

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VARIATIONS SUR PELLÉAS :
L'APPORT D'UNE PARTITION GESTUELLE
À LA DIRECTION D'UN CHANTEUR LYRIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ORIOLO TOMAS

SEPTEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier Frédéric Maurin, qui a bien voulu diriger ce mémoire et Chantal Lambert, directrice de l'Atelier lyrique de l'opéra de Montréal, qui s'est généreusement impliquée dans la réalisation de ma création et sans qui celle-ci n'aurait pas été possible. Je veux également remercier tous les artistes, artisans qui m'ont aidé tout au long de ma maîtrise, dont Dominique Gauthier, Joëlle Charest, Pierrick Fréchette, Charlotte Corwin, Alexandre Sylvestre, Thomas Macleay, Judith Allen, Lucie Vigneault, Caroline Sirois, Marie-Ève Scarfone, Tania Baladi, Dolores Alvarez, Ludevie Lepage, Sabrina Paquette-Godin, Claude Webster, Marie Maous, Carlos Tomas, Marie Marais, Azraëlle Fiset, Rujé Tomas, Pierre-Étienne Bergeron, Sophie Mercier, Annie Leclair, Bernadette Carrier, Élisabeth Wörle, Julie Bernard et les ami(e)s et la famille qui m'ont grandement soutenu dans cette aventure. Finalement, je tiens spécialement à remercier Asuncion Sanchez, Loïc Tomas, et surtout Barbara Therrien pour leur constante et précieuse aide.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PELLÉAS ET MÉLISANDE, L'ŒUVRE	5
1.1 Le symbolisme de Maeterlinck	5
1.2 L'univers caché derrière les éléments de la nature	8
CHAPITRE II	
REGARD SUR LA MISE EN SCÈNE D'OPÉRA	12
2.1 Le refus du naturalisme	12
2.2 <i>Pelléas et Mélisande</i> : représentations	18
CHAPITRE III	
QUATRE EXTRAITS, QUATRE TYPES DE PARTITION GESTUELLE	23
3.1 Définition du terme : la partition gestuelle	23
3.2 Néo-réalisme	26
3.2.1 Résumé et choix de la scène	26
3.2.2 Analyse et interprétation.....	27
3.2.3 Explication de la partition gestuelle	32
3.2.4 Approche et mise en scène	33
3.3 Constructivisme des émotions.....	37
3.3.1 Résumé et choix de la scène	37
3.3.2 Analyse et interprétation.....	38
3.3.3 Explication de la partition gestuelle	41

3.3.4	Approche et mise en scène	42
3.4	Formalisme.....	45
3.4.1	Résumé et choix de la scène	45
3.4.2	Explication de la partition gestuelle	46
3.4.3	Analyse et interprétation.....	46
3.4.4	Approche et mise en scène	48
3.5	Néo-expressionnisme	51
3.5.1	Résumé et choix de la scène	51
3.5.2	Explication de la partition gestuelle	52
3.5.3	Analyse et interprétation.....	52
3.5.4	Approche et mise en scène	55
CONCLUSION		58
APPENDICE A PROGRAMME DE LA PRÉSENTATION		63
APPENDICE B PHOTOGRAPHIES		64
RÉFÉRENCES		74

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur une méthode spécifique de direction créée et mise à l'épreuve auprès de chanteurs lyriques. Elle consiste en la création d'une «partition gestuelle» qui vise à nettoyer, styliser le geste de l'interprète ainsi qu'à évacuer tout mouvement superflu ou indésirable qui n'a pas été prévu, au préalable, par la mise en scène. Afin de vérifier la pertinence de cet outil, nous avons choisi quatre extraits de l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, pour lesquels nous avons élaboré quatre partitions gestuelles, selon quatre esthétiques théâtrales différentes, soit le «néo-réalisme», le «constructivisme des émotions», le «formalisme» et le «néo-expressionnisme». En plus de faire un retour sur cette expérience, en revenant sur nos aspirations et nos réalisations, mais sans taire les obstacles auxquels nous avons été confrontés et les solutions que nous avons dû imaginer pour les surmonter, nous axons la réflexion sur la mise en scène lyrique en nous basant, entre autres, sur quelques-unes des mises en scène de *Pelléas et Mélisande*, dont celles de Peter Stein, Graham Vick et Robert Wilson. Suite à l'expérience, il nous semble que l'utilisation d'une partition gestuelle, comme méthode de direction d'un chanteur lyrique, mène effectivement l'interprète à avoir une meilleure compréhension de son personnage et une plus grande maîtrise de ses gestes.

Ces extraits ont été présentés devant public les 26 et 27 mai 2008 au Studio-d'Essai Claude-Gauvreau à l'Université du Québec à Montréal en collaboration avec l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal.

Le DVD *Variations sur Pelléas* est disponible au Centre de Recherches Théâtrales (CERT) de l'UQAM.

MOTS CLÉS: mise en scène, opéra, théâtre, chanteur lyrique, gestuelle, musique, *Pelléas et Mélisande*, Peter Stein, Graham Vick, Robert Wilson.

INTRODUCTION

L'opéra est bien souvent au coeur de polémiques et de débats lorsqu'il s'agit de juger ce qui doit être considéré en premier lieu, le texte dramatique – le livret – ou la musique – la partition. « *Primo le parole, doppo la musica* »¹. Nombre d'auteurs, dont Moindrot, Regnault et Merlin, et de praticiens de l'art de la représentation, dont Appia, Stanislavski et Meyerhold, se sont longuement penchés sur la question. Il ne s'agit pas ici d'en faire notre problématique principale, bien qu'il soit probable que la question soit abordée de biais. L'objet de notre étude porte plutôt sur le constat que, sur la scène lyrique, certains chanteurs ignorent comment s'y prendre pour interpréter leur personnage et encore plus pour le représenter physiquement.

Depuis quelques décennies, nous assistons de plus en plus à la venue de metteurs en scène du milieu théâtral à l'opéra – Strehler, Chéreau, Wilson, Sellars, Bondy, etc. Sans prétendre que ces metteurs en scène soient investis d'une mission rédemptrice, il nous semble que ce phénomène a eu lieu, entre autres choses, pour répondre au souhait de renouveler le genre, d'offrir des outils supplémentaires aux chanteurs d'opéra pour l'interprétation de leur rôle, mais aussi par attrait ou désir de certains pour la forme. Cependant, il serait temps de multiplier les efforts déployés dans la mise en scène, et en l'occurrence dans l'interprétation théâtrale des chanteurs, c'est-à-dire dans leur jeu. Or, les ouvrages et les spectacles portant sur ces sujets n'étant pas nombreux, il nous a fallu trouver une façon de faire, un procédé efficace ou une marche à suivre.

¹ Ce débat sur ce qui devrait primer à l'opéra, c'est-à-dire le texte dramatique ou la musique, divise généralement, en deux clans distincts, les praticiens provenant du milieu musical et ceux issus du milieu théâtral. Par ailleurs, quant aux spectateurs, les points de vue divergent selon leur sensibilité à la musique, au texte et à la mise en scène.

D'après Braunschweig, « comme le chef d'orchestre, le metteur en scène interprète une partition écrite qu'il fait jouer par un ensemble »². C'est en s'intéressant de manière plus large à la gestuelle, à la corporalité des chanteurs d'opéra dans différentes mises en scène, c'est-à-dire au jeu et au geste individualisé des personnages, qu'a surgi l'idée de proposer une manière de diriger les chanteurs lyriques. Contrairement à la grande majorité des chanteurs d'opéra qui sont avant tout formés pour chanter, l'acteur de théâtre professionnel possède les outils requis pour se couler dans la vie imaginaire de son personnage, pour s'y conformer et se mettre en mouvement intérieurement et extérieurement. Il semble que lorsque les interprètes lyriques sont guidés par une «partition gestuelle »³ qu'ils ont apprise, leur travail en soit souvent facilité. Cependant, tout l'intérêt de cette recherche sur la partition gestuelle des chanteurs lyriques ne vise pas seulement à lier ce concept au jeu de l'interprète, mais il concerne également la pratique de la mise en scène à l'opéra.

Par quels moyens le metteur en scène d'opéra éliminera-t-il les mouvements superflus des chanteurs lyriques interprétant un personnage et, à l'inverse, comment les empêchera-t-il de se réfugier dans un statisme passif? Nous avons voulu, ici, mettre en scène des extraits de l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, et faire en sorte que les chanteurs, parce qu'on leur a proposé une partition gestuelle d'une précision et d'une rigueur absolues qu'ils ont dû suivre et respecter au même titre que la partition vocale, évacuent tout geste indésirable (c'est-à-dire qui n'a pas été prévu par la mise en scène), qu'ils évitent les tensions inutiles et même, dans certains cas, l'immobilité. Il a cependant fallu tenir compte du fait que ce sont des chanteurs et que, pour chanter certaines notes, ils devaient parfois adopter une position plutôt qu'une autre. Selon François Regnault, qui dans la pratique ne prône pas le jeu réaliste,

² Stéphane Braunschweig, «La mise en scène : un art de l'interprétation». In *L'Ère de la mise en scène*, sous la dir. de Corinne Denailles, Coll. « Théâtre d'aujourd'hui », n° 10. Paris : CNDP, 2005, p.191.

³ Voir l'explication du concept de la « partition gestuelle » au chapitre III.

[...] l'art du chant peut chez certains chanteurs produire toute une gestuelle irréaliste, rythmée sur la musique, induite par l'émission de la voix : depuis l'écartement des jambes ou des bras, le bombement de la poitrine, le haussement de la tête, jusqu'aux mouvements réguliers du torse, de la bouche et des yeux.⁴

Mentionnons également que les chanteurs lyriques font face à des difficultés supplémentaires en comparaison des acteurs de théâtre puisqu'ils doivent avoir en tête plusieurs éléments qui peuvent nuire à l'interprétation de leur rôle. En effet,

[...] pendant une aria, les interrogations porteront aussi bien sur des critères musicaux (le timbre, la hauteur, le rythme...) que sur des critères linguistiques (reconnaissance des vocables ou parfois seulement des syllabes), dramatiques (liés à l'identité du personnage) ou scéniques (dus à la place du chanteur par rapport à ses partenaires, à ses gestes...)⁵

Pour un chanteur, c'est tantôt le tronc, tantôt la tête ou encore les membres qui priment sur tout le reste du corps en raison de leur importance pour le placement de la voix. Le fait de joindre à la mise en scène une partition qui régit les mouvements de l'interprète, créée par le metteur en scène lui-même ou à partir d'exercices d'improvisation exécutés par le chanteur lors des répétitions, ne nuit pas au placement de son corps et de sa voix, mais au contraire rend son interprétation plus crédible dans la mesure où le metteur en scène a une approche psychologique du personnage. Quant au metteur en scène qui a tendance à privilégier le formalisme, l'expressionnisme ou le constructivisme des émotions⁶, la partition gestuelle accentue la plasticité de l'œuvre et sa cohérence interne. Hypothétiquement, il nous a semblé que le fait de privilégier l'élaboration d'une partition gestuelle qui dicte les mouvements, les gestes et les déplacements de l'interprète, contribuerait à améliorer son interprétation physique et aurait par conséquent des incidences positives sur la qualité du spectacle.

⁴ François Regnault, *Le spectateur*, Paris et Nanterre : Beba / Théâtre des Amandiers 1986, p.124.

⁵ Isabelle, Moindrot, 1993. *La représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, Paris : PUF, 1993, p. 32.

⁶ Ces notions seront explicitées plus loin.

Comme Chéreau a cherché à faire travailler les chanteurs comme des acteurs, il a été question, à partir des acquis de chaque interprète, d'approfondir ses capacités d'interprétation du personnage en lui imposant une structure issue du type de partition gestuelle choisie. Ce procédé ne constitue cependant pas une technique spécifique d'entraînement pour les chanteurs comme la grammaire gestuelle d'Étienne Decroux peut l'être pour les mimes. En effet, chaque metteur en scène peut élaborer la partition gestuelle lui-même ou à partir des idées et des propositions des interprètes. Rien n'exclut donc que, lors des répétitions, le metteur en scène adapte la partition gestuelle envisagée en fonction de ce que les interprètes proposent.

Dans le cas des divers types de partition gestuelle présentés ici, leur fonction a consisté à « nettoyer » le geste, à le clarifier, à le préciser ; peu importe sa forme, la partition gestuelle contribue à styliser le mouvement.

Ainsi, *Pelléas et Mélisande* est devenu le terrain de cet exercice, prêtant quatre de ses scènes à une exploration de la variété stylistique qui se décline en autant de types de gestuelle - un pour chacune. En effet, de la pureté plastique et temporelle (R. Wilson) à la transposition néo-réaliste (G. Vick), se dessine un large continuum d'interprétations de l'œuvre. Mais avant toute chose, il convient de situer le symbolisme de Maeterlinck pour mieux comprendre son œuvre *Pelléas et Mélisande*, œuvre souvent mise en scène selon les conventions et les stéréotypes du symbolisme ou alors de façon réaliste.

Rendre visible l'invisible et donner à entendre l'inaudible : c'est ce qu'ont cherché à faire Maeterlinck et Debussy dans *Pelléas et Mélisande*. Pétri de symbolisme, cet opéra transforme l'espace physique, rigoureux et mathématique, en un paysage sensoriel et poétique qui confère une âme aux silences, aux mots, à l'immobilité. Or, si toute grande œuvre s'ouvre à une multiplicité de lectures, il convient tout particulièrement de déplier ce théâtre-ci, regorgeant de non-dits et de souterrains inexplorés, afin d'en éprouver, fors le style artistique auquel il appartient de prime abord, d'autres potentialités scéniques.

CHAPITRE I

PELLÉAS ET MÉLISANDE, L'OEUVRE

1.1 Le symbolisme de Maeterlinck

En tant que symbolistes, Lugué-Poe et Maeterlinck s'opposent au naturalisme, mais aussi à Zola qui s'objectait à « l'intrusion dans le drame de la musique et de la danse. Zola a pour ces deux arts une méfiance et une antipathie profondes. Ce sont pour lui des arts d'agrément qui ne peuvent guère concourir à la représentation de la réalité »⁷. Zola évite donc les conventions de l'opéra et des tragédies classiques (voire de tout le théâtre jusqu'à celui de son époque) ou, du moins, il élimine tous les éléments factices, injustifiés selon lui, qui nuisent à la crédibilité des personnages en éliminant le naturel.

Les praticiens du naturalisme – dont, entre autres Antoine – font travailler leurs acteurs dans des décors et des costumes d'un réalisme exact dans l'optique de représenter la vie le plus parfaitement possible: « on visera à photographier la réalité »⁸, dira Robichez. Les symbolistes, au contraire, veulent donner vie à l'invisible : l'invisible dans l'organisation du monde, l'invisible dans les rapports humains. Ils veulent mettre au jour tous les secrets qui motivent les attitudes des êtres en rapport avec leur monde, et selon Mauclair, ce n'est pas en imposant un décor réaliste qu'il est possible d'y parvenir :

Dans le drame humainement beau, c'est le sentiment d'humanité qui prime tout, par-dessus les époques et les frontières [...] en voilà assez des reconstitutions d'ameublement, du triomphe de l'accessoire, soi-disant exact, de tout le bric-à-brac exhibé au public [...] L'art n'est pas là [...] Le sens général du drame suscite,

⁷ Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre · Lugué-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris : L'Arche, 1957, p. 29.

⁸ *Idem*, p. 31.

dans la coloration du décor, une nuance dominante qui s'y doit harmoniser; [...] le décor vaut par le degré d'impression d'ensemble et non pas par le détail; [...] il est fait pour encadrer les acteurs, préciser le sentiment, et non pour faire admirer des pieds de table et des bahuts⁹.

Toute la recherche de Maeterlinck sur l'invisible tire sans doute son influence des questionnements de son époque reliés aux nombreuses inventions dans le domaine de l'optique – pensons par exemple aux rayons X et aux divers types de lentilles astronomiques – qui ont multiplié les points de vue et permis aux créateurs et inventeurs de l'époque d'avoir une vision plus approfondie du monde. Par exemple, en rapport avec les rayons X, Camille Flammarion métaphorise ses propos lorsqu'il explique que « ceux qui s'imaginent que le monde visible à nos yeux représente le monde réel, soit environ 99 personnes sur 100, ont été stupéfiés d'apprendre que l'on vient de photographier un objet enfermé dans une boîte »¹⁰. Après l'ère de la suprématie des vérités scientifiques, voilà que s'ouvre une autre étape où une nouvelle sensibilité plus imaginative, plus créatrice semble voir le jour.

Incidentement, comme d'autres intellectuels de son époque, Maeterlinck confère une grande importance au progrès en tentant d'augmenter ses connaissances sur ce qui lui est encore inconnu, mais il ne situe pas son théâtre au même niveau que les recherches scientifiques de son temps sur l'optique: « voir l'invisible, c'est donc avant tout transformer le voir. Et le théâtre est, pour Maeterlinck, le lieu idoine de cette transformation parce qu'il articule le voir et l'entendre dans une expérience spécifique.»¹¹

Ainsi, la démarche de Maeterlinck vise à rendre visible l'âme qui ne peut être vue par aucun appareil. Et en lien avec le langage, il veut aussi faire parler l'indicible, faire entendre l'inaudible. Il cherche à donner « à chaque réplique, aussi banale qu'elle fût, un

⁹ J. Mauclair, in *idem*, p. 167.

¹⁰ Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris : Teper, 2005, p. 23.

¹¹ *Idem*, p. 27.

arrière-plan de mystères »¹². En effet, Maeterlinck s'oppose au naturalisme¹³ et au réalisme¹⁴ tout en ayant, paradoxalement, le souci de la vérité : « Chez Maeterlinck, le personnage est moins un être de chair et d'os qu'un tissu de motifs »¹⁵. La question que se posent les symbolistes comme Maeterlinck est de savoir ce « que veulent se dire ces personnages dans le dialogue ignoré d'eux-mêmes, sous-jacent au dialogue " puéril " qu'ils échangent devant nous »¹⁶.

Avec cette nouvelle façon de considérer le théâtre dans son ensemble, Maeterlinck arrache son époque au naturalisme, mais aussi au conformisme lié aux autres façons de monter les classiques, et ce en mettant l'accent non pas sur les paroles dites, mais sur ce qu'on n'entend pas, non pas sur ce que l'on voit, mais sur ce que l'on ne voit pas :

Dans le théâtre de Maeterlinck, la signification n'est pas une affaire de signes, ce qui rend problématique toute mise en scène qui prendrait les mots au mot, qui prendrait à la lettre la fonction référentielle du langage (qui est une fonction du *discours*, active lorsqu'un locuteur met en relation le langage et le monde, lorsqu'il *fait référence*), comme dans le mélodrame, ou, plus généralement, dans le théâtre réaliste¹⁷.

Dans *Pelléas et Mélisande*, Debussy a su composer une musique qui forme une symbiose parfaite avec les paroles de Maeterlinck. Cette combinaison fait ressortir les notions d'espace et de temps, tout en mettant en relief les sentiments des personnages et les relations qu'ils entretiennent. Debussy est de ceux qui emploient la musique pour

¹² Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 251.

¹³ La représentation naturaliste se veut une reproduction photographique de la réalité même et non une transposition de celle-ci sur la scène.

¹⁴ La représentation réaliste cherche à rendre compte de la réalité en créant une illusion de celle-ci, tant au niveau social que psychologique.

¹⁵ Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles : Labor. 1986, p. 42.

¹⁶ Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 251.

¹⁷ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 15.

exprimer un aspect sensible que la parole n'arrive pas à révéler d'elle-même. Ensemble, musique et parole s'allient pour renforcer, exalter « la mobilité des âmes et de la vie », ou encore « le mouvement des sentiments et des passions des personnages »¹⁸. La musique s'additionne à la structure rationnelle de la parole afin d'évoquer l'inexprimable. Elle englobe, suggère, tel un espace caractérisé par le décor. La musique de Debussy ne ralentit pas l'action, elle se poursuit sans arrêt inopportun, voire injustifié – il ne privilégie pas les grands airs propres à « l'opéra séria » qu'il qualifie de « phrases musicales parasites » – car ce qui prime, c'est la spontanéité du sentiment (il compose pour les chanteurs comme s'il s'agissait d'acteurs):

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...¹⁹

1.2 L'univers caché derrière les éléments de la nature

Dans le théâtre de Maeterlinck, il y a « un dedans et un dehors, un sens caché et un sens apparent, une réalité et sa traduction »²⁰. Par exemple, dans *Pelléas et Mélisande*, la dimension spatiale traduit les sentiments des personnages et les relations établies entre eux tout en tissant l'intrigue. Les lieux dans leur dimension symbolique habitent les personnages jusque dans leurs entrailles; ils sont leurs passions, leurs craintes et leurs remords. Ils ne sont pas que de simples décors, ils portent en eux la trame dramatique. Il en va de même pour le discours. Les drames chez Maeterlinck sont à l'image des souterrains du château de *Pelléas et Mélisande* : « il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas; et tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas

¹⁸ Debussy in Moindrot, p. 195.

¹⁹ *Idem* in *ibid.*, p. 196.

²⁰ Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 177.

garde.»²¹ « En fait, le château s'engloutira même si l'on y prend garde. Parce qu'on ne sait pas exactement à quoi il faut prendre garde. C'est chaque discours, chaque parole, qui se trouvent minés par un travail de sape agissant à la façon d'un inconscient collectif. »²²

Maeterlinck – comme Wagner dans *Der Ring des Nibelungen*, par exemple – fait référence à plusieurs éléments de la nature, cette fois dans une forme plus intimiste. Pensons à l'eau, avec la fontaine et la mer, ou encore à la terre avec son univers des profondeurs – la forêt, la grotte, les souterrains. Le parallélisme le plus évident dans l'œuvre se fait entre la symbolique de la forêt et celle de la mer. D'abord, Maeterlinck les rend respectivement « matricielle » et « maternelle », mais il en fait aussi les frontières d'Allemonde. La mer comme la forêt sont remplies de mystères, de noirceur, d'incompréhension.

Avec ses arbres, la forêt protège des vents et des intempéries, elle permet l'introspection, l'intériorité. Les petites taches de lumière à la cime des arbres constituent un passage vers l'infini, l'infini des sentiments, des affres et même des utopies. Sans lumière, la forêt effraie, emprisonne et étouffe aussi. Il semble qu'un double parallélisme puisse être établi ici : la mer est menaçante comme tout inconnu extérieur à un individu ; la forêt est effrayante comme l'est l'intériorité (l'inconscient) inconnue. La nature est inquiétante, mais l'humain en fait partie. C'est devant ce sentiment de profondeur angoissante que la forêt et la mer se font écho, tout en rappelant le monde souterrain décrit dans le récit. Ce qui en ressort en effet, c'est l'ouverture, l'immensité de la mer tantôt plane, tantôt agitée et son horizon, tout ceci en contraste avec les multiples cloisons de la forêt créées par les éléments qui la constituent. Les espaces présentés font peur car ils suggèrent le trépas, le sang, et sont une menace pour les personnages. Pensons par

²¹ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 76.

²² *Ibid.*

exemple à l'eau stagnante (acte III, scène 2) qui marque Pelléas par son odeur de mort : « J'étouffe ici... Sortons... ».²³

Par ailleurs, dans *Pelléas et Mélisande*, l'eau sépare Allemonde du reste du monde, isolant les personnages qui s'y trouvent enfermés et les obligeant à vivre leurs souffrances près des autres. Ils sont ainsi emprisonnés dans un lieu clos et peuvent difficilement cacher leurs tourments. À plusieurs reprises, Mélisande se plaint de ne pas avoir suffisamment d'air. L'eau qui entoure le château l'empêche d'aller ailleurs. Paradoxalement, l'eau est aussi l'élément qui lui permet de faire disparaître les objets – la couronne, l'anneau – qui, symboliquement, la relie à une famille, à une généalogie, à un rang social.

La mer purifie, mais elle trompe par sa majesté. N'importe qui peut s'y méprendre en voulant aller rejoindre le bateau qui semble à proximité, mais qui, en réalité, est bien loin. La mer invite, mais elle emporte aussi. Mélisande, tout comme la mer, séduit. Golaud et ensuite Pelléas sont envoûtés par sa beauté, par sa pureté. En effet, Mélisande agit sur les deux frères telle une force magnétique. N'est-ce pas un effet similaire qui permet à la lune d'altérer les marées? Tout en étant un symbole d'eau, Mélisande semble être cette lune, qui vient mettre en mouvement les eaux stagnantes sur lesquelles est érigé Allemonde. À partir du moment où Mélisande arrive dans le château, les eaux boueuses à l'odeur de mort que constituent les fragiles piliers d'Allemonde perdent de leur solidité. L'arrivée de Mélisande remet tout en question. Le château s'engloutit de plus en plus dans le gouffre. Toutes ces assises apparemment fixes et résistantes laissent apparaître des fêlures irréparables (car nul ne peut vaincre la nature). Avec la mort de Mélisande, Allemonde assiste à son crépuscule.

Pour reprendre les paroles de Maeterlinck : « nous sommes dans un monde où tout se tient par des fils invisibles »²⁴. En effet, grâce à ce dialogue discontinu et sous-entendu

²³ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris : Fasquelle, 1950 [1892], p. 91.

²⁴ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 19.

qui a lieu pendant et entre les paroles, Maeterlinck met en scène la théâtralité des mots. Ainsi a-t-il réussi, comme Debussy l'a fait avec sa musique, à donner une âme aux silences, à l'immobilité – aussi bien à celle des personnages qu'à celle des choses – et aux mots. Leur oeuvre, il faut la décrypter, l'interroger. Les mots ont un sens qu'il faut sans cesse discuter; l'acteur doit s'ouvrir à tout un éventail de possibilités. *Pelléas et Mélisande* regorge de tous ces non-dits. Cette fable est cohérente seulement si tous les éléments qui s'y trouvent sont mis en commun, reliés entre eux. Rien n'a de sens pris hors contexte: « mieux encore, l'attitude analytique qui vise à décomposer pour comprendre détruit l'élaboration du sens. Tout est réseau, entrelacs, où le même se mêle à l'autre pour nouer et dénouer les figures ».²⁵ En somme, chaque personnage, chaque lieu, chaque symbole ainsi que la musique, ne peuvent être considérés séparément; au contraire, ils doivent être vus comme faisant partie d'un ensemble.

²⁵ Maryse Descamps, *op. cit.*, p. 67.

CHAPITRE II

REGARD SUR LA MISE EN SCÈNE D'OPÉRA

2.1 Le refus du naturalisme

Avant le milieu du XXe siècle, l'opéra s'est enlisé dans un immobilisme de la création sans doute causé par l'appesantissement des conventions associées au genre, mais aussi par l'orthodoxie, voire l'académisme, dans la pratique de la mise en scène. À cette époque-là, le naturalisme tient le haut du pavé dans l'art de la représentation et, par conséquent, tout ce qui s'y rattache fait l'objet d'un réalisme des plus conservateurs. Cette réalité a été bousculée grâce à la venue de nombre de praticiens (dont Appia et Meyerhold, puis Mahler) qui, souvent envers et contre tous, se sont adonnés à la diversification de la pratique de la mise en scène lyrique afin de dépoussiérer le genre.

À titre d'exemple, les multiples variations de lieux dans *Pelléas et Mélisande* ont amené Debussy à composer de la musique pour les interludes afin de permettre les changements de décor. Cette abondance de lieux et d'espaces, intérieurs et extérieurs, vient contraster avec le caractère réservé de la musique. Au moment de sa conception, le décor de Lucien Jusseaume est surtout composé de toiles peintes, plutôt naturalistes en ce qu'elles cherchent à reproduire le plus parfaitement possible la réalité, et assurent la distinction entre le château (espaces intérieurs) et la nature (espaces extérieurs). Ses toiles «traduisent, par leurs couleurs fondues, leurs effets de lumière et de reflets sur l'eau (particulièrement sensibles dans les décors du jardin et de la grotte) une aspiration à l'érosion des contours »²⁶. L'aspect figuratif de ce type de décor a été rejeté par les contemporains de Jusseaume, après la Première Guerre mondiale, pour faire place à une

²⁶ Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 210.

esthétique davantage formaliste, qui favorise l'évocation, la suggestion plutôt que l'imitation.

C'est à titre de directeur artistique de l'Opéra de Vienne que Gustav Mahler introduit l'art de la mise en scène en embauchant Max Reinhardt – metteur en scène – et Alfred Roller – peintre-décorateur. Selon Christian Merlin (2007), avec *Le Chevalier à la rose* (1911) sous la direction de Richard Strauss, ces praticiens participent considérablement à la résurrection du genre : « Roller s'éloigne de l'illusion théâtrale pour créer un univers poétique où espace, couleur, lumière, vont de pair avec musique et verbe, tandis que Reinhardt axe son travail sur le jeu des acteurs ».²⁷

Par ailleurs, l'anglais Edward Gordon Craig propose au théâtre une esthétique (qui a rapidement des répercussions à l'opéra) qui consiste en la stylisation de l'image et du geste par l'utilisation de la lumière. Il jongle avec les volumes et les formes pour s'éloigner du figuratif. Ces nouvelles techniques de dépouillement, d'épuration et d'abstraction des formes sont, de prime abord, malencontreusement amenées devant un public inapte à les apprécier.

En 1947, Valentine Hugo est également confrontée à de vives réactions de la part du public. Lors de la présentation de son *Pelléas*, elle ne fait pas l'unanimité avec ses décors qui proposent des images représentant des phénomènes du rêve, sans grande distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre la nature et la culture. La mise en relief, par le décor, des fantasmes et des pulsions des personnages a eu comme effet de cerner de trop près les thèmes de la mort, de l'inceste et de la culpabilité. Trop insistants, ses décors ont fini par aplanir l'œuvre de Debussy. Ce n'est qu'en 1966, avec les décors de Rouben Ter-Aruntunian – mise en scène de Gian Carlo Menotti – que le public est enfin prêt à voir de telles représentations de la nature, de telles juxtapositions entre la nature et la culture, et à accepter leur complémentarité, « l'univers des fantasmes ayant fait son entrée à

²⁷ Christian Merlin, *Opéra et mise en scène*, coll. : « L'Avant-scène Opéra », Paris : Premières Loges, 2007, p. 4.

l'opéra »²⁸. En somme, n'ayant plus l'obligation de définir parfaitement les lieux, l'espace et le temps, les metteurs en scène et les scénographes tentent d'évoquer plutôt que de raconter.

En effet, les metteurs en scène et les décorateurs doivent d'abord faire la preuve de la valeur de leur rôle et démontrer le bien-fondé des changements que leur travail provoque sur l'art de la représentation. Leur avènement consiste à accroître les possibilités, à multiplier les sens d'interprétation et les répercussions sur le public. Dans le même ordre d'idées, Adolphe Appia, venu à la mise en scène par (et contre) Wagner, confère une autre forme à la scène lyrique typique en rejetant l'illusionnisme et le trompe-l'œil. Il prône les scénographies architecturées et rompt avec l'aspect bidimensionnel de la scène connu jusqu'alors. Plusieurs événements rendent ces changements difficiles ou du moins en ralentissent l'éclosion, alors que d'autres font germer de nouvelles visions.

Jusqu'aux années 50, les musiciens sont ceux qui tiennent les rênes des représentations lyriques (le public accordant toute l'importance à l'interprétation musicale et vocale); ils sont

[...] assistés d'un peintre, qui s'inspire de l'ouvrage pour illustrer les lieux de l'action, et communiquer un certain nombre d'informations sur les situations, et les conflits en jeu. Reste un personnage obscur, ignoré du public (et qui d'ailleurs ne figure pas sur les distributions) ; plutôt que d'un metteur en scène, il s'agit d'un régisseur de scène, chargé d'organiser la circulation sur le plateau, de régler les entrées et les sorties, et de composer, quand l'ouvrage s'y prête, des « tableaux » grandioses avec les chœurs. Quand au « jeu » proprement dit, il est déterminé par une série de signes conventionnels, un nombre limité de gestes, passés dans les mœurs, destinés à indiquer, schématiquement, amour, vengeance, ou répudiation... Ainsi s'est constitué un véritable code, un système de normes en partie implicites, en partie incorporées dans la partition et livrets, qui fixaient une fois pour toutes les conditions de la représentation.²⁹

²⁸ Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 207.

²⁹ Jorge Lavelli et Alain Satgé, *Opéra et mise à mort*, Paris : Fayard, 1979, p. 15.

C'est probablement pour satisfaire, entre autres, son désir de trouver le sens véhiculé dans le drame par la musique que Constantin Stanislavski développe ses théories et ses méthodes sur la formation de l'acteur – le jeu réaliste et psychologique – tout en considérant le travail d'interprétation des chanteurs d'opéra. L'acteur doit réapprendre à «être», à «vivre», à créer l'illusion de la vie à travers l'art. Quant à Vsevolod Emilievitch Meyerhold, ayant puisé ses idées dans la Commedia dell'arte, dans les théâtres de foire, dans les formes orientales ainsi que dans les Ballets russes, il s'oppose à Stanislavski et prône plutôt « un théâtre de la convention », fondé sur des exigences physiques et rythmiques. Ce théâtre trouve son aboutissement dans le constructivisme. À partir de la césure survenue entre lui-même et Stanislavski, avec qui il avait pourtant collaboré dans le passé, Meyerhold pense et expérimente le nouveau théâtre, celui de l'efficacité, dans l'humilité et la sobriété ; pour lui, le théâtre ne doit avoir de vrai que la vie elle-même :

L'opposition entre les Russes Meyerhold et Stanislavski, longtemps fondamentale pour définir une esthétique du théâtre, ne pouvait rester sans conséquences sur l'opéra : le premier, influencé par le constructivisme, était partisan d'une gestuelle étudiée, purement rythmique, anti-psychologique ; le second, précurseur d'un jeu naturaliste mettant en avant la vérité et la crédibilité du personnage. Se trouve déjà esquissée une alternative (stylisation vs naturel) à laquelle tout metteur en scène demeure encore confronté de nos jours, même si le choix est rarement aussi tranché qu'il y paraît.³⁰

Malgré cette antinomie, Stanislavski prétend que la musique est l'assise de la mise en scène lyrique et qu'il doit y avoir un parfait équilibre entre ce qui est vu et ce qui est entendu, entre le caractère dramatique et le caractère musical d'une œuvre. Tous les éléments du spectacle doivent s'accorder rigoureusement à la musique, au tempo – et surtout le jeu de l'interprète, c'est-à-dire son discours, ses mouvements, ses actions et ses sentiments : « pour unifier la musique, le chant, la parole et l'action, il faut un tempo-rythme, non extérieur, physique, mais intérieur, spirituel, et il faut qu'on puisse le

³⁰ Christian Merlin, *op. cit.*, p. 4.

percevoir dans le son, la parole, l'action, le geste et la démarche des chanteurs, bref, dans l'œuvre toute entière »³¹.

Au moment où des maîtres comme Stanislavski et Meyerhold font évoluer le travail de l'interprète, Craig et Appia donnent au travail scénique une nouvelle tangente. Certains metteurs en scène s'intéressent aux deux plans d'évolution de la mise en scène, tel Wieland Wagner qui œuvre sur des scènes architecturées avec des acteurs-chanteurs, et où les éléments s'harmonisent pour donner un sens dramatique à l'œuvre. D'après Christian Merlin (2007) :

[...] sous son impulsion, le «Nouveau Bayreuth» devient, à partir de 1951, le temple de la modernité scénique à l'opéra. Son mot d'ordre : les œuvres lyriques ne doivent pas être classées monuments historiques. Sa première intervention fut de supprimer les décors, ou tout au moins de les réduire à leur plus simple expression. Débarrassé de l'accessoire, on pouvait se concentrer sur l'essentiel. Ses deux atouts pour focaliser l'attention sur l'intériorité des personnages étaient la lumière et le jeu des acteurs. Ce que le décor n'illustrait plus platement, les éclairages allaient le suggérer, avec une palette de couleurs d'une subtilité inouïe.³²

Wieland Wagner contribue favorablement au renouvellement du genre par sa vision de la mise en scène, par sa facilité à créer la symbiose entre l'orchestre, le chant, l'acteur, les formes et les couleurs (ce qui était le rêve de son grand-père). Ainsi, l'opéra représenté doit être envisagé comme une œuvre commune, intégrée, où chaque élément contribue à donner un sens à l'autre, multipliant les potentialités signifiantes du drame musical et élevant à son point culminant la puissance poétique de l'œuvre.

À l'époque de Wieland Wagner et pendant les années cinquante, non seulement certains metteurs en scène ont une vision moderne de l'art de la représentation, mais aussi, et non sans lien direct, apparaît une génération d'interprètes lyriques qui sont aussi

³¹ Constantin Stanislavski, *Stanislavski : ma vie dans l'art*, trad. du russe et préf. par Denise Yoccoz, Lausanne : L'Âge d'homme, 1999, p. 151.

³² Christian Merlin, *op. cit.*, p. 5.

acteurs. Prenons par exemple Maria Callas, dont le succès repose en partie sur des metteurs en scène tels que Luchino Visconti et Franco Zeffirelli. Christian Merlin explique que Visconti, « sans s'effacer devant la musique, mais en la respectant, apporte à la représentation un soin du détail, une beauté plastique et, par-dessus tout, une élaboration dans la caractérisation des personnages qui font découvrir à tout un public, surtout venu goûter de belles voix, que l'opéra est aussi du théâtre »³³. Dans ses écrits, Lista souligne que :

[...] contrairement à Wieland Wagner, qui subordonne tous les éléments du drame pour tendre vers une interprétation globale, dans l'esprit d'un art total, et à Felsenstein qui exerce un réalisme critique inspiré de Brecht et du théâtre épique, Visconti exalte, lui, la beauté et l'expression individuelle. Il construit la mise en scène par une dramatisation au service de l'inspiration du chanteur.³⁴

Contrairement aux cantatrices qui l'ont précédée, Callas ne se contente pas de bien chanter – d'avoir une belle voix. Elle cherche aussi la puissance de l'émotion en individualisant chaque personnage qu'elle incarne et cela se traduit le plus souvent par la diversité, les nuances et la richesse des couleurs de sa voix et par la justesse de sa gestuelle. Elle s'identifie à son personnage afin de vivre ses passions et ses douleurs. Dorénavant, les cantatrices qui ne font que chanter peuvent lasser rapidement le public; l'expressivité scénique devient capitale pour l'interprétation d'un personnage et pour la représentation du genre favorisant ainsi la synergie entre l'action, le sentiment et la musique.

Dans les années 1960 et 70, l'influence de grands penseurs et artistes sur la scène théâtrale a d'énormes répercussions sur le développement de la mise en scène lyrique. Pensons, par exemple, à Peter Brook, Jorge Lavelli et Jean-Pierre Ponnelle, pour ne nommer que ceux-là. D'autres ténors de la mise en scène, tels Patrice Chéreau, Giorgio Strehler, Friedrich Götz et même le scénographe Josef Svoboda donnent à la mise en

³³ *Ibid.*, p.6.

³⁴ Hervé Lacombe, *Géographie de l'opéra au XXe siècle*, Paris : Fayard, 2007, p. 118.

scène d'opéra ses lettres de noblesse. Ils répudient le naturalisme, l'illusionnisme, le caractère banal, contrefait des anciennes pratiques - même si le réel demeure présent en partie dans leurs propres représentations. Sous l'influence de tous ces metteurs en scène et grâce à leur vision contemporaine de l'art de la représentation, à leur positionnement – ils se questionnent sur l'interprétation des chanteurs, sur l'importance du livret par rapport à la partition - la scène lyrique, et le cas échéant l'art de la mise en scène ont subi une altération considérable.

2.2. *Pelléas et Mélisande : représentations*

Plusieurs metteurs en scène s'entendent pour dire que *Pelléas et Mélisande* trouve sa cohérence dans la circularité. C'est pourquoi dans divers spectacles, notamment ceux de Vitez (1986) et de Wilson (1997), on voit clairement intégrée à une scénographie épurée la figure du cercle. De ce symbole formel, ce sont les notions d'éternité et de continuité qui ressortent, en plus de rappeler la forme de certains objets caractéristiques du récit – l'anneau, la couronne et le puits. Quant à Ponnelle (1973), c'est en implantant un arbre massif au centre de son décor – dans un espace dénudé – qu'il fait référence à ces notions. L'arbre étant l'« élément naturel par excellence, symbole d'« enracinement » et de longévité, élément mythique aussi, évoquant les mystères sacrés ou les fêtes druidiques, il incarnait à lui seul l'univers d'Allemonde »³⁵. Dans le cas présent, il n'existe pas de clivage précis entre les espaces intérieurs et les lieux naturels qui constituent l'extérieur du château. Ils sont expressément confondus, tel que l'a également voulu Lavelli dans sa mise en scène de 1977. À l'exception de certains accessoires qui servaient à situer l'action, le décor, qui amalgamait des éléments de la nature et de la culture, créait l'illusion de se trouver à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Ici, comme dans toute autre représentation à décor unique, c'est l'éclairage qui devient le maître d'œuvre en permettant par de subtiles nuances de changer d'environnement, voire d'atmosphère, et par conséquent, d'évoquer les états d'âme, les sentiments des divers personnages.

³⁵ Isabelle Moindrot, *op. cit.*, p. 209.

D'autres metteurs en scène, et cela depuis 1921 avec Hébertot, s'intéressent aux possibilités de transparence et d'opacité que permet l'utilisation de voiles sur la scène. En plus de créer l'illusion de l'eau, avec son aspect limpide et cristallin, et d'agir en trompe-l'œil pour la représentation de lieux brumeux et mélancoliques, le voile sert la métaphore, permet les substitutions, les jeux d'invisibilité et les apparitions. C'est aussi ce que prône Kaslik (1969) en fusionnant des jeux d'ombres et de lumières qui viennent grossir l'apparence de certains de ses caractères, ce qui leur donne une importance particulière, les rendant davantage inquiétants ou encore leur conférant une dimension surhumaine. Cette tendance à recourir aux nouvelles possibilités de l'éclairage, de la projection scénique ainsi qu'à des matériaux qui permettent de jouer avec les apparences, en inspire d'autres, tel Erlo (1979).

L'utilisation de ces nouvelles techniques, en plus de permettre d'évacuer le naturalisme, de créer des atmosphères, des espaces, l'illusion du temps qui avance ou qui s'arrête et d'accélérer les changements des décors, constitue « l'introduction d'une poétique du regard, issue de la variété des points de vue »³⁶. Par ailleurs, la tendance qu'a Erlo de rendre la nature immatérielle et les personnages surhumains, est controversée. Son plaisir à s'adonner, grâce aux éclairages, à des jeux d'optique, crée un rapprochement avec la photographie ou la logique cinématographique, ce qui en multiplie les prises de vue et ce qui amène le spectateur, en quelque sorte, à voir la scène et l'action à travers l'objectif d'une caméra. Vitez, quant à lui (1986), s'inspirait de la configuration cosmique pour élaborer ses lieux et pour distinguer le caractère de ses espaces. Les prises de vue qu'il proposait permettaient, par exemple, une « ouverture sur l'infini » lorsqu'il s'agissait de dépeindre la frénésie passionnelle que Pelléas et Mélisande ressentaient l'un pour l'autre. Kupfer, au contraire (1992), plaçait les personnages sur différents niveaux – en haut d'une échelle ou en bas – selon qu'il voulait donner l'impression d'un amour possible ou non.

³⁶ *Ibid.*, p. 213.

Dans le même ordre d'idées, ce chaos entre les espaces, les deux univers et le temps est repris dans la version de Delvaux (1984). Mélisande apparaît tel un personnage venu d'un autre monde – contrairement à Pelléas qui se veut davantage réel. La mise en scène de Delvaux, sans être qualifiée de théâtrale, possède un « style informulé, style vague, où tout se fond dans tout, où chaque chose devient une autre chose, sans qu'on les reconnaisse »³⁷. Ses choix de mise en scène, les prises de vue proposées par l'insertion du cinéma dans le théâtre, ont pour but de mettre en contraste « l'ordre logique, scientifique, et l'ordre fantastique, irrationnel »³⁸ du récit.

L'œuvre de Maeterlinck est bien souvent caractérisée, par plusieurs metteurs en scène (Sellars, 1993), par le principe de verticalité des lieux, c'est-à-dire que les espaces sont représentés de bas en haut selon le lieu où se déroule l'action. Par exemple, tout ce qui a lieu dans les souterrains peut se produire au premier niveau d'une structure scénique constituée de paliers, alors que la tour du château est située en haut de cette même structure. Dans cette œuvre, il s'avère essentiel de représenter mais aussi de situer ces espaces symboliques. Si le décor est décalé vers le haut, tout ce qui se déroule dans les espaces qui normalement sont au niveau du sol sera représenté au-dessus de celui-ci. Dans bien des cas, comme le propose Sellars, ces mises en scène, au lieu de rappeler un Allemonde bien ancré, enraciné, donnent plutôt une impression de flottement, de déséquilibre et de vertige. Ainsi la lourdeur des lieux et du récit est traduite par une légèreté qui affadit l'œuvre. Par ailleurs, d'autres conceptions scéniques misent sur le rapprochement ou l'éloignement de certains éléments du décor pour créer les divers lieux et pour multiplier les angles de vue, pour mieux définir la perspective.

En 1983, Rochaix a une vision plutôt politique de *Pelléas et Mélisande*. À travers sa mise en scène, ce sont les notions de mauvaise gouverne, celle d'Arkel et de

³⁷ *Ibid.*, p. 216.

³⁸ *Ibid.*, p. 194.

Geneviève, qui ressortent et sont la cause de la dégénérescence des sentiments des personnages et de la menace qui plane sur la société d'Allemonde :

Le Moyen Âge de *Pelléas* se confondait avec un monde de misère et d'injustice, où règnent le mal et la souffrance, où les paysans affamés viennent mourir le long de la mer. Les mendiants cessaient ainsi de faire de la figuration, pour entrer pleinement dans la série des victimes innocentes – Mélisande, Yniold, la petite fille, et enfin les moutons, qui prenaient soudain toute leur signification évangélique. Ces mendiants apparaissent comme le signe le plus apparent du climat de lutte et de famine dans lequel baigne toute l'œuvre, et qui ravive sans cesse la brutalité de Golaud.³⁹

Delvaux dépasse cette volonté politique en s'intéressant au sous-texte du récit et en amenant Mélisande, dans un décor abstrait, à détruire les assises de Golaud tout en contribuant à la montée de sa colère dévastatrice. Avec son décor, plutôt que de créer un effet d'enfermement et d'isolement en misant sur le rétrécissement, Delvaux opte pour l'agrandissement, ce qui place le personnage de Golaud dans un lieu vaste au milieu des ruines, dans le vide.

Quant à Strosser, il évacue tout décor extérieur et fait se passer l'action dans un décor unique, proposant l'intérieur d'Allemonde. Avec son décor minimaliste et sa mise en scène aux impressions naturalistes, Strosser prône les effets d'éclairage et ses variations pour créer les ambiances et les atmosphères des divers lieux suggérés par le récit, et pour faire évoluer le temps. Même si, par son caractère dépouillé, l'espace fait appel à l'imagination du spectateur, les costumes, eux, sont fidèles aux goûts de l'époque et renvoient également aux différents rangs sociaux. Les multiples personnages aux diverses tâches, circulant dans cet espace intérieur, offrent une ouverture sur le monde extérieur qui n'est pourtant pas représenté scéniquement : « la première illusion naturaliste est que les personnages ne sont pas seulement des êtres de discours, mais ont une vie en dehors de la scène »⁴⁰. En effet, Strosser présente les personnages dans leur routine de tous

³⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 233.

les jours, ce qui provoque un sentiment de proximité chez le public et les distingue des autres versions où ils étaient surtout perçus comme des symboles ou des personnages mythiques. Comme Delvaux, Strosser s'intéresse aux non-dits : « on réalisait soudain combien le texte est rempli d'allusions à l'impossibilité d'être seul, à la crainte d'autrui, aux regards furtifs ou à l'espionnage »⁴¹. Strosser a su lire entre les lignes afin de créer les échanges entre les personnages et de dire les choses plutôt que de les montrer, avec finesse et précision, et dans un nouveau réalisme troublant.

⁴¹ *Ibid.*, p. 240.

CHAPITRE III

QUATRE EXTRAITS, QUATRE TYPES DE PARTITION GESTUELLE

3.1 Définition du terme : la partition gestuelle

À l'opéra, particulièrement dans la pratique des metteurs en scène ne provenant pas du milieu théâtral, la tendance consiste à favoriser avant tout la voix, permettant aux interprètes de se mouvoir à leur guise. Il semble qu'une telle façon de travailler doive être revue ou questionnée sans marginaliser les codes et les conventions régissant cet art bien particulier :

[...] l'opéra est un genre où les hommes jouent, parlent et chantent en même temps. Les trois ensembles musique, texte, théâtre étant projetés dans un élément constitué par la personne du chanteur, la convergence des trois certitudes positives et élémentaires a fait surgir, dans un même mouvement, ce code premier, bien que déjà fort complexe, du « chanteur-acteur ».⁴²

Selon Moindrot, « l'absence de codification du geste conduit aussi à se servir de la parole comme base de la gestuelle, comme si l'opéra était un art parlé. Autrement dit, la gestuelle, dépendante d'une parole "secondarisée", se trouve doublement "secondarisée". Lorsqu'en plus s'y ajoute la tendance presque invisible des chanteurs à traduire en gestes l'expressivité musicale, à "gestualiser" la musique, la gestuelle d'opéra se trouve misérablement réduite au minimum »⁴³. Ainsi, le souhait d'élaborer un outil pour contrer le manque de présence, de travail sur le corps, s'est imposé. De quelle façon le metteur en scène d'opéra peut-il amener un chanteur lyrique à trouver son aisance corporelle sur la

⁴² *Ibid.*, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 165.

scène? Doit-il imposer à ses interprètes des gestes précis pour exiger le contrôle de leurs actions physiques?

L'expérience semble prouver que les interprètes gagnent à apprendre leurs déplacements et leurs mouvements par cœur. Le fait que le metteur en scène leur impose une telle exigence, à l'aide d'une « partition gestuelle », comme une méthode spécifique de construction du personnage, leur permet de mieux se mouvoir et de mieux interpréter leur rôle. Cependant, le metteur en scène devrait prendre en considération la posture de leur corps et surtout, ne pas en faire fi quand il s'agit du placement de la voix ou de l'obtention d'une note particulière.

L'élaboration d'une partition gestuelle devient aussi une façon pour le metteur en scène de permettre aux interprètes une meilleure compréhension du rôle ainsi que de la mise en scène. Chaque metteur en scène, pour maintenir une certaine cohérence, devrait, au préalable, situer l'approche et l'esthétique qui conviennent le mieux à l'œuvre choisie. Selon ses choix, le metteur en scène adopte un type de partition gestuelle plutôt qu'un autre. Incidemment, la partition gestuelle peut prendre diverses formes. Par son utilisation, elle tend en partie à améliorer le travail corporel de l'interprète, mais aussi à éviter que le travail du metteur en scène ne soit qu'une simple mise en place.

La mise en place consiste à dire à un interprète, quel qu'il soit, que faire, où aller, comment se tenir et comment, entre autres, tenir un objet. Contrairement à la partition gestuelle qui vise à mettre l'interprète lyrique en action, à le rendre vivant et à diriger son regard, une simple mise en place peut le rendre complètement passif et dépourvu de la possibilité de s'exprimer. Selon Alain Satgé,

[...] tant que personne ne s'interroge sur le sens de ce qui est chanté, sur ce qui est véhiculé par la musique et par le drame, on peut à la rigueur parler de « mise en place », sûrement pas de mise en scène, au sens qu'on donne à ce terme au théâtre depuis la fin du XIXe siècle : celui d'un art autonome, d'un moyen d'expression indépendant, qui dispose de sa propre écriture, de sa propre idéologie, et se propose de réinterpréter un système de signes dramatique et musical, dans un

espace précisément défini. De ce point de vue, il n'est pas exagéré d'affirmer que la mise en scène d'opéra vient de naître, que tout reste à faire pour passer du concert costumé à la représentation théâtrale, que par conséquent le théâtre lyrique offre au metteur en scène un champ immense, encore inexploré.⁴⁴

La partition gestuelle sert à faciliter les propos de l'interprète, ses émotions tout en misant sur la plasticité du mouvement. Elle peut permettre au spectateur de s'identifier, de se fondre aux personnages, de s'émouvoir ou au contraire peut avoir comme mission de l'engager, de le pousser à réfléchir, de se distancer de l'œuvre. La partition gestuelle peut tout aussi bien être perçue seulement comme une mélodie, une succession d'images offertes au spectateur ne constituant qu'une proposition formelle.

Ces idées ont servi de base de travail dans le cadre de cette maîtrise, dont le but premier était la création de *Variations sur Pelléas*⁴⁵, présentée devant public en mai 2008, et qui consistait en l'exploration de différentes approches de mise en scène à partir de l'opéra *Pelléas et Mélisande* : mode néo-réaliste (acte I, tableau 1), constructivisme des émotions (acte II, tableau 1), formalisme (acte III, tableau 1) et mode néo-expressionniste (acte III, tableau 2).

⁴⁴ Jorge Lavelli et Alain Satgé, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Le titre fait référence à la version de *Pelléas et Mélisande* de Peter Brook, intitulée *Impressions de Pelléas*, présentée en 1992 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

3.2 Néo-réalisme

3.2.1 Résumé et choix de la scène

Une forêt au bord d'un lac

Perdu en forêt, le prince Golaud rencontre Mélisande, une jeune femme en pleurs près d'un lac. Golaud veut repêcher la couronne qu'elle a laissée tomber au fond de l'eau, mais l'étrangère refuse. Golaud tente de convaincre Mélisande de le suivre. Elle finit par accepter, mais sans révéler d'autres informations sur elle que son prénom.

Nous avons pris la liberté ici d'utiliser le terme «néo-réalisme» et d'en donner une définition personnelle. Dans le cas présent, nous qualifions la scène de néo-réaliste puisqu'elle utilise des éléments de la réalité pour faire surgir un traitement symboliste. Ainsi, même si la construction des personnages est faite à partir des prémisses du réalisme psychologique, le décor, quant à lui, ne consiste pas en une parfaite reproduction de la réalité; dans la scène proposée, il suggère une transposition de lieu. Nous ne sommes plus dans une forêt sur le bord d'un lac, mais dans une chambre noire de développement de photos.

Nous avons choisi de travailler la première scène selon le mode néo-réaliste pour mettre de l'avant la charge émotive des personnages dont il est question. Il a semblé intéressant de se questionner sur leur passé, sur leur psychologie, pour arriver à justifier la détresse dont ils témoignent. Par ailleurs, aucun élément du livret ne paraît irréaliste. Tout ce qui est cité par l'auteur s'inscrit dans une logique de réalisme (la couronne, la forêt, le bord de l'eau). Dans cette scène, Mélisande esquive les questions de Golaud, alors que Golaud cherche à en savoir le plus possible sur l'étrangère. Il nous a semblé qu'il y avait là tout un travail sur les non-dits des personnages, sur le texte et la musique derrière le discours et nous avons décidé d'effectuer le travail à partir des notions stanislavskiennes de « sous-texte », d' « objectif » et de « super objectif ».

3.2.2 Analyse et interprétation

Lorsque Golaud et Mélisande se rencontrent au bord de l'eau, Golaud semble fragilisé par son passé plutôt lourd en événements qui l'ont rendu amer : la perte de sa première femme l'oblige à devoir élever son enfant seul, sans compter que son père est gravement malade. Lui, le chasseur, est perdu dans la funeste et profonde forêt d'Allemonde, cet espace qu'il pensait connaître sans faille aucune. Mélisande, quant à elle, semble avoir fui son passé et s'être libérée du sort qui lui avait été imposé :

Maeterlinck en faisant d'elle, des années plus tard, dans *Ariane et Barbe-Bleue*, une des femmes enfermées par le triste Sire dans les souterrains de son château, nous a donné de ce mystère une explication, peut-être aussi peu préméditée par lui qu'imaginée par les premiers spectateurs de Pelléas.⁴⁶

À partir de cette hypothèse, il est possible d'imaginer que Mélisande a été violemment agressée avant sa fuite (du château de Barbe-Bleue) et qu'au moment de sa rencontre avec Golaud, avec son allure de géant, la jeune femme égarée, effrayée au centre de la forêt, est au bord du suicide. Les répliques à elles seules nous laissent deviner un profond désespoir chez ce personnage : « Ne me touchez pas... ou je me jette à l'eau!... »⁴⁷ et plus loin, en parlant de la couronne : « Je n'en veux plus! Je préfère mourir tout de suite... »⁴⁸. Maeterlinck précise d'ailleurs que Mélisande « sanglote profondément »⁴⁹. Sa détresse semble si grande qu'il serait possible de se demander si elle ne serait pas déjà morte si Golaud était arrivé quelques minutes plus tard. En effet, le texte dramatique indique que la vie de Mélisande ne tient qu'à un fil et c'est dans cette période d'extrême fragilité que les personnages se rencontrent. Il semble que ce soit pour cette

⁴⁶ Henry, Barraud, *Commentaire littéraire et musical de Pelléas et Mélisande*, coll. « L'Avant-scène Opéra », n° 9, Paris : Premières Loges, mars-avril 1977, p. 34.

⁴⁷ Maurice Maeterlinck, *Iop. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

raison que Golaud éprouve d'énormes difficultés à la convaincre de le suivre. Voilà ce qui constitue l'intérêt du premier tableau de l'œuvre : trouver la façon de l'en persuader en faisant preuve de stratégie.

Dans une autre optique, il se pourrait que Mélisande fugue, telle une adolescente qui décide de quitter le nid familial, ne pouvant plus supporter la pression parentale. Dans ses premières répliques, Mélisande est claire. Même si elle donne peu d'informations sur son passé, le ton utilisé indique, sans méprise possible, qu'elle ne retournera plus d'où elle vient. Tout ce qui lui rappelle son passé, elle ne veut plus s'en souvenir. C'est ce qui la rend si secrète. Son amnésie ou son incapacité à répondre concrètement aux questions posées par Golaud ressemblent à de l'évitement. Par exemple, quand Golaud lui demande où elle est née, elle répond « Oh! Oh! Loin d'ici... Loin... Loin... ».⁵⁰

Lorsque Golaud s'obstine à vouloir récupérer la couronne (qu'elle a à dessein laissée tomber au fond de l'eau), elle réagit vivement avant qu'il ne repêche l'objet qui lui rappelle son triste passé : « Non, non, je n'en veux plus !... Je n'en veux plus. Je préfère mourir... Mourir tout de suite ! »⁵¹ La couronne, au même titre que l'anneau que lui offre plus tard Golaud, est l'objet qui lui ravit toute sa liberté, qui pèse sur sa tête et l'opresse. Golaud doit dissuader Mélisande de se jeter à l'eau, mais comment ? Il agit avec elle comme il le fait avec les bêtes qu'il chasse : il doit amadouer sa proie avant de s'en approcher davantage.

Elle ne désire pas s'engager dans une relation avec Golaud. D'ailleurs, ses actions de jeter d'abord une couronne et plus tard un anneau dans l'eau (acte II) symbolisent le refus de l'attachement. Mélisande veut faire disparaître les objets qui l'empêchent de vivre sa jeunesse, de se sentir libre; elle rêve qu'ils se perdent dans les sombres profondeurs de l'eau. Cependant, elle éprouve un déchirement entre le désir de vivre pleinement sa liberté et la nécessité d'accepter le sort qu'elle pressent déjà, soit le mariage prématuré

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

avec Golaud. Pour Mélisande, cette alliance semble constituer l'acceptation du passage de l'enfance à l'âge adulte. Au départ, lors de sa rencontre avec Golaud, Mélisande refuse de le suivre, mais elle finit par accepter. Dans un mouvement inverse, une fois reliée à lui dans le château, elle veut partir et ne plus revenir. Dès le départ, Mélisande a ranimé en Golaud le désir de vivre; si Golaud veut être son guide dans la nuit noire et froide dans laquelle il est lui-même égaré, Mélisande semble être cette lumière qui, ici, lui permet de retrouver son chemin. Hanté par la peur de perdre Mélisande, Golaud devient plus tard un monstre qu'elle tente obstinément de fuir. Étrangère à l'espace qu'il lui propose, elle refuse constamment de le faire sien, de s'y ancrer. Même dans son discours, elle s'impose comme une femme venue d'ailleurs. Ce lieu la rend malade, la fait suffoquer : « je ne suis pas heureuse ici... »⁵².

Il est intéressant de se référer à la mise en scène de Stein⁵³, dans laquelle nous entrons dans une forêt obscure où Golaud se trouve derrière quelques troncs d'arbres, ce qui donne nettement l'impression qu'il est coincé derrière les barreaux d'une prison. Du moins, nous craignons pour sa liberté. Il est perdu dans ses pensées et, au même moment, il s'est égaré dans cette sombre et ténébreuse forêt. Il aperçoit des traces de sang, les suit et entend soudainement pleurer. Au bord de l'eau, il voit une jeune femme. Une lueur provenant du ciel éclaire cette dernière, ce qui lui confère l'apparence d'un être surnaturel venu d'ailleurs. Mélisande se promène en titubant autour de l'eau évoquée par le décor, et elle feint la peur de tomber dedans. Golaud reste distant pour ne pas l'effrayer et pour éviter qu'elle ne fasse un faux-pas.

La forêt nous plonge dans la noirceur et le seul rayon lumineux met Mélisande en valeur comme si elle était en relation avec l'au-delà. Elle porte un costume fait de lambeaux de tissus formant une robe qui semble la rendre vulnérable, sans assises. Sa robe est de couleur argentée, ce qui reflète davantage la lumière et crée autour d'elle un halo. À

⁵² *Ibid.*, p. 181.

⁵³ Peter Stein et Georges Banu, *Pelléas et Mélisande* (Debussy), dir. mus. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 2002, 073 030-9.

l'opposé, Golaud est vêtu d'un costume qui a quelque chose de médiéval et qui est sombre comme lui. Son vêtement lui donne rapidement le statut de prince, car il est bien taillé et prestigieux. L'aspect ténébreux de ses vêtements nous indique qu'il n'est plus un gamin. Contrairement à Mélisande, qui ne semble pas connaître sa provenance, son origine (« Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là... »⁵⁴), Golaud semble bien implanté dans une lignée généalogique. Il a déjà des cheveux gris. Mélisande le lui fait remarquer. Leur différence est claire depuis le début, du moins en ce qui concerne leur âge. Elle ne veut pas suivre Golaud. Comme un père, il se veut, dès le début, protecteur.

C'est plutôt grâce à une alternance de rideaux qui s'ouvrent et se ferment en arrière-plan, laissant parfois apparaître une lumière qui varie du bleu au vert, que Wilson⁵⁵ donne l'impression que les personnages se retrouvent dans une forêt. Les rideaux qui bougent laissent passer la lumière comme le font les branches des arbres. Mais ici, Golaud ne bouge pas encore; c'est la forêt qui avance et non pas le personnage. Plus les rideaux s'espacent, plus l'impression d'être dans une clairière devient évidente. Mélisande est assise près d'un rond lumineux bleu, parfaitement circulaire et créé par l'éclairage, qui représente le lac où elle a fait tomber sa couronne.

Dans la mise en scène de Vick⁵⁶, dans le premier tableau de l'Acte 1, Golaud gît sur un fauteuil, qui ressemble à ceux des châteaux d'antan, au centre d'un espace qui peut faire penser à un grenier ou à une remise dans lequel un amas d'objets s'empile pêle-mêle. Un énorme miroir avec un cadre doré est posé derrière lui. Déjà, ces deux objets nous révèlent un indice important sur son rang social, une aristocratie certaine. Son regard est flou et lointain. Il semble imaginer un moment vécu, revivre un souvenir. Il révèle alors au public qu'il ne peut plus sortir de la forêt. Mais de quelle forêt parle-t-il?

⁵⁴ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ Robert Wilson, 1997. *Pelléas et Mélisande* (Debussy), dir. mus. James Conlon, Archives de la Byrd Hoffman Foundation, captation de Paris, 1997.

⁵⁶ Graham Vick, *Pelléas et Mélisande* (Debussy), dir. mus. Andrew Davis. Kultur, en coprod avec NVC Arts, 1999, D3117.

Contrairement à la mise en scène de Stein, ici, rien dans le décor ne rappelle ce lieu si facilement identifiable, si ce n'est que la sensation d'étouffement, d'emprisonnement créée par l'encombrement des objets qui l'entourent. Un vase géant, des lampes, une table, un paravent et d'autres objets sont empilés et certains d'entre eux sont recouverts de draps blancs évoquant le désir d'oublier un passé.

Dès le commencement, cette mise en scène ne semble pas opérer de distinction entre les environnements intérieurs et extérieurs du récit. Seul en ce lieu de réclusion, Golaud semble se remémorer de lointains souvenirs. Cette scène peut être interprétée comme le début de l'histoire d'un individu qui nous confiera une blessure ancienne qui n'est pas guérie. Et c'est à travers les yeux du personnage que le public assiste à la remémoration des événements et aux sentiments qui y sont liés. Par ailleurs, tout le bric-à-brac derrière le personnage ajoute à l'impression que tout ce qui sera raconté s'est déroulé il y a fort longtemps. Golaud – le narrateur – débute son récit face au public et, soudainement, il entre au cœur de son épopée, lorsque, sans qu'on puisse s'y attendre, un personnage aux cheveux dorés surgit de sous un drap blanc. Étendue sur une table, Mélisande est au centre de l'espace qui est ceinturé de gigantesques panneaux pourvus de moulures dorées comme les murs d'un palais. L'aspect sombre et aigri de Golaud ainsi que la frêle apparence de Mélisande nous renvoient aux personnages de *La belle et la bête*, au moment où la jeune femme arrive au château délaissé et inhabité de la répugnante créature et qu'elle craint pour sa vie en l'apercevant. Démunie, Mélisande ramène le drap sur elle, afin de cacher son corps nu, dès que Golaud s'approche d'elle. Sans qu'il y ait véritablement de l'eau sur la scène, Golaud fait remarquer à Mélisande qu'elle a laissé tomber sa couronne dorée dans l'eau. Encore une fois, la nature n'est pas représentée, elle n'est que racontée.

Ensuite, Golaud s'empare d'une photographie encadrée sur laquelle il semble regarder le portrait de Mélisande. Cette dernière lui demande : « Pourquoi me regardez-

vous ainsi? »⁵⁷ et Golaud lui répond : « Je regarde vos yeux. Vous ne fermez jamais les yeux ». ⁵⁸ Toujours en regardant le portrait, il dit : « Pourquoi avez-vous l'air si étonnée? »⁵⁹ C'est donc clair, à partir de ce moment-là, que Mélisande n'est que la vision d'un personnage qui a déjà existé, mais qui n'est plus, du moins dans le quotidien du personnage présenté dans cette introduction. Autrement dit, même si la mise en scène suggère un retour au passé, par une vision imaginée, Vick ne recourt pas à une théâtralisation; l'interprétation des personnages, même leur gestuelle, demeure réaliste en ce sens où les interprètes semblent jouer avec un souci de justesse, de vérité.

3.2.3 Explication de la partition gestuelle

Cette partition gestuelle est créée à partir de la méthode stanislavskienne sur la psychologie des personnages, où l'émotion précède le geste, et donne au chanteur la possibilité de trouver les motivations requises pour s'exprimer physiquement. Fidèle à cette méthode, le metteur en scène effectue un travail sur le « super-objectif » et les objectifs individuels et communs des personnages afin d'aider l'interprète à motiver chaque réplique chantée par un « sous-texte » et à mettre en relief la vie intérieure du personnage. Les mouvements sont proposés par le metteur en scène et sont ensuite affinés et fixés par le chanteur en accord avec celui-ci. L'interprète doit apprendre la partition gestuelle préalablement, c'est-à-dire avant les représentations, afin de comprendre les nuances et les subtilités du personnage; son corps peut ainsi répondre avec justesse. Dans cette approche, c'est le mouvement qui amène l'émotion chez le chanteur lors de l'interprétation de la partition. Nous sortons du réalisme, où l'interprète construirait son monologue intérieur à la manière des mémoires « sensorielle » et « affective ». Ici, la

⁵⁷ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

partition gestuelle est imposée par le metteur en scène; l'approche stanislavskienne sert donc au metteur en scène plutôt qu'au chanteur.

3.2.4 Approche et mise en scène

La première scène présentée dans le cadre de cette maîtrise – qui est aussi le premier tableau de l'opéra – représente les souvenirs de Golaud, son histoire vécue dans le passé avec Mélisande tel que l'évoque Vick dans sa mise en scène qui nous a fortement inspiré. À l'entrée du public, avant l'introduction musicale et dans le silence, Golaud est seul dans sa chambre noire, en train de développer des photos de chasse. Il termine son travail et, tout en rangeant son matériel de développement, il aperçoit une vieille photo de Mélisande lui rappelant un passé douloureux. Dès lors, pris de rage, il jette tout à terre, incluant quelques-unes des photos suspendues à des cordes qui traversent la pièce sans ordre précis. Ensuite, il donne un coup sur le comptoir de développement et, simultanément, l'introduction musicale débute et une lumière provenant du dessous du comptoir éclaire son visage, nous faisant basculer dans le passé du personnage.

Le décor représente donc cette pièce dans laquelle des photographies et des négatifs sont suspendus. Les images en arrière-scène représentent des scènes de chasse ; elles suggèrent des animaux morts, ce qui fait écho de manière métaphorique à l'agressivité dont Golaud fait preuve dans l'histoire, nous permettant de passer de l'espace scénique à son espace mental. Les photos accrochées sont éclairées de façon à suggérer l'atmosphère d'une forêt – des faisceaux de lumière se croisent entre les papiers photo comme les rayons lumineux qui percent le feuillage des arbres – et Golaud entreprend une course à travers la forêt.

Au même moment, Mélisande apparaît. Elle sort du bac de développement de photos (représentant le lac au milieu de la forêt). En pleurs, elle crache de l'eau. Golaud l'aperçoit. Il s'approche d'elle, mais trop rapidement : ses mouvements l'effraient. Elle se

cache derrière un arbre (le comptoir de développement de photos). L'espace scénique propose des symboles comme le veut l'oeuvre. Les lieux proposés par Maeterlinck (la forêt, le lac, la fontaine) sont évoqués à travers d'autres réalités. La mise en scène prend des distances pour en arriver à suggérer une relecture, une transposition spatiale permettant de montrer l'appivoisement de la bête par le chasseur, ou celui de la femme-objet par l'homme-bête, mettant en relief l'analogie entre la séduction et la chasse. Golaud a une écharpe en laine qui nous rappelle le filet du pêcheur ou du trappeur. Il l'utilisera à maintes reprises pour capturer sa proie. Au début de la scène, Mélisande est effrayée par Golaud, mais aussi par l'écharpe. Vers la fin de la scène, Mélisande dit : « Je commence à avoir froid. »⁶⁰ C'est à ce moment précis qu'elle prend l'écharpe de Golaud pour se réchauffer ; elle s'agenouille et, tremblotante, la fait sienne. Ce geste suggère que Golaud est sur le point d'avoir le dessus sur elle.

La mise en scène et les partitions gestuelles de chacun des personnages de cette scène ont été élaborées selon le principe de la chasse à l'animal. Cette analogie cynégétique est un exemple de ce qui caractérise l'approche néo-réaliste en ce qu'elle utilise un contexte réaliste pour évoquer un univers symbolique choisi dans l'angle de mise en scène. En effet, Golaud tente par tous les moyens d'attraper Mélisande (d'abord avec un filet, ensuite avec ses mains gigantesques), mais il n'y parvient pas. Golaud n'a que le temps de la scène pour apprivoiser Mélisande et l'amener avec lui. La dynamique est bien installée dès le commencement ; à la fin de la scène, leur départ commun est possible.

Dans cette même optique, il s'est agi de construire deux meubles (le comptoir et les bacs de développement) qui auraient pu n'en être qu'un. Mais il devenait beaucoup plus intéressant d'en avoir deux afin de permettre des va-et-vient constants de l'un à l'autre, pour dynamiser la scène et aussi pour créer une plus grande distance entre les deux personnages. En effet, au début, les personnages sont séparés par ces meubles (représentant des éléments de la forêt – lac, arbre, rocher, etc.). Plus la scène progresse,

⁶⁰ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 20.

c'est-à-dire plus Mélisande se laisse apprivoiser par Golaud, plus les personnages se rapprochent. Mais ce rapprochement est fragile. Golaud ne doit jamais s'avouer vainqueur, car Mélisande peut s'enfuir à tout moment ; la prudence de Golaud à l'égard de Mélisande est capitale.

À plusieurs reprises, Golaud a l'impression de parvenir de plus en plus à apprivoiser Mélisande et, subrepticement, l'humeur de cette dernière met plutôt en relief son désir de s'enfuir. Par exemple, Golaud croit avoir gagné sa confiance quand il lui suggère d'aller récupérer pour elle la couronne qui gît au fond de l'eau, couronne que Mélisande aurait laissée tomber quelques minutes plus tôt. Mélisande, au contraire, s'oppose catégoriquement à la proposition de Golaud sous forme de menace : elle se tuera si Golaud s'aventure dans les profondeurs de l'eau : « Je n'en veux plus ! Si vous la retirez, je me jette à sa place. »⁶¹ Insistant, Golaud veut récupérer la couronne. Il s'acharne, attiré par la dorure de l'objet et par sa symbolique (continuation d'une lignée monarchique, richesse et pouvoir). Plus il manifeste l'intention de s'en emparer, plus Mélisande s'y oppose en s'éloignant physiquement de Golaud de manière à ce qu'il y ait un obstacle (un des comptoirs) entre eux.

En effet, dans cette scène, tous les déplacements ont été pensés d'après cette dynamique de poursuivant et de poursuivi. À tour de rôle les rapports de force s'inversent. L'autorité appartient d'abord à Golaud (actant) et ensuite à Mélisande (opposante), pour finalement revenir à Golaud. Ce dernier est fort grâce à son physique, à son allure imposante, mais aussi par son aspect de chasseur : « Vous êtes un géant ? », lui demande Mélisande⁶². Cette dernière, quant à elle, est frêle, seule, en fuite et sur le point de mourir au moment où Golaud la rencontre, ce qui donne un ascendant à Golaud. Par contre, Golaud n'a pas d'emprise sur elle. La bête traquée (Mélisande) est futée. Nous savons que Golaud a perdu sa première femme : il est seul lui aussi. Il chasse pour oublier ce qui lui fait défaut, et puis, ce dont il rêve le plus au monde apparaît devant ses yeux, ce

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

qui confère automatiquement à Mélisande un aspect céleste de personnage venu d'ailleurs (c'est ce qui attirera Pelléas aussi, plus loin dans le poème. Il y a là aussi la fascination du mystère relevant du symbolisme). Ainsi, pour Golaud, Mélisande représente ce qu'il n'a plus, ce qui pourrait combler ce manque affectif qui le rend si malheureux et qui rend si triste le climat d'Allemonde. Il doit donc être prudent à son égard. Un geste trop brusque pourrait la faire fuir. En ce sens, Mélisande a un ascendant sur lui. Et c'est ici que le rapport de force s'inverse. Golaud a tout à gagner.

Chaque déplacement a été organisé selon cette dynamique: qui de Golaud et de Mélisande a une emprise sur l'autre et à quel moment ? C'est une organisation spatiale bâtie, entre autres, sur les motivations psychologiques des personnages et à partir de la musique. Par ailleurs, les éléments du décor ont fourni aux chanteurs des points d'appui, en permettant, en premier lieu, d'accentuer les rapports de force entre eux (ils s'appuient tantôt sur le sol, tantôt sur un meuble) et, en second lieu, en permettant de placer le corps en position de menace (par exemple, en appuyant fortement les mains sur un des comptoirs), renforçant ainsi l'état psychologique des personnages. En effet, lorsque Mélisande voit Golaud comme un géant⁶³, elle s'accroupit alors que Golaud lève les talons du sol et incline son corps vers elle. Ces points d'appui ont permis de faire en sorte que les personnages aient le moins souvent possible les mains vides. En expliquant aux chanteurs leur rapport avec ces points d'appui (décors – comptoirs, cordes avec photos suspendues, lampes suspendues – ou accessoires – foulard, photographies et autres éléments constituant le laboratoire), ils fixaient tout de suite leur geste – psychologiquement motivé – en rapport avec l'objet manipulé. Automatiquement, les mouvements superflus s'évacuaient d'eux-mêmes.

La partition gestuelle imposée tenait compte de toutes les manipulations d'objets proposés. Tout a été prévu d'avance. Il y a eu peu de changements en salle de répétition. Le travail a consisté à expliquer aux chanteurs les raisons des choix de mise en scène de manière à ce que tout cela trouve une résonance en eux. À une ou deux reprises, des

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

discussions sur les motivations des personnages quant à la musique ont eu lieu, mais cela n'a pas affecté la partition gestuelle créée au préalable. Puisque tout avait été prévu et planifié et qu'en plus nous avons donné une explication claire sur les choix effectués en lien avec la musique, fondés sur la psychologie des personnages, cette scène a été organisée et construite plus rapidement que les trois autres.

3.3 Constructivisme des émotions

3.3.1 Résumé et choix de la scène

La fontaine des aveugles

Lors d'une promenade, Pelléas amène Mélisande à la fontaine des aveugles. Frivole, celle-ci joue avec l'anneau qu'elle a reçu de Golaud et le laisse tomber dans la fontaine. Avant de retourner au château, les deux personnages se questionnent sur ce qu'ils devront dire à Golaud. La vérité? C'est ce que répond Pelléas.

Nous avons choisi le constructivisme des émotions⁶⁴ pour la scène de la fontaine aux aveugles à cause des possibilités de l'espace scénique. En soi, une fontaine est un espace surélevé et architecturé, ce qui favorisait le jeu physique des interprètes. De plus, lorsqu'on suit la logique des répliques, il nous a semblé que les interprètes allaient devoir se déplacer dans l'espace, bien que par moments le texte puisse sembler plutôt narratif. Par ailleurs, la chaleur du soleil et la fraîcheur de l'eau proposés dans le livret ont tout de suite évoqué des images, ce qui allait, selon nous, nourrir les interprètes.

⁶⁴ Voir définition à la section 3.2.3.

3.3.2 Analyse et interprétation

Maryse Descamps (1986) situe Pelléas à l'épicentre de la « quête de l'ailleurs »⁶⁵ et met en relief le tiraillement auquel il fait face entre le désir de quitter Allemonde (pays appartenant à la monarchie dont fait partie Pelléas) et celui de demeurer auprès de Mélisande. Pelléas est contraint à mourir à Allemonde alors qu'à maintes reprises l'extérieur l'appelle. D'abord, son meilleur ami Marcellus le prie de venir à son chevet avant sa mort et au même moment, son frère Golaud compte sur lui afin qu'il prépare son retour au château avec Mélisande. Ensuite, Pelléas veut s'en aller pour explorer le monde, mais il est encore retenu au château alors que le Roi risque d'être emporté par la maladie – ce dernier ne meurt pas. Par ailleurs, le peuple crie famine et des ennemis du Royaume errent à proximité. Pour Pelléas, chacun de ces éléments constitue, malgré lui, un incitatif à demeurer à Allemonde, un obstacle à son réel départ. Dans une autre perspective, pour Catherine Clément, toute cette fable tourne plutôt autour du personnage de Mélisande et le point de vue du spectateur est celui de Golaud, « celui qui ne saura pas ; l'incertitude est sa musique, le secret demeure la ligne d'action d'une histoire énigmatique : comme Golaud, vous rencontrerez Mélisande, vous ne saurez jamais ce qu'elle dit, ce qu'elle pense, si elle dit vrai, pourquoi elle va mourir »⁶⁶.

Selon Descamps, toutes les occasions éveillant chez Pelléas le désir de quitter Allemonde – lieu qui agit sur lui comme un éteignoir – sont prévisibles et justifient son désir de vivre sa jeunesse : « le désir de partir de Pelléas, c'est en fait l'expression du dégoût de l'ici tel qu'il se dessine dans les deux premiers actes et c'est l'envers du désir de vivre auquel le destine sa jeunesse »⁶⁷. Pelléas perçoit dans l'ailleurs rêvé un monde meilleur où les possibilités abondent. C'est exactement ce à quoi Arkël a déjà goûté. Pelléas se pose des questions existentielles comme l'a fait son aïeul dans sa propre

⁶⁵ Maryse Descamps, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁶ Catherine Clément, Mars-avril, 1977. « Mélisande à la question, ou le secret des hommes ». *Pelléas et Mélisande*, coll. « L'Avant-scène Opéra », n° 9, Paris : Premières Loges, mars-avril 1977, p. 15.

⁶⁷ Maryse Descamps, *op. cit.*, p. 53.

jeunesse. Cependant, Arkël s'oppose catégoriquement au départ de Pelléas, car son expérience lui révèle que le bonheur que Pelléas cherche ailleurs n'est en réalité qu'un mirage. Le bonheur se trouve aussi à Allemonde; Pelléas doit apprendre à le chercher à l'intérieur de lui. Pour Arkël, ce que traverse Pelléas n'est qu'un passage sombre de début de parcours : « Arkël oppose au mouvement qui pousse Pelléas de l'intérieur vers l'extérieur, le mouvement inverse qui consiste à convoquer l'extérieur vers l'intérieur »⁶⁸. « Il faudrait attendre quelque temps cependant... Nous ne savons pas ce que le retour de ton frère nous prépare. Et d'ailleurs ton père n'est-il pas ici, au-dessus de nous, plus malade peut-être que ton ami... Pourras-tu choisir entre le père et l'ami?... »⁶⁹

Avec l'arrivée de Mélisande, le désir de l'ailleurs de Pelléas s'estompe en partie. Mélisande dégage une certaine fraîcheur, une candeur. Elle constitue un renouveau pour Allemonde, ce lieu qui l'étouffe par sa noirceur, par l'âpreté des relations et par l'individualisme des personnages. Pour Pelléas, la contrainte de ne pouvoir s'entretenir avec Mélisande à sa guise – elle est la femme de son frère, un fruit défendu – alimente sa curiosité de l'ailleurs. Mélisande constitue un objet de désir pour tous les hommes d'Allemonde : « Mélisande polarise bien les désirs de beauté, de douceur et de fraîcheur qu'elle suscite chez tous ceux qu'elle approche. »⁷⁰ Avec Mélisande, Pelléas entretient des rapports isolés qui ne sont possibles qu'à court terme. Golaud perçoit leur relation de la même manière que l'amitié entre deux jeunes enfants. En effet, leurs actes sont souvent infantilisés par les autres personnages d'Allemonde, ce qui les contraint à subir leur destin plutôt qu'à choisir librement leur sort.

C'est sans doute du côté aventureux de Pelléas, de son goût pour le voyage – sa nécessité de quitter le carcan familial et l'atmosphère de mort qui y règne – que Mélisande tombe amoureuse. Les deux personnages sont reliés par le même désir de découverte d'un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁹ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁰ Maryse Descamps, *op. cit.*, p. 56.

ailleurs, de l'inconnu. Ils ont soif d'une autre vie, peut-être de la mort – la leur seulement. C'est dans la mort qu'ils se retrouveront véritablement, que leur amour deviendra possible (avec en toile de fond, le mythe de la *Liebestod*). C'est donc avec ce désir de connaître l'inconnu que Mélisande suit Pelléas à la fontaine des aveugles. Pour Pelléas, l'inconnu qui l'attire, c'est Mélisande.

Dans la mise en scène de Stein, Pelléas et Mélisande, tels des gamins qui ne veulent pas se faire voir, apparaissent derrière un puits – représenté par une structure circulaire située au centre de la scène. Ils font allusion à une eau claire et fraîche qui n'est pas montrée. Ils sont dans un espace lumineux où prédomine, en toile de fond, une couleur chaude, orangée. Le haut du puits est éclairé de blanc. Les deux personnages se trouvent sur la fontaine des aveugles et constatent que le lieu est abandonné. Pelléas mentionne, entre autres, qu'« on entendrait dormir l'eau »⁷¹. Autrefois, cette fontaine avait comme fonction de redonner la vue à ceux qui l'avaient perdue. Mais aujourd'hui elle a perdu cette vertu. Arkel, aveugle, n'a pas bénéficié de ses pouvoirs.

Il semble y avoir ici un rapport évident entre la cécité et ceux qui refusent de s'ouvrir sur le monde. Mélisande se penche sur la fontaine pour voir le fond de l'eau. On ne voit que ses jambes, son tronc y est complètement plongé. Ses longs cheveux touchent à l'eau. Elle évite de répondre aux questions que Pelléas lui pose sur Golaud. Pelléas est lui aussi dépeint tel un enfant, étant nu-pieds et portant un chapeau de paille. Autour du puits, Mélisande s'agite, lance dans les airs l'anneau qui la lie à Golaud et le laisse tomber dans l'eau. De la même manière que lorsqu'elle laisse tomber sa couronne dans la première scène, elle semble perturbée par la perte de la bague. Elle a agi instinctivement, avec passion, sans penser aux conséquences et maintenant, elle le regrette, ou du moins, c'est ce qu'elle tente de faire croire à Pelléas sans trop d'insistance. Pelléas ne la croit pas. Il l'indique en changeant de sujet : « Venez, nous reviendrons un autre jour... venez, il est temps. On irait à notre recherche... »⁷². D'ailleurs, tout de suite après l'incident, elle

⁷¹ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 43.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

part avec lui main dans la main. Une nouvelle union est possible à présent puisqu'une fois débarrassée de l'anneau, elle n'est plus promise à Golaud (du moins, c'est ce que suggère le symbole).

Dans la mise en scène de Vick, l'éclairage blanc met en valeur une chute d'eau – de la poudre blanche – qui tombe du haut jusqu'en bas de l'escalier en colimaçon au centre de la scène. La poudre venue du ciel ainsi que le rapport qu'ont Pelléas et Mélisande avec les objets d'intérieur qui sont restés en place, nous révèlent qu'ils ne sont plus dans le château. Par exemple, Mélisande met ses bras autour de l'énorme vase du salon, comme le ferait une petite fille en serrant un arbre dans la nature et en tentant d'écouter ce qu'il lui dit, ses sons intérieurs. Ainsi, comme de jeunes enfants, Pelléas et Mélisande gambadent dans l'espace. Dans cette scène, la lumière plus vive permet de mieux apercevoir les fleurs emprisonnées sous le plancher vitré; les fleurs sont prises sous le sol d'Allemonde comme le sont les deux personnages. Le plancher est ondulé telle une colline, rappelant le sol cahoteux de la nature. En se couchant à plat ventre à l'avant-scène, les deux personnages feignent de voir le fond de la fontaine des aveugles. Il n'y a donc pas de réelle fontaine. Les interprètes imaginent que de l'eau se trouve devant eux. Mélisande s'agite en jouant avec sa bague et la lance dans les airs à plusieurs reprises.

3.3.3 Explication de la partition gestuelle

Le constructivisme des émotions consiste en la recherche de la théâtralité des gestes dans leur rapport à l'espace. Le chanteur doit trouver sa gestuelle à partir de lui-même : son jeu donne naissance au geste. Il s'appuie donc sur son propre travail et met en branle les actions et les gestes de son personnage pour créer son intériorité et ses passions. Sa gestuelle propre lui permet de définir son rapport à la scène, au texte dramatique et aux autres personnages. C'est le maintien de sa présence en scène et de son corps tout entier qui constitue le point central de son travail. Pour ce faire, il met à profit son imagination

et tente par un geste spontané de traduire ses sentiments. Ses gestes sont habités ; même dans le statisme, il est en activité.

3.3.4 Approche et mise en scène

Dans la deuxième scène présentée, Pelléas amène Mélisande à la fontaine des aveugles, avec une eau qui a comme propriété de rendre la vue aux non-voyants : « une vieille fontaine abandonnée (...) depuis que le roi est presque aveugle lui-même »⁷³. Mélisande arrive la première, elle scrute les lieux et sent tout de suite la fraîcheur de l'eau provenant de la fontaine. Elle est soulagée puisque rapidement la chaleur semble moins accablante. Par ailleurs, ce qui a été convenu, c'est que Pelléas, suivant Mélisande, fait son entrée en connaissant les lieux. Il va à cette fontaine depuis l'enfance et en connaît les effets d'accalmie et de bien-être, mais aussi les dangers qu'elle fait encourir par imprudence. Dès son arrivée, il enlève quelques-uns de ses vêtements, en commençant par les souliers, les chaussettes et la chemise. Ce geste indique rapidement, chez le personnage, un sentiment de confiance en ces lieux, une forme de routine, comme si c'était ce qu'il faisait chaque fois qu'il y mettait les pieds. Pour lui, le fait de se dévêtir correspond davantage à un réflexe, à un besoin physiologique (dû à la chaleur des lieux), plutôt qu'à une pulsion sexuelle. Ainsi, les deux personnages portent davantage leur attention sur la fontaine créant chez eux une excitation, comme celle d'un enfant qui arrive à la mer et qui, sans réfléchir, se déshabille et se jette à l'eau.

Par contre, à partir du moment où Pelléas se déshabille, Mélisande voit naître en elle une première pulsion. Quant à Pelléas, son désir pour elle naît lorsqu'il la voit s'extasier devant la fontaine. Dès lors, la poursuite commence (nous rappelant l'action de la scène 1). Pelléas tente tant bien que mal de se rapprocher de Mélisande. Mélisande, quant à elle, ressent du désir pour lui, mais cherche plutôt à le fuir. Pour Mélisande, cette scène constitue un moment de liberté. Elle se sent bien, elle respire enfin et c'est

⁷³ *Ibid.*, p. 42.

d'ailleurs ce qui la pousse à se défaire de l'anneau que Golaud lui a donné, en le jetant dans la fontaine. Ce qui s'installe à la fin de la scène, c'est la complicité entre les deux personnages sur le mensonge qu'ils raconteront à Golaud. L'anneau est tombé au fond du puits. Pelléas semble vouloir dire « la vérité »⁷⁴ à Golaud, mais en fin de compte, il la lui cachera. Cette scène est le début d'une relation plus compromettante entre les deux personnages (contrairement à leur première rencontre dans les jardins du château, où ils faisaient connaissance, sans plus).

Il a été question, ici, de permettre aux chanteurs d'élaborer eux-mêmes leur partition gestuelle. Dès le début du travail, nous leur avons expliqué qu'à part un espace de jeu, une scénographie imposée – des praticables de deux pieds de haut placés de façon à créer un carré parfait, avec un vide au centre – ils devraient eux-mêmes créer la scène ainsi que la partition gestuelle à partir de leurs émotions. En effet, nous avons fourni aux chanteurs un espace architecturé ayant une véritable profondeur – amenant l'idée du danger - afin qu'ils en exploitent toutes les dimensions, qu'ils construisent leurs propres émotions. Cet espace proposait un dehors – le parc chaud, sec et suffocant – et un dedans – le creux de la fontaine ou du puits humide et obscur – où il était périlleux de s'aventurer, même s'il suggérait aussi onirisme, fertilité et liberté. Il n'était donc pas question de proposer une toile picturale illustrant la fontaine des aveugles. À la manière de Debussy et de Maeterlink, la structure scénique formelle ne représente pas la réalité. À la manière de Craig et d'Appia, il a été convenu de balayer tout encombrement décoratif et de permettre à l'espace et à l'éclairage d'avoir un effet direct sur l'interprétation des chanteurs.

En outre, nous avons précisé que le terme « émotions » ne signifiait pas nécessairement réalisme ni psychologie. Les interprètes auraient tout aussi bien pu effectuer un travail amenant leur corps à un jeu plus théâtralisé par exemple, ou encore expressionniste, formaliste ou chorégraphié. C'est ce qu'ils n'ont pas choisi de faire d'instinct ; ils ont cherché à s'expliquer entre eux les enjeux de la scène pour identifier

⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

leurs émotions. Puisqu'une partition gestuelle n'avait pas été prévue pour eux à l'avance, et puisque le facteur du temps jouait contre nous, il a semblé préférable de les laisser créer leur partition selon leur vision psychologique des personnages (de toute façon, il n'était pas exclu d'y avoir accès ou de s'y référer).

Le décor évoquait une fontaine. Les praticables étaient placés de façon à permettre aux chanteurs de marcher dessus (le bord de la fontaine), mais en faisant bien attention de ne pas tomber dans le vide (représenté par l'intérieur de la fontaine). Par ce décor qui constituait une des contraintes prévues par la mise en scène, nous installions dès le départ un obstacle auquel ils devaient faire face. Par ailleurs, nous avons également suggéré aux chanteurs de s'adonner à des jeux d'enfants : de se poursuivre, de découvrir les lieux, d'avoir envie de toucher l'eau, de s'approcher trop près du bord de la fontaine (c'est peut-être aussi à cause de cette proposition que la psychologie a pris le dessus, car sans le prévoir, nous leur avons proposé de faire appel à leur mémoire affective et sensorielle selon Stanislavski). Par contre, cette contrainte de jeu ne constituait qu'un point de départ afin d'essayer de voir quelles allaient être les émotions provoquées par le jeu, pour que les chanteurs développent eux-mêmes leur gestuelle (la position de leur corps, leur rythme, leur « focus »). Le travail de mise en scène a consisté à aider les chanteurs à trouver le bon rythme – afin d'éviter les longueurs ou les temps morts dans le jeu – ainsi qu'à s'assurer de l'efficacité des mouvements choisis.

À l'exception de l'anneau que Mélisande laisse tomber dans l'eau, les chanteurs ne disposaient d'aucun autre accessoire : il n'était donc pas facile d'éviter les mouvements superflus ni le statisme, surtout dans un décor aussi minimal. Si leur approche avait été autre que psychologique, nous aurions pu leur proposer de styliser leurs mouvements de façon chorégraphique, mais puisque ce n'était pas le cas, nous leur avons plutôt suggéré d'utiliser leurs vêtements en guise d'accessoires (ou de points d'appui). Il a donc fallu trouver une motivation psychologique, ici aussi, pour amener les interprètes à travailler avec ce dont ils disposaient. Mentionnons que nous leur avons imposé des costumes

pâles⁷⁵ (tons de blanc ou de beige) car il s'agissait de conférer aux personnages, d'entrée de jeu, une candeur associée à l'enfance. De plus, la sueur des interprètes mouillait les vêtements au fur et à mesure que la scène évoluait, permettant ainsi, par la transparence, d'accentuer le désir qui montait entre eux.

En outre, c'est en jouant sur l'espace scénique, en créant des va-et-vient et en organisant les rapports entre eux, que les interprètes ont réussi à créer leur partition gestuelle. Cependant, ils l'ont fixée très tard, ce qui a eu des répercussions sur la précision et la constance de leurs mouvements sur scène. Cette technique d'élaboration d'une partition gestuelle est très lente et demande davantage de temps de répétition que les autres, pour arriver à un résultat du geste « nettoyé ». Cette méthode consiste à construire la mise en scène à partir des propositions des interprètes, de leur compréhension des personnages. Ce n'est pas étonnant, surtout à l'opéra (selon les maisons d'opéra et les exigences des metteurs en scène) où très peu de temps est alloué aux répétitions, que les interprètes, et par conséquent l'ensemble de la mise en scène, manquent de précision.

3.4 Formalisme

3.4.1 Résumé et choix de la scène

Une tour du château dominant un chemin de ronde

Mélisande, à sa fenêtre, prie ses Saints en peignant ses cheveux. À l'arrivée de Pelléas, venue lui annoncer son départ, elle laisse tomber sa longue chevelure jusqu'au bas de la tour. Pelléas, dans un état d'extase, prend ses cheveux et les noue aux branches d'un saule, dans l'espoir de la retenir. Sur ces entrefaites, Golaud arrive. Il cherche à atténuer sa jalousie en se convaincant que ce n'est là qu'un jeu d'enfants.

⁷⁵ Le metteur en scène et le concepteur des costumes.

La scène de la tour nous a inspiré le formalisme, afin de rendre la poésie du texte et de la musique. Par exemple, il est très difficile de penser que dans la réalité une chevelure puisse atteindre l'assise d'une tour et qu'un personnage puisse les attacher aux branches d'un saule. Cette image, pour nous, ressemble davantage à une métaphore et nous avons eu envie de la représenter à la manière d'une toile peinte.

3.4.2 Explication de la partition gestuelle

Un exemple de formalisme pourrait être le travail de mise en scène de Robert Wilson. Ce type de partition gestuelle ne tient compte en aucun cas de la psychologie individuelle des personnages. La partition formaliste est créée par le metteur en scène essentiellement – ou avec la collaboration d'un chorégraphe avant l'arrivée des interprètes – à partir de la musicalité et de la rythmique ainsi que du tempo des mouvements, de leur lenteur ou de leur rapidité, à la manière d'une construction spatiale et temporelle. Cette forme ne vise pas la vérité psychologique dans le jeu du chanteur : il y est plutôt question de plasticité, de graphisme et d'épure.

3.4.3 Analyse et interprétation

Pelléas et Mélisande sont en admiration avec tout ce qui est extérieur à eux, avec tout ce qui est inaccessible, comme le droit de vivre leur passion mutuelle. Ce qu'il y a à l'intérieur d'Allemonde, ils n'en veulent pas, ce qui se traduit par un mécontentement quant à leur vie et leur destin. En effet, c'est dans le désir de ce qui leur échappe qu'on saisit l'espoir qui les tient en vie, c'est-à-dire l'espoir de voir leur vie changer. Leur amour est impossible. Plusieurs éléments s'y opposent. Il aurait fallu que Mélisande rencontre Pelléas dès le début de l'histoire. Sa rencontre avec Golaud s'est faite trop prématurément. Cependant, cette alliance a rendu possible la rencontre avec Pelléas. Or,

cette relation passionnelle demeure, aux yeux de tous, inadmissible. Golaud s'objecte donc à la suite de leurs rencontres.

Pelléas et Mélisande, désormais unis par des liens fraternels – et confrontés aux lois familiales – s'adonnent à une relation qui peut être qualifiée d'incestueuse et que Golaud perçoit comme un crime : « Absalon! »⁷⁶ Ici, ce n'est que la moralité de l'acte de Pelléas et de Mélisande qui est remise en cause. Afin d'amoindrir la portée de leurs actes, les autres personnages, qui caractérisent l'univers adulte, les traitent comme des enfants. L'histoire laisse supposer que l'enfant de Mélisande peut être aussi bien celui de Pelléas que celui de Golaud. Ainsi, la lignée familiale se poursuit, mais l'identité du géniteur est incertaine. L'arbre généalogique est impossible à tracer. Rien n'est dit avec assurance; par conséquent, la confusion générationnelle règne chez les personnages eux-mêmes.

Par ailleurs, dans la scène dont il est question ici, c'est seulement lorsque Mélisande brosse ses cheveux délacés, perchée au sommet de la tour, qu'elle nous renseigne sur son passé. Elle est « née un dimanche, un dimanche à midi »⁷⁷. Nous n'apprenons rien d'autre sur le personnage au cours de l'histoire. Elle se confie à Saint Michel et à Saint Raphaël en contemplant le ciel tapissé d'astres. Pelléas arrive et lui annonce de son départ. Il ne peut pas à atteindre Mélisande puisqu'elle est dans la tour. Sa chevelure tombe jusqu'en bas; c'est d'ailleurs tout ce qu'il parvient à toucher.

Dans la mise en scène de Vick, un lustre apparaît pour représenter la tour. Mélisande perchée sur le lustre tenu par des câbles – prie les Saints en tenue de nuit. À l'aide d'un banc, Pelléas tente de toucher les mains de Mélisande, en vain. Il caresse alors les longs cheveux de la jeune femme, lorsqu'ils tombent sur lui. Mélisande tend ses cheveux pour que Pelléas s'enivre d'elle en les touchant. Étendue sur le dos, en haut de la tour, Mélisande semble offrir son corps tout entier à Pelléas. Leurs gestes sensuels, bien qu'ils ne se touchent pas, procurent un sentiment d'érotisme. Cependant, le lustre

⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

s'abaisse graduellement, ce qui facilite le contact entre les protagonistes. Leurs corps se rapprochent, des colombes – bouts de papier tombant du ciel qui, frappés par l'éclairage blanc, ressemblent à des oiseaux – voltigent autour d'eux. Cette image s'offre comme l'atteinte d'un orgasme ou l'apogée d'un moment pourvu de magie. Ici, contrairement au spectacle de Stein, Pelléas et Mélisande ont le temps de s'éloigner l'un de l'autre avant que Golaud ne fasse son entrée par l'escalier. Pour que Pelléas puisse atteindre la chevelure de Mélisande, Stein a installé au bas de la tour la partie touffue du sommet d'un saule. Pelléas, derrière, nous laisse croire qu'il est agrippé à la cime de l'arbre. Stein n'a pas eu besoin de recréer l'arbre dans toutes ses proportions pour créer cette illusion. Pelléas attache les cheveux de Mélisande au saule et c'est à ce moment-là que Golaud arrive en furie. Il les traite à nouveau d'enfants, car ils jouent dans l'obscurité.

Quant à Wilson, c'est derrière un cyclo bleu qu'apparaît la tour (forme rectangulaire) avec, au centre sur une plateforme, Mélisande et en avant-scène, Pelléas. Cela crée un effet de perspective; la distance entre les deux personnages donne l'impression qu'ils sont réellement loin l'un de l'autre, qu'ils ne peuvent pas se toucher, que la tour est très haute. C'est en inclinant son bras tendu vers Pelléas que Mélisande lui offre ses cheveux. Wilson n'a pas choisi de faire porter à Mélisande une fausse chevelure. C'est donc le geste de Mélisande qui fait office de cheveux; le mouvement suffit.

3.4.4 Approche et mise en scène

Dans notre proposition de la scène, nous apercevons Mélisande à l'arrière-scène perchée sur un socle. Ce socle est recouvert par la robe qu'elle porte et qui descend jusqu'au sol (Mélisande n'est pas perchée en haut de la tour ; la tour, c'est elle). Il nous semble que l'élément symbolique qu'il fallait faire ressortir du poème constituait l'inaccessibilité de Mélisande pour Pelléas. Maeterlick a créé cette distance entre les personnages en faisant en sorte qu'ils ne puissent pas se toucher. Il semblait plus intéressant de faire de Mélisande cette tour inaccessible puisqu'elle est la femme de son

propre frère et qu'elle ne devrait pas être l'objet de son désir. Par ailleurs, scéniquement, le socle et Mélisande ont été placés au centre des praticables utilisés dans la scène précédente. Nous avons donc choisi de les laisser en place pour créer une distance et un obstacle supplémentaire entre les deux personnages.

Pelléas et Mélisande communiquent entre eux, sans se regarder. Durant cet extrait, les personnages chantent toujours en direction du public (rapport frontal). Dans sa mise en scène formelle, Wilson fait travailler les interprètes de la même façon, mais pas tout au long de la scène. Pour nous, il a été question de maintenir ce rapport entre les personnages du début à la fin, parce qu'il nous semblait nous éloigner davantage du réalisme psychologique. Par exemple, nous avons placé Golaud (qui est témoin de la scène entre Pelléas et Mélisande) d'un côté des praticables. Nous n'avons éclairé que son visage, pour le faire quasiment disparaître, ses vêtements étant noirs comme le fond de la scène. Il est face au public même si l'action se trouve à côté de lui. Lorsque Mélisande demande à Pelléas s'il voit la rose dans l'obscurité (« Plus bas, plus bas, dans le jardin; là-bas, dans le vert sombre »⁷⁸), nous suggérons par cette image que la rose, c'est Golaud; mais l'excitation que Mélisande et Pelléas ont l'un pour l'autre les fait agir sans prudence, même si le doute de la présence d'une tierce personne s'installe. À ce moment-là, Pelléas regarde d'abord dans le sens opposé de Golaud et, tranquillement, il tourne son regard du côté où Golaud se cache. Quant à Mélisande, elle regarde tout de suite dans la bonne direction. Ce jeu de regards est fait en direction du public et non entre les personnages eux-mêmes; nous avons choisi de jouer avec les positions des corps, avec les déplacements du regard et avec l'éclairage.

Par ailleurs, pour cette scène, nous avons proposé une gestuelle (par des mouvements tantôt lents tantôt rapides, créant des tensions dans le corps de l'interprète) qui est venue appuyer les répliques, mais qui ne tendait pas à expliquer un sentiment ou à montrer une émotion. Par contre, à cause des positions corporelles inconfortables et du déséquilibre du corps (transfert de poids, déplacement du centre de gravité), des émotions

⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

ont fini par surgir. Cette instabilité a provoqué chez les interprètes une implication corporelle totale. Sans cette concentration constante, ils pouvaient perdre l'équilibre et le contrôle de ce qu'ils faisaient (dans le cas de Mélisande, elle aurait tout aussi bien pu tomber du socle). En effet, ce travail physique les a obligés à rester en activité, à ne jamais faire preuve de passivité.

Le moment le plus problématique de cette scène consistait à savoir comment représenter les cheveux de Mélisande qui tombent du haut de la tour. Dans la plupart des mises en scène de Pelléas (sauf celle de Wilson) les longs cheveux de Mélisande sont créés à partir de rallonges (des faux cheveux) devant lesquels Pelléas s'extasie. En ce qui nous concerne, il semble que ce choix artistique retire toute la beauté et la sensualité du poème. Il le rend au contraire disgracieux et enlève de la crédibilité aux personnages. Nous avons donc choisi de représenter les cheveux par des danseuses qui apparaissent au bas de la robe de Mélisande. Cette proposition symbolique met l'accent sur ce qui, selon nous, constitue l'essence de la scène, c'est-à-dire le rapprochement entre les deux personnages et le désir qu'ils ont l'un pour l'autre. Ainsi, les trois corps (des danseuses), comme le font normalement les cheveux de Mélisande, vont vers Pelléas. Ils sont le prolongement de Mélisande, jusqu'à présent inaccessible pour Pelléas. Mélisande laisse tomber ses cheveux, ici suggérés par les danseuses, jusqu'au bas de la tour, ce qui démontre son intérêt à elle aussi de se rapprocher de Pelléas. Les trois corps, de plus en plus près de Pelléas, l'enivrent. Ils sont un baume pour son cœur et ils accroissent son sentiment de bien-être.

Par contre, ce bain d'amour et de tendresse finit par l'obséder. Il lie les cheveux autour d'un saule (les danseuses, au corps crispé, se tiennent fermement par les bras). Mélisande, en position de contraction (le torse plié vers l'avant), a mal. Pelléas ne veut plus se défaire de ses cheveux ni d'elle en l'occurrence. À ce moment précis, une bande de tissu rouge se détache de la ceinture de Mélisande. Cette dernière demande à Pelléas ce que c'est : « Oh! Oh! Tu m'as fait mal... Qu'y a-t-il Pelléas? – Qu'est-ce qui vole

autour de moi? »⁷⁹. Pelléas lui explique que ce sont les colombes qui sortent de la tour. Mélisande lui répond : « Ce sont mes colombes, Pelléas »⁸⁰. Ce tissu rouge symbolise le saignement de la femme après la première relation sexuelle. C'est la perte de la virginité et, dans le cas de Mélisande, de sa liberté (les colombes étant à leur tour le symbole de la liberté). Golaud arrive sur ces entrefaites et les traite d'enfants inconscients. Leur insouciance rappelle le moment où, plus tôt dans la scène, ils n'ont pas porté attention à la rose entrevue dans les ténèbres.

3.5 Néo-expressionnisme

3.5.1 Résumé et choix de la scène

Les souterrains du château

Pelléas est conduit par Golaud dans les souterrains du château d'Allemonde. Afin qu'il sente l'odeur de mort venant du gouffre, Golaud force Pelléas à s'y approcher. Telle une menace, Golaud crée des ombres menaçantes, avec sa lanterne, sur les murs des souterrains. Pelléas arrive à se libérer de l'emprise de son frère, sort du gouffre et respire l'air de la mer. Golaud demande à Pelléas d'éviter de voir Mélisande.

Nous avons choisi de travailler cette scène selon un mode néo-expressionniste, d'abord inspirés par le côté dissonant de la musique, mais aussi à cause du propos du livret. La menace de Golaud envers Pelléas nous a fait ressentir la crainte, l'assujettissement. Le tableau se passe dans les souterrains d'Allemonde, là où se trouvent les fondations, les racines du mal de vivre de Pelléas. Nous avons tenté de situer Pelléas au centre du tableau afin de donner à sentir, comme dans un film d'horreur, la petitesse de l'individu, son impuissance face à la situation qui l'opresse. Par ailleurs, le fait que la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 85.

scène se passe dans un endroit sombre permettait aussi d'effectuer un travail à partir d'ombres projetées ce qui, selon nous, accentuait le caractère expressionniste.

3.5.2 Explication de la partition gestuelle

Nous utilisons le terme « néo-expressionnisme »⁸¹, mais il ne s'agit pas ici de tisser un lien direct avec la création du courant par les premiers jeunes expressionnistes imaginant un monde d'expression, d'utopies, « propre à la création et seulement dictée par le rythme de la nature (...) s'opposant à la société régie de façon artificielle par le procès de travail industrialisé, et réglementée par le système wilhelmien »⁸². Ce qui nous intéresse davantage dans le terme « expressionnisme », c'est l'exagération du mouvement, le fait d'amener l'émotion de l'interprète à sa plus grande amplification. La forme néo-expressionniste n'amène pas l'acteur à vivre véritablement les sentiments des personnages. Le courant expressionniste vise au contraire à représenter « la projection violente et distordue de la subjectivité de l'individu »⁸³. Quant à la partition gestuelle issue de cette pensée, elle est élaborée en mettant l'accent sur l'exagération du geste et sa précision. Contrairement à la partition formelle, le metteur en scène ne s'attarde pas nécessairement à la plasticité mais plutôt à l'expression, c'est-à-dire à l'extériorisation (anguleuse, excessive, déformée le cas échéant) des mouvements du sujet. La forme se définit d'elle-même par les propositions, la recherche des chanteurs.

3.5.3 Analyse et interprétation

Golaud et Arkël sont tous deux totalement enracinés dans Allemonde. Arkël reste là, écoute, commente, opine, mais n'ordonne pas. Sa cécité l'empêche de voir plus loin, d'outrepasser l'enceinte de son château. Sa femme Geneviève est présente, mais

⁸¹ Voir définition à la section 3.4.2.

⁸² Diemar Elger, *L'expressionnisme*, (nouvelle édition), Paris : Taschen, 1989, p. 9.

⁸³ *Le Petit Larousse illustré*, Paris : Larousse, éd. 1998, p. 413.

silencieuse; elle ne prend pas position. Les conseils d'Arkël sont écoutés, mais ne sont pas considérés. Geneviève le sait et n'y peut rien. Golaud décide de veiller sur Mélisande sans se soucier de l'avis d'Arkël. Cette relation est reproduite entre Golaud et Pelléas. À titre de grand frère, Golaud tente d'empêcher Pelléas de poursuivre ses rapports avec Mélisande. D'ailleurs, il lui rappelle à maintes reprises que ce ne sont que des enfantillages et lui ordonne de cesser de la fréquenter.

Contrairement à Arkël, Golaud agit. Il avertit, il menace et il tue. Arkël, plein de sagesse, réfléchit, mais demeure dans l'inaction. En ne provoquant rien, il ne peut non plus rien régler ni éviter. Golaud a une forte emprise sur Mélisande et sur Pelléas. Il les scrute, les épie, telle une bête observant sa proie. Quant à Pelléas et à Mélisande, ils sont encore beaucoup trop jeunes, trop passionnés pour se souvenir qu'à tout moment le lion peut les surprendre et les dévorer. C'est ce qui arrive. Ils savent que le drame peut se produire, mais ils l'oublient en choisissant d'assouvir leur passion et en acceptant, malgré tout, de s'aimer. Pelléas et Mélisande provoquent chez Golaud la violence la plus extrême : « C'est l'instinct de mort qui pousse à détruire et à se détruire. Figure de chasseur, pourchassant, il blesse aussi. »⁸⁴ En effet, Golaud tue Pelléas, blesse Mélisande – ce qui finit également par la tuer –, fait mal à son propre fils et s'inflige sa propre agressivité. Tout ce déchaînement de violence, motivé par ses idées sombres, est, entre autres choses, symbolisé par les blessures qu'il se fait en tombant de cheval et en se heurtant à une haie d'épines. Paradoxalement, ce n'est pas à sa mort que l'on assiste, mais à celle des êtres chers qui l'entourent.

Par ailleurs, Pelléas et Mélisande s'opposent à prendre racine en ces lieux. Implantés dans leur Allemonde, les autres personnages de l'histoire ont la vue obstruée (Arkël est aveugle). Ils s'y sont établis, enracinés depuis longtemps; ils ne connaissent rien d'autre que leur espace fermé et interdit, et préfèrent vivre dans l'obscurité de la peur, des préjugés, du terrain connu plutôt que de s'ouvrir à l'inconnu. Tout ce qui dépasse leur enceinte constitue une menace pour eux; ce ne sont que sombres lieux, alors que pour

⁸⁴ Maryse Descamps, *op. cit.*, p. 60.

Pelléas et Mélisande, l'obscurité ne règne que dans cet Allemonde clos et délimité. C'est d'ailleurs dans les sombres souterrains d'Allemonde que Golaud menace de tuer Pelléas en cas d'un éventuel contact avec sa femme.

Dans la mise en scène de Vick, Golaud et Pelléas sont ensemble dans la noirceur qui envahit la scène. Le seul point lumineux provient du lustre. Golaud demande à Pelléas de pénétrer les souterrains. Les deux frères échangent tout en regardant le lustre se mouvoir. Pelléas, un verre à la main, semble étourdi par le mouvement continu de l'objet suspendu, lui donnant la nausée. Son étouffement et son dégoût du lieu sont ainsi transposés. Lorsque Pelléas s'enfuit, les murs dorés de l'arrière-scène s'illuminent, donnant ainsi l'impression qu'il respire enfin l'air frais de la nature. Ce contraste produit par la lumière vient justifier les propos de Pelléas sur la beauté de la vie naturelle. Pendant que Pelléas inhale l'air extérieur, Golaud porte une cigarette à sa bouche, mettant en perspective leur dichotomie. Dans cette scène, il n'y a jamais eu de décor d'extérieur. L'éclairage, à lui seul, a créé cet effet.

Dans la mise en scène de Stein, Golaud et Pelléas apparaissent en haut d'une structure et s'apprêtent à descendre dans les sombres souterrains. L'éclairage rend visible la rampe des marches, traçant ainsi une ligne qui traverse l'espace scénique. De plus, Golaud tient à la main une lanterne qui se balance en suivant la cadence de ses pas, créant des ombres sur les parois et faisant peur à Pelléas. Il y a aussi l'eau stagnante qui donne à l'endroit une odeur de mort. Golaud s'adresse à Pelléas comme à un enfant, et lui demande de faire attention aux dangers du lieu. Il se soucie de la sécurité de son petit frère malgré sa colère de le savoir épris de Mélisande. Pelléas, l'intrépide, l'aventureux, s'avance sans crainte vers les profondeurs des souterrains, mais rapidement, il sent l'étouffement provoqué par ce lieu glauque et demande à sortir. Golaud, quant à lui, connaît cet endroit et ne semble pas éprouver le même malaise.

Toujours dans la mise en scène de Stein, la silhouette du château (un panneau noir) descend du plafond et, au même moment, un astre lumineux fait son ascension

derrière. Le soleil se pose donc sur le ciel représenté par un cyclo bleuté. Pelléas et Golaud apparaissent au pied de la dernière marche menant à l'extérieur des souterrains. Pelléas, qui retrouve l'air pur, respire profondément et avec assurance. Il fait allusion au vent frais, remarque l'odeur paisible de la nature – de la vie – et constate le bonheur que l'air libre lui procure. Golaud, encore ici, ne semble pas ressentir le changement du passage de l'intérieur à l'extérieur. De toute évidence, cette scène identifie clairement la polarité entre les deux frères : l'un qui se définit le caractère mélancolique des lieux cloîtrés et l'autre, Pelléas, qui suit les étoiles, tel un navigateur en quête d'un nouveau monde; Pelléas le jeune libre, et Golaud le vieil opprimé. Golaud réprimande Pelléas et lui demande d'éviter d'entretenir sa relation avec Mélisande.

3.5.4 Approche et mise en scène

Dans la quatrième scène présentée, Pelléas est conduit par Golaud dans les souterrains du château. La scène est dépourvue d'éclairage, à l'exception de la lampe frontale que porte Golaud. La terreur apparaissant sur le visage de Pelléas n'est vue que par intermittence, au fur et à mesure que Golaud l'éclaire. Plus les deux hommes s'enfoncent dans les sous-sols, plus les danseuses au centre des praticables deviennent visibles. Elles sont éclairées par une lumière rouge qui leur donne une allure sinistre, telles des mortes-vivants qui, dans un cimetière, marquent leur territoire et tentent d'en éloigner les intrus. Elles portent des masques à gaz (elles représentent le gouffre, les eaux boueuses et l'odeur de mort qui monte, voire une menace constante de mort), ce qui ajoute à leur morbidité. Le rapprochement de Pelléas et de ces créatures des souterrains marque ou amplifie son étouffement. L'éclairage est sombre. La gestuelle des chanteurs est expressionniste (les mouvements sont exagérés, poussés à l'extrême), mais les effets d'éclairage (perte des visages, projection d'ombres, utilisation de couleurs franches et mouvements irréguliers de la lumière) ont aussi cherché à intensifier, à grossir le jeu des interprètes.

La seule source lumineuse blanche apparaît plus tard, du haut de la scène, lorsque Pelléas manifeste le désir de sortir des profondeurs de la terre. Golaud, qui a provoqué son asphyxie, l'aide maintenant à se défaire de l'emprise des danseuses au centre du gouffre. Pelléas cherche désespérément le moyen de sortir de ce lieu lugubre et trouve une échelle. Il y monte. Golaud monte aussi, mais par l'autre côté. Arrivés en haut de l'échelle, une lumière bien définie, provenant du côté, apparaît à la hauteur de leur tête. Un changement musical marque le passage entre l'intérieur (les souterrains) et l'extérieur (la nature). Pelléas se nettoie avec l'eau qu'il prend dans un seau situé en haut de l'échelle sur la mezzanine. Il purifie son corps et s'empresse de chercher la clarté du soleil, l'air pur du dehors. Pelléas commence alors son air sur la fraîcheur soudainement ressentie : « Ah! Je respire enfin!... »⁸⁵. Graduellement la lumière l'éclaire au complet. Golaud est loin de lui et la menace semble s'être estompée. À la fin de la scène, Golaud arrive près de Pelléas pour le mettre en garde. En créant, par un effet d'éclairage, une ombre sur le mur qui s'avance graduellement sur Pelléas et qui semble vouloir l'engloutir, nous avons accentué cette menace qui, nous l'aurions compris si l'opéra avait été monté au complet, amènera Golaud à tuer son frère Pelléas.

Dans la scène néo-expressionniste, plutôt que de représenter sur un mode réaliste les eaux boueuses des souterrains de l'Allemonde, la même structure scénique que dans la scène de la fontaine des aveugles est utilisée pour évoquer le gouffre. La lumière provenant du fond de cette structure sculpte les formes – les corps de danseuses – et crée des ombres, ce qui transforme les volumes, amplifie les mouvements, exagère les émotions des chanteurs tout en altérant, en même temps, l'architecture scénique. Il est question ici de se servir de praticables et de préconiser la nudité de l'espace, dans le but de libérer l'interprète d'une surcharge d'accessoires inutiles afin qu'il échappe au jeu statique et qu'il se serve des éléments scéniques mis à sa disposition tel des points d'appui, des tremplins de son expressivité gestuelle. Devant une telle proposition scénique, le metteur en scène attend de l'interprète qu'il recherche des solutions comportant une signification dramatique tout en ayant un souci plastique, stylistique. Il faut fournir aux interprètes un

⁸⁵ Maurice Maeterlink, *op. cit.*, p. 93.

espace leur permettant de se dépasser physiquement, sur le plan de l'agilité, de l'équilibre ; les faire monter et descendre afin de créer chez eux des tensions physiques génératrices d'expressivité, amenant la mobilité et l'angulosité brute désirées.

CONCLUSION

En guise de réflexion sur l'expérience, il faut noter, avant toute chose, que pour effectuer ce travail il aurait mieux valu faire appel à des interprètes différents pour réaliser chacun des exercices afin d'éviter qu'une approche en influence une autre. Cependant, cela constituait une contrainte supplémentaire à cause du nombre d'interprètes qu'il aurait fallu trouver. Le travail a donc été effectué avec une pianiste et trois chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal (saison 2007-08) ainsi qu'avec trois danseuses contemporaines, qui se sont prêtées au jeu durant trois semaines (l'apprentissage du texte et de la musique est compris dans cette période). Pour des questions de disponibilités et de contraintes budgétaires, le travail de mise en scène a dû être effectué séparément avec chacun des interprètes. Ce n'est que pendant la dernière semaine que les artistes ont été amenés à travailler ensemble.

Le travail a débuté par une présentation du projet : explication globale de l'histoire, de la musique et résumé élaboré des scènes choisies. Ensuite, les maquettes de décors et costumes de chacune des scènes ont été présentés ainsi que le contexte et le type de mise en scène proposés pour chacune d'entre elles (dans tous les cas, les décors et les costumes ont été imposés aux interprètes). Le moment s'est également révélé propice à l'explication des types de partition gestuelle qui ont constitué le moteur du travail. Dès la deuxième rencontre, il s'est agi de faire la lecture des quatre scènes choisies. Pour chacune des scènes, il a été question d'identifier les objectifs globaux et les motivations des personnages – souvent liées à la psychologie – afin de comprendre la place occupée par chacune des scènes dans l'œuvre de Maeterlinck et de Debussy. Ensuite, une proposition sur la nécessité de chacune des répliques dans l'avancement de la scène a été émise par le metteur en scène. Bien que les partitions gestuelles aient été élaborées de façon différente et pas nécessairement selon une base réaliste ni psychologique, il a semblé capital d'identifier les objectifs et les motivations des personnages afin d'extraire

la logique interne de la fable, de se donner une base de travail et surtout une compréhension commune des enjeux identifiés. Cette séance de travail a fait ressortir les thèmes récurrents du texte et de la musique.

Puisqu'un des chanteurs, grandement impliqué dans trois des quatre extraits présentés, avait des engagements à l'extérieur et qu'il n'allait revenir qu'une semaine avant les représentations, il fallait commencer le travail avec lui et profiter des trois seules séances de répétition prévues avant son départ.⁸⁶ Chacune des répétitions a permis de mettre en place l'énergie des diverses scènes. En effet, il a été convenu que, pour chacune des trois séances de travail prévues, une scène différente allait être travaillée (une seule scène par séance). Ainsi, il a été question de montrer aux interprètes la partition gestuelle élaborée à l'avance pour les scènes formaliste et néo-expressionniste et finalement de créer, à partir de leurs émotions, la partition gestuelle de la scène du constructivisme des émotions. Pour ces trois scènes, il s'agissait de permettre à l'interprète en question de prendre en note ses déplacements, ses intentions et sa gestuelle avant son départ et, ainsi, d'être en mesure de les apprendre en totalité durant son absence, pour qu'il revienne avec ses acquis, ses réflexions, ses doutes et ses questionnements. Nous avons effectué le travail dans les délais prescrits. Par contre, durant son absence, l'interprète s'est vu dans l'impossibilité de bien apprendre le texte et la musique, ce qui a retardé le processus à son retour.

Concernant la scène du constructivisme des émotions, il semble que le temps d'exploration aurait pu être prolongé du fait que la partition gestuelle, et notamment la mise en place, étaient élaborées à partir des propositions des interprètes. En effet, en une seule répétition, il a fallu créer le squelette de la scène. Le premier réflexe des interprètes a été d'élaborer la partition gestuelle à partir des motivations psychologiques des personnages, ce qui n'était pas nécessairement le but premier de cette exploration. Le manque de temps a été un facteur qui a joué contre tous.

⁸⁶ Les disponibilités des interprètes constituent une réalité à laquelle doit constamment s'adapter le metteur en scène, et qui modifie, parfois, le déroulement du travail effectué.

Par la suite, il fallait s'assurer que les interprètes ne plaquent pas leur jeu et qu'ils continuent de proposer leurs états intérieurs, même si cela provoquait des changements dans leur gestuelle et leurs déplacements. Puisque les partitions gestuelles des autres scènes avaient été créées avant le début des répétitions⁸⁷, il demeurait assez simple de contrôler le rythme désiré et l'énergie qui allait dominer la scène. Par contre, étant donné que la partition du constructivisme des émotions était créée à partir des suggestions des interprètes, il fallait à tout prix s'assurer que le rythme de la scène suive une certaine logique, mais surtout que leurs propositions issues de leurs émotions établissent des rapports d'énergie clairs entre eux et qu'elles servent l'action. Il convient également de mentionner que ce travail était tout aussi nécessaire avec les partitions élaborées en amont, car parfois ce qui avait été imaginé ne correspondait pas à ce qui était interprété. Par exemple, dans une situation où l'interprète n'était pas à l'aise avec un geste proposé, une modification s'imposait naturellement. Dans un cas en particulier, l'un des interprètes devait enjamber les praticables lors d'un déplacement. Puisqu'il n'arrivait pas à exécuter le mouvement avec la précision et la souplesse attendues, il a lui-même proposé un mouvement de remplacement, l'amenant plutôt à contourner les praticables.

Pour faciliter le travail, il semble qu'avant de créer les partitions gestuelles le metteur en scène doive comprendre les scènes, les enjeux entre les personnages, la quête de chacun d'entre eux, ses objectifs. Il doit tisser des liens, effectuer la relation entre les divers éléments textuels et musicaux et mettre ses idées en commun pour leur donner un sens – question de dramaturgie, de scénographie et de direction. Une fois sa ligne directrice clairement identifiée, il est prêt à définir son espace de jeu afin d'orienter le

⁸⁷ Les partitions gestuelles des scènes formaliste et néo-expressionniste ont été créées par le metteur en scène avec le regard d'une chorégraphe. Par contre, pour ces mêmes scènes, la portion proposée par les danseuses a été essentiellement créée par la chorégraphe – en tenant évidemment compte des objectifs et de l'angle de la mise en scène – et placée en relation avec la partition des chanteurs lors de l'avant-dernière semaine de travail.

travail selon l'angle de mise en scène imaginé, malgré les contraintes qui se présentent.⁸⁸ Ainsi, une fois l'espace de jeu défini, le metteur en scène peut inventer la gestuelle qui favorisera les relations entre les personnages. La partition gestuelle mettra en valeur les intentions de jeu d'une part, mais aussi les éléments scénographiques de la représentation, et vice versa.

Spécifions cependant que même si la gestuelle proposée ne suit pas, dans chacune des scènes, une logique réaliste ou encore psychologique, les intentions et le monologue intérieur des interprètes en découlent. Par exemple, même si la scène formaliste vise à mettre l'accent sur l'image, le graphisme et l'épure, les interprètes ont tout de même instinctivement accordé une importance au caractère et aux motivations psychologiques des répliques afin de permettre à leur corps de ressentir l'énergie en relation avec l'état du personnage (et ce, même si la gestuelle proposée n'allait pas dans le même sens). Dans la scène néo-expressionniste, il nous a également semblé logique d'initier le travail à partir de cette même base psychologique afin de trouver les émotions des personnages et de les amener à leur exagération la plus complète. Enfin, il va de soi que pour la première scène (la néo-réaliste), le procédé a été le même.

En bref, l'expérience nous a démontré que la partition gestuelle est un outil de premier ordre pour l'interprétation d'un rôle chanté, puisqu'il permet à l'interprète d'évacuer de son jeu tout geste superflu, n'ayant pas été prévu par la mise en scène. En élargissant la réflexion, il nous semble que la partition gestuelle doit être élaborée de façon à supporter l'œuvre et la vision de la mise en scène. Dès le moment où tous les intervenants du spectacle comprennent cette base du travail, les chances de favoriser la convergence des idées se multiplient. L'interprète est en effet au service de l'œuvre

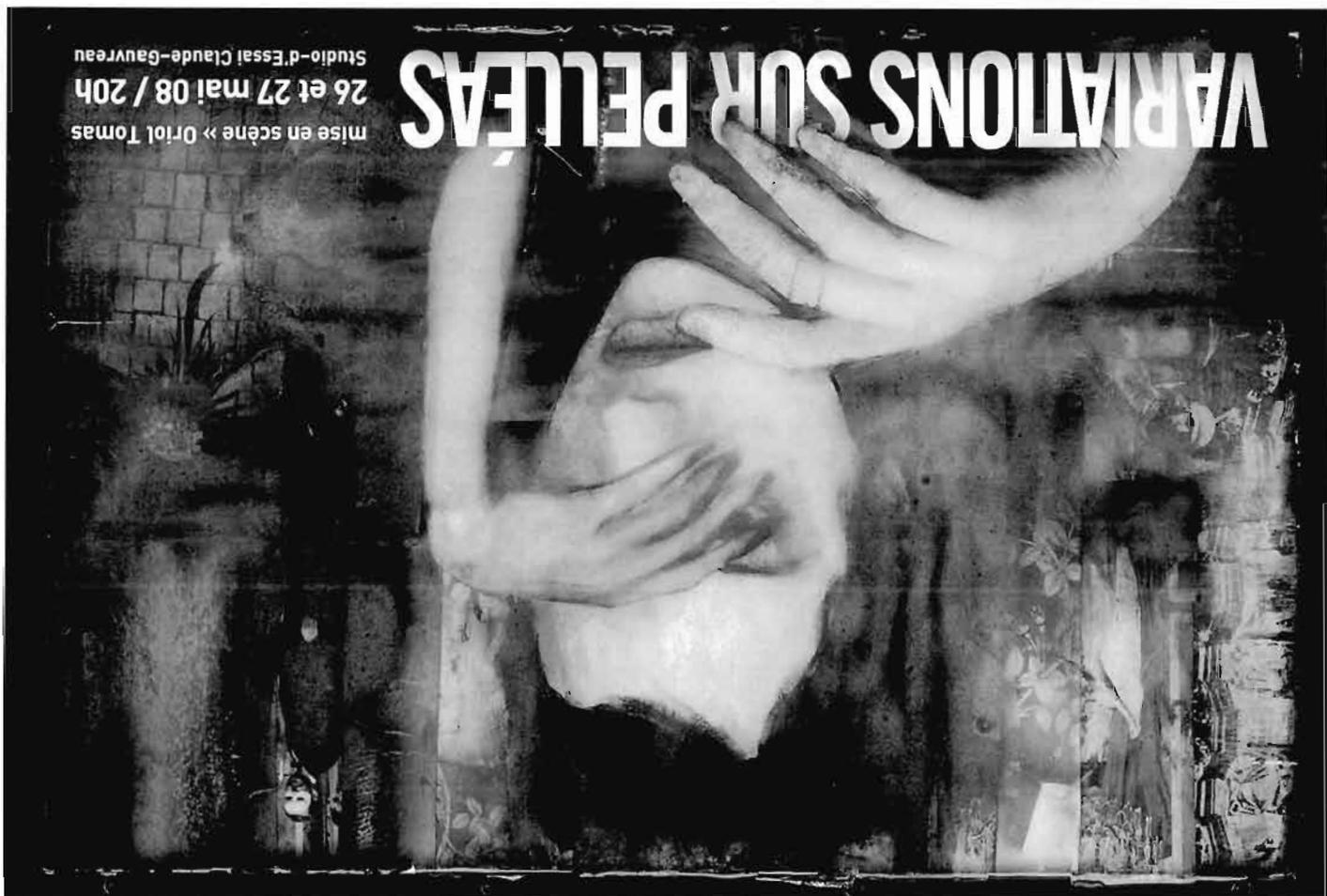
⁸⁸ La contrainte du temps de travail peut motiver les créateurs à privilégier un espace plutôt qu'un autre, ou à utiliser ou non un élément du décor, ou encore un accessoire en particulier. Par exemple, au début du travail, il a été question d'utiliser dans la scène néo-expressionniste des échelles de corde, d'abord pour faire descendre les personnages dans les souterrains d'Allemonde, mais aussi pour que les danseuses, en enroulant ces cordes autour de Pelléas, provoquent ou du moins suggèrent son étouffement dans ce lieu sombre et lugubre. Cette idée a été écartée très rapidement, car une telle manipulation requiert un temps de répétition considérable, ce dont nous ne disposons pas.

littéraire et musicale, mais aussi de la mise en scène en tant que penseur et non pas seulement à titre d'exécutant. Il développe alors un sentiment d'appartenance à l'équipe de création puisqu'il voit son travail comme faisant partie d'un tout. Il peut ainsi participer aux discussions et chercher à nourrir les idées du metteur en scène et du reste de l'équipe. Son rôle devient important dans l'avancement du travail puisqu'il contribue au respect de l'angle suggéré, tant au niveau de l'histoire qui doit être racontée qu'au niveau de l'esthétique proposée. Il va de soi qu'en s'impliquant de la sorte, le chanteur ne s'acharne plus uniquement sur sa propre interprétation du personnage, il s'intéresse à l'ensemble de la représentation, à chacun des éléments qui la constituent.

APPENDICE A
PROGRAMME DE LA PRÉSENTATION

Studio-Éssai Claude-Gauvreau
26 et 27 mai 08 / 20h
mise en scène « Oriol Tomas

VARIATIONS SUR PELLÉAS



L'École supérieure de théâtre de l'UQAM en collaboration avec l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal présente

avec:
Golaud
Mélisande
Pelléas

Danseuses

Mise en scène
Direction musicale et piano
Chorégraphie
Assistance à la mise en scène/régie

Conception des décors

Construction des décors

Conception des costumes
Confection des costumes

Conception des éclairages
Conception des coiffures/maquillages

Conception des accessoires

Images suspendues [scène 1]
Direction de production
Direction technique
Assistance/direction technique
Régie de plateau

Alexandre Sylvestre
Charlotte Corwin
Thomas Macleay

Judith Allen
Caroline Sirois
Lucie Vigneault

Oriol Tomas
Marie-Ève Scarfone
Joëlle Charest
Tania Baladi

Pierrick Fréchette
Oriol Tomas
Carlos Tomas
Oriol Tomas
Pierrick Fréchette
Pierrick Fréchette
Dolores Alvarez
Lucie Matte
Dominique Gauthier
Barbara D. Therrien
Ludevie Lepage
Sabrina Paquette-Godin
Oriol Tomas
Marc-André Goulet
Dominique Gauthier
Dominique Gauthier
Anne-Frédérique Ménard
Sabrina Paquette-Godin

École supérieure de théâtre de l'UQAM :

Direction de l'École
Direction de l'unité de programmes de 2^e cycle
Direction l'unité de programme de 1^{er} cycle
Direction artistique

Josette Féral
Frédéric Maurin
Alain Fournier
Larry Tremblay

Ce mémoire-crédation a été réalisé par Oriol Tomas dans le cadre de sa maîtrise en théâtre sous la supervision de Frédéric Maurin.

Je tiens particulièrement à remercier tous les artistes et artisans mentionnés ci-dessus, qui se sont généreusement impliqués dans la réalisation de cette création et sans qui celle-ci n'aurait pas été possible. Je veux également remercier, pour leur précieuse implication, l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, Chantal Lambert, Marie Maous, Dominique Gauthier, Claude Webster et tous les stagiaires 07-08; l'Opéra de Montréal, Pierre Dufour, Michel Beaulac, Pierre Vachon, Marie Marais, Alain Gauthier et leur équipe; l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et son équipe, Frédéric Maurin, Azraëlle Fiset, Martine Beaulne, Francine Alepin, Francine Dussault, Martin Dubé, Pierre-Étienne Bergeron, Olivier Languedoc, Benoît Labarthe et les am(e)ls et la famille qui m'ont grandement soutenu dans cette aventure, dont : Barbara Therrien, Loïc Tomas, Carlos Tomas, Ludevie Lepage, Élyse Noël de Tilly, Maurice Therrien, Boris Dionne, Julie Bernard, Rujé Tomas, Elisenda Tomas, Éric Allard, Asuncion Sanchez, Pierre Cardinal, Marc Labelle, Julie Brassard, Produxio, Sophie Mercier, Yvon Cousineau, Louise Dubé, Julien Dubé-Cousineau.

Illustration
Mise en page

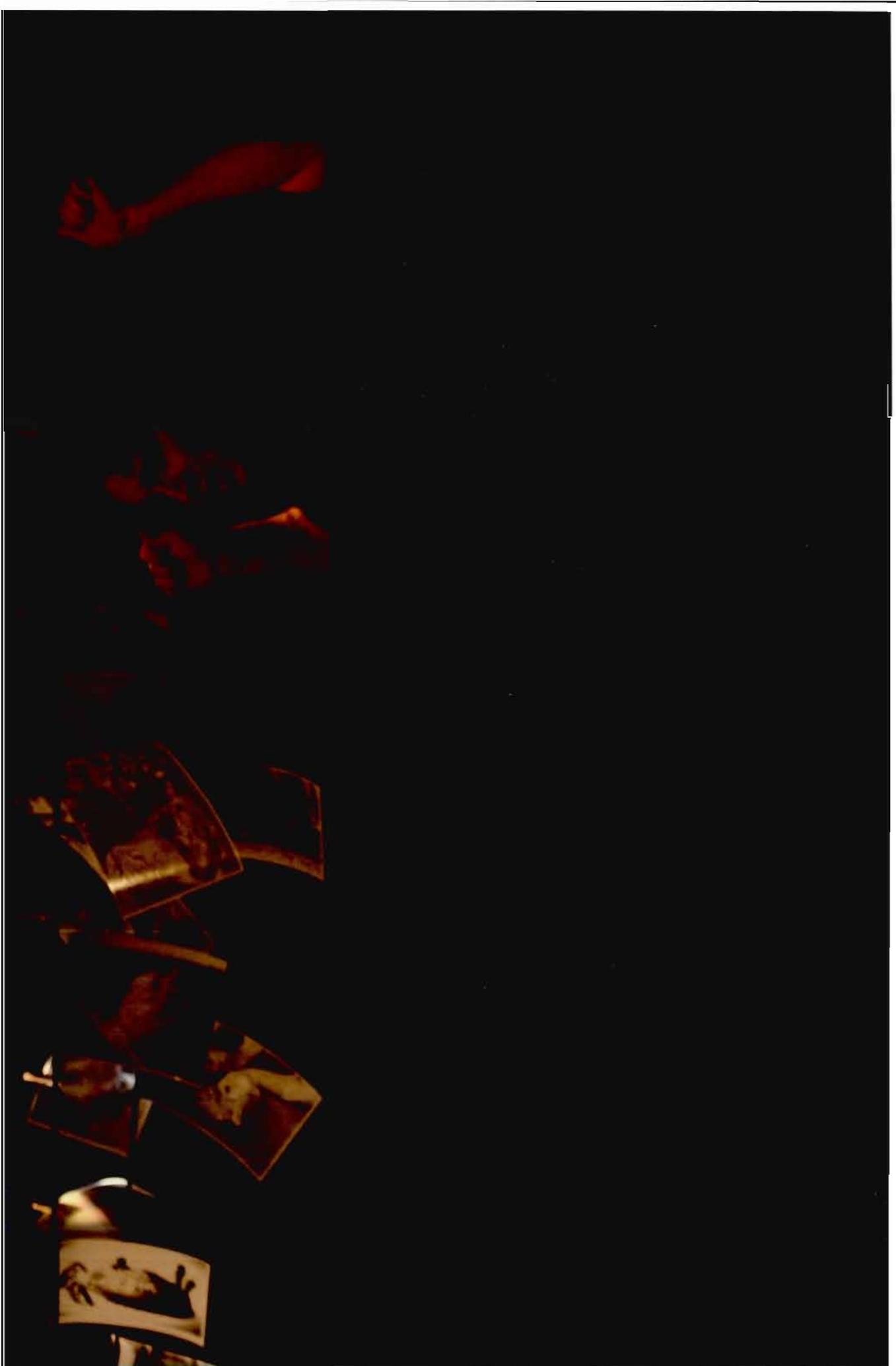
Pierrick Fréchette
Boris Dionne

Produit par l'École supérieure de théâtre de l'UQAM en collaboration avec l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal

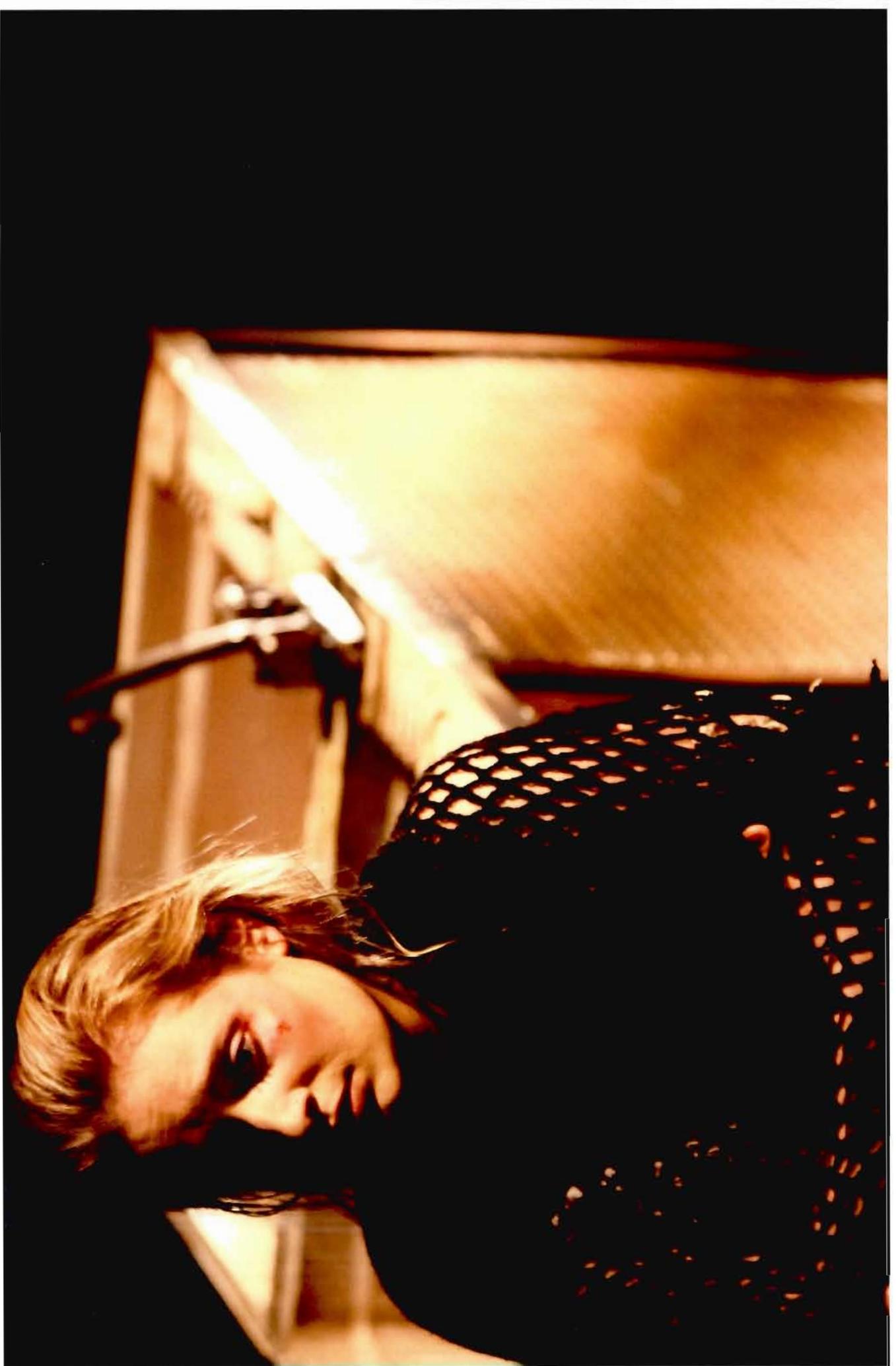

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE
THÉÂTRE
UQAM


OPÉRA
DE MONTRÉAL
ATELIER LYRIQUE

APPENDICE B
PHOTOGRAPHIES (10 IMAGES)





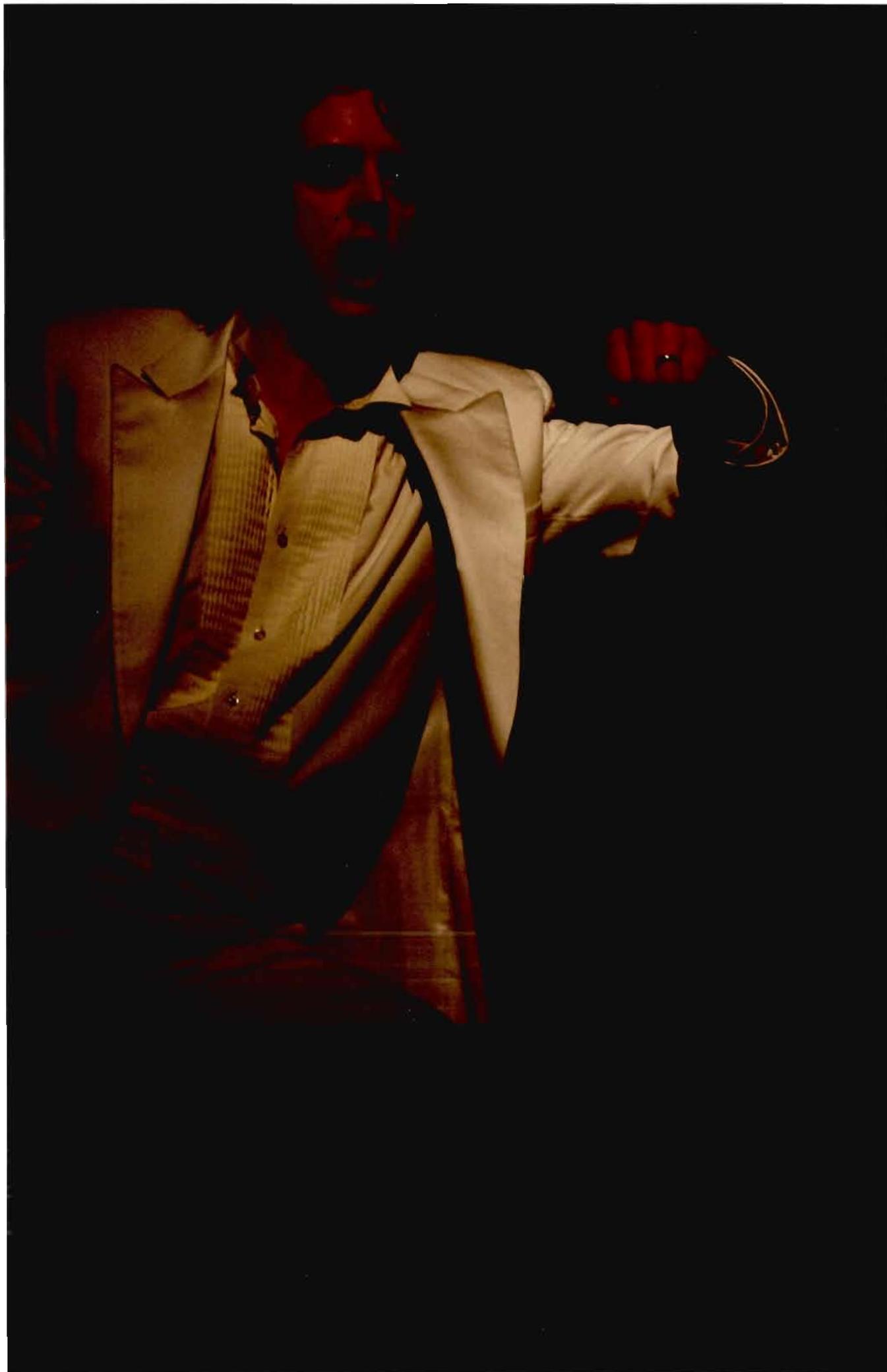




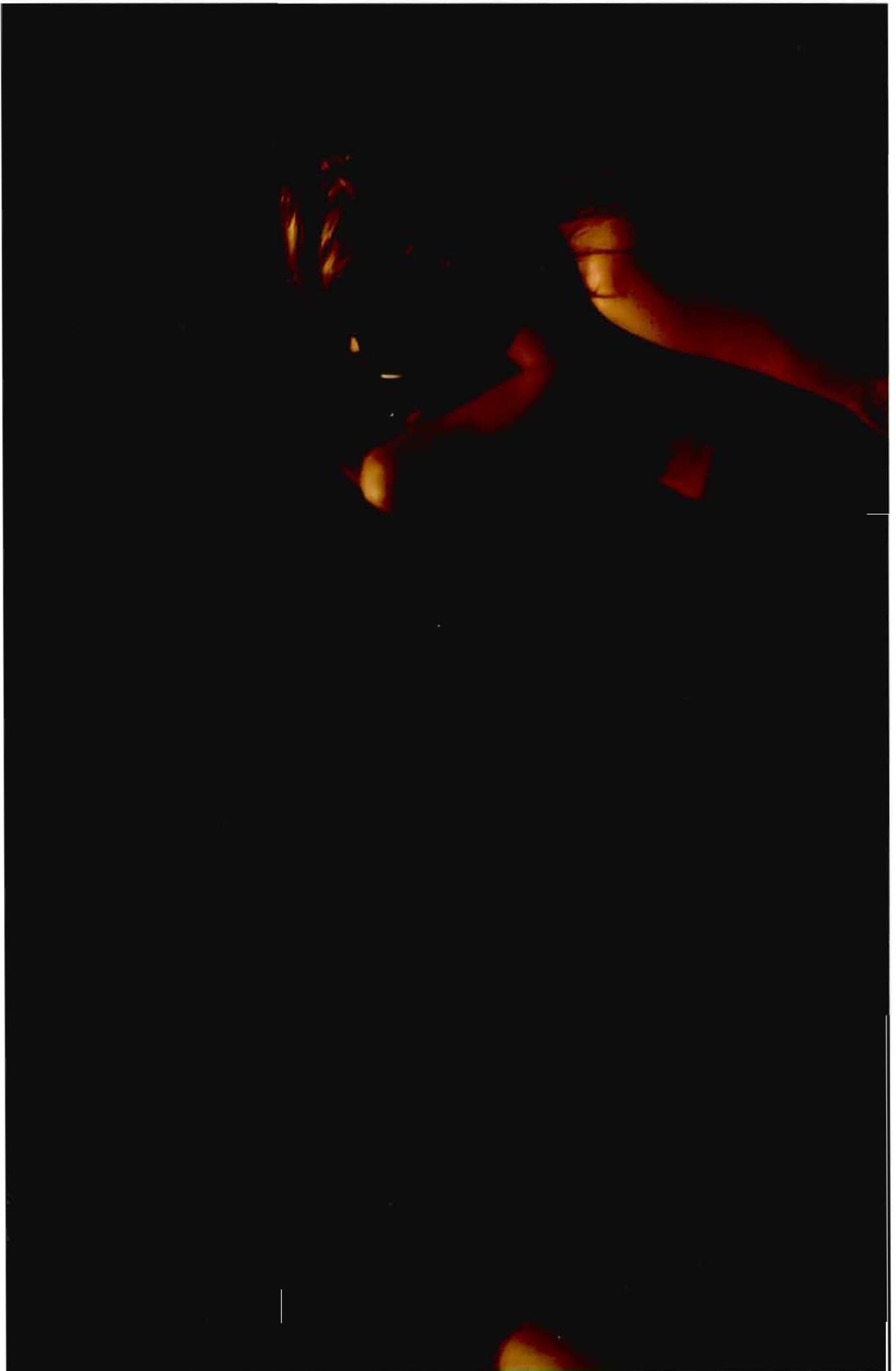












RÉFÉRENCES

- Alepin, Francine. 1999. « Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur ». Mémoire de maîtrise en art dramatique. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Appia, Adolphe. 1963. *La musique et la mise en scène, 1892-1897*. Bern : Edizione Theaterkultur.
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves*. Paris : Corti.
- Banu, Georges. (dir. publ.). 2005. *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*. Coll. «Le temps du théâtre », coéd. Alternatives théâtrales, Académie Expérimentale des Théâtres. Arles : Actes Sud.
- (dir. publ.). 1990. *Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire*. Paris : L'Herne.
- Barraud, Henry. 1977. *Commentaire littéraire et musical de Pelléas et Mélisande*. Coll. « L'Avant-scène opéra », n° 9, mars-avril. Paris : Premières Loges.
- Batta, Andras. 1999. *Opéra : compositeurs, œuvres, interprètes*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni *et al.* Cologne : Könnemann.
- Beaulne, Martine. 2004. *Le passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Montréal : Leméac.
- Braunschweig, Stéphane. 2005. «La mise en scène : un art de l'interprétation». In *L'Ère de la mise en scène*, sous la dir. de Corinne Denailles. Coll. « Théâtre d'aujourd'hui », n° 10. Paris : CNDP, p. 190-192.
- Chaloux, Sylvie. 1993. « La danse de Faust et de Méphisto : scénarisation et mise en scène du *Faust* de Goethe, précédées d'une réflexion sur l'interaction entre les rythmes vocaux et physiques dans une mise en signes chorégraphique d'un texte classique ». Mémoire de maîtrise en art dramatique. Montréal : Université du Québec à Montréal.

- Chéreau, Patrice. 1994 [1980]. *Lorsque cinq ans seront passés. Sur le « Ring » de Richard Wagner*. Toulouse : Ombres.
- _____. 1992. *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de « Lulu »*. Toulouse : Ombres.
- Cheyrezy, Christian. 1998. *Essai sur la représentation du drame musical : Wieland Wagner in memoriam*. Paris : L'Harmattan.
- Clément, Catherine. 1979. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset.
- Clément, Catherine. 1977. « Méliande à la question, ou le secret des hommes ». *Pelléas et Méliande*. Coll. « L'Avant-scène opéra », n° 9, mars-avril. Paris : Premières Loges.
- Debussy, Claude. 1987 [1901-1917]. *Monsieur Croche et autres récits*. « Coll. L'imaginaire ». Paris : Gallimard.
- , 1977 [1902] *Pelléas et Méliande*. Coll. « L'Avant-scène opéra », n° 9. Paris : Premières Loges.
- Descamps, Maryse. 1986. *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles : Labor.
- Dessons, Gérard. 2005. *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris : Teper.
- Elger, Dietmar. 1989 (nouvelle édition 2007). *L'expressionnisme*. Paris : Taschen.
- Féral, Josette. 1998. *Trajectoires du Soleil : autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris : Éditions Théâtrales.
- , 1998. « Pour une étude génétique de la mise en scène ». *Théâtre / Public*, n° 144 novembre-décembre, p. 54-59.
- Finné, Jacques. 1982. *Opéra sans musique*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Lacombe, Hervé. 2007. *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris : Fayard.
- Lavelli, Jorge et Alain Satgé. 1979. *Opéra et mise à mort*. Paris : Fayard.
- Le Petit Larousse illustré*, éd. 1998. Paris : Larousse.

- Lockspeiser, Edward, et Harry Halbreich. 1989. *Debussy, sa vie et sa pensée, suivi de L'analyse de l'œuvre*. Trad. de l'anglais par Léo Dilé. Paris : Fayard.
- Maeterlinck, Maurice. 1950 [1892]. *Pelléas et Mélisande*. Paris : Fasquelle.
- , 1976 [1908]. *L'Oiseau bleu*. Paris : Fasquelle.
- , 1999 [1890]. *Les Aveugles*. In *Œuvres II. Théâtre I*, sous la dir. de Paul Gorceix. Bruxelles: Complexe.
- , 1983 [1889]. *La princesse Maleine*. In *Serres chaudes, Quinze Chansons*. Préf. de Paul Gorceix. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard.
- Maurin, Frédéric. 1998. *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud.
- (dir. publ.). 2003. *Peter Sellars*. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 22. Paris : CNRS.
- Merlin, Christian (dir. publ.). 2007. *Opéra et mise en scène*. Coll. « L'Avant-scène opéra », n° 241. Paris : Premières Loges.
- Michaud, Guy. 1947. *Message poétique du symbolisme*. Paris : Nizet.
- Moindrot, Isabelle. 1993. *La représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*. Paris : PUF.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2004. *Meyerhold*. 3^e éd. rev. et augm. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », vol. 17. Paris : CNRS.
- Proust, Sophie. 2006. *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Coll. « Les voies de l'acteur ». Vic-la-Gardiole : L'Entretemps.
- Racine, François. 2002. « Les éléments constitutifs à l'opéra qui définissent la voix chantée comme lieu privilégié de l'expression dramatique et leurs incidences sur les zones d'intervention du metteur en scène ». Mémoire de maîtrise en art dramatique. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Regnault, François. 1986. *Le spectateur*. Paris et Nanterre : Beba/Théâtre des Amandiers.

- Robichez, Jacques. 1957. *Le symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris : L'Arche.
- Rostain, Michel et Marie-Noël Rio (dir. publ.). 1980. *Aujourd'hui l'opéra*. Paris : Recherches.
- Scemama, Patrick, et Stéphane Roussel (dir. publ.). 2007. *L'opéra au XXe siècle*. Paris : Textuel.
- Stanislavski, Constantin. 1999. *Stanislavski : ma vie dans l'art*. Trad. du russe et préf. par Denise Yoccoz. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- 1996. *La formation de l'acteur*, nouv. éd. Trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier. Préf. de Jean Vilar. Paris : Petite bibliothèque Payot.
- Stein, Peter, et Georges Banu. 1999. *Essayer encore, échouer toujours*. Bruxelles : Ici-bas.
- Sutcliffe, Tom. 1996. « Graham Vick : Neo-Realism and Emotion ». Chap. in *Believing in Opera*, 2nd éd. Londres : Faber and Faber, p. 261-289.
- Théâtre en Europe*. 1987. n° 14.
- Übersfeld, Anne. 1982. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales.

Vidéographie

- Chéreau, Patrice. 2006. *Così fan tutte* (Mozart). Dir. mus. Daniel Harding. Virgin Classics, en coprod. avec le Festival d'Aix-en-Provence, Bel Air Media, arte et Saint-Gobain, 00946 344716 9 5.
- Frisell, Sonja. 1989. *Aida* (Verdi). Dir. mus. James Levine. Deutsche Grammophon, 073 001-9.
- Sellars, Peter. 1996. *Pelléas et Mélisande* (Debussy). Dir. mus. Mark Elder. Archives de l'opéra d'Amsterdam.

- Stein, Peter. 2002. *Pelléas et Mélisande* (Debussy). Dir. mus. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 073 030-9.
- Vick, Graham. 1999. *Pelléas et Mélisande* (Debussy). Dir. mus. Andrew Davis. Kultur, en coprod avec NVC Arts, D3117.
- Wilson, Robert. 1997. *Pelléas et Mélisande* (Debussy). Dir. mus. James Conlon. Archives de la Byrd Hoffman Foundation, captation de Paris.
- 2005. *Madama Butterfly* (Puccini). Dir. mus. Edo de Waart. Opus Arte, en coprod. Avec le Nederlandse Opera et NPS, OA 0937D.
- 2000. *Orphée et Eurydice* (Gluck). Dir. mus. Sir John Eliot Gardiner. RM Associates / Théâtre Musical de Paris – Châtelet.
- Zeffirelli, Franco. 1986. *Otello* (Verdi). Dir. mus. Lorin Maazel. Kultur, D1492.