

LITTÉRATURE ET NATION

**PELLÉAS
et
MÉLISANDE**



MELISANDE

Publication de l'Université de Tours
N° 2 de la 2^e série - juin 1990

35 F

LITTERATURE ET NATION

Publié par le groupe de recherche interuniversitaire
"Littérature et nation"
sous la direction de Jean Marie Goulemot
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Maurice Penaud

Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :
Pierre Citti, "Littérature et Nation", Faculté des Lettres, 3 rue des
Tanneurs, 37 000 Tours.

Le prix du numéro en 199035 F
L'abonnement à quatre numéros100 F
et 80 F pour les étudiants

ISSN (En cours)

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de : M. L'Agent comptable
de l'Université de Tours et adressés à "Littérature et Nation", Faculté
des Lettres, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

LITTERATURE ET NATION

juin 1990
n°2 de la 2e série

Sommaire

LITTERATURE ET NATION.....	3
Paul GORCEIX, <i>Pelléas et Mélisande</i> : Un théâtre de la suggestion.....	5
Christian BERG, Voir et savoir : une esthétique du secret.....	27
Pierre CITTI, <i>Pelléas et Mélisande</i> , ou la proie pour l'ombre.....	43
Serge GUT, <i>Pelléas et Mélisande</i> — un anti- <i>Tristan</i> ?.....	57
Marie-Claire BELTRANDO-PATIER, <i>Pelléas</i> ou les aventures du récit musical.....	71
Christian GOUBAULT, La solitude singulière de <i>Pelléas</i>	81

Document :

Jean LORRAIN, <i>Pelléastres</i>	97
--	----

Couverture : Fernand Khnopff (1858-1921). *Mélisande*. Fusain et crayons de couleur. (Vers 1902). Bruxelles, collection privée.



Edward Burne-Jones (1833-1898)
Deux têtes, crayon, 1874.

LITTÉRATURE ET NATION

Littérature et Nation réunit ici les études présentées le 25 mai 1990, au château de Loches. La *Société d'études de la fin du XIXe siècle en Europe*, dont le siège est à l'Université de Tours, a souhaité pour l'intelligence de *Pelléas et Mélisande* la rencontre de musicologues et de littéraires, connaisseurs de Maeterlinck et de Debussy, au lieu même où, au mois de juillet 1990, l'œuvre sera représentée par *Opéra-Tréteaux* et mise en scène par Erik Krüger, pour le 7e festival de théâtre musical de Loches en Touraine.

Aussi remercions-nous la Région qui subventionne *Opéra-Tréteaux* avec le Département qui, de surcroît a mis gracieusement une salle du château royal de Loches à notre disposition ; la Municipalité de Loches dont le député-maire, Madame Christiane Mora, a eu l'attention d'accueillir les intervenants et d'ouvrir le colloque. Et d'un autre côté l'Université de Tours et son conseil scientifique, de plus en plus attentifs aux initiatives d'art en Touraine. Enfin qu'Erik Krüger et Danielle Barraud, hôtes empressés, organisateurs parfaits, veuillent bien accepter l'expression de notre amicale gratitude.

8 juin 1990

Littérature et Nation



Max Klinger (1858-1920), *Mère décédée*, *Série De la Mort II*
gravure, 1890, Musée de Leipzig.

PELLEAS ET MELISANDE *

UN THEATRE DE LA SUGGESTION

“S’il n’y avait pas quelque chose au-delà, quelque chose qui dépasse de très loin les personnages et en fait presque des symboles, dans *Hamlet*, dans *Faust*, dans *Les Revenants*, dans *Pelléas et Mélisande*, je ne saurais aimer ces oeuvres comme je les aime.”

Charles Van Lerberghe

Qui était Maurice Maeterlinck, âgé de tout juste trente ans, lorsque paraît, à frais d’auteur, en juin 1892, *Pelléas et Mélisande*, considéré unanimement comme son chef-d’oeuvre ? Trois ans auparavant, en mai 1889, ce fervent admirateur de Shakespeare avait publié les trente-trois poèmes des *Serres chaudes*. Tiré à 155 exemplaires, ce recueil était passé quasiment inaperçu. Mais un peu plus d’un an après, la déclaration fracassante d’Octave Mirbeau qui, dans *Le Figaro* du 24 août 1890, n’avait pas hésité à comparer *La Princesse Maleine* à “ce qu’il y a de plus beau dans Shakespeare”, avait apporté au Gantois la célébrité, du jour au lendemain. L’auteur de “petits drames”, comme il les appelle, *L’Intruse* et *Les Aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), éprouve une admiration sans bornes pour le théâtre élisabethain, “le grand réservoir de poésie du monde entier”¹. Il retient l’atmosphère irrespirable des tragédies de C. Tourneur, note chez J. Webster que “tous les personnages ne parlent qu’en images”².

En 1891, Maeterlinck a publié la traduction de *L’Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck, le mystique

flamand du XIII^e siècle, que Huysmans lui a fait découvrir, frappé par sa pratique différente du langage et des mots, bouleversé par le maniement des analogies chez ce voyant, qui existe avant tout par la “portion d’inattendu qu’il apporte”³. Il est vrai que, depuis 1885 — l’année de la découverte de Ruysbroeck — il montre un intérêt grandissant pour les survivances de ce qu’il conçoit comme la vraie culture. A la recherche d’un principe d’orientation pour son art, il se tourne vers le Moyen Age et revient aux sources. Deux aspects surtout vont littéralement le fasciner, l’écriture picturale des Primitifs flamands, à ses yeux “uniquement une poésie d’intérieur et de réclusion”⁴ et le conte. Les images mystiques des tableaux de Van Eyck et de Memling, les visions hallucinatoires de Bosch le confortent dans sa recherche de ce “quelque chose d’infini”, sans lequel il n’y a pas pour lui d’art authentique.

Quant au conte, il lui ouvre d’immenses espaces de réminiscences. Les contes d’Hoffmann, le bon et fidèle Tieck des légendes ingénues et limpides⁵, mais surtout les contes des frères Grimm, car les contes de Perrault il les juge “trop avertis”.

Ces contes de fées allemands [note-t-il dans ses *Carnets personnels*] semblent la tapisserie de la vie, vue à l’endroit, avec toutes les forces et les causes réelles, inconnues dans les autres histoires⁶ ...

Il traduit alors le *Märchen* de Novalis, *Les Disciples à Saïs*, émerveillé par ce livre rare avec “ses grands dialogues profonds et solennels, entremêlés d’allusions symboliques qui vont parfois bien au-delà de la pensée possible”⁷. Car Maeterlinck lit le conte, en fonction de ce qu’il cherche, comme le dépôt d’une culture non dualiste, le chiffre de l’unité cosmique originelle, l’espace de la pensée magique où les différents règnes de la nature sont unis en une totale symbiose.

Dès lors, faut-il s’étonner que Maeterlinck, admirateur du drame de Shakespeare, à ses yeux “presque toujours une espèce de conte de fées presque enfantin en sa nudité”⁸, ait tissé sur la trame du conte son œuvre théâtrale, de *La Princesse Maleine* à *L’Oiseau bleu* (1908) ? La pièce de

Pelléas et Mélisande ne porte-t-elle pas témoignage que le dramaturge ne conçoit pas de réalité théâtrale sans le recours au mythe ? En renouant avec le conte initiatique, en réhabilitant le langage des signes et des images, en redécouvrant la puissance magique du symbole, il marque implicitement sa volonté de s'affranchir de ce qu'il estime être la tradition française, rationaliste et psychologique.

Aux personnages raciniens, il reproche qu' "ils ne se comprennent que par ce qu'ils expriment" et qu' "ils n'ont pas de *principe invisible*"⁹. Quant au théâtre contemporain, il le stigmatise en le comparant à une "viande corrompue qui ne vit plus que sous les vers qui semblent l'animer"¹⁰.

En fait, dès 1888, au moment où il écrit les *Serres chaudes*, une note de ses *Carnets* nous confirme bien que Maeterlinck avait déjà décidé de prendre le contre-pied de ces drames, où "l'on voit l'intégral développement d'un caractère ou d'une passion, entretenu, assuré et élevé comme une plante très sage entourée d'inflexibles tuteurs"¹¹. Lui, le passionné d'horticulture, sait que la croissance végétale s'effectue de manière imprévisible et secrète, que c'est seulement quand on en a écarté certains parois qui la masquent "qu'on aperçoit brusquement une végétation anormale dont on ne se doutait pas"¹². Ce projet de privilégier exclusivement dans le drame qu'il envisage les manifestation impondérables de ce que nous appelons le subconscient, Maeterlinck l'a mis en œuvre dans *Pelléas et Mélisande*.

*

* *

Curieusement, au moment d'apporter les dernières touches à la pièce, l'incertitude l'envahit :

Je commence à douter maintenant que cela vaille quelque chose, confie-t-il à un de ses familiers, (...) il ne s'y passe rien ou presque rien... Et l'action la plupart du temps n'en est pas seulement intérieure, elle a lieu à l'insu même de son héros.¹³

Appréhensions, qui, implicitement, attestent que l'auteur

a conscience de la hardiesse de son projet d'écrire un drame de la différence. Un drame où l'anecdote est réduite à sa plus simple expression, où l'action — c'est le comble au théâtre ! — se passe dans les profondeurs du moi et reste donc pour la plus large part invisible, d'autant qu'elle déborde littéralement la conscience des personnages.

S'il rejette avec autant de violence la tradition classique, c'est qu'il ne considère pas le théâtre comme un jeu d'esthète, mais parce qu'il est convaincu qu'il s'agit d'un acte créateur essentiel. Pour lui, le théâtre c'est une interrogation sur l'homme, sur son rapport au monde et sur son usage des pratiques symboliques. Cette leçon-là, il l'a tirée de sa fréquentation assidue des différentes formes d'art primitif. Primitif, à ses yeux, tout artiste qui possède ce qu'il tient pour la marque distinctive de l'homme du Moyen Age, la "sympathie", la capacité de "communier" comme de "muqueuse à muqueuse avec la nature"¹⁴.

Dans ce contexte marqué par la recherche de l'intériorité, Maeterlinck veut restaurer "la densité mystique" de l'œuvre d'art. Ambition qui n'est réalisable qu'en retrouvant la voie d'un théâtre conçu non plus en fonction de ce qu'on voit et de ce qu'on entend, mais révélateur de l'invisible et de l'inexprimable. Un théâtre qui soit capable de nous faire accéder à un autre rapport au monde par une pratique magique du langage, articulé sur la suggestion des correspondances ensevelies entre l'âme et l'univers.

*
* *

La pièce de *Pelléas et Mélisande* ne doit certes pas sa célébrité à son argument. Quoi de plus banal en somme que le thème de l'union des amants dans la mort, greffé sur le rapport triangulaire amant, épouse, mari jaloux ? Quelles que soient les réminiscences qui y sont associées, du mythe celtique de Tristan et Iseut au *Liebestod* wagnérien. Ce n'est là que l'enveloppe. Le vrai sujet de la pièce est ailleurs, au delà de l'aventure. Situé à un niveau plus secret, il plonge dans les couches

opaques du moi. Maeterlinck explique son projet dans une belle note de ses *Carnets* intimes :

Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de hale-tants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent la tête comme contre un mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre.¹⁵

L'intérêt majeur de cette réflexion, c'est qu'elle éclaire le projet de *Pelléas* en montrant la relation directe entre la pièce et les *Serres chaudes* : rendre perceptible l'angoisse de l'homme, le malaise quasi physique de sa claustration dans l'univers. "L'univers est nécessairement un vase clos, bien qu'il n'ait pas de parois...", constatera encore Maeterlinck en 1929, quand il écrit *La Grande Féerie*.

L'anecdote de *Pelléas et Mélisande* passe à l'arrière-plan, elle devient accessoire : c'est celle du mari trompé, jaloux et finalement assassin. Le drame ne se fonde plus sur l'événement, mais sur l'état, l'enfermement des humains dans leur condition, livrés "à l'amour, à la mort, à la fatalité et aux autres forces mystérieuses de la vie" dont ils sont les victimes innocentes¹⁶.

Cette démarche suppose un changement radical de la dramaturgie traditionnelle. L'insignifiance de l'argument, l'absence quasi totale d'action et de motivations psychologiques, l'inconsistance des personnages dont il cultive "l'apparence de somnambules un peu sourds, constamment arrachés à un songe pénible"¹⁷, sont autant de symptômes du bouleversement de la convention théâtrale et du refus de Maeterlinck de jouer sur les ressorts dramatiques traditionnels.

Effectivement, dans *Pelléas*, l'aventure se situe en dehors du domaine de la volonté et au-delà de la conscience. Significatif du poids donné à l'impulsion irrationnelle, un fragment de dialogue comme celui-ci :

Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue.

avoue Pelléas à Mélisande (Acte IV, scène 4). Celle-ci lui répond avec des mots balbutiés qui disent le pouvoir qu'exerce sur elle le subconscient :

Moi, je ne voulais pas venir... Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir...

Là-dessus Pelléas invoque l'ignorance de l'homme sur la terre :

Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais... Nous attendons toujours ; et puis...

Suivent les trois points de suspension qui en disent plus long que les mots sur l'impuissance de la réflexion de l'homme face à la destinée !

Ce n'est certes pas un hasard si les allusions à la cécité sont nombreuses dans la pièce. "Je suis très vieux", constate Arkel, "et cependant je n'ai pas encore vu clair, un instant en moi-même" (Acte I, sc. 3). Pelléas et Mélisande ne se retrouvent-ils pas près de la Fontaine des Aveugles, qui aurait la propriété d'ouvrir les yeux à ceux qui ne voient pas ? "Voir", le terme revient avec trop d'insistance pour ne pas être révélateur de l'impossibilité pour l'homme de parvenir à une quelconque connaissance. Quant à Golaud, interrogeant Yniold pour "*savoir*", il se compare à "un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan" (Acte III, sc. 5). Après avoir tué, il balbutie encore : "Je ne saurai jamais... je vais mourir ici comme un aveugle" (Acte V, sc. 2). Maeterlinck ne craint pas d'insister sur les signes. Il "surdétermine", dans la mesure où son objectif est d'effacer les motivations conventionnelles du drame psychologique au profit de l'intériorité.

La manière dont il gomme littéralement la faute de Mélisande jusqu'à lui ôter la responsabilité de la tragédie finale, s'inscrit dans ce projet. Sa culpabilité est réduite en proportion de l'emprise que le subconscient exerce sur sa personnalité. Mélisande n'est ni le prototype de l'amante, ni l'archétype de la psyché, mais un être à la confluence de l'eau, de la féminité et de la romance¹⁸. En faisant d'elle un de ces êtres élémen-

taires de légende, réunissant à la fois les attributs d'Ondine, d'Ophélie et de Mélusine, privée de la conscience claire de ses actes, Maeterlinck levait l'hypothèque psychologique et morale de la faute.

Et cependant si Mélisande participe de l'aquatique et du musical par la liquidité de sa parole, la sensualité qui émane de sa chevelure la rapproche du monde animal. Subtilement, Maeterlinck a fait de ses cheveux le contrepoint de sa nature évanescence et de son innocence.

Regarde, regarde donc mes mains ne peuvent les contenir,

s'écrie Pelléas extasié dans la célèbre scène 2 de l'acte III où les cheveux dénoués de Mélisande "inondent" son amant "jusqu'au cœur".

Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !

Incitation évidente pour que le lecteur interprète cet abandon de la chevelure, dénouée devant Pelléas, comme le symbole, peut-être même comme le substitut de l'acte d'amour. "Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux", murmure Pelléas comme apaisé, et "je ne souffre plus au milieu de leurs flammes..."

Par analogie, le dramaturge suggère ainsi l'ambivalence foncière, tout instinctive, du personnage de Mélisande, innocence et sensualité, en même temps qu'il laisse entrevoir l'ambiguïté de son comportement, irresponsable et conscient à la fois. En augmentant les marques de la connivence physique de Mélisande avec la nature — végétale et animale —, en surdéterminant les attributs de sa nature de fée, soumise en dernier ressort aux pulsions de l'inconscient, Maeterlinck réussit son pari de s'écarter du drame psychologique traditionnel et de ses mobiles.

Il n'y a guère d'ailleurs que Golaud auquel l'auteur prête un comportement psychologique réaliste. Non sans sarcasme,

c'est le seul qui mette en doute l'inconscience de sa femme :

Ses yeux sont plus purs que les yeux d'un agneau... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence ! (...) Je les connais ces yeux ! (Acte II, sc. 2).

Par sa bouche, l'équivoque est entretenue quant à la véritable personnalité de Mélisande. En fait, prise à la lettre, cette petite phrase que celle-ci lance à Pelléas suffirait à raviver le doute chez le spectateur :

Non, je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère... (Acte II, sc. 4).

En tout cas, elle laisse ouverte sa culpabilité.

Il n'empêche, le drame ne se situe plus au niveau de la pensée rationnelle, logique, mais dans l'opacité d'un subconscient, éclairé, par intermittence, par des accès de lucidité — eux-mêmes suggérés par l'alternance de jeux d'ombre et de lumière — autre surdétermination. La toute-puissance de l'inconnu dans lequel “flottent les êtres et les choses”, l'emporte à la fin de la pièce. A travers ces paroles balbutiées par Mélisande à l'agonie :

Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux... (Acte V, scène 2)

*

* *

On n'insistera jamais assez sur la reconversion de la dramaturgie que réalise Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande*. Plus question de figurer de façon mimétique le réel. Il s'agit de rendre perceptible un autre univers, au-delà du sensible, “l'être inconscient”, dont la vie se passe “sur un autre plan et dans un autre monde que notre intelligence”⁹. Le recours aux signes, l'emploi du langage analogique, les sous-entendus, sont autant d'instruments de la mise en œuvre de ce qu'on peut appeler

une “esthétique de l’effet” où l’auteur, maître du jeu, se place résolument dans la perspective du spectateur-lecteur. Il émaille son texte d’une abondance d’images, sans objet précis, qui font appel à notre imaginaire, débordant notre connaissance rationnelle.

Dans sa réflexion sur le mécanisme de l’écriture de ses contemporains, Albert Mockel, constate que la “hantise de l’Infini”, l’objectif de l’esthétique symbolique, ne peut être traduite que “par l’indéfini, — par des images qui suggèrent indéfiniment un rêve qui les surpasse.”²⁰ La pièce de *Pelléas et Mélisande* pourrait servir d’illustration exemplaire à ce procédé d’écriture indirecte, oblique, dans la mesure où l’image y règne en maîtresse. Le fonctionnement de ces images retient l’attention.

Parmi ces images, une place prééminente est faite aux éléments constitutifs du paysage — forêt, palais, grotte souterraine, fontaine, mer — et à des motifs-fétiches, tels l’eau et l’or, l’ombre et la lumière, la chevelure, le regard et le silence, la maladie et la mort. On n’a peut-être pas assez remarqué que l’insistance de leur retour a pour effet de créer une dimension essentielle, qui supplée à l’absence d’action proprement dite, compense l’évanescence des personnages et l’insignifiance des dialogues. Ces images remplissent la fonction de signes. Leur pouvoir est de faire jaillir dans notre imaginaire un univers parallèle à l’événement. Une véritable équation bachelardienne s’établit, où constellent ces images archétypales et leurs harmoniques d’opacité, d’épaisseur et de profondeur. En retour, la suggestion d’un monde à part, clos et étouffant, s’impose en accord avec le projet initial.

Que le dramaturge ait eu recours à un appareil allégorique pour figurer le contenu “mystique” de la pièce, c’est l’évidence ! Dans cette perspective l’antithèse dedans-dehors et ses corrélations obscurité-clarté, touffeur-fraîcheur, jouent dans la pièce le rôle d’une véritable ligne axiale. Elle génère un faisceau d’associations, une imbrication de correspondances, sans lesquelles le drame n’aurait pas de substance. Mais par une interdépendance savamment agencée, ces images n’existent pourtant elles-mêmes qu’en fonction des liens qui les unis-

sent aux embryons de pensée et aux pulsions des actants. Elles sont fonction des suggestions qu'elles déclenchent.

Maeterlinck allégorise, en situant le drame dans la zone de l'étrange, du dépaysement que délimite la forêt avec ses frondaisons épaisses. A l'intérieur de son enceinte végétale, il installe — deuxième emboîtement — un autre espace de clôture, plus étroit celui-là, le château, à l'écart des lieux de socialité. Il y situe ses occupants, qui — troisième emboîtement — vivent dans une réclusion tout intérieure celle-là, face à leur destin. Le dramaturge accumule les signaux. Comme cette injonction sur laquelle s'ouvre la première scène : "Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte !", lancée de "l'intérieur" par les servantes à l'adresse du portier pour que s'ouvre une porte qui "ne s'ouvre jamais", à l'annonce de "grands événements". (On ne relève pas moins de quatorze occurrences du vocable "ouvrir" dans cette scène de trois pages).

Allégorie encore, la rencontre des frères ennemis dans les grottes du château, miné par les eaux souterraines, d'où monte une "odeur de mort" (trois occurrences), une "odeur de tombeau". En guise de menace à peine voilée, Golaud "avertit" Pelléas que "tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde." (Acte III, scène 3). Par l'emploi d'indices très voyants, le château, archétype de la clausturation, s'impose comme un espace maléfique. Toutes les conditions sont alors en place pour qu'y incube le drame, qui détruira la triade Pelléas, Golaud et Mélisande, inexorablement enfermée dans sa destinée.

Du début à la fin, le drame est tissé sur la trame serrée d'associations, qui suggèrent la correspondance entre l'aventure des personnages avec ce qu'on pourrait prendre à la légère pour le simple décor ou l'atmosphère de la pièce.

Les exemples de cette technique foisonnent. Présente dès la première scène, comme le signe d'un mal quasi originel qui pèse sur le château, la tache sur le seuil dont "toute l'eau du déluge ne viendrait pas à bout". Laquelle anticipe cette autre souillure que la vieille servante, le drame une fois consommé, découvre en même temps que les corps gisant de Mélisande et de Golaud.

UN THEATRE DE LA SUGGESTION

Le rapport ne peut être qu'analogique entre la scène qui se déroule dans les grottes souterraines ("où l'air est lourd et humide comme une rosée de plomb") et celle qui lui succède immédiatement sur la terrasse du château, ventilée par le vent frais, d'où l'on aperçoit "les enfants qui descendent sur la plage pour se baigner..."

Coïncidence, la perte de l'anneau nuptial de Mélisande au moment où le cheval de Golaud se rue contre un arbre "comme un aveugle fou", précipitant son cavalier à terre. "Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine...", fait dire Maeterlinck à Golaud en jouant de cette image insolite sur la connotation de la pesanteur de la forêt, étouffante comme la jalousie qui l'opprime.

Tout au long de la pièce, le dramaturge pose des jalons, égrène des signes, additionne les interférences. Cette note consignée dans son *Carnet* éclaire sa démarche :

Par exemple, le jeu du petit Yniold devrait être quelque chose qui en image montre la force du destin (...) — quelque chose qu'il voudrait soulever par exemple et qu'il ne pourrait pas soulever.²¹

Effectivement, dans la scène 3 du quatrième acte, celle qui précède le drame, on découvre Yniold en train de chercher à soulever vainement un quartier de roc :

Oh ! cette pierre est lourde !... Elle est plus lourde que moi... Elle est plus lourde que tout... Je vois ma balle d'or entre le roc et cette méchante pierre, et ne puis pas l'atteindre... Mon petit bras n'est pas assez long... et cette pierre ne peut pas être soulevée... Je ne puis pas la soulever...et personne ne pourra la soulever... Elle est plus lourde que toute la maison... On dirait qu'elle a des racines dans la terre...

On n'en finirait pas de relever les associations qui vont des plus transparentes aux plus subtiles. Bruit des "grosses chaînes" de la herse qu'on abaisse au moment où Pelléas et Mélisande s'enlacent — figuration visuelle et auditive de l'impossible retour en arrière ! Pluie d'étoiles sur les amants ("Oh ! oh ! Toutes les étoiles tombent !..."), qui, découverts par Golaud, "s'embrassent éperdument" (note scénique). Manière

de faire participer à la scène finale le cosmos tout entier et de suggérer la compénétration intime des univers. Notons que dans ce drame destiné à être lu, Maeterlinck joue sur l'idée de perte contenue dans l'adverbe "éperdument". Façon d'exploiter l'impact suggestif que peut avoir un mot usuel, en le creusant, en l'employant là où il convient, avec l'intuition convenable.

Maeterlinck ne cesse de privilégier les appels qui frappent l'inconscient. Mais il ne faut pas s'y tromper. Cette démarche, qui certes devient procédé systématique, repose sur la foi persistante chez lui dans l'existence d'un vaste magnétisme universel, qui unit les parties du Grand-Animal-Tout. La croyance en l'unité vivante du monde nourrit ces correspondances.

Franz Hellens, dont la dette à l'égard de son compatriote gantois n'est pas mince²², insiste avec raison sur la fonction du "pressentiment" dans l'oeuvre théâtrale de Maeterlinck²³. Effectivement, le pressentiment convient au mouvement de l'action qu'il précipite, obligeant le lecteur à faire un saut en avant. De cette manière, l'auteur exploite une sorte d'instinct-intuition qu'il prête à ses personnages, mais qui est en fait la sienne propre pour "lancer l'âme dans l'au-delà du réel". C'est à partir de là, selon nous, que les images, allégoriques à l'origine, deviennent symboles, au cours d'un processus d'intériorisation savamment mis en marche par le dramaturge.

On le voit, Maeterlinck utilise avec virtuosité le clavier des correspondances, en misant sur la disponibilité de l'imagination créatrice du spectateur, dont il stimule les fantasmes. La lecture plurielle est le corollaire implicite de cette technique. De là à dire qu'elle est partie intégrante de son "horizon d'attente", il n'y a qu'un pas facilement franchi. Et s'il confie à son familier Gérard Harry qu'il ne "sait trop comment on pourrait faire l'analyse de *Pelléas*", c'est bien la preuve qu'il a composé un texte récalcitrant à l'examen "critique", complexe, "ouvert", structuré de telle manière que le lecteur reste libre de produire ses propres représentations !

Cela dit, il n'est pas moins clair que Maeterlinck dirige son public dans le sens qu'il a lui-même choisi lorsqu'il ex-

UN THEATRE DE LA SUGGESTION

ploite, comme on vient de le voir, le jeu des analogies avec une insistance telle qu'elle supprime souvent toute ambiguïté. Il faut bien admettre qu'il réduit la liberté de jeu de l'imagination, qu'il canalise les fantasmes du public en multipliant les signaux et les images allégoriques par lesquels il veut suggérer l'angoisse obsédante de la destinée et la présence de la mort²⁴.

Pourtant ces images ne manquent pas de remplir leur fonction essentielle. En suggérant la présence de l'invisible qui nous entoure et en nous immergeant dans un univers dont les composantes échappent totalement à notre connaissance intellectuelle. S'il y a surdétermination, celle-ci n'empêche pas que nous soyons littéralement pris dans la toile d'araignée des pressentiments, dans le réseau serré des coïncidences. Notre propre participation est stimulée d'autant plus activement que nous ne pouvons jamais parvenir à l'analyse exhaustive du texte, en raison même de sa structure, si nous osons le jeu de mots, de sa texture, faite précisément de l'enchevêtrement constant d'interférences et de multiples emboîtements contenu-contenant.

*
* * *

Cette surdétermination n'est pourtant qu'un aspect de l'écriture maeterlinckienne dans *Pelléas*. Si nous admettons qu'elle est un peu trop systématique, elle peut être comprise comme une nécessaire compensation de l'indétermination flagrante qui caractérise le dialogue.

Un court extrait, pris presque au hasard de la lecture, met en évidence le refus du langage discursif, et entièrement décryptable, au profit d'une forme d'expression indirecte, analogique, dont la raison d'être n'est plus de servir à représenter, mais à suggérer. La scène située au début de la pièce se passe dans l'obscurité devant le château face à la clarté de la mer

PELLEAS

Nous aurons une tempête cette nuit. Nous en avons souvent... et cependant la mer est si calme ce soir... On s'embarquerait sans le savoir et

PAUL GORCEIX

l'on ne reviendrait plus.

MELISANDE

Quelque chose sort du port...

PELLEAS

Il faut que ce soit un grand navire...

(...)

GENEVIEVE

Je ne sais si nous pourrons le voir... il y a une brume sur la mer...

PELLEAS

On dirait que la brume s'élève lentement...

MELISANDE

Oui ; j'aperçois, là-bas, une petite lumière que je n'avais pas vue...

PELLEAS

C'est un phare ; il y en a d'autres que nous ne voyons pas encore.

MELISANDE

Le navire est dans la lumière... Il est déjà bien loin...

PELLEAS

C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres...

(...)

MELISANDE

Pourquoi s'en va-t-il ?... On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage...

PELLÉAS

La nuit tombe très vite...

Un silence.

GENEVIEVE

Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ?...

(Acte I, sc. 4).

Ce dialogue n'a aucune utilité du strict point de vue de la progression dramatique. Pas davantage, il ne sert à présenter les personnages, sur lesquels il ne nous apprend rien, ni à mettre en place une situation. Manifestement, dans cet échange de paroles, le dramaturge refuse la continuité du propos. Au contraire, c'est comme s'il jouait à accentuer l'inachèvement des paroles en marquant l'impossibilité de la pensée à arriver au bout de sa formulation. Discontinuité signalée, voire valori-

sée, par l'abondance des points de suspension — on en compte dix-sept dans ce court extrait !

Aucune relation logique n'est décelable entre la tempête que prévoit Pelléas — alors que la mer est calme — et son désir de s'embarquer pour ne plus revenir. Quant aux informations sur le navire étranger qui sort du port, sur la mer et la lumière du phare, rien ne les justifie ; elles sont insignifiantes. La réflexion de Mélisande à propos du navire qui "fera peut-être naufrage", est aussi gratuite que le pressentiment d'une tempête. Ce n'est certainement pas dans l'ordre de la logique qu'il faut chercher la motivation de ces propos !

Et pourtant la simple évocation d'une tempête possible, la velléité de départ sans retour exprimée par Pelléas, le seul mot de "naufrage" prononcé par Mélisande, ces réflexions, même dépourvues de relation explicite avec les circonstances, suffisent à faire lever l'incertitude. Le propos de Pelléas, "la nuit tombe très vite" dont l'insignifiance est soulignée par le silence (note scénique) qui suit, renforce encore notre indécision.

C'est l'exemple même du "dialogue inutile" ou "dialogue au second degré", bien connu des maeterlinckistes. Lequel précisément par son inconsistance a pour effet de laisser le spectateur libre de ses associations à partir de vagues indices, glissés dans le dialogue, sans avoir l'air de rien. Ici, pressentiment de l'imminence de l'inconnu, d'autant plus inquiétant qu'il est irrationnel. C'est là où l'insignifiant se charge de sens. Or, d'un bout à l'autre, la pièce est faite de ce genre de dialogues. Chaque scène, prise à part, pourrait servir d'illustration à ce procédé. A preuve, dans la pièce, on ne compte pas moins de 489 points de suspension et de 232 points d'exclamation ! Manière de souligner que la pensée exprimée reste incomplète, par excès d'affectivité, par émotion ou pour marquer une sorte de prolongement de la pensée qui ne peut s'exprimer, mais que le lecteur pourra compléter. Meneur souverain du jeu, le dramaturge a compris que la formulation prétendument exhaustive n'était pas compatible avec l'évocation du moi profond. Ce moi de la "conscience immédiate", "confus, infiniment mobile et inexprimable", précisément parce que le langa-

ge ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ce moi que Bergson dans *Les Données immédiates de la conscience* distingue du moi "net, précis...qui se prête aux exigences de la vie sociale"²⁵.

Dès *La Princesse Maleine*, Maeterlinck découvre que l'imaginaire du lecteur est stimulé d'autant qu'il renonce à l'exhaustivité des propos. Il ne faut pas s'y tromper. Cet effet est obtenu au prix d'un travail qui va à rebours de la clarté de l'expression, par le dépouillement du dialogue, par la multiplication des jeux d'écho et par la réduction de la syntaxe, au point que le propos se transforme en balbutiement infantile.

Ce n'est pas un hasard si le dramaturge a attribué un rôle important à Yniold et à sa présence active, notamment dans la scène où il chaperonne Pelléas et Mélisande (Acte III, scène 1), mais aussi dans l'interrogatoire serré auquel le soumet Golaud, lorsque ce dernier force l'enfant à épier les amants. Pour nous adultes, les paroles d'Yniold sont d'autant plus suggestives qu'elles sont l'expression immédiate, irréfléchie de ce qu'il voit. Il n'est pas négligeable de souligner qu'elles émanent du subconscient de l'enfant, lequel dans la cosmogonie maeterlinckienne, a le privilège d'avoir gardé une entière sûreté d'instinct. Comme dans ce fragment de dialogue :

GOLAUD

Veux-tu voir petite-mère ?

YNIOLD

Oui, oui ; je veux la voir !

GOLAUD

Ne fais pas de bruit ; je vais te hisser jusqu'à la fenêtre. Elle est trop haute pour moi, bien que je sois si grand... (*Il soulève l'enfant*). Ne fais pas le moindre bruit ; petite-mère aurait terriblement peur... La vois-tu ? — Est-elle dans la chambre ?

YNIOLD

Oui... Oh! il fait clair !

GOLAUD

Elle est seule ?

YNIOLD

Oui... non, non ; mon oncle Pelléas y est aussi.

UN THEATRE DE LA SUGGESTION

GOLAUD
Il !..
YNIOLD
Ah ! ah ! petit-père ! vous m'avez fait mal !..
GOLAUD
Ce n'est rien ; tais-toi ; je ne le ferai plus ; regarde, regarde
Yniold !.. J'ai trébuché ; parle plus bas. Que font-ils ?
YNIOLD
Ils ne font rien, petit-père ; ils attendent quelque chose.
GOLAUD
Sont-ils près l'un de l'autre ?
YNIOLD
Non, petit-père.
GOLAUD
Et... Et le lit ? sont-ils près du lit ?
YNIOLD
Le lit, petit-père? — Je ne vois pas le lit.

(Acte III, sc. 5)

Cet échange de propos illustre la force de suggestion des non-dits. Car, en fait, l'essentiel se situe au-delà des mots. Comme le constate Jacques Copeau à propos de *La Mort de Tintagiles* — mais la réflexion est également valable pour *Pelléas et Mélisande* :

Il faudrait citer chaque réplique. Toutes sont nécessaires. Toutes sont, pour ainsi dire, haletantes des secrets qu'elles suggèrent sans les élucider.²⁶

Que les questions de Golaud à l'enfant, étouffées à peine sont-elles formulées, ne sont que la face visible, l'émergence d'une intense agitation intérieure refoulée, l'affleurement de pulsions violentes réprimées, c'est ce que le dramaturge réussit admirablement à suggérer au lecteur par le mode heurté, saccadé, par la tension contenue, sous-jacente, du dialogue. Du point de vue de l'écriture, le procédé nous fait penser à la notion de "sous-entendus", aux "vides" (*Leerstellen*), dans lesquels l'angliciste allemand Wolfgang Iser²⁷, "esthéticien de la réception", voit le trait constitutif du texte littéraire.

Effectivement, Maeterlinck dispose magistralement les sous-entendus, accumule les exclamations, les répétitions totalement évasives, exploite les esquives²⁸.

Menée à son paroxysme l'inutilité du dialogue, devient paradoxalement significative l'écriture syncopée, expressive par le prolongement qu'elle appelle dans la pensée de l'Autre, suggestif le silence. Comme si Maeterlinck s'était rappelé le trop peu connu monologue de Novalis, dans lequel le romantique allemand restaure "le merveilleux mystère" de la parole.

C'est au fond une drôle de chose que de parler et d'écrire, la vraie conversation, le dialogue authentique est un pur jeu de mots (...) ce qu'ils (tant de gens) ne remarquent pas, c'est que le bavardage à bâtons rompus et son laisser-aller si dédaigné sont justement le côté infiniment sérieux de la langue.²⁹

Déclaration qui met dans sa juste lumière "le dialogue inutile", mais qui revêt aussi, par-delà le symbolisme, une valeur humaine permanente.

Pelléas et Mélisande réclame de l'esprit un travail imaginaire et personnel. "L'auditeur suppléant par ses propres facultés aux esquisses imprécises qui lui sont présentées, fait lui-même ce travail de suggestion évocative qui donne tant de pénétration aux sentiments qu'il éprouve"³⁰. Nous venons de citer le commentaire de la pièce, donné dès 1892 par un observateur sagace. Nous l'avons retenu parce qu'il a le mérite de cerner ce qui fait la nouveauté de la théâtralité mise en œuvre ici. En effet, le refus radical d'un théâtre fondé sur l'illusion totale de la vie et sa représentation entraîne nécessairement la participation active du lecteur. Appelé à compléter, à élaborer le sens manquant, stimulé, pour combler les vides et remplir les interstices entre les répons qui composent le dialogue, le spectateur-lecteur se retrouve constamment en quête d'un sens qui n'est que suggéré, à la recherche d'un réel rendu physiquement perceptible à travers une prolifération d'images, mais qui toujours lui échappent. Précisément, parce que le dramaturge s'est posé pour objectif de son esthétique non la figuration, mais le pressentiment de l'innommable, de l'irreprésentable,

du vide.

Déclarer, comme T. Todorov³¹, que Rimbaud et Maeterlinck font l'un et l'autre un usage comparable de l'indétermination, mais que la différence entre eux est énorme, dans la mesure où "l'un (Rimbaud) produit un révolution dans le langage ; l'autre (Maeterlinck) demande à ses lecteurs de rêver sur des phrases insignifiantes"³², c'est ne pas rendre justice au poète-dramaturge et sous-estimer son rôle de précurseur d'une théâtralité telle que les modernes l'élaboreront. En réintroduisant dans l'espace du théâtre la pratique des images et des signes, en renvoyant l'homme aux régions obscures de son subconscient, en réhabilitant l'inépuisabilité du sens et la magie de la langue, Maeterlinck a ouvert le théâtre à ce qu'on a appelé la modernité. N'en déplaise à ses détracteurs !

Quant à nous, ne sommes-nous pas réunis ici — et je voudrais voir dans ce colloque le signe d'une renaissance en France de l'œuvre du grand Belge — pour célébrer en *Pelléas et Mélisande* l'acte de "poiesis" absolu, la parole créatrice, au sein de laquelle le langage et la musique, philologues et musicologues, se sont rejoints.

Paul Gorceix

Université de Poitiers

* Nous citons d'après le texte publié en 1989 dans Le Livre de Poche. La *Préface*, les commentaires et les notes sont dus à Pierre Citti. Pour la recherche, cette édition est sans conteste la plus fiable scientifiquement.

— Dans la collection "espace nord" nous rappelons l'édition de *Pelléas et Mélisande* avec une *Préface* de Henri Ronse, suivie de la *Lecture* très suggestive de Christian Lutaud. (Editions Labor / Bruxelles—Fernand Nathan / Paris, 1983).

1. Maurice Maeterlinck, *Le "Cahier bleu"* (1888). Edition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston. Editions de la

Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p. 165, fo 65.

2. *Ibid.*, p. 161, fo 61.

3. Maurice Maeterlinck, *Ruysbroeck l'Admirable*, in : *La Revue Générale*, Bruxelles, 1889, p. 664.

4. *Cahier bleu*, p. 159, fo 58.

5. Introduction de Maurice Maeterlinck à sa traduction des *Disciples à Saïs et Fragments de Novalis*, Lacomblez / Bruxelles — Nilsson / Paris, 1895, p. XXXVII. Maeterlinck a lu Novalis aux alentours de 1889.

6. *Cahier bleu*, p. 145, fo 44.

7. Introduction aux *Disciples à Saïs*.

8. *Cahier bleu*, p. 144, fo 44.

9. Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, M. d. F., Paris, 1896, "Le Réveil de l'âme", p. 32-33. Souligné dans le texte.

10. Agenda personnel de Maeterlinck, conservé au "Musée de la Littérature", Bibliothèque Royale, Bruxelles. 3 février 1890.

11. *Cahier bleu*, p. 165, fo 65.

12. *Ibid.*

13. Il s'agit de Gérard Harry. Cf *Annales* de la Fondation Maurice Maeterlinck, T. IV, 1958, p. 46.

14. *Cahier bleu*, p. 101, fo 6 et p. 140, fo 40.

Les représentants modernes des Primitifs, ce sont les Germains pour lui, étant donné leur lien avec le Moyen Age que la Renaissance n'a pas coupé comme chez les peuples latins. Ce qui importe, c'est que le mythe de l'originel, cette image obsessionnelle de l'authenticité, non seulement le stimule, mais qu'elle devienne le principe directeur pour l'orientation de sa création, qui détermine la substance, le contenu et l'écriture de celle-ci.

15. Note du 28 février 1891, citée d'après Anne Schillings, *La Genèse de "Pelléas et Mélisande"*, in : *Audace*, n° 1, 1970, p. 119.

16. Cf. la *Préface* de Maurice Maeterlinck à son *Théâtre* édité chez Lacomblez en 1901 (3 volumes).

La *Préface au Théâtre* a été reprise in : *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix. "Poésie", Gallimard, Paris, 1983, (p. 296 à 301).

17. *Ibid.*

18. Nous empruntons ce propos à Christian Lutaud, in : *Lecture, op. cit.* — Comme le rappelle la racine étymologique de son nom (*Melos*, le chant) sa personne est identifiée à sa voix : "Ta voix ! ta voix !...", lui murmure Pelléas (Acte IV, sc. 4), "Elle est plus fraîche et plus franche que

l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !...”

19. Selon la définition que Maeterlinck en donne dans *Le Temple enseveli* (1902), Fasquelle, Paris, p. 257.

20. Albert Mockel, *Poésie et Idéauté*, p. 98, note 1. Cité d'après Michel Otten, *Albert Mockel théoricien du Symbolisme*, in : *Albert Mockel, Esthétique du Symbolisme*, Palais des Académies, Bruxelles, 1962, p. 30.

21. Note du 1er juillet 1892, citée d'après Anne Schillings, *op. cit.*, p. 126.

22. Pour ce qui concerne les rapports de Franz Hellens avec Maurice Maeterlinck, cf. l'article de Robert Frickx, "Hellens et Maeterlinck" in : *Aspects de la Littérature française de Belgique*, publié par Paul Gorceix in : "La Licorne", n° 12 , 1986. (Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers).

23. Franz Hellens, *Essais de critique intuitive*, Sodi, Bruxelles, 1968, p. 77, "D'un certain ordre fantastique chez Roger Martin du Gard".

24. Au sujet de la "surdétermination", nous renvoyons aux deux articles publiés par Hans Felten, *Überdetermination und Heterogenität im frühen Theater Maeterlincks*, in : "Germanisch-Romanische Monatsschrift", Heft 3, 1986, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, et "Pelléas et Mélisande". *Lecture plurielle de la première scène*, in "Kölner Schriften zur Romanischen Kultur", Bd. 9, dme-Verlag, Köln, 1988.

25. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), P. U. F. , Paris, 1944, p. 95.

26. Cité d'après Stefan Gross, in : *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, T. XXVI, 1980.

27. Nous faisons allusion à l'essai de W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*, (1970). Constance, 2ème édition, 1971.

28 "J'ai vu passer un loup dans la forêt", glisse Golaud au moment où Yniold lui pose une question embarrassante à propos de la "patience", qu'il vient d'évoquer. "Alors ils s'entendent bien ?", reprend Golaud obsédé par l'idée de "savoir" la vérité.

29. *Monologue* que Maeterlinck n'a pas traduit dans les *Fragments*. Cf. Novalis, *Oeuvres Complètes. II : Les Fragments*, Gallimard, Paris, 1975, p. 86. (Edition traduite par Armel Guerne).

30. Henry Le Bœuf, *L'Evolution symboliste* (II), dans *La Revue*

rouge, 1893, pp. 160-161. Cité d'après Herman Braet, *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique 1885-1900*, Palais des Académies, Bruxelles, 1967, p. 152.

31. Ce, après un bref commentaire d'un passage de *Pelléas et Mélisande*, le même que nous avons d'ailleurs choisi à la scène 4 de l'Acte I.

32. T. Todorov, *Symbolisme et Interprétation*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 84.



La grotte,
décor de Ronsin pour la création de l'opéra (1902). In *Opera Guide n°9, Pelléas et Mélisande*, London, John Calder Ltd, 1982.

VOIR ET SAVOIR : UNE ESTHÉTIQUE DU SECRET

Il est devenu banal de rappeler que le premier théâtre de Maurice Maeterlinck constitue la plus importante ligne de fracture dans l'évolution du théâtre français de la seconde moitié du XIXe siècle : quelques pièces du jeune dramaturge flamand, au début des années quatre-vingt-dix, suffirent à pulvériser le mythe de l'autonomie et de la liberté morale du héros, de bousculer les habitudes si chères au public parisien, du "théâtre bien fait" d'un Scribe ou d'un Sardou, de mettre à mal les conventions, encore toutes récentes, du nouveau théâtre réaliste et naturaliste qui tentait de faire passer à la scène un projet esthétique largement inspiré du positivisme.

Comme Wagner, comme Mallarmé, et comme plus tard, Debussy, Maeterlinck part de la nécessité de rompre avec l'ancien théâtre, englué dans des conventions psychologiques,

constate Pierre Macherey¹, qui rappelle aussi que le théâtre de Maeterlinck, qui passe généralement pour superficiel et insignifiant, s'inscrit en fait dans un genre tout à fait caractéristique de son époque, le théâtre d'idées. A ce titre, il relève d'un parti pris esthétique concerté, "dont il faut reconnaître la cohérence"².

Cette cohérence, il faut d'abord la chercher dans la vision du monde de la génération symboliste que l'on peut, en gros, définir comme une "attitude idéaliste", largement inspirée de l'idéalisme allemand et qui dit à la fois la fascination et le

refus des apparences. Pour l'idéalisme symboliste — qui ne se se confond, en fait, avec aucun idéalisme particulier tout en se référant à tous les idéalismes³ — le monde est frappé d'une présomption d'idéalisation et du soupçon de n'être que *ma représentation*. Ce que Remy de Gourmont appellera une "vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice"⁴, apparut d'abord sous la forme d'une doctrine artistique qui récusait les réquisits du positivisme et donc les esthétiques réalistes ou naturalistes qui s'en étaient inspirées.

Pour celles-ci, on le sait, tout se matérialise sous les espèces les plus objectives ; le monde phénoménal n'a plus ou n'a pas de secret, ou, s'il en a encore, on ne tardera pas à le lui enlever. Le positivisme est à l'origine d'une culture unidimensionnelle où tout s'exalte dans le concret, où se développe une esthétique de la désignation où tout peut être dit, nommé, répertorié, recensé, classé (on se souviendra que pour Auguste Comte, le langage est avant tout un instrument de classification). Je qualifierais volontiers le positivisme de philosophie des "objets présents", réservant à l'idéalisme symboliste l'appellation d'esthétique des "objets absents", dans ce sens qu'elle convoque une culture pluridimensionnelle où le réel posséderait plusieurs strates (visible/invisible ; sensible/suprasensible ; phénomènes/idées) entre lesquelles l'artiste symboliste cherche à établir des liens qu'il appelle analogies ou correspondances. L'idéalisme symboliste croit, quant à lui, qu'il y a du secret dans l'univers, qu'il existe, derrière le monde des apparences, un arrière-pays qu'il faut à tout prix découvrir ou faire découvrir. Je propose d'appeler cet univers caché, — celui auquel on croit ou auquel on *feint* de croire, — l'univers du secret.

L'idéalisme philosophique et esthétique de Maeterlinck, Paul Gorceix l'a bien montré, doit beaucoup à la tradition allemande⁵ ; mais il transite aussi par une tradition bien française, celle qui combattit farouchement le positivisme et le scientisme au nom de la foi, de l'inconnu, du mystère, de l'existence d'un autre monde ou simplement par aversion de l'idéologie dominante. Villiers de l'Isle-Adam en fut l'un des plus talentueux

porte-parole et c'est à ce titre que l'auteur de *Claire Lenoir* eut sur le jeune Maeterlinck une influence profonde que celui-ci a d'ailleurs reconnue :

Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations plus qu'à ses œuvres que j'admire beaucoup d'ailleurs⁶.

Villiers, "l'homme providentiel qui, au moment prévu par je ne sais quelle bienveillance du hasard devait orienter et fixer" la destinée du jeune Gantois et créer "l'atmosphère" même où devaient vivre et respirer Maleine, Mélisande, Astolaine, Sélysette "et les fantômes qui suivirent"⁷, apparut, fidèle à sa légende, une fois de plus, "ponctuel, devant l'assignation du sort"⁸.

Ce que Maeterlinck doit à Villiers, on ne s'est pas souvent aventuré à le dire, d'autant sans doute que Villiers, comme Mallarmé, constitue un sommet de la réflexion idéaliste en France et que l'arsenal philosophique du Gantois apparaîût, à première vue, comme un édifice un peu mou face à la cathédrale hautaine de l'aristocrate français. Disons d'abord que, dans la pensée de Villiers, l'opération de la fiction peut se résumer à la formule : "illusion pour illusion, choisissons celle qui nous rend un dieu". Cette formule ne peut se réduire à un simple parti pris idéaliste ; elle relève avant tout d'un pari, d'un coup de dé philosophique, et crée un espace où tout, à nouveau, devient possible. Elle rend à la pensée la liberté de choix, engendre une accélération sur place. Mais cette "vitesse mentale", observe Bernard Noël, a l'air de se précipiter, mais "ne va nulle part"⁹. On peut le constater dans *Claire Lenoir*, dans *L'Eve future* ou dans *Axël*. "A quoi sert cela ? — à un jeu"¹⁰, mais ce jeu est le plus important qui soit, fonde le symbolisme. "De la Renaissance au Romantisme, la pensée évolue dans un même continuum"¹¹, proclame qu'il y a du référent derrière les signes, que le monde a un sens, et que la littérature peut ou pourra énoncer ce sens. Le symbolisme, avec les attitudes idéalistes de Mallarmé, de Villiers et de Maeterlinck, instaure ce que Bernard Noël a appelé "une coupure fondamentale" à partir de laquelle les œuvres de la pensée ne chercheront plus

l'absolu, la vérité, le sens, que pour les perdre. Ou les cherche en les sachant perdus. Villiers ridiculise, à travers Tribulat Bonhomet, la suffisance du scientisme positiviste, et, au-delà, toute pensée qui s'applique à s'approprier un savoir et à le reproduire. *Claire Lenoir* est, par excellence, la scène où l'on peut lire le savoir d'une époque grâce à la mise en place du triangle ancien constitué par la science, la métaphysique et la foi. Mais le dispositif villiérien — contrairement à celui de Fontenelle dans son *Discours sur la pluralité des mondes* — est ainsi posé qu'il n'attend pas du lecteur qu'il fasse un choix, car il met à la question et humilie tour à tour chacun des pôles du savoir. Toute scène du savoir, chez Villiers, est impitoyablement portée au stade de simulacre, là où peut s'exercer librement l'effet de l' "atroce et grandiose"¹² ironie qui avait fait frissonner autant Maeterlinck que Mallarmé.

La scène du savoir maeterlinckien révèle elle aussi les linéaments d'un dispositif, certes moins apparent et surtout moins bavard que chez Villiers, mais néanmoins présent et perceptible. Ce dispositif épouse d'ailleurs celui de Villiers dans la mesure où il reflète les principales positions philosophiques qui correspondent, en gros, aux interrogations d'une génération d'écrivains et à celles de son époque. En cela, le théâtre de Maeterlinck est bien un théâtre d'idées au sens large du terme, mais le dramaturge a soigneusement évité le "sublime désuet" de Villiers pour ne retenir que cette "musique de la pensée" "qui accompagne, justifie, soutient et surélève celle des mots"¹³.

S'agissant de *Pelléas et Mélisande* comme scène du savoir, on voit qu'Arkël y occupe l'une des positions classiques. Sa gnoséologie procède de la métaphysique, au sens traditionnel du terme, lorsqu'il pose que "nous ne voyons jamais que l'envers de nos destinées" (I, 3) ou qu'il n'arrive "peut-être pas d'événements inutiles" (I, 3) ; mais il participe aussi du savoir des "initiés" ou des "avertis". D'une façon tout aussi traditionnelle, Arkël pense que la connaissance d'autrui passe par la connaissance de soi — ce qu'eût pu dire le Maître Janus d'*Axël*. Ce n'est toutefois pas le savoir occultiste, mais tout simplement le "fruit le plus sûr de [sa] vie", la sagesse appor-

tée par l'expérience de l'âge, qui lui permet de se placer en position de guide ou de maître par rapport au jeune Pelléas : "je vous apprendrai à voir" (II, 4) lui promet-il, et l'emploi absolu du verbe indique bien sûr qu'il s'agit d'un "voir" qui doit déboucher sur un "savoir" sur le plan de la vie intérieure et même sur celui du destin. C'est cette même assurance qui lui permet de dire à Mélisande qu'il avait

toujours vu que tout être jeune et beau créait autour de lui des événements jeunes, beaux et heureux (IV, 2).

On surprend d'ailleurs, à travers les phrases génériques d'Arkël, marquées par la présence de mots comme "toujours", "jamais" ou des expressions comme "il faut" ou "il vaut mieux", une propension certaine à énoncer des vérités générales ou même à prédire l'avenir : ne voit-il pas en Mélisande l'élue qui ouvrira la porte "à l'ère nouvelle" qu'il "entrevoit" (IV, 2) ? Même la fameuse phrase empruntée à Schopenhauer (IV, 2) — "si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes" — révèle une sorte d'*hybris* malheureuse du philosophe qui tente de projeter son humanité pitoyable au plan de la transcendance. Mais sur ce point, l'univers du premier théâtre de Maeterlinck est pareil à celui de Villiers : c'est une manière de mettre à l'épreuve toute certitude, d'user les erreurs. On le voit bien dans le cas d'Arkël : rien n'est plus sujet à caution, ici, que le savoir qui prétend à la généralité. Tout savoir humain sur la vie, la mort, le bonheur et le malheur y sera immanquablement démenti. Le savoir d'Arkël, comme celui de Marcellus dans *La Princesse Maleine*, du vieillard dans *Intérieur* ou d'Aglavaine dans *Aglavaine et Sélysette*, ne sont énoncés que pour se trouver infirmés. Il ne reste ensuite qu'à se soumettre, qu'à faire l'amer apprentissage de l'absence de toute certitude, de tout savoir et de confesser, humblement, comme Arkël devant Mélisande morte (V, 2) :

Je n'y comprendrai rien non plus...

Le "non plus" renvoyant l'aïeul qui croyait avoir acquis "je ne sais quelle foi à la fidélité des événements" (IV, 2) au rang de

simple pantin privé à jamais de l'espoir de comprendre quoi que ce soit à ce qui arrive, réduit à la dérisoire certitude que l'avenir sera, comme le présent et le passé, soumis à ce "néant hostile", "à tous les souffles d'une nuit indifférente"¹⁴ dont Maeterlinck parlera dans la préface qu'il donnera en 1901 à l'édition de son *Théâtre*.

Golaud n'est pas Tribulat Bonhomet, c'est entendu, mais sa position est marquée par un ancrage discret dans les valeurs du "bons sens commun" dérivées du positivisme. Cet homme que Geneviève, au début de la pièce, qualifie de "prudent", "grave" et "ferme" (I, 3), est d'emblée confronté à un secret qu'il ne peut percer : Mélisande. D'elle, il ne sait rien et ne saura jamais rien. Le parcours de Golaud va de l'inconnaisance à l'inconnaisance. D'où son exaspération croissante, car il est malgré tout l'empiriste qui croit aux causes ("il faut une raison cependant" [II, 2], répond-il à Mélisande qui lui confesse être malheureuse à Allemonde), qui pense que la réalité obéit à des lois immuables et qu'il faut, par conséquent, "prendre les choses comme elles sont" (II, 2) :

Il n'y a rien à faire à tout cela... (III, 5),

enseigne-t-il à son fils en observant le jardinier qui tente de soulever un arbre que le vent a jeté en travers du chemin. On est loin de la dissertation sur la bûche dans *Claire Lenoir*, mais Golaud prend soin de préciser que l'arbre "restera du côté où il est tombé", puisqu'il est "trop grand" et "trop lourd". Il est aussi celui qui "examine", qui inspecte, — seul ou en compagnie de Pelléas, — les souterrains du château pour y constater les lézardes dans les murs et dans les piliers des voûtes (III, 3). Mais c'est surtout, à la scène 5 de l'acte III, lorsqu'il se sert du petit Yniold pour espionner Pelléas et Mélisande, que Golaud révèle sa vraie position dans le dispositif maeterlinckien. Cette scène illustre bien, en effet, que celui qui ne croit qu'à ce qu'il voit, est vite porté à ne plus voir que ce qu'il veut bien croire. Golaud espère vérifier ce qu'il soupçonne et tente d'apprendre d'Yniold à propos de quoi Pelléas et

Mélisande se querellent parfois :

YNIOLD

A propos de la porte.

GOLAUD

Comment ? A propos de la porte ? — Qu'est-ce que tu racontes là ? — Mais voyons, explique-toi ; pourquoi se querellent-ils à propos de la porte ?

YNIOLD

Parce qu'on ne veut pas qu'elle soit ouverte.

GOLAUD

Qui ne veut pas qu'elle soit ouverte ? — Voyons, pourquoi se querellent-ils ?

YNIOLD

Je ne sais pas, petit-père, à propos de la lumière.

GOLAUD

Je ne te parle pas de la lumière : nous en parlerons tout à l'heure. Je te parle de la porte. 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...

Quelques répliques plus loin, Golaud, exaspéré, insiste encore, mais en vain : “Dis-moi ce que tu sais au sujet de la porte”. Le *on* d'Yniold perturbe de toute évidence la communication, coupe l'accès au savoir, puisque Golaud ne peut identifier le référent du pronom indéfini. D'où l'urgence, subitement ressentie par le père, d' “apprendre à parler” à son fils et d'énoncer les lois de la “bonne” communication : il faut traiter des choses une par une, clairement (“je ne te parle pas de la lumière : nous en parlerons tout à l'heure. Je te parle de la porte”) ; il faut “causer tranquillement” et surtout “sérieusement”. Bref, la bonne communication se fait à l'aide d'énoncés clairs, univoques, précis et surtout transparents pour établir la vérité et accéder au savoir. Golaud pense que la parole est seulement communication et qu'il suffit de “tout dire” pour “tout comprendre” (II, 2)¹⁵. Or, c'est bien évidemment à cet “emploi élémentaire du discours” qui dessert “l'universel reportage”, que,

fondamentalement, se dérobe le texte maeterlinckien. On peut donc dire que la dérive de Golaud se fait à partir de l'épistémè positiviste dont le questionnement et la hantise du savoir ("Et tout ce que je ne savais pas jusqu'ici, me saute aux yeux ce soir (...) Je voudrais savoir... Je voudrais te demander") (V, 2), loin d'obtenir les réponses espérées ou adéquates, bute d'abord sur des mots qui, comme le notait Maeterlinck dans son *Cahier bleu*, "s'entrouvrent comme les abîmes de l'âme"¹⁶. En outre, le dialogue maeterlinckien ne comporte pas vraiment de progression ; la parole de l'un ne formant que rarement complémentarité ou opposition avec celle de l'autre, il n'y a pas à proprement parler de dialectique possible. Et les dernières questions de Golaud, si elles révèlent bien leur nature et leur provenance, s'adressent à un "tu" qui déjà n'est plus là ("Où es-tu ? — Mélisande ! — Où es-tu ? — Où vas-tu ?" (V, 2)¹⁷.

Mélisande, d'ailleurs, a-t-elle jamais été véritablement *là* ? On peut se le demander, tant ce personnage semble fait d'une forme qui ne connaît que le vide, l'écart, la rupture. Elle n'est jamais visible d'un seul tenant et ne se livre que par indices : elle a des silences, des trous, des impasses. De toute évidence, le personnage de Mélisande traduit d'abord la dépossession du moi en proie à l'altérité, investi par l'autre. Maeterlinck s'est-il souvenu de Claire Lenoir de Villiers qui posait précisément la question de la continuité et de la compacité du moi ? On ne peut s'empêcher, en écoutant Mélisande répéter qu'elle ne peut rien dire sur elle-même, qu'elle ne sait pas ce qu'elle sait, qu'elle ne dit pas ce qu'elle veut et qu'elle ne comprend pas tout ce qu'elle dit, de penser à cette célèbre phrase que Claire Lenoir jette à la face du tueur de cygnes :

Où le *moi* est-il bien lui-même ? Quand ? A quelle HEURE de la vie ? Votre *moi* de ce soir est-il celui qui sera demain ? (...) Nous sommes les jouets d'une perpétuelle illusion, vous dis-je ! Et l'Univers est bien un rêve !.. un rêve !.. un rêve !¹⁸...

Dans les carnets de Maeterlinck¹⁹, Claire est le premier

nom donné à Mélisande et peut-être faut-il voir là plus qu'une coïncidence, dans la mesure où Claire et Mélisande sont toutes deux hantées par un principe commun de dessaisissement de soi. Même à travers l'amour qui unit Mélisande à Pelléas, Maeterlinck s'est attaché à montrer d'abord la vacance du moi, comme si ce qui traverse et dépasse les amants estompait toute particularité, comme s'ils obéissaient à autre chose qui les force à s'aimer. Dans ses carnets, Maeterlinck faisait dire à Claire-Mélisande :

Pourquoi est-ce donc, pourquoi est-ce donc que je vous aime ainsi ?
Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi qui t'aime.

Anne Schillings observe très justement, à ce propos :

Pelléas et Mélisande s'avouent *in extremis* un amour qu'ils refusent, qui ne correspond ni à leur volonté, ni à ce qu'ils pressentent être leur véritable *moi*. (...) toute l'aventure des jeunes gens se situe en dehors de la sphère du moi conscient.²⁰

Dans le texte définitif, il restera des traces très nettes de cette intention du dramaturge. Ainsi, dans les paroles de Pelléas :

Voilà... voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue...

à quoi Mélisande répond :

Moi non plus... J'avais peur... (IV, 4)

Pas de coup de foudre, dans cet univers, mais une révélation difficile, hésitante et différée jusque sous le regard de la mort, l'enlacement final de Pelléas et Mélisande étant même provoqué par la présence de Golaud. Dans ses ébauches, Maeterlinck avait prévu cette didascalie significative à propos de la fin de cette scène : "*Tant que le mari reste immobile, ils restent immobiles, mais c'est quand il se met en mouvement qu'ils disent ce qui précède*"²¹. A Pelléas, qui l'invite à se mettre "à l'ombre du tilleul" pour échapper aux regards, Mélisande répond : "Je veux qu'on me voie...". Tout se passe

comme si la parole et le geste d'amour ne pouvaient advenir, dans cet univers, que sous le regard et sous la puissance de l'autre, celui-ci nommant aussi bien l'aliénation que l'influence, l'indifférence que l'attention, le hasard que la nécessité.

Par rapport à Golaud et à Arkël, quel pôle du savoir occuperait Mélisande ? Ce qu'on peut dire, à coup sûr, c'est que cette Mélisande que les hommes mettent à la question, qu'ils traînent par les cheveux, dont ils rêvent d'écraser les mains et ne cessent d'interroger le regard, constitue le pôle de gravitation du désir de savoir. Du secret, elle partage le pouvoir fascinant de passer à travers tout ce qui est dit ou écrit comme un signifiant qui ne révélerait jamais son signifié. "Le caché ou le refoulé ont vocation à se manifester, alors que le secret ne l'a pas du tout" écrit Jean Baudrillard : il n'y a "jamais de révélation, jamais de communication, jamais même de «sécrétion» du secret" qui tient son pouvoir du seul fait de ne pas être dit²². Dans une esthétique du secret, on ne cesse d'affirmer que le sens n'est pas trouvé, qu'il n'est pas ici, ou qu'il n'est pas celui qui prévaut²³. Le secret, en fait, c'est l'hyperbole du sens, promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà.

Le secret choisit de manifester sa présence, chez Maeterlinck comme chez Villiers, par le regard. Chez Villiers, il est de l'ordre du *fascinum*, regard de la Méduse qui a "le froid de la pierre"²⁴ et que Claire juge utile, plus dans l'intérêt des autres que dans le sien, de voiler d'épaisses lunettes. Les yeux de Mélisande sont offerts à tous, mais comme un "signe inquiet"²⁵, engagé dans un processus de signifiante ambigu, toujours recommencé ("Et je n'ai pas encore regardé son regard" dit Pelléas au début de la scène 4 de l'acte IV). "Si j'appréhende le regard, je cesse de percevoir les yeux" nous avertit Sartre dans *L'Être et le Néant* : "le regard d'autrui masque ses yeux, il semble aller devant eux"²⁶. Inversement, voir les yeux d'autrui nous empêcherait-il de voir son regard ? En tout cas, Pelléas, après l'aveu d'amour réciproque, s'inquiète :

Où sont tes yeux ? — Tu ne vas pas me fuir ? — Tu ne songes pas

à moi en ce moment” (...) Tu regardais ailleurs...

à quoi Mélisande répond :

Je te voyais ailleurs...

Il est clair que dans la pièce de Maeterlinck, tout se noue autour des yeux et du regard qui conditionnent en profondeur le rapport même des êtres (“Je ne t’aimais pas la première fois que je t’ai vue” dit Pelléas à Mélisande : “Je ne pouvais pas regarder tes yeux”. Dans l’édition originale, on lisait même “Je ne pouvais pas admettre tes yeux...”²⁷). Disons ceci : Pelléas, en tentant de regarder ce qui le regarde, se voit “vu” *ailleurs* par Mélisande. Ce regard qu’il rencontre s’avère un regard “imaginé au champ de l’Autre”²⁸, puisque *ailleurs* sera toujours le lieu de l’Autre, de l’*alius* qui depuis toujours rôde dans l’ailleurs. Personnage traversé et habité par l’altérité, Mélisande rejoint Claire en même temps qu’elle en procède. Toutes deux révèlent l’autre qu’on regarde et dont on ne revient pas. La scène de l’effroi, chez Villiers, recourt encore au procédé de la vision somme toute extérieure qui vient se fixer du dehors sur le globe oculaire. Celle de Maeterlinck est déjà beaucoup plus intérieure, puisque l’effroi procède de cette “mer de mystères que nous portons en nous”, pour employer la belle formule que le dramaturge utilisa en 1890²⁹.

Le premier théâtre de Maeterlinck, dont *Pelléas et Mélisande* fait partie, serait à (re)lire comme une vaste opération de la fiction basée sur des réquisits philosophiques qui supposent, dans un univers où tout conspire à suggérer l’idée de causalité, de finalité et de nécessité, la dépendance totale de l’homme par rapport à une réalité ultime qui, elle, est sans cause, sans finalité, sans nécessité pensables par l’homme. Ces “énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions”, Maeterlinck a bien pris soin de nous dire que l’esprit de ses drames les “suppose malveillantes”³⁰. En d’autres mots encore, le pari est fait ici que la vie serait un mauvais rêve que nous rêvons malgré nous et qui serait soumise, de surcroît, à un “injustice sournoise, dont les peines —

car cette injustice ne récompense pas, — ne sont peut-être que des caprices du destin³¹. Transposé dans le lexique villiérien, on obtiendrait quelque chose comme ceci : illusion pour illusion, nous ne pouvons subir que la plus terrible. Toutefois, dans l'importante "Préface" de 1901 à l'édition de son *Théâtre*, Maeterlinck ajoute qu'on retrouve bien là "l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature"³². Ce qui me permet de dire que Mélisande occupe bien sur la scène du savoir la position de Claire, mais avec cette différence que la "Lumière des siècles" que l'héroïne de Villiers préférerait à son "siècle de lumière"³³ est devenue une "*mare tenebrarum*" dont Mélisande subit l'épouvante : "comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante"³⁴ écrit Maeterlinck en 1890 dans "Confession de poète".

Tout au début des carnets qui contiennent les ébauches de son drame, Maeterlinck avait noté :

Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de hale-tants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger³⁵.

C'est sans doute là l'idée cardinale du drame et qui se manifeste, dans le texte, à travers la thématization de l'enfermement, de l'écrasement et de l'impuissance qui s'attache aux principaux protagonistes. Hanté par le rêve d'un théâtre d'où seraient absents l'homme, les contingences, la vie extérieure, Maeterlinck a inventé un langage dramatique où l'impossibilité des rapports instaure en fait une nouvelle forme de communication. Car ce qui traverse ici la parole estompe toute particularité, décolore la vie et les êtres, fonde la déshérence d'un monde qui ne peut être sauvé, mais livre passage à l'autre, ce "troisième personnage" "énigmatique, invisible mais partout présent" qui s'avère immédiatement non-personne au cœur même de l'interlocution. C'est pour cela, sans doute, que *Pelléas et Mélisande* apparut, aux yeux de toute une génération, suivant la belle formule de Mallarmé, "comme un péremptoire signe littéraire, énorme"³⁶ et Mélisande, après

Ophélie, comme un nouveau “joyau intact sous le désastre”³⁷.

Christian Berg
Université d'Anvers (U. I. A)

1. P. Macherey, “Debussy et Maeterlinck”, dans *L'Avant-scène/Opéra*, n° de mars-avril 1977, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. Voir, à ce sujet, A.G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France*, Oxford, Blackwell, 1950, (rééd. 1968), *passim*.

4. Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris (2 vol.), 1896-1898, p. 11.

5. P. Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, 1975, *passim*.

6. M. Maeterlinck cité d'après J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, 1891, p. 116-129.

7. M. Maeterlinck, “Villiers de l'Isle-Adam”, in *Bulles bleues*, Monaco, 1948, p. 195-201.

8. S. Mallarmé, “Villiers de l'Isle-Adam” in *Oeuvres* (éd. établie par Yves-Alain Favre), Paris, 1985, p. 165.

9. B. Noël, “La vitesse mentale” in Villiers de l'Isle-Adam, Isis, Paris, 1979.

10. S. Mallarmé “la musique et les lettres”, in *Oeuvres complètes* (éd. établie par H. Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, 1970, p. 647.

11. B. Noël, “La vitesse mentale”, art. cité, p. 14.

12. M. Maeterlinck, *Bulles bleues*, *op. cit.*, p. 198.

13. *Ibid.*, p. 200.

14. M. Maeterlinck, “Préface”, in *Théâtre*, tome I, Paris, 1925, p. XI.

15. “Golaud est le seul [personnage de la pièce] à croire aux lois du discours qui tendraient à accréditer l'idée d'un fonctionnement harmonieux du langage et de la pensée”, fait observer Maryse Descamps (*Maurice Maeterlinck. Un livre “Pelléas et Mélisande”. Une oeuvre*), Bruxelles, 1986, p. 106.

16. M. Maeterlinck, *Le “Cahier bleu”* (éd. établie par J. Wieland-Burston), Ed. de la Fondation M. Maeterlinck, 1977, p. 168.

17. “C'est à cet interrogatoire (de la scène 2 du dernier acte) que

Maeterlinck s'attache durant toute la genèse de l'œuvre, s'y attardant bien plus qu'à l'évocation de la mort de Mélisande", constate Anne Schillings en se basant sur l'examen des carnets ou agendas de Maeterlinck de 1891-1892. (A. Schillings, "La genèse de *Pelléas et Mélisande*", in *Audace*, 1970, n° 16, p. 121.

18. Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir et autres contes insolites*, éd. établie par J. Noiray, Paris, 1984, p.91. Maeterlinck, en 1890, écrit: "Notre identité n'est que notre Rêve..." ("Menus Propos", in *La Plume*, 1890, p. 217-218).

19.A. Schillings, art. cité, p. 123, note en bas de page.

20. *Ibid.*, p. 122-123.

21. Cité d'après A. Schillings, art. cit., p. 122.

22. J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, 1981, p. 108.

23. C'est ce que Clément Rosset appelle la "voie de l'illusionniste" : "c'est une manière de conserver le sens que de le rendre invisible, de situer son site ailleurs, en coulisse", in *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, 1977, p. 60.

24. Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, *op. cit.*, p. 47.

25. J'emprunte la formule à R. Barthes, "Droit dans les yeux" in *L'obvie et l'obtus*, ("Essais critiques III"), Paris, 1982, p. 279.

26. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, 1977, p. 304.

27. Sur les modifications que Maeterlinck a apportées à l'édition originale de 1892, on se reportera à l'excellente édition de *Pelléas et Mélisande* due à Pierre Citti (Paris, 1989), p. 142-151.

28. Formule que j'emprunte à J. Lacan qui discute la phénoménologie sartrienne dans *Le Séminaire. Livre XI*, Paris, 1973, p. 79.

29. Dans "Confession de poète" in *L'Art moderne*, n° de février 1890, p. 60-62.

30. M. Maeterlinck, "Préface" au *Théâtre*, tome I, Paris, 1925, p. XI.

31. *Ibid.*, p. IX.

32. *Ibid.*, p. IX.

33. Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, *op. cit.*, p. 85.

34. M. Maeterlinck, "Confession de poète", *op. cit.*, p. 62.

35. Cité d'après A. Schillings, art. cit., p. 119.

36. S. Mallarmé, *Oeuvres complètes* (éd. établie par H. Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, p. 329.

37. *Ibid.*, p. 302.



Fernand Khnopff, *Le Silence*, pastel sur papier, 1890. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Thomas Stewart (Golaud) et Anne Howells (Mélisande) à Covent Garden en 1978. Photo Christine Burton, *Opera Guide*, *op. cit.*

PELLEAS ET MELISANDE
OU
LA PROIE POUR L'OMBRE

Une scène, une situation, ou une réplique de Maeterlinck ressemble à un dessin inachevé. Il faut le compléter grâce au transparent d'une autre scène, d'un autre événement, d'un autre propos. On ne saisit qu'au retour le sens des événements. Et pour reconnaître ces revenants à leur premier passage, il faut savoir d'abord qu'une loi d'éternel retour les contraindra à nous retrouver.

Cette condition faite au lecteur correspond à la condition faite au personnage :

Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue... (485) ¹

Voilà comment Pelléas affirme le véritable amour. Ce qui arrive une fois est insignifiant, ce qui n'arrive qu'une fois est terrible ("Moi non plus, j'avais peur...", répond Mélisande), comme la visite d'un étranger (422) et le passage de la mort. C'est à sa fidélité qu'on reconnaît l'événement (423), du moins l'événement qui n'est pas inutile (69), celui qu'on doit offrir à son être ou à sa destinée (217).

Cela ne veut pas dire que les amants ne s'étaient pas aimés au premier regard — car ils le disent aussi —, mais comme cet amour est le rendez-vous de leur destin il a fallu plusieurs rencontres avant qu'ils ne se trouvent — "et maintenant je t'ai trouvée !" (471).

Un événement, dans le premier théâtre de Maeterlinck, devient un événement par sa répétition — non sans doute par sa répétition identique, mais grâce à l'instillation d'insistances

qui, d'une scène à l'autre, découvrent la gravité et le symbolisme de l'aventure. Les événements ici ne se "déroulent" pas, ils s'enroulent au contraire autour du personnage, comme cet amour, pour circonscrire sa destinée, et pour l'étouffer.

*
* *
*

"Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps"

Voilà donc la synthèse dramatique originale de Maeterlinck. Car le théâtre consiste justement à reproduire, de soirée en soirée, les mêmes gestes et les mêmes paroles. Précisément cette répétition toujours identique fortifiait le mépris des poètes symbolistes pour un art inapte à l'innovation comme à la découverte : le public et la critique appellent un "événement théâtral" le succès lui-même de la pièce, financier, mondain, social. L'"événement théâtral" pris en ce sens, est de l'ordre de la publicité, et il présage une série de représentations : cent, deux cents peut-être. Du radotage et des bénéfiques. Le poète Gustave Kahn⁵ ridiculisait la répétition mécanique et stérile des mêmes sujets dans tous les théâtres, la répétition chaque soir du même spectacle d'observation de mœurs bourgeoises.

Le véritable événement, au théâtre, ce serait pour le poète l'entrée dans un autre monde. La représentation devrait être une féerie et une fairie, magie et fête. Pour Mallarmé, pour Charles Morice, pour Lucien Muhlfeld⁶, le théâtre contemporain est profané. La mission du poète serait de le rendre à sa vraie nature de fête, unique, suprême, où l'intrigue s'effacerait, où la succession chronologique des actions deviendrait nulle ou insignifiante. Là s'opérerait "la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et de l'expression musicale" — écrivait le romancier Camille Mauclair qui prit tant de part à la première représentation de *Pelléas et Mélisande* en 1893. Et il continuait invoquant le maître des Symbolistes, Mallarmé :

Pour lui le sujet essentiel du drame était unique (...). Il fallait que dès le lever du rideau, d'un seul coup tout fût placé sur un plan général abstrait, au-dessus du temps, comme le symbolise, disait-il, l'élévation du plancher scénique. Alors commençait l'exhibition de l'Homme.⁷

"Au-dessus du temps" — c'était l'épigraphe du livre de Huysmans, *A rebours*, ("Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps..."), épigraphe emprunté au mystique flamand Ruysbroeck, dont Maeterlinck, secoué par cette phrase, publiait une traduction en 1891⁸. Et c'est dans ce roman de Huysmans que des Esseintes, le personnage, donnait par avance la formule de la relation littéraire rêvée par les Symbolistes "entre un magique écrivain et un idéal lecteur". *Pelléas et Mélisande* fut créé lors d'une représentation unique dans un théâtre loué pour la circonstance cet après-midi du 17 mai 1893, et cette pratique empruntée, à l'acteur Antoine et à son Théâtre Libre, fut toujours celle des troupes symbolistes de Paul Fort et de Lugné-Poe.

Mais si ce théâtre peut ainsi échapper à la fatalité de la répétition, à cette condition servile faite à la représentation, Maeterlinck, lui, intériorisa cette fatalité dans le mystère mis en scène, choisit la répétition comme source du drame, au lieu qu'elle en restât son nécessaire et compromettant emballage.

Donc, puisque l'événement qui leur advient n'a de corps et de sens que par la réitération, les personnages sont les premiers spectateurs du rôle qui leur est dévolu et qu'ils découvrent, de scène en scène.

Ainsi, rompant avec son temps, rompant avec le temps, en créant une représentation de l'homme "qui ne connaît pas de siècles", posé au point de jaillissement de la légende et du mythe, ce théâtre libéré de l'anecdote conduit bien le spectateur "au-dessus du temps", selon l'injonction de Ruysbroeck l'Admirable. Et pour nous dépouiller du sentiment de la temporalité, Maeterlinck a construit un piège à voler le temps, *Pelléas et Mélisande*, qui absorbe notre sens du rythme et de la durée pour le transfuser dans une sphère transparente, et ainsi nous le faire apercevoir, nourrissant de notre existence même de spectateurs les fantômes d'Allemonde qui, comme les

ombres qu'Ulysse attire à l'entrée du royaume des morts avec du sang, ne viennent à nous que pour vivre de notre vie.

La création de l'événement

Revenons à la scène 1 de l'acte I, ce prélude et ce rite de l'entrée, que la musique pouvait rendre inutile et que Debussy a retranchée, aux cris des servantes :

— Il y aura de grands événements !

— Il y aura de grandes fêtes !

Scène d'annonce et de présages, cette "ouverture" écarte délibérément l'usage dramatique de la fameuse "scène d'exposition". Et c'est le premier geste par lequel Maeterlinck récuse la chronologie linéaire où des faits antérieurs expliqueraient et appelleraient l'action prochaine. A la fin de l'acte I, nous savons si peu de choses des personnages que leur passé est bien plus énigmatique que leur avenir, facile à conjecturer.

Puisque nous ignorons tant de choses des protagonistes, nous suivons dans leurs actes les traces de leur passé, et chacun de nous leur prête sa mémoire. La légende de *Pelléas et Mélisande*, nous la créons à l'appel de cette dramaturgie amnésique. Car il s'était produit bien des choses dans la vie d'Arkël, de Geneviève, de Golaud, de Mélisande et de Pelléas. Golaud a aimé une femme qui est morte mais dont nous ne savons rien. Quand la pièce se termine, nous voyons non tant qu'il est *encore* veuf, mais qu'il était *déjà* veuf. Geneviève a aimé deux hommes. Elle est venue en Allemonde comme Mélisande, épouse, semble-t-il du fils d'Arkël. Mais qui est ce second mari qui se meurt, pour que son fils Pelléas appelle le vieux roi grand-père ? Ce mystère des liens de parenté ne sera jamais levé. Et de quoi meurt-il, ce prince méhaigné ? Qui Mélisande fuit-elle ? Nous ne saurons jamais qui lui avait donné cette couronne qu'elle a laissé glisser dans l'eau. Mais quand Mélisande perd l'anneau nuptial dans la fontaine des aveugles, nos yeux se dessillent : nous reconnaissons ce lap-

sus et nous comprenons aussi qu'il n'arrive rien sur la scène qui n'ait été joué d'abord dans la préhistoire de la pièce — ou dans l'inconscient des personnages.

Onirologie

Maeterlinck lui-même a donné la théorie de cette émotion rétrospective, mais plus clairement dans *Onirologie*⁹, à propos du rêve, que dans ses écrits sur le théâtre. Aussi la mise en scène imaginée pour les représentations de l'opéra, en juillet, devant le donjon du Château de Loches, est-elle une interprétation qui permet à l'esprit de l'œuvre de se déployer librement. Car Erik Krüger suggère que la musique et le texte naissent d'un songe. Le rêve, en effet, abolit le temps ; les scènes qui défilent dans notre cerveau présentent, au-dessus du temps, les pensées et les expériences de notre vie, les réitèrent mais sous forme d'énigme, exigeant donc un sens nouveau. Le narrateur d'*Onirologie*, par exemple, voyage entre quatre étages de réalité : la circonstance qui éveille le songe (au fond d'un parc, il a vu une jeune fille, Annie, laisser tomber son anneau dans une fontaine, et le repêcher), ensuite le songe lui-même (il rêve qu'il est tombé dans un puits et qu'une femme qui ressemble à Annie le repêche d'un geste analogue), puis la remémoration du songe au matin, avec la constatation qu'Annie est partie pour toujours ; enfin la véritable circonstance originelle (des années plus tard le narrateur dépouillant une correspondance apprend qu'il était tout enfant tombé dans un puits, d'où sa mère l'avait repêché). L'interpénétration du rêve et de la vie réelle devient alors inextricable, car on comprend pourquoi le jeune orphelin était attiré par Annie ; on entrevoit que cette mystérieuse jeune fille, avant de disparaître, avait délivré un message à l'inconscient du narrateur etc. Le rêve, son récit, son interprétation, en effet, supposent la structure réitérative la plus analogue à celle que requiert l'intelligence de la pièce.

Que Mélisande, donc, paraisse rêver toute la pièce est une hypothèse audacieuse mais éclairante. Qu'on se garde de la prendre pour une *explication*, qu'on y voie au contraire une

indication, une suggestion et une invite à entrer dans la “logique” du rêve.

Midi

C'est par la répétition que l'événement reçoit aussi une signification symbolique. L'épisode, initial, de la couronne noyée éclaire la séquence de l'anneau perdu d'un symbolisme impitoyable : c'est une déclaration de non-amour pour Golaud d'autant plus irrémédiable qu'elle est involontaire.

A l'heure précise où l'anneau tombe dans la fontaine des aveugles, profonde jusqu'au centre de la terre, Golaud est précipité par son cheval emporté, sans raison, “comme un aveugle fou”. Le géant et sa monture sont renversés comme par une main formidable — “Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine”. Le chasseur est trahi et comme enseveli dans son élément, la forêt.

Il est alors midi.

Il est midi lorsque les deux frères remontent des souterrains où Golaud a découvert son épouvantable désir de précipiter Pelléas dans un abîme profond jusqu'au centre de la terre. Revenus vers la lumière, ils aperçoivent Mélisande et Geneviève en haut de la tour.

Je suis née un dimanche,
Un dimanche à midi,

chantait à sa tour Mélisande dans l'édition de 1892 — et donc dans le texte de l'opéra. Le long du grand axe central, l'*axis mundi* tiré du centre de la terre au zénith, du cœur des ténèbres à la clarté aveuglante de Midi le juste, nous retrouvons ainsi les protagonistes à différentes hauteurs, comme s'ils se déplaçaient sur un escalier à double révolution, se croisant à certains mystérieux paliers, se perdant et se trouvant.

Cet axe central, Mircéa Eliade nous l'apprend¹⁰, c'est le lieu géométrique du renouvellement du temps, le soleil de Pâques. Et aussi le pivot autour duquel le monde invisible

tourne pour présenter sa face visible et se reproduire en monde réel. Autour de lui se construit "l'autre monde" dont nous parlions plus haut.

Par lui communiquent le ciel, la terre et l'enfer. Selon sa verticale naît Mélisande et croulent ses cheveux (acte II, scène 1, et III, 2), tombent l'anneau, Golaud et son cheval, toutes les étoiles (516), et Pelléas, enfin, noyé dans la fontaine sans fond.

Autour de cet axe se retrouvent en conjonction les personnages, à deux, puis à trois, dans les grandes scènes répétitives et donc décisives. Il est matérialisé en hauteur par la tour, en profondeur par la fontaine des aveugles, mais aussi par la grotte bleue (II, 3), séjour de l'ombre où Pelléas et Mélisande rencontrent leur image en ces pauvres, ces trois dormant ; par les souterrains où Golaud se rencontre lui-même et découvre son envie de meurtre. Mais toutes ces rencontres sur l'*Axis mundi* sont en réalité des rendez-vous mystérieux fixés avec leur inconscient, à midi ou à minuit.

La conjonction manquée

L'effet de dénouement a lieu à l'acte IV, quand les personnages reprennent des positions initiales avec des attitudes différentes, quand l'événement qui couronne la pièce reproduit l'événement qui l'amorçait. A l'acte I Golaud perdait un sanglier blessé, trouvait Mélisande qui semblait avoir dépesté un poursuivant absent de la pièce et laissait tomber au fond de l'eau une couronne. A l'acte IV, le chasseur a trouvé sa proie, et la proie son chasseur, tandis que Pelléas tombe, d'une chute maintes fois rêvée, comme la couronne et l'anneau.

La situation initiale joue donc le rôle d'appât, trace le parcours de la chasse finale. De telles réminiscences jaillit l'émotion dont le ressort est la surprise de la répétition. Inversement, la répétition de scènes primitives inspire l'attente de l'éternel retour des destinées, sous des masques différents, qui en renouvellent la terreur. Seulement, et de si subtile manière qu'on ne le voit pas d'abord, cette conjonction est

manquée. Inexplicablement, une occasion est perdue (un peu comme dans le conte de Mélusine qui doit tout quitter par la faute de son mari sans avoir accompli l'épreuve qui l'eût sauvée, mais ici sans qu'on ne sache rien d'un pacte rompu).

D'un côté, il est vrai, tout un symbolisme semble chercher l'analogie avec des mythes de régénération du temps : midi, l'axe du monde, la fée à la fontaine, la jeune fille qui débarque au printemps d'un vaisseau noir, et meurt en automne, sorte de Coré-Perséphone, l'agneau sacrifié pour sauver Allemonde, tandis qu'avec l'hiver qui vient, le prince mourant recouvre la santé, que la famine recule, qu'une petite fille reste sur terre pour, un jour peut-être, tenter à son tour une semblable régénération.

Seulement le texte résiste à cette interprétation : la "pauvre petite" fille de Mélisande est trop chétive ; il semble que l'érosion du temps s'aggrave. Tout se reproduira peut-être, mais en plus pauvre ; les caves du château se délitent, un poids de remords pèse sur les survivants et redouble la tristesse de l'hiver. Tout recommencera, mais en plus vieux. Tout recommencera, donc rien n'est renouvelé.

La structure du drame en effet n'est pas seulement "ouverte", elle est béante de cette blessure, infime pourtant, sur la poitrine de Mélisande : "elle n'a pas eu de courage" — le courage de quoi ? — A-t-elle failli à la mission de celle-qui-est née-le-dimanche-à-midi, à son élection au renouvellement du monde qu'Arkël lui assignait (423)

La main qui prend, la main qui lâche, la main qui trouve

Revoyons rapidement les emblèmes des personnages : Mélisande est celle-qui-fuit. Donc celle qu'on poursuit. Celle qui se cache — donc celle qu'on découvre. Elle appartient au règne de l'envol. Ses cheveux prennent leur essor comme des "oiseaux d'or", ses colombes s'échappent, elle chante "comme un oiseau qui n'est pas d'ici", qu'est digne de capturer seul celui qui lui rendra la liberté.

Ses mains sont labiles, elle perd l'anneau, elle ment, elle n'est pas fidèle. Elle est toujours *perdue*.

La fidélité, c'est Golaud. Son emblème est le chien. Il appartient à cette constellation de la prise et de la garde. Veuf inconsolable, ou chasseur acharné, il est Gardien et Prédateur.

Aussi est-il fatal que ce soit lui qui "trouve" Mélisande (468) et pose sur elle sa main preneuse ("Ne me touchez pas !"). A cet être de fuite, le fidèle Golaud, pour la garder, donne tout, c'est ainsi qu'on garde en amour. Seulement Mélisande perd tout.

Perd l'anneau à midi, et aussitôt le chasseur est trahi par sa monture, écrasé par sa forêt, blessé par ses arbres. Alors le chien devient un loup, le mari fidèle un assassin, le père un ogre, le frère un Caïn. Voilà Golaud vidé de sa substance.

Le trouveur, le vrai trouveur de celle qui est toujours perdue, celui qui a la vocation de trouver justement celle qui a la vocation de s'égarer, c'est Pelléas :

Je t'ai trouvée, Mélisande (471)

Le vrai trouveur, le parfait troubadour, ce serait Jaufré Rudel, l'amant de *La Princesse lointaine*, la Mélissinde d'Edmond Rostand (1896), qui trouve pour ne point garder, consacre sa vie à une quête et ne trouve que pour mourir, et ne tient que pour courir encore.

J'étais inquiet, je cherchais partout dans la maison... Je cherchais partout dans la campagne... Et je ne trouvais pas la beauté... Et maintenant je l'ai trouvée !.. Je t'ai trouvée... Je ne crois pas qu'il y ait sur la terre une femme plus belle !.. Où es-tu ? (471)

Au bon, au juste "toucheur", tout échappe, et, il n'aime qu'éveiller, quand il possède totalement, dans l'ivresse, la fuite heureuse et libérée de ce qu'il tient :

Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour !... Je la tiens dans mes mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans mes bras, je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit... (284)

(ici donc il saisit "toute la chevelure" à pleine main. Mais voyez la suite.)

Je n'ai jamais vu des cheveux comme les tiens, Mélisande !.. Vois, vois ; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel...

(C'est maintenant la séquence de l'axe du monde, la verticale qui unit le ciel, la tour, la terre, ici symbolisée par la pluie lumineuse.)

Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière !..

(Et alors, c'est le miracle de celui qui en vient à capturer la fuite même :)

Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !.. (286).

Il faut bien sûr passer maintenant à la scène 4 de l'acte IV, où les amants ne s'étreignent qu'à l'instant de périr.

— Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...

— Toi aussi...(484)

Les portes du château se ferment, voilà les jeunes gens contraints à la fuite ; et donc si

tout est perdu, tout est sauvé (493).

L'ombre de Golaud les guette, bouge ; alors les amants s'unissent confondus avec l'axe du monde :

— Oh ! Oh ! Toutes les étoiles tombent !

— Sur moi aussi ! sur moi aussi !

— Encore ! Encore !.. donne ! donne !..

— Toute ! toute ! toute...

Golaud sortant de l'ombre tue Pelléas. Et voici la faute de l'in-

fidèle Mélisande, elle s'enfuit ("Oh ! Oh ! Je n'ai pas de courage").

La véritable fuite, c'était la mort à deux promise, ("Comme nos ombres sont grandes ce soir !"), c'était l'union du découvreur et de la fugitive, le miracle de la mort qui couronnait la vie. Mais Pelléas meurt seul.

Ainsi, il est vrai, trouve-t-il ce qu'il devait toujours partir chercher, a-t-il répondu à l'appel de son ami Marcellus, ce jeune mort — qui était *déjà* mort seul. L'emblème de Pelléas est le cygne que la mort vient sublimer. Seulement la perfection de la fuite, pour Mélisande, et la perfection de l'étreinte qui donne l'essor, pour Pelléas, ne s'accomplissent pas. Mélisande désenlace son ombre de celle de Pelléas, et devient la proie du chasseur. Elle rentre dans la sphère de Golaud, qui la ramène au seuil de la porte, où on les trouvera au matin.

Cette mystérieuse disjonction compromet la merveilleuse conjonction. Non seulement *Pelléas* est une légende qui rappelle toutes les légendes sans en reproduire aucune, mais c'est un mythe qui n'aboutit à aucune fondation. Un archétype en quelque sorte manqué.

Fidélité, oubli, désir

Par cela même, il réussit. Touchons l'originalité et la profondeur de Maeterlinck. Car si *Pelléas et Mélisande* était une légende achevée, ce ne serait, en cette fin du XIXe siècle, qu'un simili-mythe, du faux graal, du Wagner. Au lieu que l'inachèvement et l'échec tourment à l'angoisse pure, et que le drame, faute de se résoudre en conte, se diffuse en nous pour éveiller douloureusement toutes les choses que nous avons oubliées en nous-mêmes.

Et du même coup, à eux trois, Golaud, Mélisande et Pelléas forment la structure qui constitue le mythe même de la littérature tel que se le représente l'imagination du XIXe siècle.

Mélisande a les vertus de l'oubli. Elle fait tout oublier à la fidélité même, à Golaud. Elle délie jusqu'à la "fidélité des événements" et frappe d'imperfection le destin du couple

qu'elle aurait pu former avec Pelléas, qui ne sera pas celui de Roméo et Juliette, encore moins de Tristan et Yseult. Et il se produit une chose tout à fait stupéfiante : *elle a oublié* l'amour de Pelléas, à l'acte V.

Golaud c'est la mémoire. Il a toutes les vertus de la fidélité, jusqu'à la rage. Lui croit à la fidélité des événements, il agit, il détruit. Golaud c'est par excellence l'agent du drame. Ce vieux vengeur qui ne peut rien oublier — moins que tout l'oubli de lui-même où l'a plongé Mélisande.

C'est pourquoi il forme avec Mélisande un couple nécessaire et fatal : l'oubli et la mémoire, qui n'existent pas l'un sans l'autre. Ils sont les enfants de la réitération, qui est la muse de Maeterlinck.

Or le XIX^e siècle, de Chateaubriand à Proust ne cesse de mettre en scène les multiples enchantements de l'oubli et de la mémoire. Jamais on ne vit tant d'écrivains plus érudits, des Leconte de Lisle qui réveillaient les récits védiques et des histoires sans âge, des *Légendes des siècles*, des Renan guettant les origines des religions. Et jamais on ne vit pareille fascination pour la modernité, la physionomie propre à l'heure qui passe, la frivolité des modes et la cruauté des révolutions : Baudelaire, Zola, Vallès... Et comme Baudelaire, ou Huysmans, ou Mallarmé le prouvent, c'est précisément le retour du plus lointain passé sur la scène du plus singulier présent dont s'émerveille l'imagination littéraire.

Seul Pelléas échappe à la sphère de la réitération. Inquiétude, attente, angoisse, obsédé du lendemain, incapable d'oublier et de se souvenir ("Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline...") Pelléas c'est l'invention, qui retient et libère, qui réveille le passé mort et engourdit l'attention à la vie présente. Sa mission était de trouver ce qui fuit : cela s'appelle découvrir la nouveauté. Puisqu'il lui appartient de trouver le nouveau, il tombera donc, renversant la logique du *Voyage* de Baudelaire, au fond de l'Inconnu. C'est en lui que résidait peut-être, s'il s'était conjoint avec Mélisande dans la mort, la vertu de mettre fin à l'éternelle réitération. La force de l'Oubli épousant l'inquiétude inventive, ils forment l'autre couple nécessaire à

une imagination qui oscillait entre Jean Baptiste - Salomé, et Persée - Méduse, sphinx et chimère.

*

* *

Entre le Chien et le Cygne, entre la fidélité et le désir, convoitée d'un amour fatal pour tous les trois, Mélisande ou l'oubli est l'anti-Mnémosyne. Pour l'historien (et pourquoi n'aurait-il pas le droit, lui aussi, d'aimer Mélisande comme un historien ?), elle représente déjà la "crise des valeurs symbolistes" : l'impérieuse nécessité de créer une poésie spontanée, si moderne qu'elle en devienne primitive. Mais être primitif, c'est être légendaire, et une légende doit vivre très vieille avant de devenir primitive. Et Mélisande, c'est exactement cela : une petite fille si vieille qu'on dirait que même le poète ne sait plus très bien son histoire. Mélisande, c'est l'être finissant dont l'avènement, croyait-on, renouvellerait la littérature et le sentiment que l'homme a de lui-même. Mélisande, c'est l'inconscient.

Pierre Citti
Université de Tours

1. Ces chiffres entre parenthèses renvoient aux numéros des répliques dans *Pelléas et Mélisande* du Livre de Poche (1989).

2. Sur tout cela, voir le livre de Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, l'Arche, 1957. On y trouve cette citation du poète symboliste Gustave Kahn (1859-1936), extraite d'*Un théâtre de l'avenir, profession de foi d'un moderniste*, programme publié dans la *Revue d'art dramatique*.

3. Jacques Robichez, *ibid.*, p. 47-51.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. Il s'agit de l'*Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck qui vient d'être réédité aux Eperonniers, à Bruxelles.

PIERRE CITTI

6. Sur ce conte publié en 1889, voir *Pelléas et Mélisande*, édition du Livre de Poche, p. 11 à 19.

7. Voir *Le Mythe de l'éternel retour*, chapitre I, et *Images et symboles*, chap. I.



Fabrice Thomasseau, Pour *Pelléas et Mélisande*, gravure, 1990.

PELLEAS ET MELISANDE

— UN ANTI-TRISTAN ?

Tout le monde connaît la boutade d'Arthur Honegger au sujet des deux grands chefs-d'œuvre lyriques de Wagner et de Debussy : "L'amour, quand c'est fort, cela nous donne *Tristan* ; quand c'est doux, cela nous donne *Pelléas*".

C'est bien mettre en relief à la fois la filiation et l'opposition des deux œuvres.

Dire de *Pelléas* que c'est un anti-*Tristan*, c'est dire qu'il en prend le contre-pied, qu'il s'en démarque non pas tant par un phénomène plus ou moins accusé de transformation mais par un effet généralisé de contraste, voire d'hostilité. On pourrait aussi se servir d'une métaphore sans doute audacieuse mais très illustrative en disant que — si *Tristan* est l'original de la photo — *Pelléas* en est le négatif, c'est-à-dire le reflet adouci qui s'éclaire par transparence. Toutefois, cette comparaison, pour séduisante qu'elle soit, reste dangereuse, car elle peut être interprétée comme étant péjorative pour Debussy. Ce qui n'est pas le cas.

Mais *Pelléas* est-il réellement un anti-*Tristan* ? C'est ici que le point d'interrogation prend toute son importance. En effet, on peut se poser la question et penser, tout au contraire, que l'œuvre debussyste est dans le prolongement de celle du maître saxon.

En fait, *Pelléas et Mélisande* m'apparaît être à la fois dans la filiation directe de *Tristan* et en opposition violente avec lui. C'est cette double situation paradoxale que je voudrais tâcher de démontrer, car elle me semble rendre compte

de la façon la plus adéquate des problèmes techniques, esthétiques et psychologiques qui sont attenants au chef-d'œuvre français, permettant ainsi d'en mieux saisir sa signification profonde.

Avant d'aborder la situation spécifique de *Pelléas*, je voudrais dire un mot sur la perception que l'on a d'une manière générale des rapports Wagner-Debussy. Il y a cinquante ans, il était usuel d'opposer ces deux géants, en considérant le *Tristan* de Wagner comme le point terminal de l'évolution du langage tonal classique et Debussy comme celui qui — pour sortir de l'impasse — se serait tourné vers la modalité. De nos jours, avec le recul actuel, il semble bien que l'art de Debussy, malgré toute sa nouveauté, s'inscrit davantage dans une filiation post-wagnérienne plutôt que dans une rupture. Avec le temps, les contrastes s'estompent et les traits de parenté s'accusent. Ainsi, de même que Debussy — au grand émoi de son maître Ernest Guiraud — considérait Wagner comme s'inscrivant dans la succession de Mozart¹, nous apercevons bien, à notre tour, comment il s'inscrit lui-même dans le sillage du mage de Bayreuth.²

Quittons maintenant cette perspective globale pour aborder la situation particulière de *Pelléas*. La première démarche à faire, ce me semble, est de rappeler brièvement le rôle et l'importance de l'influence wagnérienne sur le jeune musicien au moment où il composait son drame lyrique.

Même s'il eut déjà auparavant des contacts sporadiques avec l'œuvre du compositeur allemand, on peut dire que c'est en 1882 — alors qu'il entendit *Tristan* à Vienne — que Debussy devint un fervent wagnérien. Il devait le rester pendant au moins sept ans. En 1888, il se rend à Bayreuth, assiste aux représentations de *Parsifal* et des *Maîtres chanteurs*, et en revient profondément enthousiasmé. Son second voyage bayreuthien, l'année suivante, ne semble pas l'avoir autant séduit. En fait, à partir de 1889, Debussy prendra une position de plus en plus critique vis-à-vis du grand ensorceleur. Il en viendra

même à une attitude souvent franchement hostile. Et c'est cette vision wagnérienne négative de Debussy que la postérité a en général conservée. En réalité, comme le constate si justement Edward Lockspeiser,

Il est certain que Debussy avait à l'égard de Wagner une attitude complexe, faite d'amour et de crainte, pleine de contradictions, et qui le poussait à lancer des quolibets ironiques à l'objet même de son admiration³.

Et c'est toujours le même Lockspeiser — grand spécialiste de Debussy — qui constate que

L'antiwagnérisme de Debussy était dans une certaine mesure une pose, destinée à cacher aussi bien son admiration pour Wagner que la frayeur qu'il lui inspirait⁴.

Et l'on peut déjà avancer que l'admiration l'invitera à se situer dans le prolongement de l'auteur de *Parsifal*, tandis que sa frayeur l'amènera à s'opposer à lui.

Il faut toutefois préciser que deux œuvres échappèrent aux vindictes de Claude de France : *Tristan* et *Parsifal*. Connaître l'impact qu'exerça la première est particulièrement important pour la présente étude. On sait que le jeune compositeur connaissait la partition pour ainsi dire par cœur et qu'elle exerça sur lui une véritable fascination⁵. Et l'on sait par Gustave Samazeuilh, qui nous l'a rapporté, que la version piano et chant restait constamment sur son piano. La permanence de cet ensorcellement nous est confirmée par un ami qui assista avec lui à une représentation de *Tristan* en 1914 : "Il tremblait littéralement d'émotion", confia-t-il⁶. Quant à *Parsifal*, ce fut sa partition préférée, celle qui — avec *Tristan* — l'a le plus marqué et dont il disait qu'elle était

l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique⁷.

La magie parsifalienne le poursuivit tout au long de son existence⁸ et quand il assista à la représentation donnée au Théâtre des Champs Elysées en 1914, sous la direction de Felix

Weingartner, il déclara à l'imprésario Henry Russel qu'il était "impossible de rivaliser avec une pareille séduction"⁹.

On pourrait augmenter à loisir les références. Mais je crois que nous sommes déjà suffisamment informés pour saisir le dilemme devant lequel Debussy se trouvait placé. Voici un jeune compositeur qui sent monter en lui un génie exceptionnel, qui a une admiration sans bornes pour son grand prédécesseur et qui ne sait très bien comment s'y prendre pour à la fois tenir compte des acquisitions wagnériennes et s'en démarquer suffisamment pour n'apparaître point comme un épigone. Le problème se pose pour l'ensemble de son œuvre, mais tout particulièrement pour *Pelléas* qui est un drame lyrique d'amour et dont obligatoirement, et il le sait parfaitement, la comparaison avec *Tristan* sera — de la part du public et de la critique, des mélomanes et de l'ensemble du monde musical — inévitable. On voit ainsi que la confrontation avec le grand drame d'amour wagnérien n'est pas seulement technique et esthétique, mais encore psychologique. Je dirais même : surtout psychologique. Cette dimension du comportement debussyste est souvent occultée et c'est pour cette raison que je me permettrai d'y revenir en y insistant ; car c'est elle qui — abstraction faite du génie — explique pour une bonne part l'originalité du chef-d'œuvre lyrique français.

A toutes ces considérations vient s'ajouter un important problème de chronologie qui est souvent négligé et qui est pourtant d'une importance capitale. En effet, quand Debussy commence à se jeter à corps perdu dans la composition de *Pelléas*, en septembre 1893, il n'a encore qu'une seule grande œuvre à son actif, le *Quatuor à cordes*, qui sera créé le 29 décembre de la même année. Mais pour remarquable que soit cette œuvre, elle reste encore tournée vers le passé : le principe du développement thématique cher à Beethoven et celui du thème cyclique cher à Franck y sont exploités avec abondance. Bref, le *Quatuor* est un magnifique travail d'apprenti qui veut nous montrer avec quelle aisance il sait tirer les ficelles d'un métier parfaitement assimilé. C'est l'année suivante, en 1894, que Debussy nous livrera avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* son premier chef-d'œuvre et qu'il nous révélera ses sor-

tilèges impressionnistes, fort différents de ceux de Wagner, mais d'un impact aussi fort et pouvant donc se substituer à eux.

La composition de *Pelléas* — dont la première mouture a été élaborée d'août 1893 à août 1895 — est ainsi strictement contemporaine du début du style personnel du compositeur. C'est avec *Pelléas* que Debussy va affermir et développer son originalité *sui generis*.

Voilà pour l'environnement chronologique, esthétique et psychologique.

Si maintenant l'on considère l'œuvre elle-même, d'abord du point de vue purement théâtral, c'est-à-dire uniquement sous l'angle de son "livret"¹⁰, on est à nouveau frappé par les similitudes du sujet avec celui de *Tristan*. La remarque en a été faite maintes fois. Mais il ne semble pas que l'on ait suffisamment insisté sur l'ampleur des ressemblances. Aussi voudrais-je ici les rappeler rapidement.

Il y a d'abord, dans les deux cas, un noyau de base identique : le mari, la femme et l'amant. C'est, somme toute, l'éternel trio de tant de pièces de boulevard. Mais ici, au lieu d'être cocasse, la situation se fait tragique. Du reste, le mari et l'amant ont un étroit degré de parenté : oncle-neveu chez Wagner, demi-frères chez Maeterlinck-Debussy. Comme Golaud a vingt ans de plus que Pelléas et, qu'en outre, il est vieilli avant l'âge — plusieurs allusions sur ce sujet sont très nettes dans le texte — il est davantage perçu, psychologiquement, comme une sorte d'oncle paternaliste que comme un frère.

Accusant encore ces traits communs, Debussy — tout comme Wagner — confie des voix de soprano et de ténor à la femme et à l'amant ; tandis que le mari est un baryton, alors qu'il était une basse chez Wagner. Et si Mélisande nous apparaît comme un reflet d'Isolde, c'est que l'une et l'autre correspondaient à des personnes en chair et en os dans les vies respectives des compositeurs. Pour Wagner, il s'agissait de Mathilde Wesendonck. Pour Debussy — et on le sait infiniment moins — il s'agissait de sa première maîtresse Gabrielle

Dupont, à laquelle il avait offert un exemplaire de sa partition avec cette dédicace : “A Gaby, princesse du mystérieux royaume d’Allemonde¹¹.”

Autre détail troublant de l’action : dans les deux cas, l’héroïne arrive vers le château de son maître et seigneur par la mer, sur un navire. Et bien que la situation ne soit pas identique, il demeure symptomatique de constater que Debussy termine son premier acte avec un chœur de matelots qui rappelle celui qui clôt le premier acte de *Tristan*.

On remarquera, en outre, que les deux amants respectifs périssent par les armes afin que l’honneur bafoué soit enfin vengé. Chez Wagner, c’est par personne interposée que le roi Marke est lavé de l’outrage qui lui est fait. Chez Debussy, c’est Golaud lui-même qui se fait justice, “parce que c’est l’usage” comme il nous le précise.

Enfin, les deux maîtresses survivantes se meurent d’amour. Le fait est patent chez Wagner. Pour être davantage occulté et camouflé chez Debussy, il n’en est pas moins de même nature.

Au niveau de l’atmosphère générale, on remarquera, comme le souligne avec perspicacité Harry Halbreich, que, dans *Pelléas*, le

vénéralable vieux château et les coutumes de ceux qui y vivent évoquent quelque lointain Moyen Age de même que ces forêts épaisses et sombres au bord de la mer font penser à ces terres celtiques, loin dans l’ouest, où se déroule également l’histoire de Tristan. Allemonde ne saurait être très éloigné de Tintagel ou de Karéol¹².

Nous avons ainsi un faisceau de similitudes assez remarquables pour que la comparaison des deux pièces vienne rapidement à l’esprit. Et la situation de Debussy ne pouvait qu’en être d’autant plus inconfortable. Pour bien comprendre le danger qui le guettait, je voudrais ici citer un exemple significatif. On sait que Vincent d’Indy composa son très beau drame lyrique *Fervaal* en adoptant les techniques wagnériennes avec beaucoup de maîtrise, tout en les assouplissant conformément au génie français. L’œuvre — créée à Bruxelles en 1897

— eut un impact considérable. Elle est pourtant, depuis longtemps, fort oubliée, sans doute injustement. Mais malgré son démarquage par rapport à son modèle, *Fervaal* reste encore trop wagnérien pour qu'avec le recul on sente l'originalité de la différence. Et si la musique en est belle, celle de *Parsifal* l'est encore plus et c'est automatiquement à cette dernière que le public devait, à la longue, donner sa préférence.

Voici donc le piège que Debussy devait à tout prix éviter : que l'on trouve la musique de *Pelléas* fort belle, tout en considérant que celle de *Tristan* l'était encore plus. Très vite, le musicien français a parfaitement compris la situation. Aussi déclara-t-il qu'il fallait "chercher *après Wagner* et non pas *d'après Wagner*"¹³. Il me semble pourtant qu'il a pratiqué les deux méthodes : *après Wagner* et *d'après Wagner*. C'est ce que nous allons maintenant considérer.

Voici d'abord le Debussy *d'après Wagner* ou, si l'on préfère, le *Pelléas* *d'après Tristan*.

Dans deux domaines au moins, Debussy est redevable à des innovations wagnériennes qu'il utilise en les adaptant : le leitmotiv et la continuité dans l'enchaînement des scènes.

Très vite, on s'aperçut que Debussy — qui pourtant vitupérait avec force contre le leitmotiv wagnérien — recourut à son emploi d'une manière qui n'était pas fondamentalement différente de celle du maître de Bayreuth ; et c'est grâce à ce principe qu'il réussit à assurer une unité musicale et parfois psychologique à *Pelléas*. Si ses thèmes sont plus malléables et plus souples que ceux de Wagner, si surtout ils sont manipulés avec plus de discrétion, ils sont utilisés d'une manière identique. Dès avant-guerre, Maurice Emmanuel en avait fait l'observation : "On peut dire que dans *Pelléas* il joue des thèmes comme Wagner en joua dans *Tristan*"¹⁴. En particulier les superpositions de deux ou même trois leitmotiv — que l'on pourrait prendre chez Wagner pour des combinaisons contrapuntiques savantes — se retrouvent dans *Pelléas*. Ainsi, quand, dès le prélude, les thèmes de Golaud et de Mélisande sont combinés, ils symbolisent l'union de ces deux êtres. Et

quand — dans l'interlude qui précède la seconde scène de l'acte III — à la superposition des thèmes de Golaud et de Mélisande succède celle des thèmes de Pelléas et de Mélisande, on est aussitôt prévenu que cette dernière va définitivement passer des bras de son mari à ceux de son amant¹⁵.

Il est bien certain que si le principe du leitmotiv est repris à Wagner, il est profondément transformé puisque les thèmes, chez Debussy, se fondent dans la trame harmonique avec beaucoup de discrétion et quand ils surgissent brusquement, ils donnent l'impression d'ombres qui passent. Mais agir ainsi n'est pas prendre le contre-pied de Wagner, c'est procéder à un démarquage habile et à une adaptation subtile au goût français.

Passons au deuxième point évoqué plus haut, celui de la continuité dramatique.

Si Debussy était revenu à l'opéra à numéros — tel que le pratiquaient Mozart et Weber et auquel Alban Berg allait revenir dans *Wozzeck* — il eût effectivement tourné le dos à l'une des plus importantes réformes wagnériennes. Mais il n'en est rien. Ne précise-t-il pas lui-même, au lendemain de la création de *Pelléas*, interrogé par Robert de Flers :

J'ai voulu, en effet, que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue¹⁶.

C'est exactement la façon de procéder de Wagner¹⁷ ! Et quand Debussy — croyant s'opposer à Wagner — déclare qu'il conçoit

une forme dramatique autre que celle de Wagner : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer¹⁸.

contrairement à ce qu'il pense, il rejoint ici encore le maître saxon sur un point essentiel de son esthétique. Et à nouveau, c'est dans l'application pratique que Debussy se distingue fortement de son aîné. Là où Wagner soutient la voix par un riche tissu symphonique et où il utilise la totalité des registres des chanteurs, avec des ambitus mélodiques très étendus, Debussy réduit son orchestre au maximum et ne pratique, pour ses personnages, que des ambitus restreints. Mais il s'agit là d'une

différence d'ambiance, pas de nature. Malgré toutes les différences, on reste dans une musique *d'après* Wagner et non *après* Wagner.

A partir de ce qui vient d'être dit, *Pelléas* s'inscrit dans la tradition de *Tristan*. On peut dire de lui, avec Harry Halbreich, qu'il est impensable sans le modèle wagnérien¹⁹, ou avec Christian Goubault : "*Pelléas* n'est pas concevable sans *Tristan* et sans *Parsifal*"²⁰. Et de son compositeur, on peut dire avec Pierre Boulez qu'il est "le véritable héritier de Wagner"²¹.

La filiation wagnérienne de ce Debussy-là a été décrite péjorativement par Jean Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, de la manière suivante :

Pelléas, c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de musique qui s'écoute dans les mains.

On ne peut se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal.²²

Et il est fort à supposer que si Debussy s'en était tenu là, *Pelléas* n'aurait point exercé — malgré les remarquables nouveautés de sa partition — l'immense impact qui a été le sien.

Aussi nous faut-il maintenant passer au deuxième volet de mes considérations, celui du Debussy *après* Wagner, autrement dit, du *Pelléas* après *Tristan*.

Pour saisir la véritable particularité de l'œuvre, il faut aborder un problème qui touche à la fois à l'esthétique et à la psychologie et qui, en général, est passé sous silence. Il s'agit de la nature profondément statique de la musique de Claude de France. Sur ce point — et sur ce point seulement —, mais il est fondamental, Debussy s'oppose violemment à Wagner et lui tourne radicalement le dos. C'est essentiellement au niveau de la psychologie que l'attitude est profondément divergente. Le maître saxon accuse et intensifie la conception romantique selon laquelle l'individu est au centre du monde et où la nature reflète et exprime ses passions. Il en résulte une notion pan-

théiste d'un monde animé et en mouvement. Le concept de *Ewiges Werden* (éternel devenir) traduit bien cette attitude.

Pour Debussy, comme d'une manière générale pour l'impressionnisme, l'individu est également au centre du monde et de la nature, mais celle-ci est souveraine et le compositeur ne fait qu'enregistrer et subir ses impressions : d'où la notion d'un univers statique et immobile, proche d'un tableau pictural. Le très grand mérite de Debussy est d'avoir su trouver les moyens techniques et formels les plus adéquats pour exprimer son attitude fondamentale et sa psychologie profonde. On les retrouve dans *Pelléas* et ils lui confèrent sa véritable distanciation, faisant de lui, sous cet angle, un véritable anti-*Tristan*.

Dans le domaine technique, il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail. On remarquera, toutefois, que Debussy oppose au chromatisme de *Tristan* le diatonisme et la modalité de *Pelléas*. Il obtient ainsi une sorte de statisme immobile qu'il alterne avec un statisme mouvant obtenu par la gamme par tons²³.

Très frappant également est le statisme des leitmotifs de *Pelléas* qui s'oppose au dynamisme de ceux de Wagner, le rôle de ces derniers

consistant à cimenter des masses orchestrales en leur assurant une continuité thématique, [car] ils sont au service de la narration.²⁴

La notion de statisme nous explique aussi les raisons de la prédilection du compositeur pour le drame de Maeterlinck. En effet, comme le remarque à nouveau Harry Halbreich :

Les personnages de *Pelléas* n'agissent guère, ils sont bien plutôt agis, et par le seul protagoniste actif, le tout-puissant destin, aveugle et impitoyable²⁵.

Cette passivité se rapproche du statisme et se prête admirablement au traitement musical que Debussy adopte. Sous cet aspect, on admirera l'extraordinaire tableau statique que représente le dernier acte, celui de la mort de Mélisande, où l'unité

entre l'action scénique, le texte et la musique est d'une parfaite cohérence.

*
* *

Pour résumer, on retiendra les observations suivantes.

Pelléas est composé *d'après* Wagner si l'on s'en tient aux principaux aspects techniques et à une partie des aspects esthétiques. En ce sens, on peut dire de lui, comme Vincent d'Indy, qu'il est :

le point *terminus* de la féconde et magnifique époque de production que l'art de Richard Wagner avait contribué à établir dans notre pays²⁶.

Mais si l'on se tourne vers les aspects psychologiques ainsi que vers une partie souvent occultée des aspects esthétiques, *Pelléas* apparaît comme étant composé *après* Wagner et comme prenant le contre-pied du maître saxon. Il devient un anti-*Tristan*.

C'est grâce à cette situation paradoxale d'être à la fois dans la filiation et la continuité du drame d'amour wagnérien et en opposition ontologique avec lui que *Pelléas* s'impose à nous comme une œuvre absolument unique et profondément originale.

Serge Gut
de la Sorbonne

1. Cf. Emmanuel (Maurice), *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Paris, éd. Mellotée, 1933, 2/1950, pp. 32-34.

2. A ce sujet, il est intéressant de remarquer combien la "réception" des compositeurs peut changer en un demi-siècle. Ainsi, s'il était usuel, avant-guerre, d'opposer Debussy à Wagner, il était non moins habituel d'insister sur la très forte parenté Debussy-Ravel, tous deux formant le noyau essentiel de ce que l'on appelait l'impressionnisme musical. De nos

jours, on tend de plus en plus à souligner les points communs entre Wagner et Debussy et à insister sur les profondes différences entre Debussy et Ravel.

3. Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, (avec en seconde partie l'analyse de l'œuvre par Harry Halbreich), p. 125.

4. *Ibid.*, p. 120.

5. Les témoignages sont abondants. Citons ici deux d'entre eux. D'abord M. Emmanuel : "Debussy avait été, parmi les premiers admirateurs de Wagner, l'un des plus ardents et des plus combattifs. (...) *Tristan* avait exercé sur Debussy un véritable ensorcellement." (*op. cit.* p. 30-31).

6. E. Lockspeiser, *op.cit.*, p. 124, note en bas de page.

7. François Lesure (éd.), Claude Debussy : *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, p. 140.

8. E. Lockspeiser écrit à ce sujet : "De tous les ouvrages wagnériens que chérit Debussy, *Parsifal* eut sur lui la plus grande influence ; il devait rester l'œuvre qu'il pénétra de mieux en mieux jusqu'à la fin de sa vie." (*op. cit.*, p. 124).

9. *Ibid.*, p. 125.

10. Le mot "livret" est mis entre guillemets car l'expression, ici, n'est pas tout à fait adéquate. On sait, en effet, que Debussy a pris la pièce de théâtre de Maeterlinck telle qu'elle était, sans l'adapter. Il a simplement procédé à quelques coupures inévitables pour ne pas allonger démesurément son œuvre.

11. Cf. E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 234.

12. *Ibid.*, p. 712. H. Halbreich n'est pas le seul à en faire la remarque. E. Lockspeiser constate également que "pour l'essentiel, l'intrigue de ce drame symbolique présente une affinité avec la légende de *Tristan*." (*op. cit.*, p. 239).

13. Claude Debussy, *Pourquoi j'ai écrit "Pelléas"*, in : Fr. Lesure (éd.), *op.cit.*, p. 62.

14. *Op. cit.*, p. 134. E. Lockspeiser fait la même constatation : "Ils [les leitmotive] sont employés avec beaucoup d'imagination, et fondamentalement de la même manière que les leitmotive de *Tristan* ou de *Parsifal*." (*op. cit.*, p. 250).

15. Les combinaisons thématiques sont bien indiquées par M. Emmanuel, *op. cit.*, p. 137 sq. . Signalons ici ce qui est sans doute la seule triple superposition de la partition. Elle se trouve au début de l'acte

IV avec une combinaison contrapuntique des thèmes de Golaud, de Pelléas et de la Fontaine.

16. Fr. Lesure (éd.), *op. cit.*, p. 270.

17. Debussy, du reste, l'avait très bien remarqué lui-même. Il suffit pour s'en convaincre de relire ce qu'il déclara à Ernest Guiraud sur la différence de procéder de Mozart et de Wagner :

[E. Guiraud] : "Du moins Wagner traite-t-il la voix à sa manière, qui n'est pas celle de Mozart !"

[Debussy] : "C'est ici en effet qu'est la différence, presque extérieure à la musique. Et c'est ici la nouveauté : Wagner tend à se rapprocher de la parole parlée ; ou plutôt il prétend s'en rapprocher, tout en traitant les voix très "vocalement". (...) Ses œuvres ne réalisent qu'en partie les principes qu'il a déclarés, de cette subordination nécessaire." (M. Emmanuel, *op. cit.*, p. 34).

18. *Ibid.*, p. 35.

19. E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 710.

20. *Claude Debussy*, Paris, Champion, 1986, p. 304.

21. Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1981, p. 28.

22. *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918, rééd. Paris, Stock/Musique, 1979, p. 79.

23. Serge Gut, "Les techniques d'harmonie impressionniste chez Debussy", in : *Revue Internationale de Musique Française* II/5 (juin 1981), p. 31-42. Du même, "Les deux aspects de la gamme par tons", in : *Les Cahiers de l'Harmonie vivante*, n° 3 (juin 1979), p. 15-19.

24. Stefan Jarocinski, *Debussy — Impressionnisme et symbolisme*, éd. du Seuil, 1970, p. 146.

25. E. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 713.

26. Vincent d'Indy, *Richard Wagner*, Paris, Delagrave, 1930, p. 84-85.



Mary Garden, créatrice du rôle en 1902.

PELLEAS
OU
LES AVENTURES DU RECIT MUSICAL

Le récit musical, c'est-à-dire la déclamation du texte en musique dans l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy est un élément profondément original selon chacun de ses paramètres. Nous savons, à travers les nombreux écrits du compositeur, ce qu'il souhaitait réaliser, mais il serait intéressant d'imaginer quelles ont pu être ses stimulations. Je ne prétends donc pas décrire ou analyser le récit debussyste, ce qui a été fait maintes fois et fort bien par les musicologues¹, mais plutôt montrer comment se forme le projet debussyste en m'appuyant sur la genèse de l'œuvre ainsi que sur certaines caractéristiques du drame de Maeterlinck ; en bref montrer comment un texte littéraire peut induire un certain type de musique et dans quelles conditions. J'insisterai tout particulièrement sur l'absence de librettiste — préalable très significatif —, sur les "sentiments" de Debussy à l'égard du texte poétique, enfin sur la nature du langage maeterlinckien — dans la mesure où un musicologue a le droit de s'égarer dans les chemins perfides de l'analyse littéraire —, engendrant en réponse les deux grandes catégories de récit selon Debussy : le *quasi parlando* et le récit lyrique.

L'absence de librettiste a d'abord retenu mon attention : Debussy s'est en effet attaqué directement à la pièce de Maeterlinck. Le cas, plutôt rare, mérite quelques mots d'explication car le rôle du librettiste est important. Il sert de médiation entre une œuvre poétique achevée et sa mise en musique avec tout ce que cela implique de réduction, voire de compro-

mission au nom des conventions en usage. Certains compositeurs se passent de librettiste, mais c'est généralement pour exercer ce rôle eux-mêmes. Dans ce cas, le texte littéraire peut être leur propre production (cas de Wagner par exemple). Debussy, lui, a sauté cette étape, comme le feront bon nombre de compositeurs du XXe siècle au fur et à mesure que s'élèvent leurs exigences en matière de support textuel². Le seul sacrifice de Debussy consistera à couper quelques scènes et répliques au nom d'une certaine théâtralité. Ces fragments pouvaient lui sembler redondants ou peu significatifs (scène 1 de l'acte I : des servantes lavent le seuil, acte banal et innocent, en apparence) ; mais l'examen du texte montre au contraire que tout y est important et que ces coupures infléchissent le sens de l'œuvre en privilégiant l'élément conflictuel au détriment de la signification globale. L'autorisation des suppressions fut accordée par Maeterlinck dès 1893. L'auteur reviendra cependant sur son premier mouvement à l'occasion du fameux conflit qui opposera les auteurs sur le choix "des" Mélisande : Georgette Leblanc ou Mary Garden. Cet épisode est retracé de façon très pittoresque par Georgette Leblanc, compagne de Maeterlinck, dans ses *Souvenirs* ³.

Dans ce geste symbolique consistant à se passer d'intermédiaire, Debussy affirme sa volonté de faire avant tout et jusque sur la scène de l'opéra, de la musique. Pour lui, "faire du théâtre", du théâtre efficace selon les conceptions en cours, ne s'accorde jamais avec "faire de la musique" ⁴. Les tares du théâtre (les mots, les mimiques, les situations conventionnelles), tout ce qui fait le "bon" livret, "achèvent la musique", "la rendent ridicule" ⁵. Veut-on des exemples ? Debussy cite MM. Massenet et Saint-Saëns, tous deux par ailleurs excellents musiciens, mais victimes du théâtre de convention⁶, pour conclure : "Tout le monde ne peut pas être Shakespeare" ⁷...

Mais comment renouveler le théâtre sans changer les habitudes littéraires ? Debussy procède à l'inverse des autres : il ne cherche pas un livret, n'étudie aucune proposition, mais se laisse guider par des affinités. Rappelons les faits : en 1890, les Parisiens peuvent lire une première pièce de Maeterlinck éditée à Bruxelles : *La Princesse Maleine*. L'année suivante, à

l'occasion d'une soirée au Théâtre d'Art où l'on donnait *L'Intruse*, pièce en un acte du même Maeterlinck, Debussy repense à Maleine et conçoit l'idée de mettre la pièce en musique. Il demande au poète son autorisation ; Maeterlinck la lui refuse, l'ayant déjà accordée à Vincent d'Indy⁸. Le drame *Pelléas et Mélisande* paraît, lui, en 1892. Debussy l'avait lu⁹ mais ne le verra représenter que le 17 mai 1893 par Lugné-Poe. Immédiatement la musicalisation commence. Un ami commun, Henri de Régnier, négocie l'accord de Maeterlinck au mois d'août 1893, en ces termes :

Mon ami Achille Debussy qui est un musicien du plus fin et du plus ingénieux talent a commencé sur *Pelléas et Mélisande* des musiques charmantes qui en enguirlandent le texte délicieusement tout en le respectant scrupuleusement. Il voudrait avant de pousser plus avant ce travail qui est considérable avoir l'autorisation de le poursuivre¹⁰ ...

L'entrevue Debussy / Maeterlinck n'aura lieu que plus tard.

Les premiers fragments composés donnent une idée de ce qui a pu frapper le musicien dans l'œuvre théâtrale de Maeterlinck : il s'agit de la scène 4 de l'acte IV, scène d'amour extrêmement lyrique entre Pelléas et Mélisande, scène de meurtre, également, qui sera achevée en septembre 1893. Une lettre du 2 octobre à Ernest Chausson annonce la triste fin de cette esquisse :

Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour *Pelléas et Mélisande* car (...) le fantôme du vieux Klingsor, alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure. J'ai donc tout déchiré....

La composition de l'opéra durera, avec des hauts et des bas, jusqu'en 1901, la seconde orchestration étant terminée en décembre. La première représentation aura lieu le 30 avril 1902, augmentée d'interludes orchestraux composés *in extremis* pour des impératifs de changements de décor.

Nous pouvons comprendre la brusque attirance de Debussy pour le drame maeterlinckien si nous nous reportons à un écrit du musicien dans lequel il commente les qualités du livret idéal¹¹. Il souhaite : "une langue évocatrice dont la sensi-

bilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral”. Donc, avant tout un problème de langue... et, effectivement, la nature même du dialogue selon Maeterlinck peut induire un type de discours musical particulier. Nous sommes au cœur du problème.

Ce qui frappe dans ce dialogue, c’est son aspect hétérogène. On y constate un discours alterné régulier où les personnages se répondent phrase pour phrase, selon une stichomythie rigoureuse (Ex. 1, scène 1, acte I) :

MÉLISANDE

Ne me touchez pas ! ne me touchez pas !

Golaud

N’ayez pas peur .Je ne vous ferai pas... Oh ! vous êtes belle !

MÉLISANDE

Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas... ou je me jette à l’eau !...

GOLAUD

Je ne vous touche pas... Voyez, je resterai ici, contre l’arbre. N’ayez pas peur. Quelqu’un vous a-t-il fait du mal ?

MÉLISANDE

Oh ! oui, oui, oui !...

GOLAUD

Qui vous a fait du mal ?

MELISANDE

Tous ! tous !

GOLAUD

Quel mal vous a-t-on fait ?

MÉLISANDE

Je ne peux pas le dire ! je ne peux pas le dire !¹²

et qui s’interrompt de temps en temps pour laisser place à un long monologue d’essence soit poétique soit narrative. Le narratif absorbe des éléments simples qui pourraient fort bien appartenir à la didascalie .(Ex.. 2.)

Acte IV, scène 3.
Une fontaine dans le parc .

PELLÉAS

C'est le dernier soir... le dernier soir... Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas... J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée... Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup ? je vais fuir en criant de joie et de douleur comme un aveugle qui fuirait l'incendie de sa maison... Je vais lui dire que je vais fuir... Il est tard ; elle ne vient pas... Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci... Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait, par moment, qu'il y a plus de cent ans que je ne l'ai vue... Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline... Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de mon cœur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...

Pourquoi ne pas remplacer le monologue par une indication plus généreuse, (*Une fontaine dans le parc... Pelléas erre inquiet ; il attend Mélisande. De sombres pressentiments l'agitent. Il hésite... Entre Mélisande...*), rendant au musical et au scénique le contenu du monologue ? La rupture du dialogue vers le poétique indique au contraire un changement de langage. On y accède à une expression métaphorique puissante, unique dans la pièce et presque entièrement consacrée au personnage de Pelléas.(Ex. 3.) (scène 4 Acte IV)

MÉLISANDE

Non ; je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère...

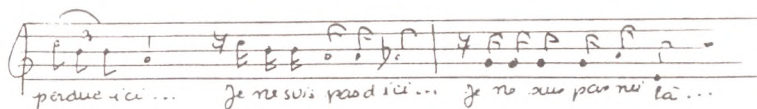
PELLÉAS

Oh ! comme tu dis cela !... Ta voix ! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !... On dirait de l'eau pure sur mes mains... Donne-moi, donne-moi tes mains. Oh ! tes mains sont petites ! ... Je ne savais pas que tu étais si belle !... Je n'avais jamais rien vu d'aussi beau, avant toi... J'étais inquiet, je cherchais partout dans la maison... je cherchais partout dans la campagne et je ne trouvais pas la beauté... maintenant je l'ai trouvée !... Je t'ai trouvée !

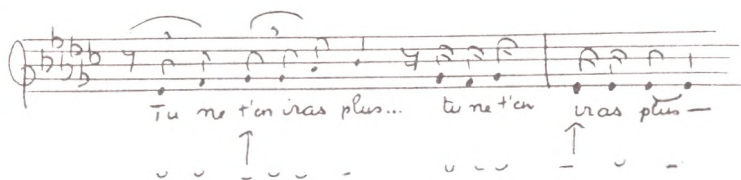
PELLEAS OU LES AVENTURES DU RECIT MUSICAL

Je suis perdue !... perdue ici... Je ne suis pas d'ici. Je ne suis pas née là... [Acte I, scène 1].

Debussy semble séduit par ce nouveau dialogue et le recrée musicalement par des phrases musicales suspensives, procédant par paliers sur de très petits intervalles (Ex. 6) (p. 10).



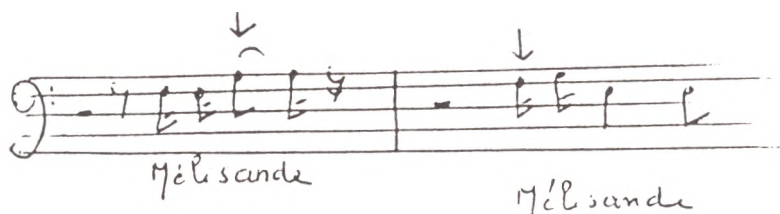
Le paramètre fondamental n'est pas dans ce cas comme on l'a trop souvent dit, la mélodie, inerte et encombrée de notes répétées, mais au contraire l'accentuation du mot et le combinaison des durées. De cette accentuation et surtout du déplacement des accents naît une mobilité et un frémissement qui traduisent, mieux qu'un mélisme, la vie intérieure, l'attente. L'effet procède donc par rupture de régularité du discours et par jeu sur l'accent (EX. 7) (p. 133).



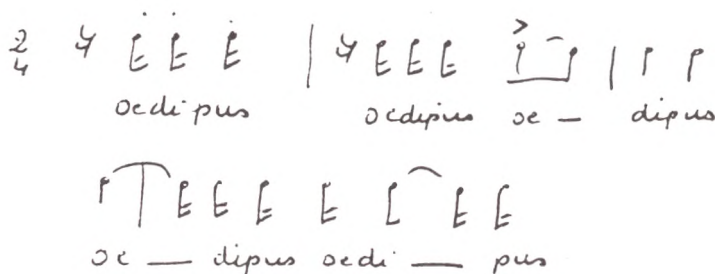
Ce parti pris de déplacement des accents est encore en 1902 tout à fait contraire aux usages. Les musiciens pratiquent alors instinctivement une prosodie "naturelle" — ce mythe cher aux compositeurs français — s'inscrivant dans un flux régulier.

L'exemple d'un tel manquement à la tradition a pu être offert à Debussy par la musique vocale russe¹⁴ — en particulier celle de Moussorgsky — qu'il connaissait grâce à son voyage à Moscou avec Mme von Meck (1882). Effectivement, la prosodie russe propose ce type de rythmique, phénomène dû, me semble-t-il, à la nature particulière de la langue. Le compositeur André Boucourechliev, qui a écrit dans plusieurs langues, pense que "le russe est une langue qui, sous des apparences

très structurées et très autoritaires, est justement une langue qui perd ses accents toniques dans le chant. C'est connu (dit-il), on peut en faire ce qu'on veut. Dès qu'elle est chantée, cette langue est libre de ses propres pesanteurs"¹⁵. Moussorgsky exploite déjà cette possibilité dans *Boris Godounov* (1874), mais plus encore dans ses mélodies comme le fameux cycle *Les Infantines* (1868-1870) où il met en musique son propre texte poétique, signe toujours des plus grands bouleversements du fait prosodique. On rencontre le même phénomène chez la plupart des musiciens russes ; je donnerai seulement l'exemple de Stravinsky qui manie le français et le latin avec cette liberté de jeu sur l'accent qu'il doit à l'influence de sa langue maternelle. On peut rapprocher les différentes accentuations et les variations rythmiques faites par Debussy sur le nom de Mélisande, du traitement par Stravinsky du nom d'Oedipus dans *Oedipus Rex* de 1926 (Ex. 8) (p. 278).



Prologue d'*Oedipus Rex* p. 1 à 10.



La langue trouve ici une plasticité et une malléabilité que ni le français ni le latin n'avaient jamais laissé supposer.

En conclusion, j'insisterai sur l'originalité de la solution debussyste face au renouvellement du récit musical, originalité fortement inspirée des structures du langage maeterlinckien. Je pense avoir montré l'étroite relation qui existe ici entre texte et musique, si forte que les deux œuvres — poétique et musicale — sont indissociables dans les mémoires.

Toutefois, je voudrais rappeler que s'il y a une relation étroite, il n'y a en aucun cas fusion ou union fusionnelle des arts. C'est une mise en musique où musique et texte gardent leurs distances. Sans aucun doute, le projet de Debussy n'est pas celui de Maeterlinck et sa musique, sans contredire le texte, l'infléchit, le dramatise, en fait une autre œuvre. Plus qu'une mise en musique, c'est une interprétation organisant la logique narrative irrationnelle du drame, abolissant son absence de temporalité linéaire. C'est en effet par la seule musique que s'enchaînent logiquement phrases et scènes sur la base d'un jeu motivique permanent qui les structure. On voit ici combien il est paradoxal d'explicitier l'indicible maeterlinckien par la musique, qui, par sa nature même, devrait au contraire ajouter à l'épaisseur du mystère.

Marie-Claire Beltrando-Patier

Professeur à l'Université de
Lille III-Charles de Gaulle
Directeur de recherche à
l'Université de Paris IV-Sorbonne.

-
1. Voir à ce sujet les travaux de Christiane Spieth-Weissenbacher :
- *Le Récitatif mélodique dans Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*,
Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle en Musicologie, Université de
Strasbourg II, direction Professeur M. Honegger, 1979.
- "Le récitatif debussyste ou les richesses expressives de la prosodie
française", in *Revue internationale de Musique française*, n° 5, juin 1981,

p. 86-92.

- "Expression de l'ironie dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande*", in *Revue musicale de Suisse romande*, 34e année, n° 5, décembre 1981, p. 203-207.

- "Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 13, n° 1, juin 1982, p. 83-92.

2. On pense à Paul Dukas, Maurice Ravel, ou plus encore à Alban Berg.

3. Georgette Leblanc, *Souvenirs*, Paris, Grasset, 1931, p. 161 ss.

4. "Pourquoi ce maladif besoin d'écrire des opéras et de tomber de Louis Gallet en Victorien Sardou, propageant la détestable erreur qu'il faut "faire du théâtre", ce qui ne s'accordera jamais avec "faire de la musique". Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 56.

5. *Ibid.*, p. 57.

6. *Ibid.*, p. 57.

7. *Ibid.*, p. 60.

8. Pour les questions de chronologie, voir Ch. Goubault, *Claude Debussy*, Paris, Honoré Champion, "Musichamps. L'Essentiel", 1986, p. 10 ss.

9. Il parle de "l'enthousiasme d'une première lecture", in *Monsieur Croche*, p. 61.

10. Lettre à Maeterlinck, citée par G. Leblanc, *Souvenirs*, p. 166.

11. *Monsieur Croche*, p. 61-62.

12. Sauf mention particulière, tous les exemples traitant du récit musical seront tirés de la partition (édition Durand) et non de l'édition littéraire.

13. In "Entretiens de Debussy et E. Guiraud" notés par M. Emmanuel.

14. Ce rapprochement est souvent fait mais jamais à ma connaissance il n'a été justifié.

15. André Boucourechliev, "Entretiens avec Françoise Escal", in *RSH*, n° 205, Lille, 1987, p. 133.

LA SOLITUDE SINGULIERE DE *PELLEAS*

Il fallait une musique d'une espèce
particulière, lente, pleine de longues
réticences et cependant véridique,
adhérant au silence et finissant par s'y
laisser glisser.

Marguerite Yourcenar
Alexis ou le Traité du Vain Combat

Pelléas, chef-d'œuvre unique, isolé en son temps et dans l'œuvre même de Claude Debussy : c'est, très rapidement brossé, le sens de cette communication, à laquelle nous apporterons en cours de route les correctifs nécessaires. Mais il importe de renforcer les traits principaux, non pour faire rentrer Debussy à tout prix dans un système, mais pour dégager les constantes de l'art debussyste.

Dans un compte rendu sur la représentation du drame lyrique d'Alfred Bruneau, *L'Ouragan (La Revue blanche*, 15 mai 1901), Debussy a tenté de définir ce qui lui paraissait être la cause principale "du trouble de la musique dramatique" de son époque, trop écrasée par le wagnérisme. Debussy montre l'opposition de phase qui existe entre le rythme musical, dans l'esprit symphonique wagnérien, et les mouvements de l'âme.

De la juxtaposition de ces deux rythmes il naît un perpétuel conflit. Cela ne s'accomplit pas en même temps : ou la musique s'essouffle à courir après un personnage, ou le personnage s'assoit sur une note pour permettre à la musique de le rattraper.

L'union androgyne

Debussy reviendra souvent sur cette disjonction si peu favorable à la vérité lyrico-dramatique :

Je n'ai jamais consenti [dit-il à Robert de Flers (*Le Figaro*, 16 mai 1902)] à ce que ma musique brusquât ou retardât par suite d'exigences techniques, les mouvements des sentiments et des passions de mes personnages.

Dans *Pelléas*, les personnages s'expriment comme des personnes naturelles dans un tissu "conjonctif", puisque l'émotion musicale et l'émotion des protagonistes s'y rejoignent. "J'ai essayé", assure encore une fois Debussy, "que ces deux émotions fussent parfaitement fondues et simultanées".

Cette note "conjonctive", tout à fait unique dans l'art ou dans l'industrie lyriques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, a été admirablement décelée par quelques esprits empathiques qui font honneur à la critique musicale de cette époque. Pour Jean Marnold⁵, les personnages ne discourent pas, ils sont des âmes.

Rarement, peut-être jamais, si bouleversante émotion ne me fut procurée par une union aussi intime, aussi adéquate du mot et du son.

Le critique se sent véritablement "interné" au plus profond de lui-même. Il voudrait bien analyser cette émotion, cette musique, pour décupler sa jouissance personnelle. Il se rend compte que son analyse est limitée par cette "communion directe de la vie avec la vie", par un art libéré, venant tout droit de la nature, s'imposant d'une manière incoercible...

Cette parfaite union androgyne des deux pouvoirs, musique et poésie, que l'on ne rencontre habituellement que dans quelques *lieder* et mélodies, est réalisée ici d'une manière inconnue avant Debussy, dans le domaine de l'art lyrique, et souvent mal imitée par la suite. Debussy ne prétendait d'ailleurs pas avoir tout découvert : il ouvrait la voie à d'autres que lui... Louis Laloy — dont on connaît les profonds liens d'amitié avec le compositeur —, développe cette idée, en insis-

tant sur les qualités françaises de l'œuvre, dans tous ses registres⁶. Le grand critique ne fait que surenchérir sur les propos mêmes de Debussy qui voulait à la musique :

une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.⁷

Wagner, ayant mis un point final à la musique de son temps, "il fallait donc chercher *après* Wagner et non pas *d'après* Wagner". Debussy insiste sur l'humanité du sujet du drame choisi.

Il y a là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral.

Le brûlant témoignage de Jacques Rivière, et ses lettres à Alain-Fournier⁸ traduisent l'attente impatiente des représentations de *Pelléas*, une œuvre qu'il définit comme un "pays sonore", un "royaume ravissant" où il venait s'enfoncer, lorsqu'il était jeune lycéen. "Nous nous y évadions, connaissant la porte secrète, et le monde ne nous était plus rien". La manière dont Rivière définit la nouveauté du chef-d'œuvre est particulièrement fine. Jusqu'à Debussy, la musique était linéaire :

il fallait demander aux mesures suivantes le sens de celle que l'on écoutait. — Dans *Pelléas*, la musique est tout entière en chaque moment.

C'est mettre le doigt, si l'on peut s'exprimer ainsi, sur une "continuité" de la musique faite de sa "modification perpétuelle", prélude aux "formes ouvertes", sans les remplissages convenus et superflus. Ici, la musique suit les mouvements de l'âme.

Sans cesse une délivrance naturelle ; le cœur qui trouve ; un sentiment qui cède à la tentation de la musique et se révèle simplement parce qu'il est là, parce que le personnage l'éprouve.

Parfois surprenante est l'opinion de Romain Rolland que

ses goûts ne portent pas vers Debussy et qui voit trois raisons, morale, artistique et musicale au succès de *Pelléas*. Rolland ne dénie absolument pas le fait que ce drame constitue l' "une des trois ou quatre dates capitales" du théâtre lyrique, avec *Cadmus et Hermione* de Lully, *Hippolyte et Aricie* de Rameau, ou *Iphigénie en Aulide* de Gluck. On peut discuter ce choix, mais il laisse entendre que des sommets existent et jalonnent l'histoire de la musique⁹. Marnold, de son côté, dira que l'art de Debussy est arrivé à son heure, que cette venue était annoncée et préparée. Pour lui, *Pelléas* coupe la musique en deux époques : le monde d'hier et celui de demain.

Le silence, agent d'expression

Pour Romain Rolland, *Pelléas* manifeste des pensées fatalistes répandues en Europe ("On vit, on meurt, sans savoir pourquoi"). La musique de Debussy traduit à merveille "la mort sans cris, sans phrases", ce silence et cette décomposition que les critiques de l'époque souligneront à l'envi. Dans *Jean-Christophe*, Sylvain Kohn renvoie dos à dos Wagner et Debussy :

Ce n'était plus le gnanngnan wagnérien, sentimental et lourdaud, comme une grosse fille du Rhin. Mais le gnanngnan franco-belge ne valait pas mieux, avec ses minauderies et ses bêtasseries de salon.

Camille Bellaigue¹⁰ résume cette décomposition :

Tout se perd et rien ne se crée dans la musique de M. Debussy. Après l'avoir entendue, on éprouve le malaise, l'angoisse que ressent à certain moment le héros (...) Un tel art est malsain et malfaisant (...). [Cette musique] nous dissout parce qu'elle est elle-même dissolution. Existait aussi peu que possible, elle tend à la diminution et à la ruine de notre être. Elle contient des germes non pas de vie et de progrès, mais de décadence et de mort.

Mais Bellaigue admet le style de déclamation de la partition. De nombreuses répliques sont jugées véritablement belles :

LA SOLITUDE SINGULIERE DE PELLEAS

d'une beauté simple, émouvante, étrange même par la justesse, par l'intensité d'une intonation ou d'un accent posé doucement sur un orchestre qui murmure à peine, ou dans le silence et comme dans le vide d'un orchestre qui se tait.

Ceci est fort bien vu. La musicalisation du silence est encore un des aspects uniques dans cet opéra, et inimitable. Debussy le dit lui-même à Ernest Chausson, au mois d'octobre 1893 :

Je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du *silence*, comme agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase.¹¹

En revanche, l'un des meilleurs analystes de *Pelléas*, Etienne Destranges, persiste, en 1910¹², à trouver le système de déclamation debussyste "franchement antipathique". Il conclut son premier article sur *Pelléas*, dans la *Revue musicale de Lyon*, par ce propos :

M. Debussy est la dernière fleur poussée sur le vieux tronc de la musique française, fleur étrange et inquiétante, orchidée de forme troublante, de couleur équivoque et de parfum dangereux.

Pour appuyer sa démonstration tendant à prouver que les inflexions identiques du *parlando* debussyste — par exemple la finale caractéristique par ploïement de la phrase sur l'intervalle de quarte — ne sont "pas plus près de la vérité que le système cherchant à traduire la parole par le chant expressif". Destranges en fournit sept exemples différents :

Pelléas *Genièvre*

Je ne suis pas née là... Voici ce qu'il é-crit

Pelléas

C'est le na-vire qui m'a mené i-ci

CHRISTIAN GOUBAULT

per-son-ne ne m'a fait le moindre mal
un di-manche à mi-di...
Je ne te di-ti-ra pas cet-te nuit
Ce n'est donc pas vous qui l'a-vez tu-ée

Pelléas

On pourrait citer d'autres exemples des tournures vocales debussystes. Destranges ne s'attarde pas sur ces détails ; il se rend compte qu'il se trouve en présence

d'un ouvrage sortant de l'ordinaire, conçu et exécuté en dehors des formules courantes par un compositeur aimant passionnément tout ce qui est mystérieux et imprécis.

Il va même jusqu'à prononcer le mot de chef-d'œuvre,

unique en son genre, dont l'exemple ne pourrait être que néfaste à ceux qui seraient tentés de l'imiter. D'aucuns hélas ! ont essayé de le faire. Ils n'ont réussi qu'à prouver une chose : c'est que les sous-Debussy sont encore plus insupportables que les sous-Wagner.

Destranges met en garde également ceux qui voudraient juger la partition de *Pelléas* en se souvenant des œuvres lyriques qui la précéderent. Dans cet ouvrage qui n'a aucun point de contact avec les autres, il faut se dépouiller de toute idée préconçue, "faire table rase de tout ce que, jusqu'ici, l'on s'était habitué à considérer comme les éléments constitutifs d'une pièce musicale".

D'autres œuvres uniques ?

Si le drame lyrique de Debussy est unique en son temps, n'existe-t-il pas d'autres œuvres tout aussi uniques ?

LA SOLITUDE SINGULIERE DE PELLEAS

Destranges cite fort opportunément *Le Rêve* d'Alfred Bruneau et Emile Zola, créé le 18 juin 1891 sur la scène de l'Opéra-Comique, point de départ du naturalisme musical. Un art libéré lui aussi des contraintes, avec des personnages de la vie courante s'exprimant simplement, mais dans un environnement musical audacieux incluant des accords parallèles sur la gamme par tons entiers et des passages en bitonalité :

The image displays a musical score for the opera *Le Rêve*. The top system is a vocal line for the character ANGELIQUE, with the lyrics "ne crai-guez rien — l'heure est de - ja loin-tai-ne,". The piano accompaniment is shown in two systems below. The first system of piano accompaniment features a complex texture with parallel chords and bitonality, indicated by the presence of both a flat and a sharp sign in the bass line. The second system shows a more active piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Le succès du *Rêve* ne se démentira pas jusqu'à la Première Guerre Mondiale. Réparaître encore à la scène vingt ans après sa première représentation constitue une épreuve périlleuse. Devant les accents justes et profonds, devant la richesse non émoussée des nouveautés, Adolphe Boschot com-

prend qu'un tel ouvrage soit une date dans l'histoire de la musique¹³. Propos confirmé par Henri Ghéon dans la *Nouvelle Revue Française*. Pour lui, comme pour Destranges, *Le Rêve* préparait *Pelléas*. Ses accords rudes, souvent gauches, suffisaient "à créer la fine atmosphère où allaient respirer mieux à l'aise les personnages de *Pelléas*"¹⁴. Claude Debussy n'a jamais cautionné cette filiation. Tout au plus goûte-t-il "certaines pages du *Rêve*, de tendresse si forte" et le troisième acte de *L'Ouragan*¹⁵. Mais lorsqu'il dit que l'œuvre de Bruneau est "à prendre ou à laisser", nul doute qu'il penche pour la seconde solution. Dans une lettre à P. Louÿs (9 mars 1897), il est plus explicite :

Je ne suis pas plus avancé que toi sur la partition de *Messidor* parce que la vie est courte et qu'il vaut mieux aller au café ou regarder des images ; puis comment veux-tu que des gens aussi laids que Zola et Bruneau soient capables d'autre chose qu'un effort vers le médiocre ?¹⁶

Quelle est la situation de l'Opéra et de l'Opéra-Comique à l'époque de *Pelléas* ? En ce qui concerne l'Opéra de Paris, Debussy en dresse un portrait sans appel. Le bâtiment d'abord qui, de l'extérieur ressemble à une gare de chemin de fer, et, à l'intérieur, à un bain turc ! Ce qu'on y joue n'a guère d'intérêt (Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Georges Hüe, Bourgault-Ducoudray...) :

Dans tout cela, aucune tentative vraiment neuve. Rien qu'une espèce de ronronnement d'usine, un perpétuel recommencement ; on dirait que la musique en entrant à l'Opéra y endosse un uniforme obligatoire comme celui d'un baigneur.

On pourrait, cependant, y faire de belles choses : monter les grands Wagner, adapter, rajeunir l'opéra-ballet de nos ancêtres (Roussel et Laloy le prendront au mot), ou encore créer une forme d'art lyrique entièrement neuve¹⁷.

Côté Opéra-Comique, ce n'est pas passionnant non plus. Dans ses écrits critiques et dans sa correspondance, Debussy fouette avec des brassées d'orties Massenet, Gustave Charpentier, les Italiens, les néo-wagnériens. Ou bien il fait

donner sa garde prétorienne : les critiques Louis Laloy et Jean Marnold...

Aboutissement unique d'un art personnel, sans compromission, où l'émotion est sans programme, *Pelléas* connut la gésine des grands chefs-d'œuvre qui ont amené Debussy au doute et à un fort sentiment de croupissement. Son aîné de sept ans, Ernest Chausson se reconnaissait lui aussi ravagé d'incertitudes, de tâtonnements et d'inquiétudes. Fin mai 1893, Debussy et Chausson se rencontrent à Luzancy, en Seine-et-Marne. Le dix-sept mai, Debussy a assisté à la première représentation du *Pelléas* de Maeterlinck par Lugné-Poe. Au mois d'août, il jette les premières notes de son drame lyrique sur le papier à musique. Chausson a composé *Lassitude*, le 30 juin, et *Serre d'ennui*, le 7 juillet, des *Serres chaudes*. Maeterlinck est "absolument" dans l'air et le traitement musical des mélodies de Chausson n'est pas sans rappeler celui de *Pelléas*. On sait que Chausson méditait un opéra dont "l'action eût été limitée à la seule peinture des sentiments"¹⁸. Pourtant, le musicien ne voudra pas lire la première version de l'opéra que Debussy désirait soumettre à son jugement.

Je suis certain d'avance que sa musique me plaira infiniment et je crains d'être troublé pour la fin de mon pauvre *Arthus*, si ballotté depuis un an

écrit Chausson à Lerolle¹⁹,

J'y pense pourtant à ce malheureux. Lui aussi a droit à quelques précautions....

Donc, Debussy se retrouve de nouveau seul. Il se confie à Lerolle, exprimant ses joies, ses terreurs, ses trépignements :

Je crois que la scène devant la grotte vous plaira, ça essaye d'être tout le mystérieux de la nuit où parmi tant de silence, un brin d'herbe dérangé de son sommeil fait un bruit tout à fait inquiétant ; puis c'est la mer prochaine qui raconte ses doléances à la lune, et c'est Pelléas et Mélisande qui ont un peu peur de parler dans tant de mystère.²⁰

C'est ce que Debussy appelait sa petite chimie personnelle.

Quelle musique écrire ?

Isolé dans son époque, *Pelléas* l'est aussi dans l'œuvre du musicien. Quel sujet prendre à présent ? Quelle musique écrire ? *Les Nouvelles Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe hantent Debussy au moins depuis 1889, au moment où il termine la composition des *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Il envisage de mettre en musique *La Chute de la Maison Usher*, bien avant de penser à *Pelléas*. Mais il recule devant la tâche en se livrant à une "wagnérie" de Catulle Mendès : *Rodrigue et Chimène*. *La Maison Usher* exerce sur lui "une tyrannie presque angoissante" (à André Caplet). Dans le même temps, il se penche sur *Le Diable dans le beffroi*, et aux lendemains de *Pelléas*, il demande conseil à André Messager²¹.

"Vous savez combien je suis atteint de la maladie de ceux qui ne peuvent pas finir", écrivait-il à A. Caplet le 19 novembre 1912. Le nombre des projets abandonnés, après *Pelléas*, dépasse presque celui des œuvres abouties. Sans aucun doute, *Pelléas* joue un rôle de blocage. Les amis de Debussy commencent à l'accuser de se pasticher lui-même, de faire moins bien que la "petite classe" (le terme est de Vuillermoz), de ne livrer que des fonds de tiroirs. Une guerre de communiqués s'ensuit. Laloy donne la charge : il ne connaissait pas encore cette forme d'admiration qu'est la malveillance.

Vers 1888, Debussy avait ébauché une scène pour *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam. En 1895, il projetait la composition de *La Grande Bretèche*, d'après Balzac, *Cendrelune* de P. Louÿs. Il fut question aussi des *Aventures du Roi Pausole*, d'*Aphrodite* (1898). Et pourquoi pas de nouveau Maeterlinck ? Avant *Pelléas*, il avait songé (1891) à *La Princesse Maleine*. Après *Pelléas*, il pensait à *Joyselle*. En 1904, le bruit courut que Debussy allait écrire une tragédie lyrique d'après le *Dionysos* de Joachim Gasquet. Lorsqu'il reçut en 1906 une esquisse de *Siddharta*, drame bouddhiste de Victor Segalen, Debussy lui proposa d'écrire le livret d'un... *Orphée Roi*, pour régler définitivement ses comptes musicaux avec Gluck. En juillet 1907, nouveau règlement de compte envisagé avec

l'Histoire. *La Légende de Tristan* de Joseph Bédier séduisait particulièrement Claude Debussy, parce qu'il devait se situer aux antipodes de Wagner. Au mois de novembre, il en discute le livret avec Gabriel Mourey. L'œuvre apparaît même sur le contrat du 5 juillet 1908, signé avec Gatti-Casazza, directeur du Metropolitan Opera de New York. On trouve la clé de l'abandon du projet dans une lettre adressée à Mourey le 20 février 1909 :

Vous faites la part trop belle à la musique. Il ne faut pas de chanteurs prenant directement part à l'action, d'abord ces gens-là jouent comme des pieds de table ; puis le vers récité accouplé au vers chanté sont à hurler de douleur, l'un et l'autre semblent faux ; c'est pourquoi j'aime encore mieux le drame lyrique qui est sans équivoque.

Le brave Mourey proposa à Debussy un *Huon de Bordeaux*, qui fut évidemment refusé par Debussy à cause "des personnages à casque et à la légende toute faite".

Edgar Poe, ou bien "cultiver l'ananas en chambre"

Jamais, pendant ce temps-là, le compositeur n'abandonna les deux contes de Poe qui devaient faire un seul spectacle en deux parties contrastées. Avec *La Chute de la Maison Usher* nous ne sommes pas loin du mystère brumeux et de la tristesse qui entourent *Pelléas*, mais l'atmosphère est encore plus étouffante, psychonévrotique : Roderick Usher est oppressé par une affection mentale ; Lady Madeline passe d'une apathie fixe à des crises presque cataleptiques. Les grotesques habitants de Vondervotteimittiss du *Diable dans le beffroi* offrent une contrepartie ironique, comique et subversive.

N'ayant pas perdu l'espoir d'écrire la musique d'un vieux projet (*As you like it*, d'après Shakespeare), Debussy voudrait, fin août 1903, réaliser rapidement *Le Diable dans le beffroi*. A le différer plus longtemps, cela lui deviendrait une gêne²². Quelques jours plus tard (12 septembre), il assure Messenger que le scénario est à peu près complet et que "la cou-

leur de la musique” qu’il veut employer est arrêtée. “Il reste beaucoup de nuits blanches et un grand espoir au bout de tout cela”.

Il semblait que tout allait bien. Debussy termine *La Mer*. Mais déjà alternent chez lui les jours d’apathie (“Je continue à croupir dans les usines du néant [...] Imaginez un cerveau aveugle” ; 18 avril 1906) et une “ardeur mélangée d’énervement” qui lui est particulière. Il écrit à Jacques Durand²³ qu’il a “trouvé une façon de faire remuer les voix assez nouvelle”. On ne sait pas encore comment. Debussy ne précise pas, car il n’ose y croire et il a peur “de découvrir, un sale matin, que c’est imbécile”.

En 1909, Debussy est toujours en face de *La Maison Usher*, d’un long monologue de Roderick.

C’est triste à faire pleurer les pierres sur le moral des neurasthéniques. Ça sent le moisi d’une façon charmante et ça s’obtient en mélangeant les sons graves du hautbois aux sons harmoniques des violons,

écrit-il à son éditeur²⁴. Il parle de *La Maison Usher*, à peu près dans les mêmes termes, dans une lettre à Caplet. Mais ce qui nous paraît le plus intéressant dans cette lettre²⁵, c’est la mention faite de l’opéra *Néron* de Boito, enfin terminé au bout de vingt ans. Boito “perd la situation admirable de celui qui avait peut-être fait un chef-d’œuvre. Que n’a-t-il attendu d’être mort ?” Comment ne pas appliquer ces propos aux deux contes de Poe que Debussy ne terminera jamais, et qui auraient été “le” chef-d’œuvre de Debussy, malgré *Pelléas* ?

Retirons une à une les pages de l’éphéméride. 8 juillet 1910 :

Je travaille autant qu’il m’est possible. C’est encore dans ces moments là où je suis le mieux pour satisfaire mon goût de l’inexprimable ! Si je puis réussir, comme je le veux, cette progression dans l’angoisse que doit être *La Chute de la Maison Usher*, je crois que j’aurai bien servi la musique.

6 février 1911 : la tournée en Autriche-Hongrie, les commandes de *Khamma* et du *Martyre de Saint-Sébastien* remettent

les deux contes de Poe à plus tard :

Je puis assurer que je n'en suis pas fâché, à cause de beaucoup d'"accents" qui ne me plaisent pas encore ; et d'une mise en place insuffisamment rigoureuse notamment pour *Le Diable dans le beffroi*, dans lequel je voudrais arriver à une écriture chorale extrêmement simple, mais pourtant extrêmement mobile.²⁶

Dans le même temps, les journalistes s'inquiétaient, demandaient des précisions. La reprise de *Pelléas* aura lieu bientôt, répond Debussy à Louis Vuillemin, le 17 décembre 1910²⁷. Cette reprise lui ferait plaisir, car il y trouve toujours du changement. "Ça va , ça vient, ça se déforme. Les nuances changent, les mouvements fluctuent". Et cet aveu sur *La Maison Usher* : "elle n'est pas finie. Quand le sera-t-elle ? Bientôt. Jamais. Je n'en sais rien". Pour le *Diable* : même chose... Le 18 janvier 1911, il confie toutefois à Georges Delaquys que ses deux contes "sont assez avancés" et qu'il y travaille avec paix. Pour justifier sa lenteur et le nombre relativement restreint de ses compositions, il précise qu'il vaut mieux donner le plus de soi-même dans une seule œuvre ou dans un petit nombre d'œuvres²⁸.

A la fin de 1911, Debussy ne parvient toujours pas à achever ses deux contes : "tout m'en paraît ennuyeux comme une cave", écrit-il à Caplet.

Pour une mesure à peu près, il y en a vingt qui étouffent sous le poids d'une seule tradition, dont malgré mes efforts, je reconnais tout de même l'influence hypocrite et lâche²⁹.

Après *Jeux*, il se remet à ses "vieux travaux". Mais la maladie va souffler tous ses espoirs. Ces causes misérables l'atteignent "en pleine veine de travail", au moment où il allait mettre au point, "ou quelque chose d'approchant", *La Chute de la Maison Usher*³⁰. Entre les séances de radium, il refond le livret de *La Maison Usher* et se serait suicidé (le suicide l'accompagne sa vie durant) s'il n'avait pas le *devoir* de finir les deux drames³¹. Le 8 avril 1917, il offre à sa femme Emma un petit cahier rouge contenant les esquisses de *La Maison Usher*.

C'est le signe que la musique l'a abandonné. Depuis 1902, il voulait sortir de *Pelléas*, montrer qu'il en était capable. Il n'avait que deux solutions : Edgar Poe ou "cultiver l'ananas en chambre". La chose la plus fâcheuse était de "se recommander". Et de cela Debussy n'en voulait à aucun prix.

Il est probable du reste, [précisait-il à André Messager²] que les mêmes personnes trouveront scandaleux d'avoir abandonné l'ombre de Mélisande pour l'ironique pirouette du Diable, et le prétexte à m'accuser une fois de plus de bizarrerie...

*

* *

Coda

Il serait sans doute exagéré d'affirmer que Pelléas a tué Roderick Usher. Toute sa vie — sauf à l'extrême fin — Claude Debussy pensa pouvoir achever les deux contes. En revanche, s'il les avait terminés avant *Pelléas*, il est fort probable que Lady Madeline aurait fait mourir Mélisande.

Il est certain que le scénario et le style musical envisagés pour *Le Diable dans le Beffroi* évoluèrent de 1889 à 1903. D'une symphonie "sur thèmes psychologiquement déroulés" (d'après André Suarès) à l'histoire du bourg de Vondervotteimittis, *id est* l'histoire du Paris musical au lendemain de *Pelléas*, le *Diable* prend une signification différente, avec un rôle sifflé, une foule chantante "où chaque voix est libre", avec un cymbalum hongrois dans l'orchestre. Il ne reste pas suffisamment de pages pour juger de l'originalité de cet ouvrage.

Les esquisses, les brouillons de *La Chute* ont permis deux reconstitutions, différentes et discutées, qui ne donnent pas "cette progression dans l'angoisse" que désirait Debussy. Mais la version Allende-Blin restitue un climat de mystère qui

est bien proche de celui du *Martyre de Saint-Sébastien*. L'achèvement de l'un compense le non-aboutissement de l'autre. *Pelléas* pouvait se contenter d'un demi-frère.

Christian Goubault
Académie des Sciences,
Belles-Lettres et Arts
de Rouen.

1. *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon-Ainé, (1911), pp. 71 ss et 193 ss.

2. *Le Drame musical moderne : Claude Debussy, Mercure Musical*, 1er août 1905 ; *Exercices d'analyse (sur les quatre premières mesures de Pelléas)* *Revue Musicale*, novembre 1902 ; *Claude Debussy*, Paris, Dorbon, 1909 ; *La Musique retrouvée 1902-1927*, Paris, Plon, 1928.

3. Cf *Monsieur Croche...*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 61-63.

4. *Etudes*, Paris, N.R.F., 1911 ; *Correspondance 1905-1914*, id., éd. augm. 2 vol., 1948. Cf. notre étude : *J.R. critique musical : la passion d'exprimer*, in *La Critique artistique*, Paris, P.U.F., 1983.

5. *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908. Voir également *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance. Fragments de Journal*, Paris, Albin Michel, 1951.

6. *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1902.

7. Marguerite Yourcenar écrit dans *Alexis ou Le Traité du Vain Combat* (Paris, Plon, 1952, p. 120) : "Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence qui chercherait à s'exprimer (...) Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence". Et p. 33 : "Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérent au silence et finissant par s'y laisser glisser."

8. *Revue musicale de Lyon*, 13 novembre 1910.

9. *Chez les musiciens*, 1ère série, Paris, Plon, 1922, p. 171-172.

10. Août 1914, p. 333-334.

11. *Monsieur Croche...*, p. 129.

CHRISTIAN GOUBAULT

12. *Lettres (1884-1918)*, réunies par Fr. Lesure, Paris, Hermann, 1980, p. 85.
13. *Monsieur Croche...*, p. 306.
14. Voir Gallois (Jean), *Ernest Chausson*, Paris, Seghers, 1967, p. 93.
15. *Ibid.*, p. 52.
16. *Lettres (1884-1918)*, p. 75.
17. Le 9 juin 1902.
18. *Lettres...*, éd. Hermann, p. 126 (à P.-J. Toulet).
19. *Ibid.*, p. 153.
20. *Ibid.*, p. 177 (26 juin 1909).
21. *Ibid.*, p. 186. A la même époque, Serge de Diaghilev demande à Igor Stravinsky d'écrire un ballet d'après un conte de Poe.
22. *Ibid.*, p. 204-205 (à R. Godet).
23. *Monsieur Croche...*, p. 290-291.
24. *Ibid.*, p. 295-296.
25. *Lettres...*, p. 218.
26. *Ibid.*, 4 juillet 1916 (à R. Godet).
27. *Ibid.*, 21 juillet 1916 (à J. Durand).
28. 12 septembre 1903, p. 129.

DOCUMENT

proposé par Christian GOUBAULT

*
* *

JEAN LORRAIN

PELLEASTRES

(fragment)

A. Méricand, Paris, 1910

DOCUMENT



Jean Lorrain en 1900.

PELLEASTRES

*L'humeur un peu railleuse des Tourangeaux de **Littérature et Nation** se rencontre avec le tour d'esprit de Christian Goubault, qui est Normand, comme Jean Lorrain, pour vous proposer ici une forte dose d'irrespect. Mais ces injustes **Pelléastres** sont aussi le vif témoignage d'une époque, et d'ailleurs caricaturent plutôt des esthètes de trente ans (Yvanis est Pierre Louÿs, Bouchetal Claude Farrère...) que la génération qui, à vingt ans, aima à la passion le **Pelléas** de Debussy. C'était Jacques Rivière, cité par Christian Goubault dans son étude, **Alain-Fournier ou Jean Giraudoux**, à qui, dans **Siegfried et le Limousin ou Adorable Clio**, le nom de Claude Debussy se présente spontanément pour désigner ce qu'il y avait alors de grâce et de justesse en France.*

Littérature et Nation

Le 22 janvier 1904 paraissait dans *Le Journal* un article de Jean Lorrain intitulé *Les Pelléastres*, qui ne fut pas du goût de Claude Debussy, lequel voulut envoyer ses témoins au journaliste. P. Louÿs l'en dissuada (cf. *La Vie*, 22, et 23 janvier 1904). Cet article fut repris par Lorrain dans le volume *Pelléastres* (Paris, A. Méricant), au début du chapitre *Poison de la littérature*. Au nom de la morale, le journaliste, homosexuel notoire, stigmatisait ces “jeunes gens du meilleur monde et du goût le plus suave”, beaux et jeunes “éphèbes aux longs cheveux savamment ramenés en bandeaux sur le front”, communiant sous les espèces de *Pelléas*, se chuchotant dans l'oreille “jusqu'au fond de l'âme”. Quant à la musique que ces “Pelléastres” écoutent, une “œuvre de limbes et de petites secousses”, elle est “détraquante” ! Laloy devait mépriser cette “prose cosmétiquée”, prouvant la plus grossière ignorance de Lorrain pour l'œuvre et pour des mœurs “qui n'étaient pas les siennes” (*La Musique retrouvée*, p. 109).

Ces “Pelléastres” sont atteints d'une maladie que C. Mauclair diagnostique en 1905. Il s'agit de la “Debussyte” qui se loge dans “des cerveaux de pions” se mettant à tourner sur eux-mêmes “comme ces moutons d'Algérie qui ont un ver dans la tête”. Le compositeur et critique italien Giacomo Setaccioli décrit le patient, saisi d'un léger frisson, puis d'une torpeur caractéristique. Un violent mal de tête intervient dans la dernière phase : “l'infortuné pivote sur lui-même”. On relève d'autres indices chez certaines personnes. Il y a l'initié, “entouré d'une multitude de néophytes, qui parle avec un jargon particulier”, l'adorateur silencieux, qui s'éloigne du dieu avec de profonds soupirs (cf. la *Nouvelle Revue* 1/X1/1912). Léo Marchès découvre la *Pelléite*, bénigne lorsque les adeptes prononcent Pel-l-léas en faisant sonner les *l*, maligne si une jeune mariée jette son anneau nuptial dans un puits ! (*La Liberté*, 24/V/1907). Au mois de mars 1908, P. Lalo avait assimilé les esthètes alliés de *Pelléas* à des crapauds ou à des dégénérés. Ce qui avait fortement indisposé Claude Debussy.

Christian Goubault

PELLEASTRES

I

LE POISON DE LA LITTÉRATURE

— Ce Jacques Hurtel, quel misogyne ! Il en a une série d'histoires ! Comme s'il n'y avait que les femmes, sensibles au Poison de la littérature ! Et les hommes, donc ! Vous croyez qu'ils y échappent ?... La barbe n'exempte pas de la tare. A côté de ces dames, il y a ces messieurs. Il n'y avait pas que des femmes aux premières de l'*Œuvre*. Près des maigreurs hallucinantes, des sinuosités de serpents et des regards d'au-delà des maîtresses d'esthètes, il y avait les esthètes eux-mêmes : les propriétaires de ces princesses et les metteurs en scène, couturiers et modistes, de ces poupées de musées.

Les esthètes, les intoxiqués du Poison, pis, les intoxicateurs escortant leurs victimes : pourquoi ne les avez-vous pas notés, eux aussi ?

— Gilets de velours de nuances fauves, cravates 1830 et hausse-cols pharamineux, redingotes à la Royer-Collard, vestons à brandebourgs de dompteurs, et, sur les fronts surplombants de génie, toutes les mèches fatales, depuis celle de Musset jusqu'à celle de Victor Hugo : autant de portraits du Siècle méticuleusement copiés d'après les gravures des quais, toute une assemblée de faux Bonaparte, de faux M. Ingres, de faux Montalembert et même d'authentiques Guizot, toutes les ressemblances célèbres suppléant à la personnalité. Et quelle collection de bagues !... Comment n'avez-vous pas croqué cette belle assemblée de Benjamin Constant et de Mme de Staël, se souciant, d'ailleurs, des pièces représentées comme un poisson d'une pomme mais tous et toutes venus là pour se retrouver, se faire voir, et se toiser ?

Ce public légendaire des premières de Lugné-Poe, vous

le retrouverez Salle Favart, fidèle à toutes les reprises de *Pelléas et Mélisande*. Fervents des nostalgiques mélodies dont Grieg a souligné le texte de *Peer Gynt*, enthousiastes aussi des orchestrations savantes de *Fervaal*, ces gens ont tous adopté, d'un unanime accord, la musique de M. Claude Debussy. Convulsés d'admiration aux pizzicatti soleilleux du petit chef-d'œuvre qu'est l'*Après-midi d'un faune*, ils ont décrété l'obligation de se pâmer aux dissonances voulues des longs récitatifs de *Pelléas*. L'énervement de ces accords prolongés et de ces interminables débuts d'une phrase cent fois annoncée ; cette titillation jouisseuse, exaspérante et à la fin cruelle, imposée à l'oreille de l'auditoire par la montée, cent fois interrompue, d'un thème qui n'aboutit pas ; toute cette œuvre de Limbes et de petites secousses, artiste, oh combien ! quintessenciée... tu parles ! et détraquante... tu l'imagines ! devait réunir les suffrages d'un public de snobs et de poseurs. Grâce à ces messieurs et à ces dames, M. Claude Debussy devenait le chef d'une religion nouvelle et ce fut, dans la Salle Favart, pendant chaque représentation de *Pelléas*, une atmosphère de sanctuaire. On ne vint plus là qu'avec des mines de componction, des clins d'yeux complices et des regard entendus. Après les préludes écoutés dans un religieux silence, ce furent, dans les couloirs, des saluts d'initiés, le doigt sur les lèvres, et d'étranges poignées de mains hâtivement échangées dans le clair-obscur des loges, des faces de crucifiés et des prunelles d'au-delà.

La musique est la dernière religion de ce siècle sans foi. Les auditions de *Tristan* et de *Parsifal* entassent, au Châtelet, dans les places supérieures, une population ardente et figée d'hypnose en tout point pareille à celle des premiers chrétiens assemblés dans les Catacombes. Mais, au moins, les adeptes de Wagner sont sincères : ils se recrutent dans toutes les classes sociales et l'humilité de leurs vêtements, la laideur parfois sublime des visages contractés, témoignent de la ferveur et de la violence de leur foi. La religion de M. Claude Debussy a plus d'élégance ; ses néophytes peuplent surtout les fauteuils d'orchestre et les premières loges, les stalles d'orchestre aussi, parfois. A côté de la blonde jeune fille, trop frêle, trop blanche

et trop blonde, à la ressemblance évidemment travaillée d'après le type de Mlle Garden

(Je regardais Lucie : elle était pâle et blonde...)

... et feuilletant d'une indolente main la partition posée sur le rebord de la loge, il y a tout le clan des beaux jeunes hommes (presque tous les debussystes sont jeunes, très jeunes), éphèbes aux longs cheveux savamment ramenés en bandeaux sur le front, visages mats et pleins aux prunelles profondes, habits aux collets de velours, aux manches un peu bouffantes, redingotes un peu trop pincées à la taille, grosses cravates de satin engonçant le cou ou flottantes lavallières négligemment nouées sur le col rabattu quand le debussyste est en veston, et tous portant au petit doigt (car ils ont tous la main belle) quelques bagues précieuses d'Egypte ou de Byzance, scarabée de turquoise ou caducée d'or vert, — et tous appareillés par couples. Oreste et Pylade, communiant sous les espèces de *Pelléas* ou fils modèles, aux paupières baissées, accompagnant leur mère ! Et tous, buvant les gestes de Mlle Garden, les décors de Jusseaume et les éclairages de Carré, archanges aux yeux de visionnaires, et, au moment des impressions, se chuchotant dans l'oreille jusqu'au fin fond de l'âme... Les Pelléastres !

Les Pelléastres sont toujours du monde.

Il y a six mois, j'assistais à une de ces chambrées. Après l'acte de la fontaine, qui est peut-être un des meilleurs de l'œuvre, je découvrais, au hasard de ma lorgnette, une avant-scène intéressante. Une femme, encore très belle et en grande parure, en occupait le devant ; une jeune fille, presque une enfant, tant ses prunelles se promenaient, candides, sur l'assistance, était assise à la droite : la mère et la fille, sans doute. A gauche, un jeune homme, miraculeusement cambré dans un frac, s'accoudait au rebord de la loge. Dans une attitude d'une suprême indolence, il laissait pendre en dehors, baguée et gemmée de perles, une étonnante main. Ma jumelle avait rencontré cette figure et maintenant ne la quittait plus. Ce jeune homme avait le plus pur type anglais : la lourde mèche qui lui barrait le front était d'un jaune brillant de soie floche, et le côté

poupin d'un visage trop plein et l'on eût dit fardé tant les pommettes étaient roses, ne parvenait pas à altérer le plus délicat profil.

C'était le parfait dandy ; quelque chose comme Brummel adolescent, tant toute sa personne affichait d'impertinence. Mais la plus grande étrangeté de ce jeune homme était la souplesse et la minceur étrange de sa main. "La plus belle main de Paris", me chuchotait Meyran assis à mes côtés. Meyran avait suivi la direction de mes jumelles.

— « Edward Ytter, le fils du grand peintre anglais Williams Ytter. Il est avec sa mère et sa sœur. Il ne quitte jamais sa mère : il l'aime tant ! »

— « Lui aussi ? »

— « Oui : ils aiment tous leur mère, composent des vers grecs et sont bons musiciens. Pelléastre enragé d'ailleurs ! Il ne collectionne encore ni chauve-souris ni hortensias et n'a, jusqu'ici, célébré aucun baptême de chatte, mais il n'en cultive pas moins une douce réclame. Sa main est célèbre dans toute la petite classe. Du reste, les plus belles bagues : rien que des perles et des émaux translucides sur jade vert. Tous ces petits messieurs excellent à se tailler une réputation dans une partie quelconque. Edward Ytter se recommande à l'attention publique par sa main, ses bagues et sa collection d'objets du grand siècle. Il n'admet chez lui que des meubles et des tapisseries du dix-septième ; tout est Louis XIV. Il habite un vieil hôtel dans l'île Saint-Louis, comme Mme Lelong qui le considérait ; il possède une commode de laque ayant appartenu à Mme de Maintenon et couche dans le lit de Monsieur, frère du roi, ni plus ni moins. Il faudra que je vous conduise chez lui. »

— « Mais, je n'y tiens pas ! »

— « Mais si, il le faut ! il manque à votre ménagerie. Je vous le présenterai à l'autre entr'acte... Taisons-nous, nous allons nous faire écharper ; voici la musique qui reprend. »

A l'entracte suivant, j'avais l'honneur d'être présenté à sir Edward Ytter.

Edward Ytter était surtout merveilleusement habillé, si adéquat à ses vêtements qu'ils semblaient peints sur lui. Il avait un léger zézaiement et hanchait un peu sur la jambe droi-

te, flexible autant, on eût dit, que sa badine, laquelle était d'un seul jonc surmonté d'un neské ancien. La présentation fut correcte. Sir Edward Ytter voulut bien me dire qu'il désirait depuis longtemps me connaître et qu'il était ravi de la rencontre. Tout en parlant, il caressait du bout des doigts l'or pâli d'une naissante moustache, moins peut-être pour mettre en valeur leur finesse et leurs ongles polis que les bagues curieuses qui les surchargeaient. « La plus belle main de Paris », m'avait chuchoté Meyran. Je dois à la vérité de dire que sir Edward fut charmant. Il respira sans trop de fatuité le discret encens que Meyran lui brûla sous les narines en le complimentant sur sa bonne mine, son tailleur et ses bagues, puis il nous quitta brusquement sur ces mots :

— « Je vais rejoindre maman. »

— « Oui, il bêle un peu sa mère, mais c'est un bon petit garçon. Quand il sera devenu naturel, ce sera même un beau cavalier. »

— « Sa mère, sa bonne mère ! Ce n'est pas un métier dans la vie. Que fait-il, en dehors de sa piété filiale, ce jeune modèle de fils ? »

— « D'abord, sa bonne mère, il ne vit pas avec : il l'accompagne dans le monde et au théâtre, mais il a bien soin de demeurer loin d'elle. Mme Ytter habite les Champs-Élysées. Et lui, dans l'Île Saint-Louis, il couche dans le lit de Monsieur, frère du roi. »

— « Sans le chevalier de Lorraine ? »

— « Je l'espère. »

— « Mais que fait-il en dehors de sa vie mondaine, ce bon fils ? »

— « Mais il peint, comme son père ! »

— « Des portraits ? »

— « Non, des bonbonnières. »

— « Des bonbonnières ! »

— « Pour princesses et majestés en exil. Les Ytter vont beaucoup dans le monde. La réputation du père sert le fils : il ne fait rien à moins de quinze louis, et encore, c'est donné ! Le père était un maître : petit maître est le fils. Il figiole à miracle la miniature ; il a assez bien pigé la manière d'Hubert Robert.

Sur ces dessus de boîtes, laquées comme des vernis Martin, il peint tantôt des ruines, tantôt des fleurs : il y a des personnes qui préfèrent les ruines, il y en a d'autres qui aiment mieux les fleurs. Il n'est pas sans talent, du reste. Mais ce qu'il y a de mieux, c'est son logis. Ce jeune Ytter a un goût délicieux. Il faut absolument que je vous mène chez lui. »

Le quatrième acte commençait. Nous regagnions nos fauteuils d'orchestre.

... A quelques jours de là, je rencontrais Meyran.

— « J'allais chez vous, me disait-il. Je venais vous prier à déjeuner pour après-demain, chez Paillard ; j'ai invité le jeune Ytter et un de ses amis : les deux font la paire. Ce dernier est un raffiné de la couleur. Il a une chambre lophophore : je ne vous en dis pas plus. Il ne parle que par phosphorescences et par évanescences ; c'est un enthousiaste Pelléastre aussi. Ses cravates sont tout un poème. C'est le fils de Damora, le grand musicien. Etonnants, ces descendants d'hommes de génie ! A croire que la nature, à bout de sève, ne peut continuer quand elle a donné son maximum d'harmonie et de force.

Je voulais me récuser.

— Non, il faut venir, insistait Meyran. vous n'avez pas idée de ces jeunes couches. Cela peut vous servir pour un roman, un jour ; c'est toute une documentation physiologique.

Et j'allai chez Paillard au jour dit.

Meyran avait commandé un petit salon au premier ; ses invités étant un peu voyants, je lui en savais gré. Je trouvais Edward Ytter pincé comme un jeune lord dans une redingote ardoise, un gilet de velours pensée en dépassait les revers, une cravate iris bouffait à larges plis autour de son cou frêle... Il était encore plus blond que l'autre soir. Il me tendit une main baguée, ce matin-là, de perles noires et de saphirs roses et me présenta son ami Maxence Damora, le fils du grand Damora. Brun comme une olive et moulé, lui, dans une jaquette de drap vert-myrtle boutonnée sur une cravate de peluche noire, Maxence Damora n'avait aucun bijou, mais une orchidée verte lui tenait lieu d'épingle de cravate... — Nous attaquâmes les marennes et sir Edward Ytter, tout en les assaisonnant de cumin, nous dit des choses inoubliables. Il daigna nous infor-

mer de ses projets. Il arrivait de Venise et des lacs italiens où il passait ses automnes ; à Venise, il descendait chez sir Reginald Asthom, qui y avait un palais sur le Canale-Grande ; il était invité, cet hiver, au Caire et on le voulait pour remonter en dahabieh, jusqu'aux sources du Nil, mais l'Egypte était vraiment trop infestée de Yankees maintenant. Quant à Cannes, on n'y pouvait aller avant la fin d'avril. Le moyen d'y vivre, pendant le Carnaval ? Trop de cohues, puis ses printemps étaient promis à la Sicile. Il se résignerait donc à passer janvier, février et mars à Paris. Dès les premiers amandiers en fleurs, il gagnerait Taormine.

O pâturages bleus et fables de Sicile !

Là, on menait la vie inimitable. De Taormine, il rayonnait sur Messine et Catane ; peut-être retournerait-il à Syracuse, à cause des Latomies, mais Syracuse était si triste ! Il passerait certainement le mois de mai à Palerme. Il avait bien envie d'esquiver la saison de Londres ; il y avait trop de connaissances et les sorties du soir lui prenaient toute sa liberté. Il passerait plutôt juin à Paris, à cause du Salon : il voulait voir les Anglada et les Jacques Blanche, les Helleu aussi. Il raffolait d'Helleu ; il était si imprécis et si personnel ! Et puis, il avait promis à lady Corneby de l'aider à meubler le pavillon de la Dubarry, qu'elle venait d'acheter à Versailles. Il s'était même laissé arracher la promesse de faire deux ou trois conférences chez elle sur le mobilier de la fin de Louis XV ; cela nécessitait quelques recherches naturellement, et de longues séances à la Bibliothèque. Quant à son été, il le passerait à Castellamare, dans la baie de Naples (la fraîcheur y est délicieuse), chez un Russe de ses amis, qui avait converti en villa un ancien couvent. On y donnait des fêtes néo-grecques, reconstituées d'après des fresques de Pompéi, tout à fait miraculeuses ; les jardins du prince Noronsoff se prêtaient étonnamment aux déploiements des cortèges. Il fallait voir ça, à la clarté des torches, sous les lunes de camphre et d'acier des étés de Campanie !

Après ses projets, sir Edward Ytter nous parla de son talent : il était tel que les commandes affluaient. Son automne

seul, lui rapportait quinze mille francs, et il avait voyagé. La duchesse de Middleton, et la princesse Outchareska venaient de lui commander chacune une bonbonnière : la duchesse voulait des ruines et la princesse des fleurs (car il y avait des personnes qui préféraient les ruines et d'autres les fleurs). Il excellait dans l'un et l'autre genre et, comme par le plus grand des hasards, il se trouvait avoir les deux bonbonnières dans la poche de son pardessus. Il pria le maître d'hôtel de le lui apporter et nous étions admis à juger de sa facture. La première boîte enserrait dans son ovale un petit temple de l'Amour dans une île, comme celui de Trianon : frêles colonnades à jour sur un ciel bleu-turquoise, ennuagé de brumes roses, et toutes les rouilles de l'automne empourpraient les saules d'un étang mort. La seconde boîte, de forme ronde, se bombait sous une pluie de pétales ; une haie d'églantines sauvages et de chèvrefeuilles s'échevelait sur un ciel vert. « Cinquante louis les deux, résumait le peintre, et ce sont là des prix d'amis ! Mais il faut bien faire quelque chose pour les femmes. » Sir Edward était infatigable. Il nous parla ensuite de ses connaissances en bibelots. Le bibelot ! il en était un des oracles. Lowengard le consultait et pas un achat important n'était fait chez Cramer qu'il n'eût, auparavant, donné son avis. Le lit de Monsieur, frère du roi, qu'il avait découvert rue Visconti, dans une affreuse brocante, lui avait conquis l'estime et la considération des gros marchands de Londres. Quant à sa commode de Mme de Maintenon, en laque rouge de Coromandel, c'était une pièce unique dont le Musée Carnavalet lui avait offert trente-huit mille francs. Il avait un flair spécial : ainsi il était en pourparlers pour une chaise percée en marqueterie de bois des îles ayant appartenu au Grand Roi, et ne désespérait pas d'obtenir, d'un riche amateur de Meulan, un bourdaloue acquis à la vente de Vaux. Le bourdaloue du surintendant Fouquet et la chaise percée du Roi Soleil ! Et comme, averti par un coup de coude de Meyran, je simulais l'enthousiasme :

— « Si je fais l'affaire, je vous convierai, cher monsieur, à venir voir les deux objets chez moi. »

— « Mais le lit de Monsieur suffirait ! m'écriai-je. Je me contenterai parfaitement de la commode de Mme de

Maintenon ! »

— « Non, tout Paris les connaît. Je dois bien quelques objets nouveaux à votre curiosité ! »

Le jeune Damora n'ayant rien dit, je souffrais de son silence.

— « C'est vous, monsieur, croyais-je devoir l'interroger, c'est vous qui avez une chambre lophophore ? »

— « Et mandarine ! » me répondit le jeune éphèbe.

Nous nous quittâmes « ravis » les uns des autres.

II

LIONNERIES

« Monsieur, l'autre matin, chez Paillard, vous avez bien voulu me marquer le désir de visiter le vieil hôtel de Chamarande où j'ai la chance d'avoir pu loger les quelques bibelots qui m'ont valu l'honneur de votre curiosité.

« Si vous n'avez rien de mieux à faire vendredi prochain, entre cinq et six heures, voulez-vous, monsieur, me faire l'extrême plaisir et la faveur grande de venir prendre une tasse de thé, quai d'Orléans ? Les vieilleries dont nous avons le goût commun gagnent à être vues à la clarté des cires, dans la pénombre de la nuit tombante. Le lit de Monsieur, frère du roi, et la commode de Mme de Maintenon, que j'ai l'heur de posséder, attendent, dès aujourd'hui, la grâce de votre visite. Depuis notre déjeuner, deux autres objets assez rares, que je guignais, me sont également échus, que je serais heureux de soumettre à votre critique : ce sont deux pièces assez curieuses, sinon uniques, dont un musée, je crois, pourrait s'enorgueillir.

« Quelques amis me font l'honneur de me venir voir vendredi à l'heure dite. Croyez qu'ils se feront une joie et es-

comptent déjà celle de vous être présentés.

« Monsieur Hector Meyran, à qui j'écris pour lui faire signe, vous renseignera sur leur respective personnalité et leur réels mérites. Je lui en communique les noms. Je me fais fort de vous faire goûter, vendredi, des confitures de goyave et des petits pains fourrés aux huîtres qui ne sont pas indifférents.

« Il n'y a pas présomption, n'est-ce pas, monsieur, à vous dire que j'ose compter sur vous ? »

Et la lettre était signée Edward Ytter.

En *post-scriptum*, ces simples mots : *«La duchesse d'Iddleton servira le thé.»*

Cette lettre ne laissait pas de me causer un certain effarement ; il y a des styles qui déconcertent. C'était Meyran qui m'avait présenté cet Ytter. Je sautais en fiacre et courais chez mon ami Meyran.

— Je sais ce qui t'amène, me disait celui-ci dès le seuil : tu as reçu une convocation du jeune sir Ytter. Moi aussi.

— Sa prose est un peu baroque...

— Comme ses perles, mais son style a tout de même de l'allure ; il pastiche aimablement Saint-Simon et le président de Hainaut. Le malheur est que ses lettres soient datées de 1904. Il n'y a qu'un écart de deux siècles. Ecrites en 1704, ce serait parfait. Inutile de me communiquer ton épître, la mienne me suffit. Tu y viens, n'est-ce pas ? Nous y allons.

— Mais...

— Mais si, mais si. Il faut avoir vu ça au moins une fois dans sa vie. Et puis, il y a les petits amis, ceux sur lesquels tu veux obtenir quelques tuyaux et renseignements. Les petits amis sont très intéressants. Ah ! à eux seuls ils valent le voyage !

— Meyran, tu te paies ma tête.

— Attends que nous nous soyons offert la leur. Tu ne verras chez sir Edward Ytter que des jeunes gens du meilleur monde et du goût le plus suave. Ecoute, j'ai la liste : d'abord, le jeune Maxence Damora, l'inséparable d'Edward Ytter. Je l'avais invité l'autre jour à déjeuner pour t'habituer graduelle-

ment à cet étrange milieu.

— Le petit jeune homme à l'orchidée verte ?

— Parfaitement, le petit jeune homme à la chambre lo-phophore.

— Et mandarine !

— Nous trouvons ensuite. M. Pierre Yvanis, le fils de la belle madame Yvanis ; lord Eginard Chapmann, un Irlandais plus très jeune, mais très particulier... C'est un globe-trotter infatigable : il a fait cinq fois le tour du monde... Evariste Bouchetal, qui fait de la littérature, et Grégory Popescu, qui veut faire du théâtre.

— Popescu ?

— Cela se prononce Popesquiou. C'est un nom roumain. Le jeune Grégory est de Bucharest, comme M. de Max.

— Et au Conservatoire ?

— Tu l'as dit. Un point c'est tout. Nous n'aurons pas d'autres phénomènes ; mais c'est très suffisant.

— Ah ! Et ces messieurs se recommandent à l'attention par... ?

— Chacun a une manie très spéciale, une *lionnerie*, comme on disait sous la Restauration. Ainsi, le jeune Yvanis, qui traduit miraculeusement les poètes grecs et a commis un adorable pastiche des idylles de Théocrite, vit maritalement avec un mannequin de cire.

— Tu dis ?

— La vérité. Pierre Yvanis possède dans sa garçonnière, dans sa frissonnière, si tu aimes mieux, une admirable poupée de grandeur naturelle, modelée par un véritable sculpteur, laquelle, revêtue de précieuses robes japonaises, repose sur un lit de parade, côte à côte avec le lit de camp d'Yvanis. Il a pour cette idole un véritable culte et lui adresse des vers, des sonnets et des fleurs.

— Mais, c'est de la folie !

— Non, c'est de la pose et c'est aussi de la réclame. Dans un certain monde, on appelle Yvanis : l'homme à la poupée de cire. Vendredi, tu entendas couramment tous ces messieurs demander à Yvanis des nouvelles de sa maîtresse.

— Et on ne lui en connaît pas d'autres ?

DOCUMENT

— Il faut demander cela à ses amis. Lord Chapmann, lui, collectionne les chapelets de prières, pourvu qu'ils soient musulmans. C'est un fervent de l'Islam. Il a été deux fois à la Mecque. Il passe tous ses hivers en Algérie. C'est aussi un ami de Claudius Ethal, le peintre de M. de Phocas.

— En effet, je me rappelle.

— Evariste Bouchetal, lui, fait de la littérature ; c'est un élève de M. Pierre Loti. Il ne fomente que des marines. Il a commis sur Toulon un livre qui ne s'est pas mal vendu : c'est assez spécial. Enragé fumeur d'opium, il vit intimement avec une couleuvre...

— ? ? ? ...

— ... Apprivoisée !... Sacountala ne le quitte jamais. Il la porte presque toujours sur lui.

— Mais c'est cauchemardant ! Va-t-il nous la sortir, vendredi ?

— C'est peu probable. Le froid est contraire aux reptiles, même domestiques ; et puis Sacountala est toujours très engourdie. Je regrette, du reste, que tu ne la voies pas : elle est très sensible à la musique et elle danse comme une almée.

— Etrange ! étrange !

— Grégory Popescu, lui, élève une panthère au biberon. Il la destine à Mme Sarah Bernhardt ; c'est un fervent de notre tragédienne nationale.

— Au biberon ?

— Féredgé (c'est le nom de l'animal) est, d'ailleurs, charmante. Nous n'aurons pas l'avantage de la voir vendredi chez sir Edward Ytter et je le regrette, car elle est jaune comme de l'or et elle porte un collier de platine incrusté d'émeraudes merveilleuses. Ce Popescu a de la fortune. Il se dit même le filleul de la reine. Evariste Bouchetal, lui, a été élevé sur les genoux de l'impératrice.

Tous ces petits jeunes gens ont eu des enfances princières. Pour peu que vous insistiez, Popescu se fera un plaisir de vous inviter chez lui à venir voir sa panthère. Il est très fier de son intérieur. Il est également célèbre dans tout ce petit monde pour le luxe de sa salle de bains, toute en mosaïques persanes, briques vernissées vertes et bleues avec toutes les

PELLEASTRES

roses d'Ispahan en stuc sur les revêtements : la salle est citée, dans *Paris-Parisien*, entre le Pavillon des Muses et la galerie Groult.

— Et tous fervents de Debussy ?

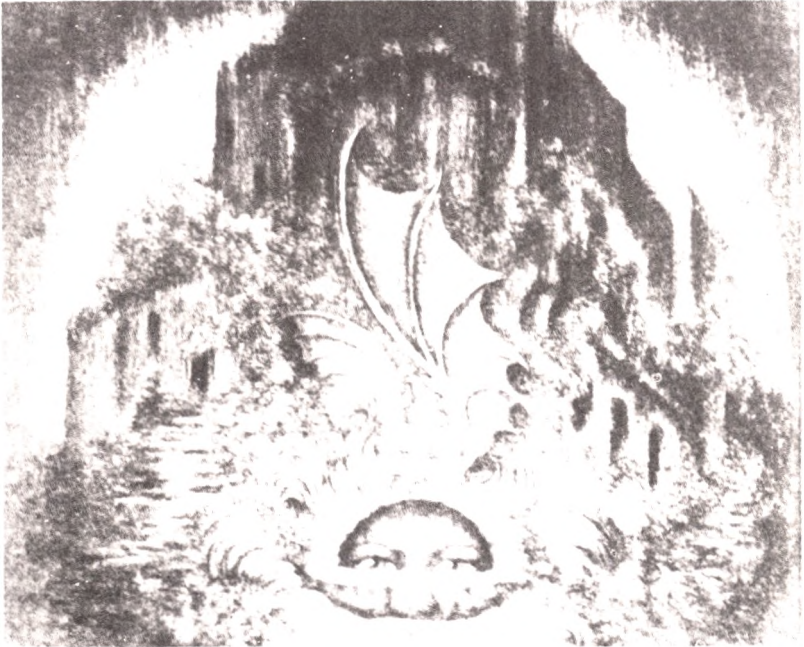
— Tu le demandes ! Tous ont leur partition de *Pelléas et Mélisande*, signée et dédicacée. Ytter a la sienne bien en vedette sur son "Erard".

— Tout cela m'épouvante. Tu m'assures qu'il n'y aura pas de descente de police ?...

.....



Thomas Allen et Anne Howells, à Covent Garden en 1978.
Photo Ch. Burton, in *Opéra Guide* n°9, *op. cit.*



Dessin de Valentine Hugo pour la représentation de 1947 à
Paris. *Opera Guide* n°9, *op. cit.*

LITTERATURE ET NATION 2e série

année 1990

Numéro 1 (mars) : **FOULE**

Gabrielle MALANDAIN : "Les foules dans *Notre-Dame de Paris*."

Pierre DUFIEF : "La figure des meneurs et l'image de la foule dans le roman français de 1870 à 1914."

Géraldi LEROY : "Les images du peuple chez Péguy"

Pierre CITTI : "*Le Mystère des Foules* de Paul Adam."

Document :

Paul ADAM : "Préface" du *Mystère des Foules*.

A paraître :

Numéro 3 (septembre) : **1889, le premier centenaire de la Révolution**

Articles de G. BENREKASSA, J.-Y. COUTEL, J. GOULEMOT, P. ORY, M. PENAUD, A. PETIT, G.-P. ROMAGNANI, G. TEISSIER, J. WEISS, B. WREDE-BOUVIER

Numéro 4 (novembre) : **Cités imaginaires**

Articles de A.-F. BENHAMOU, M. DETRIE, J. GOULEMOT, J.-P. GUILLERM, A.-M. HEINZ, G. LEROY, M. PENAUD, B. PION, G. TEISSIER.

Composé par *Littérature et Nation*
Imprimé par l'Université de Tours

**LA
SOCIETE D'ETUDES
DE LA FIN DU XIX^e SIECLE EUROPEEN**

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, Philippe Baron, de Dijon, pour secrétaire et trésorier Pierre Citti, de Tours.

Elle organise son premier colloque et sa première assemblée générale à Azay-le-Ferron, Indre, du 22 au 24 septembre, avec l'aide de *Littérature et Nation*.

L'adhésion de 180 F donne droit, de surcroît, à 4 numéros de *Littérature et Nation*.

Ecrire à Pierre Citti, Littérature et Nation, 3, rue des Tanneurs, 37 000 Tours.

COLLOQUES

Théâtre à succès à la fin du XIXe siècle
Du 22 au 24 septembre 1990, à Azay-le-Ferron,
Colloque organisé avec le concours de la *Société
d'Etudes de la fin du XIXe siècle européen*.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN
Du 14 au 16 novembre 1990
Colloque international sur Jean Giraudoux
organisé par l'*Equipe Jean Giraudoux*.

Journée d'étude sur Alexis de Tocqueville
Le 30 novembre 1990, à la Perraudière, avec le
concours de la municipalité de Saint-Cyr-sur Loire.

Oralité et littérature
Samedi 2 février 1991. Colloque organisé par
l'équipe mancelle du même nom, au Mans.

La critique historique contemporaine
Samedi et dimanche 27 et 28 avril 1991, au
château d'Azay-le-Ferron.

L'idée latine au tournant du siècle
Du 12 au 14 septembre 1991 à l'Université de
Tours. Colloque organisé en collaboration avec
l'Université de Cluj, en Roumanie.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN
La Culture d'Anatole France
Du 14 au 16 novembre 1991, à Saint-Cyr-sur-Loire.

Les Colloques de la Saint-Martin à venir
porteront en 1992 sur Henri Bergson, en 1993 sur
Georges Courteline, en 1994 sur l'Affaire Dreyfus
dont ce sera le centenaire.