiocres ; triste, car la fonction du critique consiste à juger une œuvre sans la connaître et à la déclarer sublime ou détestable sur un simple coup d'œil, sur une lecture superficielle, sur une simple audition.

Telle est cependant la condition du malheureux critique d'art, et la hâte obligatoire d'un jugement qui veut être sans appel, tandis qu'il ne peut être autre chose qu'une opinion personnelle très contestable, doit excuser la légèreté avec laquelle ce jugement est le plus souvent porté.

Il est, je le répète, très naturel que le critique de profession ne puisse discerner la beauté d'une œuvre conçue en une forme d'art inusitée pour lui, car *l'article à faire* — et à faire sans retard — le met inévitablement dans la situation suivante : — Il arrive au théâtre (puisque en l'espèce il est question d'art dramatique) avec l'idée bien arrêtée d'avance de ce qu'il *veut* entendre.

Pour l'un (il s'agit de musique), ce sera l'*opéra* qu'il viendra chercher, et quel opéra ? non point celui de l'ancienne école italienne, de Rameau ou de Gluck, (il ne connaît guère ces formes que par de vagues notions cueillies dans le dictionnaire Larousse), mais l'opéra qui a pu encore bercer sa jeunesse, l'opéra de l'école judaïque qui a sévi pendant la plus grande partie du siècle dernier. Pour l'autre, son type préconçu sera loisible de faire preuve d'érudition en plaçant avec quelque dédaigneuse fatuité le vocable : *leit-motiv* ; pour un troisième, ce sera cet aimable compromis entre les deux genres précités qui règne depuis une vingtaine d'années sur nos scènes lyriques françaises ; un quatrième, enfin, ne pourra concevoir le drame musical que s'il lui montre dans leur costume actuel les gens qu'on coudoie dans la rue, celui-ci emboîte résolument le pas au superficiel *vérisme* qui nous vient d'Italie... et qui ne lui vint pas des cieux !

Le critique professionnel, ayant en horreur le système de la *table rase*, ne prodiguera ses louanges à l'œuvre qu'en tant que celle-ci se rapprochera d'aussi près que possible du type qu'il s'est fait lui-même et c'est ainsi que toute tentative d'art d'une forme nouvelle trouvera parmi les journalistes plus de détracteurs que de partisans.

Et encore, ces partisans eux-mêmes seront-ils des appréciateurs bien sincères ? Il est permis d'en douter.

Pour les musiciens, même dûment informés de leur art, *comprendre* une œuvre est toujours une tâche plutôt difficile et j'avoue sincèrement, humblement aussi, n'avoir point souvenance de m'être assimilé une œuvre de valeur en une seule, voire même en deux auditions...

Or, quel est le premier devoir du critique ? Comprendre ; comprendre à tout prix et surtout comprendre vite, car l'heure du *tirage* ne souffre point d'atermoiement. Toutes les facultés du critique sont donc concentrées hypnotiquement sur ce verbe : comprendre.

Et quand il se trouve, par hasard, en face d'une œuvre de haute et noble signification artistique, il ne comprend pas, il ne *peut pas* comprendre, soit dit sans mettre en doute son intelligence naturelle.

Et quelle est, alors, l'opération qui résulte de son état d'esprit ?

Un sophisme.

« Ce que je ne comprends pas est mauvais,
or, je ne comprends pas cette œuvre,
donc, cette œuvre est mauvaise. »

Ceci est le raisonnement le plus commun, le plus répandu, parce qu'il est simple, conforme à la vanité naturelle de l'homme que son journal érige à la dignité de juge, et, au demeurant, facile à mettre en pratique. D'autres critiques, plus humbles, partant, de beaucoup moins nombreux, penseront en eux-mêmes :

« Ce que je ne comprends pas doit être sublime,
or, je ne comprends pas cette œuvre,
donc, cette œuvre doit être sublime. »

Et de faire aussitôt un article enthousiaste, mais enthousiaste à froid, sans trop savoir sur quelles bases étayer leurs louanges.

Dans les deux cas, un naïf contemporain de Guillaume de Champeaux se serait écrié : « *Nego majorem !...* », mais nous ne sommes plus au XII^e siècle et après les successives « Affaires » de ces dernières années, le sophisme n'est plus pour étonner personne.

Telle est la raison pour laquelle la critique parisienne a émis tant d'opinions... mettons bizarres, sur *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. La critique a été déroutée. Avouons qu'il y avait de quoi.

Point d'airs en deux parties (andante et allegro), point de duos, de trios, de grand final avec chœur et musique militaire, pour les tenants de feu l'opéra judaïque ; point de travail purement symphonique à l'orchestre, point de thèmes conducteurs employés selon la formule wagnérienne et permettant aux fidèles de Bayreuth de reconnaître leur chemin dans la nuit d'une première audition ; rien de l'art, sinon bâtard, au moins très *sang-mêlé*, que l'Académie nationale de musique a coutume de nous servir annuellement, avec l'étiquette : haute nouveauté ; pas l'apparence d'un veston, d'un bourgeron, d'une rue de Paris, accessoirs obligés de l'âme moderne, selon le rite vériste italien.

Rien, en somme, de ce qui pouvait rentrer dans l'une des catégories admises d'avance par ces dresseurs de catalogues que sont les critiques d'art, mais, au contraire, un discours musical « plus voisin de la prononciation que de la déclamation pure », selon le mot de saint Augustin parlant du chant de l'église de Milan ; des personnages agissant dans le rêve, si l'on veut, mais agissant humainement ; des scènes, ou plutôt des tableaux rattachés par un lien poétique et non par la logique de l'action ; une instrumentation choisie mais presque constamment estompée à dessein et n'ayant aucun rapport avec les sonorités de baraque foraine qu'on appelle aujourd'hui orchestration dramatique, où les violons comptent parfois des pauses, les trompettes presque jamais ; des dispositions harmoniques curieuses, exceptionnelles quoique explicables, mais faites pour susciter les foudres vengeurs de tous les Conservatoires, tel est l'aspect, je dirai, *extérieur* du nouvel ouvrage de Debussy.

C'est sur cet aspect superficiel que les critiques d'art ont jugé, car ils n'ont ni le temps, ni peut-être, les moyens, d'étudier une œuvre *au fond*.

Les uns, les malins — méfiants de l'avenir — n'ont point trouvé d'épithètes assez hyperboliques pour exhaler leur enthousiasme, sans pouvoir, au surplus, donner les raisons de cet enthousiasme : « Gluck et Wagner ?..., allons donc !..., ça n'existe plus auprès de Debussy ! » — et j'imagine voir un certain sourire au coin de la bouche de l'auteur de *Pelléas* ; les autres, plus nombreux, c'est dans l'ordre, ont repris, pour accabler ce *Pelléas*, tous les clichés réputés spirituels qui avaient déjà servi contre ce même Gluck et ce même Wagner... qui ne s'en portent pas plus mal, et je vois le sourire de tout à l'heure s'épanouir en bon et franc rire...

À part deux ou trois, informés, ceux-là, tous les critiques ont donc erré dans l'appréciation de l'œuvre nouvelle et cela pour avoir voulu la ramener à l'un des types connus, établis, dûment étiquetés.

Cependant, bien simple était l'opération à faire : il s'agissait seulement d'être de très bonne volonté et de prendre son parti de trouver en *Pelléas et Mélisande* non point ce qu'on y était venu chercher, mais ce que l'auteur avait entendu y mettre.

Pelléas n'est, de toute évidence, ni un opéra, ni un drame lyrique, au sens ordinaire de cette appellation, ni une pièce vériste, ni un drame wagnérien, c'est à la fois moins et plus : moins, car la musique, *en soi*, n'y joue, la plupart du temps, qu'un rôle secondaire, celui que jouent l'enluminure dans les manuscrits du moyen âge ou la polychromie dans la sculpture de la même époque ; plus, car, à l'encontre de ce qui se passe dans l'opéra moderne et même dans le drame lyrique, c'est ici le texte qui est le point principal, le texte, merveilleusement adapté, en sa conception sonore, aux inflexions du langage, et baignant en des ondes musicales diversement colorées qui rehaussent le dessin, révèlent le sens caché, magnifient l'expression, tout en laissant la parole transparaître toujours au travers du fluide élément qui l'enveloppe.

Si je me suis tout à l'heure servi de comparaisons visant les siècles passés, ce n'est pas sans intention, car, essentiellement différente, nous l'avons vu, du drame lyrique et de l'opéra, l'œuvre de Claude Debussy m'est apparue comme une reconstitution formelle très moderne de l'art que créèrent, au commencement du XVII^e siècle, les Académies florentines.

Il y a, en effet, sans probablement que l'auteur y ait songé, une étroite parenté entre sa façon de noter les paroles du texte et le « *stile rappresentativo* » des Caccini, des Gagliano, des Monteverde ; je dirai même, et ce n'est point, dans ma pensée, un mince éloge, que c'est avec l'admirable chantre d'*Orfeo*, d'*Ariana* et de l'*Incoronazione de Poppea* que le compositeur de *Pelléas* me semble avoir le plus de rapport.

Même système de récitation expressive rehaussée par l'harmonie ambiante, à tel point qu'on pourrait appliquer à Debussy lui-même la maxime que Monteverde émettait au sujet de Marenzio : « *L'orazione padrona dell'armonia e non serva.* » (Le discours doit commander à l'harmonie et non lui obéir.) — Même préoccupation de colorer les sentiments par une teinte générale dans l'instrumentation et non par le détail. Mêmes audaces dans l'écriture harmonique, et je ne crois pas trop m'avancer en disant que les audaces de Monteverde paraîtraient aux yeux des critiques d'art et des fabricants de traités — s'ils les connaissaient, — encore plus stupéfiantes que celles de l'auteur des *Nocturnes* et de la *Damoiselle élue*.

Je ne voudrais pas toutefois que l'on se méprît sur la portée de l'observation qui précède et que l'on attachât à mon dire cette signification, par trop absurde, que je considère Claude Debussy comme un imitateur de Claude Monteverde et que j'entends établir une comparaison entre la poétique et discrète instrumentation du premier et les quatre trombones, les deux orgues, les violes et les harpes-doubles du second ; l'analogie, toute proportion gardée, entre ces deux arts de forme exceptionnellement aristocratique, m'a cependant paru digne d'être signalée et n'est certes point pour diminuer le mérite novateur du compositeur de *Pelléas*.

Et si l'on me permet de cueillir quelques fleurs détachées du bouquet des critiques, l'analogie sera encore plus frappante, — qu'on veuille bien lire les courtes citations suivantes :

« Tous ces mouvements contraires », écrit un critique, « ces fausses relations prodiguées, ces dissonnances entassées, ces consonnances évitées, toutes ces poussières de sons heurtés,

subtils ou non, autour de poussières d'idées ou d'inexpressives déclamations, ne dissimulent point la vanité du concept esthétique. »

... « Et l'orchestre, dit un autre, fait avec la voix des dissonances dont la résolution et l'écriture témoignent d'une surprenante habileté, mais l'oreille ne sait positivement où s'y prendre et ne résiste pas à l'agacement et à l'ennui. »

Un troisième : « On entend un mélange de sons, une rumeur harmonique insupportable aux sens. L'un chante vite, l'autre lentement ; l'un va à l'aigu, l'autre tombe au grave... Comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans un pareil tohu-bohu ! »

Cette dernière citation qui semble la copie des deux autres, n'est cependant point extraite des colonnes de quelque *Figaro*, elle date de l'année 1608 et fut écrite par Artusi à propos d'un opéra de Monteverde. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil de la Critique !

Quoi qu'il en soit, à quelque genre qu'on veuille ou ne veuille pas rattacher *Pelléas et Mélisande*, que résulte-t-il de l'audition pour tout esprit débarrassé du parti pris ?..., la sensation d'une très belle œuvre d'art que l'on peut ne pas *comprendre* tout d'abord, — c'est le cas, je l'ai expliqué, de la plupart des critiques professionnels, et aussi de bon nombre de musiciens, — mais qui n'en éveille pas moins dans l'âme ce frémissement, constatation de beauté, que connaissent bien ceux dont l'enthousiasme artistique n'est point atrophié, et aussi le désir de réentendre, sûr garant de la valeur d'une œuvre.

Et je défie quiconque possède en soi une parcelle de sentiment d'art de résister à l'enchantement qui se dégage de la scène sur la terrasse, au charme du premier duo au bord de la fontaine, à la captivante séduction du poétique dialogue pendant lequel l'inconscient Pelléas noue aux branches la chevelure lumineuse de son aimée.

Et je défie quiconque porte en soi une âme accessible à la pitié pour les souffrances humaines, de rester froid à l'audition de l'admirable scène où Golaud ordonne à Mélisande d'aller chercher son anneau perdu, de ne point haleter avec Pelléas remontant des fétides souterrains vers la lumière du jour, rayonnante ascension musicale, de ne pas être profondément remué par la superbe gradation de ce triste duo d'amour du quatrième acte que l'on sent si bien devoir se terminer en terrible péripétie (quelle angoisse à l'apparition de l'ombre du meurtrier !), et profondément ému enfin, par la longue agonie, peut-être un peu trop longue, à mon sens, de la pauvre Mélisande.

En quoi réside donc la cause de cette émotion dont ne peuvent se défendre les auditeurs de bonne volonté ? Dans le drame lui-même ?... oui, certainement, mais le drame *seul* ne suffirait pas à produire une impression de ce genre spécial. Dans la musique..., qui n'offre vraiment aucune des duretés, aucune des obscurités dont quelques critiques incompréhensifs l'ont accusée (Debussy est, peut-être, celui de nos compositeurs modernes qui *module* le moins) ?..., oui, certainement, mais la musique *seule* ne saurait être créatrice de la complexe émotion dont je veux parler.

Ne serait-ce donc point tout simplement que le compositeur a senti et exprimé *humainement* des sentiments *humains* et des souffrances *humaines*, après tout, malgré l'aspect extérieur de mystère et de rêve que revêtent les personnages ?

Sur cette même scène de l'Opéra comique fut représenté, il y a deux ans, un autre drame

aussi sincèrement écrit et dont la puissance émotive n'était pas moins grande. Cependant, je ne crois pas que deux œuvres soient plus diamétralement opposées comme donnée poétique et comme réalisation musicale que *Louise* et *Pelléas*. N'y aurait-il pas à tirer de cette constatation un précieux enseignement, à savoir, que le *procédé* importe peu en art, à la condition que l'artiste pourvu du don créateur sente et exprime sincèrement la passion humaine ?

Et pourtant c'est le *procédé* seul qui frappe généralement les critiques d'art, c'est le *procédé* seul qu'ont jugé la plupart des professionnels dans leurs articles, c'est le *procédé* seul que chercheront à imiter les sous-Debussy et les sous-Charpentier qui commencent déjà à pulluler dans les écoles, sans paraître se douter que sous n'importe quelle forme peut être créée l'œuvre de beauté, pourvu qu'elle soit honnêtement, sincèrement, humainement pensée, soufferte et exprimée.

Tel je considère et je salue fraternellement le noble drame de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*.

Vincent d'Indy.

Jean MARNOLD, « Musique », *Mercur de France*, juin 1902 (n° 150, tome XLII, juin 1902, p. 801-810).

Pelléas et Mélisande, drame lyrique de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy.

Quand un poète a forgé pour son rêve la chaîne irrévocable des syllabes choisies, quand son œuvre est faite, il la confie à un émissaire silencieux et sûr. Le livre est fier ; il faut qu'on aille à lui. Le livre ne parle qu'en tête-à-tête ; il ne dit sa pensée qu'à ceux qui la peuvent comprendre. Avec les autres, il se tait ; il a le droit de mépriser. Mais s'il rencontre un ami, l'ami qu'il attendait, il lui parle tout bas à l'oreille ; il lui révèle des secrets que personne ne sait ; il lui montre des choses mystérieuses, profondes, délicates, fragiles. La lampe complice devient le soleil d'un univers. C'est une vie intense dans un monde immatériel et réel, l'enchantement de la contemplation solitaire de l'œuvre d'art. Le livre ne trahit jamais ; le dramaturge lui-même n'a pas de plus sincère interprète, de gardien plus fidèle de sa volonté. Le seul musicien, s'il veut que sa création existe intégrale, est forcé de l'abandonner à des mains étrangères. Il a besoin d'un orchestre nombreux d'instruments et de voix, s'il s'est associé au poète tragique, c'est au théâtre qu'il doit porter son ouvrage. Ce que son génie enfanta dans la joie et aussi dans l'angoisse, il doit l'offrir à une multitude assemblée, venue exprès pour voir, écouter, apprécier, ayant payé quelquefois pour cela et impatiente des privilèges que confère un billet, fût-il de faveur, jugeant omnisciente, outrecuidant et infaillible criterium de beauté, narguant, bafouant, louant ou applaudissant l'œuvre d'art, sans que celle-ci puisse répondre à ces gens entassés : « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » En tant que manifestation artistique, le théâtre, de nos jours, est au moins un anachronisme. Il implique une préalable et parfaite communion de sentiments à peu près impossible en dehors de la foi populaire et unanime à une religion indiscutée. Chez les Grecs mêmes, il dégénère à mesure qu'il cesse d'être une annexe du culte. Aujourd'hui, pour une véritable œuvre d'art, le contact de la foule est presque une

profanation. Je me faisais ces réflexions évidemment saugrenues pendant un entracte de la répétition générale de *Pelléas et Mélisande*, après avoir tressauté aux gloussements dont s'esclaffaient ou regimbaient, ayant entendu un enfant dire « petit père » et parler de « porte » et de « lit », de spirituelles ou exquises sensibilités qui se pâment aux cordonnements du bon Sachs et de l'amoureuse Eva, et ne bronchent pas devant « la gueul » de Faffner ; après avoir essuyé par ricochet le feu roulant d'une glabre et présumable compétence qui s'exclamait désespérée parmi les couloirs : « Impuissance absolue !... Néant !... Et ce français !!!... » — (il ne faudrait pourtant pas être trop exigeant : tout le monde ne peut pas écrire en Ernst.) — Je m'étais réfugié dans un coin obscur, secoué de la plus forte émotion que j'aie ressentie depuis bien longtemps en ces sortes d'endroits. Un ami m'y découvrit tout frémissant : « Eh bien ! dites donc, l'homme aux théories, vous avez l'air bien affolé. Est-ce que c'est « la musique pure » qui vous met dans ces états-là ? Ou bien est-ce que, par hasard, « la factice et précaire association de la parole et du son » vous produirait tant d'effet ? » Et, tel feu Mesureur ou l'ineffable papa de Claudine (*en ménage*), je confesse avoir répliqué : « Ma foi ! je n'en sais rien, mais pour l'instant je m'en... moque pas mal ! »

Je n'oserais jurer que cette première impression ne fût composée pour une bonne part de ce trouble « pathologique » redouté de Goethe comme inesthétique, et inhérent, selon lui, aux contingences propres à la tragédie. Les créatures évoquées par le poète de *Pelléas et Mélisande* ne sont pas des fantômes, moins encore des symboles ; ce sont des âmes, simples, subtiles et profondes comme toute âme humaine ou ce qu'on entend par ce mot. Ces êtres vivent de l'éternelle vie, de celle qui fut hier, qui est la nôtre, qui sera celle de demain et de toujours. Ils vivent dans une contrée merveilleuse et anonyme, parmi des lieux inconnus qu'il nous semble reconnaître aussitôt, où nous croyons avoir vécu nous-mêmes, de tout temps, sans le savoir. Ils ne prononcent pas une vaine parole. Ils se rencontrent, s'abordent, et l'écheveau de leurs destinées se mêle, puis s'enchevêtre. Leurs voix résonnent lointaines et éclatantes comme au travers d'une bruine de silence et de solitude. Ils ne s'adressent pas à nous ; ils ne s'occupent pas de nous. Ils ne savent rien d'un Dieu favorable ou vengeur, non plus que d'un Bien ou d'un Mal ou d'un Devoir ou d'un Renoncement. La fatalité qui les mène est en eux. Ils ne boivent pas de philtre ; ils ne se lamentent pas sur leur honneur perdu ; ils ne souhaitent pas être « engloutis, inconscients, dans la tourmente infinie du souffle du monde ». Ils ne discutent pas, ils s'expriment. Ce sont des âmes ; c'est l'éternelle âme humaine égoïste, ingénue, éternellement isolée et, douce ou cruelle, irresponsable, — aveugle. C'est notre âme insondée et multiple que nous voyons devant nous toute nue, comme une épée hors du fourreau. Des figures étranges et familières, tragiques poupées attifées pour le plaisir de nos yeux, déclament une mélodie cadencée. La musique, il semble, est leur naturel langage ; cependant elles ne chantent pas. Le rythme scande ou martèle leurs pressentiments, leur mélancolie, leurs jeux d'amour ou leur fureur, comme il mesurera, monotone, l'impassible glas de la mort. L'intrigue est nulle. On n'est pas transporté dans une sphère irréelle, dans un monde extérieur inventé. On est interné dans le plus profond de soi-même. On sent les battements rythmés de ses artères.

On entend psalmodier des petites phrases toutes simples, gauches parfois, entrecoupées d'exclamations puérilement répétées, et les pulsations se précipitent, douloureuses. On porte la main à sa gorge comme Mélisande et on pense avec Pelléas : « Mon cœur est sur le point de m'étrangler... » Ce sont là secrets du génie.

C'est aussi le mystère du génie. Je n'ai jamais si bien compris ce que rêvait la théorie « wagnérienne » qu'en écoutant pour la première fois *Pelléas et Mélisande*. Rarement, peut-être jamais, si bouleversante émotion ne me fut procurée par une union aussi intime, aussi adéquate du mot et du son. Cependant le dramaturge et le musicien sont deux hommes très différents. Ils ont créé leur œuvre chacun de son côté, à des années d'intervalle et même, ensuite, on raconte qu'ils se sont brouillés. Cependant, quand le poète écrivait ses lignes, il ne songeait à rien moins qu'à la musique. Cependant le musicien a respecté scrupuleusement la lettre du texte emprunté ; il s'est contenté de calquer le trait naïf et de noter la prosodie du verbe. Il n'a pas mélangé le drame parlé et la musique. Il a seulement accolé celle-ci à la tragédie. Toutes deux s'en vont côte à côte, distinctes et autonomes. Cependant elles semblent former un tout indissoluble et il en résulte un double chef-d'œuvre. Vanité de tout système ! (voire « wagnérien ») : il en résulte *un* chef-d'œuvre.

La seule émotion, la plus poignante, ne suffirait pas à justifier une telle conclusion. On pleure souvent très sincèrement à quelque ineptie de l'Ambigu ou d'autre part. L'émotion, en somme, est à peine une opinion personnelle ; c'est presque une question de tempérament. Elle vous surprend par derrière, vous saisit et vous terrasse, avant qu'on sache d'où elle vient. Après, on en a quelquefois un peu de honte, car c'est une idiosyncrasie constitutionnelle, peut-être une infirmité, de votre nature, que de vouloir connaître le pourquoi de nos sensations. Pour savoir la raison de son plaisir, l'enfant casse la tête de son pantin. La puissance émotive absolue, intrinsèque, du son musical est un phénomène physique de l'ordre le plus élémentaire. La résonnance des cloches nous affecte diversement, quelquefois avec une extraordinaire violence. La seule force brutale de l'élément sonore est apte à exaspérer notre sensibilité sans que cette intervention comporte nécessairement le moindre caractère artistique. Dans l'œuvre d'art même, il y a des degrés. Il en est « de bonne volonté », de bêtes, de roublardes, d'avortées, d'impures, qui vous poignent en quelque endroit de quelque basse ou déconcertante façon. C'est le coup du père François. On en garde un souvenir furtif ou humiliant. Si troublante, au contraire, qu'ait été l'émotion éprouvée devant un chef-d'œuvre, elle n'a rien à craindre de l'analyse ; l'examen la justifie sans l'affaiblir. La commotion sensoriale est affaire de tempérament ; l'émotion artistique, aussi profonde, aussi essentiellement humaine, est en outre une question de culture. Il est donc possible de l'expliquer en montrant sa cause, c'est-à-dire en considérant l'œuvre d'art à un point de vue objectif. En est-il un autre, d'ailleurs, qui soit défendable, à moins d'admettre que l'œuvre d'art ait un but hors soi-même et que l'activité de l'artiste créateur ait pour motif et pour fin de distraire ou de captiver la cohue du public contemporain ? — auquel cas les hommes de génie de tous les temps, méconnus d'ordinaire, s'y seraient pris bien maladroitement. Le compositeur de *Pelléas et Mélisande* est un artiste de la plus rare originalité. Il a trouvé des nuances insoupçonnées pour colorer l'interprétation de sentiments,

d'images, d' « impressions ». Il affectionne tout particulièrement le terme « impression » ; le programme de ses *Nocturnes* en témoignent. Mais cet impressionniste est musicien. Ses « impressions » se traduisent naturellement en combinaisons sonores, et les « impressions » neuves, inopinées, qu'il suscite chez autrui, sont la conséquence de combinaisons inédites, nouvelles. C'est donc, en dernier ressort, dans le choix de celles-ci que consiste son originalité, son talent ou son génie, et ces combinaisons constituent seules la beauté *artistique* de son œuvre, l'unique « Beauté » qui fasse l'œuvre d'art immortelle. L'émoi est avant tout subjectif, l'« impression » éphémère et diverse, variable selon les époques chez les générations successives, et même chez un individu selon le moment et le degré de culture. Sans une culture appropriée, nous ne recevons plus un effet immédiat en présence de Palestrina, de Bach, peut-être de Beethoven. Pour certains, Wagner lui-même a déjà « vieilli ». Chez les grands artistes, le sujet de l'œuvre d'art n'apparaît jamais qu'un moyen. L'identique « impression » de sentiments identiques aboutit chez Wagner au *duo* de Lohengrin et d'Elsa, puis à celui de Tristan et d'Iseult ; à la romance de l'*Étoile du soir* et à l'*Enchantement du Vendredi-Saint*. Chez Beethoven, un état d'âme analogue ou semblable s'exprime dans la série presque ininterrompue de ses *Sonates* avec une variété et une croissante complexité de combinaisons et de formes, qui est tout son génie et tout son art.

Cette beauté spécifique impérissable est aussi le plus précieux de l'art de Claude Debussy ; elle assure à son œuvre une place inamissible dans l'évolution de l'art musical. Malgré son apparence insolite et déroutante pour un grand nombre d'auditeurs, ce serait se fourvoyer grossièrement que de voir dans l'originalité du musicien un dévergondage arbitraire de l'imagination. L'œuvre de Claude Debussy arrive, au contraire, à son heure. Son art eût été impossible il y a cent ans. Il sera distancé dans un demi-siècle peut-être. Sa venue était annoncée et préparée. Il est la suite logique d'une évolution séculaire, inéluctable et vraisemblablement indéfinie. C'est ce que j'ai essayé de montrer, à propos des *Nocturnes* dans une étude en cours de publication au *Courrier musical*. En musique, tout se tient. Sans Schubert, Chopin, peut-être Schumann, sans Liszt, Wagner, Franck, Fauré et V. d'Indy, l'harmonie de Claude Debussy eût été non seulement irréalisable, mais impensable. L'évolution de notre musique est étroitement liée au développement de nos facultés. Ce développement est constant et graduel. C'est par une accoutumance insensible que nos sens ont perçu des rapports d'intervalle toujours plus complexes par une marche progressive du simple au composé qui suit rigoureusement l'ordre des *harmoniques* constitutifs du son. Peu à peu, telles combinaisons « dissonantes » ont semblé moins dures, puis agréables, enfin « consonnantes ». Tous les grands noms de l'histoire de la musique marquent une conquête sur la matière sonore, une prise de possession de ressources inexploitées. Si naturelle pourtant que s'atteste cette évolution déjà si longue dans le passé, il est peu de maîtres de génie qui lui aient fait accomplir un progrès aussi décisif, aussi audacieux et logique à la fois, que celui effectué par le musicien des *Nocturnes* et de *Pelléas et Mélisande*. Il a tranché dans le vif du fatras des formules, des « habitudes », des traditions corrompues et figées de l'école, du « métier » pseudo-savant ou élégant des professionnels. Il a repoussé tout ce qui est convention, habileté acquise et routine. Il s'est créé un art qu'il

pourrait presque dire sien et il y déploya aussitôt une incomparable maîtrise. Son écriture est d'une « virtuosité » éblouissante. Il se démène au milieu de combinaisons inaccoutumées avec une aisance et une sûreté prestigieuses.

Les plus rebelles à la légitimité de l'art de Claude Debussy s'accordent à reconnaître à tels passages de ses compositions, à tels accents, une intensité d'expression peu commune. Son secret est l'emploi libéré de la *résonnance* naturelle. Les accords de 7^e et de 9^e, considérés hier encore comme « dissonants » et voués aux Fourches Caudines de la « résolution » consonnante ou quelconque, apparaissent ici en leur qualité de *résonnances*, c'est-à-dire d'accords formés d'*harmoniques* naturels du son fondamental. Nulle théorie ne résiste à un fait. Les éléments de ces accords sont, précisément comme ceux des accords « consonnants », des parties intégrantes du son fondamental ; leur affinité essentielle résulte d'un phénomène objectif, d'ailleurs expérimentalement constaté. D'où la douceur de ces « résonnances », leur charme plus étrange, plus savoureux à mesure qu'on y rencontre des harmoniques plus éloignés, des sons dont l'affinité commune devient, encore qu'essentielle, toujours plus complexe et subsiste même en l'absence de son fondamental. Quand Golaud dit à Mélisande : « Ah !... vous êtes belle ! » — l'harmonie qui supporte sa voix en fait une caresse. D'un bout à l'autre de la partition, la seule vertu native du son musical déculpe la force des effets expressifs. On ne peut nier qu'une grande partie de l'émotion ressentie de prime abord ne soit due à la surprise de sensations pour la première fois éprouvées. L'auditeur le moins averti en conserve une « impression » pénétrante, ensorceleuse, dont le ragoût singulier lui demeure inexplicable et le ravit. D'autres, plus éclairés, en concèdent la puissance d'un art harmonique nouveau, mais d'un art surtout, sinon exclusivement, harmonique.

Il n'y a pas si longtemps qu'on reprochait à l'auteur de *Tristan* lui-même son indigence mélodique. Les combinaisons simultanées (harmonie) de la matière sonore agissent sur nos sens en quelque sorte par simple contact, presque à notre insu ; la réaction est immédiate. Pour discerner l'enchantement des combinaisons successives (mélodie), le concours de l'entendement est indispensable. Ici plus qu'ailleurs, la tyrannie de l'habitude est un obstacle à l'aperception. D'autre part, à mesure que les combinaisons simultanées deviennent plus complexes, le nombre des notes « étrangères à l'harmonie » diminue. Il est tels accords composés d'assez de sons pour en former une gamme complète. De plus en plus il sera possible et fréquent que des thèmes entiers soient constitués des seuls éléments d'une même résonnance. C'est une évolution fatale. Il est clair que l'invention thématique et la polyphonie en doivent subir le contre-coup. En fait, depuis trois siècles au moins, elles se transforment insensiblement et sans cesse par l'action du progrès de l'art harmonique.

Dans *Pelléas et Mélisande*, le musicien a employé toutes les ressources du *leitmotiv*, mais il le fit à sa façon, laquelle est des plus délicates, des plus fines, des plus subtiles. Son inspiration, imprévue, neuve comme son harmonie, est faite de thèmes courts, profondément expressifs et connexes au sentiment ou au personnage en cause. Elle accompagne pas à pas l'action du drame. Elle note délicieusement les nuances de l'amour naissant de Pelléas et de Mélisande. Elle traduit la soudaine passion de Golaud, ses soupçons, sa rage,

son désespoir. Tous les mouvements de l'âme sont soulignés ou divulgués par les métamorphoses et les enlacements des motifs conducteurs. Le développement thématique et la polyphonie qui en résultent offrent un intérêt exceptionnellement attachant. Il n'y a pas un trou dans la trame ; pas une faiblesse, nul endroit dans tout l'ouvrage où se trahisse la fatigue ou l'effort. Certes, ce développement et cette polyphonie n'ont pas grand'chose de commun avec ce qu'on enseigne au Conservatoire ; ils diffèrent même, notablement, de tout ce que les plus hardis ont réalisé jusqu'ici. Ils n'en sont pas moins réels et de la plus solide, de la plus pure musicalité. Ils sont confinés à l'orchestre et il est tels tableaux du drame où la cohésion de la substance purement musicale le cède à peine à l'eurythmie architectonique d'un mouvement de symphonie. Il faudrait tout citer, presque chaque mesure de chaque ligne de chaque page, pour montrer avec quelle ingéniosité intarissable, avec quel art tout personnel et encore inouï le compositeur a trituré et développé la matière thématique. Je signalerai, comme fiche de consolation, aux amateurs de « polyphonie » traditionnelle, la superposition clémente des thèmes de Mélisande et de Pelléas après la scène d'amour, cette scène « de la chevelure », où le poète a égalé Shakespeare et où le musicien s'est élevé aussi haut sans parvenir à se surpasser lui-même.

Cette collaboration à la fois distincte et indivise de la musique et du drame laisse à chaque art sa beauté propre. Le drame, enveloppé par la musique comme d'une atmosphère émanée de lui, n'en reçoit aucune atteinte. Son action reste entière, exaltée seulement par une action parallèle. La notation du discours tragique imaginée par le musicien n'est pas l'innovation la moins géniale de son œuvre. L'émotion provoquée par la parole n'est pas adultérée, déformée, faussée par l'interprétation sonore. Les personnages ne chantent ni « airs », ni « duos », pas même selon la formule de la « mélodie infinie ». Ils *vivent* et ils parlent un langage idéal, harmonieux et vrai. Leur voix s'élève, s'altère, se précipite ou s'éteint au seul gré de leurs sentiments. Leurs accents sont humains, simplement, profondément humains. La musique est autour d'eux et en eux. Elle se tait brusquement comme leur cœur s'arrête et que Pelléas dit : « Je t'aime », et Mélisande : « Je t'aime aussi... » Et Pelléas : « Oh ! qu'as-tu dit, Mélisande !... Je ne l'ai presque pas entendu !... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde... Je ne t'ai presque pas entendue... Tu m'aimes ? Tu m'aimes aussi ?... Depuis quand m'aimes-tu ? » — « Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu... » Et quelque chose se déchire, le son jaillit comme un sanglot, il monte, il s'épanouit, et la joie déborde, ivre, folle, tremblante : « On dirait qu'il a plu sur mon cœur !... »

Depuis longtemps, depuis *Fervaal* en France, depuis *Guntram* de Richard Strauss chez nos voisins, une manifestation artistique aussi forte n'était venue nous surprendre et nous délecter, et il faut peut-être remonter jusqu'à *Tristan* pour reconnaître, au théâtre, un événement aussi important à certains égards pour l'évolution de l'art musical.

La manière dont *Pelléas et Mélisande* est monté et interprété à l'Opéra-Comique mérite une mention particulière. À en juger par ce qu'il obtient, M. Carré est mieux qu'un homme de goût ; c'est un artiste, son rôle se bornât-il à choisir et à diriger ses collaborateurs. On ne peut guère rêver de cadre plus harmonieux, plus assorti à la beauté de l'œuvre

représentée. Est-ce parce qu'ils avaient à incarner des êtres profondément vivants et vrais ? — Il m'a semblé que les acteurs *jouaient* comme il advint bien peu souvent sur les scènes lyriques. L'ensemble approche bien près de la perfection accessible au théâtre de ce genre. Il faut louer surtout les trois protagonistes, Mlle Garden (Mélisande), M. Jean Périer (Pelléas) et M. Dufranne (Golaud), mais M. Vieuille (Arkel) et même le jeune Blondin (Yniold) ont tenu excellemment les emplois de second plan. Enfin l'orchestre, admirablement dirigé par M. Messenger, s'est montré, sans la moindre défaillance, à la hauteur de sa tâche difficile.

Par un coïncidence assez curieuse, juste au moment où le coup de cloche de *Pelléas et Mélisande* venait de sonner une heure nouvelle, on nous donna pour la première fois *le Crépuscule des Dieux*. L'œuvre a plus d'un quart de siècle ; elle est toujours grandiose, décorative — et belle. Belle surtout, pour certains dont je suis, par sa beauté spécifique, par les ressources inespérées dont elle enrichit jadis le langage sonore. Le nom de son créateur vivra pour l'épopée qu'il ajouta aux fastes de l'art *musical*. Aujourd'hui, la page est tournée. Elle demeure immortelle, mais ceux qui s'amusent à la recopier perdent leur temps et le nôtre. Depuis qu'elle fut écrite, d'autres grands artistes, spécialement dans notre pays, ont commencé un nouveau chapitre dont *Pelléas et Mélisande* est la suite. Ainsi la « musique de l'avenir » devient peu à peu celle du passé, et l'art des sons poursuit sa marche imperturbable. À mesure qu'il avance, les théories s'écroulent l'une après l'autre ; les contrefaçons des épigones, les paradis des pédagogues et de leurs bons élèves s'effondrent avec les systhèmes. Il ne reste debout que les chefs-d'œuvre qui jalonnent glorieusement et attestent le chemin parcouru.

Jean Marnold.



II. - La reprise de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (30 octobre 1902)

1. - ARTICLES DANS LES JOURNAUX

André CORNEAU, « Musique », *Le Matin*, 31 octobre 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

Le cas de *Pelléas et Mélisande* est des plus curieux. À son apparition, cet ouvrage de haute et noble race fut salué par ce que Victor Hugo appelle « l'applaudissement farouche des huées. » On le conspua assez généralement, ne se contentant pas de qualifier de baroque sa musique d'expression délicieusement subtile, de si intense et si exquise poésie ; on alla jusqu'à affirmer que la musique de M. Debussy n'était pas de la musique. Car il est entendu que toute œuvre musicale d'une nouveauté affirmée, fièrement originale, n'est jamais de la musique. C'est un prix fait depuis des années.

Or — et voilà le merveilleux — il arriva que l'ouvrage, dont les jours étaient parcimonieusement comptés par les compétences autorisées, et pour lequel les connaisseurs et la foule ne devaient avoir que dédain et mépris, non seulement se maintint sur l'affiche de l'Opéra-Comique, mais vit chaque soir son succès grandir. En présence d'un pareil fait, on ne peut dissimuler qu'il y a quelque chose de changé dans l'esprit du public. Et ce qui le prouve bien, c'est qu'au lieu de s'entêter à siffler et à chuter comme autrefois *Tannhauser* et *Carmen*, maintenant le public écoute, juge et, sans s'arrêter aux critiques formulées avec fracas, s'abandonne en toute sincérité à son émotion et à la douce joie d'admirer. Le progrès est notable. Et rien n'est plus réjouissant et rassurant à la fois que cette rébellion du public contre ceux qui nient l'incessante évolution de la musique et qui, de parti pris, sont les adversaires déclarés de toute nouveauté.

Donc, l'Opéra-Comique reprenait, hier, *Pelléas et Mélisande*. Il y a si peu de temps que nous avons dit combien cette œuvre de beauté nous enthousiasmait que pas n'est besoin d'en parler longuement à présent. Contentons-nous de constater que plus on entend la musique adorablement spiritualisée de M. Debussy, plus on en subit le charme enivrant, plus éclate sa splendeur.

L'auteur a eu l'excellente idée de rétablir les parties supprimées aux précédentes représentations, de corser de notes deux interludes et de faire connaître le tableau dit des moutons, ravissante page descriptive qui met, dans le dramatique de l'action, une fraîcheur d'églogue.

L'interprétation a subi quelques modifications : M. Rigaux, jeune baryton qui parut à peine à l'Opéra, remplace M. Perrier dans le personnage de Pelléas. Il n'a pas l'autorité ni la belle allure du créateur du rôle. Mais si sa voix est courte et sa prononciation peut-être pas assez nette, M. Rigaux a su se tirer avec adresse de l'interprétation de ce personnage difficile et ingrat.

Le petit rôle d'Iniold est à l'heure actuelle tenu par une femme et gagne au changement. Mlle Dumesnil s'y montre charmante. MM. Duranne et Vieuille sont toujours de tout premier ordre dans les rôles de Golaud et d'Arkel.

L'orchestre fut superbe, sous la magistrale direction de M. André Messager. Et tout marcha merveilleusement.

Le très nombreux et élégant public qu'avait attiré la reprise de *Pelléas et Mélisande* couvrit de ses applaudissements et acclama longuement le chef-d'œuvre de M. Claude Debussy.

André Corneau.

Henry GAUTHIER-VILLARS, « Musique », *L'Écho de Paris*, 31 octobre 1902, p. 4.
Opéra-Comique. — Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

Le délicat directeur-artiste qu'est M. Albert Carré a repris hier soir la remarquable partition de Claude A. Debussy, violemment admirée par beaucoup qui ne la comprirent peut-être qu'à demi et dénigrée par ceux qui ne la comprirent pas du tout.

Nous avons goûté le même plaisir à savourer les curieuses sonorités, les déconcertantes

combinaisons, qui réalisent de si jolies harmonies, sans jamais être au vrai ce que le Conservatoire a convenu d'appeler de l'harmonie.

M. Rigaux, naguère Beckmesser novice, chantait Pelléas ; il ne nous a pas rendu la beauté, pour quelques-uns plaisante, de Jean Périer, et fait d'autant plus regretter le travesti promis de Jeanne Raunay. Il a été très correct et très applaudi.

Mlle Garden fut délicieusement ingénue et ingénieuse.

En somme, gros succès.

Henry Gauthier-Villars.

Eugène D'HARCOURT, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 31 octobre 1902, p. 5.

Opéra-Comique : Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

La direction de l'Opéra-Comique nous invitait hier soir à venir assister à la reprise de *Pelléas et Mélisande*, l'œuvre sensationnelle de M. Claude Debussy.

J'avoue que depuis la première représentation de cet ouvrage, il y a six mois, mon impression n'a guère varié et je déplore, comme au premier jour, l'esthétique de M. Debussy et même souvent son écriture musicale.

Certes son orchestration est d'une couleur chatoyante et tout son ouvrage est même d'une poésie très délicate qui captive l'attention, mais sa musique me paraît avant tout, si j'ose m'exprimer ainsi, antihygiénique.

L'interprétation, d'ailleurs, est excellente, comme à la création.

Pelléas est joué cette fois par M. Rigaux, baryton élevé, qui a une jolie voix et une jolie tournure.

Mme Passama tient avec autorité le rôle de la mère de Pelléas, et Mlle Dumesnil est fort gracieuse dans celui du petit Iniold.

Enfin, les artistes de la création, Mlle Garden, MM. Dufranne et Vieuille sont parfaits, de même que l'orchestre, sous la remarquable direction de M. Messenger.

Le public d'hier soir m'a semblé très chaleureux.

Eugène d'Harcourt.

Léon KERST, « Premières Représentations », *Le Petit Journal*, 31 octobre 1902, p. 4.

Opéra-Comique : reprise de *Pelléas et Mélisande*.

L'Opéra-Comique reprenait hier soir *Pelléas et Mélisande*, le noble ouvrage de M. Debussy. Chacun sait que dès qu'un ouvrage est outrancier et incompréhensible, il est nécessairement déclaré « noble » par les régents de la mode et les conducteurs du goût, qui s'empressent d'admirer — ou de faire semblant — de peur d'être traités d'imbéciles. Alors, ils y vont de leur « noble ouvrage ». Cela ne vaut rien dire du tout, mais ça entraîne tout de même quelques moutons du troupeau des suiveurs. Heureusement, l'union ne fait pas toujours la force.

Il y a des cas où je préfère être un imbécile ; notamment lorsqu'on me convie à écouter de la musique et qu'on me fait entendre quelque chose qui n'en est pas.

Il paraît, pourtant, qu'il y a, dans *Pelléas*, d'étonnantes notations d'atmosphère, d'exquis

bruits d'âme, d'ineestimables trésors de poésie pâmée... Quoi encore ? — Et ce sont les sept notes de la gamme qui sont chargées d'exprimer tout cela ! Faut-il qu'on les torture, les pauvres !... Étonnez-vous, après cela, qu'elles crient leurs douloureuses dissonnances ! — C'est leur revanche, parbleu.

Les chanteurs étant totalement inutiles, en cette aventure où il n'y a pas une seule phrase du chant, s'efforcent à démontrer leur inutilité. Ils y parviennent. Mais est-ce leur faute !

Un jeune débutant paraissait hier pour la première fois, dans le rôle de Pelléas, le baryton Rigaux.

S'il fallait le juger sur cette épreuve négative, on devrait se borner à dire qu'il chante d'une voix serrée et gutturale, avec une physionomie impassible, des récits écrits évidemment trop haut pour lui.

Le mieux est de l'attendre le jour où il sera aux prises avec de la musique vocale possible.

Les décors de cette œuvre excessive continuent à être remarquablement artistiques, et c'est vraiment fâcheux qu'il y ait si peu de choses dedans. Néanmoins, narrateur fidèle, je dois constater que *Pelléas* a ses fanatiques ; mais, témoin véridique, je puis affirmer qu'ils ne sont pas nombreux. Les fanatiques applaudissent tant qu'ils peuvent. Les autres, c'est-à-dire la masse, les regardent — et sourient...

Léon Kerst.

Catulle MENDÈS, « Premières Représentations », *Le Journal*, 31 octobre 1902, p. 5.

Théâtre de l'Opéra-Comique. — Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

Les quelques minutes dont je dispose, je ne les emploierai pas à répéter que, en dépit de la très nette adaptation de chaque note à chaque syllabe, la musique de M. Claude Debussy — à mon gré, du moins — n'exprime pas tout à fait le poème de M. Maeterlinck. Elle l'*humanise* trop ; elle le suit dans la chimère, mais elle ne lui obéit pas dans la puérilité féerique ; c'est comme si on faisait de vibrantes figures de vitrail avec les poupées d'un magasin de jouets tenu par un Perrault automate qui serait un joli poète lyrique. Laissons cela, que j'exprimerai plus précisément, un jour proche. Hâtons-nous de dire que, en soi, et indépendamment de la volonté du Shakespeare infantile que, autrefois, voulait être M. Maeterlinck, l'œuvre de M. Claude Debussy nous a, plus délicieusement encore qu'aux premières représentations, enlacé, saisi, étreint, en des enlacements encore, d'un charme de rêve infini et de sensibilité exquisement élégiaque. De quoi est faite cette vague puissance câline, enchanteresse ? vient-elle de la mélodie expressive des dialogues ? ou de l'harmonie fluide d'une orchestration jusqu'à ce jour sans pareille ? je ne sais. Il ne faut pas être, devant cette nouveauté presque hyperphysique, un critique, mais un poète sans parti pris, répudiant toute connaissance technique, et qui se borne à éprouver. Nous raisonnerons quelque autre jour. Soyons, ce soir, délicieusement, et simplement émus. Et le public n'a pas été rebelle à une si délicate joie, à de si pénétrantes émotions. Le succès a été très grand ; les interprètes, — nommons tout d'abord M. André Messager et son tout parfait orchestre, son orchestre mieux que parfait, — en peuvent revendiquer une bonne

part. Le frisson lent et frêle d'une diaphanéité blonde sur un pâle fond d'azur pourrait seul ressembler à la grâce imprécise et comme toujours près de s'évanouir, de Mlle Garden, qui, dans le rôle de Mélisande, serait un rêve, si elle n'était un chant tendre et doucement puissant. Vous savez la belle voix sûre et l'art imperturbable de M. Dufrane, qui reprenait le rôle de Golaud. M. Rigaud, qui débutait dans le personnage de Pelléas, a de l'élégance, non sans un air de légende. Le petit Yniold, ce n'est plus un petit garçon, c'est une jeune fille, Mlle Dumesnil ; si la scène du balcon y perd quelque menue réalité de guignol, elle y gagne d'être moins déconcertante pour les personnes qui se choquent de la moindre chose. Et, sans nulle réserve, il faut admirer la mise en scène de l'Opéra-Comique, si pittoresque, si ingénieuse, si naïve en même temps, en un mot, si conte de fée. Qui disait que l'on ne peut pas jouer les pièces qui ont un grand nombre de tableaux, courts et vite remplacés ? vous voyez bien qu'on le peut. Et il sera intéressant de voir quelque jour M. Albert Carré mettre en scène tout un drame de Shakespeare, par réduit en cinq actes, sans coupures.

C. M.

O'DIVY, « Chronique musicale », *Le Soleil*, 31 octobre 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

Comme certains l'avaient prédit, l'opéra de M. Debussy — fondateur du *Debussysme*... encore un *isme* ! — triomphe des préventions, des étonnements, des scrupules de la première heure. Cette force créatrice a mis en fuite les routines. Les scandalisés se taisent, et le public, qui se sait, qui se sent en présence d'une inspiration neuve et forte, œuvre d'un sensitif à l'âme originale et rare, applaudit. Peut-être la pointe de snobisme qui, malgré ses ridicules, parfois aide le grand art, a-t-elle contribué au triomphe de la pièce.

J'ai retrouvé hier mon plaisir et mon émotion. Cette musique s'impose ! Elle fait la nique aux faux traditionalistes ! Elle s'affranchit des dogmes, jeunes ou vieux, des morts, des morts récents, comme des anciens morts ! Elle ascensionne vers le Beau par des sentes bordées d'abîmes, mais fleuries d'étranges fleurs...

Elle enveloppe de rêve une prose qui est, elle-même, un rêve, et, pourtant, burine les contours d'une précise humanité. L'insaisissable, le fluide, l'incertain flottent dans l'orchestre comme dans le dialogue, déploient leurs ailes vagues, dont la couleur n'a pas de nom : mais quel ferme dessin que celui des cerveaux, des âmes et des cœurs !

M. Moëterlinck a rencontré son traducteur sonore. Cette musique habille merveilleusement cette prose ; on dirait que celle-ci espérait celle-là ; on ne les sépare plus ; l'union de la note et du mot est un mariage d'amour ; rien, désormais, ne le rompra, il est indissoluble ; et, quand la comédie, triste ou gaie, prêche un peu partout le divorce, on aime voir des chefs-d'œuvre lyriques afficher une belle indissolubilité

MM. Dufrane et Vieuill gardent les rôles de Golaud, le mari un peu trop mûr pour une si jeune femme, et d'Arkel, le roi d'Allemonde, grand'père délicieux. Mlle Garden continue d'être une Mélisande exquisement sveltes et blonde. Mme Passama compose avec une touchante autorité le personnage de la reine Geneviève. Le début de M. Rigaux est heureux ; ce chanteur nous offre un Pelléas un peu sec, émacié, à la figure légendaire, qui

évoque les silhouettes des vieilles tapisseries harmonieusement pâles. Sa diction est appliquée, son geste adroit, sa voix suffisante.

Parlons de Mlle Dumesnil. Quelle heureuse idée d'avoir confié à cette jeune personne les destins du petit Yniold ! Tant que le petit Yniold fut un petit garçon, on le trouva avec raison d'une notoire insuffisance. Décidément, les petits garçons ne sont possibles au théâtre qu'à la condition d'être des petites filles ! Nous avons désormais un petit Yniold malin et mélodieux qui a permis de rétablir dans son intégrité l'admirable scène de la tour, d'une logique passionnelle si émouvante, si intrépide et si résolue. Grâce à lui encore, nous savourons le bref et suggestif tableau des moutons symboliques — inconscient troupeau qui court à l'abattoir, comme la foule humaine se hâte vers la mort après l'apparente inutilité de la vie.

L'orchestre a été hier ce qu'il fut lors de la première : excellent. M. Messenger le conduit avec un tact, une souplesse, une tranquille aisance qui, sans le moindre effort, nuancent le commentaire symphonique. Je n'imagine pas un chef mieux pénétré de l'œuvre qu'il conduit.

Je le répète, le succès s'affirme et ira s'affirmant chaque jour davantage. La primitive incompréhension de la critique — sauf de rares exceptions, la partition lui échappa — fait place à un goût vif, à une sympathie curieuse. *Pelléas et Mélisande* ont, par leur sincérité hardie, conquis les femmes et trouvé le chemin de leur cœur ! C'est dire que leur victoire artistique est assurée.

O'Divy.

Gustave BRET, « La Vie au théâtre », *La Presse*, 1^{er} novembre 1902, p. 3.

À l'Opéra-Comique : Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

Condamné par les critiques influents, honni par les musiciens qui se font les gardiens vigilants de l'arche sacro-sainte des traditions et de la routine, persiflé par les gens qui sont spirituels par manie et par profession, *Pelléas et Mélisande* ne s'en porte pas plus mal. Le public, le véritable public, celui qui, sans arrière-pensée, se laisse aller à ses impressions, à son émotion, n'a pas manqué (je l'avais prédit) de subir le charme ineffable de ce poème et de cette musique et il le subira encore longtemps : l'accueil fait hier à cette œuvre nous en est un sûr garant. Plus belle, plus radieuse, plus rayonnante encore, elle nous est apparue à cette représentation, qui a été mieux qu'une reprise, puisqu'on y vit réalisée entièrement la conception du poète et celle du musicien. Certains jeux de scène avaient été supprimés comme trop hardis ou trop difficilement acceptables pour le public : on les a rétablis. Une scène entière était passée : on la joue maintenant, ce qui nous vaut d'entendre la merveilleuse page d'orchestre qui la prépare. Le rôle de l'enfant est désormais confié à une jeune femme, Mlle Dumini, qui joue avec infiniment de grâce et de naturel et qui ôte cette impression angoissante, cette sorte de malaise physique que nous donnaient les intonations forcément inhabiles d'un véritable enfant.

Les principaux rôles ont retrouvé leurs interprètes de la création : Mlle Garden reste la Mélisande idéale, M. Dufranne est parfait dans Golaud, M. Vieulle excellent dans Arkel.

Dans le rôle de Pelléas, M. Jean Périer est remplacé par un jeune acteur, M. Rigaux, dont nous avons apprécié l'intelligence par la façon dont il joua Beckmesser à l'Opéra ; avec un peu plus d'assurance et de possession de son rôle, il ne fera pas mauvaise figure en Pelléas. Une nouvelle venue ou plutôt revenue, Mlle Jenny Passama, a dit en artiste expérimentée les phrases de Geneviève.

M. Messenger dirigeait l'orchestre. Je me trompe : il ne dirige pas, il anime, il vivifie, il électrise, il recrée l'œuvre, tant il la sent, tant il en est pénétré, tant il en exprime tout ce qui est en elle d'exprimable. Aimer ainsi passionnément une œuvre, mettre à son service tout son talent, toute son âme, c'est le fait non seulement d'un grand musicien, mais encore d'un noble et haut artiste.

Gustave Bret.

Gaston CARRAUD, « Les Premières », *La Liberté*, 1^{er} novembre 1902, p. 2.

Opéra-Comique. — Reprise de *Pelléas et Mélisande*

Le chef-d'œuvre de M. Claude Debussy a repris hier sa place au répertoire de l'Opéra-Comique. Il l'a reprise triomphalement, puisque nous aurons eu du moins, en notre douce époque, cette fierté de voir que la Beauté pouvait vaincre ses éternels envieux, aussi bien les plaisantins de la gent mondaine que les modestes rivaux de la gent artistique, qui pilleront d'autant plus cette partition, soyez-en sûrs, qu'ils l'auront plus âcrement dénigrée.

Et nous voici rendue l'incomparable joie d'entendre cette musique qui, mieux que toute autre, peut-être, justifie le mot de Schopenhauer : qu'aux autres arts n'appartient que l'ombre des choses, à la seule musique leur essence. Musique d'un artiste qui est de la lignée des plus grands en tout ordre, de ceux qui ont su voir le charme émouvant de la souffrance humaine, et non point sa grimace, entendre son chant, et non pas son cri, lui trouver une expression la plus nouvelle, la plus originale, et la plus parfaitement belle, la plus intense ; et trouver en même temps l'expression du mystère de l'atmosphère et de l'horizon, de leur maternelle sympathie pour les pauvres âmes que nous sommes. Cœur à cœur, Mélisande, Pelléas et Golaud, le vieil Arkel nous confieront encore leurs plus intimes larmes.

Le spectacle et l'ensemble de l'interprétation — l'orchestre surtout, dirigé par M. Messenger — sont toujours la réalisation la plus admirablement une et complète que l'on ait jamais pu voir du plus pur idéal d'art. Mlle Garden est Mélisande elle-même, exprimant si finement et si profondément, avec une grâce lointaine, la totalité de l'énigme de la femme ! M. Dufranne est toujours l'excellent chanteur que vous savez. M. Rigaux débutait dans le rôle difficile de Pelléas, avec point assez de sûreté ni d'autorité encore, mais une simplicité qui n'a pas déplu. Le véritable Pelléas reste à trouver : et pourquoi s'obstine-t-on à ne le point chercher plutôt parmi les ténors ? Il faudrait aussi trouver une reine Geneviève digne du grandiose Arkel que sait être M. Vieuille.

On a profité de cette reprise pour réparer une faute assez grave de la distribution initiale, en confiant à une jeune femme — Mlle Duménil — le rôle de l'enfant. Ce qui a permis de rétablir en son intégrité une des scènes les plus poignantes du drame, et de rétablir aussi un épisode, d'un symbolisme aigu, et du reste puéril, dont je regrettais moins la coupure,

car il me paraît briser le grand mouvement d'émotion tragique du quatrième acte. Quelle qu'en soit la valeur musicale, il ne rend pas, à la scène, ce qu'en attendait M. Debussy. Que n'a-t-il voulu plutôt nous restituer les deux scènes, si belles dans le texte de M. Maeterlinck, si musicales, et indispensables au clair progrès de l'action, de la chambre de Mélisande et des servantes !

Gaston Carraud.

MONTCORNET, « Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 2 novembre 1902, p. 5.

L'Opéra-Comique a repris la suite des représentations de *Pelléas et Mélisande*, interrompues par les vacances estivales. J'ai dit l'intérêt particulier que la partition de M. Debussy excitait. L'œuvre a ses fanatiques, et, par suite, ses détracteurs. Sans doute, il y a excès des deux côtés. Mais c'est déjà beaucoup qu'une œuvre artistique passionne à ce point les amateurs. Peu à peu, le temps viendra qui la mettra à sa place en la classant parmi les tentatives originales, sincères et non négligeables de l'art musical de notre époque.

Un débutant, M. Rigaux, s'est fait applaudir dans le rôle de Pelléas. Devons-nous renoncer à y entendre Mme Jeanne Raunay, comme on nous l'avait promis ?

Montcornet.

Arthur POUGIN, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 2 novembre 1902, p. 351.

L'Opéra-Comique a repris vendredi le *Pelléas et Mélisande* de M. Claude Debussy avec un débutant, M. Rigaux, dans le rôle de Pelléas, qu'avait créé M. Jean Périer. Deux autres rôles avaient aussi de nouveaux titulaires : c'est M^{lle} Jenny Passama qui jouait celui de la mère, tandis que celui d'Iniold, établi, on se le rappelle, par un enfant d'ailleurs intelligent, est rempli aujourd'hui par M^{lle} Dumesnil. Je n'hésite pas à dire que le personnage y gagne, surtout au point de vue musical, la jolie voix de M^{lle} Dumesnil ayant naturellement plus de corps, plus de timbre et plus de couleur qu'une voix enfantine. M. Rigaux est ce jeune baryton qui nous avait charmés au Conservatoire, dans les concours de 1901, où il s'était vu décerner les deux premiers prix de chant et d'opéra. La voix est charmante, d'une qualité exquise, et il s'en sert avec un goût rare et une grande sûreté, sûreté qui n'est pas facile à obtenir dans la musique de M. Debussy. Son talent de chanteur est vraiment remarquable, et il y joint cette qualité peu commune d'articuler avec une netteté absolue, de telle façon qu'on ne perde pas une syllabe des paroles. Je sais bien que les paroles de *Pelléas*... mais ça ne fait rien. En ce qui concerne l'action scénique, il y en a peu dans la pièce, où tout se passe en dialogue et en conversations. Mais justement, pour ne pas paraître maladroit et emprunté dans un rôle entièrement dépourvu de mouvement, il faut avoir un certain sentiment de la scène et prouver de l'intelligence. En réalité c'est là un début fort heureux, et le nouveau venu sera certainement une bonne recrue pour l'Opéra-Comique. Nous avons retrouvé, avec *Pelléas et Mélisande*, les prodiges de mise en scène qui avaient excité l'admiration générale à l'apparition de la pièce, et les délicieux décors de M. Jusseume, qui sont véritablement la joie des yeux et qui empreignent l'œuvre d'une poésie exquise. Nous

avons retrouvé aussi une excellente interprétation d'ensemble, avec, en tête, M^{lle} Garden, toujours élégante, toujours gracieuse, et toujours bien disante et bien chantante.

A. P.

Dom BLASIUS, « Musique », *L'Intransigeant*, 5 novembre 1902, p. 3.

Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy.

L'Opéra-Comique vient de reprendre *Pelléas et Mélisande*. Cette fois l'accord est complet entre le poète et le compositeur ; nous avons eu l'audition de l'œuvre intégrale ! Du livret on sait ce que nous pensons ; il s'en dégage quelques impressions sentimentales, mais, tout compte fait, ce symbolisme ne nous plaît pas plus que certaines brutalités du théâtre actuel.

Une nouvelle audition de la musique de M. Claude Debussy était nécessaire pour apprécier une œuvre aussi longuement méditée par le compositeur (M. Claude Debussy a travaillé sept ans à sa partition, paraît-il) que soigneusement écrite.

Il n'entre pas dans notre esprit d'opposition systématique à un genre nouveau, serait-il hardi, téméraire même. Le domaine de la mélodie a été fouillé si désespérément dans le siècle précédent, que toute tentative d'évasion nous semble justifiée. Nous voulons bien prendre notre parti de ne plus entendre d'air d'opéra, tel que le célèbre : « Ah ! lève-toi, soleil » de *Roméo*. Je songe ici à la scène du balcon retrouvée dans *Pelléas*. Cette forme mélodique gounodienne est définitivement acquise au beau et ne saurait être reproduite sans plagiat. Il faut même plaindre les jeunes d'avoir à se débrouiller au milieu de tant de sentiers battus.

C'est en pleine connaissance de cause — il l'a affirmé dans des interviews — que M. Claude Debussy a rompu en visière au patrimoine musical, dont quelques-uns, fort rares, il est vrai, tirent encore un fort bon parti. Y a-t-il réussi autant qu'il l'espérait et que le prétendent quelques-uns de ses plus chauds partisans ?... Nous ne le croyons pas : pour rénover, il aurait dû aller plus loin encore. Ce révolutionnaire est tout au plus un émeutier.

En certains endroits de cette trame musicale ininterrompue, à la mode wagnérienne, percent quelques linéaments mélodiques — comment s'en affranchir complètement ? — Or, ces motifs, disons-le, sont pauvres, et cela frappe d'autant plus l'oreille qu'ils sont généralement doublés en marche harmonique, suivant une cadence chère aux disciples de César Franck. Au fond, si l'on juge d'ensemble l'œuvre de M. Claude Debussy, elle se compose d'une série de modulations harmoniques des plus recherchées, sur lesquelles psalmodient et déclament les interprètes.

Là où il ne s'agit que de peindre quelques situations choisies (tel le retour à la lumière qui suit la descente aux souterrains du deuxième acte ; telle l'atmosphère mortuaire de la chambre de Mélisande sur laquelle se termine l'œuvre) le symphoniste reprend ses droits et nous n'avons que des éloges à adresser au musicien. Mais la monotonie et le parti-pris du procédé pèsent sur nous dans les scènes capitales de l'œuvre et, là, nous nous séparons du compositeur, déclarant, quant à nous, que le talent de l'harmoniste ne suffit plus à la

musique dramatique a d'autres exigences.

La mise en scène imaginée par M. Albert Carré est absolument délicieuse. L'interprétation compte un nouvel artiste, un débutant, M. Rigaux, qui remplace M. Jean Périer, sans le faire oublier. Mlle Garden est charmante en Mélisande. M. Dufranne, en possession d'une voix superbe, est parfait en Golaud, et cette fois l'enfant Iniold est figuré par Mlle Dumesnil, que porte le travesti de façon bien gracieuse.

D. B.

Adolphe JULLIEN, « Revue musicale », *Le Journal des Débats*, 9 novembre 1902, p. 1.

Opéra-Comique : débuts de M. Rigaux dans *Pelléas et Mélisande*.

Arrivons à la reprise de *Pelléas et Mélisande*. Le précieux ouvrage de M. Claude Debussy s'était arrêté, pour cause de clôture annuelle, à la quatorzième représentation : il vient de reprendre sa route — *che va piano va sano* — avec un nouveau Pelléas qui, fort heureusement, n'est pas un travesti, comme on avait annoncé que cela serait peut-être. En effet, nous ne sommes pas ici dans un théâtre d'opérette, où les amoureux, par convention, sont souvent représentés par des femmes, et Pelléas, si jeune qu'on se le figure, est proprement un homme et n'admet pas d'autre interprète qu'un homme. De pareilles métamorphoses ne doivent pas être du goût de M. Debussy, et M. Jean Périer n'ayant pas renouvelé son engagement à l'Opéra-Comique, — étrange aventure après le grand succès qu'il avait remporté dans le Mondor de *la Fille de Tabarin* et le Crispin du *Légataire universel*, — il a fallu se mettre en quête d'un autre Pelléas. Le choix des intéressés s'est porté sur M. Rigaux, premier prix de l'autre année au Conservatoire et qui parut depuis à l'Opéra, non sans bonheur, dans le Beckmesser des *Maîtres Chanteurs*. Il est, comme il convient, d'aspect très jeune et la voix serait suffisante si elle avait plus d'éclat dans le haut, et que le chanteur, dont on ne perdait pas un mot à l'Opéra, articulât de façon plus nette ; ces deux points acquis, il resterait à M. Rigaux à s'entendre et à s'entr'aider avec sa partenaire, aussi bien que M. Périer pouvait le faire. En effet, lorsque deux artistes, homme et femme, ont à jouer ou chanter ensemble, il est indispensable qu'ils s'habituent l'un à l'autre et l'heureux accord que je signalais dernièrement entre Mme Carrère et M. Bartet qui, dans la Zerline et le Masetto de *Don Juan*, forment, passez-moi le mot, un excellent attelage et se font réciproquement valoir, n'est pas toujours très facile à réaliser sur la scène : il ne faut pas que l'un tire à hue et l'autre à dia.

Mlle Garden, physique et voix réunis, est toujours d'une fluidité exquise, d'un vapoureux idéal : c'est Mélisande dans ce qu'elle a de plus « mélisandesque ». M. Dufrane et M. Vieuille, avec leur voix si généreuse, ont toujours autant de chaleur, de tristesse et d'ontion dans le violent Golaud et le vieil Arkel ; Mlle Jenny Passama remplace sans désavantage Mlle Gerville-Réache dans la reine Geneviève ; enfin le petit Yniold, c'est Mlle Dumesnil, pour laquelle on a rétabli la scène ultra-symbolique des moutons, sans grand avantage, à vrai dire : elle chante et joue mieux que le garçonnet des premiers jours ; mais comme ce petit Yniold-là est grand et bien jambé pour un enfant de six ou sept ans !

Quant à l'ouvrage lui-même, il fait tranquillement son chemin et j'ai quelque plaisir à constater que certaines gens qui grinçaient de colère à la répétition générale reconnaissent aujourd'hui chez l'auteur de l'originalité, un charme poétique, une inspiration noble, des harmonies délicates et subtiles. Mais, d'autre part, quand je vois des spectateurs qui n'ont fait que regarder la salle se dresser dès que le rideau tombe et claquer des mains avec frénésie, alors cela m'inquiète et je me demande si, d'une part comme de l'autre, ces éloges et ces bravos ne sont pas simple affaire de mode. Il n'importe, et l'ouvrage de M. Debussy, avec l'expression si pénétrante qui s'en dégage, surtout dans les derniers tableaux, est bien propre à captiver les musiciens et les amateurs sans parti pris qui savent écouter... Pour le reste, on verra plus tard.

Adolphe Jullien.

2. - ARTICLES DANS LES REVUES

Jean MARNOLD, « Musique », *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1902, p. 794-801.
Reprise de *Pelléas et Mélisande*.

L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise. Je l'écrivais le mois dernier en cherchant la raison de la pérennité des chefs-d'œuvre. Peut-être est-ce tout le secret du succès de *Pelléas et Mélisande*. Car *Pelléas et Mélisande* est devenu « un succès ». Chaque soir amène un nouveau triomphe, pour le bonheur naïf des interprètes, indistinctement rappelés radieux pour un public enthousiaste, pour l'ahurissement de la buraliste en détresse et la jubilation du caissier non moins stupéfait. Imaginez ce qui se doit passer sous le crâne abasourdi des « hommes de théâtre », — fonctionnaires blanchis sous le harnais, compétences professionnelles ou fournisseurs attirés, — en présence du succès de *Pelléas et Mélisande*. Il paraît difficile d'attribuer ce succès à une cabale. Les auteurs auraient-ils tant d'amis, et de qualité si rare ? tant d'amis dont il ne leur fallût point se garder en même temps que de leurs ennemis éventuels ? tant d'amis dévoués à cet héroïsme, de payer leur place à toutes les représentations, de pousser jusqu'au strapontin la volonté de remplir des salles et le désintéressement d'applaudir un camarade ? Ces choses-là n'arrivent même pas dans les contes de fées. On est bien forcé d'admettre que beaucoup de gens vont à l'Opéra-Comique acclamer leur œuvre, qui n'ont jamais vu Claude Debussy ni Maurice Maeterlinck. Il est même assez probable qu'une bonne partie de ces admirateurs ignorait hier jusqu'au nom du poète ou du musicien.

Ce succès n'en demeure pas moins un phénomène à peu près sans exemple dans les annales du théâtre. En le constatant dans notre Paris, on céderait volontiers à un sentiment d'amour-propre un peu puéril et, une fois de plus parmi tant d'occasions du contraire, on se sentirait flatté d'être Français. Que la beauté d'une œuvre d'art aussi insolite, aussi absolue dans sa sincérité, semble s'imposer à une foule de « spectateurs » contemporains, le seul snobisme suffirait mal à l'expliquer. Et encore, un snobisme de cet acabit, sévissant du parterre aux loges et des loges aux galeries paradisiaques, révélerait-il un effort vers le beau, indice, chez la foule qui en est capable, d'une culture exceptionnellement élevée et

délicate. Faudrait-il donc nous résigner à l'enfantillage démodé d'une autoadmiration solidaire et nationale ? Les vieux clichés de « Ville-Lumière » et de « Flambeau de la civilisation », sans cesser d'être ridicules, exprimeraient-ils, au fond, quelque chose d'inéluctablement réel ?

À l'égard de la production artistique, les classifications « nationales », les termes généraux de « génie français », de « génie allemand » ou autre, n'ont jamais répondu pour moi, je l'avoue, qu'à quelque chose de fort vague, en tout cas à rien qui se puisse respectivement représenter, sans de formelles contradictions, par la liste intégrale des hommes de génie des nations en cause. Les grands créateurs apparaissent bien plutôt des êtres d'exception qui, sortis du troupeau, le dominant et quelquefois le dirigeant ou, simplement, le méprisent à l'écart ou l'ignorent. Mais si l'éventuelle hégémonie artistique ou quelconque, momentanément conférée par eux au peuple qui les vit naître, est plutôt factice-ment que réellement « nationale », il semble bien que, parmi les troupes divers, une gradation de sensibilité s'établisse en proportion d'un inconscient passé de culture héritée ou acquise, fécondée par de très anciens croisements de races et affinée par la curiosité de constants échanges.

On ne peut pas ne pas remarquer qu'un public parisien ou français a donné cette preuve nouvelle de subtil instinct artistique dans le moment où, à propos de la disparition de ce qui restait de M. Zola, — c'est-à-dire un formidable et vaniteux imbécile, — « la brute blonde » anglo-saxonne, sa sœur scandinave et jusqu'au sceptique androgyne transalpin se rencontraient pour imprimer ou télégraphier les insanités qu'on savoura. On ne peut pas ne pas constater que, par ce même public français, l'implacable marchand de copie fut accueilli dès la première heure de son talent et suivi tant qu'il eut quelque chose dans le ventre ; et qu'il fallut que celui-ci fût vidé au point de ne plus contenir que de quoi souiller un cadavre, pour que le « monde civilisé » glorifiât l'écrivain par lui d'abord et si longtemps honni ou discuté.

L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise, mais, certes, elle n'est pas sentie partout de la même façon. Et puis, n'est-ce pas là un peu jouer avec des mots ? Est-il bien possible, en face de l'œuvre d'art, de séparer la sensation de l'intelligence ? Pour le spectateur cultivé, le coup de Jarnac même de l'émotion bête diffère-t-il beaucoup d'un « touché » de salle d'armes ? Si la botte a porté, c'est sur le plastron et, quand le dit spectateur la reçoit, dans le même temps qu'il sent le coup, il en discerne aussi l'inanité. Mais ses voisins, peut-être, ne s'en aviseront que demain ; d'autres, plus tard ; d'autres, jamais. En réalité, l'œuvre d'art n'est probablement jamais que « sentie ». Mais cette sensibilité artistique serait un composé très complexe, variable selon l'influence virtuelle, et souvent occulte, exercée par des facteurs d'ordre plus spécialement intellectuel sur la sensation brutale.

La qualité de l'œuvre qu'ils se pressent pour connaître témoignerait ainsi, chez les spectateurs toujours plus nombreux de *Pelléas et Mélisande*, d'un fonds latent de culture artistique dont on ne peut manquer d'être frappé. Car *Pelléas et Mélisande* est une chose unique dans l'histoire de l'art musical. Son apparition au théâtre est un fait d'évolution

plus imprévu que ne le fut celle même de *Tristan*. L'art de Wagner dénonce un aboutissement, une synthèse. C'est comme un grand lac aux eaux mêlées et changeants, où l'on peut distinguer l'apport certain des affluents. La musique de *Pelléas* semble tomber du ciel. Il est possible de citer les devanciers dont procèdent tous compositeurs et jusqu'aux plus grands maîtres : ici, on ne trouve pas de noms. On aperçoit bien que l'art de Claude Debussy vient à son heure ; on reconnaît en lui la suite logique de tout ce qui le précéda, — mais pas la conséquence. Ce n'est plus l'aboutissement, le soir glorieux d'une époque de l'art musical, c'est le matin d'une phase nouvelle de son évolution. Et l'art de ce musicien qu'on ne sait à qui nettement rattacher, qui parle une langue qu'on pourrait presque littéralement qualifier d'inouïe, cet art apparaît, dans sa beauté si neuve, d'une perfection si complète et merveilleuse qu'on a peine à imaginer qu'elle puisse être dépassée. Ce langage créé d'hier ignore les balbutiements et les maladroites. On a l'illusion que l'artiste n'y laisse rien à dire, non pas mieux, mais seulement aussi bien qu'il ne l'ait dit le premier. Et il se trouve qu'une foule se plaît à ce langage admirable et inconnu. Sans doute, elle l'entend ; elle le devine. C'est presque déconcertant. Il faudrait remonter jusqu'aux Grecs.

Mais il ne nous est rien parvenu de la musique d'Eschyle et de Sophocle. Nous savons seulement que, vocale ou instrumentale, elle fut monodique ou homophone. Nous ne pouvons affirmer que la monodie grecque n'ait pas constitué un art aussi délicat que notre musique harmonique et comme elle autonome. Mais nous nous expliquons plus aisément les effets de l'association de l'art monodique et de la tragédie, l'emploi de cette monodie en qualité de simple « moyen d'expression », qualité que la musique polyphonique ne semble capable d'assurer qu'à ses dépens ou à ceux du drame. Nous pouvons même admettre, à la rigueur, une sorte de prédestination essentielle de la monodie à ce rôle expressif ; car l'origine du chant monodique dans la parole humaine est une hypothèse plausible en somme et, si nous n'en possédons aucune certitude, nous n'avons pas le droit pourtant de repousser *a priori* sa possibilité. Tandis que l'évolution de notre polyphonie harmonique en a fait peu à peu un organisme indépendant dont les combinaisons toujours plus complexes ressortissent de rapports spécifiquement musicaux et n'ont qu'une relation éventuelle avec le discours ou l'action du drame.

En vérité, *Pelléas et Mélisande* est peut-être une chose unique dans l'histoire de l'art tout entier. Cette fusion identificatrice de deux arts et de deux chefs-d'œuvre en un seul est un monstre, une chose inclassable et sans nom, qui bouleverse les notions les plus évidentes et les conceptions les plus légitimes, qui dément l'expérience des siècles, qui se moque de tous les systèmes. Chez les Grecs, le poète était aussi musicien, et l'intervention de la musique, prévue et préparée dans sa tragédie. Chez Wagner et d'autres, le musicien était poète, et son drame, agencé pour la connexion lyrique. Ici, ce sont deux hommes différents, et le musicien s'empare après coup de l'œuvre du dramaturge, sans qu'en l'écrivant celui-ci ait songé à une pareille destination. Et jamais l'union des deux arts ne fut aussi profonde, aussi indissoluble. Il y eut, dans l'art musical, d'autres drames lyrique ou opéras qu'on s'accorde à honorer du titre de chefs-d'œuvre. Mais, que l'association des arts de la parole et du son ait abouti à une telle unité, à un équilibre si absolu ; que, sans rien perdre un

instant de sa beauté propre et indépendante, la musique soit devenue l'art de l'expression la plus adéquate ; que, sans en souffrir un instant, le drame supporte le voisinage des combinaisons sonores les plus musicalement captivantes, que sa puissance d'action même en soit infiniment augmentée sans l'emporter un instant sur la force de l'émotion musicale, de sorte qu'on ne sait pas qui des deux, drame ou musique, décuple la portée de l'autre et qu'il semble que tous deux pâtiraient à être séparés ; — tout cela n'est jamais arrivé qu'une fois, une seule fois, avec *Pelléas et Mélisande*. Et voici qu'il faut ajouter qu'une foule contemporaine recherche avec joie le contact de cette œuvre étrange, élaborée dans l'isolement de la tour d'ivoire du génie ; il advient que cette création exceptionnelle, où tant de choses sont requises de la sensibilité du spectateur, « a du succès ».

Jean Marnold.

Fernand GREGH, « Musiques », *La Revue de Paris*, 1^{er} janvier 1903 (dixième année, tome premier, janvier-février 1903, p. 206-211, p. 219-220)

La reprise de *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy, dont l'été avait interrompu les représentations en plein succès, a été triomphale. Quelques changements avaient été faits à la pièce et à l'interprétation. La scène du petit Yniold et des moutons, coupée à la répétition générale, a été rétablie ; elle n'ajoute d'ailleurs pas grand'chose à l'œuvre, et fait un peu longueur. La musique symphonique de certains entr'actes a été développée pour que les fréquents changements de décor puissent se faire avec moins de hâte fiévreuse. D'autre part, le rôle du petit Yniold, confié d'abord à un enfant qui chevrotait avec timidité : « Oui, petit père... Non, petit père », a été donné à une jeune femme qui nous l'a fait entendre comme pour la première fois. Enfin un nouveau ténor, M. Rigaux, succédait à M. Périer dans le rôle difficile de Pelléas. M. Rigaux a une belle voix chaude, mais son physique n'est pas celui « de l'emploi ». Et il nous a fait regretter M. Périer, dont la voix était sans doute moins étoffée, mais dont la personne et le jeu étaient plus adaptés au rôle, et qui restera pour nous, jusqu'à nouvel ordre, le Pelléas idéal. — Ces légères modifications me fournissent le prétexte de parler encore aujourd'hui de *Pelléas et Mélisande*, malgré que M. André Hallays ait déjà dit aux lecteurs de la *Revue* ce qu'il pensait de cette maîtresse œuvre, avec la fine liberté d'un esprit qui « ne se pique de rien », et qui sait goûter le beau partout où il le trouve. Je ne dissimulerai pas que je suis heureux de saisir ce prétexte.

Plus on étudie la partition de *Pelléas*, plus on l'admire, et plus on l'aime. Il faut le dire et le répéter : c'est un chef-d'œuvre.

Pour être juste, reportons une part de l'honneur sur le dramaturge, M. Maurice Maeterlinck, qui est, au reste, l'avenir le montrera de mieux en mieux, l'un des plus nobles esprits et l'un des écrivains les plus originaux de ce temps.

Sans doute, l'art de *Pelléas et Mélisande* est parfois assez enfantinement allégorique ; et M. Maeterlinck, qui depuis s'est penché sur la réalité et a connu qu'elle était encore le plus beau miracle et le plus étrange mystère, y a quelque peu abusé des mystérieuses « concordances », des « correspondances » miraculeuses où s'est complu pendant maintes années l'esthétique symboliste. L'heure de midi joue dans le drame un rôle exagéré ;

Mélisande perd trop de choses dans les fontaines, sa couronne d'abord, sa bague ensuite. Et je n'ai jamais pu comprendre ce que représentaient les trois vieux pauvres que Pelléas et Mélisande trouvent endormis dans la grotte au bord de la mer. En outre, la lecture de Shakespeare a trop visiblement marqué l'esprit de l'auteur : la chanson charmante de Mélisande à la fenêtre,

*Je suis née un dimanche,
Un dimanche à midi (toujours midi !)*

est une imitation lointaine, mais sensible à qui sait lire, de la phrase de Titania : « Quand je suis née, une étoile dansait ». Et la scène de la jalousie est peut-être inspirée d'*Othello*.

N'importe ! la pièce de M. Maeterlinck est souvent admirable. C'est un conte d'amour, exquis et pathétique, plein de passion et, sous son aspect de rêve, plein de vie. Le dialogue abonde en beaux passages, je dirais même en beaux vers, tant l'alexandrin fleurit naturellement dans cette prose harmonieuse :

*(La mer) Elle ne semble pas heureuse, cette nuit...
Je ne vois plus le ciel à travers les cheveux...
L'odeur de la verdure et des roses mouillées...
... J'en suis si près (des yeux de Mélisande)
Que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent...
Et je n'ai pas encor regardé son regard...
... On dirait
Que ta voix a passé sur la mer au printemps...
Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes !*

La scène des amants à la fontaine, d'une tendresse qui s'ignore, est une pure merveille de grâce jeune et fraîche ; la scène de Golaud et de l'enfant, une des plus terriblement hardies qu'on ait jamais tentées au théâtre ; et quand Pelléas et Mélisande, au troisième acte, s'aperçoivent que Golaud est là, derrière eux, en voyant s'allonger, à côté de leurs deux ombres enlacées au clair de lune, une troisième ombre solitaire et tragiquement immobile, c'est là une admirable invention dramatique.

Comme l'avait noté M. Mirbeau, — il y a longtemps déjà, le jour où il révéla dans un retentissant article du *Figaro* le talent encore inconnu de M. Maeterlinck, — il passe parfois sur son théâtre un souffle vraiment shakespearien.

Mais la musique est plus belle encore ! Elle confère à la pièce la *densité* qui lui manquait un peu. Ou, pour nous servir d'une autre image, le *Pelléas* de M. Maeterlinck est comme une tapisserie, comme une fresque, et n'existe, si je puis dire, qu'en largeur et en hauteur. La musique lui donne la troisième dimension, la profondeur. D'un conte bleu, elle fait un poème éternel ; d'une exquise et tragique pièce « pour marionnettes », un drame humain : le drame de l'Amour et de la Mort, le poème de la Vie.

Je n'ignore pas que cet enthousiasme paraîtra exagéré à beaucoup de lecteurs, à beaucoup de musiciens en particulier, dont je n'ai pas d'ailleurs, je l'avoue humblement, la

compétence technique. Avec l'esprit que donne souvent la passion, certains d'entre eux vont répétant, non sans un peu de dédain : « *Pelléas*, c'est une œuvre qui plaît surtout aux peintres et aux poètes... » Mais Wagner, lui aussi, a d'abord eu pour défenseur des poètes et des peintres. Berlioz qui aurait dû comprendre Wagner, puisqu'il l'avait devancé, l'attaquait violemment. Et ce n'était point, de sa part, basse jalousie : Berlioz était sincère. Et les musiciens qui refusent d'admirer ou même d'entendre *Pelléas* le sont aussi. Un grand novateur effare toujours un peu les gens du métier. Il faut « n'en être pas », pour juger son œuvre sans parti pris. Par delà le métier, à travers les habitudes techniques, il faut pouvoir pousser jusqu'à l'âme même de l'œuvre. Une certaine incompetence est presque nécessaire en pareille occurrence. Et c'est le cas de dire : « Heureux les pauvres en esprit ; le royaume de l'art est à eux. »

Je n'ignore pas non plus tout ce que M. Debussy, bien qu'il libère la musique française de l'influence wagnérienne, doit au grand homme. On ne remplace en art que ce qu'on s'est assimilé. M. Debussy dépasse Wagner, mais c'est en s'aidant de Wagner lui-même. Il n'eût peut-être pas osé ce qu'il a osé, s'il n'y avait pas eu Wagner avant lui. La « mélodie continue » est plus vraiment continue chez M. Debussy que chez Wagner ; mais c'est Wagner qui en a formulé la théorie et donné l'exemple. On peut même signaler dans *Pelléas* maint souvenir littéral de Wagner : ici un thème de *Siegfrid-Idyll* ; là, de *Parsifal* une demi-page entière. Mais qu'est-ce que cela dans une partition partout ailleurs si profondément original ? — M. Debussy doit beaucoup aussi à Moussorgski. Et, avec la franchise des vrais artistes, il n'a jamais songé à en faire mystère. À plusieurs reprises, il a proclamé son admiration filiale pour le musicien russe, dans ces « Notes de M. Croche », si primesautières, que publiait parfois la *Revue Blanche*.

On pourrait signaler chez M. Debussy l'abus de la gamme par tons, que d'aucuns appellent improprement gamme chinoise, l'abus des accords parfaits qui s'enchaînent par mouvement direct, des accords de quinte augmentée, des accords de neuvième, que sais-je ? Et l'on sait que les traités d'harmonie prohibent certains de ses procédés, qu'imiteront demain les « debussystes », *servum pecus*, sans imiter l'inspiration de leur maître. Mais ce qu'on sait aussi, c'est qu'il y a une évolution des espèces animales ou même des genres littéraires. L'idée du devenir, qui est la grande conquête du XIX^e siècle, a envahi l'art comme la science et la philosophie, et nous ne croyons plus à des règles fixes, à des *canons* de la beauté.

Certaines des innovations de M. Debussy devraient-elles même ne pas être acceptées par l'avenir, ce dont je doute, qu'importe encore, si l'œuvre est belle ? Qu'importe, comme l'a dit M. Amédée Rouquès, que tel accord de quinte ou de neuvième soit altéré ou diminué de façon peu orthodoxe, si notre émotion, elle, ne l'est pas ?

Ce qui importe, c'est que voilà un chef-d'œuvre, d'une nouveauté indiscutable, d'une perfection absolue : descriptif sans couleur locale, pittoresque sans placage, dramatique sans devenir un instant « théâtral », scénique sans cesser une seconde d'être lyrique. M. Debussy est plutôt un génie fin qu'un génie fort. Il est à Wagner ce que Racine eût été à Hugo. Et ce n'est point par hasard que ce nom de Racine vient sous ma plume : chez

Debussy comme chez Racine, une fois écartées les différences des arts, même audace secrète et comme exquisement surnoise de l'expression, même force sans fracas, même style soutenu sans effort, et surtout, et avant tout, même vérité psychologique, même humanité. Voilà le grand mot lâché. Oui, nul romantisme ici, nul *effet*, nul mensonge ; mais la vérité dans la beauté. *Pelléas* est une œuvre classique, égale à elle-même en toutes ses parties, admirablement composée, équilibrée, harmonieuse. C'est une œuvre profondément française, toute proche de Racine, de La Fontaine, de Chénier (qui y aurait salué cette « naïveté » dont il faisait la première vertu de l'artiste), de Lamartine, de Musset, de Verlaine. C'est une œuvre traditionnelle, au vrai sens du mot, comme toutes les œuvres vraiment novatrices : car la vraie tradition, ce n'est pas le pastiche, qui est une décadence, et, par conséquent infléchit la ligne, c'est la belle nouveauté qui la continue.

Longs accords onduleux comme des flammes d'or, phrases sinueuses comme la parole, brisées comme des rires, entrecoupées comme des sanglots, discordances tendres, sonorités liquides, chromatisme nerveux, harmonies dolentes ici, traîtresses là, ailleurs titubantes, dirait-on, de l'ivresse du printemps ou du vertige de l'azur ; Pelléas, doux songeur triste, qui veut toujours partir et qui reste toujours, et sait qu'il doit attendre l'accomplissement de la destinée ; Golaud, pauvre homme qui tue sans le vouloir, pauvre homme « pareil aux autres hommes » ; Arkel, vieillard sage et bon, qui sait la vie et pardonne à l'amour et au meurtre ; Mélisande enfin, *animula vagula blandula*, petite âme énigmatique jusqu'au bout, et qui meurt sans dire son secret, blonde princesse de légende à l'âme de petite fille, petite fille où palpète, rêve et aime toute la femme !... Vous nous avez enchantés, vous nous avez pris le cœur, du premier jour ; vous serez plus tard pour nous toute notre jeunesse, et lentement nous vous regarderons, d'année en année, vous perdre dans le lointain, en murmurant aussi, avec des larmes dans les yeux : « Oh ! pourquoi parlez-vous ? »

J'ai déjà noté que le rôle de Pelléas avait, à la reprise, été confié à M. Rigaux. Mademoiselle Garden est toujours l'adorable Mélisande des débuts, vierge descendue d'un vitrail et gardant parmi la vie le cerne de plomb qui, sur la verrière, rendait si ingénument gauche son geste immobile. Elle a une façon inimitable de dire : « Ne me touchez pas... », ou : « Je suis malade ici... » ; de tendre la grande épée à Golaud jaloux, d'un geste enfantin et épouvanté, et de mourir en silence, sa petite bouche ouverte pleine d'un éternel cri muet...

Mademoiselle Gerville-Réache était remplacée dans le rôle de la mère par madame Jenny Passama, qui y a été très bonne. Et mademoiselle Dumesnil, qui joue le petit Yniold, un peu trop grande à la fois et un peu trop puérile, a bien chanté ce rôle que nous soupçonnions à peine. MM. Dufrane et Vieulle sont toujours un Golaud et un Arkel admirables.

*

[...] Qu'est-ce enfin qui nous a enchanté et nous enchantera longtemps encore dans *Pelléas et Mélisande* ? Sont-ce les nouveautés harmoniques ou prosodiques, les tours de force hardis et heureux qui font « demeurer stupides » les partisans des musiques passées, et nous étonnent, nous aussi, d'une joie un peu agressive ? Certes nous applaudissons à cette révolution musicale, petite au reste comme toutes les révolutions, et qui n'est en fin de compte qu'une évolution soudainement consciente ; certes le nouveau est un grand principe

de beauté. Mais la violation des lois sera un jour codifiée elle-même, et fera loi, à son tour ; les harmonies défendues qu'a tentées Claude Debussy, acceptées avec le temps, serviront à défendre, un jour, aux Debussy de l'avenir d'autres harmonies par nous insoupçonnées, et les plus révolutionnaires nouveautés deviendront peu à peu des « formules » réactionnaires. *Pelléas* vieillira, à son tour, sera imité, banalisé ; et dans cinquante, dans cent ans peut-être, on sourira un peu en lisant les pages où, tout chauds de plaisir et tout vibrants d'émotion, nous avons inscrit notre étonnement ravi et notre admiration fervente. Mais ce qui ne vieillera pas dans *Pelléas*, c'est ce qui n'a pas vieilli dans *l'Arlésienne*, dans *Tristan*, dans *la Damnation*, dans *les Noces de Figaro*, dans *Joseph*, dans *Orphée*, quelque chose de profond, de naturel et d'un peu divin, et qui, étant jeune et vierge le jour où le musicien l'a mis dans sa musique, le sera toujours ; c'est l'âme humaine qui s'y est exprimée, la vérité, l'*humanité* de l'œuvre. [...]

Fernand Gregh



III. - La centième représentation de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique (28 janvier 1913)

Georges PIOCH, « À propos d'une centième : La "Première" de *Pelléas et Mélisande* », *Gil Blas*, 28 janvier 1913, p. 1.

Maintenant que le souvenir a pris le temps d'un peu de discernement, on découvre, autour de la révélation de cette œuvre, le frisson qui annonce un moment exemplaire de la sensibilité et de l'esprit humains. Ceux qui, déjà, étaient conquis à Claude Debussy par la grâce émouvante et rare de son Quatuor pour cordes, de *la Damselle Éluë*, de tant d'œuvres de piano où son originalité est jaillie comme la lumière dans la nature, n'apprenaient pas sans inquiétude que l'on s'ébahissait souvent, à l'Opéra-Comique, durant les répétitions... Quant aux pronostics des gens qui « font autorité dans le théâtre », vous savez leur valeur lorsqu'il s'agit vraiment d'œuvres... Ces admirateurs, ces amis d'avant le succès avaient, surtout, pour reconforter leur espérance le zèle enthousiaste, savant, noblement flatté, profondément ému, de M. André Messager, qui s'est ainsi mérité une gratitude impérissable. On vantait par indiscretions la mise en scène organisée par M. Albert Carré, son assiduité au service d'une œuvre dont le goût ordinaire se devait étonner : et c'était un reconfort encore.

Puis quelques difficultés intriguèrent l'opinion. M. Maurice Maeterlinck voulait que Mme Georgette Leblanc interprêtât le rôle de Mélisande ; Claude Debussy l'entendait d'une autre oreille. Il s'obstina, — et M. Albert Carré avec lui. Alors M. Maurice Maeterlinck, qui est aux cimes de la pensée et des lettres en ce temps, descendit à nos irritations quotidiennes ; il en témoigna en vouant *Pelléas et Mélisande*, promu à la musique, aux Fatalités sans rémission. C'est alors que — ainsi qu'il est advenu chaque fois que, depuis trente ans, l'Art a dû, en ce pays, livrer une de ses plus belles, de ses plus hautaines batailles —, c'est alors qu'Octave Mirbeau intervint. Comme il avait milité à l'aube de la gloire de M. Maurice

Maeterlinck, il milita pour l'aube de la gloire de M. Claude Debussy. Dans un article admirable par l'audace du zèle, parfait quant à la clairvoyance, il conviait son « fraternel ami » Maeterlinck à résigner en lui l'homme pour la plus grande, pour la seule gloire du poète, et à sourire à une œuvre qui devait accroître, pour les hommes, l'infini de la Beauté. M. Maurice Maeterlinck opta pour l'homme : c'est ainsi, sans doute, qu'un philosophe parvient à conserver à ses œuvres les émotions de la vie de tout le monde.

Enfin, vers la fin de la saison théâtrale 1902, la répétition générale eut lieu. On vous contera que la majorité du public s'y réjouit avec quelque indécence ; on exagère : la stupeur suffit, pour la plupart, à unifier tous leurs sentiments et, même toute leur digestion. Elle multiplia, dans les couloirs, les drôleries édifiantes, et cette méfiance silencieuse qu'observent, en pareils cas, les gens qui briguent impitoyablement d'être ceux qui devancent l'opinion publique. On rit parfois : surtout lorsque le fils de Golaud, pressé par ce dernier, lui répète : « Oui, petit père... »

Pourtant, l'âme qui habite l'œuvre de Claude Debussy avait agi. Ils étaient bien quelques centaines de braves gens, — ce jour-là, — qui éprouvaient qu'une forme nouvelle du drame lyrique s'épanouissait peu à peu, avec une certitude dans l'art, une affection dans la simplicité, une sensibilité dans l'ordre qui, vers cette âme, éveillaient d'autres âmes... Grâce tendre, mêlant en soi les forces de l'air sonore, de la terre pathétique, de la lumière semée, — grâce tendre d'une œuvre où se réalise l'union la plus étroite, la plus harmonieuse, de la poésie et de la musique... C'était la nature même dans la nouveauté de l'art...

La première représentation répéta exactement les stupeurs et les ravissements de la répétition générale.

La veille, on avait élu, dans le second arrondissement de Paris, un malheureux politicien, depuis louchement suicidé, lequel avait nom Syveton... J'ai le souvenir très précis d'Octave Mirbeau me disant alors : « Les idiots qui ricanent à la représentation de *Pelléas* sont les mêmes qui ont élu Syveton ». Une constatation brève suffisait à lui donner raison.

Finalement, ce fut un triomphe. Il était l'œuvre d'une centaine d'auditeurs frénétiques, qui s'entendirent si bien au tumulte qu'il fallut relever cinq ou six fois le rideau.

Dans la bourgade du théâtre, on contriste toujours quelqu'un quand, parlant d'interprètes, on rend justice à ceux qui furent les premiers hérauts d'un chef-d'œuvre. Aussi me bornerai-je à citer des noms : Mmes Mary Garden, Gerville-Réache, MM. Jean Périer, Dufranne, Vieuille... Cela prouve, au moins, qu'ils sont inoubliables. Et je vous ai dit le zèle musical de M. André Messager et le parfait service de M. Albert Carré.

Or, aujourd'hui, on donne la centième représentation de *Pelléas et Mélisande*.

Georges Pioch.

Édouard BEAUDU, « À propos d'une « centième ». La leçon de “Pelléas” », *L'Intransigeant*, 29 janvier 1913, p. 2-3.

Ce que les critiques pensaient de « Pelléas et Mélisande » il y a dix ans.

M. Claude Debussy est un homme d'esprit. Au souper par lequel on fêtera, ce soir, la

centième représentation de *Pelléas et Mélisande*, il a voulu que la critique fût conviée.

La critique, cependant, ne fut pas toujours tendre pour l'admirable musicien. Ses principaux représentants d'il y a dix ans avaient nettement pris position contre le noble effort d'art tenté par M. Debussy. On se souvient aujourd'hui encore des violentes polémiques qui s'engagèrent autour de l'œuvre nouvelle, représentée pour la première fois le 30 avril 1902, à l'Opéra-Comique.

Ceux qui détenaient le pouvoir de juger dans nos principaux quotidiens en abusèrent quelque peu ; ils essayèrent de dresser l'obstacle de la routine devant l'idéalisme inattendu qu'on leur offrait. M. Debussy ne saurait leur en vouloir : le triomphe de sa cause n'en a que plus d'éclat, et cette centième de *Pelléas* prend les proportions d'une rare victoire.

« Si pleine de talent que soit son œuvre, nous croyons que M. Debussy a tort ; c'est l'avenir qui nous fixera », écrivait un critique anonyme dans l'*Éclair*.

Je crois que nous sommes fixés depuis longtemps...

La plupart de ceux qui doutèrent de la fortune de ce drame lyrique étaient d'ailleurs d'une époque autre que la nôtre ; quelques-uns ont même disparu avant de constater leur erreur. Ceux qui assistent maintenant à la victoire de *Pelléas* feraient-ils amende honorable ?

*

Parmi ces derniers, M. Fourcaud se montra un farouche adversaire de l'art debussyste. « L'unique intérêt sérieux de l'œuvre, écrivait-il, est dans les combinaisons harmoniques. Je ne disconviens pas que M. Debussy atteigne souvent, sous ce rapport, à des effets curieux et même précieux ! »

Catulle Mendès, qui ne se montrait pas plus enthousiaste, reconnaissait lui aussi les indiscutables dons du compositeur :

« Quoi donc ? écrivait-il, après avoir affirmé qu'il y avait incompatibilité entre le poème et la partition, — M. Claude Debussy ne s'est pas montré, ce soir, le très exquis musicien que tout le monde admire en lui ? Ah ! que si fait ! et même on peut dire que jamais encore, il n'avait mis en œuvre avec tant de maîtrise les dons merveilleux qu'il reçut des muses favorables... »

Dans le *Figaro*, Eugène d'Harcourt émettait une appréciation qui surprit ses contemporains :

« M. Debussy, dont c'est la première œuvre dramatique, consentira peut-être à renoncer à son système et à revenir à une conception plus saine de l'art musical. Nous pourrions alors attendre de lui quelque chef-d'œuvre... »

Or, le chef-d'œuvre existait déjà : c'était *Pelléas et Mélisande*.

Si les détracteurs de *Pelléas* furent nombreux, nombreux également furent ses admirateurs.

« Cette musique, marquant une phase importante de l'éternelle évolution des choses, pousse au tombeau les imitateurs patentés de Richard Wagner et leurs bâtardes productions. Place aux indépendants et aux créateurs ! » écrivait dans la *Revue du Palais*, M. Alfred Bruneau ; et André Corneau, qui était alors le prédécesseur de M. Bruneau au *Matin*,

prodiguait lui aussi l'éloge et déclarait la musique de *Pelléas* « curieuse, délicieuse, poétique ».

Il ne faudrait pas oublier ici la spirituelle et favorable opinion de M. Henry Gauthiers-Villars, dans l'*Echo de Paris*, et les ardents propos de M. Pierre Lalo, critique musical du *Temps*. M. Pierre Lalo est certainement un de ceux qui ont le plus contribué au succès croissant de *Pelléas et Mélisande*. Il est de ceux qui, ayant soutenu l'œuvre avec passion, l'ont menée à cette « centième » que l'on fête aujourd'hui.

Édouard Beaudu.

[Anonyme], « Théâtres », *Le Temps*, 30 janvier 1913, p. 5.

— La centième représentation de *Pelléas et Mélisande*.

La centième représentation du drame lyrique que M. Claude Debussy a écrit sur l'œuvre de M. Maurice Maeterlinck a eu hier à l'Opéra-Comique avec la belle interprétation qui a contribué à son succès — d'abord discuté : Mmes Marguerite Carré et Brohly : MM. Jean Périer, Vieuille et Boulogne. Les abonnés ont associé à leurs applaudissements l'orchestre de M. Ruhlmann, son chef remarquable.

À une heure du matin la direction de l'Opéra-Comique avait réuni autour de M. Debussy ses interprètes, les collaborateurs de M. Albert Carré et quelques personnalités du monde musical conviées à un souper amical. MM. Léon Bérard, d'Estournelles de Constant, Adrien Bernheim, Maurice Reclus représentaient les beaux-arts, et il y avait encore MM. Pierné, Bruneau, Marc Varenne, Pierre Lalo, Mme Debussy, Mme Pierné, MM. Xavier Leroux, Paul Souday, Pierre Mortier, Jusseaume, P.-B. Gheusi, divers critiques et personnalités parisiennes.

M. Albert Carré a dit sa satisfaction profonde d'avoir eu l'honneur de monter un tel chef-d'œuvre et il a associé M. Messager à cette heureuse création. Puis M. Léon Bérard, en quelques phrases du plus brillant esprit, loué M. Claude Debussy, M. Albert Carré et l'effort que réalise l'Opéra-Comique. On applaudit beaucoup et on se sépara fort avant dans la nuit.

[Anonyme], « Théâtres », *Le Journal des Débats*, 30 janvier 1913, p. 3.

La centième de « Pelléas et Mélisande »

C'était hier soir, à l'Opéra-Comique, la centième représentation du chef-d'œuvre de M. Claude Debussy. Admirablement interprété par Mme Marguerite Carré, Mme Brohly, MM. Jean Périer, Vieuille, Boulogne, sous la direction de M. Ruhlman, *Pelléas et Mélisande* a été fêté par le public avec plus de chaleur que jamais. Après la représentation, des invités de la direction de l'Opéra-Comique se sont réunis au Café Riche pour se réjouir de cette date heureuse. Ce fut une réunion de la plus charmante cordialité. Mme Marguerite Carré avait à sa droite M. Léon Bérard et M. Marc Varenne.

Et voici les noms de quelques convives, outre M. et Mme Claude Debussy : MM. Alfred Bruneau, Adrien Bernheim, Pierre Lalo, Maurice Reclus, Paul Souday, Gheusi, d'Estournelles de Constant, Xavier Leroux, Couyba, Pierné, Georges Ricou, le très sympathique

secrétaire général de l'Opéra-Comique, J. L. Croze, Stoullig, Gustave Bret, Édouard Sarradin, Raoul Aubry, Eug. Morand, I. de Lara, Ch. Bert, Albers, les principaux artistes et collaborateurs du théâtre.

M. Albert Carré a prononcé quelques paroles éloquemment appropriées à cette réunion. Puis M. Léon Bérard a ravi tous les convives par une de ces improvisations originales et spirituelles dont il a le secret. Il a fait acclamer les noms de M. Albert Carré « ce magicien de la scène française » et du grand musicien Claude Debussy.

Constantin PHOTIADÈS, « M. Claude Debussy et la Centième de *Pelléas et Mélisande* », *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1913 (vingtième année, tome deuxième, mars-avril 1913, p. 513-538).

Monter sur le pont d'un navire, quelques minutes avant l'aurore, en pleine mer, c'est presque revenir aux âges fabuleux du monde. Sur le seuil mystérieux du jour et de la nuit, à cette heure intermédiaire entre la réalité et le rêve, on ne voit pas où le ciel commence, où la mer se termine. Un voile de couleur livide voltige sur l'atmosphère, et, l'espace lui-même s'étant évanoui, il n'y a plus rien dans le vaste chaos, plus rien qu'une obscurité peu à peu lumineuse, souvent traversée par des frémissements, des rumeurs, des parfums très vagues, des nuances fugitives comme des irisations. Et l'on accepterait avec délices de se dissoudre dans ce néant immense et frais, si l'œil ne s'inquiétait bientôt de ne rien discerner parmi tant de vapeurs éternellement ondoyantes. Il cherche en vain une forme, un contour, une ligne. Et quelle joie, quel hymne de reconnaissance et d'allégresse, quand le soleil perce soudain la pénombre, le soleil avec la chaleur, le soleil avec la clarté !...

Nos impressions furent pareilles, voilà plusieurs années, lorsque des amis nous montrèrent au piano la musique de M. Claude Debussy. Un brouillard laiteux nous aveugla dès les premières mesures. Et s'il nous souvient ici de notre stupeur, c'est que nous la constatons chez tous ceux qui abordent M. Debussy sans avertissement préalable. Ses partitions, grâce à leurs sonorités caressantes, causent d'abord beaucoup de surprise et beaucoup de plaisir, mais un effort prématuré d'analyse change bien vite le plaisir en malaise. Qu'on ne prétende pas les déchiffrer à livre ouvert, ni les comprendre sur-le-champ. C'est une sotte ambition. Sur la mer sans rivages où nous entraîne M. Claude Debussy, il est assurément des aubes limpides et des couchants plus fastueux que des apothéoses. Toutefois, pour goûter le chimérique voyage, il ne faut craindre aucun des hasards de la navigation, ni les écueils, ni les vents contraires, ni les tempêtes, ni surtout la monotonie des solitudes marines.

Effrayés par tant de risques, les prosélytes, à l'époque dont nous parlons, formaient un troupeau choisi que le public des concerts dominicaux ne s'empressait nullement d'accroître. Au reste, l'œuvre de M. Debussy n'abondait pas en compositions d'orchestre. Le seul *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, présenté quelquefois aux suffrages de la foule, suscitait un enthousiasme médiocre. La province et l'étranger soupçonnaient à peine l'existence de M. Claude Debussy.

Cependant, le futur auteur de *Pelléas* n'était pas un inconnu pour un cénacle parisien

dont le jugement fait et défait les réputations musicales. Des amateurs très fins, très difficiles à satisfaire, s'extasiaient déjà sur les *Ariettes oubliées*, les *Poèmes de Baudelaire*, la *Damoiselle élue*, les *Proses lyriques*. Ils admiraient M. Debussy pour son talent très souple et très ferme qui gardait intacte sa fraîcheur, tout en ayant obéi jusqu'au bout à la discipline officielle du Conservatoire et obtenu tour à tour les diverses récompenses que des juges plutôt ombrageux décernent à leurs élèves les plus dociles, sinon toujours les mieux doués. Cela méritait d'autant plus d'estime que M. Debussy n'avait pas hésité à rompre ouvertement avec les formules traditionnelles, une fois atteinte sa majorité artistique. Une telle attitude supposait un tempérament de qualité et non moins de courage.

*

M. Claude-Achille Debussy, né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862, fut proclamé premier grand prix de Rome à l'âge de vingt-deux ans (1884). Sa cantate couronnée, *l'Enfant prodigue*, a certainement plus de savoir et surtout plus de saveur que la plupart des élucubrations analogues. Si mince que soit le fil reliant le prélude instrumental aux airs de ballet, aux gracieuses romances et à l'inévitable trio final, il y a là, du moins, ce qui manque trop souvent aux lauréats : le sens délicat du pittoresque, l'unité du charme, un accent poétique fort éloigné de la banalité courante.

L'originalité vient tard aux musiciens, plus longtemps absorbés par leurs études que les peintres ou les poètes. Il n'est donc pas étrange que l'auteur de *l'Enfant prodigue* apparaisse tout simplement comme un élève d'avenir et qui fait honneur à son maître Ernest Guiraud. Sa partition ne dénote pas un fanatisme importun pour les vieux maîtres classiques. Elle trahit encore moins une sympathie criminelle pour les trois grands novateurs : Berlioz, Liszt et Wagner. Le souffle de César Franck ne l'a point sanctifiée. Elle s'apparente plutôt à Georges Bizet, Charles Gounod, Léo Delibes et Massenet. Pour ce dernier, M. Claude Debussy a toujours professé une tendre complaisance. Il ne s'en cache pas, et avec raison, car les rapports sont nombreux entre les deux ensorceleurs. On retrouve dans *l'Enfant prodigue* et dans quelques pièces juvéniles pour le piano, la molle élégance de Massenet, son ingénuité un peu artificielle et peut-être aussi, par endroits, une langoureuse douceur, voisine de la mièvrerie.

Un tel air de famille ne pouvait valoir des partisans très chauds à M. Debussy entre les années 1880 et 1890. Tout ce qu'il y avait alors de vivant, de passionné, d'enthousiaste dans la musique française se groupait autour de César Franck. La symphonie sortait enfin de la torpeur où elle était plongée depuis les dernières années du règne de Louis-Philippe. Une puissante réaction idéaliste ramenait les esprits à la musique de chambre si longtemps négligée, reprenait à son compte la symphonie dramatique de Berlioz ainsi que le poème symphonique de Liszt, ranimait les formes vénérables de la fugue, de la suite, de la sonate, de la variation ; puis, par-delà Jean-Sébastien Bach et Palestrina, s'en allait rejoindre la chanson populaire et l'hymne grégorien, lointaines origines de la musique moderne... Non que le théâtre lui fît horreur, — mais écœurée de Meyerbeer et de l'opéra italien, elle visait d'abord à réformer la scène lyrique selon les préceptes de Richard Wagner.

Cette renaissance, commencée en 1871 par les fondateurs de la *Société Nationale de Musique*, réclamait un chef : M. Camille Saint-Saëns refusa de l'être. Mais l'impulsion, donnée surtout par César Franck, fut si généreusement féconde que près d'un demi-siècle n'en a pas encore épuisé la vertu. Par ses nobles enseignements, César Franck a stimulé des compositeurs et des apôtres, il a épuré le goût national, il l'a instruit, et sa conception idéaliste a fini par s'imposer aux masses. L'influence toujours croissante de la *Société Nationale*, la création audacieuse et opportune de la *Schola Cantorum* manifestent un progrès que les programmes des concerts symphoniques, à Paris et en province, confirment chaque année davantage. Et si l'on examine les résultats de cette propagande magnifique, obtenus malgré la pénurie des ressources, malgré des résistances acariâtres et féroces, on s'aperçoit que de tels prodiges ne sont pas l'effet d'un engouement passager, encore moins d'une volonté opiniâtre, comme le prétendent les antagonistes de M. Vincent d'Indy, mais qu'ils sont dus à un besoin psychique de la génération contemporaine.

Ni *l'Enfant prodigue* ni des bagatelles comme la *Petite suite* pour piano à quatre mains n'attestaient ce double besoin de nouveauté et de régression vers le passé. Aussi M. Debussy ne semblait-il pas destiné à figurer parmi cette vaillante phalange d'idéalistes qui ont rétabli la musique française dans sa gloire, en y ajoutant même quelques rayons d'un nouvel et merveilleux éclat.

Mais comme il n'est pas indispensable de partir du même point pour atteindre le même but, il appartenait à M. Debussy de s'inscrire en tête de ces noms déjà illustres. Le timide lauréat de qui l'on attendait tout au plus quelques œuvres faciles, calquées tour à tour sur Gounod et sur Massenet, se disposait à envahir, avec la témérité la plus heureuse, les territoires inconnus de la musique.

*

Notre civilisation infatuée n'ignore pas absolument que d'opulentes forêts vierges, de vastes domaines incultes et inexplorés s'étendent sous l'horizon de la connaissance, très loin, par-delà nos rêves et leurs brumeuses perspectives. Ce sentiment vaut pour les beaux-arts ce qu'il vaut pour les sciences. Mais alors que nul ne le conteste en matière scientifique, on incline à considérer la peinture, la poésie et même le dernier-né, le plus volatil de tous les arts, la musique, comme fixées une fois pour toutes entre leurs frontières infranchissables. De là, une délimitation étroite, peu gênante assurément pour les artisans imitateurs, mais tracassière jusqu'à la tyrannie pour les vrais artistes créateurs. L'idéalisme musical ne pouvait refuser d'abattre ces barrières surannées. Pourquoi donc eût-il dissocié la nouvelle musique d'une peinture et d'une poésie non moins idéalistes ?

Précisément à la même époque, entre 1880 et 1890, pendant que les musiciens mettaient au pilon Meyerbeer et les opéras italiens, l'avant-garde de la littérature française allumait un gigantesque feu de joie avec les écrits de ses maîtres, les parnassiens et les naturalistes. Leconte de Lisle, Émile Zola, malgré leur haine réciproque, ne se ressemblaient que trop par leur respect de la réalité apparente et par leur empressement à la reproduire en ses détails minutieux. Si l'extravagance, la frénésie outrecuidante des romantiques avaient rendu indispensable autrefois une aussi triste précision, cette méthode avait déjà porté tous

ses fruits en 1880, et les jeunes hommes gémissaient de ces nomenclatures et de ces descriptions toujours si parfaitement étrangères à leurs songes. La fantaisie n'a-t-elle pas ses droits éternels, aussi impérieux que ceux de la raison ? Dès que Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé s'insurgèrent, ils se trouvèrent envionnés d'amis et improvisés chefs d'école. Par horreur d'une précision qui confinait à la platitude, les rebelles s'interdirent non seulement de dépeindre les objets, mais presque de les nommer. Il leur parut plus beau, plus sage, plus voluptueux de les suggérer par de subtiles allégories. Et comme les symbolistes réclamaient plus de champ, plus d'espace, ils ouvrirent toutes grandes leurs portes et leurs fenêtres, au risque d'admettre dans la langue française, non l'azur et le soleil, mais la sombre nuit du Nord avec ses brumes pernicieuses.

Alors, les mécontents de tous les arts se donnèrent la main, comme par une vaste coalition de l'idéalisme contre la grossièreté trop longtemps despotique des matérialistes. Les manifestations furent multiples, tantôt discrètes, tantôt bruyantes. La littérature et la peinture s'entendirent sans difficulté. M. Joséphin Péladan ne fit pas appel en vain aux peintres mystiques qu'il conviait au Salon de la Rose-Croix. D'autre part, en hommage au puissant suzerain de la musique moderne, le périodique où Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Swinburne collaboraient avec les peintres Fantin-Latour, Odilon Redon et Jacques Blanche s'intitulait fièrement, sans aucun souci de popularité lucrative, la *Revue Wagnérienne*.

Mais la musique se fit prier. Elle avait eu à se plaindre de la littérature. Depuis Voltaire, trop peu « sensible à l'extrême mérite des doubles croches », Lamartine, Hugo, Balzac, Théophile Gautier, les Goncourt avouaient naïvement leur indifférence pour l'art des sons. La musique de Jean-Jacques Rousseau n'avait jamais plu aux musiciens. L'alliance de Frédéric Chopin et de George Sand laissait des souvenirs pénibles. Et lorsque Charles Baudelaire entonnait un bel hymne de louanges en l'honneur de Wagner, on représentait son très pur enthousiasme comme la sympathie d'un médiocre mystificateur pour un mystificateur de plus grand taille. Les musiciens ne se hâtèrent pas de répondre au salut de leurs frères idéalistes.

Cependant, c'était bien un mystique, et, entre tous les mystiques, l'un des plus sincères, qui présidait alors la *Société Nationale de Musique*. Mais César Franck n'était pas un organiste de petites chapelles. Peut-être fut-il doux aux symbolistes, comme il était doux à tout le monde : certains excès de la jeune école étonnaient douloureusement sa candeur. Nous n'avons pas oublié des pages fort anciennes de M. Joséphin Péladan où il est parlé avec vénération du maître de Sainte-Clotilde ; mais on ne voit pas que César Franck ait jamais écrit une ligne de musique pour les symbolistes ou les Rose-Croix. Il était déjà vieux. À soixante ans, on ne change pas volontiers d'habitudes. Et puis, malgré son goût pour les bons livres, il n'était pas précisément curieux de littérature.

Or, M. Claude Debussy l'était, lui, et de très bonne heure, et presque à l'excès, et il prit d'instinct la place que les poètes offraient aux musiciens. Alors qu'il travaillait encore sous la direction d'Ernest Guiraud, au Conservatoire, il avait mis en musique *Diane au bois*, une charmante comédie de Banville. Plus tard, à Rome, un drame hispano-mauresque de

Henri Heine, *Almanzor*, le sollicite. Il en rédige même une partie, et c'est son premier envoi de Rome (1885) ⁽¹⁾. Mais la traduction maladroite du poème allemand le rebute ; il ne tarde pas à s'en dégoûter. Incertain entre la musique pure et la paraphrase musicale de la poésie, il tâtonne, il ébauche tour à tour une *Fantaisie* pour piano et orchestre et un *Printemps*, suite symphonique. Cette *Fantaisie* en deux parties, son quatrième envoi, ne fut-elle pas exécutée jadis à la *Société Nationale* ? Elle n'a pas été publiée et sommeille probablement dans les cartons de l'auteur. S'ouvriront-ils jamais pour elle comme ils s'ouvrirent en 1904 pour le *Printemps* ? Cette dernière œuvre était vieille de dix-sept ans, lorsque M. Louis Laloy la présenta dans la *Revue Musicale*. Elle avait subi l'injure du temps. La faute en est au jury de l'Institut qui refusa ce second envoi de Rome (1886). Et pourquoi ? Parce que le morceau initial débute en fa dièse majeur — comme les premières mesures de *Sirènes* — et parce que l'orchestre (toujours comme dans *Sirènes* !) est un fin tissu d'instruments et de voix. On a peine à se persuader aujourd'hui que ces innovations anodines faisaient peur en 1886.

(1) Ce fragment doit être considéré comme perdu, nous assure M. Louis Laloy dans son excellente étude, *Claude Debussy* (Dorbon, 1909).

M. Debussy lut à cette époque les *Poètes modernes de l'Angleterre*, traduits par M. Gabriel Sarrazin. Cette rencontre fut décisive. Entre les poèmes de Dante-Gabriel Rossetti, exquis en leur primeur (le préraphaélisme, vieux de trente ans en Angleterre, était alors tout neuf pour le lecteur français) — félicitons-le d'avoir choisi le plus suave, la *Damoiselle élue*. Du jour où M. Debussy écrivit cette scène lyrique, son troisième envoi de Rome (1887), il s'émancipa de toute tutelle. Ainsi qu'un homme aperçoit son image dans un miroir et l'accepte pour la sienne propre, il se reconnut pleinement dans son ouvrage, et lorsque les juges académiques, stupéfaits mais séduits, proposèrent pour la *Damoiselle élue* une audition solennelle dont le *Printemps* serait banni, M. Debussy déclina comme il convenait cette récompense expiatoire. C'est à la Société Nationale qu'on entendit, qu'on applaudit avec transport la *Damoiselle élue*.

Après ce concert mémorable (8 avril 1893), on eut le sentiment que la musique abandonnait enfin sa solitude. Un pont merveilleux la joignait à la littérature. Par M. Claude Debussy, les mots et les sonorités échangeaient leurs délicatesses les plus secrètes. Et certes, le ballet, l'opéra classique, le drame wagnérien témoignent que cette pénétration mutuelle de tous les arts n'était point un besoin nouveau. Mais dans l'art plus complexe que subtil de Richard Wagner, la musique pèse de tout son poids sur le drame, et la voix humaine doit se soumettre à la voix instrumentale. Cette subordination effarouchait les artistes non musiciens. Elle les alarmait, elle les empêchait de suivre jusqu'au bout la pensée de Wagner. Combien mieux leur agréait un système où la symphonie musicale n'empiétait pas un instant sur la symphonie poétique ou pittoresque !

Dans leur reconnaissance, les symbolistes adoptèrent de grand cœur M. Claude Debussy. Il vivait, sentait, travaillait à leur manière. Comme eux, il fréquentait chez Stéphane Mallarmé. Comme eux, il publiait ses œuvres sur papier de luxe et à tirage restreint. Comme eux, il prenait pour éditeur la « Librairie de l'Art Indépendant ». C'est là que parut en 1893 la

Damoiselle élue : 160 exemplaires sur chine, whatman, japon impérial, hollandaise, les moins luxueux sur vélin blanc. Et M. Maurice Denis ayant représenté sur la couverture la Damoiselle élue en personne, debout sur la sombre nuit constellée où voltigent sans trêve les âmes heureuses et les anges, cette plaquette fascinait à la fois les mélomanes sans préjugés, les peintres mystiques, les poètes et les bibliophiles.

Les uns et les autres commençaient à s'enquérir des œuvres de M. Debussy, surtout de sa musique vocale. On découvrit alors que l'auteur de la *Damoiselle élue* pratiquait Paul Verlaine comme un symboliste de profession, — peut-être parce qu'il avait connu, dans son enfance, Charles de Sivry, beau-frère du poète. Dès 1888, il ornait d'une musique adorable six *Romances sans paroles*, les mêmes qui furent rééditées plus tard comme *Ariettes oubliées*. C'était enfin une joie d'entendre au piano la plainte des tourterelles, la pluie fine sur la ville, « le roulis sourd des cailloux sous l'eau qui vire » et « tous les frissons des bois parmi l'étreinte des brises ». La même puissance d'évocation nous captivait dans les deux recueils de *Fêtes Galantes* — où il faut insérer la spirituelle *Mandoline* — dans les trois mélodies de *Sagesse* : *La mer est plus belle*, *Le son du cor* et *L'échelonnement des haies* (1890). Ainsi, quoique M. Debussy annonçât pour orchestre et baryton la *Saulaie*, poème de Rossetti traduit par M. Pierre Louÿs, il abandonnait en faveur de son cher Verlaine les préraphaélites anglais et même M. Paul Bourget, qui lui inspirait autrefois de naïves cantilènes. Guidé par un sens littéraire excellent, il discernait avec une sûre divination les poèmes qui sollicitent la musique et le style particulier qui convient à chacun d'eux. Il est vrai qu'il ne dédaignait pas la *Belle au Bois Dormant* de M. Vincent Hyspa ; mais ses prédilections le ramenaient toujours aux poètes aristocratiques, et Baudelaire lui-même, malgré son ampleur et sa gravité imposantes, ne l'intimidait pas. Les *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* furent publiés, en 1890, à 150 exemplaires et bien vite épuisés. Trois d'entre eux, *le Balcon*, *le Jet d'Eau*, *Recueillement* comptent parmi la musique la plus éloquente qu'on ait imaginée pour les *Fleurs du mal*, depuis la tendre et solennelle *Invitation au voyage* de M. Henri Duparc.

L'idée d'adjoindre un prélude symphonique à l'églogue de Stéphane Mallarmé, l'*Après-Midi d'un Faune*, fut encore plus heureuse. Destinée à illustrer un poème délicieux, mais obscur, elle en traduit mieux que n'importe quelle exégèse les intentions inexprimables et le paysage inondé de lumière. Le projet originel de M. Debussy semble avoir été d'unir à ce frontispice, aujourd'hui célèbre et presque populaire, un interlude et une paraphrase finale. Mais il a eu mille fois raison de s'en tenir à ce prélude merveilleusement expressif et si concentré qu'il exclut tout complément. Cette brève fantaisie d'orchestre, une de ses œuvres les plus achevées, ferait de lui un grand artiste, même si l'on perdait ses autres compositions. Elle confirmait au delà de toute espérance les pronostics favorables qu'on tirait de la *Damoiselle élue* et des *Ariettes*. Jamais l'alliance de la musique et de la poésie n'avait rendu un son plus harmonieux.

Mais que l'excellence du commentaire dépendît en partie de la bonté du texte, cela fut clairement démontré par les *Proses lyriques* (1893-1894). Cette fois, M. Debussy s'était chargé tout ensemble des paroles et de la musique. Et si les paroles gagnaient infiniment à

être environnées d'émotion frémissante, la magie sonore s'atténuait à suivre docilement les divagations du poète. Écrites en vers libres, selon le rite symboliste, ces pièces n'ont rien de commun avec les hautaines et hallucinantes inventions de M. Henri de Régnier. Ici, la recherche demeurait stérile. Et l'on regrettait que le compositeur eût sacrifié ses rythmes alertes et sa piquante symphonie descriptive à d'aussi pâles visions que *Du soir* ou *De grève*.

M. Debussy, fort heureusement, ne persévéra pas dans cette voie. Certaines *Nuits Blanches*, cinq poèmes pour une voix avec accompagnement de piano, restèrent à l'état de projets, et l'on eut l'agréable surprise de voir paraître à leur place les *Chansons de Bilitis*, trois mélodies, parfaites et imaginées comme la prose de Pierre Louÿs, et qui donnaient raison une fois de plus à ceux qui pressentaient en M. Debussy un extraordinaire musicien de théâtre.

Lui-même, cependant, semblait partagé entre deux tendances adverses. Tout en publiant coup sur coup ses mélodies, il ne renonçait pas à la musique symphonique. Son *Quatuor à cordes* (1893), dédié au quatuor Ysaye, est le seul essai de musique pure que nous ayons de M. Debussy. L'ouvrage, d'un intérêt fort inégal, fléchit brusquement vers la fin. Malgré des idées savoureuses, un travail curieux, la variété des combinaisons rythmiques et tout le parti que l'auteur sait tirer des timbres, l'architecture trahit de l'effort et on ne sait quelle lassitude qui se communique à l'auditeur.

Les *Nocturnes* pour orchestre que M. Chevillard nous révéla en 1900 n'avaient pas non plus de texte. Mais ici le paysage symphonique se dessine avec une netteté supérieure à toute parole. Les deux premiers, *Nuages* et *Fêtes*, sont deux petites merveilles qu'on aime pour leur raffinement et leur simplicité, et parce qu'ils s'insinuent en nous comme des songes persuasifs. La marche lente et mélancolique des nuages, le crépitemment léger, aérien, étincelant, d'un soir de fête que traverse un cortège militaire, ces impressions si finement nuancées deviennent inoubliables pour les esprits sensibles à la musique. Dans le dernier nocturne, *Sirènes*, seize voix de femmes mêlent un chœur voluptueux et plaintif aux frissons de l'orchestre. On les écoutait avec délices, encore qu'elles ne fussent pas d'une justesse irréprochable. Cependant, *Sirènes* attristait par des longueurs : le philtre était exquis, mais, du milieu de notre ivresse, nous souffrions de notre immobilité. L'air et la lumière circulaient moins largement dans *Sirènes* que dans *Fêtes* et *Nuages*. En vain l'orchestre prodiguait-il ses éblouissements : nous étions déjà désenchantés.

À peine avait-on goûté à ces féeries vertigineuses que M. Debussy nous donne une suite intitulée sans plus d'emphase *Pour le piano* (1901). Oh ! ce n'était pas un retour au type musical de la suite, si cher aux maîtres d'autrefois. *Pour le piano* n'a qu'un rapport lointain avec les suites de Jean-Sébastien Bach et les « ordres » de François Couperin. Mais, si le *Prélude* affecte une liberté d'allures presque révolutionnaire, le second morceau est bien réellement une très noble sarabande, et la jolie *Toccata* finale eût réjoui Domenico Scarlatti par son allègre agilité. Certes il ne fallait pas demander à ces bluettes la profondeur de perspective des *Nocturnes* ni du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*. Mais elles marquaient un progrès immense sur les défunes rêveries, les suites bergamasques, les ballades slaves, les valse romantiques et les tarentelles styriennes.

M. Debussy n'était pas encore célèbre, à la veille de *Pelléas*, mais il était déjà un grand

artiste, un artiste primesautier et désinvolte comme Chopin et Moussorgsky. On pouvait faire des réserves à propos de son quatuor ; on pouvait mettre fort au-dessus des *Proses lyriques* ses transpositions de Verlaine, de Baudelaire, de M. Pierre Louÿs ; on pouvait aussi déplorer le style tarabiscoté et les sentences par trop péremptoires des chroniques musicales que M. Debussy fournissait vers 1901 à la *Revue Blanche*. Mais personne ne marchandait l'admiration la plus attentive à cet art enchanteur, à cette sensibilité divinement perspicace. M. Debussy n'avait pas le génie architectural de M. Vincent d'Indy, ni la logique enthousiaste de M. Paul Dukas, ni la tendresse élégiaque d'Ernest Chausson, ni la fougue de Guillaume Lekeu, ni la magnifique simplicité de M. Henri Duparc, ni la vénusté mélodieuse de M. Gabriel Fauré, ni la franchise d'Alexis de Castillon, ni la vigueur de M. Albéric Magnard. Il vivait auprès des élèves, des amis de César Franck, un peu secret et replié sur lui-même. On n'était pas certain de le connaître... Sa filiation véritable, nul ne s'aventurait à l'établir. Oui, sans doute, un écho assourdi de *Parsifal* persistait dans la *Damoiselle élue* ; mais ensuite ces réminiscences de Bayreuth s'évanouissaient pour ne plus reparaître avant les interludes de *Pelléas*. Ailleurs, on songeait vaguement à l'humour de Schumann, à la bigarure fantasque de Chopin. Et si l'andante du *Quatuor à cordes* avait la mélancolie amoureuse d'un nocturne de Borodine ; si les dessins capricieux de *Fêtes* ou du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* émouvaient les fervents de Balakirew, on apprenait bien vite que M. Debussy avait visité la Russie en 1879 et que le *Boris Godounow* de Moussorgsky le troublait plus profondément que *Tristan* ou les *Maîtres Chanteurs*.

M. Claude Debussy avait donc réalisé quelques chefs-d'œuvre incomparables, achevés et précieux comme certains sonnets de Baudelaire, déchirants comme ces romances que Verlaine seul a su jouer sur son mauvais violon rustique. Et c'est un peu avec l'indépendance inquiétante de Verlaine parmi la jeunesse des revues symbolistes, mais tout de même avec une bonne grâce infinie, que M. Claude Debussy se rattachait, vers 1902, aux musiciens de la Société Nationale.

*

À partir de 1897, le bruit se répandit que M. Claude Debussy terminait un drame lyrique d'après *Pelléas et Mélisande*.

La nouvelle était exacte. Ayant lu, en 1892, la belle pièce de M. Maurice Maeterlinck, M. Debussy s'en éprit sur-le-champ, car il découvrait enfin ce qu'il cherchait, bien autre chose que l'*Almanzor* de Heine ou cette *Chimène* proposée par Catulle Mendès. Quelques jours plus tard, accompagné de M. Pierre Louÿs, il allait s'entendre à Gand avec M. Maeterlinck, et, depuis, il travaillait sans cesse. Il commença par la scène d'amour du IV^e acte ; les autres tableaux suivirent au gré de l'inspiration journalière. En 1898, la pièce était reçue à l'Opéra-Comique. Mais si l'on tient compte que les interludes se trouvèrent trop brefs pour les changements de décor, durant les répétitions de 1901 et 1902, et qu'il fallut alors les reprendre, les remanier, les allonger considérablement, M. Claude Debussy a travaillé dix années à *Pelléas*, de 1892 à 1902.

On n'imagine pas l'angoisse, l'exaltation fiévreuse de ses admirateurs pendant les semaines qui précédèrent la répétition générale.

Pourquoi ne point l'avouer ? Nous avons peur. Ce que nous adorions chez M. Debussy, n'était-ce point la délicatesse et le goût, c'est-à-dire les qualités qui ne passent pas la rampe ?... De plus, toutes les compositions de M. Debussy antérieures à *Pelléas* étaient courtes. L'exécution intégrale des trois *Nocturnes* laissait de l'inquiétude : après *Sirènes*, l'auditoire manifestait plus de stupeur que de satisfaction. Un public novice supporterait-il toute une soirée de cette musique ? Et ne valait-il pas mieux se contenter d'une représentation à huis clos, sur une toute petite scène, devant un public de choix ?

Pour comble d'infortune, M. Maeterlinck, irrité contre M. Debussy, désavouait leur pièce commune et, par une lettre adressée aux journaux, lui souhaitait une chute immédiate et retentissante. Le jour de la répétition générale, on vendait aux portes de l'Opéra-Comique un programme scandaleux, analysant la pièce avec la plus niaise ironie.

Et comme on n'évite pas l'inévitable, les témoins de la « générale » et de la première, ces amis éclairés de la musique et des lettres, accueillirent *Pelléas* non seulement avec froideur, mais avec une malveillance tapageuse. Pas une réplique, pas un geste qui ne provoquât des sarcasmes, des protestations de toute sorte, depuis les sifflets et les « chut » jusqu'aux brocards et aux huées. Et certains spectateurs, sublimes d'indignation, quittaient avec un fracas ostentatoire la salle où M. Maeterlinck outrageait le bon sens, tandis que M. Debussy blasphémait contre la musique !

La pièce serait donc tombée à plat, si elle n'avait déchaîné autant d'amour que de haine. Deux électricités contraires se heurtaient violemment. On respirait à l'Opéra-Comique l'atmosphère brûlante des champs de bataille. *Pelléas* fut, en effet, une des batailles les plus acharnées du théâtre, une bataille comme celle d'*Hernani*, une bataille entre conservateurs et libéraux à laquelle ne manquait que le gilet rouge de Théophile Gautier.

Un tel paroxysme suscita des dévouements, des sacrifices presque héroïques. Qui a vu les dix premières de *Pelléas* sait jusqu'où peut aller l'amour d'une œuvre d'art : aussi loin, encore plus loin que l'amour d'un être humain. Des personnes qui vont au spectacle tout au plus deux fois par an ne manquaient pas une seule représentation de *Pelléas*. Aux élèves du Conservatoire et de la *Schola Cantorum*, aux étudiants des Facultés, — jeunes gens pleins d'ardeur, les uns musiciens érudits, les autres accourus sans trop savoir pourquoi, plutôt attirés par le bruit et soudain touchés de la grâce, — se mêlaient des peintres, des sculpteurs, des poètes. La Sorbonne fraternisait avec l'École des Beaux-Arts. Et l'on entendait gémir les foules qui escaladent, tous les dimanches, aux Concerts-Colonne, les cimes du Châtelet, les foules qui applaudissent Berlioz et conspuent les concertos, les foules qu'on ne voit guère d'en bas, les foules anonymes, les foules des révolutions et des triomphes, les foules parisiennes qui créent la gloire.

Plusieurs, parmi ces doux corybantes, s'imposaient des macérations inouïes pour prendre place au parterre ou au paradis. Patiemment, joyeusement, ils se pressaient aux guichets populeux où l'on délivre à la dernière heure les billets à prix modique. Eux-mêmes amenaient des amis qu'ils convertissaient à leur foi et qui recrutaient, à leur tour, de nouveaux prosélytes. Le bruit des jouissances ineffables qu'on goûtait à l'Opéra-Comique se répandit ainsi à travers Montmartre et le pays Latin. Rue Favart, les apôtres escortés de

leurs néophytes examinaient avec défiance les inconnus, comme pour deviner en eux l'adversaire ou l'ami, l'homme capable ou incapable de partager leur extase. Car ce ne furent pas les loges, les baignoires, les somptueuses avant-scènes, ni l'orchestre, ni le balcon ; ce ne furent pas les mondains et les élégants qui comprirent tout d'abord cette musique raffinée. Ceux-là hésitaient, haussaient les épaules, fronçaient la lèvre ou le sourcil, quelquefois se fâchaient, parce qu'ils étaient imbus de notions trop précises auxquelles la pièce ne se rapportait nullement. On les accoutumait avec précaution à Berlioz, à Wagner, puis à César Franck et à ses élèves, à Richard Strauss, enfin très peu, et tout récemment, aux Russes. Mais ceci, qu'était-ce donc ?... De la musique ?... Allons donc, à d'autres !... Les mieux disposés gardaient ce masque impassible qui sied aux vrais mondains dans les rencontres les plus fâcheuses. Oui, il faut bien le répéter : *Pelléas* serait tombé de manière à ne plus se relever, sans le fort, l'irrésistible mouvement populaire qui l'imposa. Et la mode ne devait l'adopter que trois ou quatre ans plus tard.

Ce fut une passion, une passion contagieuse. On allait un soir à *Pelléas* pour y retourner toujours et sans cesse. Les représentations se succédaient à de longs intervalles. Visiblement, il eût été impolitique de les multiplier. On y retournait pour mieux comprendre le charme d'une inflexion ou d'un bruissement énigmatique. On y retournait pour étudier sur place les interludes qui manquaient à la réduction de piano. On y retournait pour l'agrément des décors, — *Pelléas* fut un des beaux spectacles offerts aux Parisiens avant les prodigieuses visions de *Boris Godounow* et des ballets russes. Et puis, on n'y retournait pas seulement pour le plaisir délicat, le plaisir infini. On y retournait aussi parce qu'au plaisir se mêlait le désir de défendre une beauté aussi fragile que Mélisande, exposée aux outrages des ignorants ou des envieux. On y retournait, parce qu'on se sentait utile, nécessaire ; on y retournait pour soutenir l'admirable vaillance de M^{lle} Garden et de M. André Messager. Les fidèles de *Pelléas* — tout ce que la nouvelle école française possède de compositeurs insignes, d'amateurs compétents et cultivés — étaient certains de se rencontrer à jour fixe dans les couloirs de l'Opéra-Comique. Si, par hasard, quelqu'un manquait à l'appel, on recherchait avec inquiétude les motifs de son absence. C'est ainsi qu'à force de ténacité et d'enthousiasme la bataille de *Pelléas* fut gagnée.

Les temps héroïques sont clos. Le comité de défense musicale, formé alors spontanément pour la protection d'un chef-d'œuvre, s'est dissous de lui-même, une fois sa tâche accomplie. Aujourd'hui, les élégants, d'accord avec la multitude, prennent avec plaisir le chemin de l'Opéra-Comique, sitôt que M. Albert Carré les convie à *Pelléas*. Et voici que l'on vient d'en applaudir la centième, plus de dix années après la première. Le fanatisme s'apaise. L'admiration entre dans une phase de sérénité. Et comment ne pas sourire en songeant à nos fureurs d'alors contre les snobs ? Pauvres snobs, auxiliaires un peu lents, sans doute, mais si efficaces à la longue ! Ils avaient, à tout le moins, le droit d'être déroutés.

Et d'abord, quelle nouveauté peu rassurante que l'élément capital de cette musique, la trouvaille précieuse dont elle enrichissait le théâtre, ce récitatif qui mettait en lumière la mélodie intime du langage parlé ! La lettre de Golaud, lue par Geneviève avec une sobriété où vibre à l'unisson l'angoisse de celui qui l'écrivit et de celle qui la récite, ce parfait

modèle de déclamation semblait l'absence même de toute musique. Jusqu'à *Pelléas*, on considérait le récitatif comme une nécessité importune. Ni Berlioz ni Wagner n'avaient réussi à le transfigurer. Dans les *Troyens*, comme dans l'*Anneau du Niebelung*, le récitatif tendait vers la mélodie. Incapable de plaire, il cherchait du moins, par de brusques écarts, à émouvoir, à frapper fortement les imaginations. Aussi, quand le calme crépuscule enveloppa la tour où Pelléas et Mélisande observent les navires sortant du port ; quand le rideau s'abissa sur la fin de ce premier acte, il y eut comme une stupeur. Quoi ! un acte entier, un acte en trois tableaux, et jamais le moindre chant, excepté un frisson d'harmonie et les tendres soupirs du quatuor autour du thème de Mélisande !... Les musiciens surtout exhalèrent leur amertume. Accoutumés à l'idéal wagnérien, ils vouaient à l'anathème et au ridicule « cette poussière sonore », « cette musique invertébrée ».

Ceux-là mêmes qui avaient pratiqué davantage M. Debussy n'attendaient pas de lui ce parti pris. Certes, dans l'ariette *L'ombre des arbres*, dans les *Chansons de Bilitis*, on avait pressenti que M. Debussy, à force de haïr l'exagération romantique et de rechercher la vérité du discours, façonnait une mélodie à son usage, flexible, docile aux nuances momentanées de l'esprit et du verbe. Mais on ne prévoyait pas ces combinaisons troublantes, ces instruments et ces voix se dégageant sur le fond pâle du silence comme une aquarelle aux bons clairs sur la blancheur du papier.

Cet orchestre impalpable, où le redoublement est rare, et l'empatement inconnu, où l'indépendance des timbres ne détruit jamais l'unité de l'ensemble, ils l'admiraient, sans doute, mais comme ils respiraient avec peine cet air trop raréfié ! On croyait connaître les prestiges de M. Debussy. On s'abusait. *Pelléas* révéla une technique aux ressources infinies.

Ces particularités auront leur importance pour l'histoire musicale du XX^e siècle. Mais le public, qui ne juge d'une œuvre que par l'impression qu'il en reçoit, le public qui maugréait contre une psalmodie dont l'éloquence lui échappait, le public subissait enfin, grâce à elle, une attraction presque magnétique, participait aux péripéties du drame, suivait syllabe par syllabe le dialogue et ne percevait la symphonie que par l'expansion illimitée qu'elle confère à la parole.

Les plus véhéments admirateurs de M. Debussy n'espéraient point ce résultat : *Pelléas* triomphant par la terreur et la pitié, et M. Debussy, du premier coup d'aile, s'élevant à la tragédie. La scène formidable de Golaud et du petit Yniold, l'agonie de Mélisande, n'ébranlaient pas que le système nerveux : elles atteignaient directement le cœur. Et des hommes ignorants de la musique se passionnaient soudain pour un compositeur qui devenait si bien la tendresse, la détresse, la misère désespérée et secrète du faible cœur humain.

C'est que M. Debussy, contraint par son texte, avait dû se dépasser lui-même dans *Pelléas*, franchir son cercle restreint de sensations exquises et d'idées rares pour se jeter dans la mêlée des passions les plus turbulentes. Il n'avait pas craint les risques de l'aventure. Sans emprunter aux romantiques leur vocabulaire, sans recourir à la force brutale, il obtenait une puissance équivalente par l'extrême acuité. Cet art enclin à la mignardise traduisait avec une intensité poignante la fureur d'une créature affolée par la jalousie. Il n'y avait pas seulement, dans *Pelléas*, des impressions de crépuscules marins, le roucoulement

des tourterelles, un rayon de lune traversant la grotte où gronde le ressac, la lumière de midi vibrant sur les feuillages ; il y avait bien mieux : de vraies larmes, de vrais sanglots, comme n'en connaît guère la scène musicale.

Avant *Pelléas et Mélisande*, les œuvres de M. Debussy rappelaient ces verres irisés, si chatoyants et fragiles qu'on trouve ensevelis dans la terre, en Grèce ou en Asie-Mineure. Et comme on les croyait très délicates, on cherchait à les garantir des contacts dangereux. Mais *Pelléas et Mélisande* attesta la vigueur de l'artiste. Son orchestre, suave lorsqu'il exprime le trouble des jeunes amants timides, éclate avec magnificence pour confirmer les plus graves paroles d'Arkel ou pour commenter la désolation de Golaud dans un âpre et superbe interlude. Ainsi l'exigeait la fiction dramatique, et l'on pouvait attendre de M. Claude Debussy, après une expérience aussi glorieuse, d'autres drames non moins pathétiques et humains.

*

Hélas ! pourquoi faut-il qu'on les attende encore ? Les journaux, en nous entretenant de M. Claude Debussy, nous ont annoncé, à des intervalles éloignés, un *Comme il vous plaira* d'après Shakespeare, un *Diabole dans le beffroi* et une *Chute de la maison Usher* d'après Edgar Poë, un *Tristan et Iseult* d'après la version si émouvante de M. Joseph Bédier, enfin un *Orphée*. Que demeure-t-il de ces projets ? Parmi les étonnements multiples que nous a donnés M. Debussy, le plus vif est bien que ce merveilleux dramaturge n'ait pas produit une seconde œuvre lyrique, dix ans après le succès de *Pelléas*.

Mais si M. Debussy, par une coquetterie dont nous gémissons, s'est éloigné du théâtre durant cette longue période, il n'a point cessé de composer.

Ses mélodies sont peut-être le meilleur de son œuvre récente. Dans les *Trois chansons de France* (1904), deux rondels de Charles d'Orléans encadrent dignement *la Grotte* de Tristan Lhermite. Un bruit d'eau vient mourir contre des rochers, comme au second acte de *Pelléas*. Mais ici, au lieu d'un orchestre touffu, la simple sonorité du piano, à peine voilée d'une pédale douce, et les méandres voluptueux et sombres de la ligne mélodique suffisent à procurer l'illusion. Elle est complète ; elle est exquise. Jamais M. Debussy n'a poussé plus loin le don de suggérer par quelques notes, à peu de frais, tout un paysage. Six ans plus tard (1910), *la Grotte* a reparu entre deux nouvelles poésies de Tristan Lhermite sous le titre : *le Promenoir des deux amants*. Les dernières venues sont gracieuses, elles aussi ; mais *la Grotte* n'a point d'égale, *la Grotte* est un chef-d'œuvre.

Des qualités identiques nous firent aimer, en 1908, *Trois chansons de Charles d'Orléans*, avec cette différence que le plaisir nous venait ici de chœurs sans accompagnement. Le piano qui, dans le recueil précédent, suppléait à l'orchestre, disparaît à son tour. Et pourtant, l'oreille suit avec délices le frais, l'agile va-et-vient des voix à découvert. Les deux dernières chansons sont-elles vraiment récentes ? Nous n'oserions l'affirmer, car il nous semble bien en avoir vu jadis une version manuscrite.

Il y a chez les vieux poètes français, et tout particulièrement chez François Villon, une bonhomie mélancolique, une élégance fruste, une verve naïve et surnoise qui les apparentent à Verlaine. Et M. Debussy, comme pour compléter le cycle d'*Ariettes oubliées* et de

Fêtes galantes, publia en 1910 *Trois ballades de François Villon*. La seconde ballade, que Villon feist a la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame, nous réjouit par un singulier mélange de malice et de candeur. Elle peut soutenir la comparaison avec la pimpante *Ballade des femmes de Paris*, dont l'espiègre babillage court, se précipite comme un ruisseau le long d'une colline.

On retrouve cet archaïsme ingénieux dans la musique de scène écrite en 1911 pour le *Martyre de Saint-Sébastien*, mystère de M. Gabriele d'Annunzio. Le premier prélude ainsi que le dialogue des deux jumeaux séduisent par leur charme douloureux. On regrette seulement que les autres intermèdes et même les chœurs trahissent l'effort d'une improvisation un peu hâtive. Au reste, le tempérament de M. Claude Debussy ne s'accommode pas toujours des splendeurs verbales de M. Gabriele d'Annunzio, et la musique semble une parure superflue pour cet art déjà si richement orné.

Les œuvres vocales écrites par M. Debussy après *Pelléas* n'inaugurent pas un style nouveau ; elles prolongent et parachèvent ses compositions antérieures. Par contre, ses œuvres de piano les plus significatives datent des dix dernières années. Sauf la suite déjà mentionnée, *Pour le piano*, qui parut un an avant *Pelléas*, c'est entre 1903 et 1910 que se sont succédé *Estampes* (1903), *Masques* et *l'Isle joyeuse* (1904), deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), un recueil de pièces enfantines *Children's Corner* (1908), enfin un premier livre de *Douze préludes* (1910), que vient de suivre un second (1913).

Ces pièces ne rappellent en rien les vagues miniatures de piano publiées entre 1887 et 1892. Autant celles-là étaient molles et fuyantes, autant celles-ci sont fermes et même d'une précision un peu dure. Autant celles-là étaient sentimentales, autant celles-ci sont positives. Et leurs titres accentuent ce contraste. Ce ne sont plus rêveries ni ballades, mais des « estampes » ou des « images » qui veulent être avant tout descriptives. Elles y réussissent parfaitement, d'ailleurs. Rien de plus significatif que *Jardins sous la pluie* dans *Estampes*, *Poisson d'or* dans *Images* et les *Collines d'Anacapri* ou le *Vent dans la plaine* des *Préludes*. Une sarabande d'une grâce exquise, *Hommage à Rameau*, demeure isolée dans cette vaste galerie de peinture. Il semblerait que M. Debussy, quittant sa méthode première qui consistait à nous offrir le reflet de ses impressions, fût séduit par le pittoresque jusqu'à vouloir toucher directement le monde extérieur, et que le poète s'effaçât de plus en plus devant le peintre. Ses derniers morceaux de piano ont un attrait purement plastique. Mais n'a-t-il pas trop présumé du clavier, et ces « images » garderont-elles dans l'album du pianiste la fraîcheur que leur confère à l'orchestre le coloris des timbres ?

Esquisses encore, ou images, que les dernières compositions pour orchestre de M. Claude Debussy. *La Mer*, suite de trois grandes esquisses symphoniques, annonçait en 1905 la nouvelle manière de M. Debussy. On n'y prit pas garde, tout d'abord, parce qu'on raffola de cet étourdissant scherzo d'orchestre, *Jeux de vagues*. La seconde suite devait s'intituler, elle aussi, *Images*. M. Gabriel Pierné l'a exécutée intégralement au Concert-Colonne du 26 janvier 1913. On en connaissait déjà *Rondes de printemps* et *Ibéria* qui se décompose elle-même en trois ébauches : *Par les rues et par les chemins*, *Les parfums de la nuit*, *Le matin d'un jour de fête*. Mais on entendait pour la première fois *Gigues*, où la

sonorité vieillotte et cordiale d'un hautbois d'amour déroule ses volutes par-dessus un étrange clopotis.

Autrefois on hésitait à juger M. Debussy, parce qu'on ne savait rien sur ses tendances. Aujourd'hui, les documents surabondent, et l'hésitation est encore plus légitime, car ces documents se contredisent. M. Debussy est servi par un instinct merveilleux toutes les fois qu'il illustre un poème ; mais, en l'absence d'un texte, on dirait que son instinct l'abandonne, et qu'il doit s'adresser à la peinture pour lui demander un sujet. Car il faut de toute nécessité un sujet à M. Debussy, comme il en fallait aux parnassiens. S'il ne le trouve pas dans le domaine de l'ouïe, il s'en va le chercher parmi d'autres sensations, et il nous donne, au lieu de musique d'orchestre ou de piano, un décor à peine transposé, des estampes ou des images dans le goût de la Chine ou du Japon. Moussorgski — dont il ne faut pas exagérer les analogies avec M. Debussy — décrivait, lui aussi, des « expositions de tableaux » ; mais ce n'était point ce qu'il faisait de mieux. Les estampes et les images de M. Debussy ne comptent pas davantage parmi ses œuvres souveraines. Dans l'histoire de la musique française, peut-être feront-elles un jour la même figure que les *Tableaux* de Philstrate de Lemnos dans l'histoire de la littérature grecque. Ces « tableaux » décrivaient soixante-quatre peintures qui se trouvaient à Naples, dans un portique. Ils eurent du succès. On en fit de nombreuses contre-façons. Les imitateurs ne manquent pas non plus à M. Claude Debussy.

Jadis, il était presque impossible de le « pasticher », car ce qui faisait l'excellence de ses œuvres n'était pas seulement leur élégance insolite, mais leur profonde sincérité. Depuis jusqu'aux *Rondes de printemps*, on pourrait croire que les impressions premières ont perdu de leur vivacité, tandis que les expressions se subtilisent et s'élaborent. Il s'est trouvé des compositeurs pour copier ces expressions, comme ils eussent copié en d'autres temps, celles de Gounod ou de Massenet, de Verdi ou de Wagner. Ils ont créé un « poncif debussyste » qu'ils reproduisent avec empressement.

Ce qui facilite cette imitation détestable, c'est la prédominance du « trait » dans la musique récente de M. Debussy. Il n'a jamais craint la parure. Une « fleur », mais d'un parfum exquis, orne le motif de Mélisande. L'arabesque s'enlaçait déjà comme un lierre au *Prélude à l'Après-Midi d'un faune*. Mais, depuis 1902, les figurations rapides, les gruppetti, les appoggiatures, les cadences, tous les artifices de la variation ornementale ont foisonné chez M. Debussy. Une virtuosité parasite se donne carrière dans certaines *Images* de piano et d'orchestre. Qu'il était délicieux jadis, et imprévu, le léger glissando de harpes aux premières mesures du *Prélude à l'Après-Midi d'un faune* ! Comme il s'insinuait doucement, avec la lune, dans la grotte ténébreuse de *Pelléas* ! Et des broderies fantasques n'égayaient-elles pas le *Prélude* de la suite *Pour le piano* ? Mais, trop souvent depuis les dix dernières années, les plagiaires de M. Debussy ont abusé de cette chamarrure, comme pour nous démontrer que la musique, elle-même a ses trucs et ses ficelles. Évidemment, elle aussi a ses singes et ses perroquets.

Un artiste, surtout un grand artiste comme M. Claude Debussy, a toujours le droit de modifier sa manière, pourvu qu'il demeure fidèle à son identité intime. Les nouveaux

procédé de M. Debussy vaudraient donc les précédents, et nul ne songerait à le chicaner sur ses innocentes manies de style, si l'on retrouvait, par exemple, dans *Images* l'animation, la vie intense et spontanée des *Nocturnes*. Mais comment nous dissimuler que si *la Mer*, *Gigues*, *Ibéria*, *Rondes de printemps* nous rappellent par endroits le troisième *Nocturne*, c'est par une funeste stagnation, déjà signalée dans *Sirènes* ? Comment nous dissimuler que ces importantes esquisses d'orchestre sont plus étendues que développées ? qu'elles vivent, si l'on veut, mais d'une vie immobile, pareille à celle des paralytiques ?... Mirages très agités, mais très peu animés, labyrinthes sensuels où se confondent tous les parfums, toutes les sonorités, toutes les caresses, toutes les saveurs, toutes les nuances, est-on bien sûr que ces compositions répondent aussi exactement que les *Nocturnes* aux intentions de M. Debussy ? N'est-il pas un peu victime de ses propres enchantements ? Une si étrange anarchie lui procure-t-elle vraiment plus d'indépendance que les vieilles formes sévères de la syntaxe musicale ?...

Sans doute, les lois de la tonalité et de l'harmonie sont tyranniques. Elles diminuent la part de l'imprévu, quand elles imposent aux idées principales une espèce de combat dont les péripéties sont rigoureusement réglées par avance. Chacun, s'il connaît les enchaînements licites par lesquels certaines modulations en appellent d'autres, s'il a quelque familiarité avec la musique, devine le destin des thèmes aussitôt après leur exposition. M. Debussy s'est révolté contre ce déterminisme. Il rejette le plan classique. Il veut un genre plus libre, plus souple, où les thèmes ne seront plus contraints de se disputer la prééminence. Dans *la Mer*, dans les *Images*, il se rapproche de cette forme.

Énoncer les divers éléments d'une idée musicale, cela ne suffit pas à les faire vivre. La vie des thèmes, c'est leur développement, c'est l'expression logique des états successifs par lesquels ils passent. De cette succession, M. Debussy cherche les exemples et les modèles dans le monde extérieur. Il observe la montée de la lumière depuis l'aube jusqu'à midi, et c'est le premier morceau de *la Mer*. La nature lui fournit ainsi une sorte de poème auquel il s'adapte comme à un texte de Verlaine ou de Rossetti. Mais le texte donné par la nature est souvent très confus. Quand le phénomène à décrire se décompose en une infinité de phrases dont la succession n'est jamais régulière ; quand il n'y a point de progression évidente ; quand on n'entend rien d'autre que la tempête déchaînée, comme dans le *Dialogue du vent et de la mer* ; quand tout est caprice, accident, hasard, aveugle et violente fatalité, — quel sera l'ordre à suivre, et comment ces mille impressions éparses viendront-elles se cristalliser dans la symphonie ?

M. Debussy avait trop l'instinct plastique pour s'éprendre de l'anarchie intégrale comme M. Érik Satie, dont il s'amusait à orchestrer les baroques *Gymnopédies*. En s'abandonnant sans contrainte et sans choix à toutes les sollicitations, il risquait l'incohérence. Et si, pour éviter le chaos, il s'astreignait à un genre de développement souple, mais toutefois logique, pouvait-il empêcher que cette discipline, même légère, ne donnât à ses songes, à ses rêveries ondoyantes, l'apparence compassée des constructions classiques ?

Le dilemme était troublant. M. Debussy, qui n'a pas cessé d'y réfléchir, nous en a offert depuis *Pelléas* quelques solutions plus instructives et ingénieuses que réellement satisfaisantes.

On voit bien ce qu'il souhaite : faire contraster de grandes lignes tranquilles, très souples et très simples avec la luxuriance bariolée du détail ; mais la difficulté subsiste tout entière jusqu'à ce jour, parce que les lignes proposées en exemple sont plus décharnées et plus rigides que les contours d'une sonate.

En somme, la raison ne peut résoudre ce dilemme. C'est plutôt l'inspiration qui le tranche. Toutes les fois que M. Debussy part d'une impression profonde et pénétrante, comme dans *Nuages*, il gagne la cause de l'impressionnisme. Mais quand l'impression génératrice, l'impression miraculeuse fait défaut, tous les scintillements de l'expression ne suffisent pas à la suppléer, et M. Debussy s'efforce en vain de pousser au combat ses idées musicales. Celles-ci n'ont pas de vertus guerrières. Elles ne sont pas de sages et vaillantes Amazones comme les idées de MM. Vincent d'Indy et Paul Dukas. Langoureuses et nonchalantes, elles ne convoitent aucune suprématie tonale et ne visent qu'à une paisible coexistence. On éprouve alors l'illusion de piétiner sur place ; on croit faire cinq ou dix lieues sur une feuille de parquet.

Un autre motif d'embarras, lorsqu'on envisage les productions les plus récentes de M. Claude Debussy, c'est qu'il renonce quelquefois à ses qualités essentielles, à sa modération frémissante, à son goût fin et mesuré. Il se reprend de tendresse pour la rhétorique du romantisme, pour les explosions sonores, les amplifications, les antithèses violentes et crues qu'il accablait autrefois de ses sévérités. Le premier tableau de *la Mer, De l'aube à midi sur la mer*, nous fournit un exemple curieux de cette métamorphose. Un dessin monotone et opiniâtre sans effet pendant dix-sept mesures, après quoi, sur une sorte de choral, éclate un fracas instrumental symbolisant le soleil à son zénith. Naguère, M. Debussy n'aurait sans doute pas voulu de cette péroration. Et le *Dialogue du vent et de la mer* aboutit de même, après force répétitions, à une « coda » tumultueuse qui choque par sa brutalité.

Mais, à tout prendre, ces symptômes n'appartiennent qu'à la technique de M. Debussy, et sa sensibilité nous réservait des surprises plus paradoxales. Pas une fois, depuis *Pelléas*, il n'a daigné revenir à la source même de sa gloire. Pas une fois, en ces dix dernières années, il n'a voulu être émouvant. M. Claude Debussy, de 1902 à 1912, n'a recherché que son plaisir et le nôtre, et il nous a plu, en effet, à diverses reprises, car il y a, décidément, une divine facilité. Plaire, ce don qui l'a toujours séduit dans la musique de Massenet, plaire est sa devise. Mais plaire, est-ce bien satisfaire ? Nous avons des sens, une intelligence, un cœur. M. Debussy exerce sur les sens une domination impérieuse et charmante : son œuvre est un jardin de délices, clos de grilles et de hauts murs, où l'on pénètre aussi volontiers qu'au jardin des Filles-Fleurs, et il est impossible d'en ressortir... De même, tout en n'y tenant guère, il a souvent de quoi intéresser l'intelligence, et il ne se refuse pas à la divertir. Mais combien peu, depuis *Pelléas*, il s'est soucié du cœur humain ! Pourtant, la seule reconnaissance fidèle, la seule qui nourrisse chez les mortels oublieux une longue admiration, c'est la reconnaissance du cœur... Oui, certes, l'esprit et même les sens ne sont pas absolument incapables d'une certaine gratitude, mais qu'elle est donc personnelle et passagère !...

À relire les chroniques musicales de M. Debussy dans la *Revue Blanche*, on s'aperçoit de l'étonnement où le jette notre affection pour Beethoven et pour Wagner. — Mais leurs procédés sont si ennuyeux !... — semble-t-il nous dire. Et bien ! les vieux procédés sont plus jeunes que les nouveaux ; et puis, que nous importe, puisqu'ils ont su nous toucher ? Plaire souverainement, c'est surtout émouvoir. Et le secret de *Pelléas*, le secret à jamais mystérieux que ne lui ont pas arraché les plagiaires, le secret qui l'a fait vivre de la première à la centième, ce secret n'était-ce donc pas que, sorti lui-même du cœur, *Pelléas* s'en fut gagner peu à peu tous les cœurs ?

Ce n'est pas un vain symbole si l'amour d'une jeune fille est le prix du tournoi musical, dans les *Maîtres Chanteurs*. En cet immense concours entre tous pays et tous les temps d'où sortent vainqueurs les plus grands musiciens, le prix de la lutte, c'est le cœur des hommes.

Et puisque enfin, depuis dix ans, M. Debussy ne s'amuse qu'aux jeux sonores où il excelle, on voudrait le savoir captif chez une sultane amie des arts, ou bien encore, chez une de ces fées libérales qui — n'en doutez pas ! — environnaient son berceau.

Là, dans un château de légende et dans une prison étroite et douce, plusieurs années durant, pour la rançon de sa chère liberté, il mettrait en musique les poètes les plus illustres...

N'a-t-il pas, docile à M. Maeterlinck, jeté de magnifiques lueurs tremblantes sur la frénésie de Golaud et sur la détresse de Pelléas ? N'a-t-il pas obtenu encore, de Verlaine, de Mallarmé, de Rossetti, de Tristan Lhermite, de François Villon, de Charles d'Orléans, des inspirations inestimables ? Que serait-ce s'il en demandait à un Shakespeare ? On tressaille d'anxiété en songeant à ce *Comme il vous plaira* annoncé jadis et dont il n'est plus jamais question.

Par bonheur, des magiciens tels que M. Claude Debussy versent sur nous des émerveillements inépuisables. À quoi bon les importuner de nos supplications ? Les meilleurs artistes sont quelquefois les plus farouches, et, d'ailleurs, le démon qui les habite les préserve d'être longtemps infidèles à eux-mêmes. Imitons plutôt la sagesse lumineuse d'Arkel. Quand le vieux roi aveugle apprend les noces lointaines et si étrangement brusquées de Mélisande et de son petit-fils Golaud, son front s'incline un peu plus bas, puis il murmure très doucement :

— Il sait mieux que moi son avenir...

Que les admirateurs les plus exigeants de M. Claude Debussy lui fassent l'application de cette parole, dix ans après la première de *Pelléas* et au lendemain de la centième !

Constantin Photiadès.