

# LE THÉATRE DE CLAUDE DEBUSSY

Le 30 avril 1902, le théâtre de l'Opéra-Comique représentait pour la première fois *Pelléas et Mélisande*; date mémorable, car en ce jour nous fut révélé un drame lyrique où la plus juste expression des sentiments concordait constamment, par une sorte de prodige, avec la plus parfaite harmonie.

Depuis son origine, qui remonte, comme on sait, à l'Italie du seizième siècle, le drame lyrique avait tenté d'accorder ensemble ces deux nécessités, sans jamais complètement y parvenir. Monteverdi est le seul musicien qui avant Debussy soit arrivé à unir ce que tous les autres, dans l'intervalle, vont séparer; encore n'est-ce pas sans sacrifier un peu l'un des deux éléments de la composition : dans ses premiers ouvrages, tels que l'*Orfeo*, l'expression, dans les derniers, comme le *Couronnement de Poppée*, l'harmonie. Après lui, on ne trouvera d'autre moyen, pour adapter la musique au drame, que de diviser l'ouvrage en deux parties : l'une, où la musique sera dominée par le discours, l'autre où elle s'en affranchira. D'un côté le récitatif, sous quelque nom qu'on le désigne; de l'autre, des airs de chant ou des morceaux d'orchestre aux formes aussi arrêtées que si l'auteur les eût destinés au concert, non au théâtre. Rameau, plus symphoniste, Gluck, plus dramatique, ne s'affranchissent ni l'un ni l'autre de ce partage, non plus que Mozart, Beethoven, ni aucun des auteurs du dix-neuvième siècle, jusqu'à Wagner.

Le tourment de l'unité fut en Wagner, et sitôt qu'il se mit à réfléchir sur son art, il s'efforça d'en fondre et d'en souder ensemble les différentes parties, à

grande peine et grand ahan, comme Siegfried réunissant au feu de la forge les débris de l'épée paternelle. Il n'y a pas toujours réussi, son impétueux génie s'échappant quelquefois des moules préparés et interrompant la coulée pour des constructions qui se dressent, isolées, au beau milieu de l'œuvre et s'en détachent aisément : Chevauchée des Valkyries, marche funèbre de Siegfried, Duo d'amour de la Valkyrie, Incantation du feu, Enchantement du Vendredi-Saint. Il n'y a guère que *Tristan et Yseult* où poésie et musique soient unies, selon le vœu de l'auteur, d'une indissoluble et formidable étreinte. Malgré la différence des moyens et l'opposition des styles, on peut dire en ce sens que Debussy succède à Wagner, dont il devait cependant détruire l'influence sur la musique moderne, et que Pelléas et Mélisande peuvent de loin reconnaître *Tristan et Yseult*, bien qu'ils soient d'un autre temps, d'une autre race, et n'aient pas d'innocence.

L'exemple de Wagner n'a certainement pas été inutile à Debussy qui se pose le même problème, mais le résout par un procédé dont Wagner n'avait pas et ne pouvait avoir l'idée. Wagner a l'esprit ordonnateur : les matériaux lui sont fournis disjoints, il les choisit, les façonne et les assemble, de telle sorte que par exemple un chant qui n'obéit qu'à la parole soit enchassé en un orchestre relevé de vigoureux motifs où la musique reprend tous ses droits. Debussy est intuitif : une mélodie sans accompagnement, un accord sans préparation contiennent toute la complexité des pensées qu'il a su y accumuler par l'effet d'un patient travail de retouches, pareil à l'ouvrier d'Extrême-Orient penché sur le morceau de jade qu'il évide, amincit, creuse, amenuise, utilisant sa résistance même pour lui prêter la molle souplesse des corps vivants ou des tiges fleuries.

Debussy a eu des précurseurs. Les musiciens français qui vers la fin du dix-neuvième siècle ont écrit pour le théâtre, notamment Gounod et Massenet, avaient su s'affranchir des raides cadences du récitatif pour un chant qui, suivant de plus près les inflexions naturelles du discours, se prêtait aussi à de plus délicates modulations. Mais ils n'usaient de cette forme nouvelle qu'à titre de récitatif encore, entre les airs qu'ils construisaient à la manière ancienne. Les musiciens russes sont allés beaucoup plus loin. L'un d'eux, Dargomyjski, a composé un opéra entier, le *Convive de pierre*, sur la prosodie des paroles, sans

jamais y introduire une mélodie définie. Moussorgski est parti du même principe, mais son profond instinct de musicien lui a fait trouver les accents les plus justes et les plus mélodieux tout à la fois, et *Boris Godounov* est bien, comme me le disait un jour le charmant Charles Bordes « le grand-père de *Pelléas* ». L'œuvre russe est malheureusement inégale, et l'un de ses actes, celui qui se passe en Pologne, contient d'indéniables banalités. Sans ces défaillances, et d'assez nombreuses négligences d'écriture que Rimski-Korsakov a maladroitement corrigées, *Boris Godounov* égalerait *Pelléas et Mélisande*, qu'il dépasse par la grandeur des caractères et la religieuse élévation des sentiments.

Après *Pelléas*, que pouvait nous donner Debussy? Un autre *Pelléas*? C'est ce qu'on lui demandait de tous côtés, et le succès était certain. Il refusa, ou plutôt il se déclara incapable de se répéter. Il avait travaillé dix ans à *Pelléas*, de 1892 à 1902. Sitôt l'œuvre jouée, il entreprit de mettre à la scène deux nouvelles d'Edgard Poë : le *Diable dans le Beffroi* et la *Chute de la maison Usher*. La première donnait lieu à un dérèglement de gestes où pouvait s'exercer la fantaisie bouffonne qui plus tard animera, dans les recueils des *Préludes*, les *Minstrels* ou le *Général Lavine*. La seconde était présentée par le conteur lui-même sous la forme d'une symphonie de pressentiments, constamment renforcée jusqu'à la catastrophe qui ramène le calme avec le deuil. Interrompus, puis repris tour à tour, aucun de ces deux projets ne devait aboutir; les scénarios seuls furent écrits, la musique n'a jamais été rédigée.

Debussy eût ensuite l'intention de composer un drame musical sur le roman de *Tristan et Yseult*, tel que le lui avait fait connaître le livre admirable de M. Joseph Bédier. Pour les deux nouvelles d'Edgar Poë, il avait voulu se passer de collaborateurs. Cette fois, il en eut trop. Joseph Bédier et Claude Debussy suffisaient. D'autres personnalités s'interposèrent, on perdit des années à vérifier leurs pouvoirs et à discuter leurs droits, de telle sorte que l'écrivain et le musicien perdirent patience l'un et l'autre, et l'œuvre à peine ébauchée fut abandonnée. C'est grand dommage, car on eût aimé voir Debussy se mesurer avec Wagner, et rendre à la musique de notre nation une légende que M. Bédier avait déjà réintégrée en sa poésie.

Le *Martyre de Saint-Sébastien*, de M. Gabriele d'Annunzio, a été représenté pour la première fois sur la scène du Châtelet le 22 mai 1911, avec la

musique de Claude Debussy. Le poète italien qui recevait alors l'hospitalité de la littérature française ne pouvait rendre à l'art musical de notre pays un plus digne hommage. Pourquoi fallut-il que le spectacle, organisé par une artiste dont le goût n'a rien de français, succombât sous le faste et la longueur? Ce n'est que l'année suivante, lorsque la nouvelle partition, dégagée d'un poème exubérant, fut exécutée seule à un concert de la Société musicale indépendante, que nous en pûmes apprécier la pure et sublime beauté. Toutefois, comme il ne s'agissait ici que de musique de scène, l'auteur avait composé, pour chacun des épisodes qu'il lui avait été réservé de traiter, un morceau particulier, aussi dégagé de contours qu'exact en ses proportions, et c'est pourquoi peut-être certains de ses anciens admirateurs, qui attendaient toujours un autre *Pelléas*, furent déçus. La vérité est que la musique du *Martyre*, plus achevée que celle de *Pelléas*, n'est pas moins vivante, et rayonne d'une céleste clarté que *Pelléas*, tout humain et terrestre, n'a pas connue.

Dans les dernières années de sa vie, Debussy eut l'intention de transformer en drame lyrique le *Martyre de Saint-Sébastien*. La nouvelle direction de l'Opéra l'y encourageait, et M. d'Annunzio donnait fort galamment carte blanche pour les remaniements et les coupures. Le travail assez ingrat entrepris sur le texte fut interrompu par une rechute du mal qui devait emporter le grand musicien. Nous ne saurons jamais sous quelle forme ni de quel style Debussy eût composé son second drame lyrique, enseveli dans le même mystère qui recouvre la dixième symphonie de Beethoven.

Il a encore donné à la scène deux ballets : l'un, dont le titre est *Khamma*, date de 1912 et appartient à une danseuse anglaise, qui ne l'a jamais dansé; l'autre est le ballet de *Jeux*, écrit sur un scénario de M. Nijinski et représenté pour la première fois au théâtre des Champs-Elysées le 15 mai 1913. La musique de ces deux ouvrages est charmante, mais s'apparente plus au poème symphonique qu'au ballet proprement dit. Enfin, le théâtre du Vaudeville a mis à la scène, l'an passé, en sa trop brève saison lyrique, l'*Enfant prodigue*, la *Damoiselle élue* et la *Boîte à joujoux* « ballet pour enfants », que l'intention primitive de l'auteur n'y destinait pas.

Louis LALOY.