Maeterlinck et Debussy dans l'expérience du "Pelléas et Mélisande"

Mario Richter

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7101>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000]
[2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

Pagination : 42-51

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Mario Richter, « Maeterlinck et Debussy dans l'expérience du "Pelléas et Mélisande" », *Studi Francesi* [En ligne], 160 (LIV | I) | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7101> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7101>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Maeterlinck et Debussy dans l'expérience du "Pelléas et Mélisande"

Il est aisé de se rendre compte que le livret du «drame lyrique» *Pelléas et Mélisande*, tiré par Debussy de la pièce de Maeterlinck, est susceptible, dès sa première scène, d'un grand nombre de reconnaissances dans les directions les plus diverses¹.

Il faut cependant ne pas perdre de vue l'essentiel, ne pas manquer le parcours auquel finissent par amener tous les autres et par lequel on peut recevoir le message fondamental du drame.

Le texte, au delà de la simple histoire d'amour qui en constitue la charpente et qui se rapporte au modèle ancien et légendaire de Tristan et Iseut déjà vigoureusement illustré par Wagner, développe deux grands thèmes conjoints, le drame du temps humain et le problème de la connaissance par rapport à la vérité ou, si l'on préfère, au destin. Mélisande et Pelléas s'ouvrent à l'amour avec le concours décisif d'un complice puissant: leur âge. Car c'est bien leur jeunesse, voire leur état d'«enfants», qui autorise leurs premières rencontres et rend possibles leurs *jeux*. Leur monde s'avère nettement séparé de celui de Golaud, qui appartient à un autre âge, le monde responsable et rationnel des adultes, de ceux qui commencent à grisonner. Victime d'une violence qui se dissimule dans la 'normalité' des conventions sociales, Mélisande se résigne à se marier avec Golaud par nécessité de protection, par esprit de soumission: tandis que Golaud est aussitôt séduit par la beauté et par les yeux de la jeune femme, la première chose que celle-ci observe chez ce prince ce sont au contraire les signes de l'âge, les cheveux et la barbe grisonnants, ce qui fait qu'elle l'éloigne dans un monde différent et séparé, celui des «géants», c'est-à-dire des adultes ou même, de son point de vue, des vieux:

(1) Les citations de la présente étude ont été extraites des éditions suivantes: *Pelléas et Mélisande*, Drame lyrique en cinq actes tiré du Théâtre de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1953; M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, dans *Théâtre*, t. II (Réimpression de l'édition de Bruxelles-Paris 1901-1902, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pp. 1-113. Ce texte reprend en traduction française celui que j'ai écrit en italien pour le 52ème "Maggio Musicale Fiorentino", 1989).

Dans la bibliographie récente à ce sujet, on se reportera au moins aux travaux que voici: G. MACCHIA, *Da Maeterlinck a Debussy*, dans *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. IV, p. 1811-1819 (reprend en partie G. MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, "Una rosa nelle tenebre", Torino, Einaudi, 1965, pp. 200-205). R. PLATA, *La langue et l'action dans le théâtre de Maeterlinck*, dans «*Studia Romanica Posnaniensia*», 1981, pp. 135-149. St. DOREAU, *Étude d'un drame*

lyrique: "Pelléas et Mélisande" (Debussy et Maeterlinck)" dans «Recherches sur l'imaginaire», Cahiers VII, 1982 (Angers), pp. 22-30. R. VANDENBRANDE, *Death: Words and Scenery in Maurice Maeterlinck's Theatre. Analysis of a Semantico-Pragmatic Register*, dans «Communication and Cognition», 2, 1982, pp. 223-233. P. GORCEIX, *Maurice Maeterlinck, la mystique médiévale et le symbole*, dans «La Licorne», n. 6, t. I, 1982, pp. 51-64. R. TERRASSON, *Pelléas et Mélisande ou l'initiation*, s.l., Edimaf, 1982. A. ÜBERSFELD, *Maeterlinck et l'objet théâtral*, dans «*Romanica Wratislaviensia*», XVIII, 1982, pp. 117-126. D. MEERT, *Un parcours didactique de "Pelléas et Mélisande"*, dans «Textiles», 1, 1985, pp. 26-30. L. NOULLEZ, "Pelléas et Mélisande": l'élaboration musicale d'un texte, dans «Textiles», 1, 1985, pp. 31-36. C. SOULIER, "Pelléas et Mélisande": problèmes de mise en scène, dans *Hommages à Jean Petit*, réunis par Michel MALICET, Paris, Les Belles Lettres, 1985, vol. II, pp. 287-800. M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il giardino incantato nel "Pelléas et Mélisande"*, dans *La letteratura e i giardini*, Firenze, Olschki, 1987.

Oh! vous avez déjà les cheveux gris... [...] Et la barbe aussi [...] vous êtes un géant? (I, 1)

Le drame semble donc être réglé sur un déterminisme de type naturaliste, selon lequel il n'existerait une possibilité de communication effective que pour ceux qui partagent le même âge: et l'amour que l'on considère comme l'apanage des adultes se fraye un chemin dans les deux enfants par l'entremise de l'«innocence» du jeu: les deux grandes scènes d'amour du drame (II, 1 et III, 1), aux yeux du spectateur, ne sont pour les deux jeunes protagonistes que deux moments ludiques, encore que troublants. Cela signifie que l'amour se dissimule dans le jeu, et qu'il a dans celui-ci son complice le plus sûr.

Naturellement les choses ne sont pas si simples et si stylisées. Le couple jeu-amour – que la jeunesse rend possible, en l'occurrence – doit tenir compte du monde des adultes et de son «sérieux», de ses conventions, de son pouvoir et de sa violence. Le drame consiste en ce que la beauté est le propre de la jeunesse et que tous les autres âges de l'homme, une fois qu'ils sont séparés de l'«innocence» du jeu, ne renoncent pas à se prévaloir d'un système social qui leur est favorable pour rechercher dans la jeunesse, même au prix de l'opprimer, les émotions de l'amour. Golaud a précisément recours à cet avantage social – et la musique de Debussy lui a donné le plus grand relief – quand il se présente à Mélisande tout épouvantée («Je suis le prince Golaud – le petit-fils d'Arkël, le vieux roi d'Allemonde») et il finit donc par rejoindre ces «tous» (comprendons: le système social) qui ont fait de la jolie «petite fille», trouvée en larmes, une proie en fuite, poursuivie et, ce qui annonce le dénouement de la pièce, blessée à mort :

GOLAUD : Qui vous a fait du mal?

MÉLISANDE : Tous! Tous! (I, 1)

(À ce propos, on remarquera que Pelléas ne jouera jamais le rôle du chasseur).

D'autre part, il est impossible de ne pas noter l'insistance avec laquelle le prince voudrait récupérer la couronne que Mélisande a perdue dans la fontaine et qu'à tout prix elle s'obstine à ne pas rechercher: la couronne est en effet le symbole d'un engagement dans un système social qui ne favorise point la jeunesse et qui astreint à accepter une hiérarchie de valeurs voulue par le pouvoir des adultes.

Sans nul doute Golaud se situe-t-il dans le domaine passionnel de la jalousie, mais il montre que son plus grand mal est avant tout l'âge qu'il a; il sait que, malgré son avantage social, c'est bien l'âge qui l'empêche de communiquer de façon ludique avec la «petite fille» qu'il a rencontrée dans la forêt. Quand il surprend les deux jeunes gens dans le «jeu» des cheveux (III, 1), il voudrait se convaincre que l'amour n'est pas fait pour des «enfants», mais bien pour des personnes «sérieuses» et «mûres». C'est pourquoi il cherche à se consoler par cette remarque: «Vous êtes des enfants... *Riant nerveusement* Quels enfants! Quels enfants!». En fait il ferme les yeux devant la «vérité» selon laquelle c'est bien à travers l'«innocence» d'un jeu entre des «enfants» que l'amour se fraye un chemin.

Mais tout place impitoyablement Golaud face à son âge qui semble ne plus être celui de l'amour, ne plus appartenir à la jeunesse, qui seule ferait exister l'amour dans sa plénitude «naturelle». Quand Yniold, en l'embrassant sur la bouche, lui apprend de quelle manière il a vu les deux «enfants» se baisser, voici par quels mots il éloigne son pauvre père du monde de la jeunesse:

Ah! Ah votre barbe, petit-père!... Elle pique! elle pique! Elle devient toute grise, petit-père, et vos cheveux aussi; tout gris, tout gris... (III, 4).

Au moment où le désespoir va éclater dans toute sa fureur, Golaud recourt à l'un des principes du 'sérieux' des adultes (l'utile) pour rudoyer précisément l'objet ambigu (les cheveux) qui donne à Mélisande la splendeur ludique de sa jeunesse: en jetant sa jeune épouse à genoux par terre et en la traînant par les cheveux, ses très longs cheveux, le prince va proclamer avec le sarcasme le plus âpre les deux prérogatives qui lui appartiennent, l'*utile* et l'*âge adulte*:

Il la saisit par les cheveux – Vous allez me suivre à genoux! – A genoux devant moi! – Ah! Ah! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose! A droite et puis à gauche! – A gauche et puis à droite! Absalon! Absalon! – En avant! en arrière! Jusqu'à terre! jusqu'à terre!... Vous voyez, vous voyez; je ris déjà comme un vieillard...[...] Je suis trop vieux (IV, 1).

Dans le dernier acte également, Mélisande, sur son lit de mort, voit s'accroître sur la figure de son époux les signes de l'âge qu'elle avait tout de suite remarqués au moment de leur première rencontre («Vous avez maigri et vieilli»): ce sont ces signes qui, dès le début, rendent l'amour impossible (dans le texte original de 1892, Maeterlinck faisait prononcer par le «très bon» Pelléas aussi des mots qui repoussaient son demi-frère vers son inacceptable réalité d'homme déjà âgé: «[...] il n'a plus le corps souple comme à vingt ans», III, 1). Par ailleurs, en ce moment de maladie et de mort, Mélisande continue de vivre dans son propre monde de jeune fille, son amour étant en prise directe avec la jeunesse dont Golaud est au contraire irrémédiablement séparé. Quand Arkël lui propose de voir l'«enfant» qui lui est née de Golaud, l'ambiguïté du mot fait surgir dans son esprit l'espoir de revoir un autre enfant, peut-être plus important, l'«enfant» Pelléas:

ARKËL Veux-tu voir ton enfant?

MÉLISANDE Quel enfant?

ARKËL Ton enfant. Ta petite fille.

Encore une fois la distance par rapport à l'adulte Golaud semble infranchissable: même pas la maternité n'a pu la rapprocher de son mari, cette maternité que celui-ci avait appelée de ses vœux pour dissuader Pelléas de poursuivre ses «jeux» avec la jeune Mélisande:

Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants; mais il ne faut pas que cela se répète. Elle est très délicate, et il faut qu'on la ménage, d'autant plus qu'elle sera peut-être bientôt mère, et la moindre émotion pourrait amener un malheur (III, 3).

A bien y regarder, même le grand vieillard Arkël, malgré sa sagesse, ne se soustrait pas au drame qui lie l'amour à la jeunesse: sur un plan différent, il prononce, lui aussi, des mots déchirants en rapport étroit avec la sombre douleur qui fait de Golaud le personnage véritablement tragique de la pièce:

Je ne t'ai embrassée qu'une seule fois jusqu'ici, le jour de ta venue; et cependant, les vieillards ont besoin de toucher quelquefois, de leurs lèvres, le front d'une femme ou la joue d'un enfant, pour croire encore à la fraîcheur de la vie et éloigner un moment les menaces de la mort. As-tu peur de mes vieilles lèvres? (IV, 1).

Parmi les trois personnages masculins de la pièce, seul Pelléas a toutes les conditions requises pour répondre de façon 'naturelle' – de façon 'biologique', pourrait-on dire – à l'amour de Mélisande: il a la jeunesse et, avec la jeunesse, il a également le goût spontané du jeu. Mais, là aussi, les choses ne sont pas si brutalement tranchées. En réalité, les trois hommes (et c'est peut-être la scène du troisième acte qui le montre

le mieux) semblent tous se refléter dans les trois vieux pauvres aux cheveux blancs que Pelléas et Mélisande aperçoivent à l'intérieur de la grotte «assis côte à côte, se soutenant l'un l'autre, et endormis contre un quartier de roc». Si en effet le temps et l'âge séparent, ils unissent aussi, ils lient, les âges de l'homme s'avérant à la fois séparés et unis.

C'est ainsi que les cheveux prennent une valeur symbolique fondamentale en devenant l'image même du drame qui se déroule sous nos yeux dans son unité profonde, dans les méandres de ses nombreuses directions allusives.

Mélisande et Pelléas font tous deux leur première apparition sur la scène sous le signe du pleur («GOLAUD Pourquoi pleures-tu ?», I, 1; «ARKËL Qui entre là? GENEVÈVE C'est Pelléas. Il a pleuré», I, 2). Les pleurs reparaitront pour les unir au moment où le jeu aura pris de plus en plus ouvertement les traits de l'amour. Je pense naturellement à la scène nocturne de la tour et des cheveux (III, 1). Sans nul doute ces longs cheveux sont également l'image du pleur: il contiennent dans la splendeur de leur jeunesse et dans leur joie, dans le frémissement de leur incontestable sensualité, la prémonition de la douleur. Ce sont en effet des cheveux «jamais vus» («PELLÉAS Je n'ai jamais vu des cheveux comme les tiens, Mélisande») parce qu'ils ont le pouvoir de descendre depuis la tour comme de la pluie ou comme des larmes («Vois, vois, ils viennent de si haut et ils m'inondent jusqu'au cœur; ils m'inondent encore jusqu'aux genoux!»): et voilà donc que Pelléas va nouer ces cheveux précisément aux branches d'un saule, l'arbre que par sa forme l'imagination populaire a associé aux pleurs (*saule pleureur*), c'est-à-dire à la douleur, à la douleur même, dirait-on, qu'expriment la nature ou le monde:

PELLÉAS Je les noue, je les noue aux branches du saule. Tu ne t'en iras plus, tu ne t'en iras plus.

Le jeu amoureux de Pelléas lie de façon inconsciente Mélisande au symbole des larmes, et c'est dans ce lien que les surprend Golaud, le «géant» aux cheveux gris.

Quelque chose de semblable à cela se produit lorsque Mélisande déclare son amour à Pelléas :

PELLÉAS On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps! Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici. On dirait qu'il a plu sur mon cœur (IV, 3).

Il est difficile de ne pas réentendre ici la musique verbale que Verlaine avait créée pour révéler à la sensibilité symboliste des horizons encore inexplorés:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.

Il s'agit des pleurs-pluie qui, du reste, ont déjà trouvé dans la pièce une anticipation significative à l'un de ses moments les plus décisifs:

YNIOLD Ils pleurent toujours dans l'obscurité [...]
GOLAUD [...] Ils s'embrassent quelquefois ? – Non?
YNIOLD Ils s'embrassent, petit-père? – Non, non. – Ah! si, petit-père, si; une fois... une fois qu'il pleuvait... (II, 4).

Cet enchevêtrement de joie et de pleur va bientôt trouver sa manifestation la plus claire à travers les paroles que Pelléas et Mélisande se disent dans la scène de leur déclaration d'amour réciproque:

MÉLISANDE Pourquoi riez-vous?

PELLÉAS Je ne ris pas; – ou bien je ris de joie, sans le savoir... Il y aurait plutôt de quoi pleurer [...]

PELLÉAS Tu es distraite... Qu'as-tu donc? – Tu ne me sembles pas heureuse...

MÉLISANDE Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste (IV, 3).

La séparation est donc en même temps une union.

Les âges de la vie communiquent entre eux, mais ils le font de manière dramatique, car le désir se révèle toujours tourné vers la jeunesse. Et les cheveux sont de tout cela l'image la plus chargée de sens. Avec ses cheveux gris et son acte initial de violence contre la 'nature', Golaud constitue une menace constante pour le bonheur des deux jeunes gens qui inconsciemment et innocemment vont s'ouvrir à l'amour: la séparation 'naturelle' de Golaud (son âge) pèse sur la vie des deux «enfants» amoureux en raison d'une union née de la violence (le mariage), légitimée par une forme de culture, par une convention sociale. Dès la scène d'ouverture, Golaud s'est présenté comme le défenseur intéressé d'un ordre établi et de son caractère oppressif. On dirait que la recherche de la liberté et de l'amour qu'étouffe le système social trouve son image symbolique et son efficacité à l'endroit où Mélisande voit en pleine nuit, en regardant de la tour vers le jardin, «une rose dans les ténèbres» (III, 1).

Golaud veut en substance connaître ce que la nature l'empêche de connaître. C'est là que réside l'autre grand thème de la pièce.

Le prince ignore tout de Mélisande, même six mois après qu'elle est devenue son épouse:

Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient, et je n'ose pas l'interroger, car elle doit avoir eu une grande épouvante, et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle pleure tout à coup comme un enfant et sanglote si profondément qu'on a peur. Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée et je n'en sais pas plus qu'au jour de notre rencontre (I, 2).

Golaud a oublié le monde de l'enfance et de la jeunesse, dont il ignore l'irresponsable vérité, l'«innocence». Ainsi il arrive que Mélisande s'amuse en jouant précisément avec l'objet qui constitue pour le «géant» la garantie même du sérieux, l'anneau, le lien du mariage, le gage de fidélité, mais aussi le signe de la violence du début et des conventions qui l'autorisent. Comme un enfant qui a fait une niche, Mélisande cache la vérité que Pelléas voudrait au contraire faire connaître à son demi-frère (que sa mère Geneviève considère comme «si prudent, si grave et ferme», I, 2):

MÉLISANDE Qu'allons-nous dire à Golaud s'il demande où il est [l'anneau]?

PELLÉAS La vérité, la vérité, la vérité... (II, 1).

Pelléas voudrait pousser sa compagne de 'jeux' à se libérer de la dépendance qui la rend victime d'une convention sociale s'opposant aux droits 'naturels' de la jeunesse. Mais ce signe de révolte, pour autant qu'il puisse paraître vigoureux, ne trouvera aucun véritable développement dans un drame où la force s'exprime en fait par la patience, par la soumission, et où la vérité s'illumine par la mort, par l'abandon du monde matériel.

Ce n'est qu'au moment où Golaud, blessé à cause d'un mouvement brusque et immotivé de son cheval, dit à sa jeune épouse qu'il va dormir comme un enfant («Je dormirai comme un enfant», II, 2), que de façon tout à fait significative Mélisande ose lui révéler quelque chose qui la concerne: elle lui parle de sa «maladie». Mais sa confession ne tarde guère à devenir vague, enfantine, en s'éloignant rapidement de

la «vérité» précise, vérifiable et rationnelle que Golaud, prudent et grave, voudrait connaître:

Dis-moi toute la vérité, Mélisande. [...] Mais il faut une raison cependant. On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant (II, 2).

Mais la distance qui sépare la «folie» juvénile de la prudence rationnelle de l'homme adulte s'avère irréparable. Deux vérités inconciliables s'affrontent. L'absolu semble aller de pair avec l'irresponsabilité, avec l'insouciance, avec la «folie» du «jeu» de l'amour: il n'a aucun rapport possible avec les accommodements, avec les sages compromissions, avec le 'bon sens' dont l'adulte Golaud est une incarnation évidente («Et puis la joie, la joie, on n'en a pas tous les jours; il faut prendre les choses comme elles sont», II, 2). Rien ne peut concilier la 'folie' de l'amour avec le savoir rationnel et précis:

GOLAUD [...] on ne sait pas, on ne sait pas encore... Je crois que Pelléas est fou (III, 4).

Face à la vérité qui se dissimule entre le «jeu» des enfants et le 'sérieux' de l'amour, entre l'irresponsabilité de la jeunesse et la responsabilité de l'âge adulte, Golaud apparaît totalement désarmé: il se considère comme un aveugle au fond de l'océan ou, paradoxalement, comme un bébé dans la forêt:

Ah! misère de ma vie!... Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan!... Je suis ici comme un nouveau-né dans la forêt et vous... (III, 4).

A partir de ce moment, se met en marche un processus dramatique opposant deux formes de connaissance: l'évidence objective désespérément poursuivie par l'adulte Golaud et la réalité secrète et indicible que la jeune Mélisande est en train de vivre grâce à la conjonction du jeu et de l'amour.

A la recherche d'une connaissance directe et irréfutable, Golaud est pour l'heure condamné à passer à travers la façon de voir d'un enfant, son propre fils Yniold, qui n'a pas encore appris à s'exprimer selon les règles des adultes. Maeterlinck avait tout spécialement souligné cet aspect:

GOLAUD [...] Réponds à ce que je te demande; tu dois apprendre à parler; il est temps... Ne mets pas ainsi la main dans la bouche... voyons... (III, 5).

Le drame de Golaud réside tout entier dans la connaissance, dans l'incapacité d'entrer en un contact effectif avec une vérité qui lui échappe, celle de la jeunesse, de l'amour, du jeu et de l'innocence. Mélisande lui est étrangère parce qu'elle appartient à un âge différent du sien. Golaud, «un homme comme les autres» (I, 1), pense selon les principes de la faute et du pardon, selon les critères de la logique courante et de sa morale. C'est dans cette direction qu'il cherche la vérité. Mélisande, au contraire, connaît la vérité de sa jeunesse fréquentée de façon 'naturelle' par l'amour, une jeunesse transfigurée par l'amour. Elle est sortie des règles de la connaissance habituelle. Elle arrive à savoir ce que la raison et les conventions ne lui permettent pas de savoir. La jeunesse et l'amour l'ont amenée à une connaissance différente, à une connaissance de l'âme, dirait-on; la «fontaine des aveugles» a accompli le miracle en lui ouvrant les yeux sur une connaissance plus authentique :

MÉLISANDE Il me semble cependant que je sais quelque chose...

ARKËL Que dis-tu? – Je ne te comprends pas...

MÉLISANDE Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux... (V).

Mais le prix de cette connaissance, dans la perspective résignée et pessimiste propre au symbolisme, ne peut être que la mort, car il y a toujours d'incontournables menaces qui pèsent sur la pièce: le drame de la différence des âges (bien que ceux-ci soient liés entre eux), le contraste entre l'amour et le temps, entre la jeunesse à qui revient l'amour et les autres âges qui en seraient exclus par une loi naturelle. En mettant en sûreté la pureté de sa connaissance, de sa vérité, c'est-à-dire l'amour, en s'affranchissant de la violence que Golaud, fort des conventions sociales, lui a infligée dès le début, Mélisande ne meurt pas seulement dans la sérénité, mais même en pleine santé:

ARKËL [...] Comment te trouves-tu, Mélisande?

MÉLISANDE Bien, bien. – Pourquoi demandez-vous cela? Je n'ai jamais été mieux portante (V).

A Golaud cherchant la vérité dans les termes de la convention sociale et de la faute Mélisande répond en lui opposant la vérité indestructible de l'amour tel que le lui consent sa jeunesse: elle a aimé le jeune Pelléas, mais sans faute, celle-ci ne pouvant pas exister dans la valeur absolue de l'amour. C'est ainsi que tout reste suspendu sur l'incompréhension entre deux mondes et deux âges, entre deux manières différentes d'entendre la vérité:

MÉLISANDE Pourquoi vais-je mourir? – Je ne le savais pas...

GOLAUD Tu le sais maintenant! ... Il est temps! Il est temps! Vite! Vite!... La vérité! la vérité!

MÉLISANDE La vérité... la vérité...

Ces propos nous offrent l'opportunité de souligner la manière dont Maeterlinck a fait usage de la répétition (sans aucun doute un procédé rhétorique très fréquent chez lui): dans la bouche de Golaud, la répétition prend une signification affirmative, sert à donner un ton impératif à sa propre volonté; les répétitions prononcées par Mélisande, au contraire, prennent une signification tout à fait différente: elles sont la confirmation presque étonnée d'une voix qui ne semble pas venir de la conscience ou de la volonté de qui parle, mais bien l'acceptation résignée d'un vouloir qui transcende le sujet; on dirait même que les répétitions de Mélisande (et de Pelléas aussi) ressemblent la plupart du temps à celles, tout enfantines, du petit Yniold, venant confirmer ainsi la nature d'«enfants» des deux jeunes amoureux, sans cesse emportés par une force indomptable et mystérieuse: «C'est quelque chose qui est plus fort que moi», dit précisément Mélisande à Golaud, impatient de connaître «toute la vérité» (II, 2).

Ces deux façons d'entendre la vérité, ces deux mondes séparés et pourtant conjoints trouvent leur image symbolique respectivement dans les étoiles (en rapport avec le vent) et dans la forêt.

Comme chacun sait, les étoiles représentent la pérennité et l'absolu, la nature immortelle des âmes, leur destin immuable: l'amour des deux «enfants» est en un rapport intime avec les étoiles. «Il y a d'innombrables étoiles; je n'en ai jamais autant vu que ce soir», dit Pelléas à Mélisande la nuit qui consacre, grâce aux longs cheveux de l'épouse-enfant, leur attraction réciproque. «Depuis quand m'aimes-tu?» demande Pelléas à Mélisande. La réponse de la malheureuse épouse de Golaud se rapporte, bien qu'indirectement, à l'éternité fatale dont les étoiles sont la figure: «De-

puis toujours...Depuis que je t'ai vu...» (IV, 3). Ce seront en effet encore les étoiles qui feront partie intégrante, pour ainsi dire, de l'amour des deux jeunes menacé par l'épée de Golaud:

PELLÉAS Oh! Oh! Toutes les étoiles tombent!

MÉLISANDE Sur moi aussi! sur moi aussi! (IV, 3).

La fin de l'amour, c'est la fin de l'absolu, la chute des étoiles, une catastrophe cosmique. Il arrive ainsi que le bonheur de l'amour, qui est en rapport avec l'absolu (les étoiles), ne semble pas exclure ce qu'il y a de plus vain et de plus éphémère, le vent, lui aussi un des éléments privilégiés des moments forts de l'amour:

PELLÉAS Ce sont les autres phares... Entendez-vous la mer?... C'est le vent qui s'élève! (I, 3) [...]

MÉLISANDE J'ai entendu craquer les feuilles mortes...

PELLÉAS C'est le vent qui s'est tu tout à coup... Il est tombé pendant que nous nous embrassions (IV, 3).

La forêt, par contre, dès le début du drame, est en rapport constant avec Golaud; contrairement aux étoiles, la forêt semble être l'image d'une réalité terrestre, dramatique, compliquée, d'un monde vieux et sans amour, sans lumière («vieilles forêts sans lumière», II, 2), un monde menaçant, violent. C'est non pas par les étoiles, mais par la forêt que Golaud se sent écrasé quand il se blesse au moment même où Mélisande perd l'anneau de son mari («Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine», II, 2). La forêt est sa complice lorsque, pendant qu'il est en train de chasser, il rencontre Mélisande, sa proie inattendue; c'est encore de la forêt qu'arrivent son agression et sa vengeance contre les deux «enfants» que l'amour a désormais unis.

Le drame semble enfin trouver un symbole significatif dans le *midi*. C'est précisément à midi que se donnent rendez-vous les moments décisifs de l'amour entre les deux jeunes et les accidents qui blessent Golaud. Nous n'avons qu'une information concernant Mélisande: elle nous fait savoir le jour et l'heure de sa naissance («Je suis née un Dimanche! Un Dimanche à midi», III, 1). Liée au «jour du Seigneur», la jeune femme révèle aussi un mystérieux rapport non seulement avec l'heure de l'éternité, avec l'instant divin où la lumière atteint sa plénitude (qu'on pense au moins au «Néant divin» que Leconte de Lisle avait chanté dans son célèbre *Midi*), mais également avec le biblique «démon méridien», celui qui se glisse frauduleusement dans les desirs des hommes entre deux âges (le midi entendu comme le moment central de la vie), en les induisant au mal. Cela pourrait trouver une confirmation dans le symbole du sanglier, la proie que Golaud, dans la scène initiale, blesse à mort, proie qui, de façon prémonitoire, est en quelque sorte substituée par Mélisande. Si, dans les traditions celtique et grecque, le sanglier symbolise la spiritualité, dans la tradition chrétienne il devient la figure du démon². Ainsi Mélisande semble-t-elle prendre les connotations de la femme ange-démon qui, à partir de Baudelaire, suscita tant de troubles dans les consciences des décadents et des symbolistes.

La conclusion de *Pelléas et Mélisande*, tandis qu'elle affirme la nature absolue de l'amour, reprend le grand thème de l'amour et de la mort par rapport au drame qui se nourrit essentiellement du conflit existant entre les divers âges de l'homme. Dans ce contexte on rencontre une perspective déterministe, marquée par la notion d' 'hérité' qui nous renvoie à une conviction centrale du Naturalisme. Je fais allusion à la

(2) Voyez J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, pp. 844-845.

continuation de l'amour à travers l'*enfant* née du mariage de Golaud avec Mélisande. C'est une petite fille marquée dès sa conception (cet aspect apparaît avec toute sa force dans le texte de Maeterlinck), une enfant destinée à poursuivre ici-bas une sorte de 'péché originel', une fatalité négative:

ARKËL [...] Elle [Mélisande] est là, comme si elle était la grande sœur de son enfant... – Venez; il ne faut pas que l'enfant reste ici dans cette chambre... Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place... C'est le tour de la pauvre petite... *Ils sortent en silence* (V).

Sous les symboles et les prémonitions dont la pièce est tissée, sous la lourde voûte de la fatalité et de la mort figurée par la pierre que le petit Yniold (cf. IV, 3) ne réussit pas à soulever, il y a l'urgence d'une grande volonté de vie, de soleil et d'amour liée à la jeunesse des protagonistes. Un souffle impétueux de force vitale et solaire agite les ombres d'un pessimisme profondément résigné.

Dans *Pelléas et Mélisande* confluent ainsi les évanescences exsangues et musicales d'un symbolisme qui s'est développé, au-delà de Verlaine, dans le grand courant de la philosophie schopenhauérienne et en même temps dans les ferments d'une culture qui s'est acheminée, au-delà du déterminisme résigné des Naturalistes, vers une découverte renouvelée des valeurs de la nature, du sol et du soleil, de la jeunesse saine et forte, des élans vitaux, de tous les enthousiasmes qui inspireront bientôt bien des pages des *Nourritures terrestres* de Gide et de certaines proclamations des Naturalistes (sans doute s'agit-il de l'«ère nouvelle» qu'Arkël annonce avec optimisme dans la première scène de l'acte quatrième).

C'est là, très probablement, la raison principale du succès que Maeterlinck remporta dès la première représentation de son drame, qui eut lieu à Paris le 22 mai 1893. Peu d'auteurs dramatiques ont été acclamés autant que lui entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle.

Maeterlinck et Debussy ont tous deux accédé aux grandes questions de l'art grâce aux propos de Mallarmé pendant ses légendaires «mardis» de la rue de Rome. Fort d'une éducation littéraire avisée et fort adroite, Debussy n'eut donc pas de difficulté à saisir en profondeur tout ce qu'il y avait d'actuel et de vivant dans le symbolisme quelque peu touffu de la pièce de Maeterlinck et ne tarda pas à demander et obtenir du poète belge, son contemporain, la faculté d'en faire une œuvre musicale. Son livret finit par nous remettre le fond le plus intime, la signification la plus essentielle du drame créé par Maeterlinck. Debussy ne travailla quasiment qu'à simplifier, à purifier. Il visa surtout à libérer le texte des surcharges dues à un symbolisme parfois quelque peu arbitraire. Il s'efforça de le dégager des explications inutiles, des raisonnements encombrants, des incongruités, des termes lui apparaissant (mais quelquefois à tort) trop réalistes. Dans le cadre des grandes coordonnées thématiques et symboliques qu'on a relevées au cours de l'analyse du livret, la scène d'ouverture et la première de l'acte cinquième de la pièce de Maeterlinck constituaient, au point de vue symbolique, une difficulté très peu nécessaire: le dialogue obscurément allusif des servantes ne contribuait certes pas à augmenter l'efficacité dramatique. Debussy n'hésita pas à le laisser entièrement tomber. Il s'aperçut de l'incongruité de la tirade d'Arkël au début de la deuxième scène de l'acte quatrième. Car, compte tenu de la scène d'ouverture du drame, c'était très peu probable que Mélisande, malheureuse épouse de Golaud, arrivât au château d'Allemonde «toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête». Il se débarrassa de certains aspects trahissant un décadentisme de manière, comme par exemple le passage où Pelléas dit à Mélisande: «Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...» (IV, 4). Il conféra plus de cohérence à la scène nocturne de la tour et des cheveux. Dans la cinquième scène de l'acte quatrième, il élimina le passage, considérée sans doute comme trop réaliste, où Golaud

nomme expressément le lit (GOLAUD Et... et le lit? Sont-ils près du lit? YNIOLD Le lit, petit-père? – Je ne vois pas le lit»), même s'il faut reconnaître qu'en l'occurrence Maeterlinck avait voulu souligner la nature concrète et quelque peu vulgaire de la «vérité» tant recherchée par Golaud.

En résumé, le texte remanié par Debussy ne fut nullement modifié dans son essence; il fut au contraire purifié, rendu essentiel, presque toujours illuminé par un intelligent respect critique dans son message fondamental, dans sa vérité poétique.

Se trouvant dans la nécessité de reconsidérer chaque phrase et chaque mot du drame de Maeterlinck dans leur potentialité expressive, dans leur pouvoir dramatique, dans leur efficacité symbolique, dans les différentes tonalités de leurs fréquents procédés itératifs, Debussy donna à son «drame lyrique» (représenté pour la première fois le 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique) la paisible splendeur, l'ambiguïté profonde propre aux chefs-d'œuvre. A l'aide d'une rigueur toute mallarméenne il entreprit un voyage à la fois courageux et humble vers la parole. Il parvint à en faire vibrer, grâce à son récitatif particulier, les modulations les plus secrètes. Il sut pénétrer dans les couches les plus profondes et spécifiques de la langue française, langue que Maeterlinck avait savamment élaborée dans sa pièce. Il réussit à marier avec un très grand équilibre et beaucoup de vigueur parole et musique, la parole devenant musique et la musique parole. En particulier, dans l'harmonie d'une unité très solide et ténébreuse – que d'aucuns prirent à tort pour de la monotonie – il fit fusionner la vitalité retenue d'une jeunesse mue par les trépidations enfantines et ludiques de l'amour ainsi que le climat menaçant d'objets prémonitoires avec le positivisme exigeant et agressif de Golaud. Il en résulta un ouvrage unique dans son genre, vraiment nouveau, inattendu.

Maeterlinck ne put éviter de se vexer en voyant réalisé 'quelque chose' qui dépassait les possibilités de l'une parmi les meilleures plumes de l'époque, la sienne, 'quelque chose' qui allait au delà des ressources mêmes de la littérature et qui aurait sans doute enchanté le maître à penser depuis peu disparu, Stéphane Mallarmé. Il eut le sentiment d'être en quelque sorte dépossédé d'un trésor qui demeurerait en l'état latent dans sa pièce et que le musicien français sut porter à la lumière de façon tout à fait splendide. Se sentant peut-être blessé dans son amour-propre le plus secret, se considérant peut-être comme lésé dans une sorte de droit de propriété imprudemment cédé, il finit par désavouer publiquement la paternité de l'ouvrage adopté et recréé par Debussy. Il en arriva même à souhaiter son insuccès. Et pourtant la gloire de Maeterlinck s'avère aujourd'hui liée presque uniquement au chef-d'œuvre du musicien qu'il aime le moins.

MARIO RICHTER