

Saison 20-21



Pelléas et Mélisande

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Drame lyrique de Claude Debussy
Créé en 1902 à Paris

du 18 au 28 février 2021 au Grand Théâtre de Genève
sous réserve des décisions des autorités fédérales et régionales suisses



Chers Enseignants, Chères Enseignantes, cher Public,

A l'heure qu'il est, nous ne savons pas si les mesures sanitaires en vigueur nous permettront de vous accueillir pour les représentations de *Pelléas et Mélisande*.

Pour les établissements scolaires, nous avons tenu à conserver, tant que nous y sommes autorisés, les ateliers de pratique artistique prévus. Toutefois nous avons dû pour répondre au plan de protection d'Ecole et Culture, les « transporter » du Grand Théâtre jusqu'aux classes. Notre artiste intervenante est prête, elle a hâte de vous rencontrer ainsi que vos élèves. Si le spectacle ne devait pas avoir lieu, vous aurez accès à une captation de qualité, à regarder en classe.

Bien évidemment cela ne remplace pas la venue au spectacle, et que vous dire de plus que « vous nous manquez » ? Nous espérons donc que la situation s'améliorera prochainement, afin que nous puissions à nouveau nous retrouver dans cette maison qui est la vôtre autant que la nôtre.

Ce dossier pédagogique a été réalisé en collaboration avec les étudiants de première année de Bachelor musicologie de l'Université de Genève, supervisés par Madame Giulia Riili. Sensibilisés aux enjeux d'un tel dossier, certains ont adapté leurs travaux de recherche du premier semestre afin de produire des textes utiles et accessibles, qui permettront d'apporter à vos élèves un éclairage complémentaire sur l'oeuvre de Debussy. Nous tenions à les remercier chaleureusement, ainsi que leur enseignante.

Vous présentant nos meilleurs voeux pour la nouvelle année, nous les plaçons sous le signe de notre devise de la saison passée : Oser l'espoir.

Pour le Grand Théâtre Jeunesse
Sabryna Pierre
Resp. développement culturel
Fabrice Farina
Collaborateur jeune public

NB: Ce dossier pédagogique vient soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre ou avant leur venue à une représentation. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités pédagogiques sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation de bienfaisance du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Pelléas et Mélisande

Drame lyrique de Claude Debussy

Livret du compositeur d'après la pièce de Maurice Maeterlinck

Créé en 1902 à Paris

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève 1999-2000

En coproduction avec l'Opera Ballet Vlaanderen,

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg et Göteborgs Operan

Chanté en français avec surtitres en français et anglais

Direction musicale	Jonathan Nott
Mise en scène et chorégraphie	Damien Jalet et Sidi Larbi Cherkaoui
Scénographie et concept	Marina Abramović
Costumes	Iris van Herpen
Lumières	Urs Schönebaum
Vidéo	Marco Brambilla
Dramaturgie	Koen Bollen
Dramaturgie musicale	Piet De Volder
Direction des chœurs	Alan Woodbridge
Pelléas	Jacques Imbrailo
Mélisande	Mari Eriksmoen
Golaud	Leigh Melrose
Arkel	Matthew Best
Geneviève	Yvonne Naef
Yniold	Marie Lys
Un médecin / un berger	Justin Hopkins

**Danseurs de la compagnie Eastman et
du Ballet du Grand Théâtre
Chœur du Grand Théâtre de Genève
Orchestre de la Suisse Romande**

Pelléas et Mélisande

Sommaire

L'oeuvre

p.4

L'argument

Introduction par L. Regaissé

Claude Debussy

Debussy, un soir de mai 1893 par A. Venuti

Au lieu de l'appeler Pelléas... par A. Bachetta

La production

p.15

Un symbolisme contemporain

L'équipe du spectacle

Guide d'écoute par F. Farina



Pelléas et Mélisande

L'argument

PREMIER ACTE

Scène 1

Une forêt

Perdu au cours d'une chasse, loin de sa patrie Allemonde, le prince Golaud trouve une mystérieuse femme en pleurs au bord d'une fontaine. Encore et toujours, elle évite ses questions. Il s'avère qu'elle est également perdue, fuyant un endroit maléfique quelque part au loin... « Ne me touchez pas ! », répète-t-elle anxieusement. Golaud parvient seulement à apprendre d'elle son nom: Mélisande. Elle accepte, après qu'il ait longuement insisté, d'aller avec lui.

Scène 2

Une chambre dans le château d'Arkel en Allemonde

Geneviève, la mère de Golaud et de son demi-frère Pelléas, lit au roi aveugle Arkel une lettre dans laquelle Golaud décrit à Pelléas sa rencontre avec Mélisande. Il annonce également qu'il est marié avec elle depuis six mois. Golaud craint la réaction de son grand-père Arkel, qui avait choisi une meilleure épouse d'un point de vue politique pour son petit-fils. Arkel accepte le choix de Golaud.

Pelléas a également reçu une lettre. Son bon ami Marcellus écrit qu'il est malade et qu'il va bientôt mourir. Il demande à Pelléas de lui rendre visite une dernière fois. Arkel rappelle à Pelléas que son père est également alité et à l'agonie dans sa chambre au château. Pelléas reporte son départ.

Scène 3

Devant le château

Geneviève et Mélisande se promènent dans les sombres jardins du château et rencontrent Pelléas. Ils regardent la mer s'étendre au loin. Mélisande reconnaît le bateau avec lequel elle est venue et s'inquiète car une tempête se prépare. Pelléas réitère son souhait de partir. Mélisande fait part de sa déception.

DEUXIÈME ACTE

Scène 1

Une fontaine dans le parc

Pelléas emmène Mélisande à la « Fontaine des aveugles », dont l'eau a autrefois guéris des gens de leur cécité. En jouant avec l'alliance qu'elle a reçue de Golaud, elle tombe dans l'eau. L'horloge vient de sonner midi. Que vont-ils dire à Golaud ? « La vérité », dit Pelléas.

Scène 2

Une chambre du château

Golaud se repose sur son lit, après une chute de son cheval qui s'est emballé sur le douzième coup de midi. Mélisande apporte à Golaud un verre d'eau à boire. Elle pleure et se sent malade. Golaud remarque l'absence de la bague. Mélisande lui raconte qu'elle a perdu la bague dans une grotte alors qu'elle cherchait des coquillages pour Yniold, le fils de Golaud issu d'un premier mariage. Il est furieux et l'envoie chercher la bague. Pelléas doit l'aider.

Scène 3

Devant une grotte

Lorsqu'ils atteignent la grotte, Mélisande et Pelléas attendent qu'il fasse suffisamment clair pour entrer à l'intérieur. Soudain, la lune illumine la grotte et rend visibles trois pauvres vieillards. Pelléas raconte qu'il y a une famine dans le pays. Ils décident de revenir une autre fois.

TROISIÈME ACTE

Scène 1

Une des tours du château

Mélisande se coiffe au sommet de la tour tout en regardant par la fenêtre. Pelléas l'observe et se laisse séduire par sa beauté. Il s'emmêle dans ses longs cheveux tombants, qu'il ne veut pas lâcher. Quand Golaud les surprend, il se persuade qu'ils sont pris à des jeux d'enfants.

Scène 2

Les voûtes souterraines du château

Golaud emmène Pelléas dans les souterrains du château. L'eau stagnante des cachots sent la mort. L'air étouffant les fait rapidement ressortir.

Scène 3

Une terrasse à la sortie des voûtes souterraines

Golaud prévient Pelléas de ne pas s'approcher trop près de Mélisande. C'est parce qu'elle est enceinte.

Scène 4

Devant le château

Golaud tente d'obtenir de son fils Yniold des informations sur la relation entre Pelléas et Mélisande. Après que Golaud lui ait posé de nombreuses questions, Yniold lui montre comment Pelléas et Mélisande s'embrassent. Golaud soulève Yniold pour que son fils puisse regarder par la fenêtre. Il y voit Pelléas et Mélisande regarder fixement une source de lumière.

QUATRIÈME ACTE

Scène 1

Une chambre du château

Pelléas annonce à Mélisande que son père, qui était à l'agonie, a été guéri et l'envoie en voyage. Selon lui, Pelléas n'aurait plus longtemps à vivre. Avant son départ, Pelléas et Mélisande se retrouvent une dernière fois à la fontaine.

Scène 2

Une chambre du château

Le roi Arkel entre et prédit que c'est Mélisande qui ouvrira la porte de la nouvelle époque qu'il voit poindre. Il fait l'éloge de sa beauté et veut un baiser de sa part. Golaud arrive, il a une blessure qui saigne sur le front. Il est furieux et ne veut aucune aide. Il veut son épée. Désespéré, Golaud refuse de regarder Mélisande dans les yeux. Il la traîne par les cheveux sur le sol. Arkel s'interpose.

Scène 3

Une fontaine dans le parc

Dans le parc du château, Yniold tente de libérer sa balle coincée sous un rocher. Il entend des bêlements de moutons. Quand ils le croisent, ils se taisent. Yniold demande au berger pourquoi. Il explique que ce n'est pas le chemin vers l'étable.

Scène 4

Une fontaine dans le parc

Pelléas attend Mélisande. Il a décidé de lui dire tout ce qu'il ne pouvait pas dire. Quand Mélisande arrive, ils se cachent dans l'obscurité. Ils se déclarent leur amour l'un pour l'autre. Mélisande remarque que quelqu'un les espionne. C'est Golaud. Pelléas et Mélisande s'embrassent. Golaud court vers eux et tue Pelléas. Mélisande s'enfuit, poursuivie par Golaud.

CINQUIÈME ACTE

Une chambre du château

Mélisande est au lit, entourée Arkel, Golaud et un médecin. Elle a une petite blessure, que le médecin déclare sans danger. Mélisande revient à elle et Golaud l'interroge immédiatement sur sa relation à Pelléas. Elle soutient qu'ils ne sont pas coupables, même quand il la supplie de dire la vérité. Arkel demande à Mélisande si elle veut voir sa fille. Mélisande la regarde et la prend en pitié, avant de rendre son dernier soupir. Arkel déclare que c'est maintenant au tour de la petite fille de vivre pour sa mère.



Une introduction à *Pelléas et Mélisande*

par L. Regaissé, élève en 1ère année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

***Pelléas et Mélisande*, un opéra original**

Pelléas et Mélisande (1902) est le premier opéra achevé de Debussy et est qualifié comme l'un des « plus originaux de l'histoire de la musique »¹. Il est basé sur une pièce de théâtre du même nom, créée par Maeterlinck en 1892. En voulant « faire de la musique pour le théâtre »², Debussy réussit à transmettre émotions et sentiments d'une manière authentique, sans effets artificiels souvent présents à l'opéra. Il voulait que les acteurs chantent presque en parlant, et jouent le plus naturellement possible. Cette recherche du naturel et de l'authenticité est un aspect qui renouvelle le monde de l'opéra, et qui rend *Pelléas et Mélisande* unique et original.

Bien qu'il respecte la structure traditionnelle en cinq actes, Debussy défie les conventions musicales et opératiques. Pour mener à bien son idée d'une expression naturelle, il utilise le *parlando* - le chant parlé. Précisons que l'esthétique qu'il invente est liée aux mouvements littéraires et picturaux de son époque. Il est notamment inspiré par plusieurs poètes symbolistes de son époque, dont Verlaine, Baudelaire et Mallarmé. D'ailleurs, lorsqu'il écrit la musique, il se base sur la parole et non sur les conceptions mélodiques préétablies, comme les règles de la tonalité. Cela permet une richesse rythmique et une souplesse naturelle, portées par de nombreuses influences littéraires et picturales.

Debussy prend aussi des libertés quant aux règles de la tonalité, car il considère que celles-ci ne permettent pas une expression véritable. Il compare la tonalité à une « vieille dame » qu'il faudrait « noyer », selon ses propres termes. Son irrespect envers certaines règles harmoniques transmet une atmosphère de mystère, aspect qu'il aimait déjà dans le drame symboliste de Maeterlinck et qu'il veut amplifier à travers sa musique. Le non-dit est aussi transmis à travers les personnages (Mélisande et le mystère qui règne sur elle en est le parfait exemple), et par la grande utilisation du silence dans cet opéra. En effet, on remarque par exemple que Mélisande s'exprime autant par ses silences que par son chant, ce qui amplifie le mystère qui l'entoure. La fascination de Debussy pour le silence est liée à celle pour la poésie. Il considère que les poètes disent « les choses à demi » et souhaite utiliser cet « agent d'expression » qu'est le silence dans *Pelléas et Mélisande*.

Le silence et la musique se complètent, tout comme la musique, le texte et les personnages se soutiennent et se complètent : « ou la musique s'essouffle à courir après un personnage, ou le personnage s'assoit sur une note pour permettre à la musique de le rattraper ». Il y a ce soutien et cet échange perpétuel entre le

¹ PELLY, Laurent, et SIAUD, Florent « Modèle « Le théâtre à travers la musique » », *Agôn*, Points revue, Entretiens, <http://journals.openedition.org/agon/885> (consulté le 26/10/20).

² *ibidem*

chant parlé des personnages et la musique orchestrale. Debussy crée alors une esthétique nouvelle, qui marque les esprits du public et artistes de l'époque.

Les réactions envers *Pelléas* sont nombreuses, très favorables ou au contraire, contre l'irrespect qu'a Debussy envers les conventions opératiques. Par exemple, en découvrant *Pelléas*, Willy - de son vrai nom Henry Gauthier-Villars - romancier mais aussi critique musical, trouve cet opéra « plein d'originalité et de charme »³ mais déroutant ; Octave Maus, un critique d'art, trouve que *Pelléas* est un « art extrêmement séduisant, à la fois simple et compliqué [...], d'une poésie vraiment exquise et d'une suprême délicatesse de pensée ». Au contraire, Cocteau qualifie cette œuvre de suspecte. Il déclare que c'est une musique « à écouter la figure dans les mains » et qu'on pourrait « y attraper du mal »⁴ en l'écouter. Mais l'idée reste la même, cet opéra unique en son genre et original choque, perturbe et suscite un grand intérêt.



³ Les réactions de Willy et d'Octave Maus sont notamment mentionnées dans LESURE, François, Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes. [s.l.], Klincksieck, 1992.

⁴ POZZI Raffaele, « L'idéologie Néoclassique », Musiques : Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Turin, Giulio Einaudi Editore, Turin (Volume I).

Claude Debussy

Saint-Germain-en-Laye, 1862 - Paris, 1918



Claude Debussy est un compositeur français à cheval entre le XIX^{ème} siècle et le XX^e. Musicien libre et anticonformiste, Debussy a souvent été caractérisé d'impressionniste musical, étiquette qu'il n'a jamais acceptée. Sa musique accorde une place de choix à la couleur et aux timbres instrumentaux.

Debussy commence sa formation musicale au Conservatoire de Paris où il y suit les cours de composition d'Ernest Guiraud et un temps la classe d'orgue de César Franck. L'élève révèle déjà une personnalité compliquée et insaisissable. En 1884, Debussy remporte le premier Prix de Rome mais son séjour à la Villa Médicis sera le point de rupture avec l'académisme. Supportant mal son exil, le musicien démissionne au bout de deux ans et rentre à Paris où il mènera la vie de bohème.

Admirateur de Mallarmé et habitué de ses salons, Debussy est fasciné par le symbolisme. Il s'inspire de ce mouvement dans sa musique, notamment Prélude à l'après-midi d'un faune à partir d'un poème de Mallarmé. Le compositeur fait preuve d'une audace musicale qui aura du mal à être appréciée, exemple avec son opéra Pelléas et Mélisande qui fut au début très critiqué avant d'être célébré et joué dans le monde entier.

Artiste aux inspirations éclectiques, il est notamment séduit par les musiques d'extrême-orient : gamme pentatonique, gamme par tons entiers, créant ainsi un univers musical unique, insaisissable. De nombreux grands compositeurs du XX^e siècle se sont réclamés de l'héritage de Debussy comme Pierre Boulez et Henri Dutilleux.

L'œuvre de Debussy en 6 dates

- **1893** : *Quatuor à cordes en sol mineur*
- **1894** : *Prélude à l'après-midi d'un faune*, inspiré du poème *Faune* de Mallarmé
- **1902** : *Pelléas et Mélisande*, sur un livret de Maurice Maeterlinck
- **1905** : *La Mer*
- **1912** : *Préludes*

La vie de Debussy en 5 dates

- **1870** : Claude Debussy prend ses premières leçons de musique, dans le Sud pendant la guerre.
- **1884** : Il obtient le premier prix de Rome avec sa cantate *L'Enfant prodigue*
- **1884-1892** : Debussy mène la vie de bohème à Paris avec sa compagne « Gaby aux yeux verts ».
- **Fin 1890** : Il fait la rencontre de Mallarmé et Satie
- **1899** : Il se marie avec Lucie Texier
- **1903** : Il débute une relation avec Emma Bardac qui fait scandale, il finit ses jours avec elle.

D'après France Musique <https://www.francemusique.fr/personne/claude-debussy>

Debussy, un soir de mai 1893

par A. Venuti, élève en 1ère année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

Lorsqu'un soir de mai 1893, Claude Debussy assiste à la première de *Pelléas et Mélisande*, il est aussitôt subjugué et se promet d'adapter la pièce en opéra. Compositeur déjà reconnu, il ne sait pourtant pas que cette œuvre lui apportera une renommée internationale de par son originalité et sa complexité.

C'est cette richesse musicale qui rendra le processus de composition de *Pelléas et Mélisande* parfois désorganisé et laborieux. Il s'écoulera près de 10 ans entre les premières notes écrites par Debussy en rentrant de la représentation de la pièce et la première interprétation musicale de *Pelléas et Mélisande* en 1902. Si cette longue durée de composition durant laquelle Debussy s'attellera presque uniquement à *Pelléas* a permis un degré de finition particulièrement élevé, elle s'est également accompagnée d'un suivi quelque peu chaotique de l'évolution de la pièce.

Peu commun pour l'époque, *Pelléas et Mélisande* est en premier lieu une partition pour piano et chant. C'est à partir de cette partition, facilement transportable, lisible et modifiable que Debussy va par la suite construire les orchestrations de la pièce. Or, le piano-chant ne manquera pas d'évoluer au fil de cette dizaine d'années. Debussy ayant pour habitude de visiter ses amis ou ses collègues musiciens pour qu'ils leur fassent part de leurs impressions, la partition se verra agrémentée de modifications mineures, qui ne sont pas toujours reportées sur l'orchestration.

Même à quelques semaines de la première représentation, Debussy n'est pas sorti d'affaire. On lui demande par exemple de censurer un passage jugé choquant, ou de composer en catastrophe des interludes pour permettre aux artistes de modifier le décor entre les actes. Ces ajouts de dernière minute contribuent encore alors à ce chaos contrôlé qui entoure la composition d'un opéra aussi ambitieux. Le suivi de ces modifications permet de comprendre un peu mieux la construction de l'opéra et de la pensée de Debussy..

Mais il n'est pas toujours facile pour un musicologue d'entreprendre ce travail. Beaucoup de manuscrits ont été tout simplement détruits par Debussy lui-même, ou perdus par un éditeur. La question de l'identité de l'œuvre se pose alors, non seulement pour le musicologue ou le musicien qui voudra l'interpréter. Des personnalités comme Pierre Boulez, chef d'orchestre réputé pour ses interprétations de Debussy, auront travaillé sur la question d'une lecture critique de l'œuvre.

Peut-on alors vraiment considérer *Pelléas et Mélisande* comme une pièce de musique figée dans le marbre, qui se serait terminée le 30 avril 1902, alors que de nombreuses questions subsistent ? Faut-il tenter de restaurer la scène censurée, qui ne fut jamais jouée à l'époque ?

Faut-il jouer les interludes maintenant que les limitations techniques ont disparu ?

Dans quelle mesure joue-t-on vraiment *Pelléas et Mélisande*, lorsque l'on est chef d'orchestre ou metteur en scène plus de cent ans après ?

«[...] Au lieu d'appeler l'opéra *Pelléas et Mélisande*, on pourrait simplement l'appeler *Golaud...* »⁵ : la relecture théorique de *Pelléas et Mélisande* de Pierre Boulez et sa mise en scène en 1992

par A. Bachetta, élève en 1ère année de Bachelor musicologie à l'Université de Genève

Pierre Boulez (1925-2016), compositeur, chef d'orchestre et musicologue, est un des interprètes les plus notables de l'œuvre de Debussy au XXe siècle. Son interprétation de *Pelléas et Mélisande* en 1969 puis 1992 est le résultat d'une longue réflexion théorique sur l'œuvre, qu'on peut faire remonter dans ses écrits à l'écriture d'un article encyclopédique sur Debussy en 1958. On y note déjà une opinion très tranchée de la pièce, et surtout de l'interprétation qui s'en fait à son époque⁶. Cette réflexion évoluera aussi notamment par les échanges de Boulez avec André Schaeffner, ethnomusicologue, et sa mise en lien de l'œuvre de Debussy, et *Pelléas* en particulier, avec les écrits d'Edgar Poe et Antonin Artaud, et des éléments du théâtre balinais⁷.

Sa relecture de l'œuvre se traduit de plusieurs manières, rassemblées par une volonté de sortir d'une tradition d'interprétation française « bon chic bon genre » de *Pelléas*. Tout d'abord une volonté de ne se référer qu'au texte d'origine pour guider les choix interprétatifs, puis de faire ressortir les parties les plus sombres et intenses que peut avoir le texte de Maeterlinck. Musicalement ensuite, une accentuation des micro-nuances et changements de registres chantés, et une prosodie moins « parlée »⁸. Le personnage de Golaud est aussi privilégié au couple Pelléas-Mélisande.

En 1992, la mise en scène de Peter Stein se déroule principalement dans un décor globalement fidèle au texte et son allure de conte médiéval, avec toutefois des décors plus sombres que ceux de la mise en scène originale. La deuxième scène du quatrième acte, où la réinterprétation du personnage de Golaud et les particularités orchestrales de Boulez sont le plus mis en valeur, est peut-être la scène la plus représentative de la vision du compositeur. Au niveau de l'orchestre, on note une grande fluidité du tempo, mais toujours très contrôlée, des registres bas plus accentués et un volume plus élevé par rapport à la voix que dans d'autres performances. Au niveau vocal, Golaud passe du cri à un chant « d'opéra » en quelques mesures tout en restant dans la même tessiture. Scéniquement, la recherche d'intensité est traduite par une torture de Mélisande non abstraite : Golaud l'empoigne de gauche à droite sur plusieurs mètres.

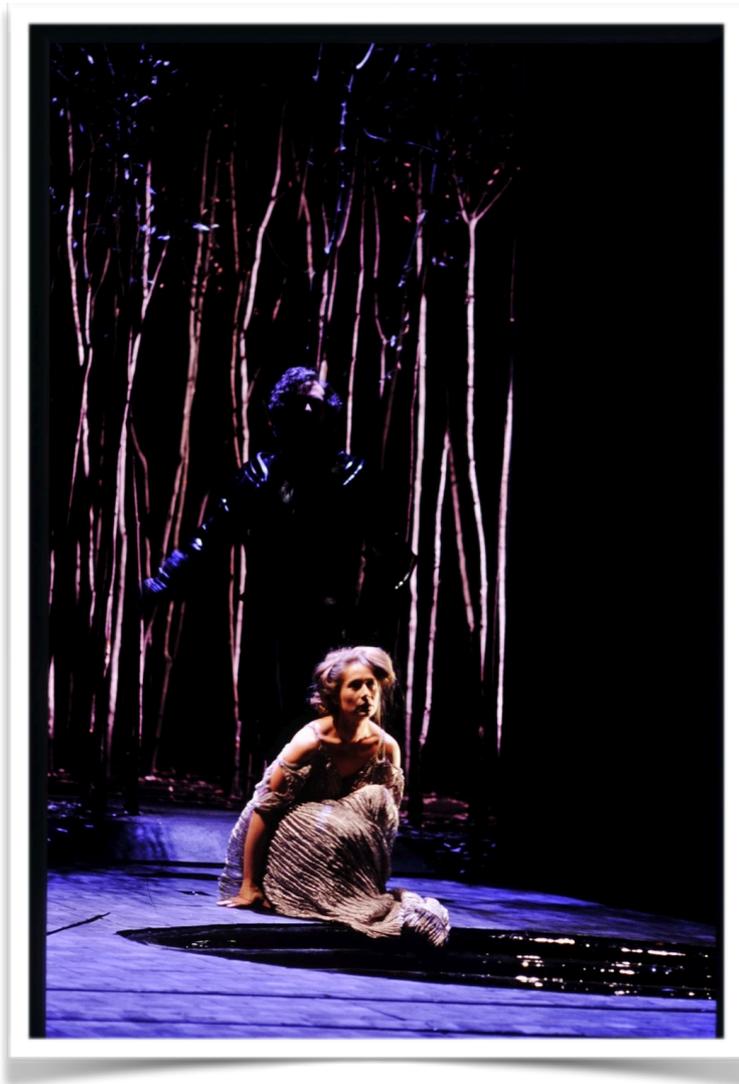
⁵ Boulez Pierre, Schaeffner André, Pereira de Tugny Rosângela (dir.), *Correspondance 1954-1970*, Paris : Fayard, 1998, p. 125.

⁶ Boulez Pierre, « Claude Debussy » in tome A-E de *l'Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1958. cité dans Boulez Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris : Editions du Seuil, 1966, pp. 327-347

⁷ Boulez Pierre, Schaeffner André, Pereira de Tugny Rosângela (dir.), *ibid.*, pp. 25-26. La comparaison avec Artaud est bien entendu anachronique, mais on connaît l'intérêt que portait Debussy aux écrits de Poe et au théâtre d'Extrême-Orient.

⁸ Il n'emploie d'ailleurs que des chanteurs non-francophones, possiblement pour éviter ce retour instinctif au parlé quand la ligne mélodique est monotone.

L'interprétation de Boulez a de particulier qu'elle comporte à la fois des éléments « révolutionnaires » par sa relecture de l'œuvre idiosyncratique, et « réactionnaires », dans les éléments qui privilégient un retour au « vrai » Debussy. Elle est symptomatique du statut du chef d'orchestre face aux institutions musicales plus larges, et reste un excellent exemple de la pluralité des interprétations de *Pelléas et Mélisande*.



Références de la mise en scène citée : DEBUSSY Claude, *Pelléas et Mélisande : drame lyrique en cinq actes et douze tableaux*, Pierre Boulez (direction) ; Alison Hagley (Mélisande) ; Neill Archer (Pelléas) ; Donald Maxwell (Golaud) ; Kenneth Cox (Arkel) ; Penelope Walker (Geneviève) ; Samuel Burkey (Yniold) ; Peter Massocchi (le berger/le médecin) ; Opera and Chorus of Welsh National Opera, Hamburg : Deutsche Grammophon, P 2002 (enregistré en 1992)

Un symbolisme contemporain

Réflexions sur *Pelléas et Mélisande*

par Koen Bollen, dramaturge (Opera Ballett Vlaanderen)

Afin de créer un symbolisme contemporain, les metteurs en scène et chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet ont puisé dans le monde très riche de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy. Ils regardent les choses non seulement de leur propre point de vue mais aussi de celui de la performeuse Marina Abramović, du vidéaste Marco Brambilla, de la créatrice de mode Iris van Herpen et du concepteur d'éclairage Urs Schönebaum. Tous ces artistes sont liés par une conscience commune de l'existence d'un monde caché à nos sens et d'un désir de l'explorer. L'écrivain franco-grec Jean Moréas a écrit dans son *Manifeste du symbolisme* de 1886 : « Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales. »

Dans cette nouvelle version créée en 2016 par l'Opéra des Flandres, chacun des artistes mentionnés ci-dessus cherchera sa propre forme d'art afin de découvrir ces liens. Allemonde, royaume sur lequel règne le roi Arkel et dans lequel Mélisande arrive comme un être presque extraterrestre, semble constituée de trois strates archéologiques. Une strate inférieure dissimule des sentiments, des désirs et des souvenirs refoulés consciemment ou inconsciemment. C'est la strate des fontaines profondes et des donjons corrosifs. Dans la strate intermédiaire la plus accessible, les forêts, les couloirs interminables et les mendiants blêmes semblent symboliser les erreurs de notre réalité quotidienne. La strate supérieure semble être la moins accessible ; c'est celle de la lumière, des étoiles et de l'univers qui semblent posséder un pouvoir spirituel pour Maeterlinck et Debussy, tout en suggérant la poursuite d'un but plus élevé.



On peut distinguer deux grandes émotions dans le drame de Maeterlinck : la peur et la joie. Peur de la mort ou du destin inévitable, avec des racines dans le traumatisme psychologique personnel. Joie pour la possibilité de réaliser l'amour spirituel et l'harmonie avec le cosmos.

ATTEINDRE LA PROFONDEUR

« La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini. Elle est responsable du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes ; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil. Pour celui qui sait regarder avec émotion, c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire : la nature. » Dans cet article de Debussy datant de 1903, le compositeur souligne un lien mystérieux entre la musique et la nature. Le fait que le compositeur de l'œuvre orchestrale mondialement connue *La Mer* mentionne l'eau comme premier élément ne devrait pas surprendre. L'eau joue un rôle crucial dans *Pelléas et Mélisande* et reflète souvent l'humeur de la psychologie du moment : les différents états de la mer au premier acte, les scènes d'amour à la Fontaine des Aveugles et l'eau stagnante et fétide dans les cachots du château.

Au début de l'opéra, le prince Golaud d'Allemonde trouve Mélisande en pleurs au bord d'une fontaine. Quelque chose brille dans l'eau, c'est la couronne qu'un homme de son passé lui a donnée. Elle ne veut pas la récupérer. Golaud l'interroge en vain. Il n'apprend rien d'elle. Seulement qu'elle a été blessée. Nous trouvons une possible référence biographique pour Mélisande dans l'œuvre de Maeterlinck. Peu après *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck écrit la pièce *Ariane et Barbe-bleue*, mise en musique par Paul Dukas. Dans ce conte de fées, il est interdit pour Ariane, la sixième femme du Duc Barbe-bleue, d'utiliser une clé

qu'elle a obtenue de lui. Elle ouvre néanmoins la porte secrète sur laquelle se trouve la clé et Ariane retrouve les cinq précédentes épouses de Barbe-bleue, enfermées dans les oubliettes du château. Toutes les cinq portent des noms de personnages des pièces précédentes de Maeterlinck. Pour Mélisande, ce lien avec le passé expliquerait sa nature sauvage et craintive. « Ne me touchez pas ! » ne cesse-t-elle de répéter. C'est une jeune femme traumatisée que Golaud trouve au bord de la fontaine. Ce n'est qu'après avoir longuement insisté que Mélisande part avec lui...

LA FONTAINE DES AVEUGLES

Une deuxième fontaine joue un rôle important dans *Pelléas et Mélisande* : la Fontaine des aveugles. « C'est une vieille fontaine abandonnée. Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse, elle ouvrait les yeux des aveugles (...) Depuis que le roi est presque aveugle lui-même, on n'y vient plus... » Le pouvoir de guérison de l'eau est également souligné lorsque Mélisande apporte un verre d'eau à Golaud, blessé. Golaud était tombé de son cheval sur le coup de 12 heures, juste au moment où Mélisande avait laissé tomber sa bague dans le bœuf de la fontaine... « Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine. Je croyais que mon cœur était déchiré. » Golaud semble avoir été blessé au moins autant que Mélisande et dit : « J'aimerais mieux avoir perdu tout ce que j'ai plutôt d'avoir perdu cette bague... Tu ne sais pas ce que c'est. Tu ne sais pas d'où elle vient. »

Les personnages de *Pelléas et Mélisande* ne sont pas simplement bons ou mauvais. « Tout le monde connaît les traumatismes. Tout le monde connaît la solitude. Tout le monde craint la mort. Tout le monde connaît la douleur », dit Marina Abramović dans son récent documentaire *The Space In Between*. Dans ce film, le public suit Abramović dans son voyage spirituel à travers le

Brésil, où elle se rend depuis 1989 pour apprendre des chamans et s'inspirer des cristaux qu'on y extrait. Elle conclut le documentaire avec ces mots : « Devant moi se trouve une grotte. Je vais l'explorer ». Mélisande ment à Golaud sur l'endroit où elle a perdu sa bague. Il se trouverait dans une grotte, sur le bord de la mer. C'est donc là que Golaud l'envoie, en compagnie de Pelléas. Debussy écrit à son ami et peintre Henri Lerolle en 1895 pendant le processus de composition : « Je crois que la scène devant la grotte vous plaira, ça essaye d'être tout le mystérieux de la nuit où parmi tant de silence où parmi tant de silence un brin d'herbe dérangé dans son sommeil, fait un bruit tout à fait inquiétant ; puis c'est la mer prochaine qui raconte ses doléances à la lune, Et puis, tout près, la mer qui se plaint à la lune, et c'est Pelléas et Mélisande qui ont un peu peur de parler dans tant de mystère ».

Mais l'eau a aussi un côté traître. Après avoir détecté les premiers signes d'amour entre Pelléas et Mélisande, Golaud emmène Pelléas dans les profondeurs des souterrains du château « 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. Penchez-vous ; n'ayez pas peur... je vous tiendrai, donnez-moi... Non, non, pas la main... elle pourrait glisser... le bras. Voyez-vous le gouffre, Pelléas ? » Et avec cela, Golaud semble prédire le meurtre de son demi-frère. Son sort est scellé ». Debussy écrit à Lerolle : « Et la scène des souterrains fut faite, pleine de terreur sournoise, et mystérieuse à donner le vertige aux âmes les mieux trempées, et aussi la scène au sortir des mêmes souterrains, pleine de soleil, mais du soleil baigné par notre bonne mère la mer ».

LA SOIF DE LUMIÈRE

Le thème crucial de la lumière est introduit dans la lettre que Golaud écrit à son demi-frère Pelléas au début de l'opéra. Golaud demande à son demi-frère de faire allumer une lumière dans la tour du château, si Arkel accepte de le recevoir, lui et sa nouvelle épouse Mélisande. C'est finalement Pelléas qui allumera une torche pour accueillir son frère. Dans son essai *La Vie profonde*, Maeterlinck parle du renouvellement de l'individu en termes de lumière et d'obscurité : « Nous pouvons naître ainsi plus d'une fois ; et à chacune de ces naissances nous nous rapprochons un peu de notre Dieu. Mais presque tous nous nous contentons d'attendre qu'un événement plein d'une lumière irrésistible pénètre violemment dans nos ténèbres et nous éclaire malgré nous. Nous attendons je ne sais quelle coïncidence heureuse, où les yeux de notre âme sont ouverts par hasard dans le moment où quelque chose d'extraordinaire nous arrive. Mais il y a de la lumière dans tout ce qui arrive ; et les plus grands des hommes n'ont été grands que parce qu'ils avaient l'habitude d'ouvrir les yeux à toutes les lumières. »

Pourtant, les habitants d'Allemonde continuent à errer dans l'obscurité. Désireux de percer le secret de Mélisande, Golaud laisse son fils Yniold l'espionner, elle et Pelléas. Il assiste à une scène mystique : une force lumineuse semble unir Pelléas et Mélisande. Maeterlinck et Debussy décrivent et dépeignent une scène qui évoque l'une des performances les plus emblématiques d'Abramović : *The Artist Is Present*, commencée en 2010. Pendant plusieurs mois, Abramović s'est assise sur une chaise. Le spectateur pouvait s'asseoir en face d'elle aussi longtemps qu'il le souhaitait. Dans son mémoire *Walk Through Walls*, Abramović décrit son expérience de cette façon : « Ce que j'ai compris très vite, c'est que les gens qui venaient s'asseoir au-dessus de moi étaient très vite émus.

Dès le début, beaucoup étaient en larmes - et moi aussi. Étais-je un miroir ? C'était plus que cela. Je pouvais voir et sentir leur douleur. Je pense que les gens ont été surpris par la douleur qui bouillonnait à l'intérieur d'eux-mêmes. Je pense que les gens ne regardent jamais vraiment à l'intérieur d'eux-mêmes ». Damien Jalet dit à ce sujet : « Marina a changé la perception des gens et a mis en valeur les yeux comme les portes de tout un monde intérieur. Un sentiment très puissant et aussi intimidant est généré lorsque vous regardez quelqu'un dans les yeux. Cela vous donne un sentiment de transcendance. La façon dont nous regardons le monde est la façon dont nous nous regardons nous-mêmes. La lumière est également importante pour nous. Le monde sombre d'Allemonde est comme une métaphore pour notre monde actuel. Il y a tant d'obscurité autour de nous et le désir de lumière devient si grand ».

Les nombreuses allusions dans l'œuvre à voir et à être vu, les nombreuses références à la fois à la lumière terrestre d'une lampe ou d'un phare et à la lumière cosmique du soleil, de la lune et des étoiles, ont incité Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet et Marina Abramović à situer l'ensemble de l'opéra dans un espace sphérique noir. Cet espace fait référence à la fois à l'intérieur d'un œil avec un iris pour observer le monde et à un planétarium ainsi qu'à un œil concentré sur l'univers. L'espace symbolise à la fois l'atmosphère claustrophobe et oppressante d'Allemonde ainsi qu'une ouverture cosmique : une contradiction spatiale qui imprègne tout l'opéra. C'est à travers l'œil que l'on ressent ce qui se cache sous la peau, mais aussi que le lien avec l'universel cosmique devient perceptible. Damien Jalet déclare : « Dans le texte, regarder et pleurer revient sans cesse comme un fil rouge. Les yeux sont la source des larmes, mais aussi la porte de l'âme. Il établit un lien entre un microcosme et un macrocosme. Cela s'explique par la fascination

de Marina pour les planétariums mais aussi pour le « regard », thème central de la performance *The Artist Is Present* avec laquelle elle est devenue mondialement célèbre et dans laquelle il y a certainement une connexion avec le chef-d'œuvre de Debussy ».

LE LABYRINTHE DES TÉNÉBRES

« Je ne pourrai plus sortir de cette forêt ! » La première phrase de l'opéra, prononcée par un Golaud égaré, caractérise ce personnage en perdition. La forêt est un labyrinthe qui isole le château du monde extérieur. Mais il y a un autre symbole dans lequel les personnages se perdent et s'emmêlent : la chevelure de Mélisande est l'un des symboles récurrents de *Pelléas et Mélisande*. Non seulement est-elle un symbole clair de féminité et de séduction, mais elle est aussi un signe de pouvoir spirituel. La chevelure de Mélisande se détache par mégarde dans la Fontaine des Aveugles ; Pelléas l'attache à trois branches pour qu'elle n'y tombe pas. Golaud, dans un accès de colère, lui saisit les cheveux, par pur désespoir car il ne peut sonder son cœur. Lorsqu'il la traîne sur le sol par les cheveux, il fait un signe de croix. À ce moment, il crie aussi le nom d'Absalon, le fils du roi David qui trahit son père, monte une armée contre lui et ne peut être maîtrisé que lorsque ses longs cheveux s'emmêlent dans des branches pendant au-dessus de sa tête... La force de Mélisande reste ambiguë. Elle peut conduire Pelléas vers la lumière, mais en même temps elle lui cache le ciel...

Plusieurs musicologues ont analysé la conception structurelle de l'œuvre de Claude Debussy, tout d'abord l'étude de Roy Howat, *Debussy in Proportion*. Il soutient que l'emploi du nombre d'or en tant que mesure a joué un rôle important dans l'œuvre de Debussy, ce que le compositeur lui-même mentionne dans l'une de ses lettres. Maeterlinck était fasciné par Pythagore. Outre



le nombre d'or, c'est le célèbre théorème de Pythagore qui a inspiré les deux chorégraphes pour leurs motifs géométriques et leurs séquences de mouvements. Comme beaucoup d'autres symbolistes, Maeterlinck et Debussy ont traité de l'occultisme, tout comme l'écrivain Auguste Villiers de L'Isle-Adam, l'auteur d'*Axel*, une pièce qui est devenue l'un des projets d'opéra inachevés de Debussy. Dans *Axel*, un rôle important est joué par le pentagramme, la manifestation géométrique la plus élémentaire du nombre d'or. Dans les écrits alchimiques, ces proportions étaient utilisées pour tenter de fabriquer de l'or, mais elles font également référence de manière allégorique à la purification de l'âme humaine. Ce n'est pas un hasard si Mélisande forme un pentagramme avec ses cheveux dans la scène d'ouverture de Cherkaoui et Jalet. Telle une araignée, Mélisande tisse sa toile, métaphore de la forêt et de Golaud perdu, mais elle séduit aussi Golaud. Inconsciemment, elle l'attire et l'attrape dans la toile de sa mère, tout comme *Maman* de Louise Bourgeois : à la fois araignée dangereuse et mère protectrice. Comme une toile d'araignée, les danseurs tissent avec *Pelléas et Mélisande* les personnages d'une toile : à la fois oppressante et protectrice. Les toiles d'araignée se transforment en fil de fer barbelé dans la scène où Golaud viole les cheveux de sa femme ; une expression de pur désespoir agressif. Mais la chevelure de Mélisande, dans cette mise en scène, rappelle une dernière image. Maeterlinck aimait énormément le théâtre de marionnettes, c'est pourquoi il a écrit plusieurs pièces pour ce théâtre. Maeterlinck voyait les marionnettes comme une alternative à un style de jeu trop réaliste. Mais surtout, on peut y voir un point de vue plutôt philosophique : de même que les marionnettes sont mises en jeu par un marionnettiste, ne sommes-nous pas nous-mêmes simplement les jouets du destin ?

DES CERCLES ÉTERNELS

Les références aux cercles sont nombreuses : l'anneau, la couronne, la fontaine, la lune, le soleil, la balle en or d'Yniold. Le circulaire apparaît souvent dans les scènes à cause d'une arrivée et d'un départ d'un certain lieu et Arkel donne également à l'ensemble une structure circulaire à la fin de la pièce en déclarant que la fille de Mélisande doit maintenant vivre à sa place... La fille de Mélisande n'est pas le seul enfant dans cet opéra. Yniold est le fils de Golaud, issu de son premier mariage. Il est l'objet d'une scène cruciale chez Maeterlinck et Debussy. Pendant qu'il joue avec, sa balle d'or se coince sous un rocher. Soudain, il entend des moutons. Il demande au berger pourquoi ils arrêtent de bêler. La balle d'or coincée entre les rochers semble être une métaphore du monde entier dont Yniold a hérité et du poids de cette balle, mais elle symbolise aussi en même temps une chance renouvelée. Le berger qui passe à ce moment-là garde le troupeau sur le bon chemin. Mais ce n'est pas à l'étable que ces moutons sont conduits. Il est insinué que la mort les attend. Debussy raconte cette scène à son ami Lerolle : « J'ai terminé également la scène des petits moutons, où j'ai essayé de mettre un peu de la compassion d'un enfant à qui un mouton donne d'abord une idée du jouet auquel il ne peut toucher, et aussi une pitié que n'ont plus les gens inquiets de confortable. » Le langage gestuel déformé que Cherkaoui et Jalet donnent aux danseurs de cette scène est inspiré des sculptures des contemporains de Maeterlinck et Debussy : Auguste Rodin, Camille Claudel et un proche ami de Maeterlinck, George Minne. C'est un langage de mouvement que nous voyons revenir à la Fontaine des Aveugles et dans la grotte au bord de la mer, où la lumière soudaine révèle trois vieillards. Le pays souffre de la faim. Plus tard dans l'opéra, Golaud mentionne en passant à Arkel : « On vient encore de trouver un paysan mort de faim, le long de la mer. On dirait qu'ils tiennent tous à mourir sous nos yeux. »



C'est de ce monde qu'héritent Yniold et la fille de Mélisande. Arkel l'aveugle donne un indice sur les raisons pour lesquelles Mélisande est venue en Allemonde : « À mon âge, j'ai acquis je ne sais quelle foi à la fidélité des événements, et j'ai toujours vu que tout être jeune et beau créait autour de lui des événements jeunes, beaux et heureux... Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois... » Mais Mélisande meurt et Pelléas ne survit pas non plus. Debussy a écrit : « Pelléas et Mélisande, deux pauvres petites créatures qui ont du mal à s'enraciner dans ce monde. (...) Ce monde ne veut pas être convaincu ». Il est temps de commencer une nouvelle génération, un nouveau cycle, un cycle qui peut faire briller la lumière dans l'obscurité.

UN REGARD SUR L'UNIVERS

En regardant les anciennes mises en scène de *Pelléas et Mélisande*, je me suis sentie tellement connectée », dit Abramović. « D'une certaine manière, l'œuvre est tellement statique, c'est pourquoi nous avons voulu explorer cet aspect sous-cutané et mystérieux de l'œuvre. Cela nous a conduit à un monde qui ressemble presque à de la science-fiction et dans lequel les seuls objets sont des cristaux. »

Après des années passées à créer des performances avec son partenaire, l'artiste allemand Ulay, Marina Abramović a symboliquement mis fin à cette collaboration en 1988 avec une dernière performance commune : *The Lovers*. Les deux artistes se sont rencontrés au milieu de la Grande Muraille de Chine après être partis chacun d'une extrémité, un voyage de 90 jours. Depuis qu'Abramović a construit sa carrière en solo, elle n'est pas immédiatement revenue à l'art de la performance provocatrice et puissante du passé.

Tout d'abord, elle a créé ses soi-disant *Transitory Objects*, non pas comme des objets d'art en soi, mais comme des objets qui déclenchent une conscience supérieure. Ils ont été inspirés par la médecine tibétaine et chinoise et par l'artiste-chaman Joseph Beuys, qui a travaillé avec du feutre, du miel et de la graisse et lui a servi de mentor au début de sa carrière. Abramović s'est rendue dans les mines du Brésil pour voir par elle-même comment les cristaux étaient extraits de la terre. Elle exprime son inquiétude quant à la surexploitation des pierres précieuses, mais elle ressent également un besoin urgent : « Notre conscience s'est complètement détachée de nos sources d'énergie. Je veux reproduire cette conscience ».

Le lien avec une plus grande conscience est central dans *Pelléas et Mélisande*. Dans l'espace sphérique qui est créé, sept cristaux gigantesques se dressent ou sont suspendus et peuvent assumer différentes formations. « Les cristaux sont liés à mon propre travail. Les cristaux peuvent être trouvés dans n'importe quelle galaxie. Ils sont les éléments parfaits pour façonner ce monde énigmatique d'Allemonde, celui dans lequel Mélisande arrive en étrangère. » Mais en tant que « *Transitory Objects* », ils sont également liés à l'ouverture du monde intérieur des personnages. « Les cristaux sont vieux de millions, voire de milliards d'années et possèdent un grand pouvoir. Ils sont encore utilisés dans la médecine traditionnelle ainsi que dans la technologie contemporaine. Même avec le plus petit cristal, vous tenez dans votre main la connaissance complète de notre planète. Les cristaux ont la capacité de condenser la lumière et l'énergie. Pour moi, ce sont des capsules dans lesquelles le temps et la mémoire sont stockés. Grâce aux cristaux, il semble que nous puissions communiquer avec d'autres civilisations. Les cristaux sont comme un pont entre l'humain et l'universel ».

Pelléas et Mélisande

L'équipe du spectacle



JONATHAN NOTT

Direction musicale

Directeur artistique et musical de l'Orchestre de la Suisse Romande depuis 2017, Jonathan Nott travaille la formation vers un répertoire russe, français et germanique et l'emmène en tournée au Festival de Lucerne et aux BBC Proms. De 2000 à 2016, il est chef principal du Bamberger Symphoniker, mandat durant lequel il part régulièrement en tournée aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Chine, au Japon, au Festival de Salzbourg et aux BBC Proms. En version de concert, il donne un cycle complet du *Ring* de Wagner en 2013 et initie une collaboration avec Tudor Records, qui lui fait remporter de nombreuses récompenses pour ses enregistrements. Avec le Wiener Philharmoniker, il enregistre *Das Lied von der Erde* en 2015-2016. Le Grand Théâtre l'invite en 2017 pour *Il Barbiere di Siviglia*. Il dirigera *Parsifal* au Grand Théâtre de Genève le printemps prochain.



DAMIEN JALET

Mise en scène et chorégraphie

Le chorégraphe belge et français Damien Jalet explore les convergences entre la danse et d'autres médias tels que musique, arts visuels, cinéma, théâtre et mode. Parmi ses créations récentes sont *Babel(words)* avec Sidi Larbi Cherkaoui, présenté à la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon en 2016 et distingué par deux prix Olivier ; *Les Médusés*, installation chorégraphique dans plusieurs salles du Louvre et *Boléro* en collaboration avec Cherkaoui et Marina Abramović pour le Ballet de l'Opéra de Paris. Il a participé à la création de plusieurs films, notamment *The Ferryman* de Gilles Delmas, *Vessel* avec l'artiste japonais Nawa Kohei et *Suspiria* de Luca Guadagnino. *Pelléas et Mélisande* est son premier opéra, créé avec Cherkaoui et Abramović en 2018 à Anvers.



SIDI LARBI CHERKAOUI

Mise en scène et chorégraphie

Figure de proue de la scène contemporaine belge, Sidi Larbi Cherkaoui compte plus de 50 chorégraphies à son actif et une série de prix dont deux Olivier Awards, trois prix « meilleur chorégraphe de l'année » de *Tanz* (2008, 2011, 2017) et le Kairos Prize 2009. Actuellement à la tête du Ballet Vlaanderen, il a créé *Fall* (2015), *Exhibition* (2016) et *Requiem* (2017). Avec Damien Jalet et Marina Abramović, il présente en 2018 *Pelléas et Mélisande* à l'Opera Ballet Vlaanderen. En compagnie du même duo, il réalise *Boléro* pour l'Opéra national de Paris. Ses mises en scène pour l'opéra comprennent *Les Indes galantes* de Rameau et *Alceste* de Gluck à Munich et *Satyagraha* de Glass à Bâle, Berlin et Gand. À Genève, il crée *Loïn* en 2004-05 (reprise en 2008-09). En 2019, sa pièce *Fall* est reprise par le Ballet du Grand Théâtre dans le cadre de la soirée *Minimal/Maximal*.



MARINA ABRAMOVIĆ

Scénographie et concept

Depuis ses débuts à Belgrade dans les années 1970, Marina Abramović a été la pionnière de l'art performatif, en créant certaines des œuvres les plus importantes pour le développement du genre. Son exploration de ses propres limites physiques et émotionnelles la pousse à endurer douleur, épuisement et danger dans sa recherche de transformation mentale et spirituelle. En 2010, lors de sa première grande rétrospective au MOMA de New York, elle se produit pendant plus de 700 heures dans sa performance *The Artist is Present* en contact permanent avec le public. En 2020, son exposition *After Life* occupe toute la Royal Academy de Londres. *Pelléas et Mélisande* est la première incursion de Marina Abramović dans le monde de l'opéra, après sa collaboration avec Damien Jalet et Sidi Larbi Cherkaoui sur le ballet *Boléro* à l'Opéra de Paris en 2013.



IRIS VAN HERPEN
Costumes

La créatrice de mode néerlandaise Iris van Herpen est reconnue dans le monde entier parmi les designers les plus talentueux et les plus innovants. Dès sa première collection en 2007, van Herpen se concentre sur la création de nouvelles formes et méthodes d'expression en élaborant sa vision artistique unique : la "Nouvelle Couture". Son travail a été présenté dans plusieurs expositions, dont une grande rétrospective en tournée aux États-Unis et plusieurs de ses robes font partie de la collection du Metropolitan Museum of Art de New York. Son œuvre a été récompensée notamment par le prix Johannes Vermeer, le Prix d'État pour les arts (2017), le Grand Prix ANDAM (2014) et le Grand Prix de la Commission européenne - STARTS (2016). Sa vision esthétique originale l'a amenée à collaborer avec des musiciens et des artistes progressistes comme Björk, Tilda Swinton, Cara Delvingne, Daphne Guinness, Gwendoline Christie, Fan Bing Bing, Lady Gaga et Grimes. Elle a créé les costumes de Scarlett Johansson pour le film *Lucy* et pour Beyoncé dans sa vidéo *Mine*. En tant qu'ancienne danseuse de ballet, van Herpen a conçu des costumes pour l'Opéra de Paris et le New York City Ballet, en collaboration avec le chorégraphe Benjamin Millepied et avec la compagnie de danse de Sasha Waltz de Berlin.



URS SCHÖNEBAUM
Lumière

Urs Schönebaum est l'un des concepteurs de lumières les plus demandés de notre temps. Après des études de photographie à Munich, il a travaillé pour Münchner Kammerspiele de 1995 à 1998. Il a été assistant de mise en scène au Grand Théâtre de Genève, au Lincoln Center de New York et au Münchner Kammerspiele. Depuis 2000, il est concepteur d'éclairage pour l'opéra, le théâtre, la danse, les installations artistiques et les performances. Il a collaboré à plus de 130 productions, y compris pour Covent Garden, l'Opéra de Paris, le Metropolitan, le Teatro Real de Madrid, le Théâtre Bolchoï à Moscou, l'Opéra national d'Amsterdam et pour les festivals de Bayreuth, Salzbourg, Avignon et le Wiener Festwochen. Il a travaillé avec des metteurs en scène tels que Thomas Ostermeier, Pierre Audi, William Kentridge, Michael Haneke, Sasha Waltz et poursuit une longue collaboration avec Robert Wilson. Il a également réalisé des conceptions d'éclairage pour des artistes tels que Anselm Kiefer, Dan Graham et Marina Abramović. En 2012, il a réalisé les lumières pour les opéras *Jetzt* (Mathis Nitschke) et *What Next?* (Elliott Carter) à l'Opéra de Montpellier, suivi de la création de *Happy Happy* (Nitschke) en 2014. En 2017, il signe l'éclairage de *Bomazro* (Ginastera) au Teatro Real de Madrid. Urs Schönebaum a précédemment collaboré avec Marina Abramović, Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet dans la production du *Boléro* de Maurice Ravel à l'Opéra de Paris en 2013.



MARCO BRAMBILLA
Vidéo

Le vidéaste Marco Brambilla, né à Milan, vit et travaille actuellement à Londres. Ses installations vidéo ont un succès international et sont acclamées par la critique dans Artforum, Frieze, Art in America, Vanity Fair et The New York Times. La plupart de ses œuvres traitent des thèmes tels que la consommation en tant que spectacle, le rapport entre iconographie populaire et histoire humaine et la notion d'expérience collective. L'imagerie de Brambilla fusionne une nouvelle interprétation du collage vidéo avec des innovations technologiques et graphiques et crée des expériences multidimensionnelles sur l'écran. Son œuvre la plus connue est la trilogie *Megaplex* (2008-12), basée sur les trois cycles narratifs de la *Divine Comédie* de Dante. Marco Brambilla a été exposé dans le monde entier, notamment au New Museum de New York, à la Biennale de Séoul, à la Kunsthalle de Berne, au San Francisco Museum of Modern Art, au Festival du film de Venise et au Festival du film de Sundance. Ses œuvres font partie des collections permanentes du musée Guggenheim et du Musée d'art moderne de New York, ainsi que du Musée d'art moderne et de la Fundación ARCO à Madrid. Il a été récompensé par les prix de la Fondation Tiffany et de la Fondation Colbert.



PIET DE VOLDER
Dramaturgie musicale

Koen Bollen a étudié les sciences de l'art et du théâtre aux universités de Bruxelles, Leyde et Anvers. En tant qu'assistant dramaturge au Junge Oper Stuttgart (2010-2014), il a collaboré à diverses créations mondiales et à des spectacles de théâtre musical. Bénéficiaire de la bourse du Musiktheater Heute 2012-2014 de la Deutsche Bank Stiftung, il a participé à la création mondiale du *Tonguecat* du Bayerische Staatsoper de Munich (2016). En tant que dramaturge indépendant, Koen Bollen a travaillé sur *La Clemenza di Tito* pour l'Orchestre national dirigé par Jorinde Keesmaat, sur *Women & Anaïs Nin* de Louis Andriessen et sur *To Be Sung* de Pascal Dusapin pour le Centre of Contemporary Opera à New York et le Muziekgebouw aan't IJ à Amsterdam. Depuis janvier 2016, il est dramaturge pour l'Opéra Ballet de Flandre et a collaboré aux spectacles *Requiem* de Sidi Larbi Cherkaoui, *Rusalka* d'Alan Lucien et *Rasa* de Daniel Proietto, entre autres. Koen Bollen enseigne au conservatoire d'Anvers et à l'Académie internationale d'opéra de Gand. Il est coéditeur d'un livre consacré au 50^{ème} anniversaire du Ballet de Flandre.



JACQUES IMBRAILO

Pelléas

Le baryton sud-africain Jacques Imbrailo étudie au Royal College of Music de Londres et intègre ensuite le programme Jette Parker Young Artist à Covent Garden. En 2010, il fait ses débuts acclamés dans le rôle de Billy Budd dans l'opéra éponyme de Britten à Glyndebourne. Depuis lors, il est invité par des maisons lyriques du monde entier, dont le Welsh National Opera, Scottish Opera, Houston Grand Opera, Teatro dell'Opera di Roma et l'opéra de Chicago. Son répertoire comprend des rôles tels que Papageno dans *Die Zauberflöte*, Guglielmo dans *Così fan tutte*, Valentin dans *Faust* de Gounod, Aeneas dans *Dido and Aeneas* de Purcell, ainsi que le rôle-titre de *Don Giovanni*. Récemment, il interprète Messner dans *Bel Canto* de Lopez à l'opéra de Chicago, Zurga dans *Les Pêcheurs de Perles* à l'English National Opera et Horatio dans *Hamlet* de Thomas à Zurich. Il chante Pelléas à Zurich, au Welsh National Opera et à l'Opera Vlaanderen



MARI ERIKSMOEN

Mélisande

La soprano norvégienne Mari Eriksmoen débute sa carrière au Theater an der Wien, où elle a chanté depuis Olympia dans *Les Contes d'Hoffmann*, Euridice dans *L'Orfeo* de Monteverdi et a incarné Susanna, Zerlina et Fiordiligi dans la trilogie de Da Ponte sous la direction de Nikolaus Harnoncourt. Elle se produit également à Francfort, au Festival de Glyndebourne et au Komische Oper Berlin et fait montre de sa versatilité vocale dans le rôle de l'Oiseau de la forêt dans le *Ring* de Daniel Barenboim à La Scala. Ses débuts comme Mélisande lors de la création de *Pelléas et Mélisande* à l'Opera Ballet Vlaanderen et au Grand Théâtre de Luxembourg lui ont valu la reconnaissance unanime du public et de la critique.



LEIGH MELROSE

Golaud

Diplômé du St John's College Cambridge et du Royal Academy of Music, le baryton Leigh Melrose se produit sur les scènes du monde entier. Il chante Demetrius dans *A Midsummer Night's Dream* à La Monnaie, Escamillo au Royal Albert Hall et avec le CBSO sous la direction de Sakari Oramo, Figaro dans *Il Barbiere di Siviglia* au New York City Opera, Silvio dans *Pagliacci* au Welsh National Opera, ainsi que le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* à l'English National Opera. Son répertoire comprend aussi *Peter Grimes*, qu'il interprète à l'Opera Vlaanderen et à l'Opera Oviedo, *Die Zauberflöte* à l'opéra de Seattle, ainsi que *Wozzeck* avec le Philharmonia Orchestra et Esa-Pekka Salonen à Londres et à Paris. Il participe à la création mondiale de *Die Besessenen* de Johannes Kalitzke au Theater an der Wien. En concert, il se produit avec le Royal Liverpool Philharmonic et Vassily Petrenko, The Hebrides Ensemble et l'Orquesta de Cadaqués. Récemment, il chante Cecil dans le *Gloriana* de Benjamin Britten dans la mise en scène de Sir David McVicar et Stolzius dans *Les Soldats* de Zimmermann au Teatro Real de Madrid. Il fait ses débuts dans le rôle de Golaud à l'Opera Vlaanderen avant de l'incarner pour le public genevois.



MATTHEW BEST

Arkel

Artiste polyvalent, Matthew Best est l'un des musiciens les plus versatiles et les plus connus au Royaume-Uni. Compositeur, chef de chœur et d'orchestre ainsi qu'enseignant, il est aussi interprète chevronné de plus d'une centaine de rôles du répertoire pour basse, baryton-basse et baryton. Au cours de sa longue carrière, il a réalisé de nombreuses prestations notamment au Covent Garden, English National Opera, Festival de Glyndebourne et opéras de Lyon, Francfort, Stuttgart, Cologne, Santa Fé et de Floride ainsi qu'au Vlaamse Opera. Parmi ses rôles les plus mémorables sont Wotan dans le *Ring*, *Le Hollandais volant*, Le roi Mark, Amfortas, Kurwenal, Scarpia, Jochanaan, Orest, Peneios, Commendatore, Timur, Arkel et Ramfis. Il a aussi créé des rôles dans les opéras de Jonathan Harvey, Julian Anderson et Kaija Saariaho. Parmi ses nombreux enregistrements en tant que chef de musique chorale, vocale et orchestrale sont particulièrement distingués les cycles d'œuvres de Bruckner, Mendelssohn, Cherubini, Britten, Tchaikovsky, Copland et Villa-Lobos pour le label Hyperion.



YVONNE NAEF
Geneviève

La suisse Yvonne Naef est une des mezzo-sopranos les plus demandées sur les scènes d'opéra aussi bien que de concert. Son vaste répertoire comprend les grands rôles verdiens dans *Aida*, *Il Trovatore*, *Don Carlo*, *Un ballo in Maschera* qu'elle interprète sur les scènes du Metropolitan Opera, Covent Garden, les opéras de Vienne et de Paris. Dans le répertoire français elle excelle dans *Ariane* et *Barbe-Bleue*, *Carmen*, *Les Troyens* et *La Damnation de Faust* et affectionne également les opéras russes. Elle se distingue aussi dans le répertoire wagnérien en Brangäne dans *Tristan und Isolde*, dirigé par Sir Simon Rattle à l'opéra de Vienne, Fricka dans *le Rheingold* à l'Opéra de Paris sous la baguette de Philippe Jordan et au Hamburg State Opera et Kundry dans *Parsifal* à Zurich. Récemment, elle incarne Mrs Quickly dans *Falstaff* au festival Mostly Mozart de New York, à Verbier et à Zurich, où elle interprète Geneviève avant de la présenter aussi au public genevois. Parmi ses enregistrements distingués par de prestigieux prix internationaux figurent *Il Trovatore*, *Das Rheingold* et *Die Walküre*, Penthesilea d'Othmar Schoeck, les *Gurrelieder* de Schoenberg, la 9^{ème} Symphonie de Beethoven et *Poèmes pour Mi* de Messiaen. Depuis 2014 elle enseigne à l'Académie des arts de Zurich



MARIE LYS
Yniold

1^{er} prix des concours Cesti 2018 et Vincenzo-Bellini 2017, elle a interprété des rôles comme Adélaïde (*Lotario*) au Konzert Theater Bern et au Festival Haendel de Göttingen, Dalinda (*Ariodante*) au Festival Haendel de Londres, Lisa (*La Sonnambula*), Adele (*Die Fledermaus*) et L'Amour (*Orphée et Eurydice*) à Lausanne. Elle a remporté le 1^{er} prix du concours Göttinger Reihe avec l'ensemble Abchordis (2015), qu'elle a cofondé en 2011. En août 2020, elle est Marcellina de *Leonora* de Ferdinando Paër au Festival d'Innsbruck. Elle a récemment enregistré *Argippo* de Vivaldi, sous la direction de Fabio Biondi avec Europa Galante, publié chez Naïve, et suivi d'une tournée en Europe et en Asie. Pour sa saison 2020/2021, le Grand Théâtre de Genève a confié à Marie, les rôles de Clorinda (*La Cenerentola*), Servilia (*La Clemenza di Tito*) et Second Woman & Second Witch (*Dido and Æneas*) ainsi que des récitals « Broadway » et de « Noël » en décembre.



JUSTIN HOPKINS
Un médecin / un berger

Membre de la Jeune troupe du Grand Théâtre de Genève, Justin Hopkins est déjà célébré dans la presse internationale pour sa « présence convaincante » et sa voix de basse-baryton « parfaitement calibrée ». Il a débuté à l'Opera Vlaanderen dans les rôles de Lord Krishna et Parsi Rustomji dans *Satyagraha* de Philip Glass en 2018 et par la suite a interprété Gessler dans *Guillaume Tell* et Oroveso dans *Norma* à l'Opera Southwest. Il se distingue également en concert dans la 9^{ème} Symphonie de Beethoven avec Los Angeles Chamber Orchestra et dans le Requiem de Mozart et *War Requiem* de Britten avec le Dayton Philharmonic. Il se produit régulièrement au Symphony Hall de Boston et avec l'ensemble Boston Pops, ainsi qu'avec le BBC Concert Orchestra à Londres sous la direction de Keith Lockhart.

Guide d'écoute

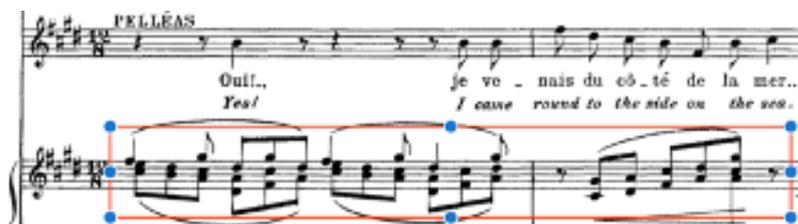
Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique au Grand Théâtre

Motifs et silences dans *Pelléas et Mélisande*

Les thèmes ou motifs ayant pour but de créer des atmosphères ou des ambiances jalonnent tout l'opéra. Ils sont à la fois des éléments structurels de l'écriture, mais aussi des éléments décoratifs et descriptifs, se modifiant aux moindres changements de nuances et d'expression.

Ces motifs très évocateurs donnent à l'orchestre un rôle très indépendant vis à vis de la ligne de chant. Tout comme la peinture pour les impressionnistes, l'orchestre esquisse, dessine, remplit et cerce les sujets de profondeur et d'émotion, tout en créant un paysage sonore richement coloré comme par exemple, dans cette courte sélection de motifs d'ambiance :

1. La mer (acte I, scène 3, p.43)



Triolets à la mélodie ondulatoire (puis avec des élans imitant les vagues)

2. Le vent (acte I, scène 3, p.53)



Triolets à la mélodie très serrée et répétitive. La basse en tremolo.

3. La fontaine (acte 2, scène I, p.56)



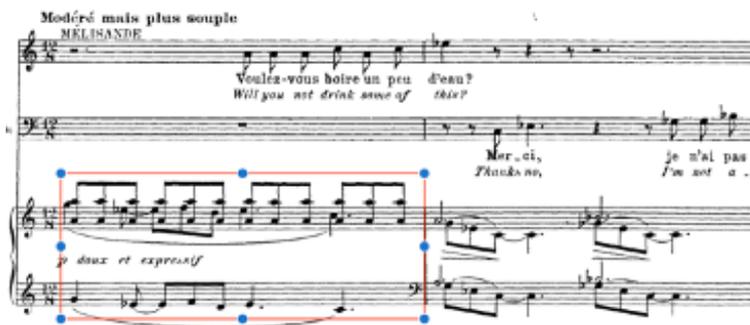
Doubles croches imitant l'écoulement rapide de l'eau.

4. L'anxiété de Golaud (Actel, scène I, p.15)



Le rythme syncopé installe une grande instabilité et sa répétition est angoissante et oppressante.

5. Le malaise et le désaccord du couple Golaud-Mélisande



Mélisande a jeté sa bague, se présente au chevet de son mari blessé et feint néanmoins d'être encore une bonne épouse. Mais la musique nous renseigne sur ses sentiments profonds et décrit son malaise : si on observe l'orchestre (carré rouge), la ligne mélodique chute rapidement sur un do conclusif. Ce motif fermé révèle symboliquement la fin des sentiments de Mélisande. De plus, la mélodie s'égrène sur un accord de do mineur (« sol - mib - do »). La présence du mode mineur tranche avec la couleur modale générale de l'opéra et son utilisation est ici lourde de sens (sentiment de tristesse, de détresse de Mélisande). Le malaise est quant à lui palpable grâce à la dissonance du « la » répété avec insistance : la discorde dans l'harmonie musicale illustre celle du couple.

Debussy exploite également l'absence de musique. Il bascule alors vers une dimension plus psychologique. Les silences de l'orchestre sont lourds de signification et permettent de :

I. renforcer le réalisme théâtral (acte I, scène I, p.6)



Golaud veut prendre la main de Mélisande apeurée

2. laisser entrevoir les pensées cachées (acte 2, p.64 et 95)

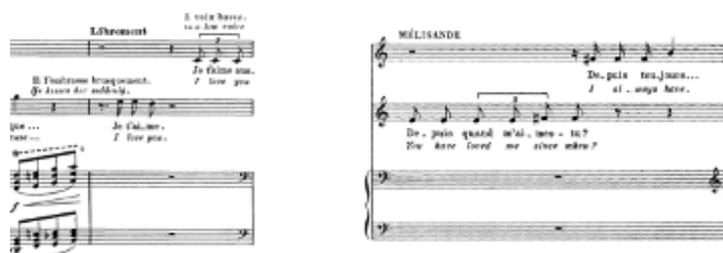


Cette réplique est pleine de sous-entendus car Pelléas aborde - sans raison apparente et sans aucun lien avec la discussion en cours - le sujet de la première rencontre entre Golaud et Mélisande. Le silence de l'orchestre souligne que cette question est hors sujet et surtout suggère une scène de séduction masquée.



Le silence de l'orchestre appesantit le mensonge de Mélisande qui s'est débarrassée elle-même de sa bague.

3. amplifier les émotions (acte 4, p.244)

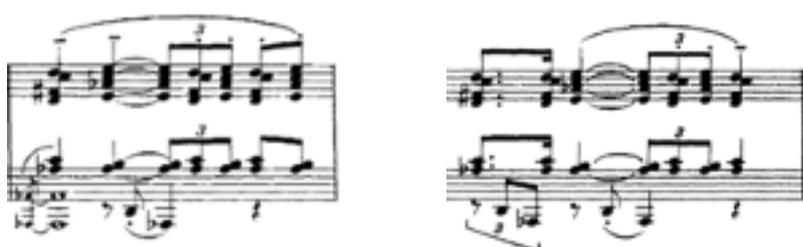


Tard dans l'opéra, les amoureux se déclarent leur flamme dans un silence orchestral complet.

Motifs liés aux personnages

Outre les motifs d'ambiances, l'orchestre a pour mission d'attribuer des motifs liés aux personnages : ces petites mélodies nous renseignent sur le caractère et la nature profonde de chacun. Cependant, ils ne sont pas destinés à être chantés (à la différence de Wagner et de ses leitmotifs). Ils peuvent contribuer au changement d'humeur d'un personnage, annoncer sa venue, l'évoquer, se mélanger pour symboliser une union, et venir colorer les motifs d'ambiance.

I. Motif de Golaud :



C'est le rythme pointé qui caractérise le plus ce personnage. Pour un chasseur qui dit de lui-même être « fait au fer et au sang » (acte 2, scène 2, p.80), le rythme pointé est ici pour Debussy un symbole évoquant : le cor de chasse, la chasse, le fer, le tranchant, la violence, la menace, le sang et le destin. Aussi ce thème, ou une partie de ce thème fera son apparition à tous moments où ces figures symboliques seront prédominantes. De plus, le dessin mélodique tourne en boucle sur deux notes (ré et mi), évoquant la disposition aux « idées fixes » et à la détermination. L'harmonisation générale baigne dans la couleur tendue et dissonante de la quarte augmentée (lab-ré) formant un triton (trois tons consécutifs). Cet intervalle était surnommé au Moyen-Âge « Diabolus In Musica » (le diable en musique) à cause de sa grande dissonance et de sa dureté à l'oreille. En raison de cette association symbolique originelle, l'emploi du triton tend souvent à connoter un sentiment « malsain » ou « maléfique ». Enfin, l'utilisation du ternaire (triolet) et du binaire (deux croches) donne un caractère ambigu, instable et imprévisible à l'ensemble de ce motif, reflétant ainsi l'évolution du personnage de Golaud.

2. Motif de Pelléas

Contrairement à Golaud, la mélodie attribuée à Pelléas contient une ouverte grâce au saut de quarte (mi - la) qui apporte de l'expressivité. Le thème lumineux est bercé par une douce harmonie et tout à l'inverse de son demi-frère, la basse est parfaitement consonante avec des sauts de quinte. Les désirs de partir et de voyager (peut-être dû à sa jeunesse) semblent être traduits dans le rythme syncopé de la basse, formant un balancement dynamique : en effet, citons que dès son entrée, Pelléas exprime son désir de partir du château pour aller voir son ami malade Marcellus, prévient plusieurs fois Mélisande qu'il partira du château, puis son père au 4^{ème} acte lui dit : « ...tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps. Il faut voyager ; il faut voyager... ». Enfin, inscrit dans une mesure à 3 temps, le thème est d'un caractère léger et très élégant.

3. Motif de Mélisande

C'est dans le prélude précédent la scène 3 de l'acte 1 (p.39) que l'on entend entièrement et pour la première fois le thème de Mélisande. C'est avec le timbre chaleureux et délicat du hautbois que le

thème est exposé (carré rouge). Autour, Debussy crée un tapis sonore de cordes aux nuances pianissimo, aux harmonies simples, transparentes et lumineuses (les violons). Enfin, le rythme de l'accompagnement évoque un mouvement de danse (valse) et l'absence de point d'appui (silences sur les temps) lui donne beaucoup de légèreté et un grand raffinement. Le thème (cadre rouge) semble ainsi suspendu au milieu de reflets lumineux. Ses courbes allongées qui se déploient sur deux mesures suggèrent la féminité de Mélisande et tous ses éléments laisseront plus tard la possibilité d'évoquer bien des traits de son caractère.

