

« Debussy and the Theatre »

Lucie Normandin

Numéro 31 (2), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29309ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Normandin, L. (1984). Compte rendu de [« Debussy and the Theatre »]. *Jeu*, (31), 153–154.

« debussy and the theatre »

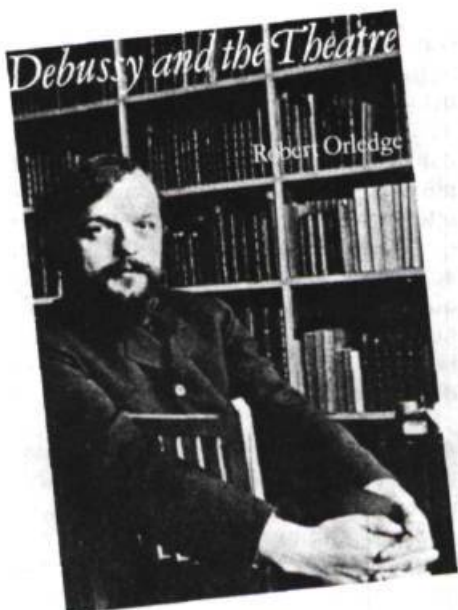
l'urgence d'une analyse

Étude de Robert Orledge, Boston, Cambridge University Press, 1982, 383 p., ill.

L'ouvrage est consacré à tout ce que le musicien a *entrepris* en rapport avec le théâtre, ou plus exactement *en vue de la scène*. Des travaux les plus consistants (opéras, ballets) aux esquisses les plus éphémères (« *unstarted projects* »), en passant par ce qu'il nomme « *the incidental music for the theatre* », Orledge rassemble de façon absolument systématique tout ce qu'a engendré la véritable fascination qu'exerça la scène sur Debussy.

Debussy et le théâtre, c'est avant tout *Pelléas et Mélisande*. Dans la carrière dramaturgique du compositeur, *Pelléas* fait figure d'exception: c'est le seul opéra que Debussy ait choisi d'écrire et qu'il ait complété, qui ait été produit sur scène et repris plusieurs fois. Avec *Pelléas* comme pivot de son étude, Orledge établit minutieusement le corpus des projets reliés à la scène et s'interroge sur les causes qui ont fait de *Pelléas* cette réussite sans échos. Cet ouvrage retrace donc, dans le détail, les moments d'une histoire: celle de la relation pour le moins conflictuelle (« *love-hate relationship* ») qu'entretint Debussy avec les arts de la scène.

Orledge conduit son entreprise avec rigueur; il ne néglige aucun des moyens offerts par ce type de recherche pour assurer le sérieux de sa démarche. Sans parler des préface, remerciements, abréviations, appendice chronologique, bibliographie sélective, notes et index,



signalons une solide introduction qui situe la problématique dans le contexte socioculturel de l'époque. En plus d'étayer son propos de nombreuses photographies, Orledge en soutient le parcours par des exemples musicaux qui permettent (au lecteur compétent) de saisir à travers les différents états d'un manuscrit les transformations à l'oeuvre dans le processus compositionnel de Debussy.

Les réserves que nous formulerions touchent plus directement la cinquième partie. Passionnante en ce qu'elle puise abondamment dans les nombreux écrits du compositeur pour nous donner à lire ses opinions sur divers aspects de la question théâtrale, cette dernière partie nous fait cependant regretter le plaisir qu'aurait eu le lecteur à découvrir ces « *own words* » dans leur langue d'origine et non en traduction. Un peu plus importante, cette fois, la réserve concernant les éléments de conclusion qu'ébauche cette partie de l'ouvrage en quelques paragraphes. Debussy avait déjà saisi et posé, de façon souvent aussi pertinente que polémique, les enjeux d'un

certain débat, complexe, qui détermine et traverse cette époque et déborde de beaucoup son seul cas. Avec Mallarmé, il en accomplit cependant le programme dans ce qu'il aura eu de plus aigu et de plus exigeant. En effet, ce « débat » allait atteindre tout ce qui logeait sous quelque détermination d'*art* que ce soit, et, au-delà de la question de l'*art*, allait marquer les différents champs de l'activité humaine: des ébranlements décisifs allaient gagner les notions de *sujet* et d'*histoire*, pour n'en nommer que deux.

Avec l'étude d'Orledge, tout se passe comme si déjà la manière de poser le problème (Debussy versus le théâtre, ou pourquoi Debussy, après *Pelléas*, n'a jamais réussi à vaincre son impuissance face à la scène?) entraînait un renoncement à l'analyse, ou tout au moins son différé, lequel faisait buter la conclusion

de cette recherche sur l'inanalysé de ses propres fondements et ménageait comme seule sortie possible de sa propre impasse une tentative d'« explication » de l'inachèvement chronique de l'oeuvre par son rabat sur l'improductivité de l'homme. Ainsi, par son allure de démonstration accomplie, le geste de la conclusion qui convoque entre autres raisons les difficiles rapports aux femmes et à l'argent du « yogic Debussy », laisse non seulement les questions en suspens mais en rend l'analyse encore plus urgente; laquelle, il faut bien le préciser, sans être le propos de ce livre, ne saurait toutefois être menée sans que l'on prenne nécessairement appui sur ce document remarquable de Robert Orledge.

lucie normandin

« théâtre/public/perception »

une mémoire sociologique inestimable

Ouvrage d'Anne-Marie Gourdon, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982, 256 p., ill.

On commence à peine à lever le voile sur le partenaire essentiel qu'est le public au théâtre. Qui est-il? D'où vient-il? Comment perçoit-il le spectacle théâtral? Autant de questions dont seul le spectateur a les réponses.

Dans la dernière décennie, quelques enquêtes se sont attachées à sortir de l'ombre le public en interrogeant son identité. Elles ont révélé l'homogénéité des publics des théâtres: public jeune, niveau d'instruction élevé, classes moyennes et supérieures de la société. *Théâtre, public, perception* met claire-

ment en évidence ce profil: c'est une fraction privilégiée de la population qui fréquente les théâtres.

Mais contrairement aux autres travaux, l'ouvrage ne s'arrête pas là. Il donne la parole au public pour connaître ses motivations, ses aspirations, ses opinions face au fait théâtral et analyser ses réactions à l'égard de spectacles particuliers.

Pour y parvenir, Anne-Marie Gourdon s'est livré à une série d'enquêtes auprès des publics de théâtres parisiens choisis pour leur caractère représentatif de diverses tendances du théâtre en France: le Théâtre National Populaire au Palais de Chaillot, l'Espace Pierre Cardin, la Comédie-Française, le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes... L'ex-