

Titre : Debussy, *Pelléas* et le lyrisme du silence

Auteur : Émilie de Fautereau Vassel

Filiation : Sorbonne Université

Résumé

Élément fondateur de l'esthétique dramatique de Maeterlinck comme de l'esthétique lyrique et musicale de Debussy, le silence possède un rôle fondamental dans *Pelléas et Mélisande*, le drame lyrique qui consacra l'entrée de la musique française dans le xx^e siècle. En s'intéressant au contexte artistique qui détermina, chez Debussy, la composition de ce chef d'œuvre, on peut établir que le silence est bien au cœur de ce qui en fait la singularité propre. Outil dramaturgique, moyen expressif, motif, souffle vital, il permet de dégager une lecture métaphysique de l'œuvre d'art, qu'évoquait ainsi Jankélévitch : « *Pelléas et Mélisande* raconte en cinq actes l'exténuation ou raréfaction progressive de l'existence peu à peu rongée par le non-être ».

Tout l'extraordinaire de cette œuvre tient peut-être à ce que le critique Mauclair appelle « la musique du silence », « véritable parole de l'atmosphère métaphysique elle-même », qui « se dit dans le royaume de l'âme lorsque la vie s'est tue ».

Mots-clefs

Maeterlinck, Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Le Trésor des humbles, silence, littérature, musicologie, art lyrique, drame lyrique, musique, Baudelaire, Mallarmé, Wagner, symbolisme, Belle-Époque, Rolland, Mauclair, Suarès, Rivière, Jankélévitch, Jarocinsky.

*

« Dans notre musique contemporaine, *Pelléas et Mélisande* est à l'un des pôles de notre art, *Carmen*, à l'autre pôle¹ », écrit Romain Rolland en 1908. « Celle-ci, tout en dehors, toute lumière, toute vie, sans ombres, sans dessous. L'autre, tout intérieure, toute baignée de crépuscule, tout enveloppée de silence. C'est ce double idéal, ce sont les alternatives de soleil fin et de brume légère, qui font le doux ciel lumineux et voilé d'Île-de-France ». « Réaction légitime [...] du génie français contre l'art étranger, surtout contre l'art wagnérien », *Pelléas et Mélisande* s'élève « avec intransigeance contre toute emphase, contre tout excès, contre toute expression qui dépasse la pensée » ; « les passions se disent à mi-voix ». « *Ne quid nimis*, "Rien de trop" : c'est la devise de l'artiste ».

En passant en revue les sources et les influences auxquelles a puisé Debussy pour élaborer le drame lyrique par lequel la musique française entre dans le xx^e siècle, on tentera d'établir le

¹ Rolland, Romain, « *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy », *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 197-206.

rôle que joue le silence comme outil dramaturgique, comme moyen expressif paradoxal, comme motif et comme souffle vital dans une œuvre qui manifeste par lui les aspects les plus saillants de sa singularité et sa nouveauté.

1. Aux sources de *Pelléas* : poésie, dépouillement et suggestion.

« Je ne suis pas tenté d’imiter ce que j’admire dans Wagner », déclare Debussy, revenant d’un voyage à Bayreuth, à Guiraud, son professeur de composition, en 1889. « Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est faite pour l’inexprimable² ». Tel est le programme esthétique qu’il va mettre en œuvre en composant *Pelléas et Mélisande* à partir de 1893, dans un contexte que l’expression de son rapport à la musique de Wagner aide à situer.

Dans une France marquée par la guerre perdue de 1870, Debussy apprend son métier au milieu d’une foule de compositeurs inféodés à la triomphante influence wagnérienne. On a souvent assimilé Debussy à un ennemi de Wagner ; or c’est une vision trop caricaturale de ce qu’il pensait :

Je ne suis pas [...] un adversaire de Wagner. Wagner est un génie ; mais un génie peut se tromper. Wagner se prononce pour la loi de l’harmonie ; je suis pour la liberté. [...] Tous les bruits qui se font entendre autour de vous peuvent être rendus. On peut représenter musicalement tout ce qu’une oreille fine perçoit dans le rythme du monde environnant³.

Debussy admire le génie de Wagner, au point de le citer dans sa propre musique – voire de calquer un cycle de mélodies⁴, *Cinq poèmes de Baudelaire*, sur une œuvre wagnérienne, *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck*. Il cherche néanmoins une autre voie compositionnelle, dans laquelle pourrait se déployer une conception de la musique dramatique plus spécifiquement française, ajustée à notre langue. « Il fallait donc chercher *après Wagner* et non *d’après Wagner*⁵ », précise Debussy dans une note intitulée « Pourquoi j’ai écrit *Pelléas* ».

« Quel poète pourra vous fournir un poème ? » demande Guiraud à Debussy. « Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; qui concevra des personnages dont l’histoire et la demeure ne seront d’aucun temps, d’aucun lieu ; qui ne m’imposera pas, despotiquement, la “scène à faire” et me laissera libre, ici ou là, d’avoir plus d’art que lui et de parachever son ouvrage ». Debussy précise qu’il craint « les errements du théâtre lyrique », où « la poésie [...] passe au second plan » et où « on chante trop ».

« L’art de Maeterlinck répondait exactement à l’idéal de drame, tel que Debussy l’évoquait dans son entretien avec Guiraud⁶ », écrit Stefan Jarocinski. Christian Goubault affirme encore que « le poème de Maeterlinck correspondait tout à fait à l’idée que Debussy se faisait de la

² Emmanuel, Maurice, *Pelléas et Mélisande de Debussy, étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1929, p. 35.

³ « Déclarations à un journaliste autrichien », décembre 1910, in Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987 [1971], coll. « L’Imaginaire », p. 308.

⁴ Dans ces mélodies, composées entre 1887 et 1889, Jean Barraqué voit une tentative « d’adapter à la prosodie française le style déclamatoire wagnérien » et ajoute que « déjà le style vocal de *Pelléas* se laisse pressentir » (Barraqué, Jean, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 81).

⁵ « Pourquoi j’ai écrit *Pelléas* », dans : Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 62-64.

⁶ Jarocinski, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 145.

dramaturgie à l'usage de la musique : des scènes de la vie, avec ses gaucheries de paroles, ses répétitions, ses clichés, ses imprécisions, ses lieux communs, ses réflexions, ses silences⁷ ».

Pour ces deux spécialistes, la notion de silence chez les personnages apparaît porteuse d'un enjeu esthétique majeur dans *Pelléas* :

Dans cette pièce renaissait, d'une façon encore naïve et quelque peu schématique, le sentiment tragique de la vie (sujet particulièrement cher à Debussy), que le scientisme avait étouffé ; le symbole et l'allusion y jouent un rôle dominant, et le subconscient des personnages, leurs paroles et leurs gestes sobres, leurs silences. Faut-il ajouter que c'est cela précisément qui avait séduit le compositeur, pour qui la musique devait « exprimer l'inexprimable » ? Il fallait qu'un tel théâtre s'emparât de l'imagination de l'artiste qui voulait libérer l'opéra du joug des formules usées, le « déwagnériser », en éliminer le pathos⁸.

Debussy assiste à l'unique représentation de la pièce de Maeterlinck au théâtre des Bouffes-Parisiens, le 17 mai 1893. Par l'entremise d'Henri de Régnier, il obtient de l'auteur la permission de faire de la pièce un drame lyrique, et de pratiquer dans le texte quelques coupes propres à faciliter l'opération. « Ce n'est pas sans des affinités subtiles, mais fort précises, que le musicien fut attiré par le poète⁹ », explique Robert de Souza, dans une conférence prononcée en 1907. « Ils sont avant tout, l'un et l'autre, des artistes *qui n'insistent pas*. Leurs idées poétiques et musicales ne s'amplifient point, elles se juxtaposent ». Il poursuit : « M. Maeterlinck comme M. Debussy est l'homme de l'expression nue, je devrais même dire, autant pour le musicien que pour le poète, l'homme de la parole nue [...]. Comment donc M. Debussy est-il parvenu à nous conserver notre verbe dans sa fluidité savoureuse ? » La réponse qu'il propose à cette question rappelle les propos de Debussy cités plus haut : « par la liberté et la délicatesse la plus grande dans les combinaisons harmoniques, et par une intimité toujours plus profonde avec la nature ».

Que signifie concrètement cette idée d'intimité profonde avec la nature ? Puisque la musique n'est pas bornée à en faire une reproduction, Debussy entend mettre en œuvre « les correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination¹⁰ ». Rêvant d'« une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs avec la musique¹¹ », il se réfère à la théorie des correspondances de Baudelaire, son poète préféré, dont la présence hante toute son œuvre¹². « La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle des musiciens¹³ », aurait confié Paul Dukas à Robert Brussel en 1918. Or « c'est dans la poésie et dans l'esthétique de Baudelaire que le désir de retrouver l'unité perdue avec le monde se manifeste avec une force particulière¹⁴ », écrit Stefan Jarocinski, qui rappelle le propos de Baudelaire dans *L'Art romantique* : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même¹⁵ ». « Conception

⁷ Goubault, Christian, « Le geste compositionnel debussyste », dans : Branger, Jean-Christophe, Douche, Sylvie, Herlin, Denis (dir.), *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 195.

⁸ Jarocinski, Stefan, *op. cit.*, p. 146.

⁹ Souza, Robert de, « Maurice Maeterlinck et Claude Debussy », conférence prononcée à la Maison des Arts, *Bulletin français de la SIM*, 15 décembre 1907.

¹⁰ « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », art. cit.

¹¹ « La musique en plein air », *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901, dans : *Monsieur Croche*, *op. cit.*, p. 47.

¹² Voir à ce sujet : Fautereau Vassel, Émilie de, « Baudelaire, un phare pour Debussy », *L'Année Baudelaire*, n° 25, Paris, Champion, 2021, p. 241-261.

¹³ Brussel, Robert, « Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue musicale*, mai 1926.

¹⁴ Jarocinski, Stefan, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Baudelaire, Charles « L'Art philosophique », *L'Art romantique*, OC, tome III.

suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante », dit encore Valéry en 1891, dans une lettre à Mallarmé.

Silence, évocation, suggestion : tout ce qui se fait jour ici, précisément, dessine la figure de Mallarmé, autre influence littéraire prépondérante chez Debussy. Quand la pièce de Maeterlinck est jouée en 1893, le poète est présent. Il écrit : « *Pelléas et Mélisande* sur une scène exhale, de feuillets, le délice. Préciser ? Ces tableaux, brefs, suprêmes : quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l'essentiel¹⁶ ». La beauté est ici dans le dépouillement. Très mallarméen, le mot de « délice » a son importance ; c'est en des termes voisins que Rivière aura, sur « l'extraordinaire suavité » de l'harmonie dans le *Pelléas* de Debussy, des paroles définitives :

[Les accords] descendent ensemble comme le plaisir ; les lignes qui pour les unir les sépareraient se brisent sous le grêle poids de leur délice singulier et voici qu'ils s'abîment, fragiles, jusqu'à se rejoindre. – C'est pourquoi, s'ils s'enchaînent, ce n'est pas qu'ils se produisent, mais qu'ils s'évoquent ; ils s'enchantent les uns les autres avec une proche délicatesse, comme l'amour fait naître le ravissement¹⁷.

Parlant de « tacite atmosphère », Mallarmé poursuit : « Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame¹⁸. Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité ». Faut-il comprendre que le poète aurait trouvé superflu tout projet de mise en musique de la pièce ? Nous tendons à penser qu'il indique seulement qu'une telle œuvre ne cadrerait pas, pour lui, avec la conception wagnérienne de la musique dramatique – « Le Poète, je reviens au motif, hors d'occasions prodigieuses comme un Wagner, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun ; ou, convoque-t-il le public, une authenticité de son intime munificence éclate avec charme ». *Pelléas* est selon lui une « variation » qui se joue « silencieusement presque » et où la musique « dans le sens propre » est déjà présente. Une étonnante proximité se trace entre ce que Mallarmé perçoit de l'esthétique de Maeterlinck, et son propre projet poétique : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer¹⁹ ». Comme en hommage à la « magie suggestive » de Baudelaire, le passage de *Divagations* dont cette phrase est extraite s'intitule justement « Magie » – et ici encore le silence en est l'instrument privilégié, l'idéal moyen par lequel elle surgit. Ainsi « la Sainte pâle » du poème : il y a bien une harpe formée par l'aile d'un ange, « Pour la délicate phalange / Du doigt que, sans le vieux santal / Ni le vieux livre, elle balance / Sur le plumage intrumental » ; mais elle n'en demeure pas moins « musicienne du silence²⁰ ».

Nourri des œuvres de Baudelaire comme de celles de Mallarmé, Debussy, de tout cela, a longuement « fait son miel » esthétique. C'est pourquoi *Pelléas et Mélisande* s'impose à lui comme une révélation ; c'est aussi pourquoi, aux yeux des spectateurs que son expression novatrice a trouvés disposés à la comprendre, l'œuvre a fait figure de prodige absolu.

¹⁶ Mallarmé, Stéphane *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 221.

¹⁷ Rivière, Jacques « Reprise de *Pelléas et Mélisande* », *La Nouvelle Revue Française*, tome V (janvier-juin 1911), p. 623-625.

¹⁸ « L'admirable vieux mélodrame » : allusion, sans doute, à *La Divine Comédie* dont le passage consacré à l'histoire des amants Paolo Malatesta et Francesca da Rimini inspira la trame de *Pelléas*.

¹⁹ Mallarmé, Stéphane *Divagations*, op. cit., p. 326.

²⁰ Mallarmé, Stéphane, « Sainte », *Poésies*, Paris, NRF, 1914, p. 81-82.

2. Le silence au service de l'émotion : une esthétique de la simplicité.

La substance du théâtre de Maeterlinck, écrit Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme*, c'est « l'angoisse de l'inintelligible²¹ ». Dans ce théâtre « l'affabulation n'importe plus, est réduite au minimum indispensable » – ici encore, la beauté réside dans le dépouillement.

En lui comme autour de lui, Maeterlinck a l'intuition de l'invisible, de l'occulte. Dans un paysage, une parole, un simple geste, un silence même – surtout un silence –, il pressent un mystère insondable, une nuit troublante et inquiétante[, dont] nul jusque là dans la littérature moderne n'[...] avait encore fait aussi bien sentir [...] la présence²².

Le silence est donc, dans ce théâtre, un moyen de rendre palpable le véritable tragique, que Maeterlinck appelle « Tragique quotidien » ; celui-ci réside dans le monde inconscient, humain ou surhumain, dans une vie profonde qui tient à « la lutte entre l'homme et les forces supérieures qui le mènent. [...] Le théâtre qui exprimerait le mieux ce tragique intérieur, ce ne serait donc pas le théâtre classique de l'action apparente et de l'agitation stérile, mais, en quelque sorte, un Théâtre Statique²³ ». « Je voudrais [...] mettre des gens en scène dans des circonstances ordinaires [...] mais les y mettre de façon que, par un imperceptible déplacement de l'angle de vision habituel, apparaissent clairement leurs relations avec l'Inconnu²⁴ » : tel est l'idéal de réalisation théâtrale qu'exprime Maeterlinck.

Le ressort du tragique est ainsi « le sentiment d'une destinée mystérieuse et implacable, l'attente, la perplexité, l'angoisse²⁵ ». Son véritable acteur, c'est le « troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime²⁶ » :

Les autres personnages, ce qu'ils disent, et surtout ce qu'ils taisent, ce qu'ils font et surtout ce qu'ils ne font pas, tout ceci n'est là que pour nous conduire à imaginer ce troisième personnage, à le sentir présent, manœuvrant tout, pour notre plus grand effroi. Et ce personnage [...] est le plus souvent la Mort²⁷.

Voilà précisément ce que Stefan Jarocinski perçoit de l'intention du compositeur de *Pelléas*. Selon lui, le développement symphonique n'intéresse pas Debussy en tant que moteur ou responsable de l'action. « Son ambition va plus loin : il désire créer une œuvre dramatique qui [...] situe les forces qui déterminent le destin de l'homme non pas dans les événements extérieurs, mais dans l'homme lui-même ». Il ajoute : « Le théâtre de Maeterlinck répond [...] à ce désir, car le drame s'y joue sur deux plans à la fois : l'un, apparent, fait de paroles et de gestes des comédiens, et l'autre intérieur, où se déroule l'action réelle, celle qui conditionne l'action sur la scène²⁸ ». On saisit donc le propos de Debussy écrivant à Ernest Chausson, après quelques semaines de composition : « Je me suis servi d'un moyen qui me paraît assez rare,

²¹ Préface du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck, citée par Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 445.

²² Michaud, Guy, *op. cit.*, p. 445.

²³ *Ibid.*

²⁴ Huret, Jules, « Conversation avec M. Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 17 mai 1893, p. 1.

²⁵ Michaud, Guy, *op. cit.*, p. 446.

²⁶ Préface du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck, citée par Guy Michaud, *op. cit.*, p. 446.

²⁷ Michaud, Guy, *op. cit.*, p. 447.

²⁸ Jarocinski, Stefan, *op. cit.*, p. 145-146.

c'est-à-dire du silence (ne riez pas) comme un agent d'expression et peut être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase²⁹ ».

Christian Goubault précise que le silence est un élément dont Debussy « a ressenti très tôt la valeur dramatique et structurelle. [...] Les actes IV et V de *Pelléas* surtout sont peuplés de silences qui décuplent la plénitude de l'expression, brisant net une montée orchestrale [...] ou se manifestant par des points d'orgue au dessus des barres de mesures ». L'orchestre se tait par exemple pendant l'aveu de Pelléas et de Mélisande. Toute musique pourrait cesser alors que s'exprime enfin un sentiment qui jusque là a été tu. Le critique Lionel de La Laurencie, en 1904, a une interprétation très éclairante de ce choix musical :

Par ses silences mêmes, la musique de *Pelléas* est éloquente. « Je t'aime », s'écrie l'amant de Mélisande. « Je t'aime aussi », répond la frêle épouse de Golaud, et sur ces mots décisifs, l'orchestre se tait respectueux ; aucune effervescence lyrique ne vient troubler la communion des deux âmes, aucun débordement polyphonique n'entoure la « scène d'amour ». Au fond des personnages, la vie a subi un arrêt du fait de l'aveu fatal et, éperdus, ils se regardent sans rien dire, effrayés de leur audace. Remplir ce grand vide angoissant, combler cette minute de folie et d'espoir avec des combinaisons de contrepoint ou des mélodies à panache, eût été commettre une lourde faute. Bien plus poignante et plus vraie grandit l'émotion silencieuse, puis l'orchestre exhale un court sanglot, une plainte profonde faite du cri de deux cœurs, et c'est tout³⁰.

« Le silence est une belle chose », écrit Debussy à Pierre Louÿs en 1895, « et Dieu sait que les mesures blanches de *Pelléas* témoignent de mon amour de ce genre d'émotion³¹ ».

Christian Goubault note encore : « Mélisande meurt dans le silence (les cordes à l'extrême aigu *pianissimo morendo*) et la partition se clôt par le plus ténu accord de *do dièse majeur*³² ». Le « troisième personnage » de Maeterlinck, la Mort, est là ; au moment où elle advient, le silence est même l'un des principaux objets du discours des personnages. « *Pelléas et Mélisande* raconte en cinq actes l'exténuation ou raréfaction progressive de l'existence peu à peu rongée par le non-être³³ », écrit Vladimir Jankélévitch :

Comme l'être se découpe sur un fond de non-être sans bornes, ainsi la musique de Debussy baigne toute dans l'océanographie du silence. Le silence océanique est à la fois l'alpha et l'oméga : il est silence originel d'où la musique émerge et procède, et silence terminal auquel la musique fait retour pour en lui se perdre. Mais le silence n'est pas seulement avant et après, *infra* et *ultra* : il est aussi pendant..., il est au centre et au cœur même de la musique, il habite en elle, il est silence omniprésent. Tout un silence intra-musical baigne l'œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées. Cette espèce de non-être virtuel, et non seulement ambiant, mais immanent, est en quelque sorte le milieu atmosphérique où les accords respirent³⁴.

Debussy tente systématiquement de simplifier et de clarifier sa musique, d'en « enlever tout ce qui pouvait s'y être glissé de parasite³⁵ ». Il écrit en 1913, dans la revue *SIM* :

²⁹ Lettre de septembre 1893, in Debussy, Claude, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005.

³⁰ La Laurencie, Lionel de, « Un moment musical : notes sur l'art de Claude Debussy » (suite), *Le Courrier musical*, 7^e année, n° 6, 15 mars 1904.

³¹ Lettre de Debussy à Pierre Louÿs, 17 juillet 1895, in Debussy, *Correspondance*, op. cit..

³² Goubault, Christian, « Le geste compositionnel debussyste », art. cit., p. 212.

³³ Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019, p. 236.

³⁴ *ibid.*, p. 231.

³⁵ Lettre de Debussy à Edwin Evans, 18 avril 1909, dans : Debussy, *Correspondance*, op. cit..

Épurons notre musique. Appliquons-nous à la décongestionner, cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons-nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés. Comment en rendrions-nous la fleur ou la force, en conservant la préoccupation de tant de détails d'écriture, en maintenant une impossible discipline dans la meute grouillante des petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent pour mordre aux jambes le pauvre sentiment qui cherche bientôt son salut dans la fuite. En règle générale, toutes les fois qu'en art on pense à compliquer une forme ou un sentiment, c'est qu'on ne sait pas ce qu'on veut dire³⁶...

Le dessein de Debussy est de "faire simple" ; le silence en est un moyen. Pourtant, en 1902, plus d'un critique juge *Pelléas* complexe, et Debussy élitiste et savant : « M. Debussy est un musicien compliqué », écrit par exemple Albert Montel dans *Le XIX^e siècle*. « Il n'est pas accessible à la foule. Ses harmonies sont savantes et sa déclamation lyrique digne de la plus grande admiration³⁷ ». Quand Debussy se confie à Louis Schneider au sujet de *Pelléas*, c'est bien le souci de clarté, de simplicité et de vérité qui prédomine :

La musique de M. Debussy est donc intimement liée à l'action. [...] Ce souci de la vérité dans l'action dramatique et musicale se retrouve aussi bien dans la matière orchestrale de M. Debussy. Au surplus, il tient à affirmer qu'il n'y a pas de chose orchestrale plus simple que *Pelléas*. L'école moderne, sous prétexte de donner des impressions ou des émotions, est arrivée à employer des instruments bizarres [...]. Il croit que c'est inutile. En retournant à l'orchestre de Mozart, on arrive à des effets d'émotion tout aussi considérables et surtout plus sincères. C'est là le souci le plus ardent de M. Debussy : on le fait passer pour un compliqué, et il est le musicien le plus épris de simplicité qu'il connaisse ; personne comme lui n'a besoin d'y voir clair. Autre chose est la notation musicale : celle-là peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose³⁸.

Il y a bien sur ce point un « paradoxe de la complexité et de la simplicité³⁹ » dans *Pelléas et Mélisande*, comme le note Christian Goubault.

Louis de Fourcaud, critique particulièrement hostile au parti-pris esthétique de Debussy, y voit un « maladif désir de nouveauté » qui conduit le compositeur à « la plus négative des doctrines » : « il nie la mélodie et son développement ; il nie la symphonie et ses ressources déductives. Tout se borne pour lui, vocalement, à une notation du parlé, malgré tout fort convenue ; instrumentalement, à une illustration du texte ». Le choix du silence lui semble provoqué par le caractère malsonnant du discours : « Ajoutons que le langage est presque toujours factice. Rien, au demeurant, ne saurait moins convenir à l'art musical. Cela est si vrai qu'en de nombreux passages le compositeur a pris le parti d'imposer silence à la musique, se contentant d'une déclamation notée, accompagnée à peine ». Un orchestre discret et parfois silencieux, c'est pour Fourcaud, attaché aux procédés wagnériens, le signe d'un « art nihiliste » qui « ne verse nulle émotion au profond des cœurs⁴⁰ ».

Avec une allusion au poème de Verlaine aimé de Debussy, Jankélévitch parle de « musique "en sourdine" » : la nuance générale de la musique est, dans *Pelléas*, particulièrement douce – ou en tout cas beaucoup plus ténue que dans les grandes œuvres lyriques du romantisme :

³⁶ « Concerts Colonne », *SIM*, 1^{er} novembre 1913, dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 247-248.

³⁷ Montel, Albert, « Chronique musicale », *Le XIX^e siècle*, 2 mai 1902, p. 2.

³⁸ Schneider, Louis, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2^e année, n^o 4 (avril 1902), p. 138-140.

³⁹ Goubault, Christian, « Le geste compositionnel debussyste », art. cit..

⁴⁰ Fourcaud, « Musique », *Le Gaulois*, 1^{er} mai 1902, p. 3.

Souvent les silences, comme chez Liszt, déblayent de grands vides où la flamme jaillit plus claire ; souvent aussi les silences, ventilant le discours grâce à ces brefs silences nombrés, mesurés, minutés que sont les pauses et les soupirs, atténuent la musique jusque dans ses fortissimos et jusque dans ses fureurs : la générale atténuation des nuances amortit alors toute brusquerie et tamise tout éclat⁴¹.

Au contraire de Fourcaud, d'autres critiques sont sensibles dès 1902 à la qualité des silences dans *Pelléas* et à leur effet dramatique. L'un d'eux voit en Debussy un compositeur capable de traduire « le bruit des silences⁴² », et en *Pelléas* une œuvre où « la prose s'est faite musique », et où l'on chercherait en vain « la part de l'écrivain et la part du musicien ». Un autre loue une partition qui révèle des qualités « résolument convergentes vers la clarté », un orchestre « fouillé jusqu'à la minutie » qui « reste étonnamment discret », et des silences qui « hachent trop fréquemment la symphonie au profit du dialogue » mais « sont éloquents et souvent suggestifs⁴³ ». Il y a une réelle théâtralité du silence dans *Pelléas*, que Debussy a très bien su transposer au plan musical.

Maeterlinck écrivait d'ailleurs dans *Le Trésor des humbles*, un essai paru en 1896 : « Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent⁴⁴ ». De cela, Debussy a tiré un parti musical riche et novateur, parce que sa conception du drame lyrique pouvait s'ancrer sur le sens même des paroles prononcées par les personnages.

3. Paroles, silences et métaphysique

Le mot de « silence » apparaît au moins une fois dans les didascalies de chaque acte. Le discours des personnages est sans cesse entrecoupé de points de suspension, silences intra-discursifs. En outre, le thème du silence infiltre le discours lui-même ; en observer quelques exemples permet de mieux cerner sa portée symbolique dans l'œuvre.

« Comme on est seul ici... on n'entend rien », dit Mélisande, la première fois qu'elle est seule avec Pelléas, à l'acte II, au bord de la fontaine des Aveugles. « Il y a toujours un silence extraordinaire... on entendrait dormir l'eau », répond Pelléas. Sur ce passage de *Pelléas*, Bachelard écrit dans *L'Eau et les Rêves* : « Pas de grands poèmes sans silences. L'eau est aussi un modèle de calme et de silence. L'eau dormante et silencieuse met dans les paysages, comme le dit Claudel, "des lacs de chant". Près d'elle la gravité poétique s'approfondit. L'eau vit comme un grand silence matérialisé⁴⁵ ».

« Ne fais pas de bruit », « ne fais pas le moindre bruit », dit Golaud à Yniold à l'acte III, alors qu'il le hisse sur ses épaules pour qu'il regarde dans la chambre où Pelléas a rejoint Mélisande. « Que font-ils ? [...] Est-ce qu'ils parlent ? » demande Golaud. « Non, petit père ; ils ne parlent pas », répond l'enfant. Golaud hors de lui saisit confusément que le silence et l'immobilité des deux personnages traduisent leur sentiment amoureux, informulé, mieux que tout geste.

« Je ne l'ai presque pas entendu », dit Pelléas à l'acte IV, alors que Mélisande vient de répondre, dans le silence de l'orchestre, à son aveu d'amour. Quand Mélisande s'aperçoit de

⁴¹ Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 231.

⁴² O'Divy [Émile de Saint-Auban], « Chronique musicale », *Le Soleil*, 1^{er} mai 1902, p. 1.

⁴³ Samuel-Rousseau, Marcel, « À l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, 1^{er} mai 1902, p. 1-2.

⁴⁴ Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Georges Crès, 1921, p. 17.

⁴⁵ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1947, p. 258.

la présence de Golaud, avant même de le voir, elle dit : « J'ai entendu du bruit » – ainsi le bruit, mortel, vient rompre le silence de l'amour, et tuer Pelléas.

À l'acte V, Mélisande étant alitée, Arkel remarque : « il me semble que nous nous taisons trop, malgré nous [...]... ce n'est pas un bon signe ». Les servantes du château, qui entrent sans un mot, sont comme une nouvelle incarnation du silence qui envahit les lieux. « L'âme humaine est très silencieuse... », dit Arkel ; « l'âme humaine aime à s'en aller seule... ». « Je n'ai rien entendu », dit-il encore au médecin alors que Mélisande vient de mourir, et qu'une didascalie demande « *un long silence* ». « Elle s'en va sans rien dire », conclut-il. Dans sa dernière réplique, il ne fait plus que demander et constater le silence, avec pas moins de dix emplois des points de suspension : « Ne restez pas ici, Golaud... Il lui faut le silence, maintenant... [...] C'était un pauvre petit être si tranquille, si timide et si silencieux... » ; et la didascalie finale précise seulement : « *Ils sortent en silence* ».

En dehors d'une didascalie, le silence n'est marquant, à l'acte I, ni dans la musique, ni dans le chant. À partir de l'acte II, il devient un motif, signifiant la naissance d'un amour secret entre Pelléas et Mélisande, et peut-être l'approche lente de la mort. Il envahit l'acte IV au moment où se manifestent, presque simultanément, et l'amour et la mort ; et il dévore l'acte V, trouant le discours, assiégeant les didascalies, réduisant les personnages à l'impuissance discursive, s'incarnant dans les servantes muettes, et demeurant la dernière chose ou presque dont Arkel parvienne à parler. On passe d'une mention discrète à une présence dominante et totale. Revenir à la phrase de Jankélévitch permet d'éclairer cette progression dans un sens métaphysique : « *Pelléas et Mélisande* raconte en cinq actes l'exténuation ou raréfaction progressive de l'existence peu à peu rongée par le non-être ».

Selon André Suarès, Debussy « finit presque toutes les scènes et tous les actes de son drame dans une sorte de silence inimitable, qui est précisément la palpitation profonde de l'émotion [...]. Près de ce soupir, tout cri est faible ». Fin commentateur de *Pelléas*, Suarès n'est d'ailleurs pas seul à trouver que beauté révolutionnaire du drame lyrique, à la course vers la mort, substitue un élan de vie et d'amour.

4. Climat du sentiment, élan de vie : le théâtre éclipsé.

Une atmosphère inoubliable enveloppe *Pelléas*. Cette musique est un climat du sentiment. En général la musique corrompt le poème ; elle n'y ajoute que la fadaise, elle abaisse les grandes œuvres de l'esprit, en les rendant précaires et temporelles : à la grandeur, elle substitue l'emphase sentimentale. [...] Dans *Pelléas*, Debussy donne au poème la vie réelle qu'il n'a pas : il fait des hommes et des femmes avec des marionnettes, et de la fatalité avec de simples ficelles.

Affirmant que Debussy rend vivant un poème originellement inerte, Suarès parle encore d'une œuvre « sans clameur et sans cri », qui « semble se jouer dans la demi-teinte, parce qu'elle possède la maîtrise des valeurs et du clair-obscur. Rien n'est si faux », martèle-t-il. Le miracle que recèle, dans sa nuance, le jeu du silence et de la ténuité musicale, c'est « la puissance des éclats, du tragique et de la passion » ; c'est « le charme extrême de la tendresse et les séductions de la mélancolie ». On est en 1922 ; *Pelléas* a vingt ans. « On ne comprend rien à Debussy, tant qu'on ne l'a pas saisi dans cet ébranlement secret de l'ardeur la plus intime⁴⁶ », conclut Suarès. Ironie du sort, Maeterlinck avait lui-même écrit, dès la première page du

⁴⁶ Suarès, André, *Debussy*, Paris, Émile-Paul frères, 1922, p. 71-79.

Trésor des humbles, le principe par lequel son propre drame était en train de se trouver transformé par une musique consciente de l'inestimable valeur du silence : « Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elle vont dominer⁴⁷ ».

Pour Jacques Rivière, en 1907, l'œuvre de Maeterlinck, quoique belle, ne peut prétendre seule au sublime, où l'emmène en revanche la musique :

À vrai dire, Maeterlinck est éclipsé. Sans doute son drame est beau ; c'est même le plus beau qu'il ait écrit. [...] Toute passion et toute sensualité demeurent voilées. Il semble un peu que le drame se passe à l'intérieur de l'âme, qu'il soit purement idéal. Il est très émouvant ainsi. Mais Debussy l'a transfiguré. D'une légende symbolique il a fait un drame humain⁴⁸.

Comment Debussy a-t-il procédé, selon Rivière, pour transfigurer l'œuvre de théâtre ? « D'abord il a tout empli de sensualité » – et Rivière de faire la liste de tous les bruits "silencieux" qu'a traduits le compositeur. Seconde étape : « Debussy a délivré toutes les passions, dans le drame enveloppées ». « Les mots exquis, balbutiés par Pelléas à Mélisande, sont devenus de brûlants appels, des cris d'amour, qui font frémir la chair ». Du silence à la suggestion, de la suggestion à « l'effondrement de tout l'être accablé de volupté », voilà le chemin par lequel l'œuvre de Debussy touche au sublime. « Ce n'est plus un musicien qui parle ; c'est toute une musique spontanée, primitive et divine, qui jaillit et ruisselle intarissablement sur l'âme ».

Louis Laloy, dès 1905, avait senti le changement de dimension auquel la musique avait porté l'œuvre, au point que Debussy, selon lui, en a réellement dépossédé Maeterlinck :

De l'œuvre qu'on lui transmettait, [Debussy] a tout aimé, et ainsi l'a enrichie d'une puissance de vie qu'elle ne possédait pas. Il a pénétré le mystère, dévoilé l'arcane, donné l'éclat à l'ombre et une voix au silence. Et son drame musical a fait oublier le drame en prose qui l'inspira. L'auteur de *Pelléas et Mélisande*, c'est aujourd'hui Claude Debussy, et non plus Maeterlinck⁴⁹.

La musique de *Pelléas*, c'est la vie même. « L'harmonie de *Pelléas* se respire », selon Rivière : elle est respiration, mouvement et vie.

*

« Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas », écrivait Maeterlinck. « Dès que nous avons vraiment *quelque chose à nous dire*, nous sommes *obligés* de nous taire⁵⁰ ». Le silence est un trésor pour les humbles. Debussy a eu de ce principe, encore informulé à l'heure où il composait *Pelléas*, une intuition si parfaite que son œuvre parvient à développer une sublimité paradoxale, donnant voix au silence, faisant triompher la vie au milieu de la mort, exaltant la simplicité par un art subtil, complexe par plus d'un aspect.

Dans un article où il imagine « La musique du silence⁵¹ », en 1904, Camille Mauclair prend l'exemple de *Pelléas* pour appuyer son propos. Le silence humain n'est pour lui qu'une « imparfaite tentative » de ce qui serait, métaphysiquement, « la cessation idéale de tout

⁴⁷ Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 3.

⁴⁸ Rivière, Jacques, « Chronique – La musique à Paris », *Tanit*, 1^{er} juillet 1907, p. 219-222.

⁴⁹ Laloy, Louis, « Le drame musical moderne », *Le Mercure musical (Revue musicale SIM)*, 1^{er} août 1905.

⁵⁰ Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 5.

⁵¹ Mauclair, Camille, « Feuillettes d'album – La musique du silence », *Le Courrier musical*, 7^e année, n° 11, 1^{er} juin 1904.

bruit », « grande joie » dont nous sommes réduits ici-bas à ne goûter qu'une ébauche. Il prône l'écoute de « ces demi-silences de la nature, au sein desquels bruit une harmonie intense, et en quelque sorte une musique continue ». Il postule que pour certains êtres, comme Debussy, ce silence-là « se peuple de réalités sonores ». Ainsi lui vient l'idée que « nous pourrions oser l'essai de transcrire le silence lui-même, dans son langage véritable ». Taisons-nous, à notre tour, pour le laisser prêter à Debussy un génie lyrique du silence :

[...] je reconnais déjà cela dans certaines pages de *Pelléas et Mélisande*. Il y a des minutes entières où cette musique me paraît n'exprimer aucunement notre langage passionnel, ni même le silence ordinaire, mais bien cette cessation idéale de tout bruit dont je parlais, c'est-à-dire la véritable parole de l'atmosphère métaphysique elle-même, ce qui se dit dans le royaume de l'âme quand la vie s'est tue. Et certes ce silence-là est une parole, et la musique seule peut la traduire, et même c'est ma plus forte raison de croire au génie de ce symphoniste, que d'avoir démêlé en lui cette faculté de transcription du silence, en quelque sorte la perception du bruit très doux des ailes, légèrement palpitantes, entre ciel et terre suspendant l'ange attentif que toute harmonie nous invite à pressentir...