

Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 19

Artikel: Pelléas et Mélisande
Autor: Godet, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1029861>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1^{re} ANNÉE - N^o 19 - 1^{er} JUIN 1902

La Musique en Suisse

ORGANE
de la SUISSE FRANÇAISE

Paraissant
le 1^{er} et le 15 de chaque Mois

ABONNEMENT D'UN AN : SUISSE 6 FRANCS, ÉTRANGER 7 FRANCS

Rédacteur en Chef :
E. JAKES-DALCROZE
Cité 20 - Genève

Éditeurs-Administrateurs :
DELACHAUX & NIESTLÉ, à Neuchâtel
W. SANDOZ, éditeur de musique, à Neuchâtel

Pelléas et Mélisande.

L'ŒUVRE que M. Claude Debussy vient de donner à l'Opéra comique de Paris n'est pas tirée du drame publié sous ce titre par M. Maurice Maeterlinck : elle est ce drame même, réalisé en la plénitude de son émotion et de sa beauté par la vertu d'une musique qui ne s'adresse ni à notre sensibilité conventionnelle ainsi qu'une illustration, ni telle qu'un commentaire à notre entendement, mais à notre intuition comme la vie, dont elle possède la sûre et grave éloquence.

Physionomie et allure des personnages, le cri de leurs passions, l'accent de leur langage, c'est un fait que le musicien a transfiguré dans toutes ses parties le rêve du poète, qu'il l'a délivré de sa prison verbale, qu'il a substitué à son signe sa réalité, qu'il lui a conféré en même temps sa véritable portée et sa signification. Quant à l'atmosphère où naissent et se déroulent les événements, faut-il demander ce que valent, pour nous la rendre immédiatement et constamment perceptible, les artifices les plus subtils du langage abstrait auprès des ressources dont dispose un magicien de l'harmonie ? Mais je ne parle pas seulement de qualités extérieures comme la contexture du style, la richesse des couleurs, la délicatesse et la variété des

nuances. Si M. Debussy s'est révélé dès ses premiers ouvrages, sous l'inspiration de Verlaine, de Baudelaire ou de Rossetti, comme un maître prestigieux en l'art d'évoquer le « milieu lyrique, » c'est un don plus rare, — là où l'écrivain ne peut encore que suggérer des idées ou des idées d'idées, — de faire surgir en son pur éclat cette « splendeur du vrai » dont parle Platon et d'éveiller en nous, comme un chœur d'échos endormis dans les profondeurs de la conscience humaine, le sens des analogies mystérieuses et des inéluctables fatalités dont se trament nos destinées. Ici intervient cette force anonyme, orpheline et unique en son espèce, qui apparaît irréductible à l'analyse la plus minutieuse des procédés techniques, et dont Kant a indiqué le mode d'action en disant : « C'est par le génie que la nature dicte à l'art ses lois. »

Moins nous en parlerons, mieux nous nous entendrons.

* * *

Mais il faut que la critique parle. Et comme, en tout temps pareille à elle-même, elle vit d'immobiliser la vie, c'est la désobliger que de lui prouver le mouvement en marchant. Pourquoi aussi l'auteur de *La Damoiselle élue* et des *Cinq poèmes*, en qui elle reconnaissait un maître de notre lyrique, l'a-t-il forcée

à changer ses étiquettes dès l'époque de son *Quatuor*, où bouillonne une passion plus ample et plus profonde? On comprend qu'elle se soit essoufflée encore à mesurer la distance qui sépare du « paysage-décor » de telle *Romance sans parole* ou de telle *Chanson de Bilitis*, le « paysage-état d'âme » de l'*Après-midi d'un Faune* ou des *Nocturnes*; on comprend qu'arrivée à ce *Pelléas*, si plein de ce qu'elle ne pouvait prévoir, elle demande à reprendre haleine. Ne la jugeons donc pas avec sévérité si, pour gagner du temps, elle refait aujourd'hui sur M. Debussy l'article qu'elle faisait hier sur Wagner. « Négation de la mélodie et de son développement, de la symphonie et de ses ressources déductives; art nihiliste pour des oreilles blâsées, vanité du concept esthétique. » (C'est ainsi que parle M. Fourcaud;) « nébulosité constante; toujours la même note obstinément voulue; la mélodie, l'harmonie et le rythme, trinité sainte, ont des lois qu'on ne peut continuellement enfreindre au détriment de la raison et de l'oreille » (vous reconnaissez M. d'Harcourt à sa manière) : il n'y a rien, dans ces formules, que d'inoffensif et de très connu, — connu depuis Glück et probablement depuis Tubalcaïn.

Mais pour une fois le public, conquis d'emblée au langage persuasif de la vérité, s'obstine à chercher son plaisir où il le trouve. Il a, pour aimer *Pelléas*, des raisons que la raison ne connaît pas, et lui aussi prouve le mouvement en marchant, (l'on m'assure qu'il marche en foule,) sans se soucier si l'inspiration qui l'émeut a le droit de l'émouvoir au regard d'une saine orthodoxie.

* * *

A-t-elle changé tant que cela, cette inspiration qui inquiète aujourd'hui de savants classificateurs? Eh! oui, certes, et pourtant M. Debussy, en grandissant, n'a pas cessé de rester lui-même; paradoxe admirable, son œuvre la plus ob-

jective est aussi son œuvre la plus personnelle. D'un caractère extrêmement raffiné au début et qui dénote parfois le goût de l'artificiel, son art, toujours sincère et plein d'émotion, s'est graduellement simplifié, ennobli et comme rafraîchi; on pourrait dire de la voix de ce poète qu'elle a passé, comme celle de Mélisande, « sur la mer, au printemps. » Le lyrique de jadis, qui confessait d'un accent fiévreux et pur ses angoisses de solitaire et moins la joie fugace de la possession que la douceur amère et prolongée du souvenir, ce poète des voluptés intimes, parfois expansif jusqu'au sourire et plus souvent réservé jusqu'à l'ironie, il a ouvert toute grande sa fenêtre hier entre-bâillée seulement sur « des soirs au balcon » et sur un horizon de banlieue parisienne. Au lieu de s'attarder à ce « culte du moi » qui est devenu, depuis nos jeunes années, la ressource des médiocres en mal d'originalité, il s'est épris pour la nature d'un amour toujours plus désintéressé. Et comme elle l'a royalement récompensé de s'oublier pour elle!

Ce Faune, dont il a partagé tout un après-midi la méditation, ne serait-ce pas le grand Pan lui-même, ressuscité à point pour lui révéler une partie de l'éternelle vérité : « tu me trouves, parce que tu ne te cherches plus? » Et si la musique est née dès l'instant que le dieu, renonçant à étreindre l'insaisissable Syrinx, se mit à moduler des appels sur un roseau percé, n'est-ce pas un artiste nouveau que nous devons saluer dans l'auteur de ces *Nocturnes* où passe, comme une confirmation de la sagesse païenne, l'insinuante mélodie des Sirènes?

Mais j'atteste l'auteur de *Pelléas*, qu'en se détournant de lui-même pour trouver la nature, il n'y a pas rencontré qu'elle : ni la voix du Faune, ni le chant des Sirènes n'ont tellement absorbé son attention qu'il n'ait perçu, sous l'euphonie des mélodies cosmiques, la rumeur discor-

dante des querelles humaines; le poète lyrique est devenu poète dramatique, achevant ainsi, dans l'inconsciente évolution de son instinct créateur, le cycle de nos expériences, et passant insensiblement du champ de la révélation panthéiste à celui d'une autre révélation, laquelle dit bien encore : *Qui custodit animam suam, perdet eam...*, mais complète cette vérité en dressant l'opposition tragique de l'homme et de la nature.



Et il me reste à indiquer ce qui, parmi des beautés de tout genre, mais d'un caractère aisément accessible aux familiers de cet art, constitue la grande nouveauté de l'œuvre dramatique de M. Debussy : c'est, si je ne me trompe, son mode de déclamation.

S'il n'a pas rompu absolument avec le leitmotiv, — encore qu'il l'emploie d'une manière infiniment plus discrète et moins systématique qu'on ne le fait en ce temps de reproduction à bon marché et d'illustration à gros traits, — M. Debussy, dans sa conception du parler dramatique, s'est soustrait à toute influence; aussi beaucoup d'auditeurs rapportent-ils des représentations de *Pelléas* l'impression qu'ils viennent d'entendre pour la première fois « chanter du français. » Impression très juste, et que je voudrais expliquer.

Il ne faut pas, en effet, que le terme de « parler » induise personne en erreur. Guidé par un sûr instinct littéraire, averti aussi, sans doute, par la forme du poème dont il allait composer la musique (ce poème est écrit en prose libre, exempte de toute entrave rythmique,) M. Debussy a reconnu que les éléments de notre langue n'offrent point, par eux-mêmes, de prise à l'articulation musicale : ce n'est donc pas tel vocable isolé qu'il convient de mettre en lumière par le chant, c'est la période en son ensem-

ble qui comporte une mesure et cette mesure est celle de son intonation passionnelle. Ou bien encore, si l'on m'entend mieux ainsi : au système uniforme de la déclamation wagnérienne, avec ses « mots-sommets » sur lesquels la voix s'épanouit (à moins que l'orchestre ne l'étouffe), l'auteur de *Pelléas* substitue un mode de discours chanté, qui n'emprunte pas son articulation à un besoin artificiel de musique, mais qui s'inspire uniquement, en sa polymorphie infinie, du sens de la phrase, de la nature du personnage et des nécessités d'accentuation qui en résultent. Voilà qui mérite assurément toute notre attention, car nous touchons ici à un domaine peu exploré : je ne connais, pour mon compte, que Moussorgski, le compositeur russe, qui ait tenté en musique cet effort de restituer au discours sa vie naturelle et comme sa passion primitive; mais il l'a tenté dans sa langue (à l'école des moujiks et même des iourodivi, de tous ceux en un mot par la bouche desquels la vérité parle). M. Debussy reste, en français, maître de sa découverte et ses contemporains ont d'autant plus de motifs de lui en laisser tout le crédit que dans cinquante ans d'ici, voyant l'art dramatique engagé dans la voie qu'il a frayée, nos neveux considéreront son initiative comme la chose la plus simple du monde.... C'est l'éternelle histoire de l'œuf de Colomb.

Mais admirez la conséquence : de ce que le musicien n'impose pas à sa langue une articulation artificielle, il suit que la psychologie même des personnages qu'il met en scène revêt un caractère musical, — ce qui n'est pas, vraiment, un médiocre bénéfice! — et cela sans le secours du leitmotiv, par où seulement se distinguent les uns des autres les protagonistes du drame wagnérien. Au moindre de leurs propos, j'établis leur identité morale, je connais l'allure et le caractère de leur passion. La musique ici naît du drame, elle en

demeure continuellement pénétrée, tandis qu'ailleurs, — et malgré la théorie, — c'est lui qui était réellement issu *aus dem Schoße der Musik*, du sein de la musique.

Il faudrait, pour donner des exemples suffisamment convaincants, esquisser maintenant l'affabulation de *Pelléas*. Je ne peux plus l'essayer. J'en ai dit assez pour mon dessein, qui était de justifier la profonde admiration que m'inspire cet ouvrage, devant lequel je vois l'avenir grand ouvert. Je demanderais seulement à ceux qui auront l'occasion de l'entendre ou de le lire qu'ils comparent, au point de vue que j'ai indiqué, les déclamations des différents personnages : le parler brusque et haché de Golaud, avec ses alternatives de tendresse un peu rauque et de fauve jalousie, la ponctuation musicale de ses phrases coupées de monosyllabes hale-tants, ce tâtonnement impatient dans les ténèbres comme d'un aveugle qui mesurerait avec son bâton les dimensions de l'obscurité; et l'élocution large et unie du vieil Arkel dont la sagesse, qui a toujours tort, coule amplement comme un fleuve et ne veut pas connaître le perpétuel démenti qu'inflige à son ly-

e la destinée; ou encore ces accents étranges et comme effarouchés qu'arrache à Mélisande, impénétrable en sa naïveté, le sentiment de n'être jamais devinée, et la cantilène de Pelléas, au tour précieux et balbutiant, jusqu'à ce soir du moins où, délirant sous l'haleine de la mort, une éloquence pareille jaillit de leurs lèvres confondues.

Et puis j'aurais voulu insister sur le cinquième acte, comme pénétré d'une émotion qui ne me semble pas avoir été exprimée en musique : sur ce tableau d'une agonie enfantine, empoisonnée de vains reproches, où la vie décline avec le soleil qui se couche, où une destinée s'achève sans avoir livré son secret, où le poète-musicien, par la sobriété des moyens qu'il emploie, dénote l'unique

souci de se donner tout entier, sans songer à nous prendre....

Mais je fais un peu tard cette réflexion, par où j'aurais dû commencer : que je n'ai jamais aimé une œuvre parce qu'on me conseillait de l'aimer. Et je me rends compte qu'ayant rempli ma tâche bien insuffisamment, j'en ai déjà beaucoup trop dit.

Le 20 mai.

ROBERT GODET.



MUSICIENS GENEVOIS

du temps passé.

*Notices biographiques et souvenirs personnels par
H. Kling, professeur au Conservatoire de Genève.*

Il commettait ce qu'on appelait à Genève ses *incongruités* avec l'innocence qui pare la fleur des champs. Les Genevois s'étonnaient à le voir passer, impassible, balançant distraitement sa tête. Wehrstedt parlait peu et vous fixait de ses yeux bleus dans chacun desquels se lisait une sonate de Weber. Il envisageait la vie comme un court passage, pendant lequel il convenait assez d'exercer quelques *mesures* des maîtres, afin de les jouer un peu *proprement*, comme il disait. Il lisait peu, aimait Rousseau et détestait Voltaire dont il ne regardait jamais qu'avec dédain la campagne des Délices aux portes de Genève. Il mettait de la recherche dans l'emploi de la troisième personne de l'imparfait du subjonctif qu'il trouvait *convenable* dans une ville composée de pensionnats. Quand il vint me donner, dans la pension du célèbre pasteur Bouvier, des leçons qui lui étaient payées à raison de 3 francs de Suisse par cachet, il s'assit, sans mot dire et le chapeau sur la tête, à côté de l'horrible piano de la pension, après m'avoir adressé un petit salut sec. J'ouvris la sonate de Beethoven. Me jetant un regard triste : « Pourquoi ce morceau, fit-il, pourquoi pas le galop de Herz ? — Je l'aime, je l'ai beaucoup joué, dis je. — Quel malheur ! vous ne pouvez savoir ce que contient cette page. » Je me mis à la lui jouer, comme on joue quand on a eu