



Pelléas et Mélisande, répétitions à l'Opéra de Lille, mars 2021 © Frédéric Iovino

Dossier pédagogique

OPÉRA DE LILLE 20.21

Pelléas et Mélisande

Opéra en 5 actes de **Claude Debussy** sur un livret de **Maurice Maeterlinck**

Direction musicale **François-Xavier Roth**

Mise en scène et scénographie **Daniel Jeanneteau**

Chœur de l'Opéra de Lille

Orchestre Les Siècles

Nouvelle production de l'Opéra de Lille
Coproducteur théâtre de Caen, Les Siècles
Captation disponible à partir du 9 avril sur [OperaVision.eu](https://www.opera-vision.eu)

Chanté et surtitré en français

Durée +/-3h entracte compris

Préparer votre venue	p. 3
Présentation	p. 4
Résumé	p. 4
Argument	p. 5
Trois questions à François-Xavier Roth	p. 6
Note d'intention de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma	p. 7
Présentation artistique	p. 9
Repères biographiques	p. 11
Claude Debussy et son adoration du théâtre	p. 12
Les personnages et les voix	p. 13
Le guide d'écoute	p. 20
La mise en scène d'une pièce aux allures mystérieuses	p. 32
L'Opéra de Lille	p. 39
L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire	p. 45

Contact

Pôle des publics
**Bénédicte Dacquin / Delphine Feillée /
Sabine Revert / Léa Siebenbour**
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'**Emmanuelle Lempereur**, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille. Mars 2021

[Avec les élèves](#)

[Aller plus loin](#)



[Lien vidéo cliquable](#)

Préparer sa venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre travail pédagogique avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique. Si le temps vous manque, nous vous conseillons d'aborder prioritairement la fiche personnages (p. 13) puis les écoutes proposées dans le guide d'écoute : « Lecture symbolique et plurisensorielle de *Pelléas et Mélisande* » (p. 26) et « L'écriture musicale » (p.21).

Temps indicatifs de préparation :

- 1h d'introduction à l'œuvre, à son contexte historique de création et aux personnages
- 1h d'extraits thématiques du guide d'écoute (p. 26)
- 1h d'extraits détaillés du guide d'écoute (p. 21)

Si vous souhaitez aller plus loin, un DVD pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leurs impressions à travers toute forme de témoignage (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir !

Présentation

Pelléas et Mélisande est un opéra en 5 actes et 12 tableaux composé par Claude Debussy en 1902 sur un livret de Maurice Maeterlinck. Il s'agit d'une nouvelle production de l'Opéra de Lille en coproduction avec le théâtre de Caen et l'orchestre Les Siècles, mise en scène par Daniel Jeanneteau, avec le soutien du Crédit Agricole Nord de France, mécène principal de l'Opéra de Lille, du Crédit du Nord, mécène associé à la saison, et de Patrick et Marie-Claire Lesaffre. L'orchestre Les Siècles joue sous la direction de François-Xavier Roth.

Résumé

L'intrigue se déroule au royaume imaginaire d'Allemonde, gouverné par le vieil Arkel. Après avoir rencontré Mélisande, créature fragile et énigmatique, au cours d'une chasse en forêt, le prince Golaud l'a épousée sans rien savoir d'elle, puis l'a présentée à son demi-frère Pelléas. Entre Mélisande et Pelléas, un lien secret s'est d'emblée tissé, fait de regards et de complicité, d'amour peut-être ? Golaud se met à épier Pelléas et Mélisande : il recommande d'abord à son demi-frère d'éviter son épouse, puis ne tarde pas à menacer fermement, dévoré peu à peu par la jalousie. Pelléas et Mélisande finissent par s'avouer leur amour : au moment où ils s'embrassent, Golaud sort son épée et tue Pelléas, laissant Mélisande s'enfuir. En présence d'Arkel et d'un Golaud rongé par les remords, la mystérieuse Mélisande s'éteindra lentement, sans que son mal soit clairement identifié et que Golaud ne parvienne à percer la vérité sur les liens profonds qui l'unissaient à Pelléas.

¹ Ce contenu est reproduit depuis l'article « *Pelléas et Mélisande* » du site OPERA ONLINE, susceptible d'avoir été mis à jour depuis le 5 mars 2021.

Argument

L'action se déroule dans le royaume imaginaire d'Allemonde.

ACTE I

Au cours d'une chasse, le prince Golaud, petit-fils du vieux roi Arkel, s'égaré dans la forêt. Près d'une fontaine, il rencontre Mélisande, une jeune femme en pleurs qui refuse d'expliquer qui elle est. Elle s'oppose également à ce que Golaud récupère une couronne tombée à l'eau.

Au château, Geneviève, belle-fille d'Arkel, lit au roi une lettre adressée par Golaud à son demi-frère Pelléas. Le prince y annonce qu'il a épousé Mélisande, bien qu'il ne sache toujours rien d'elle. Redoutant la réaction d'Arkel, il demande à Pelléas de lui envoyer un signe si le roi accepte d'accueillir sa jeune épouse. Arkel y consent, même s'il aurait préféré voir son petit fils épouser la princesse Ursule après la mort de sa première femme. Pelléas paraît. Marcellus, un ami mourant, l'appelle à son chevet. Mais Arkel refuse de le voir partir alors que Golaud est sur le point de revenir et que le père de Pelléas est également à l'agonie.

Golaud regagne le château en compagnie de Mélisande. Lors d'une promenade, Geneviève et Mélisande retrouvent Pelléas près de la mer, au moment où passe le bateau qui avait conduit le couple princier. La mer est calme mais une tempête est annoncée. Geneviève part s'enquérir du petit Yniold, né du premier mariage de Golaud. Pelléas raccompagne Mélisande et lui annonce en chemin son possible départ le lendemain. Mélisande s'en montre affectée.

ACTE II

Dans le parc, Pelléas emmène Mélisande voir une fontaine qui a la réputation de rendre la vue aux aveugles. Alors que midi sonne, Mélisande perd son alliance dans l'eau.

Golaud est blessé à la suite d'une chute de cheval au douzième coup de midi. À son chevet, Mélisande confie son mal-être à son mari. En lui prenant les mains pour la reconforter, celui-ci constate l'absence de la bague. La jeune femme dit l'avoir perdue dans une grotte près de la mer. Golaud lui ordonne d'aller la retrouver.

Mélisande se rend dans la grotte accompagnée de Pelléas. Ce dernier lui recommande de bien observer les lieux afin d'être en mesure de répondre aux questions de Golaud. Ils remarquent trois pauvres endormis et s'enfuient.

ACTE III

Mélisande peigne ses cheveux à la fenêtre d'une tour du château. Pelléas passe sous la fenêtre et demande à voir ses cheveux dénoués. Il lui annonce son départ le lendemain mais

Mélisande le convainc de rester. Sa longue chevelure tombe jusqu'à Pelléas, qui s'en extasie. Golaud les surprend et les réprimande.

Le lendemain, Pelléas et Golaud pénètrent dans le souterrain du château, d'où s'échappe une odeur de mort. Quand ils en sortent, à midi, Golaud demande à son demi-frère d'éviter sa femme, d'autant que Mélisande est enceinte.

Le soir, devant le château, Golaud interroge son fils Yniold sur la nature de la relation entre Pelléas et Mélisande. Sa jalousie lui faisant perdre la tête, il ordonne au petit garçon d'épier la jeune femme.

ACTE IV

Pelléas demande à Mélisande de le rejoindre le soir même près de la fontaine des aveugles. Son père étant guéri, il s'apprête à partir.

Arkel confie à Mélisande la peine que lui causait l'ambiance de mort qui régnait au château, et l'espoir que lui apporte désormais cette guérison. Golaud surgit, fou de jalousie. Il malmène Mélisande au point qu'Arkel doit intervenir.

Dans le jardin, Yniold cherche à récupérer une balle d'or tombée sous un rocher. Il voit passer des moutons, que le berger empêche d'aller à l'étable.

Près de la fontaine, Pelléas attend Mélisande, déterminé à lui faire ses adieux. Quand elle paraît enfin, Pelléas lui explique qu'il doit partir parce qu'il l'aime. Mélisande lui avoue son amour en retour et les deux amants s'embrassent. Golaud les surprend. Il frappe Pelléas d'un coup mortel et se lance à la poursuite de Mélisande.

ACTE V

Au chevet de Mélisande, Golaud s'en veut d'avoir blessé sa femme. Le médecin tente de le rassurer : la blessure n'est pas mortelle. Quand Mélisande se réveille, Golaud demande à rester seul avec elle. Il veut savoir si elle a aimé Pelléas d'un amour coupable, ce que dément la jeune femme. Golaud refuse d'y croire et s'emporte.

Arkel rentre dans la chambre et présente à Mélisande la petite fille qu'elle a mise au monde dans son sommeil. Tandis que Golaud tente une nouvelle fois de lui parler, la jeune femme s'éteint. Arkel recommande de prendre soin du nouveau-né : il doit vivre à la place de sa mère

Trois questions à François-Xavier Roth

C'est la première fois que vous donnez *Pelléas et Mélisande* avec Les Siècles. Dans quel état d'esprit êtes-vous ?

Je suis très heureux de donner cette nouvelle production de *Pelléas et Mélisande*, cette œuvre que j'aime et qui me fascine tant. Elle occupe une place déterminante dans mon parcours de chef d'orchestre : c'est le premier opéra que j'ai dirigé, en 2002. C'était au théâtre de Caen, invité par Patrick Foll son directeur, qui est aussi l'un des acteurs de cette nouvelle coproduction avec l'Opéra de Lille. À ce titre, c'est une joie de retrouver vingt ans plus tard cet ouvrage, avec l'orchestre Les Siècles que j'ai fondé, et qui a une culture et une appétence debussystes très marquées. Diriger *Pelléas* sur instruments d'époque c'est donner à cette musique les couleurs, les articulations et l'atmosphère que Debussy a imaginées quand il a composé cet opéra unique. Je suis particulièrement ravi de participer à cette création avec Daniel Jeanneteau, grand spécialiste de Maeterlinck et grand homme de théâtre. C'est pour moi un privilège de pouvoir travailler et dialoguer avec lui sur cette œuvre maîtresse du XX^e siècle, en collaboration avec cette incroyable et talentueuse génération de chanteurs français. Vannina Santoni et Julien Behr, les rôles-titres, sont des compagnons de route depuis de nombreuses années, c'est une chance et un bonheur de les voir réunis ici.

Qu'est-ce qui a changé pour vous depuis ce premier *Pelléas* à Caen ?

À l'époque, je n'étais pas au fait de toutes les différentes versions que Debussy avait développées à partir de son œuvre. Aujourd'hui, mon travail musicologique se fonde sur des ressources très précieuses : sur la nouvelle édition de la partition publiée chez XXI Music Publishing, comme sur un certain nombre d'informations que m'a très gentiment confiées mon collègue et ami Louis Langrée sur les matériaux de Royaumont et sur les partis pris artistiques de Pierre Boulez. Ainsi, en 2021, je peux opérer des choix dans l'orchestration mais aussi dans la ponctuation des chanteurs, dans la disposition de l'orchestre. En tant qu'interprète de Debussy, il faut alors prendre la décision de suivre le premier geste compositionnel ou les dernières touches du compositeur-correcteur presque excessif, qui avait peut-être du mal à admettre que l'œuvre était terminée. Depuis 2002, j'ai aussi la chance d'être passé par *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann et *Written on Skin* de George Benjamin, c'est-à-dire des œuvres qui ont inspiré Debussy - comme Wagner - ou qui ont été pétries de l'influence de *Pelléas*. Je ne suis donc plus le même musicien et j'aborde l'œuvre dans un nouveau travail musicologique et scientifique passionnant.

Qu'est-ce qui vous touche dans cette œuvre ?

On sait que *Pelléas et Mélisande*, créé en 1902 à l'Opéra Comique, salle Favart à Paris, est une sorte d'ovni dans la production lyrique internationale. Lorsqu'il écrit l'œuvre, Debussy invente une nouvelle manière de faire de l'opéra, de dire la musique. La notion du temps devient complètement élastique, le texte est dit avec une musique qui ne semble pas mélodieuse. L'orchestre épouse les contours de ce texte et joue un rôle très wagnérien tout à fait nouveau dans la musique française : il annonce, commente, voire complète en musique ce que le texte ne peut pas dire. Ce qui me touche aussi, c'est de voir à quel point Debussy est le compositeur de couleurs expressives si particulières : l'infinie mélancolie, la tendresse blessée, heurtée... Comme en peinture, il y a chez lui une sorte de dégradé d'émotions absolument unique.

Propos recueillis par **Bruno Cappelle**, janvier 2021

Note d'intention par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

Faire parler le silence

Par-delà les innombrables interprétations dont elle a fait l'objet, *Pelléas et Mélisande* demeure une œuvre mystérieuse, et ne semble pas avoir livré tous ses secrets. À chaque nouvelle approche surgit le sentiment qu'il faut chercher encore, que, comme dans le travail de l'inconscient, quelque chose fait écran, nous voile l'essentiel, que préjugés, habitudes culturelles, désir du connu, séduction des sentiments et des images nous barrent la route. C'est dans une quête troublante que nous nous lançons, consentant à la part d'informulé que recèle cette partition pourtant si dense, guidés par la dramaturgie musicale inventée par Debussy, toute en nuances, transitions et métamorphoses reflétant le caractère insaisissable de ce qui se présente comme un mythe mais n'en est peut-être pas un.

Le texte de Maeterlinck n'est fait que d'amorces et d'allusions, d'impasses et d'hésitations creusées par le silence. Silence et impasses au sein d'une famille étrange, silence et impasses au cœur de liens affectifs qui se nouent et se tendent, dans ce royaume d'Allemonde où les souterrains, les grottes, les mares et les forêts forment un dédale d'où l'on ne peut sortir, où le jour il fait nuit, où midi glace le sang, où la nuit est blanche... Le paradoxe est au centre de l'œuvre, et Mélisande, bête blessée, proie ou chasseresse, victime et bourreau, mue par des injonctions contradictoires, en est la représentante la plus énigmatique.

La partition de Debussy suit de très près la structure et les inflexions du texte, qui lui-même, sous son apparente simplicité, recèle d'innombrables nuances et une profonde érudition. L'écriture procède par allusions et souvenirs troubles, et la musique accompagne chaque moment de vie d'échos nimbant les émotions et les gestes. Dans cet univers les humains éprouvent en permanence une sorte d'équivalence fondamentale entre leur vie intérieure et le monde qui les entoure, et la musique se déploie en miroir comme un paysage dont les âmes seraient les reliefs et les accidents.

Relations en jeu

C'est d'emblée un jeu d'invention qui relie Pelléas et Mélisande. Comme des enfants - ainsi que le dit Golaud - Pelléas et Mélisande sont constamment pris dans leurs productions imaginaires, ils inventent le monde qui les entoure, les rôles qu'ils jouent, les gestes qu'ils se disent accomplir. Leur couple même semble fantasmé ou hypothétique : ce n'est qu'à la toute fin de l'œuvre, et parce qu'ils se savent observés par Golaud, qu'ils réalisent, dans une première et dernière étreinte, le couple dont l'idée jusque-là leur était relativement étrangère. Et dans cet ultime instant, ces deux êtres semblent se reconnaître moins comme des amants que comme des doubles, frère et sœur d'élection, toujours au bord de la fuite, fébriles, ambigus, inconvenants.

L'œuvre est de part en part traversée par de tels dispositifs de regard, ainsi que par des topographies relationnelles complexes - s'y superposent désir et pouvoir, présent et passé, conscient et inconscient, abus et faiblesse. Nous aimerions bâtir la mise en scène du spectacle sur ces questions du jeu et des rapports entre les êtres, sur l'édifice complexe et mouvant de la relation, sur les géométries (les géopolitiques pourrait-on dire) familiales, amoureuses, psychiques, qui traversent la pièce et qu'il s'agit moins d'expliquer que d'exposer, de rendre sensibles par le dialogue des corps et de l'espace.

Le mystère Mélisande

L'œuvre débute sur les bords d'une eau profonde d'où Mélisande semble être sortie. Elle culmine ensuite dans la scène de la tour, et s'achève par la mort de Pelléas, dont le corps tombe dans la fontaine où Mélisande et lui s'étaient retrouvés précédemment. La circulation des corps nous propulse ainsi hors des profondeurs de la terre avant de nous y précipiter à nouveau.

La venue de Mélisande en Allemonde est une sorte de Visitation mystérieuse, et il n'est pas étonnant que de nombreuses interprétations du personnage fassent l'hypothèse d'une figure surnaturelle - vision issue des tréfonds de la terre, nymphe, Mélusine d'un nouveau genre ou esprit analogue aux divinités indoues que Maeterlinck connaissait et qui, appartenant à un autre temps que celui des mortels, ne ferment jamais les yeux. L'enjeu est de maintenir indéfinissable le statut de Mélisande, à la fois d'une nature différente et pourtant très humaine, inscrite dans un cycle infini d'apparitions, d'incarnations successives et de fuites.

Refuser l'immobilisme

Le tropisme de la fuite, en butte à une immobilité imposée, fait partie des thématiques obsessionnelles de cette œuvre. Golaud déserte l'ordre familial dès lors que, homme dans la force de l'âge perdu dans une forêt obscure, il choisit pour femme l'inconnue qu'il vient de trouver plutôt que la princesse lointaine qu'on lui avait désignée. Ce choix impulsif ressemble à un geste désespéré de désobéissance contre l'ordre établi, mais aussi un geste de liberté face à une hiérarchie familiale qui ne lui laisse pas la place d'exister. Pelléas ne cesse de dire qu'il est sur le départ, au point que Mélisande elle-même semble s'en amuser. Dès sa première apparition, il demande la permission de quitter Allemonde pour rejoindre Marcellus, avec de tels accents de détresse dans la voix qu'on peut imaginer chez lui un sentiment profond, presque amoureux, à l'égard de son ami agonisant. Il est pourtant sommé de rester, et indirectement condamné à mourir par Arkel et Geneviève qui, sans égard pour ses sentiments, défendent obsessionnellement la permanence et l'unité du système familial. Mélisande elle-même, dont on ne sait rien sinon qu'elle vient d'une autre vie, d'un autre monde qu'elle fuyait, fuit à nouveau au moment crucial du dénouement, au moment précis où son amour pour Pelléas la conduit à mourir avec lui. Elle se sauve pour ne pas interrompre l'errance de vie en vie qui semble son destin et son essence.

Renversant les conceptions traditionnelles de la psychologie, Maeterlinck présente la sagesse de l'âge comme un amoncellement d'aveuglements et d'erreurs, voire de sottises, et les états d'enfance ou de folie comme les plus à même de porter un regard vrai sur les événements et la vie. Les enfants et les fous n'ont pourtant pas les moyens d'agir selon ce qu'ils comprennent, et sont la plupart du temps les sacrifiés de ces tragédies silencieuses. Yniold comprend tout sans le savoir, et c'est par son regard inconsciemment lucide que nous traversons presque malgré nous les opacités du conte. Quand à la fin, saisis dans un destin qui n'était pas le leur, Pelléas et Mélisande sont éliminés du royaume d'Allemonde, résistent encore et demeurent les plus âgés, ceux qui n'ont plus rien à attendre de la vie mais s'accrochent, ceux qui ne font que durer. Le constat est sévère et semble porter un regard profondément critique sur un monde usé jusqu'à la corde, dominé par les pères, figé dans des structures et des morales périmées.

Présentation artistique

Les interprètes



Julien Behr
Pelléas, ténor



Vannina Santoni
Mélisande, soprano



Alexandre Duhamel
Golaud, baryton



Marie-Ange Todorovitch
Geneviève, mezzo-soprano



Jean Teitgen
Arkel, basse



Damien Pass
Le médecin, baryton-basse

Hadrien Joubert
Yniold (Maîtrise de Caen)

Mathieu Gourlet
Un berget, baryton

La maîtrise d'œuvre

Direction musicale **François-Xavier Roth**

Mise en scène et scénographie **Daniel Jeanneteau**

Collaboration artistique et lumières **Marie-Christine Soma**

Costumes **Olga Karpinsky**

Assistant musical **Benjamin Garzia**

Assistant mise en scène **Antonio Cuenca Ruiz**

Chef de chant **Nicolas Chesneau**

Chef de chœur **Yves Parmentier**

L'orchestre Les Siècles

22 violons, 8 altos, 6 violoncelles, 5 contrebasses, 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, triangle, cymbale, cymbale suspendue, glockenspiel, cloche en sol, 2 harpes.



Chœur de l'Opéra de Lille

4 altos 1, 3 altos 2, 5 ténors, 3 barytons, 3 basses.



Repères biographiques



François-Xavier Roth **direction musicale**

François-Xavier Roth est l'un des chefs les plus charismatiques et entreprenants de sa génération. Il est Generalmusikdirektor de la ville de Cologne depuis 2015, réunissant la direction artistique de l'Opéra et de l'orchestre du Gürzenich. Il est Principal Guest Conductor du London Symphony Orchestra, artiste associé de la Philharmonie de Paris et nommé en 2019 directeur artistique de l'Atelier Lyrique de Tourcoing.

Proposant des programmes inventifs et modernes, sa direction incisive et inspirante est reconnue internationalement.

En 2003, il crée Les Siècles, orchestre d'un genre nouveau qui joue chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés. Avec cet orchestre, il donne des concerts dans le monde entier et rejoue notamment le répertoire des Ballets russes sur instruments d'époque. L'orchestre fait ses débuts à la Philharmonie de Berlin en 2019 avec un programme emblématique (Rameau, Lachenmann, Berlioz) sur trois instrumentariums différents.

Actif promoteur de la création contemporaine, François-Xavier Roth dirige depuis 2005 le LSO Panufnik Composers Scheme. Il a également créé des œuvres de Yann Robin, Georg-Friedrich Haas, Hector Parra et Simon Steen-Andersen, et collaboré régulièrement avec Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann et Helmut Lachenmann.



Daniel Jeanneteau **mise en scène et scénographie**

Après des études à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg et à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg, Daniel Jeanneteau rencontre le metteur en scène Claude Régy, dont il conçoit les scénographies pendant une quinzaine d'années. Il travaille également avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes (Catherine Diverrès, Jean-Claude Gallotta, Trisha Brown, Jean-François Sivadier, etc.). Depuis 2001, il se consacre à la création de ses propres spectacles, en collaboration avec Marie-Christine Soma (Jean Racine, August Strindberg, Sarah Kane, Martin Crimp, Maurice Maeterlinck, Tennessee Williams, Homère, Annie Ernaux, etc.).

Il est metteur en scène associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis de 2002 à 2007, à l'Espace Malraux de Chambéry en 2006 et 2007, à la Maison de la Culture d'Amiens de 2007 à 2017, et à La Colline - théâtre national à Paris, avec Marie-Christine Soma, de 2009 à 2011.

Daniel Jeanneteau dirige le Studio-Théâtre de Vitry de 2008 à 2016 et prend la direction du T2G - Théâtre de Gennevilliers en janvier 2017.

En 2006, il collabore à la conception et met en scène *Into the Little Hill*, premier opéra de George Benjamin et Martin Crimp. En 2017, il met en scène *Le Nain* d'Alexander von Zemlinsky à l'Opéra de Lille.



Marie-Christine Soma **collaboration artistique et lumières**

Après des études de philosophie et de lettres classiques, Marie-Christine Soma se tourne vers le métier de la lumière, notamment suite à sa rencontre avec Henri Alekan qu'elle assiste sur *Question de géographie* de John Berger, mise en scène par Marcel Maréchal. À partir de 1985, elle se consacre entièrement à la création lumière et elle crée par la suite des lumières pour Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Michel Cerda, Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Jean-Claude Gallotta, Frédéric Fisbach, Niels Arestrup, Éléonore Weber, Alain Ollivier, Laurent Gutmann, Daniel Larrieu, Alain Béhar, Jérôme Deschamps, Benjamin Porée, Cédric Gourmelon, Jacques Vincey ou encore Salia Sanou.

En 2013 elle crée les lumières de la pièce d'Ibsen *Les Revenants* mise en scène par Thomas Ostermeier au Théâtre Vidy-Lausanne. Elle retrouve Thomas Ostermeier en 2015 à Berlin pour la création de *Bella Figura* de Yasmina Reza et en 2016 pour la création de *La Mouette* d'Anton Tchekhov, toujours à Vidy. À la Comédie Française, elle collabore avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin pour la création d'*Innocence* de Déa Loher, puis elle crée les éclairages de *La Règle du jeu*, mise en scène par Christiane Jatahy d'après le scénario de Jean Renoir, avant de retrouver Thomas Ostermeier pour la création de *La Nuit des rois*.

En 2001, elle crée avec Daniel Jeanneteau la Compagnie La Part du Vent, et commence avec lui une longue collaboration artistique : *Iphigénie* de Racine, *La Sonate des spectres* de Strindberg, *Anéantis* de Sarah Kane, *Into the Little Hill* de Georges Benjamin et Martin Crimp, *Adam* et *Ève* de Boulgakov. Ils signent ensemble la mise en scène de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche, *Feux d'August Stramm*, *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene et *Trafic* de Johann Thommerel.

En 2017, elle retrouve Daniel Jeanneteau à l'Opéra de Lille pour la création du *Nain* de Zemlinsky, dont elle signe les lumières.

Claude Debussy et son adoration du théâtre



Claude Debussy (1862-1918)

Denu Claude Debussy est un compositeur français précurseur de la musique moderne. Il naît dans une famille modeste le 22 août 1862 à Saint-Germain-en-Laye et n'ira jamais à l'école, sa mère ayant décidé de l'éduquer elle-même. C'est à 8 ans, lors d'un séjour à Cannes que Claude prend ses premiers cours de piano et se découvre un goût pour la musique. Il est ensuite suivi par Antoinette-Flore Mauté de Fleurville, qui décèle rapidement son talent. Claude est admis au Conservatoire de Paris à 10 ans. Très tôt, il se montre brillant mais peu enclin à suivre les règles et le projet de composer germe dans son esprit.

En 1884, il obtient le premier Grand Prix de Rome avec sa cantate *L'Enfant prodigue* et pousse les portes de la Villa Médicis. Sa musique commence à surprendre et à désorienter les membres de l'Académie des Beaux-Arts et il démissionne en 1887. C'est en fréquentant Stéphane Mallarmé que Debussy

trouve peu à peu sa voie. Déjà familier du symbolisme pour avoir mis en musique certains poèmes de Verlaine, Debussy compose son premier succès : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). En 1893, il assiste à la première de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et réalise que cette pièce constitue le point de départ de sa future création. Il compose alors son œuvre la plus importante, l'opéra *Pelléas et Mélisande*, qui l'occupe presque entièrement pendant plus de dix ans et qui lui vaudra la reconnaissance de son talent et de sa singularité.

Claude Debussy laisse l'image d'un créateur original. Son impact sera décisif dans l'histoire de la musique et il incarnera la véritable révolution musicale du XX^e siècle.

Debussy en 5 œuvres :

- *L'Enfant prodigue* (1884)
- *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894)
- *Nocturnes* (1897-1899)
- *La Mer* (1903-1905)
- *Pelléas et Mélisande* (1893-1902)

Contexte de la création de Pelléas et Mélisande

À la lecture de la pièce de théâtre de Maeterlinck, Claude Debussy est subjugué par cette œuvre dont il remarque immédiatement les qualités opératiques, comme en témoigne ce texte :

« Le drame de *Pelléas* qui malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant « documents sur la vie » me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire. Il y avait là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral. ²»

Après avoir assisté à la représentation de *Pelléas et Mélisande* au Théâtre des Bouffes Parisiens le 17 mai 1893, Debussy obtient de Maeterlinck l'autorisation de créer un opéra basé sur cette pièce de théâtre à laquelle il apporte quelques modifications et coupures pour la constitution du livret.

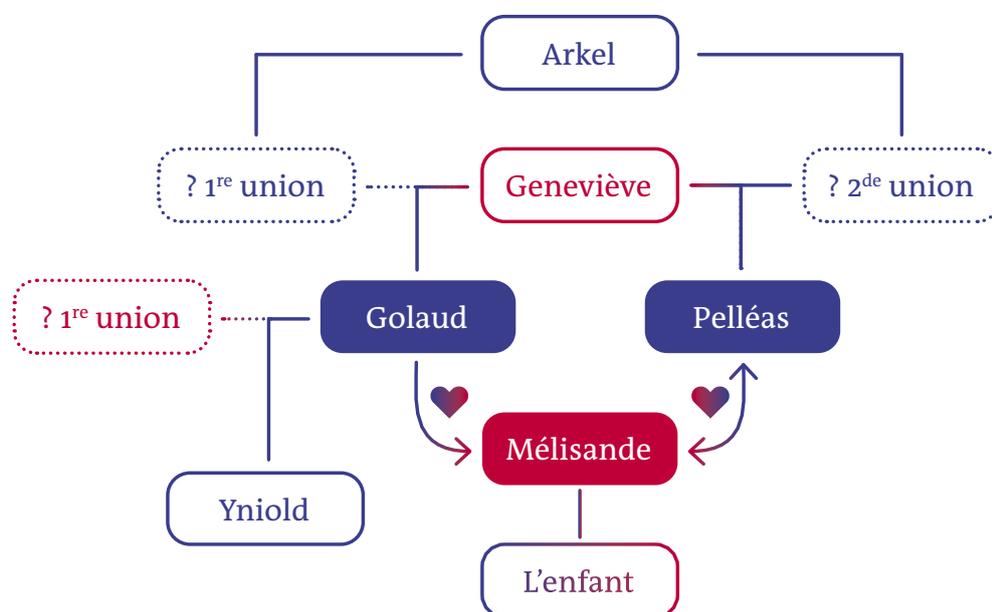
Debussy commence à composer son opéra en 1893 et terminera la quasi-totalité de l'œuvre en août 1895. L'orchestration ne sera toutefois écrite qu'une fois l'œuvre programmée à l'Opéra Comique. S'apercevant au moment des répétitions que les changements de décors prennent plus de temps que prévu, Debussy retouchera la partition pour allonger les interludes musicaux.

La nouveauté de l'opéra de *Pelléas et Mélisande* dérouta le public et créa quelques polémiques alors même que des critiques y reconnaissent un chef-d'œuvre. L'œuvre de Debussy sera toutefois présentée chaque saison à l'Opéra Comique devant un public de plus en plus nombreux.

² Claude Debussy, *Pourquoi j'ai écrit Pelléas*

Les personnages et les voix

Pelléas et Mélisande : les personnages



La scène 2 de l'acte I regorge d'informations sur la généalogie de cette famille. Elle nous apprend que Golaud, sur les ordres de son grand-père, est allé demander la main de la princesse Ursule, mais il croise Mélisande, perdue dans la forêt. Il l'épouse et six mois plus tard la ramène au château. Il a un fils Yniold, né d'un premier mariage (sa première femme est morte).

Pelléas est le demi-frère de Golaud. Leur mère Geneviève est arrivée au royaume d'Allemonde il y a 40 ans, ce qui induit qu'elle est la belle-fille et non la fille d'Arkel. Étant donné qu'Arkel est le grand-père des deux frères, il ne reste qu'une possibilité (jamais dévoilée dans l'opéra) : Geneviève a eu deux maris qui étaient frères, les fils d'Arkel. On sait aussi que le père de Pelléas est gravement malade et séjourne dans le château (on ne le verra jamais).

De nombreux commentateurs supposent qu'un drame serait survenu dans le passé. Les servantes lavent sur le seuil une tâche (de sang ?) qui ne peut s'effacer (scène éludée par Debussy). Serait-ce le père de Pelléas qui aurait tué celui de Golaud, le premier mari de Geneviève ? Golaud aurait-il espionné le couple d'amants quand il était enfant, comme il le demande plus tard à son fils Yniold ? L'histoire de cette rivalité amoureuse et de ce fratricide se renouvèlerait-elle donc ? Autant de questions sans réponses, mais qui s'infiltrent dans nos esprits à la lecture du livret.

Présentation des personnages

Pelléas et Mélisande pourrait se résumer à un drame du quotidien, un fait divers³ : Mélisande, épouse de Golaud tombe amoureuse de son frère Pelléas. Il les surprend s'embrassant. Pris d'une folie meurtrière, il tue son frère. Mélisande meurt quelques jours après avoir enfanté d'une petite fille.

Dans ce drame de l'adultère bien ancré dans le réalisme, les personnages semblent désincarnés, abstraits, évoluant dans un monde indéfini temporellement et spatialement, qui ne propose ni action, ni réflexion, ni psychologie, ni réponses aux questions que l'on se pose. Pour le comprendre, il faut l'appréhender de manière métaphysique : la vie, la mort, le destin, le désir, et se laisser porter par cet univers à la fois familier et lointain, figé entre le rêve et la réalité.

Ainsi, les personnages acquièrent une dimension nouvelle fondée sur les états d'âme, les sensations et l'inconscient, éloignée des schémas conventionnels de l'opéra, et présentant une approche plus spirituelle que réaliste ; plus abstraite et profonde également.

³ Dans une lettre à Émile Verhaeren, Maeterlinck évoque « un drame passionnel, simple et banal ».

Golaud, baryton-basse

Oublions quelques minutes ce qui a été écrit dans l'introduction, car cela ne concerne pas le personnage de Golaud, le seul personnage ancré dans la réalité. « Je suis un homme comme les autres » dit-il, ce qui explique l'immense décalage avec les autres personnages. Il est rationnel : « Je n'ai pas d'arrière-pensées. Si j'avais des arrière-pensées, pourquoi ne les dirais-je pas ? ». Le seul à posséder des contours humains bien définis : la quarantaine, une barbe grise, grand et fort, une nature de chasseur ; prévenant, tendre mais aussi soupçonneux, jaloux, impulsif et violent. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, il n'est pas présenté comme le « méchant » de l'histoire. Il est sans doute victime d'un passé que l'on ignore et surtout d'un destin inéluctable. Debussy a compris que le drame ne fonctionne que si l'on s'attache au meurtrier. Il va donc associer à ce personnage un thème aux configurations musicales variées qui se révèle le plus important de la partition.

Très modéré

Le thème de Golaud apparaît la 1^{re} fois au bois dès le début de l'ouverture

 Jusqu'à 30s

Il est fondé sur une gamme par ton⁴, un balancement indécis sur deux notes et deux rythmes, l'un ternaire (triolet) et l'autre binaire (deux croches). Le rythme accentué croche pointée-double de la seconde mesure contraste par son caractère décidé. Ainsi, le personnage de Golaud se présente au spectateur dans toute son ambivalence, à la fois contradictoire et déroutant. Ce motif va envahir la partition, qu'il apparaisse discrètement au fin fond de l'orchestre ou éclatant au grand jour.

⁴ Sans demi-ton, donc sans tension. C'est la gamme du début du XX^e siècle aux couleurs étranges

Avec les élèves :

Il est important de décrire précisément ce personnage, qui est avec Mélisande le plus important de cet opéra. Il est vrai que « Golaud et Mélisande » sonne moins bien que « Pelléas et Mélisande », mais le premier titre aurait été plus proche de la partition.

Musicalement, son thème est un véritable leitmotiv, contrairement aux nombreux motifs qui ne revêtent pas cette fonction. Cela s'explique probablement par le fait que Golaud est ancré dans le réel, ce qui n'est pas le cas des autres personnages. Essayez de l'identifier en le chantant.

Saurez-vous le retrouver dans les extraits suivants ?

 Fin de la scène 1 de l'acte II, début de la scène 2. (Jusqu'à 38m)

 Dans la scène 1 de l'acte III (scène de la tour), Mélisande entend Golaud qui arrive (Jusqu'à 1h05m50s)

Vous aurez l'occasion de réentendre ce thème qui évolue mais reste reconnaissable, notamment dans le guide d'écoute,

Mélisande, soprano

« J'ai passé des journées à la poursuite de ce rien dont elle est faite »
Lettre de Claude Debussy à Ernest Chausson, février 1894

Mélisande est une jeune femme à l'aspect insaisissable. Elle apparaît d'abord comme une enfant perdue, mais se révèle aussi dangereusement séductrice : Golaud d'abord, qui la trouve tellement belle qu'il l'épouse ; Pelléas ensuite, qui se prend dans les mailles de son filet (sa chevelure). Plusieurs fois, elle est prise en flagrant délit de mensonge, et l'on s'interroge sur une nature plus manipulatrice qu'innocente...

Elle refuse d'évoquer son passé et cache des secrets. Golaud n'apprendra que peu de choses : elle est perdue ; elle a jeté la couronne qu'« il » (qui ?) lui a donnée. Plus tard, elle dira à Pelléas et Geneviève qu'elle est arrivée en bateau ; et dans l'air qu'elle chante du haut de la tour, qu'« elle est née un dimanche à midi »... rien d'autre.

Mais que sait-elle d'elle-même ? Pas grand-chose non plus : « Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... je ne sais pas ce que je dis... je ne sais pas ce que je sais... je ne dis plus ce que je veux... ».

Ce qui frappe physiquement chez elle, ce sont ces yeux qui ne se ferment jamais, sauf en dormant, sa chevelure plus longue qu'elle-même et ses mains portant des fleurs, un anneau, mais qui sont aussi malades. Elle a toujours une bonne raison de ne pas tenir la main que Pelléas lui tend.

C'est un personnage qui évolue peu, qui reste passif, exprime son mal-être - « Je ne suis pas heureuse » -, mais n'agit pas pour y remédier. Mélisande ne semble pas réelle et se dissout tout au long de l'acte V jusqu'à sa mort. Sa blessure pourtant n'était pas mortelle, et si tout le monde réalise qu'elle va mourir, elle, ne le sait pas : « Pourquoi vais-je mourir ? Je ne savais pas... ». Même la naissance de sa fille lui échappe.

Par conséquent, il faut chercher les réponses ailleurs, du côté d'une interprétation symbolique du personnage. Son nom, dans une légende médiévale, est dérivé de Mélusine, une fée qui se transforme en dragon lorsqu'elle se baigne. Objet du désir qui conduit à la mort ceux qui la touchent ? À moins que la réponse ne se rapproche davantage de *Melos*, la mélodie, car Mélisande est avant tout un chant qui fait écho à la musique partout présente, déjà même dans le texte de Maeterlinck.

Musicalement, le motif extrêmement sensuel et fluide lié à Mélisande contraste avec celui de Golaud, comme deux thèmes d'une symphonie qui ne cesseront de s'opposer. Dans une tonalité plus nette de *si* bémol majeur, il se décompose en deux parties. La première semble revenir sur ses pas, tel un cercle qui se referme ; la seconde, plus animée par ses rythmes croche-deux doubles, est conçue sur l'idée de chute (de la chevelure, de l'anneau...). Sa première apparition dans l'ouverture intervient au hautbois puis à la clarinette (timbres lumineux contrastant avec les bassons, contrebasses et violoncelles de Golaud). Ce motif, contrairement à celui de Golaud, évolue peu tout au long de l'œuvre. Il n'est pas considéré comme un leitmotiv tel que le conçoit Wagner.

« Remarquez que le motif qui accompagne Mélisande ne se transforme jamais ; il revient en tous points semblable au V^e acte, parce qu'en réalité, Mélisande est toujours pareille à elle-même et meurt sans que personne - peut-être le vieil Arkel ? - l'a jamais comprise. »⁵

1^{re} partie du thème
de Mélisande

2^{de} partie du thème

▶ jusqu'à 1m16s

⁵ Debussy dans une lettre au critique anglais Edwin Ewans, en avril 1909

Avec les élèves :

▶ Écoutez le seul air de l'opéra : la chanson de Mélisande en haut de la tour.

Repérez les contours de son motif, le contraste avec celui de Golaud.

Dans l'opéra, ce motif est très présent également, mais rarement dans son état initial. Il apparaît telles les réminiscences d'un rêve, par bribes de la première (surtout) ou de la seconde partie.

▶ Dans la scène 1 de l'acte I, il est superposé à celui de Golaud (*Jusqu'à 7m18*)

▶ Dans la scène 2 de l'acte IV, on entend la première partie du thème aux violons puis au hautbois (*Jusqu'à 1h30m56s*)

Pelléas, ténor

Pelléas est un jeune homme qui sort à peine de l'adolescence. Spontané, passionné, il est en quête d'une identité et manque de caractère. Dès qu'il émet un souhait, il est contredit par son frère et son grand-père qui le grondent comme un enfant. Il reçoit une lettre de son ami Marcellus mourant qui souhaite le voir une dernière fois, mais Arkel lui ordonne de rester près de son père, lui aussi proche de la mort. Pelléas va passer tout l'opéra à annoncer son départ : « Je pars peut-être demain... ». Mélisande : « Oh pourquoi partez-vous ? » Question sans réponse... Plus tard, elle lui demande de nouveau : « Tu ne partiras pas ? ». Il répond : « J'attendrai, j'attendrai... ». Il tombe amoureux de sa belle-sœur Mélisande lors de la scène de la tour, envouté par sa chevelure. « Oh ! Mélisande ! ... Oh ! tu es belle ! ». Tout les rapproche : l'âge, l'innocence, le manque d'épaisseur, de consistance - Golaud dit de lui : « Il fera tout ce que tu lui demandes, il est un peu étrange » - le lien fusionnel aux éléments aquatiques et végétaux : « Et maintenant, tout l'air frais de toute la mer ! ... Il y a un vent frais, voyez, frais comme une feuille qui vient de s'ouvrir, sur les petites lames vertes... Tiens ! on vient d'arroser les fleurs sur le bord de la terrasse, et l'odeur de la verdure et des roses mouillées monte jusqu'ici ». Leur amour naissant est avant tout sensuel, et apparaît dans ce cadre baigné d'ombre et de lumière. Excepté le baiser de l'acte IV, rien n'affirme une liaison adultérine. Le drame s'est construit dans l'imagination et la jalousie de Golaud.

Musicalement, son motif se fond avec les autres thèmes et évolue continuellement. C'est pour cette raison qu'il est difficilement identifiable à l'oreille. Debussy lui attribue le timbre aérien de la flûte traversière et un style de chant proche du romantisme, avec des mélodies plus amples, une déclamation lyrique franche aux intervalles justes. C'est bien le personnage le plus lyrique de l'opéra, le plus bavard aussi, comparé au mutisme de Mélisande. Il s'épanouit complètement dans l'acte IV, juste avant de mourir.

40

31 *Animez un peu*
Entre Pelléas

Fl. *p doux et expressif*

C'est un thème court de quatre notes, harmonisé par des syncopes, ce qui démontre l'immaturité du personnage.

Il est caractérisé par l'intervalle de quarte juste, illustrant sa sincérité. Il apparaît la 1^{re} fois dans la scène 2 de l'acte I.

À l'alto, on reconnaît le thème de Golaud, son demi-frère.

▶ *Jusqu'à 18m09s*

Avec les élèves :

Expliquez le personnage de Pelléas, bien loin des archétypes du héros de l'opéra.

▶ Écoutez cet extrait de l'acte IV, empreint de lyrisme et de romantisme (*Jusqu'à 35s*)

Arkel, basse

Debussy le présente comme un personnage « d'outre-tombe⁶ ». Avec sa tessiture de basse noble, il incarne la vieillesse, la sagesse et la bonté. Pourtant il se révèle très éloigné de la clairvoyance qu'il revendique. Aveugle physiquement et symboliquement, tout ce qu'il prédit n'arrivera jamais. Bien pire encore, il provoque le drame. En incitant Pelléas à rester, il le mène à sa mort. Dans la scène 2 de l'acte IV, il prédit à Mélisande un avenir radieux : « À mon âge, et c'est peut-être là le fruit le plus sûr de ma vie, à mon âge, j'ai acquis je ne sais quelle foi à la fidélité des événements, et j'ai toujours vu que tout être jeune et beau créait autour de lui des événements jeunes, beaux et heureux... Et c'est toi maintenant qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois... ».

Il apparaît la première fois dans la scène 2 de l'acte I, lors de la lecture de la lettre. Debussy associe ce personnage au thème du destin, sublime et poignant aux cordes frottées. La déclamation proche de l'arioso se veut solennelle, annoncée par les sonorités graves des bassons, cors et trombone. Sur une note tenue aux violoncelles et contrebasses, Arkel prononce ses premiers mots : « Je n'en dis rien. Cela peut vous paraître étrange parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destinées... l'envers même de la nôtre ». L'émotion qui se dégage de cet extrait dévoile une tendresse profonde et sincère.

 Jusqu'à 7m13s

On le retrouve pour un long monologue dans la scène 2 de l'acte IV. Il s'adresse à Mélisande avec beaucoup de douceur et de compassion. Néanmoins, avec le thème de Mélisande, c'est le motif de l'égaré qui accompagne ses propos. Arkel se trompe une fois encore.

 Jusqu'à 22s

Yniold, soprano (voix d'enfant)

Le fils du premier mariage de Golaud est interprété par une femme soprano ou un enfant. La voix doit être détimbrée et sans vibrato pour évoquer le jeune âge. Ce personnage joue, contre toute attente, un rôle important dans cet opéra. Lui seul sait le drame qui se noue, même s'il n'en n'a pas conscience, il le ressent et le pressent. Ainsi, c'est le seul personnage qui n'est pas aveugle. Dans la scène 4 de l'acte III, Golaud l'interroge sur sa « petite mère » Mélisande, lorsqu'elle est en compagnie de Pelléas, puis, insatisfait des réponses enfantines, il lui demande de les espionner par la fenêtre. Il s'agit d'une scène très étrange où la peur s'immisce entre les mots : « Mais que font-ils ? - Ils regardent la lumière - Tous les deux ? - Oui, petit-père. - Ils ne disent rien ? - Non, petit-père ; ils ne ferment pas les yeux. - Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ? - Non, petit-père ; ils ne ferment jamais les yeux... j'ai terriblement peur... ».

 Aujourd'hui, on pourrait parfaitement entendre cette musique dans une scène de suspense au cinéma.

La scène 3 de l'acte IV est une sorte d'intermède entre deux scènes particulièrement intenses. La structure de forme rondo (couplets-refrains) évoque les comptines lorsqu'il joue avec sa balle d'or. Cet épisode prend une tournure inquiétante. Les moutons pleurent, ont peur du noir, puis se taisent. Ils ne prennent pas le chemin de l'étable. Yniold a-t-il compris qu'ils étaient menés à l'abattoir ? Il change de sujet et finit sa discussion avec le berger par une pirouette : « Je vais dire quelque chose à quelqu'un... ».

Musicalement, Debussy a l'occasion de composer de beaux passages qui évoquent l'enfance, l'un de ses thèmes de prédilection. Au personnage d'Yniold est associé un thème simple que l'on entend lors de sa première apparition.

 Jusqu'à 1h18m

Dans la scène avec le berger, l'écriture est plus rythmée, syncopée et propose de nombreux figuralismes : triangle pour la clochette, appoggiatures au hautbois pour le bêlement.

 Jusqu'à 24s

⁶ Lettre à Ernest Chausson, janvier 1894

Geneviève, mezzo-soprano

Sa plus longue intervention se résume à la lecture d'une lettre, et ses mots sont ceux de son fils Golaud. Pourtant, la musique de Debussy en fait une grande scène : notes répétées, caractéristiques du récit, notes tenues dans l'accompagnement laissant l'expression du texte, longs silences, mode ancien qui évoque le passé.

 *Jusqu'à 1m05s*

Dans la scène suivante, elle accueille Mélisande. Il y a 40 ans, c'est elle qui arrivait au royaume d'Allemonde, frappée par l'obscurité qui y règne.

Les autres personnages :

- Le médecin, baryton
- Chœur de marins (voix d'hommes et contraltos)
- Servantes et pauvres (figurants)

La voix à l'opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir la voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance et le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple).

À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave

+ aigu

[femme]

Contralto

Mezzo-soprano

Soprano

[homme]

Basse

Baryton

Ténor

Contre-ténor/Haute-contre

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liées à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

Le guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant - important - que vos élèves aient déjà entendu quelques airs de *Pelléas et Mélisande* avant de visionner la captation.

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, vous donner des idées d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs de *Pelléas et Mélisande* détaillés dans la suite de ce document, ainsi que des pistes pédagogiques.

I. L'écriture musicale

Il est important de comprendre la musique de Debussy pour apprécier cet opéra. C'est la raison pour laquelle *Pelléas et Mélisande* requiert plusieurs écoutes. Une meilleure connaissance du langage musical permettra d'en apprécier toute la richesse.

1. Analyse détaillée : acte II, scène 3. Devant la grotte. Pelléas et Mélisande. CD 1 n° 4

Choisir une scène n'était pas chose facile. Celle-ci révèle les clairs/obscurs de l'opéra, la gamme par tons si reconnaissable. Elle propose aussi une analyse des lignes vocales si particulières et uniques.

2. Interlude VI. Acte IV, scène 2. CD2 n° 13

Il s'agit ici de comprendre la musique orchestrale de Debussy. Les interludes sont tous dignes d'intérêt, mais celui-ci est sans doute le plus poignant.

II. Lecture symbolique et plurisensorielle de *Pelléas et Mélisande*

Cet opéra est une expérience unique dans l'histoire de la musique. Il n'a ni antécédent, ni héritiers. Nous verrons en quoi les mots dépassent leur signification et que seule une lecture symbolique de l'œuvre peut nous permettre d'en saisir l'essence. Debussy a cherché aussi à nous guider de manière sensorielle. Une deuxième partie explique les symboles les plus importants de l'œuvre.

1. Étrangeté - rêve - imaginaire
2. Amour - désir - jalousie
3. Ombre - lumière
4. Eau
5. Enfance - innocence
6. Destin - mort - départ

Enregistrement de référence : Debussy, *Pelléas et Mélisande*, dirigé par Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra, Magdalena Kozená, Christian Gerhaher, Gérard Finley, 2017.

I. L'écriture musicale

« Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.⁷»

Il ne s'agit pas de proposer une étude analytique du langage musical chez Debussy, mais d'apporter quelques pistes pour une meilleure écoute et connaissance de cette œuvre. S'emparer du livret, du discours dramatique et des partis pris de la mise en scène est bien entendu incontournable, mais c'est aussi la musique en elle-même qui apporte les clés de compréhension.

Le plaisir de l'oreille

En aucun cas Debussy n'exige de l'auditeur une perception analytique des mélodies et de l'harmonie. Il cherche plutôt une oreille sensible aux infinies nuances de couleurs et propose une musique subtile et raffinée, d'une beauté étrange et exceptionnelle. On disait que les peintres impressionnistes étaient jaloux de l'étendue infinie de la palette musicale chez Debussy et Ravel.

Musique de la discontinuité

Chez Wagner, le leitmotiv est associé à une idée et à la psychologie des personnages. Debussy s'attache aux personnages, aux objets, mais sans tenter d'en éclairer les méandres psychologiques. Les sentiments sont suggérés par une musique évocatrice qui occupe les non-dits du texte. Les motifs se superposent, se juxtaposent mais jamais ne se développent comme c'est le cas dans la musique classique et romantique. L'auditeur a souvent l'impression que la musique « saute du coq à l'âne », mais en fait les motifs semblables sont dispersés dans le temps et reliés entre eux par des couleurs harmoniques.

Harmonie

À l'époque, les détracteurs affirmaient que Debussy avait transgressé la « trinité sainte », à savoir la mélodie, l'harmonie et le rythme engendrant un climat désespérément monotone. Ce brouillard harmonique qui se heurte à une analyse classique reflète une volonté de changer les codes de la musique tonale : tension/détente ; majeur/mineur. Pour cela, il trouble les accords parfaits en ajoutant une note étrangère ; il préfère le mode mineur sans sensible (cela supprime la tension) et développe un langage modal évoquant les temps lointains. Il utilise aussi la gamme pentatonique aux couleurs extrême-orientales, et des touches de chromatisme lorsqu'il a besoin de noircir le tableau.

▶ Dans *Pelléas et Mélisande*, Debussy fait un emploi systématique de la **gamme par ton** pour symboliser l'étrangeté, les ténèbres (la scène des souterrains est écrite presque entièrement sur cette gamme), le thème de Golaud. C'est une gamme résolument nouvelle en 1900 qui va envahir toute la partition. Il s'agit d'une gamme instable qui ne possède ni quarte, ni quinte justes. Elle suggère l'inquiétude et l'étrangeté.

Elle est souvent associée dans cette œuvre à une orchestration sombre (violoncelles, contrebasses, bassons, trombones, tuba et timbales).

▶ Écoutez l'interlude de l'acte I.

Musique du silence

« Je me suis servi tout spontanément d'ailleurs d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence, comme agent d'expression et peut être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase. »⁸

▶ La partition est remplie de mesures blanches. C'est dans un grand silence que Pelléas et Mélisande se chuchotent leur amour dans la scène 4 de l'acte IV.

⁷ Claude Debussy, note sur la composition de *Pelléas*, publiée dans le journal *Comœdia*, 17 octobre 1920.

⁸ Debussy à Ernest Chausson en 1893.

1. Analyse détaillée : acte II, scène 3. Devant la grotte. Pelléas et Mélisande. CD 1 n° 4



Golaud a demandé à Mélisande de retourner dans la grotte avec Pelléas pour y retrouver l'anneau qu'elle a perdu⁹. C'est dans la scène suivante - la première de l'acte III- se déroulant sous un soleil radieux qu'il va tomber amoureux d'elle. Ici, la nuit est tombée, il fait noir et la grotte n'est éclairée que par la lune et les étoiles. On ressent le danger et la peur : Pelléas particulièrement loquace tente de rassurer Mélisande qui tremble. Les personnages évoluent dans un tableau symbolique où les éléments semblent avoir une signification plus profonde (grotte, gouffre, lune, étoiles, mer...), ce que confirme la présence énigmatique des trois pauvres endormis.

PELLÉAS

Oui, c'est ici, nous y sommes. Il fait si noir que l'entrée de la grotte ne se distingue plus du reste de la nuit... Il n'y a pas d'étoiles de ce côté. Attendons que la lune ait déchiré ce grand nuage ; elle éclairera toute la grotte et alors nous pourrons entrer sans danger. Il y a des endroits dangereux et le sentier est très étroit, entre les deux lacs dont on n'a pas encore trouvé le fond. Je n'ai pas songé à emporter une torche ou une lanterne, mais je pense que la clarté du ciel nous suffira. Vous n'avez jamais pénétré dans cette grotte ?

MÉLISANDE

Non...

PELLÉAS

Entrons-y... Il faut pouvoir décrire l'endroit où vous avez perdu la bague, s'il vous interroge... Elle est très grande et très belle. Elle est pleine de ténèbres bleues. Quand on y allume une petite lumière, on dirait que la voûte est couverte d'étoiles, comme le ciel. Donnez-moi la main, ne tremblez pas ainsi. Il n'y a pas de danger ; nous nous arrêterons au moment où nous n'apercevrons plus la clarté de la mer... Est-ce le bruit de la grotte qui vous effraie ? Entendez-vous la mer derrière nous ? Elle ne semble pas heureuse cette nuit... Oh ! voici la clarté !

MÉLISANDE

Ah !

PELLÉAS

Qui a-t-il ?

MÉLISANDE

Il y a... Il y a ...

PELLÉAS

Oui... je les ai vus aussi...

MÉLISANDE

Allons-nous en... Allons-nous en ! ...

PELLÉAS

Ce sont trois vieux pauvres qui se sont endormis... Il y a une famine dans le pays. Pourquoi sont-ils venus dormir ici ? ...

MÉLISANDE

Allons-nous en... Venez... Allons-nous en ! ...

PELLÉAS

Prenez garde, ne parlez pas si haut... Ne les éveillons pas... Ils dorment encore profondément... Venez.

MÉLISANDE

Laissez-moi ; je préfère marcher seule...

PELLÉAS

Nous reviendrons un autre jour...

⁹ La bague est bien tombée dans la fontaine, mais Mélisande a dit à Golaud qu'elle l'avait perdue dans la grotte.

L'étrangeté de l'écriture vocale

Debussy a conçu un nouveau type d'écriture vocale à mi-chemin entre la déclamation théâtrale et le chant lyrique. Il s'agit d'une **déclamation** naturelle et intelligible, proche du langage parlé, qui suit les inflexions de la voix. Mais pourquoi nous semble-t-elle si étrange et fascinante ? En premier lieu, l'explication se trouve dans le langage poétique de Maeterlinck - construit autour de silences, de répétitions, de phrases courtes, de questions laissées sans réponses et des double-sens des mots - qui séduisait tant le compositeur. Elle se trouve aussi dans la conception musicale des mélodies ou dans l'absence de mélodie. Lorsque Debussy entre dans la narration, les notes sont répétées dans le grave de la tessiture, de façon monotone comme dans la voix parlée.



Parfois, les inflexions conduisent à des choix d'intervalles, qui mis bout-à-bout créent de courtes mélodies qui semblent émerger comme par surprise.



Enfin, certains mouvements mélodiques sont exagérés et emphatiques et produisent des effets de lyrisme.



Cette prosodie libre et insaisissable naît également du **rythme** extrêmement riche et complexe. Debussy superpose et juxtapose des rythmes binaires et des rythmes ternaires : le 3 pour 2 (superposition de trois croches sur deux) et surtout le 4 pour 3 (quatre double croches sur trois croches), plus innovant, s'imposent souvent dans la partition. On dirait qu'il bouscule les notes pour placer les mots.

L'écriture orchestrale au service des sens

La musique met en valeur le texte mais fait aussi entendre ce qu'il ne dit pas. L'absence d'airs est palliée par une écriture orchestrale d'un lyrisme absolu. La mélodie s'est déplacée du chant aux instruments. Toute la musique est évocatrice. Debussy utilise deux techniques de composition pour y parvenir : **les motifs et les figuralismes**.

Dans cet extrait, le leitmotiv de Golaud est absent, mais il apparaît pourtant en filigrane à chaque instant : dans l'oscillation hésitante sur deux notes qui constitue la caractéristique première du motif de l'égarement (présent dans l'ouverture et la scène 1 de l'acte I), ainsi que dans l'incise rythmique (croche pointée double) que l'on retrouve à la fois dans le bruit de la grotte et dans le motif de l'anneau (ce qui lie Mélisande à Golaud)

Oscillation qui évoque l'hésitation, l'égarement et le thème de Golaud. 0'09

Le bruit de la grotte reprend la caractéristique principale du thème de Golaud. On dirait aussi un rire inquiétant. 2'06

Le motif de l'anneau, lui aussi dérivé du thème de Golaud. 4'05

Les thèmes de Pelléas et Mélisande ne sont pas présents dans cet extrait, ce qui montre peut-être qu'ils sont assez invisibles dans cet environnement obscur et inquiétant. Rappelons que ce sont des personnages lumineux alors que Golaud est associé à des sonorités sombres. En revanche, on retrouve une réminiscence du thème de la fontaine (entendu dans la scène 1 de l'acte II), ce qui est assez logique, puisque la bague est tombée dans cette fontaine.

Enfin, un dernier motif troublant (à 3'30) est associé aux trois pauvres endormis dans un coin de la grotte. Il apparaît aux flûtes (instrument de Pelléas) et hautbois (instrument de Mélisande). Ces personnages sont-ils vraiment endormis ou sont-ils déjà morts, comme le seront bientôt Pelléas puis Mélisande ?

Les figuralismes sont des moyens musicaux d'expression illustrant un mot ou une idée. Chez Debussy, ils sont capables d'exprimer des couleurs, des odeurs, des sons...

En voici quelques exemples :

- ▶ La marche des deux personnages : rythmes hachés aux altos sur un accompagnement en pizzicatos des violons, violoncelles et contrebasses dans la tonalité sombre de *fa* mineur. Ajout des timbales. *Jusqu'à 51m16s*
- ▶ « Il fait si noir » : ponctuation des tubas, puis ajout des bassons. *Jusqu'à 51m26s*
- ▶ « Il y a des endroits dangereux » : chromatismes aux violoncelles et contrebasses *Jusqu'à 51m46s*
- ▶ « Mais je pense que la clarté du ciel nous suffira » : éclairage des bois et des cors. *Jusqu'à 51m59s*
- ▶ « Elle (la mer) ne semble pas heureuse cette nuit » : gamme par ton qui apporte un caractère étranger et nous questionne sur le sens caché de cette phrase : *Jusqu'à 53m22s*
- ▶ « Oh, voici la clarté » : ce passage magnifique fait surgir un clair de lune dans l'obscurité : glissandos de harpes et bois : *Jusqu'à 53m45s*

2. Interlude VI. Acte IV, scène 2. CD2 n° 13

L'opéra de Debussy comprend une ouverture et six interludes. Ces passages orchestraux ont été réclamés par l'Opéra Comique pour pouvoir changer les décors. Composés rapidement pour répondre à des besoins d'ordre pratique, ils auraient pu se révéler de moindre qualité. Bien au contraire, ce sont des moments dramatiquement et musicalement intenses. Le dernier fait la transition entre la phrase très expressive d'Arkel, « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes... » (acte IV, scène 2), et la courte scène d'Yniold et des moutons (acte IV scène 3).

- ▶ Le motif de l'anneau fondé sur le rythme caractéristique de Golaud (croche pointée double) envahit la partition. L'harmonie est magnifique. Nous sommes au sommet de l'émotion dès le début de l'interlude. Le motif est entendu alternativement aux bois/cordes et aux cuivres dans un jeu de questions/réponses vraiment poignant ! *Jusqu'à 16m*
- ▶ Voici le début du thème de Mélisande qui apparaît au hautbois. Écoutez comme le silence envahit ensuite la musique, les instruments à cordes disparaissant progressivement jusqu'aux dernières notes de violoncelle. Les timbales qui suivent sont glaçantes et annoncent le pire. *Jusqu'à 17m19s*
- ▶ Les pizzicatos aux cordes anticipent l'entrée du petit Yniold. *Jusqu'à 18m55s*

Une fois ces quelques éléments repérés, prenez plaisir à réécouter cet interlude en intégralité.

Avec les élèves :

Nul besoin d'être musicologue pour apprécier la musique de Debussy qui s'adresse aux sens. Il peut être intéressant toutefois, pour ne rien manquer de cette musique exceptionnelle, de s'attarder sur des éléments de compréhension. Pourquoi le texte paraît-il si étrange à nos oreilles ? Quel est le rôle de l'orchestre ? Il est tout à fait accessible à tous de reconnaître la fameuse gamme par ton qui envahit la partition. Il sera alors facile d'apprécier le spectacle dans son intégralité, sans passer par une expérience déroutante qui pourrait nous laisser perplexes et dérangés face aux incompréhensions du texte et de la musique. Cet opéra mérite souvent plusieurs écoutes avant d'être pleinement apprécié. Ce guide devrait permettre de gagner du temps...

Il faut environ 1h pour expliquer l'écriture musicale de Debussy dans ses grands principes, écouter l'extrait vocal de façon approfondie et prendre plaisir à écouter l'interlude qui devient clair et intelligible.

Lecture symbolique et plurisensorielle de *Pelléas et Mélisande*

« Aucune musique n'a su comme celle-là capter en voltige une correspondance insaisissable, intercepter les messages télépathiques ou sympathiques, surprendre la communication des âmes dans l'éther, suggérer enfin la sensation équivoque de ce qui est à la fois ici et là, proche et lointain, être et non-être.

Ce sont des tressaillements imperceptibles de la mélodie, et bien moins encore que des thèmes, des réminiscences elliptiques, fugitives comme la pensée.»

Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, 1976

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, plusieurs courants artistiques et littéraires voient le jour. Ils ont en commun de proposer une lecture subjective des objets, des idées. Les sens sont mis en éveil pour parvenir à cette recherche de significations supérieures. Ainsi, en partant du réel, on parvient, grâce à son interprétation personnelle, à accéder à un niveau métaphysique de la compréhension du monde. Un objet n'est plus perçu comme un objet en tant que tel mais comme une source infinie d'analogies plus ou moins abstraites conduisant à l'expression d'états d'âme, de sensations et d'idées. Des mots simples comme chevelure, lune, acquièrent une puissance d'évocation illimitée. La poésie devient le moyen d'expression idéal de ces préceptes.

Charles Baudelaire, *Correspondances* (1857)

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (...)

Stéphane Mallarmé (1881)

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. »

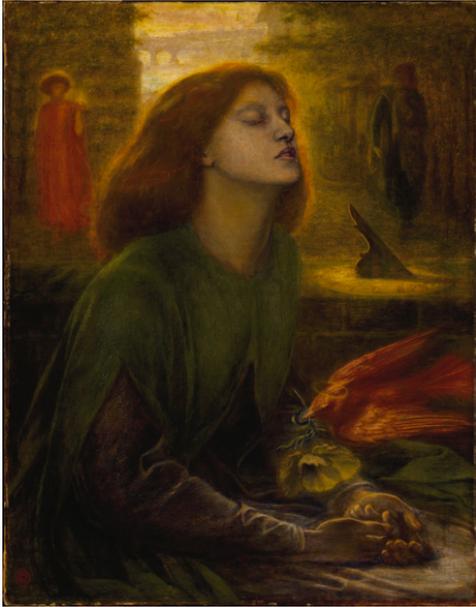
Maurice Maeterlinck (1881)

« Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions ; le symbole serait la fleur de la vitalité du poème ; et, à un autre point de vue, la qualité du symbole deviendrait la contre-épreuve de la puissance et de la vitalité du poème. Si le symbole est très haut, c'est que l'œuvre est très humaine. »

La peinture s'empare aussi du symbolisme. *Pelléas et Mélisande* se rapproche beaucoup du Préraphaélisme, mouvement artistique né au Royaume-Uni en 1848. Les peintres comme Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Morris, Edward Burne-Jones, exigeaient un réalisme intransigeant d'un univers souvent imaginaire et onirique. Les femmes y sont perçues comme des créatures divines ou comme des beautés dangereuses et deviennent symboles plutôt que personnes physiques.

Edward Burne-Jones :

« J'entends par tableau un beau rêve romantique de quelque chose qui n'a jamais été, ne sera jamais - dans une lumière plus belle qu'aucune lumière qui n'a jamais brillé -, dans un lieu que personne ne peut définir, ni se rappeler mais seulement désirer. »



Dante Gabriel Rossetti,
Beata Beatrix, 1872



Dante Gabriel Rossetti,
The Blessed Damozel, 1878.

Sur le poème écrit par le peintre Debussy compose en 1888 *La Damselle élue*, poème lyrique pour deux voix de femmes, chœur et orchestre.



Mary Garden, dans le rôle de
Mélisande à l'Opéra Comique

Vassily Kandinsky à propos de Debussy (1910)

« Malgré ses affinités avec les impressionnistes, il est si fortement tourné vers le contenu intérieur qu'on retrouve dans ses œuvres l'âme torturée de notre temps, vibrante de passions et de secousses nerveuses. Debussy, par ailleurs, même dans ses images impressionnistes, ne s'en tient jamais à la note entendue par l'oreille, qui est la caractéristique de la musique pragmatique ; il vise, au-delà de la note, à l'utilisation intégrale de la valeur intérieure de son impression. »

Outre les symboles spirituels, Debussy accorde également une grande importance au ressenti corporel de la musique, qui sollicite les sens : la vue (yeux ouverts/yeux fermés ; ombre/lumière), l'ouïe (l'écho dans la grotte, le silence), l'odorat (les odeurs pestilentiennes des souterrains ; la fraîcheur de l'air humide sur la terrasse), le goût (presque inexistant - « Il y a une famine dans le pays » - mais il y a aussi Pelléas qui porte les cheveux de Mélisande à sa bouche), le toucher (« Ne me touchez pas » répète Mélisande ; Pelléas touche la chevelure de Mélisande, sensation de chaud, de froid...). Toutes ces sensations sont traduites musicalement grâce aux timbres et aux harmonies (voir l'analyse musicale approfondie dans le guide d'écoute).

1. Étrangeté - rêve - imaginaire

« Mon poète ? Celui des choses dites à demi, celui qui me laisse greffer mon rêve sur le sien ! »
Debussy à Ernest Guiraud, 1889

Pour Daniel Jeanneteau, « le texte de Maeterlinck n'est fait que d'amorces et d'allusions, d'impasses et d'hésitations creusées par le silence. Silence et impasses au sein d'une famille étrange, silence et impasses au cœur de liens affectifs qui se nouent et se tendent, dans ce royaume d'Allemonde où les souterrains, les grottes, les mares et les forêts forment un dédale d'où l'on ne peut sortir, où le jour il fait nuit, où midi glace le sang, où la nuit est blanche... »

Debussy a trouvé chez Maeterlinck le livret parfait dont il rêvait. Tout semble étrange dans cet opéra à commencer par les lieux où le drame se déroule : le royaume d'Allemonde coupé du monde, une île au milieu de la mer, un vieux château entouré d'une forêt si dense et si haute qu'on ne voit pas le ciel. Golaud est perdu dans ce labyrinthe lorsqu'il rencontre Mélisande.

L'opéra débute par le motif de la forêt. Il évoque des temps lointains et un lieu indéterminé par l'utilisation du mode de *la* sur *ré*. Le spectateur est immédiatement plongé d'une ambiance étrange et mystérieuse.

Jusqu'à 21s

Le temps semble figé. On ignore le passé des personnages et le futur semble impossible.

Ainsi toutes les conditions sont réunies pour plonger le spectateur dans un univers de rêve et de cauchemars. Celui de Golaud ?

Debussy véhicule cette idée d'égarément dans un motif récurrent fondé sur une oscillation de deux notes qui rappelle le leitmotiv de Golaud. Il est particulièrement mis en valeur dans l'interlude I (entre la scène 1 forêt et la scène 2 appartement dans le château)

Jusqu'à 40s

2. Amour - désir - jalousie

Pelléas et Mélisande est l'histoire d'un amour naissant et interdit, racontée avec une pudeur et un raffinement exceptionnels. Dans un opéra de Verdi ou de Wagner, le sentiment amoureux aurait été mis en musique dans un thème récurrent lyrique et émouvant. Chez Debussy, il s'efface. La déclaration se situe dans la scène de la fontaine dans le parc (scène 4 de l'acte IV) et se déroule dans le silence : « Je t'aime - Je t'aime aussi... - Oh ! Qu'as-tu dit, Mélisande ! ... je ne l'ai presque pas entendu ! On a brisé la glace avec des fers rougis ! ... 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... »

Jusqu'à 2m11s

Mélisande avoue son amour à Pelléas dans un murmure en réponse à ses attentes. À la question « depuis quand m'aimes-tu ? » elle répond « depuis toujours... depuis que je t'ai vu... », mais quelques minutes plus tard, elle lui répond qu'elle ne l'aimait pas la première fois qu'ils se sont vus, qu'elle avait peur...

Pelléas tombe amoureux d'elle lors de la scène de la tour. Le désir est incarné dans la chevelure, symbole de féminité, sensualité et d'érotisme : « Toute ta chevelure est tombée de la tour... ! Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche... Je les tiens dans les bras, je les mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit... [...] Vois, vois, vois, ils viennent de si haut qu'ils m'inondent encore jusqu'au cœur... Ils m'inondent encore jusqu'aux genoux... Et ils sont doux, ils sont doux comme s'ils tombaient du ciel ! ... je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux. [...] Tu entends mes baisers le long de tes cheveux ? Ils montent le long de tes cheveux. [...] »

▶ Jusqu'à 10m20s

Chez Golaud, l'amour est marital, représenté par l'anneau et le mariage. C'est pour cette raison que la perte de cette alliance prend une dimension dramatique : « J'aimerais mieux avoir perdu tout ce que j'ai plutôt que d'avoir perdu cette bague. Tu ne sais pas ce que c'est. Tu ne sais pas d'où elle vient. » De la jalousie, il n'y a qu'un pas ; il est franchi à la scène 3 de l'acte III, Golaud menace Pelléas à la sortie des souterrains : « 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 affection d'ailleurs, sans affection. ». Dans la scène suivante, il demande à son fils d'espionner le couple. L'absence de réponse rend fou Golaud qui laisse éclater sa colère dans la scène la plus violente de cet opéra : « Vous allez me suivre à genoux ! À genoux devant moi ! Ah ! ah ! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose ! ... À droite et puis à gauche ! À gauche et puis à droite ! Absalon ! Absalon ! En avant ! En arrière ! Jusqu'à terre ! ».

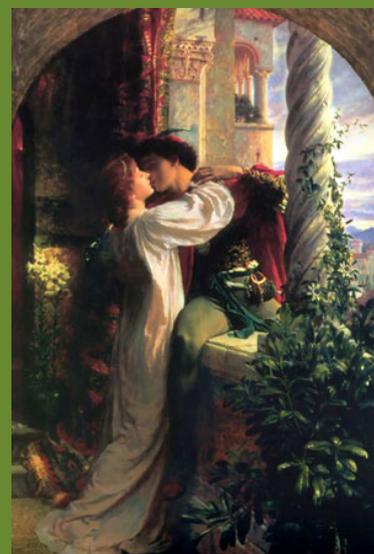
▶ Jusqu'à 1m40s



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868-72

Pour aller plus loin - La passion amoureuse à l'opéra

La passion amoureuse et les amants maudits inspirent de tout temps, des légendes aux classiques littéraires en passant par un vaste spectre de champs artistiques. Ces récits ont été, entre autres, bien souvent adaptés à l'opéra. C'est le cas de Pelléas et Mélisande (de Maurice Maeterlinck à Claude Debussy), mais aussi de Roméo et Juliette (de William Shakespeare à Charles Gounod) ou encore de Tristan et Isolde (de la légende médiévale celtique de Tristan et Iseult à Richard Wagner). La passion à l'opéra, thématique récurrente, aboutit bien souvent à une issue fatale : Pelléas meurt frappé par le mari de Mélisande qui elle, blessée par ce dernier, meurt en silence après avoir déliré plusieurs jours suite à son accouchement ; Tristan succombe à ses blessures et Isolde meurt d'amour devant le cadavre de son amant et alors que, par une ruse, Juliette tente de sauver leur amour, Roméo la croyant morte s'empoisonne, Juliette le découvrant agonisant se poignarde. On pourra faire le parallèle entre ces couples tragiques, symboles d'un amour impossible et les tragédies shakespeariennes, *Roméo et Juliette* bien sûr, mais aussi *Othello* (adapté à l'opéra par Gioachino Rosini et Giuseppe Verdi) ou encore *Macbeth* (adapté à nouveau par Verdi, et quelques années plus tard par Wilhelm Taubert), où les amours et les damnations familiales se traduisent en destins funestes.



Francis Dicksee *Romeo et Juliette*, 1884

3. Ombre - lumière

Cette opposition ombre/lumière est l'un des symboles les plus présents dans cet opéra.

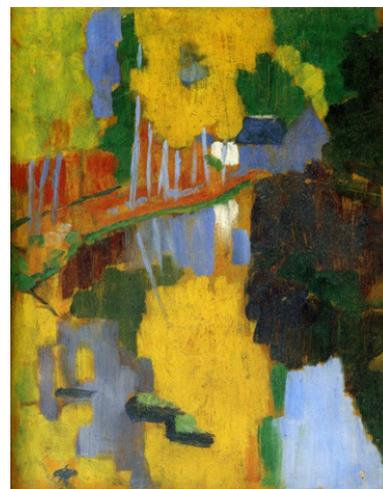
Dans l'ombre : la forêt, la grotte, les souterrains, le château, la nuit, les yeux fermés, les aveugles, les pauvres, le froid, le malheur, la maladie, la mort, Golaud.

Dans la lumière : le soleil, la chaleur, la tour, la terrasse, la mer, la lune et les étoiles, la lanterne, le phare, les yeux ouverts, Pelléas et Mélisande. La palette sonore de Debussy illustre merveilleusement bien ces éclairages, avec ses timbres raffinés, la richesse de l'harmonie. Voici en exemple la scène des souterrains dans une orchestration sombre et baignée d'étrangeté par l'utilisation de la gamme par ton : « Attendons que la lune ait déchiré ce grand nuage ; elle éclairera toute la grotte ».

▶ Jusqu'à 37s

▶ Et la scène de la terrasse inondée de soleil : Jusqu'à 47s

Dans l'acte IV, ombre et lumière finissent par converger.



Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888

4. Eau

Pelléas et Mélisande est un opéra fluide. Dans chaque scène, un élément évoque l'eau. Golaud découvre Mélisande pleurant près d'une fontaine. Au fond de l'eau peu profonde brille une couronne ; lorsque Pelléas apparaît la première fois, il a pleuré ; la mer est calme et claire, parfois brumeuse, puis sombre et dangereuse ; Pelléas retrouve Mélisande la première fois devant la fontaine des aveugles. Elle y perd sa bague dans l'eau si profonde ; Mélisande propose de l'eau à Golaud après son accident de chasse, mais il n'a pas soif ; Golaud emmène Pelléas vers les eaux stagnantes des souterrains, et c'est le soulagement quand il perçoit la rosée, l'air humide et l'air de la mer sur la terrasse qui vient d'être arrosée ; Mélisande pleure toujours quand elle songe à Pelléas ; enfin, Pelléas est assassiné près de la fontaine et Mélisande meurt lorsque le soleil se couche sur la mer. « Ses yeux sont pleins de larmes. Maintenant, c'est son âme qui pleure... ».

L'eau de la fontaine donne naissance à un motif récurrent chez Debussy : harpe, flûte, lignes descendantes en traits rapides. De nombreuses œuvres chez Debussy et Ravel utilisent ces figuralismes. En *mi* majeur lumineux, le motif (0'40) évoque l'amour naissant, pur comme l'eau qui coule.

▶ Jusqu'à 18s

Entrent Pelléas et Mélisande
un peu plus mouvement-

C. B. Soli 1^o 2^o

3'4" pp



John Everett Millais,
Ophélie,
1851-52

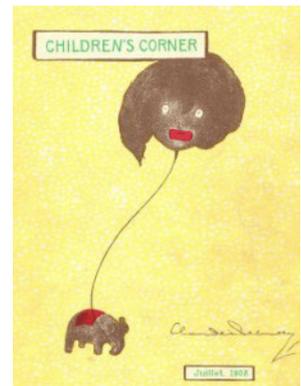
L'eau peut être à l'inverse stagnante et nauséabonde comme dans la scène des souterrains¹⁰. Elle préfigure la mort à venir.

¹⁰ Voir l'exemple musicale dans la partie ombre/lumière

5. Enfance - innocence

Le personnage d'Yniold conçu par Maeterlinck manque un peu d'épaisseur¹¹. Il est associé à une scène pastorale et symbolise l'innocence, mais aussi à une certaine clairvoyance du drame à venir. Cette idée d'innocence et d'enfantillages est également liée au couple formé par Pelléas et Mélisande. Golaud dit de Mélisande : « Tu n'es plus une enfant » ; « On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant » ; « Voyons, tu n'es plus à l'âge où l'on peut pleurer pour ces choses... » et lorsqu'il va à leur rencontre dans la scène de la tour : « Ne jouez-pas ainsi dans l'obscurité. Vous êtes des enfants... Quels enfants ! ... Quels enfants ! ».

L'occasion est donnée à Debussy de mettre en musique cet univers enfantin qu'il chérit tant dans le thème d'Yniold (voir fiche personnage). Toutefois l'évocation de l'enfant qui vient de naître (la petite fille de Mélisande) dans l'acte V revêt une connotation bien plus ambivalente, car on lui prédit le même destin que celui de sa mère, dans une chaîne héréditaire sans fin. « Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle » dit Mélisande. Et surtout la dernière phrase prononcée par Arkel : « Venez, il ne faut pas que l'enfant reste ici dans cette chambre... Il faut qu'il vive, maintenant à sa place... C'est au tour de la pauvre petite... ». Le thème de l'enfant apparaît au hautbois soliste puis au cor anglais :



▶ Jusqu'à 4m43s

6. Destin - mort - départ

Si *Pelléas et Mélisande* est un opéra qui a pour sujet l'amour, c'est aussi un opéra sur la mort. Arkel est proche de la mort par son grand âge ; Pelléas meurt assassiné par son frère ; Mélisande meurt d'une blessure qui n'est pas mortelle ; on comprend que Golaud va mourir de remords et de chagrin ; Geneviève semble morte à l'intérieur et ne ressent aucune émotion ; la petite fille ne semble pas très vaillante non plus... La mort est aussi évoquée à travers la famine qui règne dans le royaume, les souterrains dont l'odeur nauséabonde laisse présager des cadavres engloutis et les moutons qui sont menés à l'abattoir. Musicalement, Debussy ne compose pas un motif particulier lié à la mort, mais elle se faufile aux détours d'évocations sombres (la forêt, la grotte...).

Tout au long de cet opéra, les personnages sont menés par leur destin, gouvernés par des passions qui les dépassent. Debussy s'est emparé de ce thème musical en lui revêtant des couleurs lumineuses et une note d'espoir qui semble sincère (voir Arkel dans la fiche personnage). Malheureusement, ils ne parviendront pas à casser cette chaîne des destinées.

La solution pour rompre la fatalité est à de nombreuses fois évoquée : il suffirait de quitter le royaume d'Allemonde. Geneviève y habite depuis 40 ans et Arkel encore davantage ; mais Pelléas a la volonté de le quitter et sait au fond de lui que c'est nécessaire - « Je pars peut-être demain » ; « Je pars, je partirai demain » - ; Mélisande aussi - « Je voudrais m'en aller avec vous... c'est ici que je ne peux plus vivre... Je sens que je ne vivrai plus longtemps... ». Quant à Golaud, il avait l'occasion de fuir pour rejoindre la princesse Ursule, mais il s'est perdu dans la forêt.

Avec les élèves :

Après la présentation des personnages, il est intéressant d'aborder cette œuvre complexe par une lecture symbolique du livret. Debussy est tombé amoureux du texte de Maeterlinck, correspondant parfaitement à ce dont il avait rêvé. La musique suggère et va au-delà des mots. Sans limite, Debussy offre à voir et sentir la musique.

Partir d'un symbole et en explorer les champs sémantiques. Comment le mettre en musique ?

Les nombreux extraits musicaux proposés vous permettront de répondre à ces questions ; l'opéra étant présenté non plus de manière chronologique et dramatique, mais davantage analytique. Ainsi, tel un puzzle que l'on restitue pièce par pièce, l'œuvre deviendra claire, compréhensible et complète lors de la représentation.

Si vous en avez le temps, plongez-vous dans la (re)découverte des poèmes de Baudelaire, Verlaine, les œuvres sublimes pour orchestre ou piano de Ravel (*La Valse*, *Concerto pour la main gauche*, *Jeux d'eau*, *Ma mère l'Oye* ou *L'Enfant et les Sortilèges*¹²), ainsi que des tableaux de Rossetti ou Gustave Moreau, pour avoir une vision plus large de cette époque moderne.

¹¹ À l'époque les détracteurs l'avaient qualifié de « Petit Guignol » et de « Petit ignoble ».

¹² Ravel s'est emparé, comme Debussy, des thèmes de l'enfance, de l'eau, du clair/obscur.

La mise en scène d'une pièce aux allures mystérieuses

« À l'allégorie froide et univoque, Maeterlinck préfère (...) la puissance de la suggestion et la dynamique autonome du symbole, toujours irréductible à une seule interprétation ». ¹³

L'esthétique de Maeterlinck pourrait ainsi être comparée à celle d'un rêve qui puise dans l'onirisme pour développer l'imagination du spectateur.

Dans *Le Tragique quotidien*, l'un des treize essais contenu dans l'ouvrage *Le Trésor des humbles* de 1896, Maurice Maeterlinck précise que « le dialogue essentiel des personnages est celui qui est le moins directement perceptible ». ¹⁴

Daniel Jeanneteau, metteur en scène et scénographe de cette nouvelle production, a un rapport très intime à l'écriture de Maeterlinck et de Debussy : il a toujours rêvé de monter l'opéra de *Pelléas et Mélisande* qui, malgré une simplicité apparente, est très riche, fin et profond. Au vu des questions humaines qu'elle soulève et des contradictions qu'elle comporte, la pièce de Maeterlinck donne effectivement sans cesse matière à réflexion.

1. La scénographie

Pour créer la mise en scène et la scénographie du spectacle, Daniel Jeanneteau s'est entouré d'une équipe, la maîtrise d'œuvre artistique (composée, en plus du metteur en scène et du décorateur, du costumier et de l'éclairagiste), avec laquelle il a travaillé. Pendant plusieurs mois, ils ont imaginé la scénographie, les lumières, les costumes, la vidéo et effectué des choix de représentation. Les possibilités de mise en scène sont infinies et les choix sont donc de réels partis pris de la part du metteur en scène. Voici ci-dessous le parti pris de Daniel Jeanneteau concernant la scénographie du spectacle.

La puissance d'évocation des éléments

D'après Daniel Jeanneteau « dans le texte de Maeterlinck et dans la dramaturgie très intelligemment dramatique de Debussy, on sent continuellement que les humains sont construits comme des êtres qui produisent de l'imagination, qui créent leur environnement, qui projettent leur intériorité sur le monde qui les entoure ».

Cette conception, qui peut aussi faire référence à certains courants philosophiques, sous-entend qu'il y a une unité fondamentale entre l'être humain et ce qui l'entoure. Ainsi la nature et le cosmos sont influencés, contaminés par ce que les êtres humains vivent intérieurement. Dans le symbolisme de *Pelléas et Mélisande* il y a effectivement cette connexion entre la vie profonde des êtres et la météorologie : le ciel, l'eau, le fond de la terre... Ces éléments donnent d'ailleurs une indication sur l'état d'esprit des personnages et les rapports qu'ils entretiennent.

Pour la scénographie de *Pelléas et Mélisande* Daniel Jeanneteau a fait le choix d'un décor unique, dont l'élément central est un gouffre immense à l'avant du plateau. Ce gouffre est un vrai trou béant dans lequel les personnages pourraient tomber et se sentir aspirés. Associé à des murs très hauts, il rend palpable la notion de verticalité très présente dans le texte de Maeterlinck, depuis le fond de l'eau où gît la couronne de Mélisande au début de l'œuvre, jusqu'au sommet de la tour du château d'où la jeune femme déroule sa chevelure en direction de Pelléas à l'acte III.

Il y a un axe vertical fort entre la terre et le ciel : la source d'eau, en communication avec les profondeurs de la terre, est un motif récurrent dans toute l'œuvre. C'est au bord d'une source que Golaud rencontre pour la première fois Mélisande. Puis c'est dans une fontaine que celle-ci perd sa bague – fontaine où les amoureux se retrouvent à l'acte IV, et où tombe Pelléas après que Golaud l'a tué. Ce dernier détail a disparu du livret d'opéra mais figure bel et bien dans la pièce de Maeterlinck.

¹³ Christian Lutaud, Postface *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck, ed. théâtre

¹⁴ Christian Lutaud, Postface *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck, ed. théâtre

Pour Daniel Jeanneteau, « au-delà de ses sources et fontaines, l'univers de Pelléas et Mélisande est fondamentalement un monde humide : c'est un univers de pluie, de brume, de brouillard. » Tout un travail de météorologie de l'arrière-plan sera donc réalisé avec des apparitions de brume, de brouillard ou encore la présence d'un rideau de pluie dans le seuil arrière du plateau.

Sur la scène, notamment dans le prologue, l'eau tombe du ciel vers le gouffre, formant une colonne d'eau. Un dispositif vidéo y fait surgir la silhouette de Mélisande dans une sorte d'immatérialité, soulignant la question maintes fois soulevée de sa réalité.



Maquette de décor pour *Pelléas et Mélisande*

Pour aller plus loin - Le lien avec la nature

Le texte écrit par Maeterlinck ne dit pas grand-chose mais constitue « une amorce pour tout ce qu'il y a de non verbal dans la vie profonde »¹⁵. Les dialogues entre les personnages se font donc au second degré par la référence aux éléments qui les entourent et qui ainsi prennent une puissance d'évocation. Aussi, tout au long de l'œuvre, nous parlons de la fontaine, la mer (eau), la forêt, la grotte, le souterrain du château (terre), le ciel, le vent (air).

Les personnages sont en perpétuelle écoute du cosmos comme un écho à leur propre intériorité. Les éléments métaphoriques et poétiques soulignent ainsi les non-dits dans les conversations et peuvent même aller jusqu'à annoncer une sombre destinée.

Extrait de l'acte I scène 3

(Première rencontre entre Pelléas et Mélisande)

PELLÉAS

*Nous aurons une **tempête** cette nuit ; il y en a toutes les nuits depuis quelques temps...et cependant elle est si calme maintenant... On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus...*

(...)

MÉLISANDE

Quelque chose sort du port...

PELLÉAS

Il faut que ce soit un grand navire... Les lumières sont très hautes, nous le verrons tout à l'heure quand il entrera dans la bande de clarté...

MÉLISANDE

*Je ne sais pas si nous pourrons le voir... Il y a encore une **brume** sur la mer...*

PELLÉAS

*On dirait que la **brume** s'élève lentement...*

(...)

MÉLISANDE

C'est le navire qui m'a ramenée ici. Il a de grandes voiles...Je le reconnais à ses voiles...

PELLÉAS

*Il aura **mauvaise mer** cette nuit...*

(...)

MÉLISANDE

Pourquoi s'en va-t-il cette nuit ?... On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage...

PELLÉAS

La nuit tombe très vite...

En plus d'un champ lexical de la mer et de l'air, cet extrait peut aussi faire allusion à la barque de Caron et au passage du Styx pour rejoindre le monde des morts. Ainsi, dès la rencontre entre Pelléas et Mélisande, la question de la mort est sous-jacente.

William Turner,
Tempête de neige : vapeur au large d'un port,
1842



¹⁵ Daniel Jeanneteau, extrait de la présentation de maquette à l'Opéra de Lille

Il pourrait être intéressant d'étudier la puissance d'évocation que nous pouvons associer aux différents éléments à travers les travaux de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves, l'air et les songes*, ou encore *La Terre et les rêveries du repos*.

En effet, plusieurs thématiques peuvent ainsi être abordées.

Dans l'acte II scène 1 « l'eau est claire », « je voudrais voir le fond de l'eau » (Mélisande). De plus, Pelléas et Mélisande se retrouvent à plusieurs reprises devant la fontaine des aveugles.

L'eau peut ainsi être un miroir dans lequel on admire son reflet ou sa destinée, ce que Bachelard appelle « la psychologie du miroir »¹⁶.

Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*

Ô miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée

Que de fois et pendant des heures, désolée

Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,

Je m'aperçus en toi comme une ombre lointaine.

Mais, horreur ! Des soirs, dans ta sévère fontaine,

J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

L'eau stagnante ou l'eau croupie des souterrains du château à l'acte III scène 2 est associée à l'un des seuls moments où Pelléas et Golaud se retrouvent tous les deux. Elle peut correspondre à cette description de Gaston Bachelard « eau silencieuse, eau sombre, au dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une médiation de la mort (...) C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous »¹⁷.

Dans l'acte II scène 3 Pelléas et Mélisande s'aventurent dans une grotte pour que Mélisande retrouve son anneau. La question de l'entrée dans un monde inconnu et obscur peut aussi trouver écho dans le texte de Bachelard « une classification des grottes accentuées par l'imagination en grottes d'effroi et en grottes d'émerveillement donnerait une dialectique suffisante à mettre en évidence l'ambivalence de toute image sur le monde souterrain. Dès le seuil on peut sentir une synthèse d'effroi et d'émerveillement, un désir d'entrer et une peur d'entrer. C'est ici que le seuil prend ses valeurs de décision grave »¹⁸.

Avec les élèves :

Chercher dans des textes littéraires ou des poèmes des références aux éléments et les métaphores qui y sont associées. Que suggèrent ces éléments naturels ? Que disent-ils de l'état d'esprit des humains qui les entourent ? Essayer d'associer chaque élément ou phénomènes météorologiques à des caractères (colère, calme, sérénité etc.). Certains éléments peuvent-ils être associés à des tempéraments plus féminins (comme l'eau par exemple) ?

Il pourrait aussi être intéressant d'étudier la portée symbolique de certains récits mythologiques ou philosophiques : la barque de Caron, les sirènes dans *L'Odyssée*, la caverne de Platon, etc.

¹⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*

¹⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*

¹⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*

Une intrigue familiale en perpétuel recommencement

Dans le livret, la famille et les membres qui la composent sont suggérés ; il s'agit moins d'expliquer que d'exposer, de rendre sensibles par le dialogue et la présence les liens familiaux. Certains liens ne sont pas expliqués clairement et il conviendra au spectateur de les créer lui-même, à partir des éléments qu'il reçoit au cours de la représentation. De plus, les différents personnages sont évoqués régulièrement, sans être réellement présents physiquement en continu. Daniel Jeanneteau, dans sa mise en scène, choisit de leur donner corps, ou plutôt ombre en les faisant apparaître sur une passerelle ou en fond de scène, tels des silhouettes qui seraient témoins des actions de leurs pairs, et notamment de Pelléas et Mélisande. Le regard de l'autre joue un rôle important dans l'évolution des relations entre les personnages et devient, par moment, facteur d'action. C'est, par exemple, sous le regard de Golaud que s'étreignent pour la première et dernière fois les deux protagonistes, comme si cette étreinte n'était rendue possible que par celui-ci.

Dans la scénographie de Daniel Jeanneteau, l'horizontalité se fait sentir et permet de souligner la présence immuable des personnages : des près ou de loin, ils sont toujours là. Différents espaces se démarquent : le proscenium, la scène - percée d'un trou béant, qui va venir rompre cet horizon monotone -, le fond de scène dans la pénombre. Ce découpage va permettre aux personnages d'apparaître, de disparaître, de se croiser dans des allées et venues incessantes, une alternance d'ombre et de lumière, depuis le lointain ou dans les profondeurs. À cela s'ajoute l'importance du hors-champ, qui souligne un prolongement du lieu de l'action : on ne sait pas d'où viennent les personnages ni où ils partent. Ce prolongement trouve aussi écho dans une notion de temporalité : l'intrigue est inscrite quelque part entre l'infinité du passé et celle du futur.

L'intrigue de *Pelléas et Mélisande* se construit sur deux cycles temporels : l'un à court terme, l'autre à long terme. Le premier est déterminé par des actions qui se répètent sans jamais se conclure : des rencontres inachevées, un dernier rendez-vous qui se trouve chaque fois suivi d'un autre, une réponse qui se fait attendre et ne vient jamais, l'impossibilité de Pelléas à partir alors qu'il en exprime constamment le souhait. Le second est caractérisé par un destin tragique qui s'hérite et se transmet de génération en génération. Le rideau tombe laissant le spectateur convaincu d'un éternel recommencement, d'un drame qui va recommencer et se perpétuer.

Pour aller plus loin - La structure de la pièce

Cet éternel recommencement et cette structuration cyclique de l'intrigue pourrait nous permettre d'effectuer un rapprochement entre *Pelléas et Mélisande* et le théâtre de l'absurde. Ce dernier, apparu au XX^e siècle et inspiré par les surréalistes et les dadaïstes - qui remettent en cause toutes les conventions et les formes de contraintes, qu'elles soient politiques, idéalistes ou esthétiques - s'oppose au réalisme. Il est caractérisé par une absence d'histoire et la non-continuité de l'action. Il est notamment porté par des dramaturges tels que Samuel Beckett (pourtant opposé au mouvement en tant que tel), Jean Genet ou encore Eugène Ionesco. L'aspect répétitif et cyclique dans *Pelléas et Mélisande* (le dernier départ qui n'advient jamais, sauf par la mort) peut être mis en parallèle avec l'intrigue - qui n'en est pas une - décousue de *La Cantatrice chauve* de Ionesco, mettant en lumière l'absurdité de la vie quotidienne qui se répète sans cesse. Samuel Beckett, lui, instaure une sensation de vide dans ses pièces, dont on sort sans réponse, sur sa faim et sans réelle fin : dans *Oh les beaux jours ! Winnie*, ensablée jusqu'au cou, parle sans jamais être entendue par Willie qui dort, pour finir sur un « long regard » après une tentative de retrouvailles échouée avec son compagnon ; dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon attendent un ami qui ne vient pas, vivent des péripéties qui ne les distraient pas de leur but inachevé par la non-venue de l'être attendu pour finir par décider de partir sans bouger. Ces pièces, caractérisées par un langage souvent incohérent, des répliques absurdes et un aspect statique notable ne sont pas sans rappeler la pièce de Maeterlinck et ses protagonistes, qui ne cessent de tendre les bras vers un idéal inaccessible et dont la réalisation du dessein - le départ - n'aboutit qu'une fois la mort venue.

2. Les costumes

La réflexion autour de la création des costumes commence bien en amont du spectacle, par un dialogue entre le metteur en scène et le costumier. La maîtrise d'œuvre artistique, dont le costumier fait partie, présente ensuite son projet à l'équipe de l'Opéra de Lille. Pour le spectacle de *Pelléas et Mélisande*, Olga Karpinsky a présenté ses croquis à l'équipe de l'atelier couture au mois de septembre 2020. L'atelier a ensuite pris le relais pour la confection des costumes, qui a nécessité environ un mois de travail. Les derniers ajustements et certaines finitions se font au fil des répétitions.

Le parti pris de la costumière

Pour imaginer les costumes de cette production, Olga Karpinsky est partie du postulat que « les choix dramaturgiques et scénographiques de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, leur lecture de l'œuvre, induisent un univers radicalement contemporain, sans référence ou presque à l'univers symboliste de Maeterlinck ».

La référence au film *L'Ange exterminateur* de Buñuel, en filigrane, permet de situer l'action dans une société sophistiquée, la cour du roi Arkel. Cette communauté contraste avec le lieu dans lequel elle vit, un espace froid, intermédiaire, sorte de bunker post-catastrophe dans lequel les protagonistes errent en tenue de soirée. Olga Karpinsky a donc réalisé un travail sur la représentation des catégories sociales propres à la cour du roi.

Voici quelques images des croquis des costumes réalisés par Olga Karpinsky et de certaines réalisations :



Pelléas



Pelléas



Pelléas



Arkel



Geneviève



Geneviève



Geneviève

Le personnage de Mélisande en contraste avec le monde qui l'entoure

« La première apparition de Mélisande opérera comme une effraction dans cette haute société, on ne sait d'où elle vient, les seuls indices seront les vêtements qu'elle porte, ici un manteau de fourrure lui confère une sorte d'animalité qui la relie à la forêt. Ses cheveux sont courts et ne sont plus objet de fétichisme, mais témoignent d'une forme d'émancipation.

L'enjeu : sortir Mélisande de l'image d'une jeune femme éthérée, parvenir à faire d'elle un personnage aux séductions complexes qui puisse devenir le réceptacle de tous les désirs.

Mélisande offre ici différents visages, multiplie les apparences suivant les moments de l'œuvre, jeune femme errante animale dans la forêt, éblouissante de féminité lorsqu'elle semblera s'être intégrée à la cour dans sa robe de cocktail rouge. En costume d'homme, elle viendra semer le trouble dans le genre et multiplier la question des désirs pour finir par engendrer sa propre image, indéfiniment, éternellement... »¹⁹



L'animalité est aussi présente chez Yniold dont le costume suggère, dans l'esprit des contes, sa transformation en animal.

¹⁹ Note d'intention d'Olga Kapinsky

L'Opéra de Lille

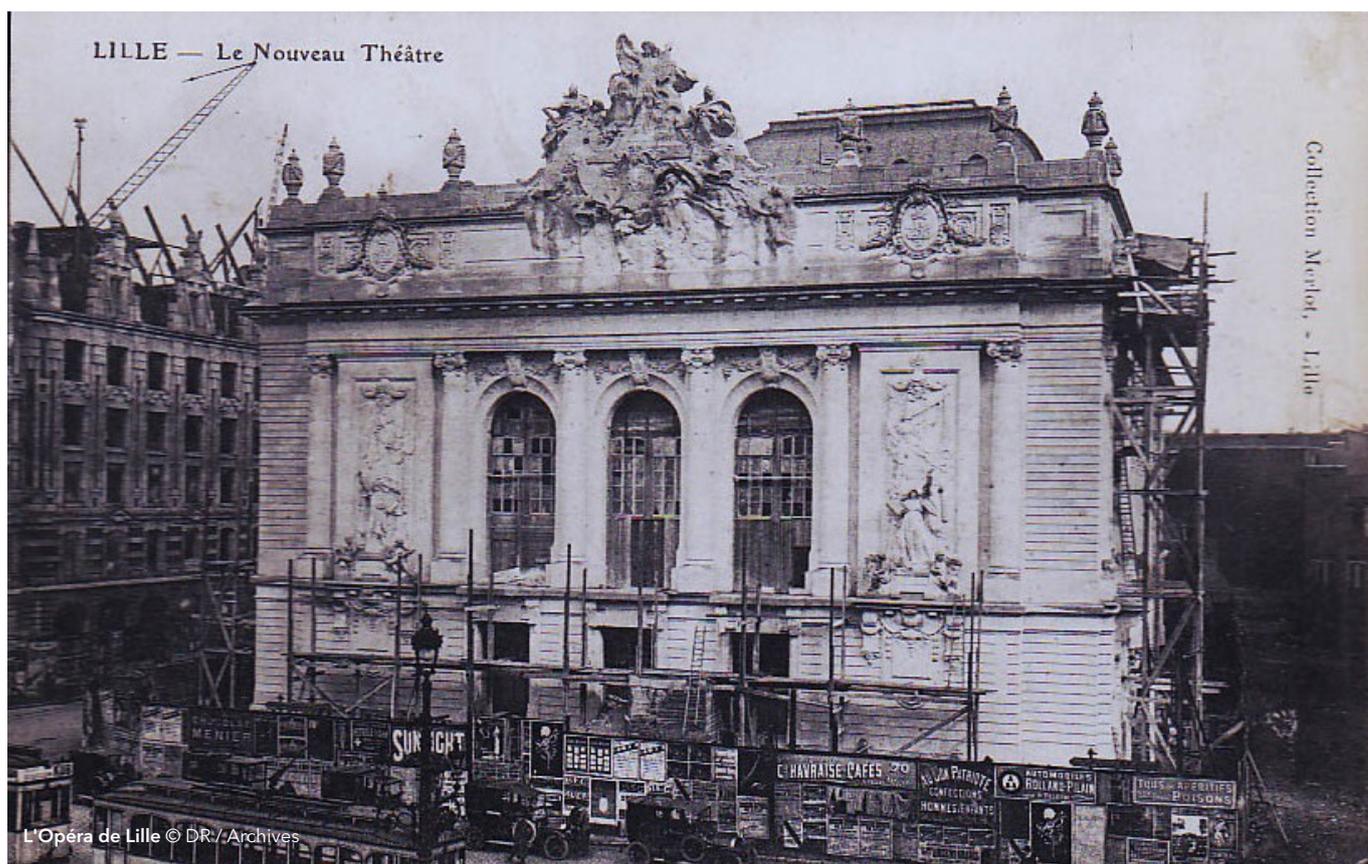
Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, etc.). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec

les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss et Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.



[▶ Visite aérienne de l'Opéra de Lille](#)

La façade

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le Grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice. Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la

Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise, Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, œuvre du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente la Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire a symbolisé la Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.



Façade de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du Théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, *L'Idylle*, de Jules Dechin, et en écho, *La Poésie* du sculpteur Charles Caby.

Les Grands escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^e siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration Renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le Grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le Grand foyer).



Plafond des grands escaliers de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

La Grande salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (l'un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : la Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire à celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.



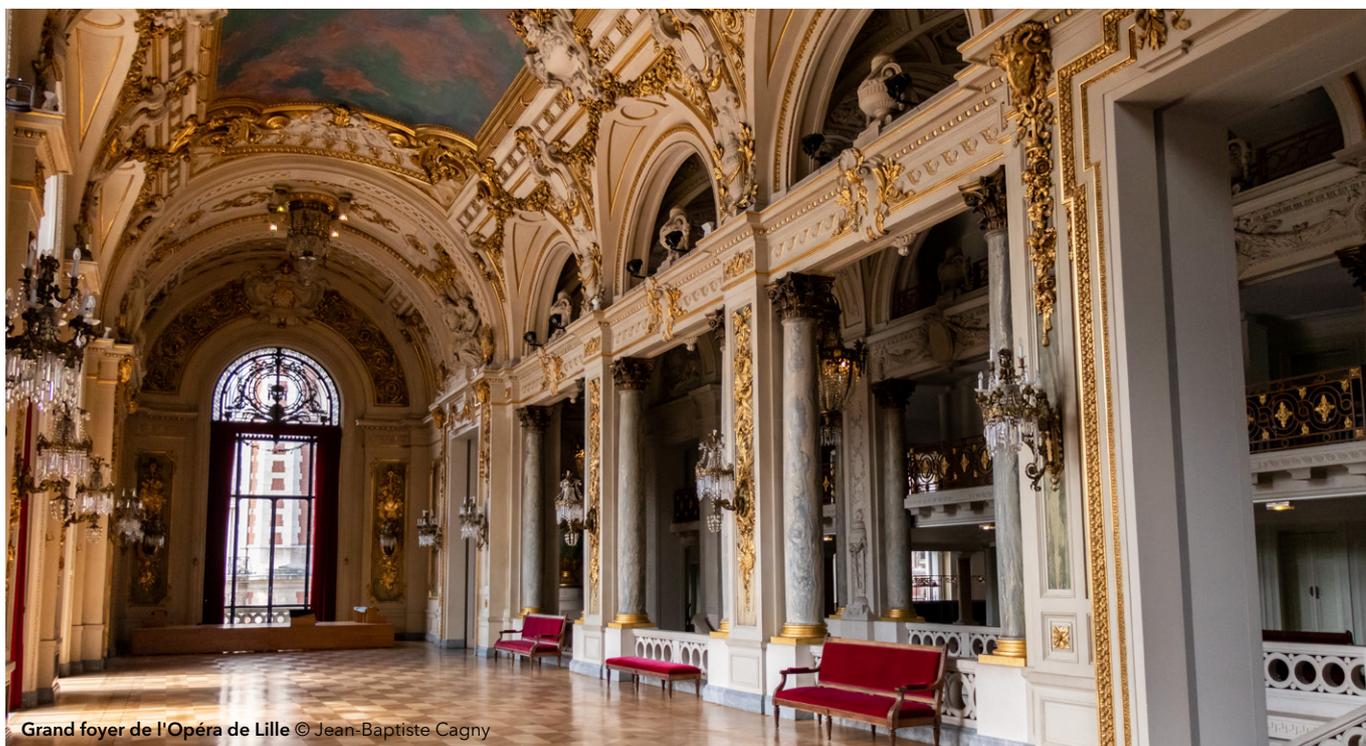
Grande salle de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Grand foyer

Le Grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le visiteur par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant la Musique et la Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.



Grand foyer de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

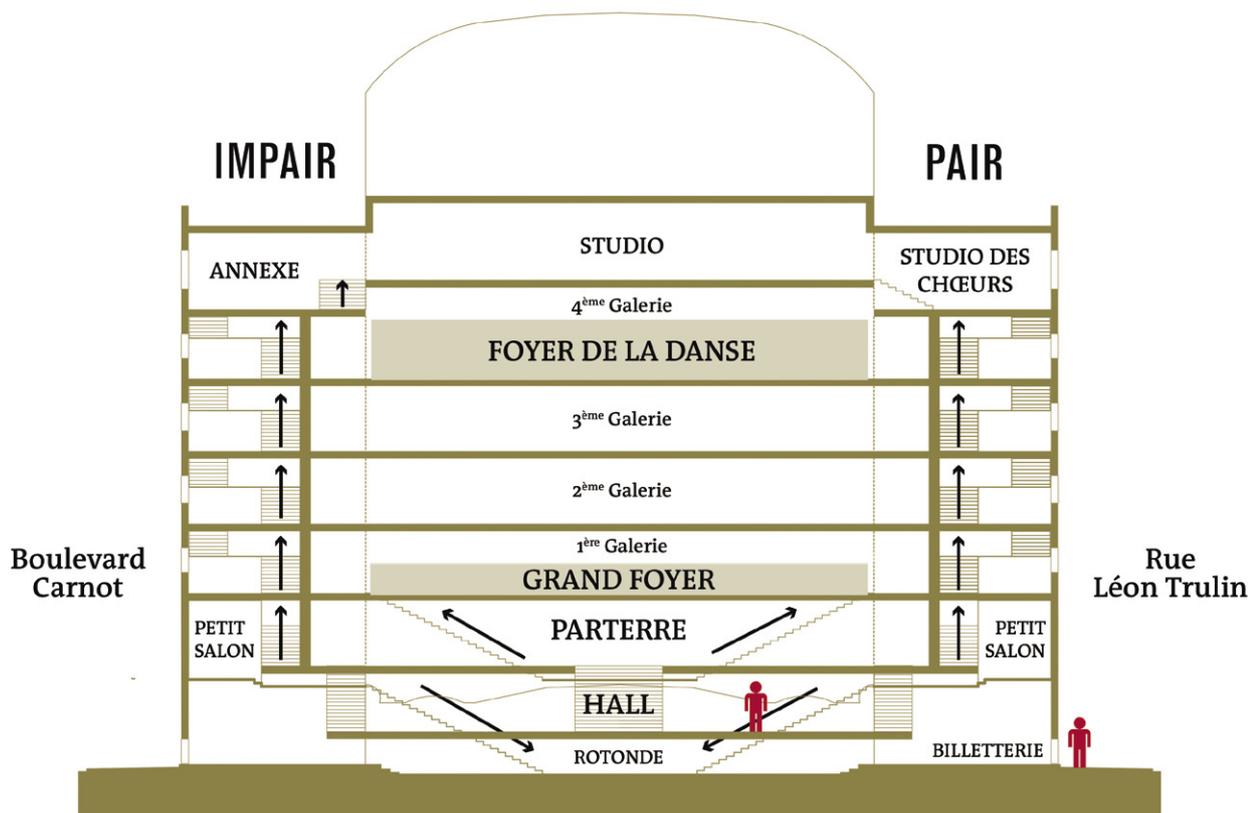
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux. Une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle salle de répétition. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle, dont les dimensions sont d'environ 15x14 mètres, peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.



L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le Hall d'honneur = l'entrée principale

Les Grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La Grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le Grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs à l'entracte et après le spectacle

Les Coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les Studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La Régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

CÔTÉ SALLE (dans la Grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle le « *paradis* » (parce que la plus proche du ciel) ou encore le « *poulailler* » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi *baignoirs*)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *régie* (située en 2^e galerie)

CÔTÉ SCÈNE (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou le *plateau* (espace de jeu des artistes)
- (le *lointain* - l'*avant-scène* ou *face* // *Jardin* - *Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants
B.P.133 F-59001 Lille cedex

opera-lille.fr
suivez @operalille

