

## C'est triste à faire pleurer les pierres... Debussy et *La Chute de la Maison Usher*

Éric Lysøe

CELIS – Université Clermont-Auvergne

Si Debussy n'est parvenu à achever qu'un seul des opéras dont il entama la composition, *Pelléas et Mélisande*, il n'en fut pas moins hanté jusqu'à sa mort par l'un des deux ouvrages qu'il imagina sur un texte de Poe : *La Chute de la Maison Usher*<sup>1</sup>. Il n'est pas exagéré de parler à ce propos d'une véritable obsession. En 1893, alors même qu'il commence à travailler sur le texte de Maeterlinck et lance les premières ébauches de son *Pelléas*, il s'enferme déjà dans l'univers des *Histoires extraordinaires*. Le 3 septembre, il écrit à Ernest Chausson : « J'ai beau faire, je n'arrive pas à déridier la tristesse de mon paysage : parfois mes journées sont fuligineuses, sombres et muettes comme celles d'un héros d'Edgar Allan Poe<sup>2</sup> ». On aura reconnu bien sûr les premières lignes de « The Fall of the House of Usher », dans la traduction de Baudelaire :

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country<sup>3</sup>...

[Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre<sup>4</sup>...]

Vingt-trois ans plus tard, le sentiment du compositeur ne s'est pas affadi :

Cette maison, écrit-il en parlant de son domicile du Bois de Boulogne, a de curieuses ressemblances avec « la Maison Usher »... À part que je n'ai pas les désordres cérébraux de Roderick [...], une hypersensibilité nous rapproche<sup>5</sup>...

Si elle n'a pas permis à Debussy d'aboutir à la création d'un opéra pleinement achevé, cette présence du conte de Poe a laissé de nombreuses traces. Nous possédons trois livrets établis par Debussy lui-même à partir de la traduction de Baudelaire<sup>6</sup>. Le premier (Livret A) fut

- 
1. L'autre conte de Poe que le compositeur tenta de mettre en musique est « Le Diable dans le beffroi », dont on ne possède qu'un scénario et des esquisses musicales. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France (BNF), Département de la Musique, MS 20634.
  2. Claude Debussy, *Correspondance* (1872-1918), François Lesure et Denis Herlin (éd.), Paris, Gallimard, 2005, p. 154. Selon André Suarez, Debussy travaillait dès avant à « une symphonie sur des thèmes psychologiquement déroulés dont l'idée serait maint conte de Poe, en particulier *La Chute de la Maison Usher* » (Lettre d'André Suarez à Romain Rolland, 14 janvier 1890). Cité par Edward Lockspeiser, *Debussy. His Life and Mind* [1962], tome 1, 1862-1902, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 196 (trad. française : *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1989).
  3. Edgar Allan Poe, *Collected Works*, Thomas Ollive Mabbott (éd.), Cambridge (Ma), Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 397. – Toutes les références au texte original seront empruntées à cette édition.
  4. Edgar Allan Poe, *Contes essais, poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 406. – Toutes les références à la traduction de Baudelaire seront empruntées à cette édition.
  5. Lettre à Robert Godet en date du 4 septembre 1916. *Correspondance*, op. cit., p. 2022.
  6. En préparant ses livrets, Debussy a annoté au crayon et à l'encre un tirage de l'édition originale de ce recueil (Paris, Lévy, 1858). Le volume est conservé à la BNF (Réserve du Département de Musique) sous la cote RES VMD-41.

élaboré entre juin 1908<sup>7</sup> et août 1909. Le deuxième (Livret B), commencé aussitôt après, fut achevé en juin 1910. Le troisième (Livret C), plus tardif, a été rédigé entre octobre 1915 et septembre 1916. Quant à la musique, on est aujourd'hui devant un véritable puzzle à partir duquel Juan Allende-Blin, puis Robert Orledge ont permis de reconstituer près de 430 mesures de la partition « rêvée » par Debussy<sup>8</sup>.

C'est sur cet ensemble très lacunaire qu'on se propose ici de se pencher pour voir comment le musicien s'est emparé de l'œuvre de Poe afin d'exprimer ses propres angoisses. Debussy reprend en effet la suggestion du maître de Baltimore visant à identifier la demeure à ses habitants, mais ce faisant il infléchit sensiblement le texte original – et la traduction de Baudelaire – de manière à mettre en scène le cancer qui l'emportera. C'est en effet durant le printemps 1909, à l'époque où il travaille sur le premier livret de l'opéra, qu'il dit souffrir depuis plusieurs mois d'« hémorragies presque quotidiennes<sup>9</sup> ». Dès le 26 janvier, il confie à Jacques Durand qu'il a été malade « de cette façon misérable dont sont atteints les gens trop "assis"<sup>10</sup> ». Il minimise alors l'affection, mais reconnaît dix jours plus tard qu'elle le fait « souffrir misérablement<sup>11</sup> ». En juin, le spectre de la maladie semble s'être un peu éloigné de lui. Mais « l'abominable temps » qu'il fait alors lui sape à nouveau le moral. Confiant à Jacques Durand qu'il a « presque achevé un long monologue de ce pauvre Roderick », il précise alors :

C'est triste à faire pleurer les pierres... car justement, il est question de l'influence qu'ont les pierres sur le moral des neurasthéniques<sup>12</sup>.

Debussy sait pourtant dès cette époque qu'il ne souffre pas seulement d'hypocondrie ou de mélancolie. On ne s'étonnera donc pas de voir les pierres de « sa » Maison Usher saigner comme lui abondamment. On trouve par exemple dans le premier des trois livrets un passage qui, comme pour conjurer le sort, disparaîtra des deux autres. C'est l'instant où Roderick se plaint du pouvoir mystérieux qu'exercent sur lui les pierres de sa demeure :

Ah ! je vois filtrer des larmes ~~de sang~~. Cela tombe goutte à goutte comme une rosée sanglante ! N'ai-je pas du sang sur moi ? [...] Ah ! Pierres sanglantes ! N'avez-vous pas pitié<sup>13</sup> ?

---

7. Voir la lettre à Jacques Durand, en date du 18 juin 1908 : « Tous ces derniers jours, j'ai beaucoup travaillé à *La Chute de la Maison Usher* » (*Correspondance, op. cit.*, p. 1097.)

8. On trouvera ci-après les références des différents fragments (la numérotation des mesures correspond à la reconstitution de Robert Orledge, sur laquelle se fondent les lignes qui suivent). SCÈNE 1 – mes. 1-222 et 236-238 : Paris, BNF, MS 9885 ; mes. 223-235 : Grenade, Archives De Falla, n°7918 ; mes 239-259 : localisation inconnue, reproduit par Edward Lockspeiser, *Debussy*, Londres, Dent, 1951, p. 111 ; mes. 260-306 : Paris, BNF, MS 17727 ; mes. 307-317 : localisation inconnue (il existe une copie à la BNF) ; mes. 318-328 : Paris, coll. Barillet (là aussi, il existe une copie à la BNF) ; mes. 329-343 : localisation inconnue, reproduit par Edward Lockspeiser, *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, Éditions du Rocher, 1962 (annexe non paginée) ; mes 344-361 : collection Van Lauwe. SCÈNE 2 – mes 362-379 et 404-421 : Paris, BNF, MS 17727 ; mes 380-403 : London, British Library, MS 47860(3) ; mes 420-428 : Paris, BNF, MS 9885. FRAGMENTS DE L'AIR DE MADELINE, MESURES ÉCARTÉES EN 1916 : Paris, BNF, MS 17726 et 17729.

9. Lettre à Georges Jean-Aubry, en date du 7 mars 1909, *Correspondance, op. cit.*, p. 1162. On trouve à cette époque dans les lettres du compositeur ou de sa femme de nombreuses allusions à la maladie (lettres du 5 février et du 27 février 1909 à Jacques Durand – où le compositeur dit « "marin[er]" dans le sang » –, lettre d'Emma Debussy à Chuchik Laloy, 2 mars 1909, lettre de Debussy à Tony J. Guéritte, 7 mars 1909, etc., voir *Correspondance, op. cit.*, p. 1149, 1158-1159, 1160, 1161-1162 et *passim*.)

10. *Correspondance, op. cit.*, p. 1148.

11. Lettre à Jacques Durand, 5 février 1909, *ibid.*, p. 1149.

12. Lettre à Jacques Durand, 26 juin 1909, *ibid.*, p. 1193.

13. Sauf mention particulière, tous les emprunts aux livrets ou à la partition de l'opéra inachevé de Debussy seront tirés des *Œuvres complètes de Claude Debussy*, série VI, volume 3, édition de Robert Orledge, Paris, Durand, 2006, voir ici p. 111.

## Le diable médecin

Dans cette perspective, on comprend que le rôle du médecin ait tout particulièrement retenu l'attention du compositeur<sup>14</sup>. Chez Poe, ce personnage n'est guère qu'un figurant, appelé à disparaître rapidement du champ de vision du narrateur :

On one of the staircases, I met the physician of the family. His countenance, I thought, wore a mingled expression of low cunning and perplexity. He accosted me with trepidation and passed on<sup>15</sup>.

[Sur l'un des escaliers, je rencontrai le médecin de la famille. Sa physionomie, à ce qu'il me sembla, portait une expression mêlée de malignité basse et de perplexité. Il me croisa précipitamment et passa<sup>16</sup>.]

L'attitude de bassesse sournoise comme l'allure nerveuse du praticien trahissent un caractère de médocastre pervers sur lequel Debussy va amplement broder. Aussi l'homme de science s'impose-t-il peu à peu chez lui comme un personnage de premier plan. Alors que, dans le Livret A, la longueur cumulée de ses répliques ne dépasse pas 2700 signes<sup>17</sup>, le Livret C développe son rôle de près de 30 % pour lui faire atteindre 3452 signes. Cette longueur est dès lors approximativement la même que celle de l'ami (3485 sec), équivalent pourtant du narrateur de Poe et dont près d'un tiers du discours (1001 sec) équivaut à la lecture du « roman favori<sup>18</sup> » d'Usher, le *Mad Trist* du texte original. Le médecin est donc le deuxième personnage par rang d'importance, si l'on considère les propos qu'il tient à titre personnel. Il s'exprime certes bien moins qu'Usher (9252 sec), mais largement plus que Madeline qui ne fait que chanter quelques vers du « Palais hanté » (234 sec).

Ses interventions sont d'autant plus importantes que le Livret C choisit d'en faire le premier protagoniste à intervenir sur scène, une fois que s'est éteint le chant de Madeline, pour l'essentiel en voix « off ». Dans les deux précédentes versions, la scène était tout d'abord occupée par Roderick. L'ami n'apparaissait qu'ensuite, précédé d'un domestique, et, simultanément, le médecin, entrait par une porte dérobée. Dans le Livret C, ce sont l'ami et le médecin qui apparaissent d'emblée et c'est le second qui prend aussitôt la parole. Par ailleurs, une seconde intervention de l'homme de l'art, au milieu de la scène II, permet de couper le dialogue entre Roderick et son ami. Et c'est alors pour livrer une information capitale : Lady Madeline est morte et le médecin a choisi d'inhumer la défunte dans « un caveau qui, – étrange hasard [–], donne exactement sous le plancher de [la] chambre<sup>19</sup> ». On se souvient que chez Poe cette décision d'ensevelir la jeune femme dans les souterrains de la demeure revenait à Roderick et qu'elle était dictée, précisément, par la méfiance qu'entretenait le dernier des Usher à l'égard de la gent médicale :

The brother had been led to his resolution (so he told me) by consideration of the unusual character of the malady of the deceased, of certain obtrusive and eager inquiries on the part of her medical men, and of the remote and exposed situation of the burial-ground of the family. I will not deny that when I called to mind the sinister countenance of the person whom I met upon the stair case,

---

14. Tous les critiques de l'opéra insistent sur ce point, mais n'en tirent aucune conclusion quant aux orientations majeures que révèle cette transformation du schéma narratif original. Voir, par exemple, Edward Lockspeiser, *Debussy et Edgar Poe, op. cit.*, ou Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

15. *Collected Works, op. cit.*, p. 401.

16. *Contes, essais, poèmes, op. cit.*, p. 409.

17. Tous les éléments statistiques sont donnés ici en signes et espaces comprises (abrégé en « sec »).

18. Livret C, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 132.

19. *Ibid.*, p. 131.

on the day of my arrival at the house, I had no desire to oppose what I regarded as at best but a harmless, and by no means an unnatural, precaution<sup>20</sup>.

[Il avait pris cette résolution en considération du caractère insolite de la maladie de la défunte, d'une certaine curiosité importune et indiscreète de la part des hommes de science, et de la situation éloignée et fort exposée du caveau de famille. J'avouerai que, quand je me rappelai la physionomie sinistre de l'individu que j'avais rencontré sur l'escalier, le soir de mon arrivée au château, je n'eus pas envie de m'opposer à ce que je regardais comme une précaution bien innocente, sans doute, mais certainement fort naturelle<sup>21</sup>.]

Il faut ajouter que chez Debussy l'intérêt que le personnage porte à la sœur de Roderick est très loin de n'être que médical. Non seulement, ce praticien malfaisant veut assurer son pouvoir sur toute la maisonnée, mais il entend bien arracher Madeline à son frère, qui l'aime d'un amour incestueux, pour en faire son propre objet de jouissance. Par ses tendances nécrophiles, il se rapproche d'Egæus, le narrateur de « Bérénice », profanateur de sépulture. Mais par bien d'autres aspects, il rejoint plutôt les figures d'hommes de science qu'on rencontre dans la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Comme le Bonhomet de Villiers<sup>23</sup>, il s'impose en bourgeois prétentieux, incapable de comprendre les artistes. Il figure parmi ces « savant[s] sans imagination<sup>24</sup> », que stigmatise Baudelaire dans sa préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Évoquant la généalogie de ses patients, il déclare par exemple que les Usher « furent des malades, des maniaques adonnés à de bizarres sciences<sup>25</sup> ». L'ami a beau se récrier : « Je n'ai trouvé en Roderick qu'une âme éprise d'art et de beauté<sup>26</sup> », c'est pour s'entendre aussitôt répliquer : « Si vous voulez... Ce n'est d'ailleurs que la même recherche du bizarre, du biscornu<sup>27</sup> ». Méprisant de la sorte l'arabesque comme le grotesque<sup>28</sup>, ravalés au rang de « bizarre et de biscornu », ce matérialiste impénitent et obtus n'est pas seulement conforme à l'image que donnent du médecin les conteurs idéalistes. Il s'affirme clairement comme un artisan de la mort. Roderick en fait à plusieurs reprises un « oiseau de malheur<sup>29</sup> », un « vieux corbeau avide de chairs mortes<sup>30</sup> ». Ses « ailes noires<sup>31</sup> » sont des « ailes de mort ». Il s'impose donc comme l'un de ces messagers du trépas célébrés par Poe à travers le « Nevermore » de « The Raven ». Et chez Debussy, cette complicité avec les puissances de l'Au-Delà remonte à des origines fort anciennes – quasi génétiques pourrait-on dire. Le praticien n'a pas usurpé son appellation de « médecin de famille ». Il a eu, dit-il, « le triste honneur d'assister [la] mère [de Roderick] dans ses derniers instants<sup>32</sup> ». Et puisqu'il dispose à son gré de la dépouille de Madeline, il semble bien avoir plus généralement droit de vie et de mort sur les femmes. Il permet ainsi à Debussy de reconstituer un triangle œdipien. Il s'impose de toute évidence comme une figure du père, un père malfaisant et honni qui prive le fils, Roderick, des femmes – de toutes les femmes : la mère, comme la sœur tendrement aimée :

---

20. *Collected Works*, op. cit., p. 409.

21. *Contes, essais, poèmes*, op. cit., p. 415.

22. Voir par exemple Villiers de l'Isle-Adam, « Le Traitement du docteur Tristan », *Contes cruels*, 1883.

23. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet* [1887], Paris, Stock, 1908.

24. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1858], *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 37.

25. Livret C, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 127.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.* Ce mépris de l'art s'accuse au fil des différentes versions du livret. Voir, p. 111 et 119.

28. On sait que ces deux « genres » correspondent aux principales options esthétiques de Poe. Sur ce point voir : Éric Lysøe, « D'Orient ? d'Occident ? L'Arabesque selon Poe », in André Guyaux et al. dir., *Orients littéraires*, Paris, Champion, 2004, p. 283-305.

29. Livret B, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 119, Livret C, *ibid.*, p. 128.

30. Livret A, *ibid.*, p. 114. Le Livret C donne seulement : « comme un corbeau avide », *ibid.*, p. 130.

31. Livret B, *ibid.*, p. 119. Livret C, *ibid.*, p. 128.

32. Livret C, *ibid.*, p. 127.

Que veux-tu aujourd'hui ? demande Usher au médecin qu'il voit émerger du brouillard. Quel tribut de mort viens-tu réclamer ? Serait-ce toi Madeline ? Sœur trop aimée, seul compagnon de ma vie<sup>33</sup>.

Tel est donc le médecin de Debussy. Ses caractéristiques se trouvent clairement exprimées par les quelques éléments musicaux mis à notre disposition. Avant toutefois d'en faire l'analyse, il importe de souligner l'un des problèmes qu'a eus à affronter le compositeur. Dans son désir régulièrement exprimé de produire une œuvre originale<sup>34</sup>, il a voulu faire en sorte que *La Chute de la Maison Usher* se distingue nettement de *Pelléas et Mélisande*. Et pourtant, ce premier chef-d'œuvre dramatique mettait déjà en scène un trio amoureux : Golaud, la figure paternelle, Mélisande son épouse et Pelléas, jeune demi-frère du premier, en situation de fils. En transcrivant la nouvelle de Poe, Debussy retrouve donc la même configuration dramatique. Mais c'est pour altérer la distribution traditionnelle des rôles. Dans *Pelléas*, Golaud, héritier en titre et incarnation de l'autorité était un baryton-basse ; Pelléas, le cadet, un baryton léger, voire un ténor. Dans *La Chute de la Maison Usher*, cette relation entre la tessiture et l'âge des personnages, se trouve pour le moins battue en brèche. Quoiqu'il porte des « cheveux roux mêlés de fils d'argent » (p. 126), le médecin est un ténor (ou un baryton Martin), alors que Roderick, son rival plus jeune, est lui interprété par un baryton (voir Tableau 1) :

Tableau 1. *Pelléas vs La Chute* : Tableau comparatif des tessitures.

Certes, les tessitures des deux rôles sont très proches. Il n'en est pas moins frappant de constater que le médecin atteint ses notes les plus élevées lorsqu'il avoue la passion qu'il éprouve pour Madeline et les actions qu'il a menées pour l'arracher à son frère (voir Extrait 1) :

Extrait 1, mes. 150-153

33. Livret C, *ibid.*, p. 127 ; voir également le Livret B, p. 118.

34. Dans une interview donnée en 1908 au *Harper's Weekly*, Debussy soulignait à quel point il se refusait « to write anything which in any way resembles to *Pelléas* » (« Debussy talks of his music », *Harper's Weekly*, LII, 6 août 1909, p. 32 ; cité par Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, *op. cit.*, p. 119.)

Au contraire, lorsque Roderick avoue la tendresse incestueuse qu'il éprouve pour sa sœur, ses propos privilégient la partie médiane de son rôle (voir Extrait 2) :

Roderick  
Ah! ses lè - vres sur mon

Rod.  
front comme un par - fum qui raf - fraî - chit...

Rod.  
Ses lè - vres qui ten - tent commé un fruit in - con -

Rod.  
nu où ma bou - che n'a ja - mais o - sé mor - dre!

Extrait 2, mes. 298-306

Ce n'est là toutefois qu'une façon d'inverser les rôles dévolus d'ordinaire aux ténors, aux barytons et aux basses, non seulement dans *Pelléas*, mais dans toute la tradition romantique et postromantique. L'utilisation qui est faite du triton et de la gamme par tons est plus directement conçue dans le prolongement du premier opéra de Debussy. On sait que, découvrant la musique orientale lors de l'exposition universelle de 1889, le compositeur s'est passionné pour la gamme par tons. Il en fait un large usage dans *Pelléas*. Le leitmotiv de Golaud, tel qu'il est énoncé dès le prélude, est ainsi entièrement construit sur les deux accords d'une gamme par ton (voir Extrait 3) :

Extrait 3 : *Pelléas et Mélisande*, mes. 4-5<sup>35</sup>

Conséquence directe de ce choix modal, Debussy associe au personnage de Golaud le triton, le fameux *diabolus in musica*, qui ponctue le leitmotiv par des pizzicati aux contrebasses et y introduit, ce faisant, des connotations diaboliques. Or ces éléments de base vont être entièrement retravaillés dans *La Chute de la Maison Usher*. Puisque le compositeur fait de son médecin l'un de ces diables grotesques qui peuplent le fantastique français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>, le triton et, à un moindre degré, la gamme par tons vont en devenir l'apanage. L'homme de science prend la parole aussitôt après un triton aux basses. Il entonne alors une phrase mélodique qui, pour l'essentiel, s'appuie sur les quatre notes de l'unique accord venu soutenir son chant : RÉ, FA DIÈSE, SOL DIÈSE, DO, accord caractéristique de la gamme par tons, ce qui permet de faire d'un nouveau triton, RÉ – SOL DIÈSE, la base de son parcours mélodique (voir Extrait 4) :

35. *Pelléas et Mélisande*, Paris, Durand, 1907, p. 1.

36. Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, P.U.F., 1977.

Le Médecin

Qui ê - tes - vous? Que vou - lez - vous?  
Ne vous a t - on pas dit que per - son - ne n'a le  
droit d'en - trer dans cet - te cham - bre?

Extrait 4, mes. 53-56, entrée en scène du médecin<sup>37</sup>

La deuxième réplique du médecin se caractérise par des tropismes identiques. Un premier triton, DO - FA DIÈSE, conduit au développement d'une phrase en SOL MINEUR, mais qui, en aboutissant sur un RÉ BÉMOL, déroule finalement une longue broderie autour d'un second triton, SOL - RÉ BÉMOL (voir Extrait 5) :

Le Médecin

Ah oui! Je sais Vo - yez en moi son mé - de - cin dé - voué de - puis long - temps.

Extrait 5, mes. 60-63.

## Une Madeline idéale

Si le médecin apparaît en personne comme le *diabolus in musica*, Lady Usher incarne quant à elle la pureté et la beauté. Contrairement à l'héroïne de Poe, elle n'est pas la sœur jumelle de

37. On notera que le personnage se fait gardien des appartements d'Usher. Il s'impose en quelque sorte comme un huissier, *usher* en anglais.

Roderick. Elle est « très jeune<sup>38</sup> » et de toute évidence beaucoup plus que son frère, âgé lui d'environ trente-cinq ans. Elle se rapproche ainsi de Mélisande et s'oppose d'autant plus à ce noir corbeau de médecin qu'elle est vêtue de blanc virginal.

Madeline devient de ce fait la Galatée musicale d'un Roderick-Pygmalion. Là où, dans la nouvelle, elle n'était que présence physique et rejoignait la matérialité de la pierre, l'opéra en fait essentiellement une voix, chargée d'interpréter en la sublimant la musique d'Usher. À peine le prélude s'achève-t-il qu'on l'entend chanter depuis les coulisses la ballade du « Palais Hanté », ce poème central dont Poe confiait quant à lui l'exécution à Roderick. C'est d'ailleurs le seul moment où on peut l'entendre, puisque, fidèle en cela à son modèle américain, Debussy réduit la jeune femme à n'être qu'une présence latente, un *deus absconditus* en fonction duquel s'organisent toutes les actions. Le début de l'acte où l'on voit lady Usher « traverser la scène et disparaître vers la gauche<sup>39</sup> » est en tout point conforme à l'unique apparition de Madeline vivante dans le texte de Poe :

While [Roderick] spoke, the lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared<sup>40</sup>.

[Pendant [que Roderick] parlait, lady Madeline, – c'est ainsi qu'elle se nommait, – passa lentement dans une partie reculée de la chambre, et disparut sans avoir pris garde à ma présence<sup>41</sup>.]

Chez Debussy, à en croire le médecin, ce gracieux fantôme serait même un instrument de musique dont Roderick se plairait à jouer :

Si vous pouviez entendre sa cette voix qui semble venir de plus loin qu'elle-même. Souvent il lui fait chanter des musiques à damner les anges. C'est incompréhensible et dangereux. Une femme n'est pas un luth, après tout<sup>42</sup> !...

Là encore, Debussy transfère au personnage féminin des éléments qui s'appliquaient à l'origine à son double masculin. On se souvient en effet que « The Fall of the House of Usher » s'ouvrait sur un exergue emprunté à Béranger :

Son cœur est un luth suspendu ;  
Sitôt qu'on le touche, il résonne<sup>43</sup>.

Chez Poe, ces deux vers présageaient de l'hypersensibilité de Roderick pour lequel « there [are] but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror<sup>44</sup> » [« il n'y [a] que quelques sons particuliers, c'est-à-dire ceux des instruments à cordes, qui ne lui inspir[ent] pas d'horreur<sup>45</sup>. »] En reportant sur Madeline les souffrances du Roderick de Poe, Debussy renoue avec la tradition fantastique de la cantatrice que tue une passion dévorante pour la musique. Madeline est une sœur de la Donna Anna de Hoffmann<sup>46</sup>, ou de la Catalini d'Albert Giraud<sup>47</sup> :

---

38. Livret C, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 126.

39. *Ibid.*, p. 126.

40. *Collected Works*, op. cit., p. 404.

41. *Contes, essais, poèmes*, op. cit., p. 411.

42. Livret C, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 127.

43. *Contes, essais, poèmes*, op. cit., p. 406. En français dans le texte original (voir *Collected Works*, op. cit., p. 397).

44. *Collected Works*, op. cit., p. 403.

45. *Contes, essais, poèmes*, op. cit., p. 410.

46. Voir « Don Juan » [1813], *Fantasiestücke in Callot's Manier*, 1819.

47. Voir « Le Contre-Fa », *La Jeune Belgique*, 1882.



Quand elle chante, nous dit Roderick, l'ombre s'illumine, un parfum plus fort, plus durable que celui des fleurs monte avec le chant ; et les anges de la mort, un doigt sur leurs lèvres, se retirent émerveillés<sup>48</sup>...

La musique céleste qu'à l'instar de Roderick, Debussy fait chanter à Madeline s'oppose très nettement à celle, diabolique, qui accompagne les interventions du médecin. L'essentiel de son interprétation de la ballade du « Palais hanté » est presque classique. La voix commence par affirmer la tonalité de FA DIÈSE MAJEUR<sup>49</sup>, puis elle s'infléchit vers la dominante, DO DIÈSE MAJEUR. Suit un passage aux couleurs presque religieuses, trois mesures en mode dorien, sur MI, durant lequel une pédale sur DO DIÈSE prépare le retour de la tonalité originelle (voir Extrait 6) :

Madeline

Dans la plus ver - te de nos val - lées

Mad.

Par de bons an-ges ha-bi - tée Ja-dis un pa-lais mer-veil-leux dres -

Mad.

sait son front C'é - tait dans les do -

Mad.

mai - nes du mo - nar-que Pens - ée

Mad.

Ja - mais Sé - ra - phin ne dé - plo - 7a son ail - le

Mad.

Su un pa - lais à moi - tié aùs - si beau

Extrait 6, mes. 22-35

Madeline s'apparente à une présence purement sonore. Comme le dit le médecin « sa voix semble venir de plus loin qu'elle-même<sup>50</sup> ». Aussi inspire-t-elle à son frère une image privilégiée, celle des lèvres – lèvres d'une maîtresse qui s'offre à ses baisers, lèvres des anges qui se taisent émerveillés. D'un livret à l'autre pourtant, une différence presque insensible montre à quel point Madeline s'idéalise à la fois dans la musique et dans la pulsion érotique. Dans le Livret B, les « anges de la mort », en l'entendant chanter, « reculent » comme autant

48. Livret C, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 131.

49. Dans sa thèse sur l'imaginaire nocturne, Mathias Roger souligne que cette tonalité, dans la rhétorique musicale de la fin de siècle, revêt le caractère d'un « nocturne éclairé » (*De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900*, thèse soutenue à l'Université de Paris Sorbonne, le 3 décembre 2011, p. 211.) Le musicologue voit ainsi Madeline comme l'incarnation d'une « nuit lumineuse » et l'oppose ainsi à « la nuit lugubre de Roderick » (*ibid.*, p. 212). On préférera ici faire jouer l'opposition entre un Roderick nocturne et une Madeline lumineuse comme développement à la fois textuel et musical de l'oxymore fondamental du temps fantastique : la « nuit blanche ». Il reste que le FA DIÈSE, aussi bien considéré comme note que comme tonalité, joue assurément un rôle essentiel dans l'esprit de Debussy. C'est, on l'a vu, sur un FA DIÈSE que le médecin clame son amour pour Madeline. C'est, on le vérifiera bientôt, un FA DIÈSE qui introduit l'unique et étrange dissonance de l'« accord Usher ».

50. Livret B, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 120, Livret C, *ibid.*, p. 127.

d'ennemis, « un doigt sur les lèvres », dans le Livret C, ils « se retirent émerveillés ». C'est dire si le chant de la jeune femme tient du miracle. Roderick voit de ce fait sa sœur comme un objet de désir qui bientôt se sacralise. Le livret B laisse entendre qu'au moins sur le mode euphémisé du baiser l'inceste entre le frère et la sœur est consommé :

Ah ! ses lèvres sur mon front comme un parfum qui rafraîchit ; ses lèvres sur ma bouche comme un fruit qui apaise<sup>51</sup>.

Le Livret C affirme le contraire :

Ah ! ses lèvres sur mon front comme un parfum qui rafraîchit... Ses lèvres qui tentent comme un fruit inconnu où ma bouche n'a jamais mordu<sup>52</sup> !

Tout en demeurant un objet à la fois érotique et sonore, la jeune femme s'apparente de plus en plus nettement à une perfection inaccessible.

C'est sans doute ce qui explique l'un des repentirs les plus étonnants de Debussy. Dans la dernière version de l'opéra, Madeline se contente de chanter quelques vers du « Palais hanté » qui reprennent l'idée centrale de la première strophe de Poe. Or les deux versions précédentes ajoutaient à ce premier couplet une interprétation de la quatrième strophe de Poe, strophe consacrée précisément à la bouche de ce palais anthropomorphe et aux sons divins qui en sortent :

Et toute de perles et de rubis ~~jaillissants étincelants~~ éclatante  
Était la porte du beau palais,  
À travers de laquelle venait par flots, par flots,  
Par flots étincelants toujours,  
Une troupe d'échos dont le doux devoir  
N'était que de chanter  
Avec des voix d'insurpassable beauté  
L'esprit et la sagesse de leur roi<sup>53</sup>.

Madeline étant à la fois un organe chantant et un sexe offert, il était bien naturel de lui faire interpréter de tels vers. Si Debussy finalement y renonce – bien qu'il ait écrit dès 1910 la musique correspondante –, c'est pour idéaliser plus encore le personnage et, parallèlement, pour éviter de mettre en scène dès le début de l'opéra le processus de contamination que pourrait subir sa musique angélique sous l'effet des désirs manifestés à la fois par le médecin et par Roderick. La première mesure de ce passage finalement abandonné superpose en effet les deux gammes par tons et renvoie aux procédés utilisés pour évoquer le praticien. L'accompagnement utilise cinq des six degrés d'une première gamme, alors que la mélodie emprunte trois degrés à la seconde, et décrit un cheminement mélodique sur la base d'un triton, du do dièse au sol bécarré (voir extrait 7) :

---

51. Livret B, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 118.

52. Livret C, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 128.

53. Livret A, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 110 ; le Livre B poursuit avec quelques vers inspirés de la cinquième strophe du poème de Poe (voir *ibid.*, p. 117).

Madeline

Et tou-te de per - les et de ru - bis é - cla-tante é - tait la

Extrait 7, mes. 36-37

Le médecin s’insinue donc par ce biais dans la pensée musicale de Madeline. Puis c’est la voix d’Usher qui devient perceptible à travers celle de sa sœur. Ces mesures supprimées présentent en effet une descente chromatique au chant, descente renforcée par les parties les plus graves de l’accompagnement, tandis que les parties les plus aiguës dessinent au contraire une montée chromatique (voir extrait 8) :

Madeline

por - te du beau pa - lais

Extrait 8, mes. 38-39

Or ce second passage annonce quant à lui des mouvements similaires caractérisant ce que le livret C définit comme « la musique qu’imagine R[oderick] U[sher]<sup>54</sup> » (voir Extrait 9) :

54. Livret C, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 132.

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals. The violin part is in 4/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. The score is divided into two systems. The first system has a piano part with a 'con 8' marking and a violin part with a 's.h.' marking. The second system continues the piano part with triplets and the violin part with a final flourish.

Extrait 9, mes. 363-366

Ainsi, quitte à atténuer le caractère érotique et musical du personnage, Debussy élimine en 1916 près de la moitié du rôle confié à Madeline, afin d'associer la jeune femme à des images idéales et angéliques. Le drame consiste pour lui à mettre en scène deux tentatives que ces quelques mesures auraient annoncées trop tôt : d'une part la volonté du médecin de s'accaparer le corps de la défunte, de l'autre celle de Roderick de faire sien son chant. « Comme sa voix est en moi<sup>55</sup> ! » s'exclamera bientôt Usher, dont les dernières paroles semblent convoquer presque *magiquement* la jeune femme par la seule puissance de la parole :

*(Pendant que Roderick dit les mots « Insensé, insensé » et comme si sa voix avait acquis la toute-puissance d'un charme, les vastes et antiques panneaux d'ébène s'entrouvrent lentement dans le même temps, poussée par un furieux coup de vent, s'ouvre la porte-fenêtre. Lady Madeline se tient sur le seuil de la porte d'ébène, où elle reste tremblante et vacillante un instant<sup>56</sup>.)*

## Dynamiques horizontales

La transformation que le compositeur fait ainsi subir à l'intention originale se traduit également en termes d'espace. L'ensemble du récit de Poe s'organise autour d'une puissante dynamique verticale : en s'approchant de la Maison Usher, le voyageur est frappé par l'effet produit par le reflet de la façade dans les profondeurs de l'étang. La scénographie implicite du conte s'organise de telle façon que le frère et la sœur se trouvent placés aux deux extrémités d'un axe allant de bas en haut : Madeline sera inhumée dans les sous-sols du manoir, alors que son frère attendra son retour dans les appartements de son ami, à l'exacte verticale du caveau. La jeune femme est en quelque sorte à Roderick ce que le reflet est à la maison. C'est pourquoi d'ailleurs, la version définitive de Poe ne dévoile le caractère gémellaire du couple qu'à l'instant où l'on dépose la défunte dans son tombeau<sup>57</sup>. C'est également pourquoi, pendant que Madeline entreprend sa longue ascension depuis les souterrains jusqu'à son frère,

55. *Ibid.*, p. 130.

56. *Ibid.*, p. 133.

57. Dans les premières versions du conte, en 1839 puis en 1840, le narrateur de Poe note la parfaite ressemblance entre le frère et la sœur dès la première apparition de Madeline. Ce détail est supprimé dans l'édition de 1845.

des masses de vapeur montent de l'étang, comme si le reflet se préparait à envelopper la demeure d'un suaire pestilentiel.

Sans doute était-il impossible de transposer cette dynamique au théâtre. Debussy y renonce d'autant plus volontiers qu'il préfère voir en Madeline un avatar de Mélisande plutôt que la sœur jumelle de Roderick. C'est donc essentiellement le principe d'horizontalité qui domine dans tout l'opéra. Certes, le médecin nous dit bien qu'il a inhumé Lady Usher sous ses pieds :

L'AMI. – Où est-elle [Madeline]?

LE MÉDECIN (*il désigne le milieu du plancher*). – Ici... Elle est rentrée tout à l'heure de sa promenade habituelle... Nous l'avons trouvée étendue devant l'escalier qui monte à sa chambre. Hélas ! morte<sup>58</sup>...

Mais comme en témoigne ce trépas au pied de l'escalier, tout mouvement vertical est impossible. D'ailleurs, la description du chemin conduisant au tombeau procède avant tout d'un mouvement horizontal :

LE MÉDECIN. – [...] Pour arriver à ce caveau, il faut traverser un long vestibule dont les parois sont revêtues de cuivre. La porte de fer massif est difficile à remuer sans bruit<sup>59</sup>.

Le décor imaginé par Debussy souligne cette dynamique générale. Si les fenêtres « longues et étroites à une assez grande distance d'un plancher de chêne<sup>60</sup> » correspondent à la description de Poe, l'étang lui déplace l'impression de profondeur de l'axe vertical à l'axe horizontal :

Au fond, une porte-fenêtre à laquelle on accède par trois marches s'ouvre sur un parc borné par un étang aux eaux croupies<sup>61</sup>.

Le texte du Livret C présente d'ailleurs un curieux lapsus. Le premier vers de la ballade du Palais hanté n'est plus : « Dans la plus verte de nos vallées », mais bien « Dans la plus verte de nos allées ». Certes l'esquisse musicale corrige, mais l'erreur n'en témoigne pas moins de l'état d'esprit du compositeur : l'espace, la demeure se déploient essentiellement en direction de la ligne d'horizon.

Pour autant, toutes les aspirations de Roderick se traduisent par une quête vers le haut, vers la lumière. Inversant l'organisation scénique de Poe, Debussy place son héros à l'endroit même où l'Américain inhumait Madeline : dans les profondeurs, mais des profondeurs symboliques, et exprimées à ce titre par l'obscurité et les sonorités graves. Le jeu des couleurs qui permettait d'opposer le noir « corbeau » qu'est le médecin à la blanche colombe qu'est Madeline s'étend à Roderick qui apparaît comme une créature de l'ombre, enfermée dans sa ténébreuse demeure. L'amour qu'il porte à sa sœur est directement lié à l'élan qui le pousse vers des régions supérieures, baignant dans une clarté céleste. Il atteint alors, presque péniblement les notes les plus aiguës qui lui sont attribuées, soutenu en cela par un accompagnement presque criard (voir Extrait 10) :

---

58. Livret C, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 130-131.

59. *Ibid.*, p. 131.

60. *Ibid.*, p. 126.

61. *Ibid.*

Roderick

Et j'ai soif de vi - vre

Rod.

J'ai soif de lu - miè - re

Extrait 10, mes. 260-263

Mais à peine est-il évoqué que cet espoir d'élévation s'enfuit. L'orchestre s'effondre sur près de trois octaves, tandis que la voix de Roderick se cantonne dans la partie la plus basse de sa tessiture (voir Extrait 11) :

Roderick

Le so - leil ne pé - nètre i - ci que pour y mou -

Rod.

rir

Extrait 11, mes. 264-267

Ce désir d'envol sans cesse contrarié se traduit en bien d'autres endroits de la partition, notamment par le recours à des effets de bourdon et d'ostinato. Ainsi le monologue de Roderick est accompagné par un motif de basse répété sur dix-neuf mesures et repris sept mesures plus loin (voir Extrait 12) :

Extrait 12, formule répétée aux mes. 163-181, puis 189-194

Ce motif ne s'interrompt que pour céder la place à des trémolos de cordes qui jouent sur deux accords resserrés à l'extrême. Alors que les parties les plus graves dessinent une courbe ascendante sur un demi-ton, les aigus compensent en quelque sorte cette montée minimale par une figure descendante, elle aussi sur un demi-ton (voir Extrait 13) :



Extrait 13, motif répété aux mes. 185-187

Le mouvement mélodique tend à se changer en clusters. Pour n'être plus tout à fait rectiligne, l'horizon ne fait guère que s'épaissir. Nulle montée ni descente ne parvient réellement à s'imposer.

On ne peut s'empêcher de voir dans cette prédominance des mouvements horizontaux une forme de dénégation. Le saignement des murs, si insistants dans la version de 1909, alors que la maladie n'est pas encore identifiée comme un cancer, tend à s'estomper dans la version de 1916, époque où le diagnostic est désormais posé<sup>62</sup>. De la même façon, si la demeure est clairement identifiée au corps malade de Roderick (et du compositeur), le refus de verticalité matérielle – et non symbolique – l'impossibilité de monter, d'atteindre Madeline, mais aussi de descendre dans les profondeurs physiques de la maison correspond à la volonté d'oublier tout l'appareil digestif depuis la bouche – incarnée par lady Usher – jusqu'à l'anus. C'est d'ailleurs ce principe même de dénégation qui conduit Debussy à reconsidérer la lézarde qu'on voit s'ouvrir dramatiquement à la fin de l'histoire. Tout comme il le fait avec les murs sanglants au fil des différentes versions du livret, le compositeur réduit peu à peu l'importance de cette sinistre *fente* – contrepoint menaçant de la bouche-sexe de Madeline. Alors que la version A s'étend sur 660 caractères et espaces, les versions B et C en retiennent à peine la moitié (voir Tableau 2) :

| Livret A<br>(1909)   | Livret C<br>(1916)  |
|--|---|
| <p>RODERICK. – Regardez cette <del>petite</del> grande déchirure qui creuse <del>et trace</del> sa route à travers le mur et va se perdre dans les eaux funestes de l'étang... Cette déchirure, qui grandit tous les jours, elle est en moi comme une <del>secrète</del> blessure par laquelle je sens que ma vie et ma raison s'en iront à la fois... C'est aussi par cette déchirure qu'est entrée la Peur, un hideux fantôme, qui chaque nuit vient me visiter. Un temps viendra où plus rien ne saura me défendre dans cette lutte inégale – pas même toi, pauvre Madeline, pauvre sœur si tendrement aimée. Et je mourrai de cette folle déchirure... Je mourrai de cette lutte... Je mourrai du Passé de la Maison Usher<sup>63</sup>.</p> | <p>RODERICK. – <del>Tenez</del>, Regardez cette déchirure, à peine visible. Depuis longtemps j'observe son travail obstiné qui, traçant sa route à travers les murs, va maintenant se perdre dans les eaux de l'étang. Eh ! bien ! c'est la plaie secrète que creuse mon cœur, et par laquelle s'en iront à la fois ma vie et ma raison.</p> <p>L'AMI. – Roderick, Roderick !</p> <p>RODERICK. – C'est aussi par elle qu'est entrée la peur<sup>64</sup>.</p> |

Tableau 2 : Du Livret A au Livret C, évolution de la portion de texte destiné à évoquer la fissure

62. Le 7 décembre 1915, Debussy subit sans succès une intervention chirurgicale dans l'espoir de le guérir du cancer.

63. Livret A, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 114.

64. Livret C, *ibid.*, p. 130.

Mais le plus important est sans doute le mot qu'utilise Debussy pour évoquer cette lézarde. Alors que Poe et Baudelaire parlent à trois reprises de « fissure », le compositeur choisit quant à lui de parler de « déchirure », terme qui correspond assez peu à l'objet considéré, la façade de la demeure. C'est que « fissure », dans le discours médical<sup>65</sup> renvoie précisément aux symptômes que Debussy avait pu observer dès les premiers jours de 1909, tandis que « déchirure » présente l'avantage de repousser le spectre de la maladie. En atteignant le « cœur », la « plaie » devient en quelque sorte plus intellectuelle, moins physique : elle « déchire » l'âme plutôt que le corps.

Néanmoins, chassez la camarde, et la voici qui revient sous les masques les plus divers. Alors qu'il imagine pour la première fois le décor de son opéra, Debussy semble se conformer à des représentations malades héritées de l'esthétique décadente. On pourrait croire qu'il se plie aux contraintes d'une époque, largement inspirées d'ailleurs par Edgar Poe. L'ameublement n'y est pas moins extravagant que celui de Des Esseintes, de sombres tapisseries pendent aux murs et le parc donne sur « un étang aux eaux croupies<sup>66</sup> ». En 1916, le compositeur ajoute une précision à propos des tentures : si elles paraissent toujours aussi sombres, elles sont définies néanmoins comme des « verdure<sup>67</sup> » – Debussy place le mot entre guillemets pour montrer qu'il l'utilise dans un sens précis, technique : il s'agit de tapisseries où dominent les bois et les jardins et donc toutes les nuances du vert. Nous voici donc confrontés au vieux débat entre la nature et la culture, que les auteurs fin de siècle avaient interprété à leur manière, considérant l'élément végétal comme une menace.

Toutefois, l'importance que Debussy confère au rôle du médecin montre que sa vision de la maladie outrepassa largement les clichés fin de siècle. Car de toute évidence l'homme de l'art s'offre chez lui comme une émanation de ce brouillard que l'auteur américain identifie déjà à la maladie. Il n'a pas échappé à Debussy que la « vapeur mystérieuse et pestilentielle » qui monte de l'étang, sa couleur plombée notamment<sup>68</sup> fournissent dans le texte original une explication plausible aux déboires de la famille Usher, peut-être atteinte de saturnisme. Le Livret C fait par exemple dire à Roderick :

Ce soir, j'ai trop respiré le brouillard qui monte de l'étang, – à en croire les paysans, il est funeste... Peut-être ont-ils raison<sup>69</sup> ?

Or ce brouillard que le Livret A prétend même être « mortel<sup>70</sup> » apparaît chez Debussy comme le principe à partir duquel s'engendre la figure du médecin. Le phénomène s'exprime avec force dans le Livret B<sup>71</sup>. Quoique sous une forme plus allusive, les mêmes images reviennent dans la version définitive. Le médecin est bien l'émanation concrète de la maladie mortelle véhiculée par le brouillard :

---

65. Voir par exemple Émile Galtier-Boissière, *Dictionnaire illustré de médecine usuelle*, Paris, Larousse, 1902, p. 180.

66. Livret A, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 110, Livret B, *ibid.*, p. 117, Livret C, *ibid.*, p. 126.

67. Livret C, *ibid.*, p. 126.

68. Poe, *Collected Works*, op. cit., p. 400.

69. Livret C, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 129.

70. Livret A, *ibid.*, p. 113 : « À en croire les paysans d'ici, il est parfaitement mortel ».

71. Livret B, *ibid.*, p. 118 : « Il fait froid, le brouillard monte, là-bas, au-dessus des eaux dormantes de l'étang – qu'y a-t-il là, derrière des joncs grisâtres ? Quelque chose danse à travers le brouillard, plus noir que les feuilles des cyprès... C'est quelque oiseau perdu... Que vient-il faire dans ce parc déserté ?... Ne sait-il pas que depuis longtemps, les oiseaux n'y osent plus chanter ? Voici qu'il traverse le brouillard en l'agitant comme une main funèbre... Comme ses ailes battent étrangement, dans mon cœur cela résonne comme un glas... Ah ! je te reconnais... ! Tu étais là quand ma mère me donna son dernier baiser. »



Il fait froid, se plaint Roderick, le brouillard monte... Qu'y a-t-il là-bas... près des joncs grisâtres ? Quelque oiseau perdu ? Voici qu'il traverse le brouillard en l'agitant comme une main funèbre... Ah ! je te reconnais... tu étais là quand ma mère me donna son dernier baiser<sup>72</sup>.

Moins développé malgré tout, le texte du Livret C tente de conjurer la maladie. Mais ce qui ne peut s'exprimer par les mots se dit par la musique. Les principes modaux attachés à la figure du médecin vont se répandre dans l'espace et contaminer littéralement les propos des autres personnages. Tout commence avec le prélude. Sur un trémolo obstiné de cordes – la ligne d'horizon si présente dans tout l'opéra –, le cor anglais brode autour de la gamme par tons et déroule ainsi une arabesque sur un triton SI - FA. Suivent deux accords à la texture très serrée. Dans un rapport de triton, DO DIÈSE - SOL, ils viennent, comme dans le leitmotiv de Golaud, confirmer que l'on a bien à faire à une gamme par ton : DO DIÈSE - FA - LA - SI, puis SOL - SI - DO DIÈSE - FA. C'est pour se conclure, après quelques notes de passage, sur un large accord – très altéré – de treizième. Or, bien qu'il échappe à la logique de la gamme par tons, cet accord non seulement s'appuie sur le triton DO DIÈSE - SOL, mais encore repose sur une fondamentale qui entretient avec l'accord précédent une relation elle aussi marquée par un triton identique (voir Extrait 14) :

Lent et douloureux  $\text{♩} = 48$

cor anglais

altos, sons harmoniques

Extrait 14, mes. 1-5

Les lignes pointillées signalent l'apparition des tritons dans la conduite mélodique ou harmonique.

Ce principe de *contamination* se retrouve dans toute l'œuvre. Il n'est pas possible toutefois de reprendre ici chacun des passages qui témoignent du phénomène. On se contentera d'un exemple. Lorsqu'au début de son apparition sur scène le héros clame le nom de sa sœur c'est pour achever son cri sur un triton (voir Extrait 15) :

Roderick

Ma-de-li - ne                      Ma-de-li - ne

Extrait 15, mes. 165-166

Ponctuant cet appel désespéré, retentit alors un accord particulièrement frappant par la simplicité des moyens mis en œuvre et la force de l'effet obtenu. Or ce fameux « accord Usher », qui vient souligner le triton sur « Madeline », puis revient à quatre reprises, se présente sous la forme d'un accord de do majeur auquel est ajouté à l'extrême aigu une quarte augmentée, un écart de triton par rapport à la fondamentale (voir Extrait 15) :

<sup>72</sup>. Livret C, *ibid.*, p. 128.



Extrait 16, repris aux mes. 168, 176, 181, 189, 192

La musique conduit ainsi naturellement l'auditeur à concevoir l'opéra de Debussy comme une allégorie de l'affection tout à la fois physique et morale qui rongait le compositeur. La maladie s'insinuant par tous les pores de son être, Roderick est incapable d'atteindre la musique idéale qu'incarne Madeline, cette bouche céleste que lui dérobe le médecin, lui-même principe du mal qui s'introduit par la déchirure – la fissure du corps et celle de la maison. C'est dire à quel point la plasticité des motifs et du scénario imaginés par Edgar Allan Poe a donné tout loisir au compositeur de projeter son drame intime dans l'ensemble de l'ouvrage. Voilà peut-être ce dont témoigne une curieuse singularité orthographique du second livret. En effet, alors qu'en août 1909, Debussy écrit « Usher » comme Poe et Baudelaire l'ont fait avant lui, quelques jours plus tard, bien qu'il ait vraisemblablement toujours la première version du livret sous les yeux, il introduit curieusement un « c » entre le « s » et le « h » et maintient cette graphie « fautive », « Uscher », sur tout le Livret B. Les critiques (anglophones) considèrent généralement que cette altération correspond mieux à la prononciation française. L'explication paraît peu convaincante. On préférera voir dans cette aberration graphique l'effet d'une initiale s'introduisant subrepticement dans une déchirure centrale : un « C » majuscule comme « Claude » – qui d'ordinaire signe ses partitions « CD » – ou, ainsi que le compositeur aurait pu l'identifier plus tard, un « c » minuscule – presque invisible – comme... « cancer ».

\*

Le 8 juin 1916, Claude Debussy qui se décrivait alors comme « l'homme malade<sup>73</sup> » avouait à son éditeur qu'il « perd[ait] jour à jour [s]a patience<sup>74</sup> ». Il ajoutait alors :

... c'est à se demander si cette maladie n'est pas incurable ? On ferait mieux de m'en avertir tout de suite « alors ! oh ! alors ! » (comme dit ce pauvre Golaud)<sup>75</sup>.

S'identifiant, quatorze ans après la création de *Pelléas*, à l'époux de Mélisande, le compositeur montrait à quel point il pouvait s'impliquer dans les constructions dramatiques qu'il choisissait de mettre en musique après les avoir empruntées à des tiers. Pour peu profond qu'il puisse paraître, ce fragment de réplique : « alors ! oh ! alors ! » est en effet loin d'être dépourvu de signification. Il est tiré de l'acte IV de *Pelléas*, lorsqu'à la scène 2 Golaud, convaincu de l'adultère de sa jeune épouse, la traîne sur le sol en la tirant par les cheveux. Il vient de lui lancer : « Votre chair me dégoûte<sup>76</sup> ». Il n'a pas encore de preuves de la faute de sa femme, pour autant, il ne jouera pas les espions pour en trouver. Il « attendr[a] le hasard ; et alors... Oh ! alors<sup>77</sup> », il agira. De quelle manière notre Golaud-Debussy comptait-il agir contre cette trahison de la chair qu'était le cancer ? De la même façon que Roderick, peut-être, en poursuivant un idéal inaccessible. Une chose est sûre : si, comme on s'est efforcé de le montrer, Madeline incarne l'inspiration musicale, sa perte définitive ne pouvait qu'être

73. Lettre à Jacques Durand, *Correspondance*, op. cit., p. 2000.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

76. *Pelléas et Mélisande*, op. cit., p. 214. On ne s'étonne pas de voir, dans ce passage, triompher la gamme par tons et les tritons.

77. *Ibid.*, p. 218 ; « et alors... Oh ! alors !... » est, on s'en doute, chanté sur un triton.

fatale, pour le protagoniste de l'opéra comme pour son créateur. La lettre à Jacques Durand se poursuivait en ces termes :

Vraiment, la vie m'est trop dure, et puis Claude Debussy, ne faisant pas de musique, n'a plus de raison d'exister. Je n'ai pas de manies : on ne m'a pas appris autre chose que la seule musique... Ça n'est supportable qu'à condition d'en écrire beaucoup ; mais taper sur un cerveau qui sonne le vide, c'est désobligeant<sup>78</sup>.

Madeline devenue inaccessible, l'opéra qu'elle avait inspiré ne pouvait que rester inachevé.

## BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1858], in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* [1902], Paris, Durand, 1907.

———, *Le Diable dans le beffroi*, opéra inachevé, 1902-1903, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, MS20634.

———, *La Chute de la Maison Usher* [1908-1916] in *Œuvres complètes de Claude Debussy*, série VI, volume 3, édition de Robert Orledge, Paris, Durand, 2006. Manuscrits : Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, MS 9885, MS 17726, MS 17727 et MS 17729 ; Grenade, Archives De Falla, n°7918 ; London, British Library, MS 47860(3).

———, *Correspondance (1872-1918)*, François Lesure et Denis Herlin (éd.), Paris, Gallimard, 2005.

GALTIER-BOISSIERE, Émile, *Dictionnaire illustré de médecine usuelle*, Paris, Larousse, 1902.

GIRAUD, Albert, « Le Contre-Fa », *La Jeune Belgique*, 1882, p. 70-73.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier* [1814-1819], Berlin, De Gruyter, 1957.

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy*, Londres, Dent, 1951.

———, *Debussy. His Life and Mind* [1962], tome I, 1862-1902, Cambridge, Cambridge University Press, 1978 ; *Debussy, sa vie et sa pensée*, trad. Léo Dilé, Paris, Fayard, 1989.

———, *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, Éditions du Rocher, 1962.

LYSØE, Éric, « D'Orient ? D'Occident ? L'Arabesque selon Poe », in André Guyaux *et al.* (dir.), *Orients littéraires*, Paris, Champion, 2004, p. 283-305.

ORLEDGE, Robert, *Debussy and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, P.U.F., 1977.

POE, Edgar Allan, *Collected Works*, Thomas Ollive Mabbott éd., Cambridge (Ma), Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

---

78. Lettre à Jacques Durand, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 2000.

———, *Contes essais, poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989.

ROGER, Mathias *De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900*, thèse soutenue à l'Université de Paris Sorbonne, le 3 décembre 2011, ms dactylographié.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Tribulat Bonhomet* [1887], Paris, Stock, 1908.  
*Contes cruels* [1883], Paris, Garnier, 1980.