



pelléas et mélisande

Mélisande apparaît de nulle part et une lumière mystérieuse et troublante envahit le cœur des hommes. Pelléas et Golaud ne peuvent résister à cet aimant d'un autre monde. En sa présence, le château isolé du vieil Arkel et de sa famille s'emplit d'une atmosphère saturée de désirs inavouables et de jalousie irréprouvable.

© Marie Leroux Millennium Images UK

PELLÉAS ET MÉLISANDE

CLAUDE DEBUSSY

Drame lyrique en cinq actes
Livret de Maurice Maeterlinck
Créé le 30 avril 1902 à l'Opéra Comique à Paris

Production du Komische Oper Berlin
et du Nationaltheater Mannheim

[NOUVELLE PRODUCTION À L'ONR]

STRASBOURG Opéra
ve 19 octobre 20 h
di 21 octobre 15 h
ma 23 octobre 20 h
je 25 octobre 20 h
sa 27 octobre 20 h

MULHOUSE La Filature
ve 9 novembre 20 h
di 11 novembre 15 h

Direction musicale **Franck Ollu**
Mise en scène **Barrie Kosky**
Décors et lumières **Klaus Grünberg**
Collaboration aux décors **Anne Kuhn**
Costumes **Dinah Ehm**
Pelléas **Jacques Imbrailo**
Mélisande **Anne-Catherine Gillet**
Golaud **Jean-François Lapointe**
Geneviève **Marie-Ange Todorovitch**
Arkel **Vincent Le Texier**
Yniold **Soliste du Tölzer Knabenchor**
Un médecin, Un berger **Dionysos Idis**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg

Avec le soutien de **fidelio**
association pour le développement
de l'Opéra national du Rhin

En langue française
Surtitrages en français et en allemand
Durée approximative : 2 h 48
Conseillé à partir de 14 ans

Personnages

Pelléas, petit-fils d'Arkel >> ténor ou baryton

Mélisande, jeune femme épouse de Golaud et amoureuse de Pelléas >> soprano

Golaud, demi-frère de Pelléas >> baryton

Arkel, roi d'Allemonde >> basse

Yniold, Soprano Geneviève, mère de Golaud et Pelléas >> mezzo-soprano

Le Berger >> basse

Un Médecin >> basse

Marins, Servantes, Mendiants

Argument

Acte I

Perdu dans la forêt lors d'une partie de chasse, le prince Golaud découvre la jeune Mélisande en pleurs. Il ne sait ni qui elle est, ni d'où elle vient, mais réussit à la persuader de le suivre. De retour au château, il s'empresse d'écrire une lettre à son demi-frère Pelléas lui annonçant son mariage avec Mélisande. Geneviève, la mère de Golaud et de Pelléas, transmet la lettre au roi Arkel, qui accepte le choix de son petit-fils. Le père de Pelléas étant malade, ce dernier, qui souhaitait se rendre au chevet d'un ami mourant, se voit obligé de rester. Il raccompagne Mélisande à ses appartements. À cet instant, une complicité naît entre eux si bien que la jeune femme est triste de savoir que Pelléas envisage de partir.

Acte II

Pelléas conduit Mélisande jusqu'à la fontaine des aveugles. Alors qu'elle joue avec son anneau nuptial, Mélisande le laisse malencontreusement tomber dans le puits. Au même moment, Golaud fait une chute de cheval et se blesse. À son retour, Mélisande le veille et lui avoue qu'elle n'est pas heureuse au château. Il tente de la reconforter, mais s'aperçoit de la disparition de l'alliance, à laquelle il attache une grande importance. Elle prétend l'avoir perdue dans une grotte. Golaud ordonne à la jeune femme d'aller la chercher immédiatement et à Pelléas de l'accompagner. Dans ladite grotte, Pelléas et Mélisande vont tomber sur trois vieillards du village. Mélisande s'effraie et s'enfuit.

Acte III

Penchée par la fenêtre, Mélisande a lâché sa longue chevelure et chante tout en la peignant. Au pied de la tour, Pelléas s'émerveille, joue avec les cheveux de la jeune femme, s'enroule dedans jusqu'à ce que Golaud arrive : « Ce sont là jeux d'enfants, » dit-il tout en ordonnant à son épouse de se retirer. Pour lui faire peur, le Prince entraîne son demi-frère dans les bas-fonds du château ; pris de malaise, Pelléas en sort rapidement. Golaud décide alors de lui faire la leçon en faisant allusion à l'incident de la veille : Pelléas doit éviter Mélisande. Ayant aussi peu confiance en son frère qu'en sa femme, Golaud va se servir d'Yniold, fils d'un premier lit, pour espionner Mélisande. L'enfant se prête au jeu : Golaud porte le petit à la fenêtre de Mélisande et lui demande ce qu'il y voit. L'oncle Pelléas est présent, allongé sur le lit avec « petite-mère », sans parler, ils ne font que regarder « la lumière ».

Acte IV

Pelléas s'apprête à partir : son père, à présent guéri, lui a conseillé de voyager. Il donne à Mélisande un dernier rendez-vous pour le soir-même, près de la fontaine. Arkel, plein de tendresse à l'égard de Mélisande, lui confie que c'est à elle d'ouvrir la porte de l'ère nouvelle qu'il entrevoit. Mais au même moment, Golaud survient, titubant. En proie à une véritable crise de jalousie, il repousse violemment sa femme. Arkel s'interpose et Golaud sort. Mélisande répète qu'elle n'est pas heureuse ici. Le soir, Pelléas arrive au rendez-vous qu'il appréhende, suivi de Mélisande. Les deux s'avouent leur amour et Pelléas embrasse éperdument Mélisande. Mais Golaud, qui a surpris la scène, se précipite et frappe son demi-frère. Ce dernier tombe, mortellement blessé, et Mélisande s'enfuit.

Acte V

Mélisande se meurt. Golaud implore son pardon et tente de lui arracher des aveux. Sans qu'elle s'en rende compte, ou du moins sans qu'elle en ait le souvenir, Mélisande a en effet mis au monde une petite fille : fruit d'un amour défendu ? Mélisande s'éteint sans que personne n'ait la réponse.

À propos de...



CLAUDE DEBUSSY [1862-1918]

Compositeur

Les Debussy ne sont pas musiciens ; pourtant, sur l'avis d'une parente qui découvre les dons exceptionnels de l'enfant, ils lui font donner des leçons de piano et acceptent qu'il entre, à 10 ans, au conservatoire de Paris.

En 1884, il obtient le premier grand Prix de Rome pour sa cantate *L'Enfant prodige*. En 1885-1886, il séjourne à la villa Médicis, d'où ses « envois de Rome » scandalisent l'Institut : on lui reproche « d'être tourmenté du désir de faire du bizarre, de l'incompréhensible, de l'inexécutable », et l'on parle même d'« impressionnisme vague ».

Debussy n'occupera jamais aucun poste officiel et ne fut à aucun moment de sa vie une « vedette », évitant le plus possible de se produire en public, bien qu'il fût un excellent pianiste. L'essentiel de sa vie professionnelle était la création de ses œuvres principales. L'évènement capital en fut la création de *Pelleas et Mélisande* à l'Opéra Comique. Parmi ses autres œuvres phares, on retrouve : *Clair de Lune* (1890), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894), *La Fille aux cheveux de lin*, in *Préludes* pour piano (1909-1910).

Vers 1910, les premières manifestations d'un cancer affectèrent profondément sa santé et de nombreux projets de composition d'opéras durent être abandonnés. La mort d'un des plus grands musiciens de tous les temps passa aussi presque inaperçue.



MAURICE MAETERLINCK [1862-1949]

Librettiste

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck est un écrivain belge, francophone de Flandre. Il est l'aîné d'une famille flamande, bourgeoise, catholique, conservatrice et francophone. Après des études au collège Sainte-Barbe de Gand, il suit des études en droit avant de pratiquer le métier d'avocat durant une courte période.

Il publie, dès 1885, des poèmes d'inspiration parnassienne dans *La Jeune Belgique*. Il part pour Paris où il rencontre plusieurs écrivains dont Villiers de l'Isle-Adam qui lui fait découvrir les richesses de l'idéalisme allemand (Hegel, Schopenhauer). À la même époque, il découvre Ruysbroeck l'Admirable, un mystique flamand du XIV^e siècle dont il traduit les écrits. C'est ainsi qu'il se tourne vers les richesses

intuitives du monde germanique en s'éloignant du rationalisme français. Les œuvres qu'il publie entre 1889 et 1896 sont imprégnées de cette influence germanique.

C'est en août 1890 qu'il devient célèbre, du jour au lendemain, grâce à un retentissant article d'Octave Mirbeau sur *La Princesse Maleine* dans *Le Figaro*.

En 1895, il rencontre la cantatrice Georgette Leblanc, sœur de Maurice Leblanc, avec laquelle il tient, vers 1897, un salon parisien dans la Villa Dupont : on y croise, entre autres, Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé, Camille Saint-Saëns, Anatole France, Auguste Rodin. En 1902, il écrit *Monna Vanna*, où joue Georgette Leblanc. Il vit avec elle jusqu'en 1918, avant d'épouser, l'année suivante, la jeune actrice Renée Dahon, rencontrée en 1911. Il obtient le prix Nobel de littérature en 1911, puis le Grand Cordon de l'Ordre de Léopold le 12 janvier 1920. En 1921, il signe un manifeste contre la flamandisation de l'Université de Gand, jusqu'alors francophone.

En 1939, il gagne les États-Unis pour la durée de la Seconde Guerre mondiale. De retour à Nice en 1947, il publie un an plus tard *Bulles bleues* où il évoque les souvenirs de son enfance.

Autour de l'œuvre

Le choix du livret

Avant de triompher avec *Pelléas et Mélisande*, Debussy avait projeté de monter pas moins d'une quarantaine d'opéras, tous ces projets ayant été abandonnés les uns après les autres. Le choix fut difficile pour deux raisons : d'une part, le compositeur était doté d'une immense culture littéraire qui rendait toute décision définitive presque impossible ; de l'autre, le livret d'opéra connut une crise en Europe à la fin du XIX^e siècle.

En France, la littérature se divisait en deux catégories distinctes. D'un côté, la littérature « sublime », incarnée par les mouvements du Parnasse et du Symbolisme, réunissait les intellectuels de l'époque, poussait aux débats littéraires et esthétiques, et se manifestait aussi dans un théâtre plus expérimental émergeant dans les années 1880. D'un autre côté, la « poésie courante », dans laquelle étaient rangés les livrets d'opéra, allait de paire avec « Théâtre des boulevards ». Les intellectuels faisaient front contre le théâtre de divertissement, et tout particulièrement les Symbolistes. Les quelques tentatives de drames lyriques ne furent pas concluantes : les subtilités linguistiques des Parnassiens et des Symbolistes se prêtaient peu aux représentations scéniques.

Dans ce contexte, le jeune poète Maeterlinck réussit à sortir du lot en proposant des drames tout à fait adaptables et d'une grande qualité. Octave Mirbeau dira même de sa première œuvre, *La Princesse Maleine*, qu'elle n'a rien à envier à celles de Shakespeare. Les drames de Maeterlinck – joués au Théâtre d'Art, fondé en 1890 et voué à la représentation des œuvres symbolistes – furent considérés comme la représentation scénique tant attendue de l'esthétique du théâtre symboliste. Qu'il s'agisse de *La Princesse Maleine* (1890), *Les Sept Princesses* (1891) ou *Pelléas et Mélisande* (1892), les pièces du jeune auteur proposent un « nouveau mode de construction des conflits dramatiques » et par « l'absence notable de véritable action ».

La genèse de l'œuvre

On raconte qu'un soir d'été de l'année 1892, Debussy, alors qu'il se promenait boulevard des Italiens à Paris, trouva à l'étalage de la Librairie Flammarion une mince brochure qui venait de paraître : *Pelléas et Mélisande*, drame en cinq actes de Maurice Maeterlinck. Il l'acheta, pour lire l'œuvre la nuit même, et en reçut aussitôt une profonde impression. En 1893, la Compagnie de l'Œuvre, dirigée par Lugné Poe, monta la pièce au Théâtre des Bouffes-Parisiens : c'était Lugné Poe qui jouait Golaud. Debussy courut assister à une des premières représentations et, dès ce moment-là, forma le projet d'utiliser le poème dramatique de Maeterlinck pour composer un opéra.

À la vérité, cette découverte était providentielle pour Debussy. L'œuvre de Maeterlinck correspondait, en effet, exactement à l'idée qu'il se faisait depuis des années de ce que devrait être le poème qu'il mettrait en musique. Dès 1889, dans une conversation avec Ernest Guiraud, son professeur – conversation que son camarade Maurice Emmanuel, qui y assistait, a scrupuleusement notée – il définissait ainsi le poète de ses rêves :

« Ce sera celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; qui concevrait 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. Mais qu'il n'ait crainte ! je ne suivrai pas les errements du théâtre lyrique où la musique prédomine insolemment, où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillement trop lourd. [...] »

Maeterlinck accepte sans aucune hésitation que son œuvre soit mise en musique par Debussy. À l'époque, les deux hommes s'entendent parfaitement ; ce n'est que plus tard que les conflits, de nature personnelle, surgiront. Il fallut plus de dix ans au compositeur pour concevoir une œuvre qui le satisfît.

Debussy et Maeterlinck : la naissance d'un désaccord

Pour Maeterlinck, le rôle principal devait revenir à sa femme, Georgette Leblanc. Ce choix ne convenait pas à Debussy, qui jugeait l'interprète peu en adéquation avec sa musique ; la décision du compositeur a été soutenue par Albert Carré, alors directeur de l'Opéra Comique, et le rôle fut confié à la chanteuse écossaise Mary Garden. En guise de représailles, Maeterlinck a fait publier dans les journaux, quelques jours avant la répétition générale, une lettre dont voici la teneur :

« La direction de l'Opéra Comique annonce la représentation de Pelléas et Mélisande. Cette représentation aura lieu contre moi, car M. Carré et M. Debussy ont méconnu le plus légitime de mes droits [...] En un mot, le Pelléas de l'Opéra-Comique est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie ; et, dépouillé de tout contrôle sur elle, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante. »

Étrangement, nombreux étaient ceux qui se hâtaient de distribuer le journal contenant cette lettre à l'entrée même du théâtre le jour de la répétition. C'est donc dans une atmosphère hostile que s'est levé le premier rideau. Les spectateurs avaient alors eu le bon goût de rebaptiser la pièce « Pédéraste et Médisante ». Ils n'ont pas hésité à se moquer ouvertement des répliques, à rire à gorge déployée, à faire le plus de bruit possible pour couvrir la musique. Informé à chaque entracte de ces enfantillages, Debussy garde la tête froide : la lutte continue. Grâce à ses amis qui ont pris sa défense, et aux quelques critiques visionnaires et ouverts d'esprit qui ont vanté les mérites de l'œuvre, celle-ci gagna en popularité si bien qu'il fallût refuser du monde à la septième représentation.

La brouille entre les deux artistes dura jusqu'à la mort de Debussy, en 1918. Deux ans plus tard, Maeterlinck, qui pourtant s'était juré de ne jamais assister à une représentation de l'opéra, le découvrit enfin et confia à Mary Garden, créatrice du rôle de Mélisande : « Pour la première fois, j'ai entièrement compris ma propre pièce et cela grâce à vous. » et plus tard, il avoua au sujet de cette querelle : « J'estime aujourd'hui que, dans cette affaire, j'avais entièrement tort, et lui, mille fois raison. »



John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888, Huile sur toile

Le Pelléas et Mélisande de Maeterlinck : une œuvre symboliste

Le symbolisme, que ce soit en peinture, en littérature ou dans toute autre forme d'art, consiste à associer à chaque objet, à chaque motif, à chaque personnage une signification extérieure plus profonde et plus abstraite qu'il faut savoir reconnaître pour comprendre l'œuvre dans son ensemble. Une idée abstraite est exprimée par un objet n'étant lui-même pas perçu en tant que tel, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet.

Le symbolisme veut avant tout se distancier de la représentation réaliste du monde, préférant une approche et une conception spirituelle de celui-ci. Les membres du mouvement rompent ainsi avec le naturalisme jugé trop scientifique et matérialiste et préfèrent utiliser des analogies pour représenter des états d'âme, des idées, des sensations.

Certains grands noms du Symbolisme sont notamment Baudelaire, Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé. Ce dernier, d'ailleurs le chef de file du mouvement, affirme à Jules Huret qui le questionne sur le fond dans les poèmes symbolistes :

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur 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. »

Maeterlinck et Debussy apparaissent également comme de grands noms du Symbolisme, l'un en poésie et l'autre en musique. Toute l'œuvre de l'auteur est d'ailleurs truffée de symboles que René Terrasson, directeur général de l'Opéra du Rhin en 1982, s'est attaché à décrire et expliquer dans une longue étude sur le sujet. Chaque personnage représente une idée, chaque objet et chaque élément est la manifestation d'une symbolique plus large. Voici quelques exemples (il en existe beaucoup plus) de motifs symboliques récurrents dans l'œuvre :

L'eau

On remarque que le motif de l'eau joue un rôle très important dans cet opéra. La première rencontre entre Golaud et Mélisande a lieu dans la forêt au bord d'une fontaine. C'est également dans une fontaine que Mélisande perd l'anneau offert par son époux et que les deux personnages éponymes s'avouent leur amour. L'eau prend différentes significations en fonction de la forme sous laquelle elle se présente. Lorsqu'elle est limpide, elle est symbole de régénération et de purification. A contrario, lorsqu'elle est stagnante, trouble ou nauséabonde, elle devient un symbole menaçant, cette menace atteignant son point culminant lorsqu'elle devient boue, symbole de mort. Agitée, elle représente le désordre et le mal tandis que l'eau tombant du ciel représente la fécondation. La profondeur, quant à elle est « le symbole des énergies inconscientes, des motivations secrètes et inconnues qu'il faut s'efforcer de ramener au jour ». L'acte malencontreux de Mélisande dans la scène 3 de l'acte II lorsqu'elle fait tomber l'anneau offert par Golaud dans la fontaine des aveugles est-il donc uniquement lié à sa maladresse ? C'est une manière pour la jeune femme d'unir son destin à celui de Pelléas en se débarrassant de la domination exercée par Golaud.

C'est également le motif de l'eau qui réapparaît lorsque Pelléas et Mélisande s'avouent leur amour dans la scène 3 de l'acte IV.

Pelléas : « Ta voix ! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau ! On dirait de l'eau pure sur mes lèvres... On dirait de l'eau pure sur mes mains... »

Elle est ici symbole de pureté, mais aussi symbole de vérité qui « coule » entre les deux personnages.

Le cercle

Le cercle apparaît sous différentes formes dans la pièce. Il apparaît sous l'aspect de l'anneau au doigt de Mélisande, de la couronne qu'elle rejette au début ou encore sous son aspect le plus parfait, la sphère, dans la petite balle en or de Yniold. Il est symbole du monde spirituel, du temps, de l'éternité, du fait de sa forme sans commencement ni fin. Contrairement au carré qui symbolise la matière terrestre, le cercle est un symbole magique et céleste et également l'image de la psyché, c'est-à-dire symbole du SOI.

Sous forme de couronne, elle lie l'humain au divin car elle est placée au dessus de son corps, incarnant ainsi le « degré le plus élevé de l'évolution spirituelle ».

Sous l'aspect d'un anneau, le cercle devient le lien qui unit l'homme et son destin. C'est un symbole protecteur pour ce qu'il enferme. L'anneau de Golaud offert à Mélisande signifie non seulement la protection qu'il lui offre, mais également la domination dans laquelle il l'enferme. Il lui impose des limites dont elle se débarrasse tout comme elle s'était débarrassée de sa couronne dans la première scène (dans ces deux scènes le cercle est d'ailleurs associé à l'eau). C'est une façon pour Mélisande d'affirmer sa liberté en se libérant des liens imposés par Golaud.

L'opposition entre lumière et obscurité

Cette opposition est présente un grand nombre de fois dans cet opéra. Les phares qui percent la nuit dans la scène 3 de l'acte I, la « clarté de la mer » s'opposent à l'obscurité dans laquelle sont plongés les jardins et les forêts du château. Dans la forêt, qui représente une barrière psychique qui empêche l'accès à la connaissance, la lumière n'arrive que de manière diffuse, celle-ci symbolisant les ténèbres qui retiennent les âmes. Mais la nuit est transpercée par la lumière des phares servant de guide à travers l'obscurité de l'inconscient. Ce sont ces courtes manifestations de clarté qui illuminent les âmes de Pelléas et de Mélisande qui, dans cette scène unissent leurs âmes en les dévoilant peu à peu.

Dans la scène 3 de l'acte II, la grotte symbolise « l'exploration du « moi » primitif refoulé dans les profondeurs de l'inconscient. » La lumière diffuse qui y règne, une lumière dont on ne peut situer la source indique la route que doivent suivre les âmes égarées pour se trouver elles-mêmes, l'initiation ne pouvant avoir lieu qu'en traversant d'abord l'obscurité pour arriver à la lumière. Comme les phares, les étoiles dans cette scène percent l'obscurité pour guider l'âme, lui montrer le chemin. Cachées par les nuages, ceux-ci sont le symbole du voile qui recouvre la lumière, donc la vérité et qui se déchire peu à peu pour la laisser apparaître.

La lumière de la lune, à laquelle il est fait référence à de nombreuses reprises, est un symbole de féminité, peut-être dû à l'association avec la déesse gréco-romaine Artémis/Diane, mais c'est aussi le symbole de la connaissance indirecte, la lumière n'émanant pas d'elle, mais du reflet du soleil sur cet astre mort. C'est elle qui éclaire le chemin de l'imagination.



Mary Garden incarnant Mélisande, 4 avril 1908



Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870
Huile sur toile



Mary Garden incarnant Mélisande, 4 avril 1908

Les cheveux

Les cheveux de Mélisande, apparemment très longs (Pelléas : « ils viennent de si haut et ils m'inondent encore jusqu'au cœur ; ils m'inondent encore jusqu'aux genoux » (1, III)), jouent un rôle d'importance dans la pièce. Contrairement aux bras et au corps, la chevelure n'est pas limitée dans l'espace. Elle est placée sur la tête, donc au plus proche des cieux. Elle est également symbole de féminité et signifie la retenue lorsqu'elle est nouée et l'abandon lorsqu'elle est dénouée, symbole ainsi également d'une grande sensualité. Dans la scène 1 de l'acte II, Mélisande cherche à atteindre l'eau de la fontaine, mais ses bras ne sont pas assez longs pour cela. Ce sont ses cheveux pourtant qui atteignent cet inconnu tant désiré :

Pelléas « Vos cheveux sont plongés dans l'eau »

Mélisande « Ils sont plus longs que mes bras... ils sont plus longs que moi... »

Ils sont ainsi le prolongement de son corps et vont plus loin que les forces de la conscience de la jeune femme.

Dans la scène 1 de l'acte III, les cheveux de Mélisande sont dénoués, signe d'abandon, Mélisande se livrant ainsi à sa destinée. Ces cheveux mènent Pelléas au-delà du mur qui est un symbole de séparation, la clarté qu'ils reflètent lui servant de guide :

Pelléas « C'est là ce que je vois sur le mur ? Je croyais que tu avais de la lumière... »

Mélisande lui offre cette chevelure, révélant la nudité de son âme plutôt que de son corps, lui offrant ainsi, comme Pelléas le comprend, une intimité encore plus grande. Ce sont ces cheveux qui relient les deux personnages en glissant le long de la tour. La bouche de Pelléas ne pouvant atteindre les mains de Mélisande, les baisers sont amenés jusqu'à elle par le biais de la chevelure. Il compare les cheveux à des êtres vivants, à des oiseaux et il les lie aux branches de l'arbre pour s'attacher symboliquement pour toujours à cette femme, à cette âme qui l'a révélé à lui-même. D'ailleurs, lorsque ces cheveux se sont emmêlés dans les branches alors qu'arrive Golaud, c'est une façon de représenter les deux personnages reliés à un seul et même destin.

Lorsque dans son emportement Golaud saisit les cheveux de son épouse (IV, 2), il accomplit un acte suprême d'avilissement, maltraitant ainsi ce symbole de l'âme et de la féminité. Il fait également référence à la figure biblique d'Absalon. René Terrasson écrit au sujet de cette référence :

« Le symbole de ce nom placé ici par Maeterlinck mérite qu'on s'y attarde. Absalon, fils de David, avait fait mettre à mort son frère Amnon coupable d'avoir violé leur sœur Thamar, puis se révoltant contre son père, il tenta de prendre le pouvoir et chassa David de Jérusalem. Lors d'un combat, ses troupes perdues dans la forêt d'Ephraïm y furent battues par la garde de David. En combattant, Absalon monté sur un mulet passa sous un chêne dans la ramure duquel se prit sa chevelure. Il resta ainsi suspendu entre ciel et terre et fut tué par Joab, fils de Cériya. Sa chevelure est donc ici le symbole de ce qui permet à la justice de s'appliquer. »

À l'image de Joab, Golaud voudrait donc faire régner la justice et connaître toute la vérité sur les relations entre son demi-frère et sa femme en agrippant les cheveux de celle-ci.



Edmund Blair Leighton, *Pelleas and Melisande*

La « pyramide des âges »

De nombreux éléments et symboles mériteraient encore une analyse. Chaque personnage devenant à son tour un symbole ou un archétype. Un élément concernant les personnages a néanmoins particulièrement attiré l'attention de Jan Latham-Koenig s'occupant de la direction musicale de la pièce à l'Opéra de Strasbourg durant la saison 1999-2000. Celui-ci souligne la présence symbolique d'une « pyramide des âges », chaque âge étant représenté par les personnages. Tous les âges de la vie d'un homme sont présents grâce aux personnages membres d'une seule famille : Yniold, Pelléas, Golaud et Arkel. René Terrasson estime les âges de ces personnages symboliquement par rapport aux âges planétaires. Il donne ainsi une estimation des âges en fonction des pulsions des personnages et des influences des astres sous laquelle ils se tiennent :

Yniold >> 7 à 10 ans, sous l'influence de la lune qui éclaire la nuit.

Mélisande et Pelléas >> 15 à 20 ans, sous l'influence de Vénus qui dispense l'amour.

Golaud >> 30 à 40 ans, sous l'influence de Mars qui crée les états tensionnels.

Geneviève >> 55 à 65 ans, sous l'influence de Jupiter qui réalise l'ordre.

Arkel/Le Médecin >> 90 à 100 ans, sous l'influence de Saturne qui enseigne et renonce.

Source : Programme Opéra national du Rhin 1999-2000 : *Pelléas et Mélisande*, mise en scène de Stein Winge
Pelléas et Mélisande ou l'Initiation, René Terrasson, Editions EDIMAF Paris (1982)

La production



FRANCK OLLU
Direction musicale

Ce chef, reconnu dans le domaine de la musique contemporaine et le répertoire français, dirige récemment la première mondiale de *A Wintery Spring* de Sead Haddard sur un livret de Khalil Gibran, avec l'Ensemble Modern à l'Oper Frankfurt. Il a dirigé de nombreuses créations, notamment *Thanks to my Eyes* et *Passion* au festival d'Aix-en-Provence, *Penthesilea* de Pascal Dusapin à la Monnaie de Bruxelles et à l'OnR. Il a dirigé la création du premier opéra de Walther Benjamin *Into the Little Hill* à l'Opéra national de Paris en 2006, repris avec le London Sinfonietta au festival d'Aldeburgh, au Linbury Theatre et au Covent Garden, ainsi qu'avec l'Ensemble Modern à New York, Amsterdam, Vienne, Dresde et Francfort. Récemment, il a fait ses débuts à l'Opéra de Bâle (*The Oresteia* de Xenakis), au Bolchoi (*Written on Skin* de Britten), au Deutsche Staatsoper Berlin (*Jakob Lenz* de Rihm). D'autres productions d'opéra récentes l'ont mené au Netherlands Opera, au Théâtre des Champs-Élysées et au Capitole de Toulouse. En 2017-18, il dirige *Der Zwerg* à Lille et Rennes, ainsi qu'*Il prigioniero* de Dallapiccola et *Die Gehege* de Rihm à La Monnaie de Bruxelles et au Staatstheater Stuttgart. Sa relation privilégiée avec l'Ensemble Modern, qu'il dirige pour de nombreuses productions y compris au festival de Salzbourg, le conduit aussi au Bockenheimer Depot de Francfort pour *Landschaft mit entfernten Verwandten* de Heiner Goebbels. Il dirige aussi le répertoire orchestral et est invité à la Biennale de Venise, au festival orchestral de Budapest, par le Deutsches Symphonieorchester Berlin et le Frankfurt Radio Symphony Orchestra. Il enseigne à l'Internationale Ensemble Modern Akademie et aux Royal Academy of Music et Royal College of Music de Londres.

© Crédit photo : Catherine Milliken

Éléments d'analyse

Histoires d'amour, histoires tragiques

Influences notables de l'histoire de *Pelléas et Mélisande*

Origine du nom Pelléas

Le nom Pelléas apparaît pour la première fois dans le cycle Post-Vulgate, un ensemble de récits anonymes ayant pour thème principal la quête du Graal et probablement rédigé entre 1230 et 1240. Pelléas, un jeune homme naïf et innocent, est l'un des chevaliers de la Table Ronde. Fils d'un pauvre vassal, il tombe amoureux d'une jeune fille de sang noble, Arcade. Bien qu'il parvienne à gagner un bracelet d'or pour elle lors d'un tournoi, elle le rejette, se terre dans son château et envoie jour après jour ses chevaliers pour l'humilier et le faire partir. Sire Gauvain, neveu d'Arthur, est témoin de l'humiliation de Pelléas et jure de l'aider : il se rend chez Arcade vêtu de l'armure de Pelléas et lui annonce qu'il l'a tué. Gauvain a dans l'idée de séduire la belle pour ensuite la livrer à Pelléas. Malheureusement, il tombe lui aussi amoureux d'Arcade et oublie ainsi la promesse faite à son ami. Ne voyant pas Gauvain revenir, Pelléas se rend au château et les trouve tous deux allongés sur un lit. Il ne peut se résoudre à les tuer et se contente de laisser son épée, sortie de son fourreau, entre eux deux. Il retourne chez lui et se résigne à rester alité jusqu'à ce qu'il meure de chagrin. Le lendemain, Arcade reconnaît l'épée et Gauvain se souvient de sa promesse. Il réussit à convaincre Arcade de donner son amour à Pelléas : ils se rencontrent, se marient et ont un fils.

Le Morte d'Arthur

En 1485, William Caxton publie *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory, une réécriture des légendes arthuriennes. Dans cette version, Gauvain décide de quitter le château et Ettarde (Arcade, renommée) après l'incident de l'épée. Pendant ce temps, Nimue, une des Dames du Lac, rencontre Pelléas qui lui raconte son histoire. Attendrie, elle tombe amoureuse et décide de se venger en lançant un sort à Ettarde : elle devra éprouver pour Pelléas un amour aussi puissant et profond que celui qu'il éprouve pour elle. Pelléas, qui en est venu à haïr la jeune femme, la rejette. Ettarde mourra de chagrin. Nimue et Pelléas se marieront et auront un fils.

Idylls of the King

Il s'agit d'un recueil de douze poèmes narratifs écrits entre 1859 et 1885 par Lord Alfred Tennyson qui retrace lui aussi la légende du roi Arthur et de ses chevaliers de la Table Ronde. C'est peut-être l'œuvre qui a le plus fortement influencé le *Pelléas* de Maeterlinck. Les thèmes abordés et les motifs utilisés sont similaires : des personnages perdus dans de sombres forêts, celui de la rose (que Mélisande aperçoit dans l'obscurité du jardin) l'échec d'Arthur à élever la nature humaine et à créer un royaume parfait qui trouve son écho dans les paroles qu'Arkel adresse à Mélisande, etc. Le poème de Tennyson est un savant mélange entre l'histoire originale du cycle Post-Vulgate et l'interprétation de Malory : à la fin, Ettare réalise son erreur et tourne son amour vers Pelléas. Mais celui-ci, qui a perdu toutes ses illusions, fuit Camelot et devient le Chevalier Rouge du Nord.

Tristan et Yseut

Cette histoire est issue, comme les précédentes, de la tradition orale celte et fait partie des légendes arthuriennes, Tristan étant l'un des chevaliers de la Table Ronde.

Un jeune homme s'éprend d'une jeune femme, déjà mariée ; leur passion interdite les mènera tous les deux à la mort : il n'est pas difficile de faire un rapprochement entre l'histoire de Tristan et Yseut et celle de Pelléas et Mélisande ! Mais bien plus que l'intrigue elle-même, les symboles utilisés dans les deux cas sont similaires : les amoureux se réfugient un temps dans une grotte, le mari d'Yseut est un roi puissant et jaloux (comme Golaud), les tombes des deux amants sont reliées par une ronce si bien qu'un rosier poussera sur la tombe d'Yseut (rapprochement avec le rosier dans lequel se coince la chevelure de Mélisande) et une vigne sur celle de Tristan.

À noter que Wagner en fit un opéra en 1865.

Analyse musicale

Pelléas et Mélisande : premier « opéra littéraire » en rupture avec l'opéra wagnérien

Au XIX^e siècle, Wagner fit rapidement oublier tous les compositeurs romantiques de son temps et ouvrit une nouvelle voie à l'opéra allemand. Debussy fit de même pour l'opéra français en décidant de mettre en musique un texte poétique sans versification préalable : l'« opéra littéraire », genre fondé par *Pelléas et Mélisande* et en complète rupture avec l'esthétique de l'opéra du XIX^e siècle, devint le phénomène dominant du théâtre musical du XX^e siècle. Alors que le compositeur d'un opéra traditionnel, en relation constante avec le librettiste, pouvait faire remanier certains passages du livret, la décision de se lancer dans un « opéra littéraire » l'obligeait à accepter le texte écrit tel qu'il était. Seule exception : il pouvait éventuellement en couper quelques passages.

Dans ces opéras, l'orchestre acquiert une dimension supplémentaire. Pour Wagner, l'« orchestre qui sait » devait permettre à l'auditeur d'appréhender les émotions et mobiles des acteurs du drame. Le texte n'était alors qu'un élément de l'action et non sa substance et la musique avait pour tâche de redonner à la nature humaine sa perfection. Dans le cas de *Pelléas et Mélisande*, l'orchestre offre un commentaire psychologique via d'autres méthodes musicales, voulant à tout prix s'éloigner du drame musical wagnérien. Debussy chercha à mettre au point un mode de déclamation du texte adapté à la prosodie française. On part du mot pour arriver à la musique : ce sont eux qui dictent à la partition ses rythmes et ses couleurs. Pour Debussy, la musique est un prolongement du texte, elle offre un commentaire supplémentaire ; il s'agit de concevoir une forme dramatique autre : « la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ».

« J'ai voulu que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue. La mélodie est antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Je n'ai jamais consenti à ce que ma musique brusquât ou retardât, par suite d'exigences techniques, le mouvement des sentiments et des passions de mes personnages. Elle s'efface dès qu'il convient qu'elle leur laisse l'entière liberté de leurs gestes, de leurs cris, de leur joie ou de leur douleur. »

Richard Wagner [1813–1883] « drame musical »	Claude Debussy [1862-1918] « drame lyrique symboliste »
<ul style="list-style-type: none">>> Introduction de la ligne mélodique continueUtilisation des leitmotifs : « association d'un thème musical à une idée dans l'orchestre ou à un personnage dans l'opéra ». Chez Wagner, le leitmotiv illustre non le personnage, mais l'idée qui s'y rattache.>> Élargissement de la palette sonore de l'orchestre>> Livrets inspirés de légendes scandinaves et allemandes>> Précurseur de l'atonalité>> Pour Wagner, le texte n'est qu'un élément de l'action, et non sa substance. La musique doit redonner à la nature humaine sa perfection, alors même que la société moderne la défigure : la musique est perçue comme un outil salvateur.>> « Orchestre qui sait » : doit permettre à l'auditeur d'appréhender les émotions et les mobiles des acteurs du drame.	<ul style="list-style-type: none">>> Déclamation plus souple, plus « naturelle »>> Peu d'effets symphoniques et lyriques grandioses>> Focalisation sur l'allusion et la suggestion>> Utilisation différente du leitmotiv : il s'attache au personnage, mais n'essaie pas d'en éclaircir les méandres psychologiques. Les personnages n'y sont pas soumis.>> « Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est faite pour l'inexprimable ; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne. »>> Accent sur la langue française et sa prosodie>> Pas de librettiste, texte directement mis en musique nécessitait d'adopter une nouvelle méthode musicale. Commentaire psychologique de l'orchestre. On part du mot pour arriver à la musique : ce sont eux qui dictent à la partition ses rythmes et ses couleurs.>> Notion de « récitatif mélodique »

« Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence, au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes » c'est en ces termes que le philosophe Gaston Bachelard (1884-1962) définit le travail de Maurice Maeterlinck dans son célèbre essai *L'eau et les rêves* (1941). Debussy a totalement repris le dessein de Maeterlinck. « Dans le drame de *Pelléas qui malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant « documents sur la vie » (...)* Il y a (...) une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral. »

L'approche du compositeur privilégie les moyens musicaux les plus appropriés pour parvenir à la même poésie, faite de sensations fugitives, évanescentes, à la limite du communicable. Deux caractéristiques apparemment contradictoires marquent l'opéra : la dimension onirique est dévolue à l'orchestre tandis que la voix semble appartenir au réel, parfois le plus prosaïque. Le tissu orchestral nimbe mystérieusement les voix qui s'en détachent étrangement grâce à la précision de la déclamation. Debussy privilégie la continuité en renonçant aux airs et aux ensembles. Il n'y a jamais de rupture dans l'enchaînement des scènes qui sont reliées par des interludes instrumentaux nécessités par les changements de décor. Le chanteur égrène les mots d'une conversation habituelle dans un récitatif enveloppé par le jeu troublant et irréel de subtiles harmonies orchestrales. Tout se déroule dans une sorte de flot continu. Ainsi sommes-nous plongés dans un monde insaisissable, à mi-chemin entre la banalité d'un fait divers et l'inconsistance des songes. Un mari tue son jeune frère qu'il soupçonne d'être l'amant de sa femme et finit par mourir de chagrin. Rien ne nous empêche de penser qu'une telle intrigue aurait pu donner un ouvrage d'inspiration naturaliste comme *Carmen* (1875) ou *Il Tabarro* (1918) de Puccini. Or nous avons un ouvrage atypique dans lequel les voix semblent prendre une plus grande autonomie par rapport à l'orchestre, mais pour mieux se soumettre à l'expression de la mobilité des sentiments des personnages : « Les personnes de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées ».

Source : opera online : <https://www.opera-online.com/articles/pelleas-et-melisande-la-musique-de-linexprimable>



Edward Burne Jones, *Love Among the Ruins*, 1873

« La nouveauté du résultat devait être un motif d'étonnement pour les juges les mieux exercés ; beaucoup d'entre eux crurent devoir rapport au poète toute son efficacité en déclarant qu'il n'y avait point là de musique, alors qu'au contraire il n'y a là que de la musique, mais une musique si naturellement incorporée à l'action si naturellement jaillie de la situation, du décor et du langage, une musique si rapprochée de la musique incluse sous les mots que, dans l'impression totale produite par cette sorte de transfusion sonore, il devient impossible de la dissocier du texte qu'elle pénètre ; au point qu'en dernier lieu elle peut aussi bien apparaître l'œuvre inconsciente du poète que le poème celle du musicien. [...] C'est en envisageant ainsi la partition de Pelléas et Mélisande [en l'envisageant détachée du poème, en l'analysant morceau par morceau] que certains se sont crus fondés à déclarer qu'il n'y avait là ni rythme, ni mélodie, ni harmonie ; d'autres, nulle trace de développement thématique, ni même de thèmes musicalement intelligibles ; plusieurs, enfin, rien qu'un agréable et monotone bruissement d'orchestre ronronnant au hasard. [...] La musique de M. Debussy est au contraire, très mélodique, très rythmique et d'une conception harmonique aussi neuve que hardie. Seulement, cette mélodie, cette rythmique, cette harmonie ne sont pas celles que l'imitation des maîtres a déjà fait tomber dans le domaine public. Ce sont les siennes [...] »

Le Pelléas et Mélisande de Debussy : une œuvre symboliste

Comme nous l'avons vu plus haut, l'œuvre de Maeterlinck est un texte symboliste dans lequel il s'agit d'interpréter tous les signes afin de comprendre les motivations profondes, chercher à toucher l'âme des personnages. Le Symbolisme n'est pourtant pas seulement présent dans le texte, mais également dans la musique écrite par Debussy.

Dans l'opéra *Pelléas et Mélisande*, la musique de Debussy est composée de trente-six thèmes que René Terrasson nomme « cellules » ou « cellules-clefs ». Il ne s'agit pas pour le compositeur de construire des leitmotivs à l'image des opéras wagnériens, mais de rattacher ces cellules à des idées-symboles ou des situations-symboles. Elles ne servent pas de référence thématique, mais d'« élément de pulsion », permettant de créer un lien entre le texte et la musique. D'ailleurs, ces structures, ces « cellules » se modifient peu à peu tout au long de l'œuvre, donnant l'idée d'une évolution continue suivant le rythme de la pensée. Elles se mêlent également de façon à ce que l'on ne puisse souvent pas reconnaître leur début et leur fin.

René Terrasson s'est attaché à identifier et nommer ces trente-six cellules et à souligner les passages dans lesquels elles apparaissent. Nous relèverons ici certains de ces passages bien que la liste ne soit pas exhaustive.

Dans la scène 1 de l'acte I, une cellule très importante apparaît, la « Présence du Destin ». Cette cellule exprime les appels et les signes du destin, ainsi que ces avertissements ou la précipitation des événements. Elle sera à nouveau présente sous une forme modifiée à différents moments de l'opéra. La cellule du destin est notamment présente lorsque dans la scène 1 de l'acte II, la chevelure de Mélisande tombe dans l'eau de la fontaine alors que la jeune femme cherche en vain à l'atteindre. C'est également cette cellule déclinée sous différentes formes qui est le seul guide des personnages éponymes dans la scène de la grotte (II, 3).

Une autre cellule particulièrement présente est celle de l'âme. C'est cette cellule qui semble défendre Mélisande de l'intrusion de Golaud lorsque celui-ci s'avance vers elle pour la toucher dans la première scène. C'est également cette cellule mêlée à celle de la matière qui fait de Geneviève un instrument du destin dans la scène 3 de l'acte I. En effet, c'est elle qui enseigne la patience à Mélisande et qui l'invite à poser sur Allemonde un regard différent : « Regardez de l'autre côté, vous aurez la clarté de la mer. » L'un des passages les plus marquants dans lesquels apparaît cette cellule est notamment la scène 1 de l'acte III, lorsque Mélisande coiffe ses longs cheveux en haut de la tour. Elle est ici déclinée sous une nouvelle forme qui caractérise « L'Emoi Irrépressible des Âmes ». C'est l'élan de deux âmes irrésistiblement attirées l'une vers l'autre qui est représenté dans cette scène. Cette cellule est aussi omniprésente dans toute la scène 3 de l'acte IV, soulignant d'abord tout le passage suivant les aveux, la déclaration d'amour entre les deux personnages puis, devenant tranchante comme des coups d'épée, c'est elle qui clos cette scène dans laquelle l'épée de Golaud s'abat sur son demi-frère. Dans la dernière scène de l'opéra, la cellule de l'âme se fait plus douce, se libère, s'envole comme l'âme de Mélisande quittant son corps.

Il existe encore trente-quatre autres cellules dans la partition de Debussy. Elles sont souvent associées à des événements, à des lieux (cellule de l'inconscient pour la grotte, cellule de l'enseignement pour la fontaine des aveugles), à des objets (le lien pour l'anneau, l'identification pour la couronne) ou à des personnages (la cellule de la souffrance pour Golaud, l'innocence pour Yniold, celle de l'idéal pour Pelléas).

Publiée en 1892, la pièce de Maurice Maeterlinck fut jouée pour la première fois à Londres en mars 1895. Quelques années plus tôt, Mrs. Patrick Campbell avait essayé par tous les moyens d'organiser la création anglaise de *Pelléas*, avec un texte traduit en anglais et une musique de scène commandée spécifiquement pour l'occasion. Debussy refusa sans hésitation de s'y trouver mêlé, lui qui n'avait pourtant pas encore achevé son opéra. Mrs. Campbell se tourna donc vers Gabriel Fauré. Ils se rencontrèrent en 1898. Fauré composa toute la partition de piano et par manque de temps délégua l'orchestration à Charles Koechlin, son élève. Le 21 juin de la même année, au Théâtre du Prince de Galles, le compositeur assura lui-même la création d'une partition mêlant en dix-neuf numéros interludes, entractes et passages en mélodrames... Ce qui ne ravit pas Debussy :

« Pour y mettre beaucoup de vanité, il me paraît impossible qu'il y ait matière à confusion, quand ça ne serait que par le poids. Puis Fauré est le porte-parole d'un groupe de snobs et d'imbéciles qui n'auront jamais rien à voir ni à faire dans l'autre Pelléas. »

Malgré cela, la musique de Fauré remporta un vif succès. La partition et l'orchestration furent retouchées au fil des ans : d'un orchestre restreint, donnant une musique plus tendre et naïve, on passe à un orchestre plus étoffé, retrouvant les couleurs brumeuses et ombragées qui étaient la marque de fabrique de Fauré et qui se rapprochaient de l'atmosphère dépeinte dans la pièce de Maeterlinck. C'est cette partition, entendue et grandement appréciée pour la première fois le 3 février 1901, que l'on gardera. Maeterlinck se dira d'ailleurs très satisfait du résultat : faut-il y voir une véritable appréciation pour la musique de Fauré ou bien une simple vengeance à l'égard de Debussy ?

Au moment où Debussy apportait les touches finales à son opéra, Arnold Schönberg composait un poème symphonique basé sur le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auquel son aîné Richard Strauss le rendit attentif. Esquissé le 4 juillet 1902, il sera achevé le 28 février 1903. L'œuvre est étonnante : d'une durée de 45 minutes (ce qui est particulièrement long pour un poème symphonique), elle est aussi dotée d'une orchestration impressionnante (64 cordes, 17 bois, 18 cuivres, 2 harpes et une percussion fournie). Du fait de son découpage en quatre mouvements, le poème s'apparente aussi fortement à une symphonie, témoignage de l'amour de Schoenberg pour le mélange des genres. Celui lui permet aussi de se détacher des péripéties – au contraire de Richard Strauss – pour se concentrer sur les épisodes plus abstraits. En effet, ce qui l'intéressait dans la pièce originale, c'était le caractère intemporel que Maeterlinck avait donné aux problèmes humains. Schoenberg propose ainsi une œuvre inédite, condensée et puissante.

Le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck atteignit les pays nordiques quelques années plus tard. Le Théâtre suédois d'Helsinki l'inscrivit au programme en 1905, dans la traduction de Bertel Gripenberg, Finlandais d'expression suédoise et poète de plusieurs mélodies de Sibelius. Le choix se porta alors tout naturellement sur ce dernier pour composer la musique de scène. Ne cherchant pas à suivre pas à pas le canevas et à produire une musique factuelle, le compositeur reste dans la suggestion. Les montées en puissance et polyphones submergeantes dont Sibelius pave ses grandes pages orchestrales laissent place à des demi-teintes morbides et à des mélodies simples. Le 17 mars 1905, l'œuvre jouée pour la première fois, fut un succès.

Prolongements

Arts du son

- Chanter des extraits de l'œuvre dont « Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour »
- Se plonger dans l'atmosphère enchanteresse de l'orchestration
- Reconnaître les principaux leitmotive
- Le langage musical de Pelléas : mélodie continue à l'image de l'action, pointillisme sonore, syllabisme vocal, archaïsmes et modalité), anti lyrisme de l'écriture vocale
- Parallèles avec l'opéra Tristan un Isolde de Wagner
- Pelléas et Mélisande de Maeterlinck inspirant les compositeurs :
 - >> Pelléas et Mélisande, drame lyrique et la suite symphonique (dont la célèbre « Sicilienne »), op. 80, de Gabriel Fauré,
 - >> Pelléas et Mélisande op. 46, suite orchestrale en neuf tableaux de Jean Sibelius
 - >> Pelleas und Melisande, poème symphonique d'Arnold Schönberg, opus 5

Arts du langage

- Étude du caractère des personnages et de leurs émotions
- Comprendre les rouages du langage de Maeterlinck qui suggère sans révéler : gestion des dialogues, répétition de mots clefs, phrases brèves, inachevées, interrompues, superposées, la notion de silence ; etc ...)
- L'espace et le temps du drame de Maeterlinck
- Les grands thèmes de l'histoire et leurs similitudes avec d'autres récits ou contes (deux frères rivaux, l'épouse accusée innocente, la perte de l'anneau de mariage)
- Les amours impossibles : similitudes avec l'histoire de Lancelot et Guenièvre, de Roméo et Juliette où l'amour côtoie la mort
- Lecture : La chevelure de Guy de Maupassant et La chevelure, poème
- Extrait des Fleurs du mal de Charles Baudelaire
- Évocation d'une autre histoire où il est question d'un anneau : L'Anneau du Nibelung, opéra de Richard Wagner

Arts du spectacle vivant

- Comparaison de mises en scène à partir de l'étude d'une scène en particulier

Arts du visuel

- Affiches des différentes productions de Pelléas : description puis productions en classe à partir d'un des mots-clefs de l'œuvre
- La symbolique du reflet concernant les fontaines et puits : vertige, dualité, double jeu
- Adaptation de la pièce de Maeterlinck en comics, réalisation de P. Craig Russell

Cinéma

- Les chevelures merveilleuses, celle de la princesse Raiponce par exemple,
- Le symbole de l'anneau (« Mon Précieux ! »).
- Entre ombre et lumière ...

En Histoire

- Claude Debussy et Maurice Maeterlinck dans leur temps

Histoire des arts, approche interdisciplinaire EPI

- Le mouvement symboliste (pourquoi pas en étudiant en même temps le réalisme naturaliste pour mieux le comprendre)
- EPS/ danse, éducation musicale, français/ théâtre
- Atelier chorégraphique, mise en mouvement à partir de la musique de Pelléas et Mélisande