



HAL
open science

FIGURES DE LA FRAGMENTATION DANS PELLEAS ET MELISANDE DE CLAUDE DEBUSSY

Pierre Saby

► **To cite this version:**

Pierre Saby. FIGURES DE LA FRAGMENTATION DANS PELLEAS ET MELISANDE DE CLAUDE DEBUSSY. 2010. halshs-02004620

HAL Id: halshs-02004620

<https://shs.hal.science/halshs-02004620v1>

Preprint submitted on 1 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FIGURES DE LA FRAGMENTATION DANS *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DE CLAUDE DEBUSSY

Pierre SABY

UMR 5317 IHRIM (CNRS – Université de Lyon, Lyon 2)

On a coutume de dire que l'œuvre d'opéra constitue un lieu privilégié de convergence, de synthèse, voire de fusion de plusieurs arts : littérature, théâtre, décoration, musique et souvent, en outre, danse. Or, au plan de la poétique, l'une des problématiques inhérentes au genre procède non d'un principe centripète de convergence des éléments de langage constitutifs, mais bien plutôt d'un principe d'hétérogénéité, résultant de la mise en présence, dans le champ du livret, et de la surexposition, par la mise en musique, de deux états radicalement distincts de l'écriture : écriture dramatique, d'une part, soit dialogues et action (ce que l'on appelait, dans l'opéra classique français « les scènes »), écriture lyrique, d'autre part, soit expression du sentiment, au sein d'unités suspensives pendant lesquelles toute action (en tout cas visible) se trouve interrompue (« stances », monologues... au théâtre, « airs » à l'opéra). Les modalités de cette mise en présence et de la résolution du problème posé au compositeur d'opéra par l'hétérogénéité de ces deux catégories poétiques rendent compte, pour l'essentiel – c'est-à-dire, si l'on met à part les œuvres qui relèvent plus proprement, au XX^e siècle, du théâtre musical – de la diversité typologique du genre, au long de son évolution, depuis le premier mélodrame florentin jusqu'au drame lyrique post-wagnérien¹, et s'incarnent particulièrement dans la pluralité des prises en charge de la dualité fondamentale récitatif/ air². Ainsi la question de la mise en œuvre de la fonction mélodique constitue-t-elle une question centrale de la poétique musicale opératique, en ce que cette fonction porte en elle des germes centrifuges susceptibles de rompre sinon tout à fait l'unité ou l'organicité, du moins la continuité de l'œuvre dramatique. Autour de cette question peuvent être regroupées les quelques remarques que nous nous proposons de faire ici, à propos du drame lyrique de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*, composé sur le texte même de la pièce de Maurice Maeterlinck³, et créé le 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique, sous la direction d'André Messager.

¹ Cela vaut pour l'opéra tragique, mais aussi pour la comédie en musique.

² Ainsi, par exemple, l'opéra italien a-t-il développé au début du XVIII^e siècle des types fondés sur l'alternance régulière de deux régimes vocaux très distincts, récitatif *semplice* ou *secco*, d'une part – débit rapide, syllabisme intégral, mélodicité minimale, soutien réduit au clavecin, *aria*, le plus souvent à *Da capo*, d'autre part – morceau fermé voué à une vocalité volontiers extravertie. La tradition française procédant de la tragédie en musique lullyste, quant à elle, met d'abord en œuvre des airs parfois très courts, peu virtuoses, fréquemment syllabiques et, par conséquent, sensiblement plus proches d'un récitatif par ailleurs beaucoup plus « chantant » que l'italien ; le passage d'un régime à l'autre se fait alors sans discontinuité et la fluidité du discours musico-dramatique constitue l'une des caractéristiques du type français dans le premier classicisme. Les genres comiques du XVIII^e siècle usent le plus souvent, quant à eux, de dialogues parlés au lieu de récitatif chanté. L'évolution du genre opéra au XIX^e siècle consacre sa bipolarité : opéra à numéros d'un côté, drame lyrique à déclamation continue de l'autre.

³ La pièce de théâtre avait été créée au théâtre des Bouffes Parisiens en 1893. Debussy, quoique pratiquant des coupures et apportant quelques variantes, reprend le texte du poète symboliste belge : son œuvre ressortit ainsi au type de « l'opéra littéraire » (ce que la musicologie allemande nomme *Literatur Oper*).

REMARQUES LIMINAIRES

Nous ferons tout d'abord une observation liminaire : trois, au moins, des opéras majeurs du premier tiers du XX^e siècle présentent une dramaturgie fragmentée, rompant à des degrés divers avec le principe de l'intrigue suivie enchaînant logiquement les événements, au profit d'une forme de juxtaposition de scènes, certes conçues pour s'intégrer à un ensemble cohérent, mais valant d'abord pour elles-mêmes et portant séparément les unes des autres leur part d'informations poétiques, sans que leur succession soit très fortement déterminée par un principe de causalité dramatique qui en régirait strictement l'ordonnance : il s'agit de *Wozzeck* (Alban Berg, 1925), construit par le compositeur à partir des fragments laissés par Georg Büchner, de *La petite renarde rusée* (Leos Janacek, 1924), dont le livret s'inspire d'une publication périodique sous forme de bande dessinée dans un journal, et de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. On peut voir là, de la part des compositeurs, le signe de la recherche d'une dramaturgie en phase avec leur quête de langages musico-dramatiques nouveaux, tournant le dos chacun à sa manière au modèle wagnérien, fondé sur le développement continu d'une trame musicale au contraire fusionnelle. La quête de l'agglomération et de la fusion des éléments constitue, en effet, le principe générique de la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne (« œuvre d'art totale ») et se trouve décliné à tous les niveaux d'appréhension de l'œuvre : quatre opéras forment le *Ring* du Nibelung, la voix devient un élément parmi d'autres d'une matière sonore unique (la construction de la salle de Bayreuth, procédant d'une conception acoustique particulière, témoigne par elle-même de cette idée, qui s'incarne par ailleurs dans la texture compositionnelle), récitatif et air se fondent l'un dans l'autre pour ne former plus qu'un seul régime de vocalité continue (« déclamation continue » ou « mélodie continue »)...

Dans *Pelléas*, c'est, au contraire, le principe de fragmentation qui opère, nous semble-t-il, à plusieurs niveaux. Nous nous proposons d'évoquer ainsi, successivement : les aspects dramaturgiques de l'œuvre ; les techniques de composition de la partie d'orchestre, dont le déroulement est souvent fondé sur l'usage de la *duplication* d'éléments *juxtaposés*, en lieu et place d'un développement continu ; la *fragmentation* de la fonction mélodique (disparition des airs) suggérant à notre sens, en dernier ressort, la fragmentation des états de conscience des personnages.

FRAGMENTATION DRAMATURGIQUE ET CIRCULARITÉ POÉTIQUE

L'esthétique symboliste du théâtre de Maeterlinck repose en grande partie sur un système de correspondances poétiques renvoyant, rétrospectivement, le spectateur-auditeur d'une scène se déroulant sous ses yeux à une ou plusieurs scènes précédemment vécues. La musique de Debussy se charge, par ailleurs, de créer ses propres réseaux de correspondances ajoutées – ou, éventuellement, substituées – jouant sur la perception inconsciente du spectateur et proposant ainsi un niveau spécifique d'interprétation du texte dramatique. Le procédé repose sur la conception prioritairement poétique de ce texte, reposant sur des thématiques plus que sur des événements, et révèle sa nature paradoxale, en ce sens qu'il participe à la fois d'une conception circulaire de l'œuvre et d'une démarche qui repose, en même temps qu'elle le lui confère, sur le statut d'entité autonome de la scène, plutôt que de maillon d'une chaîne logique. Ainsi la scène de la fontaine dans le parc (Acte II, scène 1), au cours de laquelle Mélisande, jouant avec Pelléas, laisse tomber dans l'eau l'anneau donné par Golaud, répond-elle à la première scène de l'acte I, dans laquelle Golaud, devant le refus de la jeune femme qui n'en veut plus, renonce à retirer de l'eau la couronne qu'il y voit briller. Ainsi la scène 2 de l'acte III (dans les souterrains obscurs du château) renvoie-t-elle, au moins, à toutes les allusions à la cécité, réelle ou symbolique, des hommes dans l'existence (la fontaine des aveugles, les angoisses de Golaud qui cherche la vérité, les méditations d'Arkel sur l'incapacité des hommes à lire leur destinée). Ainsi la scène violente du début de l'acte IV, au cours de laquelle Golaud traîne Mélisande par les cheveux, fait-elle écho à

la première scène de l'acte précédent, où l'on voit Pelléas accrocher aux branches d'un arbre la chevelure de son amie et s'y enrouler lui-même... La mise en correspondance poétique est, pour chacun de ces exemples, sinon strictement rendue possible, du moins fortement facilitée par le fait que la scène est dotée d'une connectivité maximale, du fait de son insertion minimale dans une trame d'ordre dramatique. Ainsi ce que l'on peut nommer *fragmentation dramaturgique* permet-il une forme de circularité poétique.

ÉCRITURE DE LA PARTIE D'ORCHESTRE

Concernant l'écriture orchestrale, notre propos a trait à ce geste spécifique du langage debussyste qui consiste à progresser par juxtaposition de brèves unités musicales (une mesure, deux mesures, par exemple), lesquelles sont, le plus souvent, « dupliquées », c'est-à-dire répétées immédiatement, selon un schéma de reproduction ouvert qui permet, éventuellement par modification terminale, l'enchaînement à un autre élément, bien distinct, qui sera traité de la même façon. Nicolas Ruwet, dans une pertinente étude sur le langage debussyste⁴, a, dans les années 1960, mis en lumière les caractéristiques de ce discours qui, ainsi que nous le soulignons plus haut, ne présente ainsi plus guère de similitude avec le développement continu de type wagnérien⁵. Des pages entières de la partie d'orchestre de *Pelléas* sont construites à partir de ce principe d'*énonciation fragmentaire*, comme on peut le constater à l'examen des quelques mesures que nous proposons en exemple, tirées de la scène 4 de l'acte III, laquelle met en scène Golaud et Yniold. Ce qui est particulièrement intéressant, nous semble-t-il, c'est que de cela procède une autre caractéristique de l'écriture debussyste, à savoir la *dissociation* de la partie vocale d'avec la partie orchestrale, ou inversement⁶. En effet, le discours d'orchestre constitue, non pas un accompagnement soutenant et renforçant la partie vocale, parfois en la doublant, parfois en s'y substituant ou en dialoguant avec elle, mais en quelque sorte une matière séparée, dont les rapports avec la partie chantée deviennent lâches, les deux niveaux de discours coulissant, pourrait-on dire, l'un au-dessus de l'autre, selon des modalités au sein desquelles le principe d'indépendance semble particulièrement prégnant, et où l'on ne peut reconnaître ni le développement continu de la pâte « orchestrale-vocale » wagnérienne, ni les ponctuations plus ou moins élaborées d'un récitatif classique ou romantique ni, bien entendu, l'accompagnement d'un air. Cela sonne plutôt comme la rumeur du monde, un monde indéchiffrable avec lequel les personnages entretiennent des rapports marqués du sceau de l'incommunicabilité, des rapports incertains, fugitifs et mouvants.

ÉCRITURE VOCALE

Bien entendu, la nature de la partie vocale proprement dite représente l'élément fondamental de ce discours si original. On sait que Debussy, amoureux et connaisseur, autant qu'on pouvait l'être, de la musique française classique⁷, s'est attaché, avec ses moyens propres, à écrire un récitatif finement accentué et nuancé, adapté aux qualités particulières de la langue française, dans l'esprit de ce qu'il admirait chez les maîtres du XVIII^e siècle, et tenait pour caractéristique du génie national. Nous ne citerons ici que quelques fragments des écrits du musicien à ce propos, choisis au sein d'un ensemble cohérent et explicite d'articles parus dans la

⁴ RUWET, Nicolas, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », *Revue belge de Musicologie*, 1962 ; rééd. dans : RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 70-99.

⁵ Pour les mêmes raisons, il ne nous paraît pas possible de parler de *Leitmotiv* à propos de *Pelléas* : le *Leitmotiv* (« motif conducteur ») wagnérien est en effet en premier lieu un vecteur de développement musical.

⁶ De ce point de vue encore, Debussy se situe aux antipodes de l'esthétique wagnérienne.

⁷ Il contribua, en restituant la partition des *Fêtes de Polymnie*, à l'édition monumentale des *Œuvres Complètes* de Jean-Philippe Rameau, entreprise en 1895 par les éditions Durand, sous la direction de Charles Bordes, Vincent d'Indy et Camille Saint-Saëns. Il admirait profondément l'art du maître de l'opéra français du XVIII^e siècle, dont il chérissait tout particulièrement la deuxième tragédie en musique, *Castor et Pollux*.

presse de l'époque : regrettant « cette façon charmante d'écrire de la musique que nous avons perdue⁸ », Debussy écrit par ailleurs : « Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine qui semble dire : "Vous êtes une collection d'idiots particuliers, qui ne comprenez rien, si on ne vous force pas d'avance à prendre des vessies pour des lanternes [...]"⁹. Dans *Pelléas et Mélisande*, le récitatif debussyste, avec sa liberté et sa souplesse si reconnaissables, est évidemment omniprésent, tant et si bien que l'on a pu conclure à la disparition des airs, laquelle fut, d'ailleurs, déplorée par une partie du public et de la critique lors de la création mouvementée de l'œuvre (et même, avant cela, dès les répétitions). Or, à notre sens, ce n'est point tant à la disparition des airs que nous assistons dans *Pelléas*, qu'à leur fragmentation. En cela, il nous semble que la démarche debussyste, à la fois, s'inscrit dans la tradition de l'opéra classique français des origines, celui de Lully puis Rameau, et rénove profondément cette tradition, pour donner à l'alternance structurelle récitatif/ air un sens radicalement original, accordé à l'essence et à l'esprit du théâtre de Maeterlinck.

Récitatif versus air

Nous l'indiquions déjà un peu plus haut¹⁰, l'opéra européen de l'âge classique (à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle) s'est cristallisé en deux types principaux, que leurs caractéristiques font apparaître parfois comme le négatif l'un de l'autre. Le modèle italien, d'une part, spécialement dans le genre tragique, s'appuie (hors démarche particulière renouvelant les stéréotypes) sur l'alternance régulière, quasi rituelle, d'une séquence en récitatif (monologue ou dialogue) et, concluant la scène, d'une *aria* vouée à l'expression des *affetti*, c'est-à-dire des sentiments ou états d'âme des personnages. Le récitatif, parfois peu expressif, y est débité sur simples ponctuations du *continuo*, très peu mélodique, et stylise la parole en s'en tenant aussi près que possible. L'*aria* est, au contraire, le lieu où la musique est première, la mélodie souveraine, où la vocalité s'éploie jusqu'en ses manifestations de virtuosité les plus spectaculaires, sous l'impulsion conjuguée des compositeurs et des chanteurs vedettes. Le régime français est très différent : récitatif plus « chantant », volontiers accompagné par l'orchestre, airs respectant scrupuleusement la prosodie, n'usant de vocalises ou autres artifices virtuoses qu'avec une extrême parcimonie et, parfois, dans les scènes de dialogue, particulièrement brefs. D'un côté, donc, l'alternance quasi systématique de deux régimes de vocalité contrastés à l'extrême, induisant une progression dramatique discontinue ; de l'autre, un discours beaucoup plus fluide, au sein duquel les deux éléments font, en quelque sorte mouvement l'un vers l'autre, et où l'air se trouve, en de nombreux cas, inséré comme naturellement dans la trame du discours¹¹. Le premier acte de *Alys* de Lully¹², ou le second d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau¹³, fournissent des exemples très clairs de mise en œuvre de cette conception.

⁸ DEBUSSY Claude, « À propos d'*Hippolyte et Aricie* », *Le Figaro*, 8 mai 1908.

⁹ DEBUSSY Claude, « À la Schola Cantorum », *Gil Blas*, 2 février 1903.

¹⁰ Voir *supra*, note 2.

¹¹ On comprend que la différenciation des deux types opératiques procède d'une problématique complexe et, éventuellement, paradoxale, car articulée à deux niveaux structurels distincts, si l'on considère des couples de notions antinomiques comme : développement-brièveté (des airs) ou discontinuité-organicité (du discours). L'opéra italien développe l'air au sein d'un discours globalement sectionné et discontinu, l'opéra français tend à l'aphorisme au sein d'une énonciation en quête de continuité et de fluidité.

¹² *Alys*, tragédie en musique de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, créée à Saint-Germain-en-Laye le 10 janvier 1676.

¹³ *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique de Simon-Joseph Pellegrin et Jean-Philippe Rameau, créée à l'Académie royale de musique le 1^{er} octobre 1733.

Fragmentation des airs

Chez Debussy, les potentialités mélodiques du récitatif sont, le plus souvent, complètement neutralisées : les personnages, quasiment, parlent, l'orchestre faisant entendre, comme suggéré précédemment, une rumeur à la fois signifiante, indéchiffrable et étrangère aux propos tenus. Mais, par intervalles, se produit une soudaine et fugace cristallisation de la fonction mélodique, en une sorte d'éclat musical au sein de la parole, d'accès de vocalité dans la partie chantée. Selon nous, ce phénomène peut-être lu comme le résultat d'un processus de fragmentation des airs, à la fois procédant de la tradition des brefs « airs des scènes » de l'opéra classique français et, par radicalisation, en changeant profondément le sens. Un exemple très éclairant apparaît dans la première scène de l'opéra, au cœur d'un dialogue sans communication entre Golaud, éberlué par l'insolite de la rencontre, et Mélisande, énigme pour elle-même autant que pour autrui, ne répondant pas aux questions, quasiment absente... Lorsque Golaud veut retirer de l'eau la couronne qu'il y aperçoit, au sein de la partie vocale de Mélisande constituée, selon le régime privilégié du récitatif, d'intervalles conjoints, de notes répétées, de déclamation exempte de toute mélodicité, émerge soudainement une mesure de chant, sur intervalles disjoints, donc rompant avec les modalités énonciatives de la parole, harmonisée de façon nettement tonale, et dessinant fugitivement un élément d'essence mélodique hautement concentrée : « Non, non, je n'en veux plus, si vous la retirez, *je me jette à sa place...* ». L'hypothèse de la fragmentation semble particulièrement envisageable dans le cas de la grande scène du quatrième acte entre Pelléas et Mélisande, scène nocturne de déclaration amoureuse tragiquement interrompue par l'irruption violente de Golaud. En effet, dans le rôle de Pelléas, non seulement les inserts mélodiques se succèdent, aboutissant à un sommet d'une intensité lyrique extrême, mais encore, si l'on observe attentivement les fragments du texte poétique qui les portent, découvre-t-on, en les rapprochant, une forme de continuité qui semble les relier par-dessus les phases de dialogue, tels les éclats dispersés d'un même objet préalable, ou virtuel.

Ainsi, au cœur de la scène en question (Acte IV, scène 4), pouvons-nous faire apparaître, en italiques et, pour les plus significatifs, en caractères gras, les instants mélodiques dans le rôle de Pelléas et, sur la fin, dans ce qui se présente comme les fragments d'un air en duo :

- P. « Oh ! Qu'as-tu dit, Mélisande ! Je ne l'ai presque pas entendu. *On a brisé la glace avec des fers rouges !* 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 ?
- M. Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu.
- P. ***On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps !*** Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici. ***On dirait qu'il a plu sur mon cœur.*** Tu dis cela si franchement ! Comme un ange qu'on interroge... Je ne puis pas te croire, Mélisande. Pourquoi m'aimerais-tu ? Mais pourquoi m'aimes-tu ? Est-ce vrai ce que tu dis ? Tu ne me trompes pas ? Tu ne mens pas un peu pour me faire sourire ?
- M. Non, je ne mens jamais, je ne mens qu'à ton frère.
- P. Oh ! Comme tu dis cela ! Ta voix ! Ta voix ! Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau ! ***On dirait de l'eau pure sur mes lèvres... On dirait de l'eau pure sur mes mains.*** Donne-moi, donne-moi tes mains. Oh ! tes mains sont petites ! *Je ne savais pas que tu étais si belle !* Je n'avais jamais rien vu d'aussi beau avant toi... J'étais inquiet, je cherchais partout dans la maison... Je cherchais partout dans la campagne, et je ne trouvais pas la beauté... Et maintenant ***je l'ai trouvée... Je t'ai trouvée... je ne crois pas qu'il y ait sur la terre une femme plus belle !*** Où es-tu ? Je ne t'entends plus respirer.
- M. C'est que je te regarde.***
- P. Pourquoi me regardes-tu si gravement ? Nous sommes déjà dans l'ombre. Il fait trop noir sous cet arbre. Viens dans la lumière. Nous ne pouvons pas voir combien nous sommes heureux. Viens, viens, il nous reste si peu de temps.

M. Non, non, restons ici... **Je suis plus près de toi dans l'obscurité.**

P. Où sont tes yeux ? Tu ne vas pas me fuir ? Tu ne songes pas à moi en ce moment.

M. Mais si, je ne songe qu'à toi.

P. Tu regardais ailleurs.

M. **Je te voyais ailleurs.**

P. Tu es distraite... Qu'as-tu donc ? Tu ne me sembles pas heureuse.

M. Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste.

P. Quel est ce bruit ? On ferme les portes.

M. Oui, on a fermé les portes.

P. Nous ne pouvons plus rentrer ! Entends-tu les verrous ? Écoute, écoute... les grandes chaînes ! Il est trop tard, il est trop tard !

M. Tant mieux ! tant mieux !

P. Tu ? Voilà, voilà... Ce n'est plus nous qui le voulons ! Tout est perdu, tout est sauvé ! Tout est sauvé ce soir ! Viens, viens... Mon cœur bat comme un fou jusqu'au fond de ma gorge. Écoute ! Mon cœur est sur le point de m'étrangler... Viens ! **Ah, qu'il fait beau dans les ténèbres !**

[...]

Soit, si l'on rapproche les uns des autres les fragments repérés ci-dessus :

(Air de Pelléas)

*On a brisé la glace avec des fers rougis ! (Tu dis cela) d'une voix qui vient du bout du monde ! **On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps ! On dirait qu'il a plu sur mon cœur. On dirait de l'eau pure sur mes lèvres... On dirait de l'eau pure sur mes mains. je l'ai trouvée... Je t'ai trouvée... je ne crois pas qu'il y ait sur la terre une femme plus belle !***

(Duo)

M. C'est que je te regarde. Je suis plus près de toi dans l'obscurité. Je te voyais ailleurs.

P. Ah, qu'il fait beau dans les ténèbres !

Fragmentation des états de conscience

Si l'on voit bien, certes, qu'il ne pourrait s'agir, idéalement, que de fragments d'un texte dont certains éclats auraient été recueillis par le livret alors que d'autres seraient manquants, on voit aussi, nous semble-t-il, apparaître une forme de consubstantialité poétique de ces fragments, que met en relief leur juxtaposition artificielle : thématiques des éléments (eau, feu), de l'espace et de la beauté, énoncé analogique de l'émerveillement (« on a », « on dirait ») pour le premier ensemble ; thématiques du regard et de l'obscurité pour le second. Il n'est pas, bien sûr, dans notre propos d'avancer que Debussy aurait d'abord composé un air pour en distribuer ensuite les fragments au long de la scène... L'écriture de cette scène n'en apparaît, cependant, pas moins jalonnée de segments mélodiques présentant entre eux d'incontestables éléments de continuité poétique, à des degrés divers. Savoir, de surcroît, qu'à l'orée de la composition d'une œuvre caractérisée d'abord par son récitatif très proche de la parole, les toutes premières mesures de musique écrites par Debussy furent précisément celles de la phrase « On dirait que ta voix a

passé sur la mer au printemps »¹⁴, nous confirme dans l'idée que, pour fragmentaire et minoritaire qu'elle soit dans l'œuvre, l'écriture mélodique y joue néanmoins un rôle essentiel.

Quel peut être ce rôle ? Les personnages de l'opéra de Debussy usent la plupart du temps d'une déclamation neutre à *ambitus* très restreint, aux contours subtils mais plutôt indéfinis, privée de toute orientation expressive. Ainsi, ils apparaissent bien tels qu'ils ont été initialement créés par le poète, mais aussi tels que le compositeur les rêvait, en évoquant ce que serait pour lui le livret d'opéra idéal, ce avant même de découvrir la pièce de Maeterlinck : « je rêve de poèmes [...] où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort¹⁵. » Mélisande, Pelléas, Golaud ne sont que des personnages sans conscience ou, plus exactement, dépourvus de volonté consciente, les jouets impuissants de forces obscures, et ne sortent de cet état que par éclairs. Les moments fugitifs de cristallisation mélodique de la partition, ceux que nous choisissons d'appeler des airs à l'état de fragments, émergent dans les instants où les protagonistes semblent, sous le coup d'une émotion violente ou dans un bref et épuisant sursaut de volonté, être investis de la force d'exister, prendre contact avec la réalité de leur existence, avec une forme d'identité consciente, avec une vie dont ils pourraient être les acteurs : ils n'existent que dans l'instant, imprévisible et inéluctable, de cette révélation mélodique. Eux qui ne savent qui ils sont, parce qu'ils ne savent ni d'où ils viennent, ni où ils vont, n'ont de salut qu'en cet instant. Leurs vite éteintes, accès d'énergie vite submergés, recouverts par le découragement, la prostration, le néant : les états de conscience des personnages sont, eux aussi, fragmentés, et les éclats en sont dispersés.

CONCLUSION

Nous suggérons donc une lecture de l'opéra de Debussy selon laquelle les différents niveaux ou diverses modalités de mise en œuvre d'un même principe de fragmentation prennent en charge à la fois la dramaturgie poétique et métaphysique proposée par Maeterlinck, la quête compositionnelle du compositeur frayant les voies d'une rupture radicale avec les procédures wagnériennes, l'hommage dynamique et générateur de neuf à une tradition opératique nationale érigée en référence, et la création bouleversante de types théâtraux d'une complexité que la naïveté insistante du texte ne laisse pas toujours percevoir dans la pièce de façon aussi nette que dans l'opéra. Nous ne saurions dire si la proposition est parfaitement convaincante, mais l'idée nourrit, en tout cas, la fascination que nous éprouvons pour cette œuvre unique.

¹⁴ Voir HALBREICH Harry., « Analyse de l'œuvre », dans LOCKPEISER, Edward, *Claude Debussy*, Paris : Fayard, 1980, p. 704.

¹⁵ Propos tenus en octobre 1889, rapportés par EMMANUEL, Maurice, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, Paris : Mellottée, coll. « Les chefs d'œuvre de la musique expliqués », 1929, p. 36. Debussy souhaite encore des caractères qui ne soient « d'aucun temps, d'aucun lieu » : on peut lire dans cette formule, au plan générique, le refus du réalisme historique et de la couleur locale, mais aussi, concernant les personnages, la neutralisation de repères susceptibles de pallier la carence identitaire...