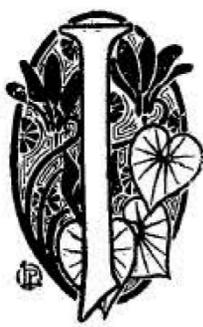




PELLÉAS et MÉLISANDE

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice MAETERLINCK, musique de Claude DEBUSSY. Première représentation le 14 mai 1902 (E. Fromont, éditeur, 40, rue d'Anjou, Paris).



J'AVOUE être allé entendre *Pelléas et Mélisande*, à l'Opéra-Comique, n'ayant jamais lu une ligne de Maeterlinck. Il ne faudrait pas attribuer cette ignorance à de l'indifférence pour un nom que les échos de la renommée ont consacré, mais n'y

voir que les exigences, sans cesse grandissantes, de la musique qui dévore tout notre temps.

Cette infériorité, si honteuse soit-elle, avait du moins l'avantage de me faire ressembler aux neuf dixièmes des spectateurs et de laisser en moi un terrain vierge de toute culture préparatoire, très propice et très disposé à accueillir la nouvelle semence. J'avais en effet lu quelques jours auparavant, dans le *Journal*, un article des plus admiratifs de M. O. Mirbeau, présentant son ami Maurice Maeterlinck comme un novateur « épris d'inconnu et qui aime à descendre dans les profondeurs inexplorées de l'âme....., mûri par la vie et par tout ce que la vie peut apporter à une imagination vive, tendre et ardente comme la sienne et à un aussi grand cœur que le sien, de joies et de douleurs encore inédites ». J'étais donc tout disposé à aimer celui qui devait apporter à l'art quelque chose de nouveau et d'imprévu et j'étais très impatient d'assister aux débuts sur le théâtre de M. Claude Debussy, qui s'était imposé déjà à l'attention publique par son *Après-midi d'un faune* et surtout par ses *Nocturnes* unanimement applaudis aux Concerts Lamoureux.

Je dois dire tout de suite et sans plus de mystère que l'œuvre de M. Maeterlinck m'a profondément déçu. Cela tient à ce que je m'attendais, ainsi que chaque fois que l'on va au théâtre, à assister à quelque chose, à être le témoin d'une action quelconque, belle ou laide, gaie ou triste, idéaliste ou brutale, philosophique ou naturaliste, à quelque chose enfin qui soit imprégné de ce que la vie ou le cœur humains ont d'intéressant à mettre en face de soi. Je n'étais pas prévenu qu'en allant voir *Pelléas et Mélisande* il fallait oublier qu'on allait au théâtre; je ne savais pas que le rideau allait se lever dix fois de suite et qu'il retomberait cinq minutes après sans qu'il se soit rien passé, rien du moins que des choses vagues, incertaines, imprécises, inexplicables, qui nous sont absolument indifférentes parce qu'elles sont remplies de détails inutiles, sans valeur, fuyants et fastidieux et que s'agitent devant nous des personnages minuscules, sans caractères,

sans relief, sans personnalité, qui disent des choses auxquelles nous fermons le plus souvent les oreilles, parce qu'elles sont banales, enfantines, quelquefois même grotesques ou odieuses.

J'ai toujours estimé que le devoir du critique était non seulement de rendre compte avec une sincérité jurée, à l'abri de tout intérêt et de toute amitié, de l'impression qu'il ressent d'une œuvre. Cela est déjà très méritoire, mais cela n'est pas assez, et celui qui est appelé à émettre une opinion doit aller plus loin; il doit pour un moment quitter son « moi-même », oublier tout le passé, adopter la manière de voir et les idées de l'auteur, se laisser conduire par lui dans sa demeure, scruter son cerveau, voir ce qu'il y a dedans, quelles ont été ses intentions, son vouloir, et comment il les a réalisés.

J'ai fait tout cela et plus encore. Comme, dans une lettre rendue publique, M. Maeterlinck avait déclaré que le texte du poème sur lequel était écrite la partition n'avait pas reçu son approbation, que des coupures le rendaient incompréhensible et qu'il n'en prenait pas la responsabilité, je me suis procuré le livret publié par les soins de M. Maeterlinck lui-même pour me faire une idée plus complète et plus exacte de son œuvre.

Ce second livret diffère vraiment trop peu du premier pour faire dévier mon opinion.

On ne peut contester à M. Maeterlinck un certain talent d'observation dans *Pelléas et Mélisande*, mais cette observation est toute superficielle. Les tableaux qu'ils nous présentent ne sont ni de la peinture à l'huile, ni de l'aquarelle, ni du pastel, ni du fusain, ni du dessin à la plume; c'est une tapisserie aux contours indécis, aux gestes vagues, toute en surface, ne présentant ni creux, ni relief, ni perspective et dont le seul attrait réside dans le choix des laines qui composent le coloris.

La psychologie des personnages est comme leur figure, elle n'est jamais profonde et reste impénétrable. Ce sont, comme l'expliquent fort bien des amis de Maeterlinck, des « balbutiements d'âme », ce qui équivaut, semble-t-il, à des vagissements d'enfants.

Dans ce drame lyrique, il n'y a ni grande douleur, ni grande passion, ni grand amour, ni grands personnages. Il n'y a qu'une petite douleur et une petite passion, lentement écloses comme une plante en serre chaude. Il y a aussi « Petit Père », « Petite Mère », « Petit Yniold », qui a mal à son « petit bras » dès qu'on le serre un peu trop vivement.

Le symbole de toute l'œuvre est du reste contenu en son entier dans un tableau qui n'a généralement pas été compris, tellement il est obscur et inexplicable, et qui n'a même pas été cité dans aucune des analyses qui aient été faites au lendemain de la première de *Pelléas*. J'avoue du reste qu'à la scène, le sens m'en était resté parfaitement obscur et qu'il m'a fallu un certain temps pour le découvrir. Ce tableau est celui de la visite des deux frères, Golaud et Pelléas, dans les souterrains du château, au 3^e acte. « Ils sont prodigieusement grands, dit Golaud, c'est une suite de grottes énormes qui aboutissent, Dieu sait où.... Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici? Selon moi, elle provient du petit lac souterrain que je vais vous faire voir. Prenez garde; marchez devant moi dans la clarté de la lanterne... Hé! Hé! Pelléas, arrêtez! arrêtez!.... Pour Dieu.... Mais ne voyez-vous pas? — Un pas de plus et vous étiez dans le gouffre!

«..... Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais.... Sentez-vous l'odeur de mort

qui monte?..... Allons jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchez-vous un peu. Elle viendra vous frapper au visage.

« Oui, répond Pelléas, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous.... » Et il se penche sur le gouffre pour en voir le fond. Il ne perçoit sur l'eau que le tremblement de la lanterne que tient Golaud à la main.

« J'étouffe ici... sortons... dit Pelléas épouventé », et ils sortent tous les deux.

Cette visite, ainsi qu'on s'en rendra compte plus loin par le récit de la pièce, n'a aucun rapport avec le sujet et ne constitue aucun fait matériel. Il semble que Maeterlinck ait voulu par là « imaginer » sa philosophie, qui consiste à dire : l'âme est un gouffre sans fond.... elle est pleine de ténèbres, et lorsqu'on veut la pénétrer, lorsqu'on penche sur elle son visage, on ne voit à sa surface que le miroitement de la vie et il vous monte au nez l'odeur de la mort. Nous sommes impuissants à rien changer à tout cela; il faut fermer la porte sur le gouffre, ne pas chercher ce qu'il renferme et subir passivement sur la terre les événements de la vie sans chercher à en modifier le cours.

Vous est-il jamais arrivé, en suivant le bord d'un torrent, de remarquer un tourbillon d'eau. Au fond vous devinez qu'il y a un gouffre, un précipice, une excavation dans lesquels quartiers de rochers et tout ce que le torrent — la vie — emporte, vient se heurter et se briser. A la surface on ne perçoit de tout cela qu'un léger tourbillon. L'eau danse la ronde, entraîne dans son circuit tout ce que rejette le fond : informes petits morceaux de bois ou débris d'arbres. Et de temps à autre une bulle d'air sort du bouillonnement de l'onde, soulève la nappe d'eau, monte et s'évanouit dans l'air.

Les personnages de *Pelléas et Mélisande* sont les petits morceaux de bois qui tourbillonnent au-dessus du gouffre. Ils sont donc tout en surface, ont des agitations, des rencontres, des heurts que nous ne comprenons pas, parce que nous ne voyons pas le fond.

Mais tout cela n'est pas expliqué par Maeterlinck. Le rideau est retombé dix fois sans que toute cette philosophie ait pu être comprise, et il faut une longue et mûre réflexion pour la découvrir.

L'art que M. Maeterlinck déploie dans *Pelléas et Mélisande* est donc de ceux auxquels on ne peut s'intéresser longtemps, d'autant plus qu'il est contrarié par des faiblesses de langage, par des inutilités de dialogue, par des étrangetés de paroles dont il nous suffira de donner quelques exemples. Mais auparavant, et pour mieux nous faire comprendre, résumons le sujet et présentons les personnages.

L'action principale peut se résumer en quelques lignes : un seigneur veuf, appelé Golaud, épouse une toute jeune fille du nom de Mélisande, qu'il a rencontrée un jour perdue dans la forêt.

Golaud aime sa femme, car elle est belle, mais Mélisande n'aime pas son mari, car il a déjà des cheveux gris et elle préfère son beau-frère, le séduisant et timide Pelléas. Pelléas de son côté subit le charme de Mélisande. Insensiblement ils se rapprochent l'un de l'autre et bientôt leurs lèvres s'unissent. Mais Golaud intervient; il surprend les amants et passe son épée au travers du corps de Pelléas. Mélisande ne lui survivra pas et mourra de son amour inassouvi.

On voit que si la façon dont M. Maeterlinck conçoit le théâtre peut offrir quelque nouveauté, le sujet n'est pas de ceux qui soient

inexplorés. C'est l'éternelle histoire, l'éternel adultère qu'on voit partout et qu'on peut lire tous les jours dans les faits divers des journaux quotidiens. Il était de toute impossibilité de tirer de cette histoire cinq actes, car, dans un acte, il faut une action. Mais il n'était pas malaisé d'en tirer douze tableaux en ajoutant, aux trois personnages principaux, trois personnages secondaires : les ancêtres Arkel et Geneviève, et le petit Yniold, fils en premières noces de Golaud, enfant terrible qui racontera à son père ce qui se passe entre les deux amants pendant que le mari chasse le cerf.

Et voici, le plus exactement et le plus clairement possible, ce que sont ces douze tableaux :

ACTE I^{er}

1^{er} TABLEAU. — *Une forêt.* — En chassant, Golaud arrive au bord d'une fontaine, où il trouve une fillette qui pleure. C'est Mélisande. Elle ne veut pas qu'on la touche : elle ne veut pas dire qui elle est, ni d'où elle vient, ni pourquoi elle s'est enfuie, ni pourquoi il ne faut pas retirer de l'eau la couronne qu'elle a laissé tomber. C'est l'Inconnue. Golaud emmène l'inconnue sans la toucher et sans rien savoir d'elle, simplement parce que la nuit tombe et qu'une femme aussi belle que Mélisande, et qui doit être une princesse, ne peut pas rester seule dans une forêt, toute la nuit.

2^o TABLEAU. — *Un appartement dans le château.* — Geneviève, mère de Golaud et de Pelléas, lit à l'aïeul Arkel une lettre de Golaud. Il dit sa rencontre avec Mélisande, son mariage secret avec elle, et demande que l'on consente à l'accueillir au château avec son épouse. Arkel, qui ne veut pas se mettre en travers de la destinée, consent au retour de son fils. A ce moment, Pelléas, le frère de Golaud, voudrait partir, mais il est retenu par un ordre d'Arkel, qui représente ici la Fatalité.

3^o TABLEAU. — *Devant le château.* — Geneviève, Pelléas et Mélisande se promènent dans les jardins qui dominent la mer. Ils regardent tomber le soir, les phares s'allumer et partir le grand bateau sur lequel sont revenus Golaud et Mélisande.

ACTE II

4^o TABLEAU. — *Une fontaine dans le parc.* — Pelléas a rejoint Mélisande dans le parc, auprès d'une vieille fontaine, dont l'eau est aussi profonde que celle de la mer. Ils causent innocemment, et, tout en jouant avec son anneau nuptial, Mélisande le laisse tomber dans la fontaine, d'où elle ne peut le retirer.

5^o TABLEAU. — *Un appartement dans le château.* — Golaud blessé est au lit. Au moment même où Mélisande a perdu son anneau de mariage — midi sonnait à ce moment — Golaud, qui était à la chasse, est précipité sur un arbre par son cheval, subitement effrayé. (C'est un nouveau signe de la Fatalité.) Golaud, plein de tendresse pour sa femme, l'attire à lui, lui prend les mains et s'aperçoit qu'elle n'a plus l'anneau. L'épouse ne veut pas dire où elle l'a perdu (pourquoi?) ; elle ment, car la femme ment toujours et sans nécessité à celui qu'elle n'aime pas, et raconte que la bague a glissé de son doigt en cherchant des coquillages sur le bord de la mer. Golaud, furieux, exige que, malgré la nuit et la brume, Mélisande aille tout de suite chercher l'anneau et qu'elle se fasse accompagner par Pelléas.

6^o TABLEAU. — *Devant une grotte.* — Pelléas et Mélisande sont allés dans la grotte, au bord de la mer, non pour chercher la bague, puisqu'ils savent qu'elle n'y est pas, mais « pour pouvoir décrire l'endroit où elle a été perdue ». Il fait nuit, mais la lune se découvre subitement et éclaire les corps de trois vieux pauvres endormis. Mélisande a peur et s'enfuit.

ACTE III

7^o TABLEAU. — *Une des tours du château.* — Mélisande est à sa fenêtre. Elle peigne ses longs cheveux à la clarté de la lune, en chantant. Pelléas l'entend et arrive par le chemin de ronde qui passe au-dessous de la fenêtre. Mais la fenêtre est trop haute, et Pelléas ne peut atteindre la main que Mélisande lui donne à baiser. Celle-ci se penche à tel point que sa longue chevelure se déroule, inondant

Pelléas qui embrasse les cheveux, les met autour de son cou et retient Mélisande prisonnière, Golaud survient, et Pelléas n'a pas le temps de délivrer Mélisande, dont les cheveux se sont mêlés aux branchages. Les deux amants sont surpris, mais le mari les tire d'embarras en disant : « Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité... vous êtes des enfants. »

8^o TABLEAU. — *Les souterrains du château.* — Nous avons donné plus haut le détail de cette scène purement symbolique.

9^o TABLEAU. — *Une terrasse au sortir des souterrains (1).* — Golaud et Pelléas remontent précipitamment. Ils aperçoivent Mélisande à la fenêtre. Golaud rappelle l'incident de la veille, et il engage son frère à éviter Mélisande autant que possible « mais sans affectation ».

La scène suivante se passe dans le même décor, qui, du reste, est celui du 7^e tableau.

Golaud vient sous la fenêtre de Mélisande avec son fils Yniold. Il l'interroge sur ce qui se passe entre Pelléas et Mélisande pendant qu'il n'est pas là. L'enfant répond vaguement qu'ils se querellent à propos de la porte et de la lumière (?) et montre à son père comment ils s'embrassent. Pendant que le père et le fils causent, la fenêtre s'éclaire. Elle est trop haute pour que Golaud puisse voir ce qui se passe à l'intérieur de la chambre. Il hisse son fils sur ses épaules et le questionne sur ce qu'il voit. L'enfant dit que sa mère et son oncle Pelléas sont là ; ils ne sont pas l'un près de l'autre. Ils sont debout et regardent la lumière sans mot dire.

L'enfant a peur de toutes ces questions ; il menace de crier si son père ne veut le laisser descendre. Golaud prend son fils par la main et sort avec lui en disant : « Viens, nous allons voir ce qui est arrivé. »

ACTE IV

10^o TABLEAU. — *Un appartement dans le château.* — Pelléas rencontre furtivement Mélisande. Il doit partir et obtient d'elle un dernier rendez-vous pendant la nuit, à la fontaine où ils se sont vus pour la première fois. Pelléas sort et Golaud entre. Il est devenu subitement jaloux, il repousse sa femme par ces mots : « Votre chair me dégoûte », la brutalise, la jette à terre, et la tire par les cheveux dans une scène des plus violentes. Mélisande, en larmes, soupire : « Il ne m'aime plus, je ne suis pas heureuse !... »

11^o TABLEAU. — *Une fontaine dans le parc.* — Il fait nuit. Mélisande a rejoint Pelléas au bord de la fontaine. Tous deux s'avouent leur amour. Ils entendent au loin fermer les portes du vieux château. Ils ne pourront plus rentrer. C'est encore la fatalité qui les force à rester seuls dans les ténèbres. Mais Golaud surgit derrière un arbre ; les amants ne le voient pas, mais ils perçoivent son ombre qui se détache sur le clair de lune. Ils ont peur de se retourner, et, avant qu'ils aient pu fuir, Pelléas est transpercé.

ACTE V

12^o TABLEAU. — *Un appartement dans le château.* — Blessée, Mélisande agonise. Golaud implore son pardon ; il lui dit qu'elle n'a plus longtemps à vivre et qu'elle doit lui dire si son amour pour Pelléas fut coupable. Mélisande lui affirme que tous deux sont restés purs, mais le doute reste dans l'esprit du mari, et Mélisande meurt sans qu'il ait pu savoir la vérité.

D'un berceau, près du lit de la morte, le vieil Arkel emporte un enfant qui vient de naître. « C'est au tour de la pauvre petite... », dit-il, pendant que le rideau tombe pour la dernière fois.

Tel est le résumé strict et impartial des douze tableaux qui composent *Pelléas et Mélisande*. Il est facile de se rendre compte que toute l'action du drame est réunie dans les deux derniers et que ceux qui les précèdent ne constituent qu'une suite de scènes passives qu'on eût pu réduire de moitié ou doubler très facilement, sans grand effort d'imagination et sans que cela retranche ou ajoute rien au sujet. L'œuvre de M. Maeterlinck est donc compressible ou extensible sans crainte de déformation.

Indépendamment de ce défaut et de ceux

(1) Cette scène n'existe pas dans le livret publié par M. Maeterlinck.

déjà indiqués, nous avons parlé de faiblesses de langage, d'étrangeté de paroles et d'inutilités de dialogues. En voici quelques exemples :

Au premier tableau, lorsque Golaud vient de rencontrer Mélisande : « Vous ne fermez jamais les yeux, lui demande-t-il ? » « Si, je les ferme la nuit », répond Mélisande, qui aurait pu ajouter : Quand je dors.

Les détails fastidieux abondent.

Lorsque le père interroge son fils et que l'enfant, craintif, se trouble : « Ne mets pas ainsi la main dans la bouche », lui dit-il.

Lorsque Mélisande est au chevet de Golaud blessé : « Voulez-vous un autre oreiller ?... Il y a une petite tache de sang sur celui-ci. — Non, ce n'est pas la peine. Je saignerai peut-être encore. »

Lorsque les deux amants se revoient pour la dernière fois, l'auteur tient à nous faire savoir que si Mélisande est en retard, c'est parce qu'elle a déchiré sa robe aux clous de la porte.

Au dernier tableau, Mélisande, couchée sur son lit de mort, désire qu'on ouvre la fenêtre et, comme il y en a deux dans la chambre, il faut qu'Arkel lui demande si c'est la petite ou la grande ?

Est-ce vraiment la peine de sortir de chez soi pour entendre de pareilles choses ? Ces exemples abondent. On peut leur ajouter des expressions peu en situation, comme le : « Je ne suis pas heureuse », après la scène de brutalité du mari, qu'il a fallu changer en : « Je suis si malheureuse », après les rires de la répétition générale.

Tout cela, dira-t-on, sont de petites taches, et cela ne retire rien à la poésie de la scène de la fontaine, ni à celle de la tour.

J'en conviens, mais tout cela ne nous émeut pas et n'arrive pas à nous intéresser. Au théâtre, il faut une impression immédiate, et on ne peut se contenter de dire que la moitié de ce l'on pense pour laisser le public deviner le reste, et cela, qu'on veuille philosopher avec l'âme, moraliser l'esprit, exalter le cœur ou terrifier l'imagination.

* * *

Comment un musicien a-t-il pu tirer parti de ce poème ? C'est ce qui nous reste à examiner.

Il faut convenir que le drame de Maeterlinck, lorsqu'il fut primitivement écrit, n'avait aucune destination lyrique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ne contienne pas de situations musicales. Sur quoi, en effet, peut s'appuyer l'effort du musicien ? Sur l'action ? Il n'y en a presque jamais. Sur les caractères des personnages ? Ils n'en ont pas. Sur leurs sentiments ? Ils les cachent. Sur ce qu'ils disent ? Oh, non !

Il fallait un musicien aussi étrange, aussi bizarre que M. Claude Debussy pour oser une pareille folie.

Qui est-ce, M. Claude Debussy ? Je ne puis vous donner son portrait, car il m'a assuré que, depuis l'âge de deux ans, il n'avait jamais été faire visite au photographe. Je puis dire cependant qu'il est né le 22 août 1862, à Saint-Germain-en-Laye, que ses études au Conservatoire, dans les classes de solfège, de piano, d'accompagnement et de fugue, furent sanctionnées par des médailles, prix et accessits, et couronnées en 1884 par un grand-prix de Rome, comme élève d'Ernest Guiraud. Cela date déjà de 18 ans.

Depuis cette époque et jusqu'à *Pelléas*, M. Cl. Debussy n'a fait connaître que peu de choses : trois poèmes symphoniques, *L'Après-midi d'un Faune*, *La Damoiselle élue*, *Chimène*, un *Quatuor à cordes*, un recueil de mé-

lodies d'après Beudelaire, et des *Proses lyriques*, quelques morceaux de piano et trois *Nocturnes* pour orchestre, dont un avec chœur.

M. Cl. Debussy n'est donc pas un musicien que dévore le besoin d'écrire. Il a préféré attendre, et son attente s'est terminée par *Pelléas et Mélisande*.

On peut aimer ou ne pas aimer la musique de Cl. Debussy; on ne peut en méconnaître le mérite.

Ce grand mérite est d'avoir su créer, pour un drame sans ossature, une musique *invertébrée*. De même que les personnages n'ont ni âme, ni caractère, ni volonté, la musique n'a ni rythme, ni mesure, ni tonalité. Comme eux, elle est vague, imprécise et douteuse.

Que peut-on mettre autour d'une tapisserie? Une simple bordure. La musique de M. Debussy est cette bordure. Il l'a faite d'une grande discrétion, d'une uniformité voulue, point choquante pour l'œil, je veux dire pour l'oreille, avec une foule de jolis petits détails fuyants, des couleurs recherchées mais harmonieuses; jamais tapageuse, rarement mélodieuse, très conforme enfin au caractère de l'œuvre. La musique d'orchestre a raison de ne pas se préoccuper de ce qui se passe sur la scène, puisque la plupart du temps il ne s'y passe rien. Elle ne s'aperçoit même pas que le rideau est tombé et continue à se dérouler pendant que le décor change, sans heurts, sans à-coups, jamais banale, mais jamais excentrique, toujours sage, modérée, calme, sans danger, reposante, comme la vue des nuages blancs. De temps à autre un brusque rayon de soleil vient mettre un contour en lumière. C'est que, sur la scène, il vient de se passer quelque chose: une rapide étincelle a jailli et elle se reflète à l'orchestre comme le feu d'une lanterne sur l'eau.

Le langage que parlent les personnages est une déclamation chantée, point ennuyeuse ni lourde, très juste et très sincère d'accent. Un des plus beaux spécimens de cette déclamation est la lettre de Golaud que lit au 2^e tableau Geneviève au vieil Arkel, et que chante M^{lle} Gerville-Réache d'une façon tout à fait remarquable. L'effet est d'autant plus saisissant que le chant se soutient sur quelques voilés accords parfaits, sans tierce, alternant avec l'accord de septième.

Une seule fois, cette déclamation mélodieuse fait place à la mélodie pure, appelée par la nécessité de la situation. C'est lorsque Mélisande est à sa fenêtre et peigne ses cheveux en chantant. Cette jolie page, ainsi que le court prélude qui l'amène, figure dans notre supplément musical, ce qui permettra, mieux que tout ce qui pourrait être dit, d'en apprécier la saveur.

Au point de vue de l'écriture, M. Cl. Debussy semble se soucier fort peu de toutes les règles existantes. Dans la plupart des cas, il a pris le parti de supprimer toute armature à la clé et d'indiquer les altérations à chaque note. Il use de la gamme par tons entiers, montre des préférences pour les neuvièmes et arrive, au milieu de toutes ces audaces harmoniques, à faire trouver singulier l'accord parfait.)

Malgré l'uniformité voulue de la partition, on peut en tirer quelques pages spécialement lumineuses. Ce sont: le prélude du 2^e tableau, rappelant les *Nuages* du même auteur; le prélude du 2^e acte, avec sa flûte poétique et ses harpes légères; la tendresse de Golaud, lorsque, blessé, il cherche à égayer le chagrin de sa femme: « Voyons, donne-moi ta main, donne-moi tes deux petites mains », et la fin de tout ce tableau, où Golaud envoie Mélisande à la recherche de l'anneau nuptial. C'est un des

rare endroits où un personnage montre un caractère résolu, et la musique devient aussitôt expressive.

A l'acte 3, le prélude et l'air de la tour déjà signalés. Il semble qu'on eût pu encore tirer meilleur parti de la poétique et amoureuse scène des cheveux à condition de la terminer d'une façon moins ridicule.

A l'acte 4, 11^e tableau, une très jolie phrase de Pelléas: « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps. »

Mais le tableau le mieux réussi au point de vue musical paraît être le dernier, celui de la mort de Mélisande.

Le prélude est d'une tristesse résignée et expressive (voir notre supplément musical). Les dernières paroles de Mélisande sont d'un accent très juste d'innocence attendrie, d'un oiseau blessé; à l'orchestre, les violoncelles pleurent en une phrase de douloureuse inquiétude malheureusement trop courte, et l'âme de Mélisande s'envole sans souffrance enveloppée de mystère dans la ténuité des cordes.

**

Quelque impression qu'on puisse garder de *Pelléas et Mélisande*, il faut aller voir cette œuvre, car elle représente un type, qui sera peut-être unique, d'un art tout spécial. Ceux que séduira cet art y trouveront sans doute un plaisir extrême; les autres auront une large compensation par une interprétation de premier ordre et surtout une mise en scène dont la beauté n'est pas discutable.

Ainsi que je l'ai maintes fois constaté, si la critique et le public n'arrivent jamais à se mettre d'accord sur la valeur du poème et de la musique, ils sont unanimes pour proclamer l'art avec lequel les ouvrages sont montés à l'Opéra-Comique. Les décors de MM. Jusseume et Ronsin sont plus beaux et plus vrais que nature, car où trouver dans la nature quelque chose de plus émouvant que la fontaine dans le parc où se réunissent les deux amants, et les terrasses du château, et la grotte, et les plein-air, et les intérieurs, et tout ce qui apparaît chaque fois que le rideau s'écarte. Et les effets de lumière et d'ombre, et le groupement harmonieux des personnes, tout cela est réglé avec un souci d'art et de vérité vraiment admirable.

Comment, dans un théâtre où les dégagements scéniques sont aussi étroits qu'à l'Opéra-Comique, M. Carré a-t-il pu faire jusqu'à quatre changements dans le même acte sans que s'interrompe l'orchestre? On n'en sait rien, mais il est probable que tout cela ne s'est fait que grâce à la magie du directeur.

L'une des raisons — et peut-être l'unique raison pour laquelle M. Maeterlinck s'est désintéressé de son œuvre, provient de ce qu'il n'a pu obtenir que le rôle de Mélisande soit confié à sa femme, M^{me} Georgette Leblanc. Il doit en éprouver aujourd'hui quelque regret après la création remarquable que vient de faire de ce rôle M^{lle} Garden.

M^{lle} Garden personnifie à merveille l'énigmatique figure de Mélisande, si jeune, si enfant, si frêle, si docile aux événements de la fatalité. Celle qui fut une si vibrante Louise s'est transformée avec une rare intelligence. Elle fut la belle fleur heureuse et triste de vivre et qui s'achemine inconsciemment vers le tombeau. Dans la scène de la mort elle fut véritablement belle, touchante et impressionnante, sachant atténuer et adoucir l'éclat de sa voix, si fraîche et si pure dans la romance de la tour.

M. Perier, bien qu'il fût baryton, tient l'emploi de ténor. Il est tellement habile, sa voix

est pleine d'une si chaude tendresse, il est si sûr comédien qu'il fut un Pelléas excellent.

M. Dufrane prend rang parmi les grands talents. Son articulation nette, sa diction expressive, sa voix bien sonore, tendre et énergique conviennent à merveille au personnage de Golaud. M. Vieuille est plein de noblesse et de philosophie sous les traits du vieil Arkel. Le beau contralto de M^{me} Gerville-Réache et sa déclamation si artistique donnent une singulière valeur au rôle de Geneviève, vraiment trop borné. La jeune Blondin ne se laisse pas démonter par les récits souvent difficiles du petit Yniold. M. Viguié personnifie sobrement le médecin, au dernier tableau.

Mais la plus grande part de mérite revient à l'orchestre et à son chef M. Messenger. On ne pouvait espérer qu'une partition aussi ardue et aussi difficile à mettre au point serait exécutée avec une perfection aussi absolue.

Quel que soit le sort réservé à cette œuvre, il faut savoir gré à M. Carré de l'avoir livrée au public et surtout de l'avoir montée comme s'il eût la certitude qu'elle dût fournir deux cents représentations. Un tel dévouement, une telle abnégation et un tel sacrifice ne peuvent être dictés que par un très haut souci de l'art.

Que ne peut-on en dire autant de tous ceux qui président aux destinées de la musique?

A. MANGEOT.



Association des Grands Concerts

Nous n'avons pas à redire que très louable est l'entreprise de M. Victor Charpentier. Mais ne semble-t-il pas qu'à la composition des programmes, préside un esprit par trop éclectique?

Nous reconnaissons bien volontiers que des œuvres de haute valeur ont été déjà exécutées avec succès par la nouvelle Association; alors dans quel but une Société qui se fonde se croit-elle obligée de faire entendre des pages non parfois sans mérite, mais que le public attendrait très patiemment en écoutant exclusivement les « sérieux » anciens et modernes?

Je me bornerai donc à commenter les œuvres dont le cadre est véritablement le *grand Concert*.

Dimanche 4 Mai. — En dehors d'un *Aria* de Bach pour orgue et quatuor, dont l'exécution du solo de violon valut de chaleureux applaudissements à M. Wolf; en dehors de la *Romance du Saule* de Verdi, que chanta fort agréablement M^{lle} Holmstrand, en dépit des nombreuses difficultés de justesse, de nuances et de diction que renferme cette page désespérément longue, l'intérêt indiscutable de ce concert résidait en les auditions de deux œuvres d'un jeune compositeur dont on parle déjà beaucoup depuis quelques années, M. Georges Sporck, et d'importants fragments de l'*Ouagan*, de *Messidor* et les *Chansons à danser* de M. Alfred Bruneau.

Redire les beautés merveilleuses de la musique de Bruneau me paraît toujours être une action aussi inutile et naïve que de faire observer que le soleil brille lorsqu'il vous tape lumineusement et brutalement dans l'œil!