UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT-DENIS
École doctorale n°31 – Pratiques et Théories du Sens
Unité de recherche – Fabrique du littéraire

Thèse de doctorat en littérature française présentée et soutenue publiquement par

Alisa RAKUL

Pelléas et Mélisande,
une nouvelle « partition » :
entre musique et poésie

le 6 janvier 2025

Sous la direction du professeur Gérard DESSONS
et du professeur Jean-Nicolas ILLOUZ, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Membres du jury :

Arnaud BERNADET, 1er Pré-rapporteur, McGill University
Maria de Jesus CABRAL, 2e Pré-rapporteure, Université d'Aveiro (Portugal)
Arnaud RYKNER, Sorbonne Nouvelle
Henri SCEPI, président du jury, Sorbonne Nouvelle

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier avant tout mon mari Pavel Fakhrtdinov, ma famille et mes amis pour leur soutien incomparable pendant tout mon périple scientifique et géographique.

Je remercie chaleureusement le Collège universitaire français avec son fondateur Marek Halter, le directeur Olivier Kachler, les enseignants Donatienne du Jeu, Arnaud Bikard, Charles Vincent qui m'ont aidée à tracer les futurs sillons de recherche et m'ont conduite à l'Université Paris 8. Je remercie beaucoup l'école doctorale « Pratiques et théories du sens » et le laboratoire Fabrique du littéraire pour l'accueil scientifique bienveillant et les conseils pratiques opportuns.

Je tiens à remercier les membres du jury, la professeure Maria de Jesus Cabral, les professeurs Arnaud Bernadet, Henri Scepi et Arnaud Rykner pour leur intérêt envers mon travail et les pistes d'ouverture que la présente recherche peut susciter dans la lumière de leurs propres travaux et réflexions.

Mes remerciements les plus chaleureux sont réservés au professeur Jean-Nicolas Illouz pour sa confiance, ses relectures avisées et le rythme approprié qui ont permis à ce travail d'aboutir.

Je remercie encore et toujours le professeur Gérard Dessons pour la liberté de la manière, l'esprit de curiosité et l'écoute du silence que l'inconnu du poème nous appelle à entendre dans le continuum de la vie.

SOMMAIRE

ABRÉVIATIONS 2

PRÉLUDE 3

PREMIÈRE PARTIE Entre lecture critique et lecture créative : historicité et modernité d'une œuvre continuée 12

Chapitre I Autrement dans la tradition 13

Chapitre II À l'écoute du langage, selon sa double « partition » 44

Chapitre III Face à l'événement : réceptions et recréations dans l'*inentendu* du langage 73

DEUXIÈME PARTIE Genres, formes et inventions 100

Chapitre I Le livret : historicité et poétique d'une forme 101

Chapitre II Le récitatif : entre le parlé, le chanté, le phrasé 120

Chapitre III Simplicité, brièveté, justesse 163

TROISIÈME PARTIE La parole chantante : « l'air ou chant sous le texte » 183

Chapitre I La question du lyrique : entre dire et entendre 184

Chapitre II La voix entre les soupirs et les cris 200

Chapitre III Silence poétique et silence musical 253

POSTLUDE 324

ANNEXES 332

ANNEXE 1 Tableau des œuvres de Maurice Maeterlinck mises en musique (dans l'ordre chronologique après *Pelléas et Mélisande*) 332

ANNEXE 2 Tableau comparatif des versions de *Pelléas et Mélisande* : texte originale de la pièce (1892) ; texte de la partition (1902) ; texte arrêté par Maeterlinck (1902) 343

ANNEXE 3 Chronologie de *Pelléas et Mélisande* 387

BIBLIOGRAPHIE 393

TABLE DES ILLUSTRATIONS 410

TABLE DES MATIÈRES 413

ABRÉVIATIONS

1. Pour indiquer les actes et les scènes :

Exemple : A.II, S.1 renvoie à l'acte II, scène 1.

En cas de différences entre la version de la pièce de Maeterlinck et du livret de Debussy, nous marquons entre parenthèses la scène du drame lyrique de Debussy, vu certaines coupures dans la pièce faites par Debussy.

Exemple : A.I, S.2(1) correspond à l'acte I, scène 2 de la pièce et scène 1 du drame lyrique.

2. Pour citer les exemples de *Pelléas et Mélisande*, nous proposons le modèle :

M, suivi du numéro de page fait référence à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, dans *Œuvres II, Théâtre 1*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999.

D, suivi du numéro de page fait référence à Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (musique imprimée), drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition d'orchestre, édition originale, Paris, Durand & Cie, 1902, Paris, imprimerie Rolland Père et Fils, juin 1971.

Exemple : (M, p. 431 ; D, p. 408).

3. Pour marquer la diction et les changements de voix dans le drame lyrique, nous proposons :

- le trait d'union (-) pour marquer la prononciation du e à la fin ou à l'intérieur du mot.

Exemple : « mê-me » (D, p. 35).

- la mise en gras du **e** marque le changement de hauteur de la note.

Exemple : « en travers d'u-ne destiné-**e »** (D, p. 37) où les deux e finals se prononcent, mais le e final du mot « destiné**e** » change de hauteur.

- la barre oblique / indique la montée de la voix ; la barre oblique inversée \ indique la descente de la voix.

PRÉLUDE

« *Ce que vous faites là est joli*, je ne dis pas. Mais c'est absurde, théoriquement[1] »
Ernest Guiraud à Claude Debussy

La liaison du langage et de la musique est de nos jours presque un truisme, surtout pour les œuvres musicales à texte, dont les genres sont multiples : chanson, virelai, triolet, rondel, rondeau, ballade, villanelle, sextine, pantoum, romance, *lied*, mélodie française, pour ne pas citer que les plus contemporains et les délimiter de *Sprechgesang*, un chantier de travail délibéré sur le langage et la musique, naissant à la frontière des XIXe et XXe siècles. Si l'interaction du texte et de la musique n'entraîne pas de doutes, la question se pose sur la nature de leurs rapports. La question se pose sans cesse, parce que cette nature n'est jamais immuable, elle est historique, puisque le langage et la musique sont historiques, renvoyés toujours à l'homme, lui aussi et avant tout, historique.

L'opéra comme objet d'étude, œuvre poétique et musicale à plusieurs voix, est un terme complexe, générique, qui inclut le drame lyrique – genre central du XIXe siècle grâce, principalement, à Wagner – met la recherche sur le plan interdisciplinaire qui réunit les arts du spectacle, la musique, les théories du langage, et vise à apporter une nouvelle écoute et surtout nouvelle lecture, quand il s'agit de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et Debussy.

Quand Debussy se met à la composition de *Pelléas et Mélisande*, il commet un fait rare, voire exceptionnel, dans l'histoire du livret d'opéra. Avant tout, il est plus que novateur à la fin du XIXe siècle de prendre pour livret un texte en prose qui est par ailleurs un texte déjà autonome, existant en tant que pièce de théâtre, et ce qui importe, le texte qui n'est pas *a priori* destiné à être mis en musique (et qui ne sera pas modifié par le compositeur pour l'être), mais conçu pour être parlé. Ces paramètres du texte de Maeterlinck – en prose et conçu pour être parlé sur scène – correspondent au projet musical de Debussy qui garde ces caractéristiques du texte pour son œuvre musicale, « des choses *dites à demi*[2] ».

---

[1] Maurice Emmanuel, *[Carnet : Leçons Guiraud// 1889-90 [Document d'archives]*, manuscrit autographe, département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, RES VMF MS-130, p. 15. Également dans « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) », dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p. 284. Cependant le dernier ne maintient pas la particule « là », présente dans le manuscrit comme signe d'oralité des échanges entre Debussy et Guiraud. La particule est maintenue dans l'édition d'Arthur Hoérée, *Inédits sur Claude Debussy*, Paris, Publications techniques, coll. « Comœdia-Charpentier », 1942, p. 31.

[2] Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) », *op.cit.*, p. 282.

Le seul fait de choisir le texte autonome pour le mettre en musique représente un geste révolutionnaire esthétique, culturel, politique ; témoigne d'un changement de paradigme musical et linguistique. L'œuvre de Maeterlinck commence à signifier différemment et ne peut plus être lue comme elle l'avait été avant. Devenu opéra, le texte ne se vêt pas simplement dans un décor musical, ce n'est pas simplement un texte chanté, ni, inversement, une musique qui reçoit plus de sens grâce aux paroles. C'est une nouvelle œuvre que l'on ne peut pas concevoir par un simple collage des traits poétiques et des traits musicaux. Elle en élabore les siens, et les catégories comme la mélodie, le rythme, l'intonation, le sens, la parole, le silence invitent à une nouvelle conceptualisation, rompent les stéréotypes attachés à ces notions, mais montrent avantageusement que deux domaines hétérogènes commencent à concourir à l'homogénéité de l'ensemble. L'association de deux domaines épistémologiquement différents ouvre l'accès à une nouvelle écoute de leurs interactions, en révélant, grâce et par leur interaction même, la particularité de chacun, autrement inentendue. Par cet enjeu, avant d'être une forme, le drame lyrique représente un moment historique spécifique.

Cependant, cette union interdisciplinaire présente des difficultés méthodologiques, en commençant par une forte métaphorisation mutuelle des termes des deux domaines, lorsque l'un devient une métaphore pour exprimer l'autre, mais risque de nier, d'effacer ses particularités. D'autre part, l'autre extrémité courante, oppose la parole et la musique en cherchant par un binarisme simpliste à déterminer la priorité de l'une ou de l'autre. *Pelléas et Mélisande* invite à sortir de la dichotomie traditionnelle langage-musique, hiérarchisé et prédéterminé. Le couple paradoxalement anti-collaboratif de Maeterlinck et Debussy[3] fait naître une œuvre qui permet d'entendre à la fois la parole et la musique pour prouver qu'il y a, entre musique et poésie, des enjeux réciproques à se faire découvrir mutuellement, sans s'opposer l'un à l'autre.

[3] Les échanges entre Maeterlinck et Debussy sont très restreints : à part la mention de leur entrevue à Gand en novembre 1893, le recueil de *Correspondance* de Debussy ne contient qu'une seule lettre de Maeterlinck à Debussy, le 17 octobre 1895, où le dramaturge donne au compositeur l'autorisation absolue de travailler sur *Pelléas et Mélisande* et de le faire jouer où et quand il le voudra, dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 284-285. Maeterlinck assistera à une seule répétition du drame lyrique le 19 mars, d'après le commentaire de François Lesure dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918, op.cit.,* p. 645, n.1. Enfin, leur différend juridique autour du choix du rôle de Mélisande (entre Georgette Leblanc, promue par Maeterlinck, et Mary Garden, confirmée par Debussy) déclenche et devient public à partir de la publication par Maeterlinck de la lettre dans *le Figaro* le lundi 14 avril 1902, « Courrier des théâtres », p. 4 [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k285841x/f4.item, consulté le 20.07.2019]. François Lesure transmet les comptes-rendus des « procès-verbaux de la tentative de l'arbitrage à propos de *Pelléas* entre Maeterlinck et Debussy » (les séances des 7, 14 et 21 février 1902), dans François Lesure, *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 253-255. Ce n'est que deux ans après la mort de Debussy, que Maeterlinck écrira à Mary Garden : « Je m'étais juré de ne jamais voir le drame lyrique *Pelléas et Mélisande*. Hier j'ai violé mon serment et je suis un homme heureux », cité dans François Lesure, *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, *op.cit.*, p. 187.

Un nouvel aspect de l'interaction du langage et de la musique, envisagé par la présente recherche, fixe l'objectif de voir comment l'apport de la musique est une connaissance sur le langage, et non une opération de « musiquer[4] » le texte. L'objectif n'est plus de savoir quels moyens musicaux du compositeur permettent de souligner le sens contenu dans le texte – la traditionnelle fonction imitative de la musique, soutenue par l'herméneutique qui commence et finit par imposer un sens unique et définitif au texte ; ou comment la musique traduit, à sa façon, à travers ses moyens, la portée sémantique et émotionnelle du texte – la fonction interprétative de la musique. L'objectif de l'étude du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* est d'obtenir une nouvelle connaissance sur le langage, laquelle devient possible grâce à sa mise en musique – la fonction poétique de la musique qui se traduit par les fonctions syntaxique, prosodique, discursive. Autrement dit, le langage est la source et le but de l'analyse qui n'aurait pas eu lieu sans son interaction avec la musique jusqu'à la construction d'un nouveau dispositif « texte-musique ».

Le cas de Maeterlinck dans la question de la prétendue musicalité du texte est tout aussi paradoxal que la coopération par défaut de Maeterlinck et de Debussy. Maeterlinck avoue lui-même à Debussy lors de leur première rencontre en automne 1893 à Gand qu'il ne comprend rien en musique. Debussy le relate dans sa lettre à Ernest Chausson peu de temps après le rendez-vous avec Maeterlinck :

> Maintenant au point de vue musique, il dit n'y rien comprendre et il va dans une symphonie de Beethoven comme un aveugle dans un musée ; mais vraiment, il est très bien, et parle des choses extraordinaires qu'il découvre avec une simplicité d'âme exquise[5].

François Lesure, spécialiste de Debussy, continue ce mythe sur la non-musicalité de Maeterlinck en disant que celui-ci est « peu sensible à la musique ». En même temps, les faits parlent contre les rumeurs, soutenues par le poète même. Ainsi, Émile Vuillermoz s'étonne du paradoxe en appelant Maeterlinck « l'inspirateur de trois des plus grands maîtres de la musique française en la personne de Gabriel Fauré, de Debussy et de Paul Dukas[6] ! ». La majorité des œuvres de Maeterlinck sont mises en musique, ses poèmes, comme ses pièces qui sont devenues opéras, ou bien ont inspiré des compositeurs à écrire de la musique instrumentale. Deux pièces sont écrites par Maeterlinck en vue de livrets, *Ariane et Barbe-Bleue* et *Sœur Béatrice*. Maeterlinck lui-même, en parlant du poème de Rossetti, recourt au vocabulaire musical : « les

[4]Terme d'Henri Meschonnic dans Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2006, p. 236-246.
[5] Claude Debussy, lettre à Ernest Chausson, le 16 novembre 1893, dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op.cit.*, p. 176. La citation suivante est p. 2272.
[6] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, Paris, Flammarion, 1962. p. 97.

changements d'harmonie de la strophe » et il fait une conclusion « ainsi la femme est créée par les sons mêmes[7] ».

La question se pose inévitablement, par quoi s'explique l'intérêt des musiciens envers les œuvres de Maeterlinck. Mises en musique, elles participent à la création continuée. Terme, forgé par Albert Thibaudet, se rapporte au travail de la critique, mais aussi « sur un autre registre, [à la] création continuée de l'œuvre par les artistes, où la critique dit son mot et fait son travail propre[8] ». Ce terme de « propre » est crucial, il est repris également pour désigner l'œuvre continuée, « proprement continuée », en la délimitant de deux autres « manières » qui peuvent être provoquées par une œuvre d'art sous forme de l'imitation ou de la parodie. Ainsi, *Pelléas et Mélisande* devient une œuvre critique par elle-même à travers sa mise en musique.

Debussy semble répondre prématurément à la question sur son choix du poète dans ses échanges avec son professeur de composition :

> Celui des choses dites à demi. Deux rêves associés : voilà l'idéal. Pas de pays, ni de date. Pas de scène à faire. Aucune pression sur le musicien, qui parachève[9].

Mais à côté de cette liberté thématique, proposée par le poète au musicien, le critique Étienne Destranges mettra en relief le caractère musical inhérent des textes de Maeterlinck, en évoquant « la prose, déjà chantante par elle-même de M. Maeterlinck[10] ».

D'où surgit l'autre question corollaire qui interroge l'effet de la mise en musique de la « parole parlée[11] » de Maeterlinck, comment sa mise en musique contribue à une nouvelle écoute du langage et à une nouvelle lecture d'un texte littéraire autonome.

Dans l'étude sur l'œuvre de Maeterlinck, Gérard Dessons insiste sur le phénomène du « récitatif choral[12] » créé par la phrase mélodiquement suspensive de Maeterlinck englobant plusieurs phrases grammaticales, que différents personnages disent successivement, mais que le texte invite à entendre simultanément. Cette phrase acquiert une voix distincte à partir de *Pelléas et Mélisande,* elle appartient à la fois à un et à tous, « une aventure collective, à la fois

---

[7] Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu,* texte établi et annoté par Joanne Wieland-Burston, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 22, 1976, f°3, p. 97.
[8] Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Librairie Nizet, 1962, toutes les citations sont p. 204.
[9] « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890), Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit*., p. 282.
[10] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*. Étude analytique et critique », *op. cit*., 8e/5, 13 novembre 1910, p. 140, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des Proses lyriques à *Pelléas et Mélisande* », *Cahiers Debussy*, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 15.
[11] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 87.
[12] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 167. La citation suivante est p. 169.

plurielle et unanime » qui fait écho à la « phrase capitale dès le titre introduite et continuée[13] » de Mallarmé. Dans la préface au *Coup de dés*, Stéphane Mallarmé parle de « plusieurs moyens [de la Musique entendue au concert] […] [lui] ayant semblé appartenir aux Lettres », moyens déjà contenus dans le langage et en même temps permettant de révéler de nouveaux modes de dire, de lire, d'écrire. La même préface au *Coup de dés* compare son poème avec une partition musicale. Cette notion de partition, nouvelle pour la poésie, indique justement une nouvelle façon de lecture, à la fois linéaire et tabulaire. Les répliques des personnages se lisent différemment dans la partition et dans un texte traditionnellement imprimé, grâce à la nouvelle disposition visuelle sur la page.

Le critique Ferdinand Brunetière fait remarquer en 1888 que non seulement les titres que les poètes décadents choisissent pour leurs poèmes empruntent à la musique, mais le vocabulaire littéraire est fortement imprégné par les termes de musique :

> Développer un sujet, c'est maintenant *exécuter des variations* sur un thème ; et on ne passe plus d'une idée à une autre idée par des transitions, mais par une *série de modulations*[14].

Jean-Nicolas Illouz souligne que Brunetière « voit enfin dans la primauté que l'esthétique symboliste accorde à la musique le signe d'une évolution historique qui change les rapports des arts entre eux ».

Le symbolisme, en commençant par son grand précurseur Stéphane Mallarmé, se tourne vers « l'exploration du dire[15] ». Dans cette intention de mettre en scène la parole, de découvrir son activité, les rapports de la sémantique du texte avec la logique normative communément acceptée se voient de nouveau et encore plus qu'avant remis en question, d'où les accusations des critiques et des commentateurs de l'hermétisme, jusqu'à l'absence de sens dans les textes de cette littérature moderne. Effectivement, dans la démarche symboliste « ce n'est pas la pensée qui mène le jeu, mais le signifiant ». Dans ce sens, le rôle primordial du signifiant dans le travail de la signifiance de l'œuvre (sa façon de signifier) sert de point de rapprochement entre le domaine de la littérature et celui de la musique, avant tout, sur ce niveau commun de l'audible que l'on ne confondra pas avec le sonore.

---

[13] Stéphane Mallarmé, Préface de l'édition *Cosmopolis* à « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, NRF, Gallimard, 1940, également dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 2003, p. 442. La citation suivante est p. 443.

[14] Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et décadents », *Revue des Deux-Mondes*, le 1er novembre 1888, cité dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2014, p. 259. Parmi les titres caractéristiques, Brunetière donne pour l'exemple *Romances sans paroles* de Paul Verlaine, *Cantilènes* de Jean Moréas, *Complaintes* de Jules Laforgue, *Les gammes : vers* de Stuart Merrill, *ibid.* La citation suivante est p. 256.

[15] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.*, p. 163. La citation suivante est p. 166.

À la fin du XIXe siècle, on assiste à des phénomènes historiques parallèles, qui s'autodéterminent pour révolutionner la littérature, la musique et le théâtre : le projet de Mallarmé de reprendre à la musique le bien des Lettres d'une part, son exploration du *Dire*, « avant tout, rêve et chant[16] », soutenue et continuée par Maeterlinck ; et en même temps, le projet de Debussy de réinventer la musique sur un modèle poétique via la musique dramatique. La nouvelle tradition qui naît en ce moment voudra instaurer des rapports de synergie entre les lettres et la musique, sans que chacun des domaines perde son identité propre. Naît une nouvelle manière d'expression poétique qui consiste dans la visualisation de la poésie et la mise en scène de la voix, depuis le *Coup de dés* de Mallarmé. Elle explique les origines et la nature du mouvement symboliste, et de la modernité en général, impensables sans l'interaction de la littérature avec les arts, musique, peinture, arts plastiques, arts du spectacle, les domaines qui représentent la sémantique sans sémiotique dans les termes d'Émile Benveniste[17].

Linguistiquement parlant, le travail de l'image acoustique des signes linguistiques peut rapprocher l'immédiateté de la sonorité des unités musicales, sans se voir fonctionner d'après les mêmes mécanismes de celle-ci, vu les rapports de nécessité entre l'image acoustique et le concept du signe linguistique, ce qui veut dire que le signifiant entraîne toujours le signifié, celui du dictionnaire. Cependant, l'œuvre crée des rapports d'une nouvelle signifiance entre les signes, d'après sa propre logique.

Les signes de musique ne possèdent que l'image acoustique, « et ne renvoient à "aucun système signifiant[18]" », toutes les significations attribuées aux musiques restant extra-musicales. Loin d'être universelles, elles ne sont que des produits d'analogie, de conventions et le signe musical dans ce cas devient plutôt un signal, en posant la question de la nature du sens en musique, « essentiellement ambigu, hésitant sans jamais trancher entre l'aspect sonore du texte et son aspect sémantique ». Cette ambiguïté du sens, qui est la nature, voire la qualité de l'expression musicale, Jean-Pierre Dambricourt l'attribue également à la poésie, en précisant que dans la musique cela se passe « dans une mesure beaucoup plus grande, le son vient brouiller le sens, le rendre plus incertain et potentiellement plus ouvert ». L'entrecroisement des arts, cette nécessité sans précédent, demande d'élaborer de nouvelles méthodes d'analyse.

---

[16] Stéphane Mallarmé, « Avant-Dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, 1886, cité dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, *op.cit.*, p. 248.

[17] Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », 1969, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 43-66.

[18] Jean-Pierre Dambricourt, « Forme musicale et ellipse : Claude Debussy » dans *Ellipses, Blancs, Silences*, *Ellipses, blancs, silences*, Actes du colloque du CICADA, textes réunis par Bertrand Rougé, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 218. Les citations suivantes sont à la même page.

Nous proposons dans la présente recherche d'étudier les rapports entre la musique et le texte par trois degrés de leur rapprochement : via la lecture à la fois critique et créative de l'œuvre qui met en avant l'historicité et la modernité de *Pelléas et Mélisande*. Le tragique de l'œuvre, inscrit « à la manière symboliste dans un grand mythe de l'humanité[19] », ne se limite pas à l'intrigue répétée et reconnue, mais se nourrit de la réception de l'œuvre et des représentations qui continuent à la recréer infiniment. La deuxième étape de l'analyse passe par la question des genres et formes qui constituent le nœud de l'interaction de la musique et du poème à savoir le livret et le récitatif. Le discours théorique qui remet chaque fois en question les valeurs du texte mis en musique conduit à la formulation de nouvelles valeurs du langage qui vérifient sa littérarité. La troisième partie de la recherche se penche sur l'analyse des rapports du texte et de la musique dans leur intimité, à travers « l'épopée, comme aventure de la voix[20] », lyrique par nécessité, et en même temps inarticulée qui continue à travers les soupirs, les cris, le chant discret du e muet et les silences signifiants, sculptés par cette interaction inouïe du poème et de la musique.

Dans son texte « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas*[21] », publié après la mort de Debussy et devenu un des plus cités, le compositeur dit qu'il « [a] essayé d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique » et selon laquelle « les personnages de ce drame [*Pelléas et Mélisande*] tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées ». Cette loi de beauté et la quête d'un chant naturel qu'évoque ici Debussy sont les valeurs que le compositeur a trouvées dans le texte de Maeterlinck. On peut ainsi présupposer que le texte de Maeterlinck contenait la possibilité de sa musique, ce que Debussy a bien entendu, ayant assisté à la première de la pièce *Pelléas et Mélisande* au Théâtre des Bouffes-Parisiens en 1893[22]. Déjà, dès la

[19] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.*, p. 169.
[20] Henri Meschonnic, « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (ed.), *Claude Régy*, « Les Voies de la création théâtrale », vol. 23, coll. « Art du spectacle », Paris, CNRS éditions, 2008, p. 278.
[21] La note est écrite juste après la création de l'opéra début avril 1902, sur la demande de Georges Ricou, secrétaire général de l'Opéra-Comique. Cependant, elle a été publiée dans *Comœdia* plusieurs années plus tard, le 17 octobre 1920. Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas ?* », dans Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres récits ;* éd. complète de son œuvre avec une introd. et des notes par François Lesure, Paris, Gallimard, NRF, 1971, p. 61-63 ; et dans L'*Avant-scène Opéra, Pelléas et Mélisande*, n° 226, Éditions Premières Loges, janvier-février 2012, p. 68.
[22] Jean Barraqué décrit en détail les étapes de la découverte par Debussy de *Pelléas et Mélisande* : « On a longtemps prétendu que Debussy aurait découvert le texte de *Pelléas* au cours d'une flânerie sur les Boulevard, mais, lorsque en 1893 il écrit à Lugné-Poe, directeur du théâtre de l'Œuvre, où la pièce vient d'être créée, pour lui demander des places, il précise qu'il ne connaît pas encore l'ouvrage. C'est donc à la scène que Debussy a connu *Pelléas et Mélisande* », dans Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, « Solfèges », 1994, p. 145. Cependant, l'édition de la Correspondance de Debussy, 2005, ne comporte pas la lettre en question de Debussy à Lugné-Poe, la première datant de 1894 ou début 1895 où Debussy demande à Lugné-Poe l'adresse de Maeterlinck, dans Claude Debussy,

création de la pièce par Lugné-Poe, Henri Céard écrivait : « *Pelléas* ressemble à quelque beau scénario d'opéra mais à un scénario qui attend encore la musique, la musique littéraire et l'instrumentation des mots recherchées par l'auteur n'ayant pas la puissance de satisfaire complètement les aspirations de l'auditeur[23] ».

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck et Debussy, accompagné des essais philosophiques du premier[24] et des articles critiques du deuxième, pose alors la question de la valeur du beau, du naturel, de l'ordinaire et de l'artistique, ce qui à son tour questionne les rapports entre l'artificiel et l'artifice, jusqu'à interroger la notion d'art et réunit en soi les problématiques d'ordre esthétique, théorique et anthropologique.

Les enjeux esthétiques portent sur la question de la déclamation « idéale française » suggérée par Jean-Jacques Rousseau, et par conséquent, sur la valeur de la mélodie imprécise, l'atonalité, le silence, – dispositifs musicaux, inventés par Debussy pour *Pelléas et Mélisande*, lui étant suggérés par le texte même.

L'utilisation du texte d'une pièce de théâtre pour créer une œuvre musicale, pose le problème théorique des termes de prose et de poème, auxquels s'ajoutent, au niveau musical, les notions de « poème[25] symphonique » et d'« opéra littéraire », termes qui témoignent de la quête de l'union immanente entre la musique et le langage.

L'enjeu anthropologique découle du changement du paradigme avec le symbolisme, l'homme n'est plus le centre de l'univers (vielle image classique), mais il est « le point d'intersection des forces cosmiques[26] ». À l'homme autonome, tout puissant, possédant des réponses est opposé un être hésitant, qui avance et se construit par des questions qu'il se pose et plutôt invente, en participant au progrès de l'humanité qui, d'après Maeterlinck, est défini par « l'augmentation de ce qu'on ne sait pas[27] ». Plus précisément, on se dirige vers l'homme approximatif

---

Correspondance 1872-1918, *op.cit.*, p. 236. Vers ce temps, Debussy avait obtenu via Henri de Régnier l'autorisation de Maeterlinck de mettre en musique *Pelléas et Mélisande*.

[23] Cité d'après le *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, sous la dir. de Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 460-462.

[24] Notamment, le « Le tragique quotidien », « La beauté intérieure », « La bonté invisible », dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 2008. Remarquons que le titre initial de la pièce *Intérieur* a été pensé par Maeterlinck comme *La Beauté dans la maison,* d'après la lettre de Maeterlinck à Edmond Picard, 1891, dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 467.

[25] L'acception vieillie du mot « poème », enregistré par l'Académie en 1842, renvoie au « livret en vers d'un opéra ou d'un opéra-comique (par opposition à la musique) », Le *Grand Larousse de la langue française*, t. 5, 1976, p. 4384.

[26] Maurice Maeterlinck, *Œuvres I*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 11.

[27] Jules Huret, « Conversation avec Maurice Maeterlinck [I] », Le *Figaro*, le 17 mai 1893, dans Stefan Gross (éd.), *Maurice Maeterlinck. Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 156.

dont l'avènement est dans le lieu de son dire, entre le parlé et le chanté que l'opéra de Debussy met à l'avant-scène en valorisant le texte de Maeterlinck, par des dispositifs spécifiquement musicaux. Cet objectif de faire entendre le dire remet en question le statut et la nature du chant, lequel devient alors une catégorie du langage et non plus de la seule musique. Autrement dit, et en citant André Breton, « la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin commune dans *le chant*[28] ». Quand Debussy dit de Georgette Leblanc qui a dû créer le rôle de Mélisande que « non seulement elle chante faux, mais [qu'] elle parle faux[29] », il touche à un problème anthropologique important qui souligne la liaison indispensable entre la manière de parler et de chanter chez une même personne, la problématique propre à *Pelléas et Mélisande*. En même temps, ce parallélisme des structures grammaticales, renforcée par le même adverbe, révèle le statut exceptionnel du parler, dans la mesure où « parler faux », signifie être faux. Parler dans ce cas représente l'attribut existentiel de l'homme, qui est lié à sa voix, qui est sa voix.

Dans l'opéra traditionnel, parler et chanter sont nettement délimités par l'absence ou la présence de l'accompagnement musical ce qui est témoigné par la définition de l'opéra-comique, « drame mixte qui tient de la comédie par l'intrigue et les personnages, et de l'opéra par les paroles chantées qui entrecoupent le dialogue[30] ». Au lieu de mettre les points sur les i, la définition pose de nouvelles questions importantes, en commençant par la notion de paroles chantées. L'accompagnement musical ou son absence reste extérieur à la construction des concepts de parler et de chanter. En revanche, les caractéristiques de la voix, l'étude de la prosodie y deviennent cruciales.

La manière de dire, de se faire entendre se transforme en chant comme manière. Mais de quel chant s'agit-il ? Et est-ce qu'il existe de nos jours les critères pour délimiter le chanté du parlé ? Est-ce qu'il existe des objectifs théoriques, esthétiques, anthropologiques pour maintenir cette dichotomie ? Entendre à la fois la musique et le langage, sans les séparer est une fin et un moyen d'entendre ce que l'on n'entend pas dans ce que l'on entend.

[28] André Breton, « Silence d'or », *La Clé des champs*, 1953, Paris, Pauvert, 1979, p. 78.
[29] Cité d'après Jean Barraqué, *Debussy*, *op.cit.*, p. 153 (remarque en marges).
[30] *Dictionnaire de l'Académie Française*, septième édition, T.2, [1878], Genève, Slatkine, 1994, p. 306.

PREMIÈRE PARTIE

Entre lecture critique et lecture créative : historicité et modernité d'une œuvre continuée

« Voir autrement que les autres, c'est presque toujours voir un peu mieux que les autres[31] »
Maurice Maeterlinck

« J'ai fait *Pelléas.* Eh bien, quoi ? *Pelléas* ! […]
Je me demande maintenant si je ne vais pas le "refaire" indéfiniment[32] »
Claude Debussy

« Une œuvre… deux fois chef-d'œuvre !...[33] »
Octave Mirbeau

[31] Maurice Maeterlinck, « Introduction » à Camille Mauclair, *Jules Laforgue*, Paris, Mercure de France, 1896, *Œuvres I*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 598.
[32] Transcription des entretiens de Victor Segalen avec Claude Debussy, le mardi 8 octobre 1907, dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op.cit.*, p. 2199.
[33] Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Journal*, le 27 avril 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 351.

Chapitre I
Autrement dans la tradition

Fernand Gregh appelle *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck-Debussy « une œuvre traditionnelle, au vrai sens du mot, comme toutes les œuvres novatrices[34] ». Il précise tout de suite ce qu'il entend par le vrai sens du mot. Traditionnel pour lui signifie un renversement de perspective laquelle n'est plus retournée vers le passé (dont le geste même associe l'œuvre au passé), mais vers l'avenir, avec une multitude d'ouvertures possibles, « car ce n'est pas le pastiche, qui est une décadence, et par conséquent infléchit la ligne, c'est la belle nouveauté qui la continue ». C'est une œuvre traditionnelle parce qu'elle se met à l'origine d'une nouvelle tradition, d'une manière. Elle est traditionnelle aussi parce qu'elle témoigne d'une continuité historique.

Cette position renverse non seulement la catégorie habituelle de tradition au sens classique du terme, mais invite à penser avec *Pelléas et Mélisande* de Maetelinck et Debussy l'œuvre dans son historicité, dans l'invention de son présent particulier qui dépasse les cadres chronologiques rigides. Elle appelle à étudier l'œuvre non plus en tant que document, mais une création en action perpétuelle.

1. Une « révolution subtile » dans le langage et la musique

Dans son essai « Le tragique quotidien », Maurice Maeterlinck critique les auteurs tragiques qui ne se tournent que vers le passé et la vie d'autrefois. Il compare cette tendance de stagnation avec le caractère figé de la sculpture, mais invite à prendre l'exemple « de la bonne peinture et de la bonne musique, par exemple, qui ont su démêler et reproduire les traits plus cachés, mais non moins graves et étonnants de la vie d'aujourd'hui[35] ». Toute son attention sera tournée dans son travail de dramaturge vers les processus les plus nuancés de la vie et surtout de l'âme, pour « faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre », « entrevoir un instant la beauté, la grandeur et la gravité de [son] humble existence quotidien ». Aux moments exceptionnels, héroïques, violents de l'existence, il opposera l'existence elle-même « avec ses lois lentes, discrètes et silencieuses ».

---

[34] Fernand Gregh, « Musiques », *La Revue de Paris*, 10e édition, t.I, (janvier 1903), p. 206-211, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p. 558. La citation suivante est à la même page.

[35] Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Bernard Grasset&Fasquelle, 2008, p. 119. Les citations suivantes sont p. 117, 120 et 122.

Paul Gorceix voit avant tout dans l'œuvre de Maeterlinck une « révolution sur le plan du langage[36] », au-delà même de la transformation importante dans le domaine du théâtre. Cette révolution, et Gorceix souligne ce terme à plusieurs reprises, vise à « renverser une certaine convention poétique » du classicisme avec son « idée de l'œuvre d'art achevée, logique, dépourvu d'ambiguïté ». Maeterlinck déstabilise l'ordre qui cherche à conserver le poème dans un état immuable, ou, du moins, acceptable, d'après les normes de l'époque. Il prend le départ dans le langage vivant, avec ses incertitudes, répétitions, soupirs à peine entendus et exclamations impossibles à retenir, tout ce que la critique avisée aurait pris pour naïveté du dialogue, mais ce qui ne se crée artificiellement, mais existe déjà dans le langage pour continuer à créer sans limites. Dans cette démarche révolutionnaire, Gorceix met Maeterlinck à côté de Mallarmé, en voyant dans les deux artistes les grandes figures « du Symbolisme européen de langue française ». Les projets des deux maîtres dans le théâtre sont d'ordre poétique : Mallarmé recherchant l'idéal du poème « non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*[37] », Maeterlinck considérant que « la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*[38] » et inaugurant « une théâtralité spécifique du poème[39] » qui mettrait en question la notion même de représentable.

Quand André Boucourechliev prépare l'étude sur Debussy, qu'il appelle d'ailleurs, « révolution subtile », il recourt également à la figure de Mallarmé pour qui « il ne s'agit plus […] d'écrire un sonnet, mais de réinventer la poésie[40] ». Il souligne, à la suite d'André Souris à qui il fait référence qu'« il semble indéniable […] que le projet fondamental de Debussy ait été parallèle, dans l'ordre de la musique. En effet, Debussy, ne propose pas de nouveaux types d'accords – les accord de neuvième et de septième existent bien avant lui[41] – et Wagner en est un utilisateur confirmé. Ce qu'il modifie, ce sont les rapports des harmonies, et surtout, les rapports des sons avec le silence, comme procédé musical original. C'est aussi dans ce sens que

[36] Paul Gorceix, « Avant-propos » à Maurice Maeterlinck, *Œuvres I*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 9. Les citations suivantes sont p. 8.
[37] Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, juin 1865, cité dans Jean-Nicolas Illouz, *Mallarmé entre les arts*, *Mallarmé entre les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 21.
[38] Jules Huret, « Conversation avec Maurice Maeterlinck [I] », *Le Figaro*, le 17 mai 1893, dans Stefan Gross (éd.), Introduction *à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 155.
[39] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 13.
[40] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 13. Boucourechliev y cite à son tour André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, CNRS, 1976.
[41] Étienne Destranges le confirme dans son étude de Pelléas et Mélisande en 1910 : « il emploie constamment les accords de septième et de neuvième ; mais où réside son originalité harmonique, c'est dans la façon dont il use de ces accords. Il les traite, en effet, comme s'ils étaient en accords consonants, leur octroyant ainsi une liberté d'enchaînement qu'on n'avait guère osé envisager avant lui. […] Donc, avec M. Debussy plus de préparations, plus de résolutions. L'égalité absolu règne dans la république des accords », dans Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 142, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », Cahiers Debussy, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 17.

la révolution est subtile, elle prête attention et surtout l'oreille aux éléments inhérents de la musique – et du langage – négligés ou oubliés, « qu'on nommerait à tort procédé[42] », selon Stéphane Mallarmé à propos de *Pelléas et Mélisande.*

Mallarmé lui-même avoue à Jules Huret qu'il n'a pas aboli l'alexandrin dans *Après-Midi d'un faune,* auquel Debussy écrira un prélude, mais « [a] essayé, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions[43] ». On y voit non seulement un parallèle historique et artistique avec le projet de Debussy, mais aussi sémantique et syntaxique. Debussy dit lui-même dans son interview à Louis Schneider : « On n'est pas lyrique dans la vie, on ne le devient qu'à certains moments décisifs[44] ». Le défi est dans la mobilisation de tous les éléments poétiques constitutifs dans leur combinaison nouvelle qui naît de la variété de sentiments que le compositeur cherche à faire entendre dans sa musique. L'objectif artistique est moins dans l'utilisation de tels ou autres procédés, que dans la manière de les combiner en suivant une nécessité qui naît de l'œuvre, même et surtout si elle contredit la tradition. « Chanter seulement par endroit […] Chanter quand ça vaut la peine[45] », – lancera Debussy à son professeur de composition cette formule paradoxale sur la musique vocale. Les nouvelles caractéristiques de l'œuvre poétique, comme musicale, c'est de pouvoir devenir plus aéré, plus fluide, plus imprévu, presque sans cadence marquée. Mallarmé parle au nom des poètes, mais aussi au nom des musiciens pour les transformations en cours :

> D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée[46].

Dans le même passage, il donne l'exemple des éclats de cuivre dans un orchestre qui aurait fatigué vite s'il n'y avait que cela. Son idée est toujours dans la nécessité de l'effet total de l'œuvre, littéraire ou musicale. L'enjeu poétique est de saisir les rapports des choses, car « ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres ».

---

[42] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 238.
[43] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 105.
[44] Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2e année, n° 4 (avril 1902) dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 353.
[45] « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) » dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 281-282.
[46] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.,* p. 102. La citation suivante est p. 106.

Dans la préface au poème *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard*, Mallarmé souligne à plusieurs reprises qu'il ne s'agit pas de transformation radicale. « Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse[47] », – dit-il à propos de la nouveauté de son poème. Il avoue ne pas « agir par trop contrairement à l'usage » et témoigne dans son Poème, qu'il met lui-même en majuscule, d'« un "état" qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ». Il s'agit alors moins de la modification d'une forme rigide (alexandrin) par une autre forme, même libérée de conventions métriques, que d'un mouvement insaisissable qui naît et qui résulte de « la mobilité de l'écrit ». Parler d'un état du poème ramène la réflexion dans l'ordre ontologique.

Le rapport du poème novateur de Mallarmé à la tradition porte également un caractère éthique dans la mesure où sa manière d'écriture veut « que cela n'offusque personne : suffisamment pour ouvrir des yeux[48] ». Cette attitude éthique devient politique parce qu'elle mobilise les rapports entre les sujets parlants. Dans la phrase en exergue de Maeterlinck, l'autre est aussi pris en considération. Par ailleurs, la répétition « autrement que les autres », souligne les rapports inclusifs entre la manière de voir (lire, entendre, écrire, parler, chanter) et le public ou l'artiste. Dans la phrase « voir autrement que les autres », la répétition est inclusive, l'*autre* faisant partie de la manière de voir *autrement,* ce qui met en jeu les rapports continus dans les deux sens entre l'individuel et le collectif. De nouveau, il s'agit de l'autre relatif (*alter ego*) et non pas de l'autre radical (*alius*), d'où également le lien indispensable avec une certaine tradition. Dans l'article sur l'art brut, Gérard Dessons analyse ce paradigme de l'altérité, vue à travers « une théorie d'ensemble[49] » (l'éthique, le poétique, l'artistique et le politique mêlés dans le paradigme de l'altérité) contre la conception unitaire de l'homme des Lumières. Les nouvelles valeurs sont l'hétérogénéité, le composite, non plus *l'autre que soi,* mais *l'autre de soi.* Plus qu'une concurrence de formes littéraires, la modification touche au sujet parlant, également quand il s'agit du même sujet biologique, dont les manières d'écriture évoluent.

---

[47] Stéphane Mallarmé, Préface de l'édition *Cosmopolis* à « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, NRF, Gallimard, 1940, également dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés,* Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 2003, p. 442-444.

[48] La citation fait penser à la féérie de Maeterlinck, *L'Oiseau bleu* où la fée Bérylune donne aux enfants Tyltyl et Mytyl le chapeau avec le Diamant « qui ouvre les yeux », dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres III,* édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 258. En même temps, Mélisande ne ferme pas les yeux. Ainsi Golaud lui demande à leur première rencontre à la forêt : « Vous ne fermez jamais les yeux ? » (M, p. 377 ; D, p. 18) ; quand elle est en tête-à-tête avec Pelléas, ils ne ferment pas les yeux, ce qui effraie le petit Yniold qui répète : « Ils ne ferment jamais les yeux » (M, p. 420 ; D, p. 246-247). Dans la perspective mallarméen, l poème devient cet objet magique qui ouvre les yeux, ou plutôt ouvre une multitude de lectures.

[49] Gérard Dessons, « Où va l'art brut ? » dans Vincent Capt, Sarah Lombardi, Jérôme Meizoz (dir.), *L'Art brut*, Lausanne, Editions Antipodes&Collection de l'Art Brut, 2017, p. 61. Le paradigme de *alter* et *alius* est présenté p. 60.

Mallarmé propose lui-même le terme de partition pour la nouvelle manière poétique, il dit que « de cet emploi à nu de la pensée […] résulte […] une partition[50] ». La note de la rédaction après la préface au *Coup de dés* qui souligne ce rapprochement du poème de Mallarmé avec des motifs en musique et même en échangeant directement des unités discrètes linguistiques (des mots) avec d'autres unités discrètes en musique (des notes) :

> Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. Une espèce de *leit-motif* général qui se déroule constitue l'unité du poème : des motifs accessoires viennent se grouper autour de lui. La nature des caractères employés et la position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux[51].

Ce qui réunit un poème et un morceau de musique, d'après T. S. Eliot, cité par Meschonnic, c'est également « le retour des motifs avec transitions et contrepoint », à côté de « l'antériorité du rythme sur les mots[52] ».

Cependant, et Mallarmé le souligne lui-même, le texte s'impose « près ou loin du fil conducteur latent ». Non seulement le fil conducteur est suggéré, esquissé, hypothétique, mais le texte ne le renforce jamais en le redoublant, il est à côté (près ou loin), comme la musique accompagnant, dont il parle à propos de *l'Après-midi d'un faune*.

2. Motifs et variations comme parole latente

La tradition en critique musicologique tient à relever des motifs dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Cette approche traditionnelle peut être résumé par l'analyse de Gaston Compère, pour qui « le musicien, – pour écrire son opéra, a besoin de cellules thématiques à quoi recourir, sous peine de se perdre ou de ne point se sentir l'imagination revigorée et alertée la sensibilité[53] ». Ainsi, il affirme que « Debussy use de motifs conducteurs, cela est certain ».

Au moment de la création de *Pelléas et Mélisande* par Debussy, Maurice Emmanuel en relevait treize, Étienne Destranges les a complétés jusqu'à vingt-deux[54], l'analyse contemporaine de Gérard Condé remonte à plus de trente exemples de thèmes[55]. Dans tous les trois cas, on dégage trois types de motifs, en fonction des personnages, des décors ou des épisodes du

[50] Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *op.cit*.
[51] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés,* Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 2003, p. 443-444.
[52] S.T. Eliot, *Music of Poetry*, 1942, cité dans Henri Meschonnic, « Musiquer la poésie, c'est signer le signe », *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2006, p. 238.
[53] Gaston Compère, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 235. La citation suivante est à la même page.
[54] Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.*, p. 19 et 24-26.
[55] Gérard Condé, « Guide d'écoute », dans L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 8-59. Les pages entre parenthèses dans le texte renvoient à cette étude. Gérard Condé écrit les noms des motifs avec une majuscule.

drame. Ainsi, les musicologues retrouvent unanimement les motifs de Golaud, de Mélisande et de Pelléas. Gérard Condé y ajoute le thème d'Arkël (p. 16), d'Yniold (p. 36) et de l'Enfant nouveau-né de Mélisande (p. 52). Le répertoire de Condé suit la logique linéaire de l'apparition des personnages, des décors : la forêt (p. 14), ou des événements à partir de la Révolte (p. 14) de A.I jusqu'au Réveil et à l'Acquiescement de A.V (p. 52).

Le répertoire des motifs constitué par Destranges peut également servir d'un plan musical du déroulement linéaire du drame[56] : Le Mystère de la Forêt, Golaud, Mélisande, L'Intérêt, Pelléas, La Tendresse, La Sollicitude, La Tristesse, La Mer, Le Désir, L'Enfance, Le Doute, La Jalousie, La Bonté, La Brutalité, L'Ombre protectrice[57], L'Amour, La Tristesse II, L'Agonie, La Maternité, La Volonté.

Cependant, l'introduction des personnages (Golaud, Mélisande, Pelléas) et des décors (Le mystère de la forêt, La Mer) cèdent la place au domaine plus profond des sentiments, qui constituent le groupe de motifs le plus important : L'Intérêt, La Tendresse, La Sollicitude, La Tristesse, Le Désir, Le Doute, La Jalousie, La Brutalité, L'Amour, La Tristesse II, L'Agonie, La Volonté. Dans cette perspective, ce plan de l'œuvre à travers des motifs musicaux se distancie de l'argument du drame lyrique, propose de suivre le développement sentimental qui l'emporte sur l'action. Destranges avoue que « la plupart […] sont des thèmes destinés à créer une ambiance[58] », ils donnent dans chaque tableau « son atmosphère spéciale », si bien que paradoxalement un des vingt-deux motifs n'a pas de titre. Il s'agit de la première scène de l'acte A.II « Une fontaine dans le parc », que Destranges caractérise comme celui « sans signification précise, et qui semble destiné seulement à créer autour de cette scène une vaporeuse ambiance[59] ».

L'impossibilité de nommer un motif tout en le relevant, fait ressurgir l'activité de la suggestion de la musique que Destranges mentionne à maintes reprises dans l'analyse : « La musique pure n'est évidemment pas le fait de M. Debussy. La sienne est essentiellement littéraire. Il lui faut un texte, un programme écrit ou sous-entendu pour qu'elle puisse naître, puis

[56] Nous réunissons les illustrations musicales dans Annexe 2 pour ne pas encombrer le fil de la lecture dans le corps du texte.
[57] C'est le motif que Destranges ajoute lui-même à la typologie de Maurice Emmanuel, d'après Jean-Christophe Branger, *op.cit.*, p. 18.
[58] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 142-143, cité dans Jean-Christophe Branger, *op.cit.*, p. 19. La citation suivante est à la même page.
[59] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/7, 27 novembre 1910, p. 178, cité dans Jean-Christophe Branger, *op.cit.*, p. 19.

s'épanouir en suggestions, en impressions, en évocations auditives[60] ». Cette vision souligne la parenté, de la musique de Debussy avec la littérature – suggestive dans l'époque du symbolisme. Elle remet en même temps en question la notion de symbole *a priori*. Maeterlinck dit lui-même à propos de l'art dramatique de son temps, « c'est du symbole, et ce n'est pas le symbole[61] » en cherchant à libérer l'œuvre des étiquettes préétablies, pour donner la liberté à l'œuvre de créer ses propres symboles, même s'ils ne peuvent pas être nommés immédiatement (ce qui est une preuve en plus du processus de la création). Après la générale de la pièce en 1893, les journalistes se voient bouleversés par l'incertitude de symboles suggérée par l'œuvre. D'après Francisque Sarcey[62], il s'agit du « triomphe du symbole[63] », même s'il reste incompréhensible. À ce titre, il se demandait après la première « Est-ce que c'est un symbole, le trio des pauvres endormis ? ».

Outre le processus de nomination des symboles, la musique – et notamment celle de Debussy – interroge le processus de nomination tel quel, avec les mécanismes de l'écoute qui permettent d'attribuer tel ou tel autre morceau musical à un moment du drame, une idée ou un personnage. Henri Meschonnic dans la préface au *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* de Charles Nodier[64] (1828) avance l'hypothèse que l'on entend moins la mer parce que la musique « l'imite », mais plutôt parce qu'elle suggère des impressions liées à l'écoute de la mer, mais aussi au vécu entier personnel face à ce que l'on appelle la mer.

Parmi les classifications de motifs de Debussy, proposées par les musicologues, se distingue la classification chronologique des thèmes relevés dans *Pelléas et Mélisande* par René Terrasson[65]. D'une part, elle bat le record, en remontant à trente-six motifs (ou cellules). D'autre part, elle n'a rien de thématique, il le souligne lui-même :

> Les cellules sont attachées à des idées-symboles ou à des situations-symboles et sont autant d'éléments de pulsion, d'association ou d'évolution, jamais de référence thématique. Ces motifs ne sont donc pas des codes mais des facteurs suggestifs destinés à favoriser l'osmose du texte et de la musique.

---

[60] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 142-143, cité dans Jean-Christophe Branger, *op.cit.*, p. 17.

[61] Adolphe Brisson, « Entretien Maurice Maeterlinck – Adolphe Brisson », *Le Temps*, 2 juillet 1896, dans *Œuvres I*, *op.cit.*, p. 595.

[62] D'après Albert Thibaudet, « il n'y a eu qu'un critique dramatique qui ait vraiment agi sur le public, c'était Sarcey », d'après la définition de Sainte-Beuve, il réalisait une vraie critique parlée, exerçant « un secrétariat du public, un secrétariat où chaque dimanche était démêlée et rédigée la pensée de tout le monde, non pas la pensée de tout le monde individuellement, mais la pensée de tout le monde groupé en tranches de quinze cents personnes, pendant trois heures, sous un lustre », Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1962, p. 64.

[63]Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 mai 1893, *dans* Martin-Lau Philippe (dir.), *Centenaires de Pelléas*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 154 pour les deux citations.

[64] Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises,* 1828, précédé par « La nature dans la voix » d'Henri Meschonnic, Bramepan, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 13-104.

[65] René Terrasson, Pelléas et Mélisande *ou l'initiation*, préf. de François Lesure, Paris, Édimaf, 1982.

Le seul intérêt de la répartition en motifs y est lié au symbolisme qui sert de point de contact entre le texte et la musique. Le début du drame, en général appelé par le thème de la forêt, comme lieu de rencontre des héros, porte trois noms successifs : « l'énigme du monde » (motif n° 1), « l'énigme de l'homme » (n° 2), « l'énigme de l'âme » (n° 3). Ainsi, le lieu (la forêt) se transforme dans un état dont la caractéristique principale est nécessairement discursive, car prévoit un jeu de questions-réponses subjectifs (si l'on se réfère à la nature même de l'énigme). En effet, les cellules repérées par Terrasson ne reflètent ni endroits, ni personnages. Ils renvoient à « l'incertitude » (n° 10), à « l'intuition » (n° 14), à « l'inconscient » (n° 18), mais lui aussi incertain, car tout de suite suivi du « conscient » (n° 19). Si les noms des personnages du drame, traditionnellement attendus, n'apparaissent pas, il surgit un thème qui prend place d'un personnage, d'un seul, personnage du destin. La classification de Terrasson y accorde une place à part : « la présence du destin » (n° 7), « l'enchaînement du destin » (n° 8), « les avertis du destin » (n° 25).

Henry Barraud dans l'analyse littéraire et musicale de *Pelléas et Mélisande* évoque à son tour des motifs d'ambiance dont la particularité consiste dans le fait que chacun se trouve « étranger à l'action dramatique[66] ». Ici, revient la question du déroulement musical et dramatique des motifs. Christian Goubault propose de parler d'« une seconde conscience dramatique[67] » grâce à l'effet de superposition de motifs (le rythme du thème de Golaud est incorporé dans celui de Mélisande), Goubault parle d'un vrai « oxymoron musical » (p. 172) qui, à son avis, « est plus efficace que celle exprimée par le texte chanté » (p. 173). Les motifs, parfois transformés, commentent des répliques. Ainsi, la réponse de Mélisande à Golaud « Nous n'avons pas été coupables. Pourquoi demandez-vous cela ? » (A.V, S.2(1)) ; M, p. 446) est accompagnée du motif de Pelléas joué par quatre premiers violons (D, p. 386). Dans la partition, ce motif accompagne la réponse de Mélisande, mais il reste suggestif. D'une part, il suggère la présence invisible de Pelléas, tandis qu'il n'est plus en vie (on est à la fin du drame), il semble être le seul à soutenir Mélisande, tandis que les autres instruments, à part les flûtes aux arpèges répétitifs berçant dans les aigues et les clarinettes tiennes pendant trois mesures, tout le long de la parole de Mélisande, les intervalles presque identiques, qui changent d'un demi-ton en alternant le ton majeur-mineur et en maintenant délicatement la tension. D'autre part, il entre en dialogue avec Mélisande, comme s'il cherchait à dire quelque chose, lui-aussi.

[66] Henry Barraud, « Commentaire littéraire et musical », *Pelléas et Mélisande*, L'*Avant-Scène Opéra*, n° 9, 1977, p. 29.
[67] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2002, p. 173.

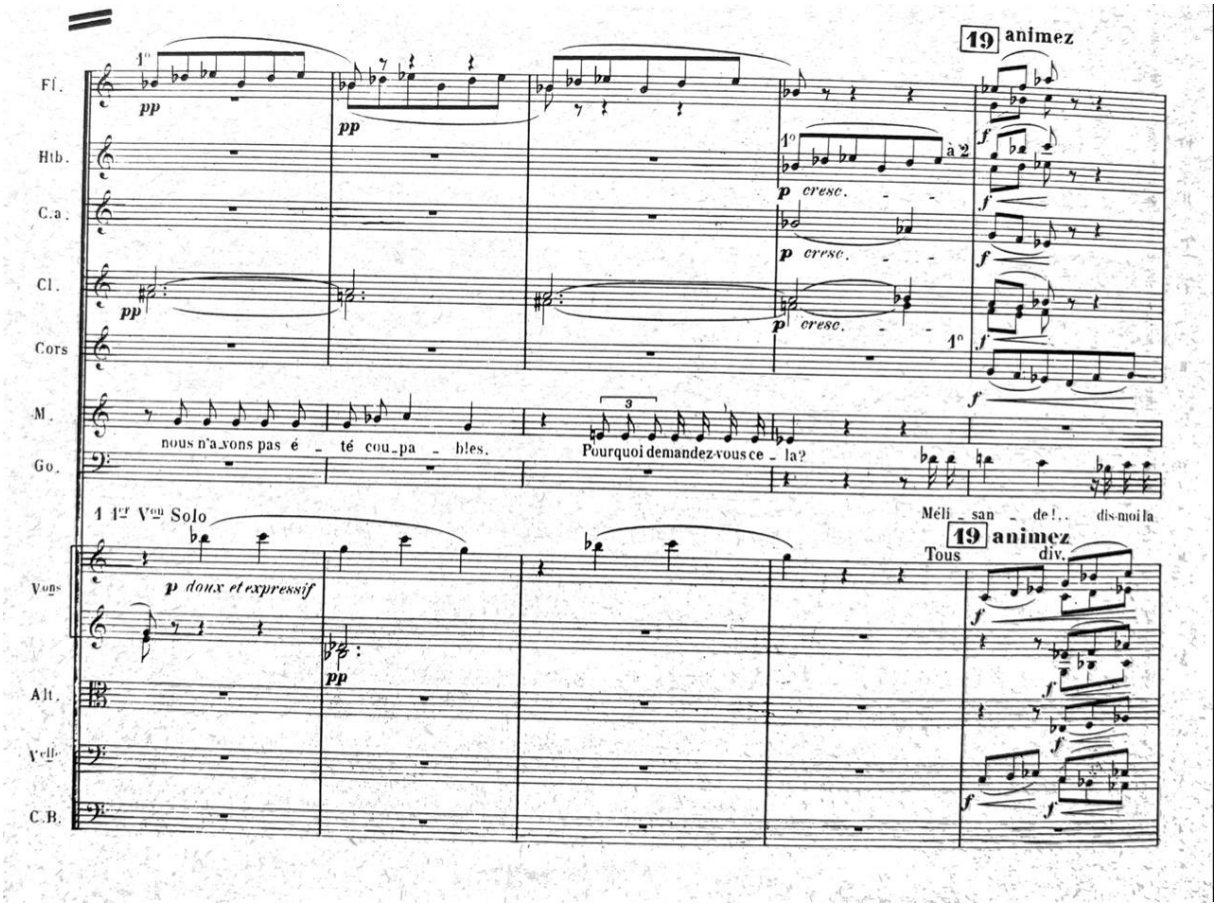


Fig. 1, Le motif de Pelléas aux violons, A.V, S.2 (1) ; D, p. 386.

Christian Goubault souligne que c'est le même motif qui accompagne aux altos l'entrée de Pelléas[68] au début du drame lyrique, quand il rejoint Geneviève et Mélisande devant le château (A.I, S.4(3) ; D, p. 49). Dans notre exemple de la partition qui suit, il s'agit de la première mesure du chiffre 38 :

[68] Notons que ce n'est pas la première entrée de Pelléas comme le signale Goubault, *op.cit*., p. 175 ; il s'agit de la première rencontre de Pelléas et Mélisande (D, p. 49), mais la première entrée de Pelléas a lieu dans la scène précédente quand Geneviève lit la lettre à Arkël (A.I, S3(2) ; D, p. 40).

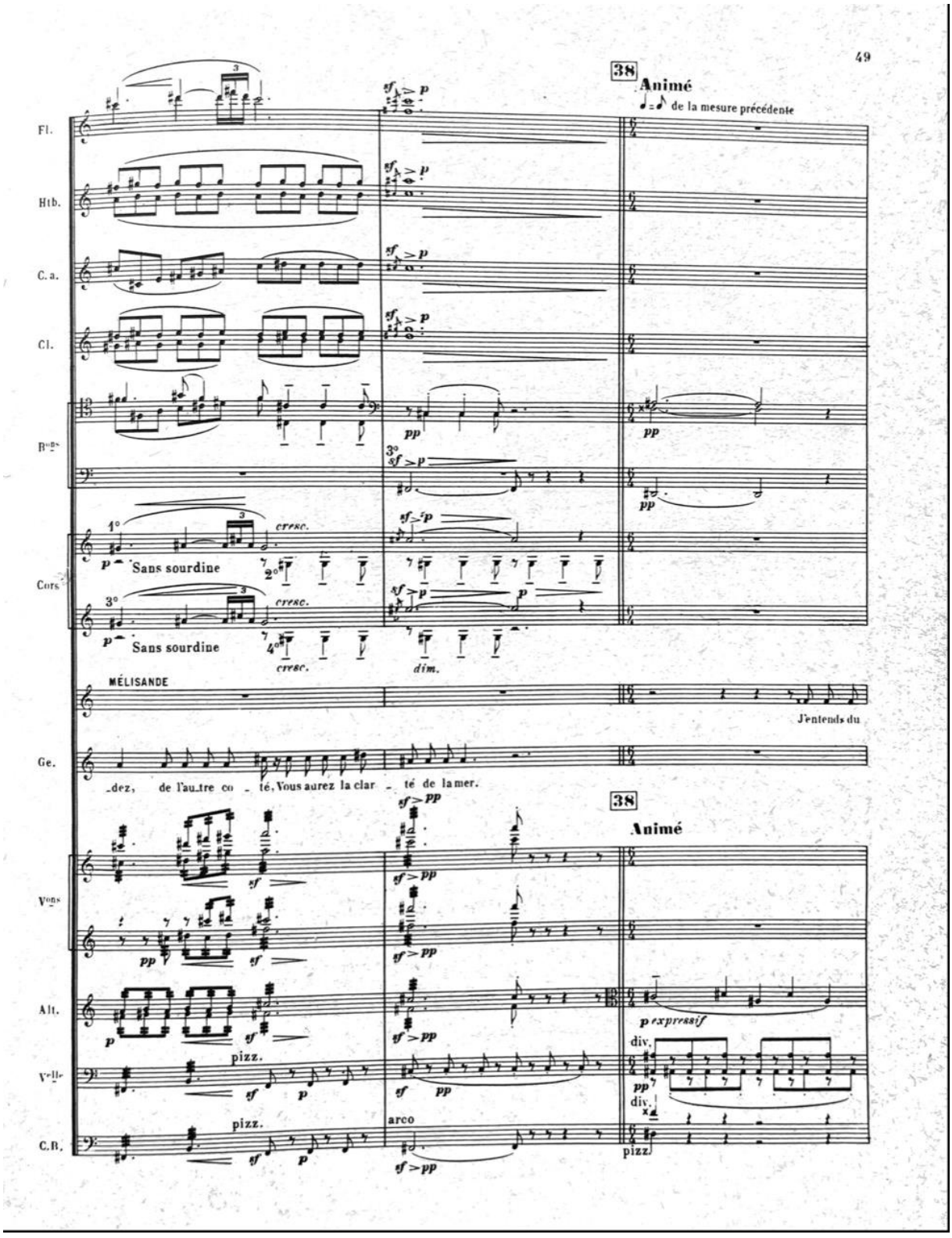


Fig. 2, Le motif de Pelléas aux altos, A.I, S.4(3) ; D, p. 49.

Cependant, l'approche traditionnelle de tenir aux motifs, pour le prétexte de l'unité de l'œuvre, ne serait-ce que « d'une manière souple, discrète, certes élégante[69] », manque d'unité dans la classification même. Gaston Compère est critique sur ce sujet, il considère que « des commentateurs y vont *[sic.]* de gloses interminables, à [son] avis à la limite de l'absurdité[70] ». Déjà, les deux exemples de Condé et de Destranges se diffèrent même au niveau des mêmes personnages, Condé se référant à la partition d'orchestre (le motif est constitué à base de l'harmonie), Destranges à la partition pour chant et piano (le motif est constitué à base de la mélodie seule). C'est l'exemple du motif de Pelléas :

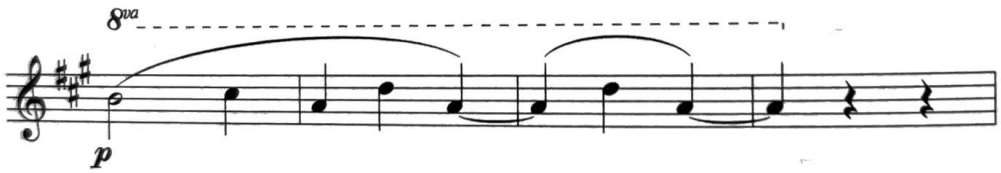


Fig. 3, Le motif de Pelléas repéré par Étienne Destranges[71].

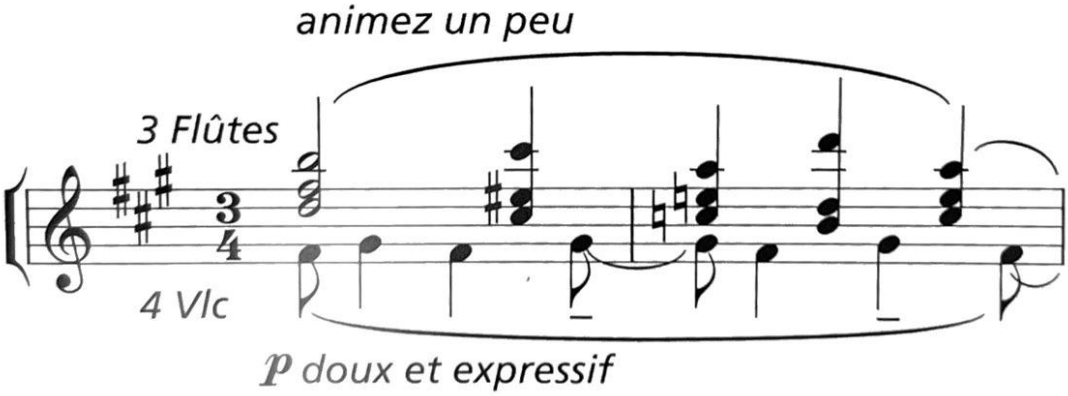


Fig. 4, Le motif de Pelléas repéré par Gérard Condé[72].

[69] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.,* p. 171.
[70] Gaston Compère, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck, op.cit.,* p. 236.
[71] D'après Jean-Christophe Branger, *op.cit.,* p. 24.
[72] Gérard Condé, « Introduction », dans L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 18.

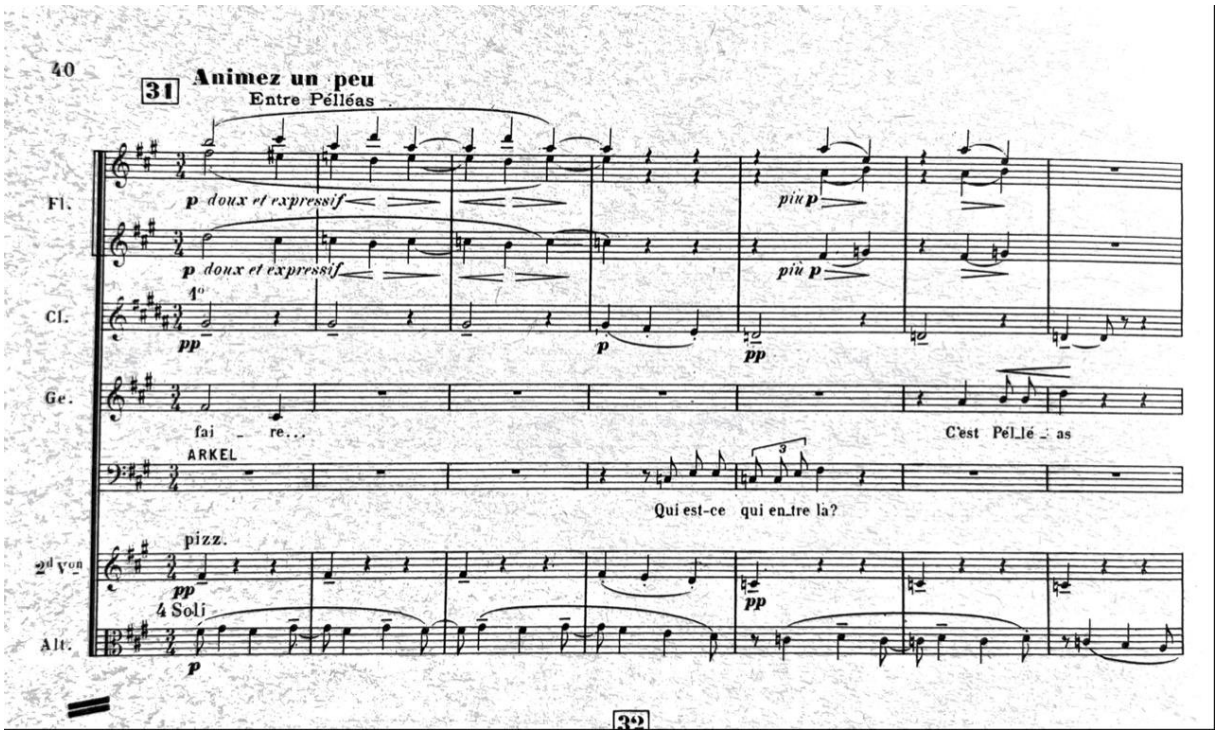


Fig. 5, Le motif de Pelléas d'après la partition pour orchestre, A.I, S.3(2) ; D, p. 40.

Les motifs sont pourtant de nature instrumentale, « le leitmotive debussyste n'apparaissant jamais dans la ligne vocale[73] », d'après Christian Goubault. On peut en déduire que ce qui reste traditionnel, ce sont les motifs conducteurs dans l'harmonie ou la mélodie orchestrales, tandis que la voix s'émancipe pour mener sa ligne autonome. Ce phénomène s'affirme dans la mélodie française, héritière du *lead*, genre où Debussy s'excelle dans son œuvre de compositeur[74]. Il s'agit d'une écriture musicale pour la voix, voire, écriture de la voix, accompagnée de piano,

Le musicologue Émile Vuillermoz accorde un rôle important au commentaire de l'orchestre : « au moment où la scène nous sera dévoilée, l'orchestre nous aura déjà résumé le sujet du drame en superposant les deux derniers motifs conducteurs, les "bois" soupirant celui de Mélisande et les cors et les bassons imposant celui de Golaud[75] » (p. 92). Pour lui, les « indiscrétions du commentaire orchestral » (p. 93) permettent de « savoir ce qui se dissimule derrière certains silences des héros du drame » (p. 93). Finalement, d'après le musicologue, la musique permet ce que le langage est impuissant à exprimer : son « idéal musical qui se proposait, on le

[73] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.*, p. 173.
[74] Le catalogue des œuvres de Debussy, établi par François Lesure en 1977 et réétabli en 2001, compte environ 100 mélodies, en précisant le nom de l'auteur du poème, [en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:M%C3%A9lodie_de_Claude_Debussy, consulté le 2 juin 2024]. Parmi les poètes choisis par Debussy, on retrouve Musset, Banville, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Paul Bourget, Pierre Loÿs, quelques poèmes composés par Debussy même (4 poèmes *Proses lyriques*, 1892-1893 et 2 poèmes *Nuits blanches*, 1898).
[75] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 92.

sait, d'aller plus loin que le langage articulé » (p. 93). Vuillermoz fait amalgame des personnages et des timbres (instruments) : « de cette union imprudente d'une mélodie juvénile et d'une basse grave et volontaire va naître une tragédie… » (p. 92). Ainsi, Vuillermoz indique qu'au seul premier acte Debussy répète le thème de Mélisande dix-sept fois.

Les analyses musicologiques restent toutefois unanimes sur le seul fait que les motifs de Debussy dans *Pelléas et Mélisande* diffèrent du système des leitmotive de Wagner. C'est une des questions cruciales théoriques pour mettre en relief à la fois la particularité de chacun des compositeurs par rapport à la tradition classique, d'une part et surtout pour marquer la libération de Debussy de l'influence wagnérienne.

Stefan Jarocinski explique la différence remarquable entre le leitmotiv de Wagner et les thèmes de Debussy. La différence consiste dans la fonction des leitmotive de « cimenter des masses orchestrales en leur assurant une continuité thématique[76] ». Chez Debussy, on a affaire à des thèmes ou motifs plutôt fragmentaires (terme de Maurice Emmanuel). Jarocinski explique que ce scintillement de thèmes est appelé à éviter la clarté de l'expression orchestrale de Wagner, « pour ne pas chasser avec des symboles musicaux trop transparents le sens obscur, ambigu, des hommes, des situations et des choses ». Ainsi, Jarocinski insiste sur le fait que Debussy cherche à libérer la musique d'un symbolisme pré-établi, traditionnel : « c'est avec de tels procédés, très simples en apparence, que Debussy dégageait progressivement la musique des couches épaisses de symboles traditionnels, et qu'il restituait à la musque son ambiguïté ». Le même mouvement suit Maeterlinck, il fait renaître l'idée de symbole, en distingue deux types, des symboles *a priori* et des symboles naissant de l'œuvre[77].

Pour Boucourechliev, il y en a partout, mais, à la différence de Wagner justement, ils ne sont pas pointés du doigt et peuvent même ne pas être repérés. A propos du navire qui fera naufrage, Boucourechliev pose lui-même la question « symbole du "sans retour"[78] ? » et il critique tout de suite l'impossibilité de le détricoter, comme si le critique était induit dans un piège d'explication, devenu lui-même victime de l'explication : « Ce symbolisme-là patauge en eau tiède ». Les leitmotive créent leur propre système de signifiance ; chaque fois mis en situation, plus musicale que sémantique, « ils font partie de la matière sonore laquelle est en l'occurrence une valeur en soi, de couleurs, de reflets, d'éclats, de murmures – bref, de timbres changeants[79] ». Pour Boucourechliev, les thèmes sont là « pour jouer leur rôle structurel, unificateur,

[76] Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, 1966, traduit du polonais par Thérèse Douchy, préface de Vladimir Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970, p. 146. Les citations suivantes sont p. 147 et 148.
[77] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.*, p. 154-156.
[78] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, *op.cit.*, les deux citations sont p. 99.
[79] *Ibid*., p. 96. Les citations suivantes sont p. 96 et 97.

dynamisant de l'ouvrage ». Cependant, le mouvement de la réflexion peut être inverse, les thèmes sont au bout du tissu musical et prosodique continu de l'œuvre qui permet de repérer des mouvements scintillants pour pouvoir parler de thèmes. Boucourechliev le confirme plus loin quand il évoque dans l'analyse de la partition « le tissu quasi ininterrompu des leitmotivs ».

En développant la réflexion de la convention et du contexte dans la question de la sémantisation en musique, Goubault propose le terme de motifs « attribuables[80] » pour *Pelléas et Mélisande* qui « naissent au cours d'une scène et sont rarement réutilisés par la suite ». Par ce terme d'attribuable, on nomme le conventionnel, comme on donne des titres ou nomme des choses et des notions. Goubault souligne lui-même qu'« il est parfois délicat d'attribuer une signification précise à certains dessins mélodiques éphémères ou d'ambiance ». D'après lui, ces motifs constituent l'originalité de cette œuvre, ils ne sont pas toujours caractérisés, ce sont les circonstances qui déterminent leur signification. On remarque que plusieurs musicologues relèvent des motifs d'ambiance sans pour autant pouvoir leur accorder une signification précise, ce qui confirme la force suggestive des motifs de *Pelléas et Mélisande* et de la musique de Debussy en général. Ainsi, Stefan Jarosinski donne l'exemple du motif de fontaine (ou d'eau) en début de A.II, qui d'après lui, suggère la fluidité, mais, « en d'autres circonstances "il pourrait suggérer tout autre chose[81]" ».

Van Ackere confirme ce caractère fortement suggestif des motifs de Debussy comme leur caractéristique principale :

> Ils n'accusent pas, ils suggèrent seulement. Ils évoquent moins des êtres et des choses que des sensations ou des états d'âme. Ils n'ont point de contours fixes ou immuables et reparaissent d'une manière plus ou moins reconnaissable, dans les mêmes situations ou climats. Il y a identité d'atmosphère, non de structure musicale. Leur forme s'estompe, ou au contraire, voit s'accentuer son relief. Certains sont comme des ombres qui, tout en accompagnant le personnage, diffèrent d'aspect selon l'angle de la lumière ou telle autre incidence[82].

Ce passage poétique sur les motifs-ambiances, motifs-ombres et leur caractère suggestif confirme la liberté d'expression que Debussy poursuit pour mettre en scène la liberté des sentiments humains.

En 1908, Romain Rolland, en soulignant, l'un des premiers, la différence flagrante entre le traitement délicat de l'orchestre par Debussy et l'omniprésence symphonique chez Wagner, parle pour Wagner d'« un tout compact, d'un amalgame indestructible dont il est presque impossible de rien détacher[83] ». Par contre, Debussy « procède par tableaux musicaux, dont

[80] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.,* p. 172 pour toutes les citations.
[81] Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme, op.cit.,* p. 148.
[82] Van Ackere, p. 22.
[83] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 202-203. Les citations suivantes sont p. 203.

chacun correspond à un moment de l'âme fugitif et nuancé ». Ce qui constitue la valeur de la symphonie wagnérienne, c'est un bloc, des leitmotive qui pénètrent tout le drame d'un bout à l'autre en assurant une carcasse solide. Chez Debussy, les thèmes n'ont pas la prétention de traduire par la musique les personnages, mais « les sentiments changeants, et qui changent avec [les personnages] ». L'expression des caractères durables de Wagner est opposée par Rolland au fugitif des « touches brillantes, fines, moelleusement juxtaposées » de Debussy.

Étienne Destranges décrit prodigieusement ce caractère presque inexistant des motifs de Debussy :

> Mais ces motifs, au lieu de s'établir en maîtres, comme dans les œuvres de Wagner, de pénétrer victorieusement dans l'oreille des auditeurs, de s'emparer des esprits et des cœurs, de les entraîner dans leur orbe avec une force irrésistible, se dissimulent le plus possible. Ils sont là, toujours présentes ; mais avec une discrétion souvent par trop grande, ils essaient de se faire oublier[84].

La caractéristique se construit sur une négativité singulière. À partir des motifs imprécis, Debussy cherche la présence dans l'absence, sur le modèle de l'écho.

Même insaisissables, les motifs de *Pelléas et Mélisande* de Debussy font objet de réflexions théoriques qui débordent le domaine de la musique. Ainsi, d'après Compère « une bonne interprétation du texte de Maeterlinck eût exigé que le thème conducteur de toute l'œuvre lyrique fût celui du personnage deviné et senti, par les personnages, comme redoutablement actif[85] ». Ce personnage énigmatique évoque, d'une part, le troisième personnage qu'ébauche Maeterlinck dans la « Préface au *Théâtre* de 1901 », mais qui n'est pas à prendre au sens propre. Maeterlinck en appelle l'élément de « la haute poésie », « l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leur destinée[86] » en « enveloppant l'œuvre toute entière et créant son atmosphère propre ». D'autre part, la question se pose, également, si ce personnage « redoutablement actif », souhaité par Compère pour la musique de *Pelléas et Mélisande*, n'est pas le silence actif, révélé par Maeterlinck dans ses essais[87]. Compère développe ainsi son idée du troisième personnage :

> Cela dit, on ne peut que regretter l'absence d'un motif qui eût sombrement évoqué le *personnage sublime* et eût été employé avec la constance de celui de Mélisande. Il eût été relativement aisé pour un musicien comme Debussy de faire en sorte, par exemple, que les motifs des trois personnages principaux eussent participé d'une façon ou d'une autre à ce motif central[88].

---

[84] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 142-143, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.,* p. 19.

[85] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op.cit.*, p. 235.

[86] Maurice Maeterlinck, *Œuvres I,* édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 499-500 pour les deux citations.

[87] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Bernard Grasset&Fasquelle, 2008, p. 21.

[88] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op.cit.*, p. 237. Les citations suivantes sont p. 236-237.

Cette hypothèse d'écoute est pertinente. En reniant la création de ce motif mystérieux, elle suggère sa possibilité, surtout compte tenu du tissu musical et dramatique où s'entrelacent les motifs qui s'évaporent dans la fluidité orchestrale avant même de prendre consistance, d'attirer l'attention, de laisser un vague souvenir de quelque chose qui n'a pas eu le temps d'avoir lieu.

Même s'il est possible de suivre la tradition pour relever des motifs de musique dans Pelléas et Mélisande, ils perdent leur signification thématique pour se transformer aux motifs-sentiments et motifs-ambiances. Grâce aux procédés musicaux, ils sont capables de se superposer et de proposer une autre logique, différente de l'action dramatique. La caractéristique principale des motifs de Debussy est leur souplesse, leur caractère suggestif d'où provient la capacité de faire naître des symboles neufs, souvent fugitifs et imprécis.

Les motifs sont considérés comme un moyen pour assurer l'unité de l'œuvre. Gaston Compère remarque que « Debussy devait trouver dans ce « thème » [de Mélisande, avec ses cinq notes] et ses métamorphoses de quoi assurer son harmonie et en empêcher une dissolution par laquelle il n'était que trop tenté ». D'après lui, « l'unique raison du sujet est d'assurer l'unité de la composition et la solidité de la tresse des voix ». Au niveau littéraire, on peut parler du motif conducteur du sujet à travers des archives mythologiques et légendaires des œuvres littéraires. Ce motif fait générer du texte, qui serait près ou loin de ce motif, mais ne répètera jamais mot-à-mot le fil conducteur.

3. Au fond des mythes

La lecture de *Pelléas et Mélisande* faite par des critiques littéraires retrouve une archive large, voire illimitée, de mythes et d'œuvres d'art[89] qui prétendent avoir des rapprochements avec la pièce et le drame lyrique de Maeterlinck et Debussy.

Les œuvres que certains critiques[90] citent pour illustrer la charge sémantique et le caractère énigmatique avec des couleurs atemporelles de *Pelléas et Mélisande* retrouvent leur parenté avec la pièce, principalement grâce à leur intrigue du triangle amoureux fatal. Il s'agit des œuvres du cycle arthurien, notamment de l'histoire de Tristan et Isolde, Geneviève (Guenièvre)

[89] Maurice Denis, *Pelléas et Mélisande*, 1893, [en ligne : https://www.photo.rmn.fr/archive/14-590457-2C6NU0AWFJFJF.html, consulté le 30 mai 2024] ; Fernand Knopff, *Mélisande*, 1907 ; Fernand Knopff, L'eau immobile, 1888 ("I lock my door upon myself", 1891), les deux derniers figurent respectivement sur la page de garde des *Œuvres II et III* de Maeterlinck, éditions établies par Paul Gorceix, *op.cit*. Fernand Knopff illustre l'édition de Pelléas et Mélisande de Maeterlinck en 1920 dans Maurice Maeterlinc, Pelléas et Mélisande, Bruxelles, édition de la Société des bibliophiles « Les Cinquante », 1920, [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1527253x/f19.item, consulté le 30 mai 2024].

[90] Nous renvoyons aux lectures critiques de *Pelléas et Mélisande* par Pierre Citti (1989), Christian Lutaud (2012), Arnaud Rykner (2020).

et Lancelot, Geneviève de Brabant[91] et Gob (Golo, dans une autre version). La parenté s'y renforce par la ressemblance des prénoms avec les personnages de *Pelléas et Mélisande* (Geneviève, Golaud), compte tenu du fait qu'initialement, d'après les agendas de Maeterlinck, l'héroïne de Mélisande portait le prénom de Geneviève[92]. La parenté est surtout fondée sur le recours à des objets magiques (l'anneau, la clé) ou sur un hasard maléfique constituant le moteur de l'intrigue.

On peut imaginer une certaine stratégie qui se profile à travers les comparaisons et ressemblances thématiques avec l'œuvre. D'une part, c'est une tentation de souligner le caractère médiéval et même encore plus ancien, voire atemporel, de l'histoire du drame, qui contribuerait à son caractère énigmatique. D'autre part, et paradoxalement, les archives externes semblent appeler à élucider l'énigme même que l'histoire contient. Plus que la péripétie, c'est le texte symboliste de *Pelléas et Mélisande* que ces comparaisons cherchent à comprendre.

Les sources d'inspiration de Maeterlinck, relevées par les critiques, sont multiples, et s'étendent du « cycle arthurien dont Maeterlinck était familier[93] » à « Tennyson, poète révéré par l'auteur de *Pelléas* », Poe (*La Chute de la maison Usher*), Friedrich Hebbel[94] (*Genoveva*, 1861), Tolstoï[95], sans oublier Shakespeare (*Macbeth, Othello, Roméo et Juliette*).

Christian Lutaud va jusqu'à renvoyer *Pelléas et Mélisande* à l'un des épisodes de la Bible. Le fait de retrouver le sujet biblique de la haine et du meurtre fraternels[96] dans *Pelléas et Mélisande* ne confirme que l'éternité du sujet, « [des] douleurs des sentiments éternels » que Maeterlinck souligne parmi les moteurs principaux de l'œuvre (*supra.*). En mettant de côté l'importance et la valeur du texte biblique, qui est rappelé une fois de plus par *Pelléas et Mélisande*,

---

[91] Arnaud Rykner fait remarquer que Brabant est aussi un endroit où se déroule la légende médiévale du Seigneur d'Arkel [*sic*] (une autre coïncidence avec le prénom d'un des personnages de *Pelléas et Mélisande*) et qui revoie à l'histoire du Chevalier au Cygne des *Niederländische Sagen* (*Contes et légendes des Pays-Bas*), 1843 par J.W. Wolf, que mentionne Maeterlinck dans ses *Carnets de travail* édités par Fabrice Van de Kerckhove, t. II, Bruxelles, Labor, 2002, p.728. Cette légende a été reprise par Wagner dans *Lohengrin*, où le Chevalier au Cygne vient défendre Elsa de Brabant. À voir notamment Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, éd. présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2020, p. 151-152.

[92] Ainsi, le prénom de Geneviève se retrouve dans l'agenda de Maeterlinck à la date du 15 mars, du 9 mai et on voit le passage de Geneviève à Mélisande le 18 juin : « Geneviève-Mélisande ne serait pas une princesse, mais une fille que Golaud aurait rencontrée au bord d'une fontaine pleurant – venant on ne sait d'où, étant on ne sait qui », cité dans Anne Shillings, « La genèse de *Pelléas et Mélisande* », extrait de la Revue *Audace*, Bruxelles, presses de l'Imprimerie VEDECO, 1970, p. 8.

[93] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, préface de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Espace nord, « Théâtre », 2012, p. 101 pour toutes les citations et références.

[94] Maurice Maeterlinck, P*elléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, Paris, Librairie générale française, 1989, p. 21. La parenté consiste dans l'intrigue

[95] Anne Schillings, « La genèse de *Pelléas et Mélisande* », *Audace*, Bruxelles, 1970, p. 11.

[96] Dans la même veine thématique, Christian Lutaud fait référence à *The Life and Death* of Jason de William Morris, l'une des histoires du cycle des Argonautes, avec le thème des frères ennemis : Pélias, usurpateur du trône de son frère Eson. La parenté des noms y joue son rôle poétique, dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, lecture de Christian Lutaud, *op.cit.*, p. 103.

cet exemple souligne encore l'absence de spécificité de l'analyse intertextuelle. Celle-ci induit dans un leurre qui fait croire que l'on peut rapprocher du mystère de l'œuvre en retrouvant des thématiques semblables dans des textes sacrés. Le problème, c'est que les questionnements de l'œuvre sont remplacés par la réponse prête et en quelque sorte dogmatique d'un autre texte. Une telle lecture peut se satisfaire des ressemblances thématiques et résulter en accusation d'éclectisme[97]. Le danger est surtout de remplacer la valeur discursive inhérente de l'œuvre par la multiplicité de liens extérieurs et de produire la fameuse substitution de la qualité par la quantité. Par ailleurs, si le mythe reste identique à soi-même en changeant chaque fois, ce sont surtout les détails qui comptent. Arnaud Rykner souligne que l'originalité de l'œuvre de Maeterlinck n'est pas dans l'intrigue qui peut se réduire à l'adultère, ni dans les éléments thématiques, mais dans « la manière dont tous ces éléments sont exploités et agencés[98] ».

Quand Christian Lutaud analyse les sources littéraires de *Pelléas et Mélisande,* il se réserve la remarque que « c'est plutôt de l'épisode, de structure quasi similaire que Maeterlinck a dû être imprégné[99] ». Ici, similaire compte moins que « quasi similaire » au point de dépasser la logique du similaire. Effectivement, si l'on peut établir de « grandes *structures* », des « *archétypes légendaires* ou *mythiques* » de l'œuvre, c'est que l'œuvre réussit à saisir « les joies et les douleurs des sentiments éternels[100] », d'après la conception de Maeterlinck de l'« œuvre durable » que le dramaturge expose dans la conversation avec Duc-Quercy relatée par Jules Huret dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire*. Le terme d'œuvre durable est important pour déterminer la valeur de l'œuvre, sa littérarité, étroitement liée au temps de l'œuvre, à la fois déterminée par lui et le déterminant. Le terme d'œuvre durable fait écho au « dur désir de durer[101] » de George Steiner, quand il parle des formes d'art « sérieuses » (le texte, le tableau, la composition). Elles sont « des paris sur la durée [qui] incarnent le "dur désir de durer" » et leurs « limites temporelles sont de l'ordre d'une extension inconnue vers l'avenir ». Ainsi, l'œuvre n'est pas un espace, mais un temps, dont l'aspect de l'inconnu est sa condition d'être. Steiner procède par la poétisation de son hypothèse, on entend dans l'ontologie de l'œuvre de la volonté, accompagnée d'une tâche difficile à accomplir tout au long de son existence, ce « dur

[97] Arthur Pougin en parlant du sujet de *Pelléas et Mélisande* dit de Maeterlinck après la première du drame lyrique en 1902 qu'en « juxtaposant ainsi Shakespeare sur Dante, et, à défaut d'invention personnelle, donnant des preuves de son éclectisme », Arthur Pougin, « Critique musicale », *L'Événement*, le 1er mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 377.
[98] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, éd. présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, *op.cit.*, p. 154.
[99] Christian Lutaud, Postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit*., p. 101 pour toutes les citations. Les italiques appartiennent à Christian Lutaud.
[100]Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 153. La deuxième citation est p. 152 et p. 154.
[101] George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, traduit de l'anglais *Real Presences. Is there anything in what we say ?*, 1989, par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, « Essais », 1991, p. 48 pour toutes les citations.

désir de durer ». Albert Thibaudet met aussi en relief le paramètre temporel dans la terminologie de durée indéterminée quand il dit que « le livre […] essaye d'être une "chose de toujours[102]" », qu'il est « réalité durable qui aspire à la critique durable, voudrait être incorporé dans une chaîne durable ». On y constate le même caractère volontaire d'une œuvre littéraire qui se transforme à son tour de l'objet en une subjectivité, quasi indépendante face à la notion du temps, qui crée sa propre temporalité (coïncidant ou non avec le temps chronologique).

Si l'histoire et les personnages de *Pelléas et Mélisande* rappellent tant d'histoires d'amour (*Francesca da Rimini, Roméo et Juliette, Tristan et Isolde*), c'est que le sujet est éternel. Le critique Julius [Jules Meulemans] a remarqué à juste titre que *Pelléas et Mélisande* « c'est l'éternelle histoire d'amour, à la fois fatal et innocent[103] ». Ce sont ces sujets éternels – l'amour, la fatalité, l'innocence – qui contribuent à la durée de l'œuvre, vue avant tout comme expérience du langage. Les accusations lancées à Maeterlinck « d'avoir choisi le sujet qui court le monde depuis quelques siècles[104] » réduit l'œuvre à un document informatif et en fait plus un genre qu'une œuvre d'art.

Le terme même de durer est en quelque sorte symboliste, il suggère une durée considérable, qui en même temps est marquée par un caractère relatif. En réfléchissant à un drame passionnel[105], Pelléas et Mélisande, Maeterlinck écrit dans ses *Carnets de travail* le 20 janvier 1890 qu'il s'agirait d'« un drame sur les malentendus de la passion » où « deux âmes sont toujours – même lorsqu'elles croient se toucher et s'unir – irrémédiablement éloignées l'une de l'autre[106] ». C'est ce tragique quotidien qui se met au premier plan pour Maeterlinck. Arnaud Rykner fera remarquer que c'est cette « alliance de deux dimensions plus ou moins contradictoires[107] », mythologique et légendaire, d'une part, et relatant à chaque instant le tragique quotidien, d'autre part, qui fera de *Pelléas et Mélisande* « une œuvre majeure de la modernité ».

Maeterlinck réunit habilement le nouveau théâtre qui s'intéressent aux sentiments humains de tous les jours, même peu glorieuses, en gardant toutes les références mythologiques connues et reconnues par le lecteur. Il crée au sein de la tradition mythologique une ambiance, voire un cadre, intimiste des contes. C'est un « chez soi » discursif, avec l'enjeu qui le

---

[102] Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1962, p. 63. La citation suivante est à la même page.
[103] Julius [Jules Meulemans] « Les Théâtres », La Revue diplomatique, 25e année, n°18, le 4 mai 1902, p. 10, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.,* p. 418.
[104] Arthur Pougin, « Critique musicale », *L'Événement*, le 1er mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.,* p. 377.
[105] Dans la lettre à Edmond Picard le 29 novembre 1891, Maeterlinck écrira qu'après la petite trilogie de la mort (*L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*), il « travaille à un drame simplement et banalement passionnel », dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, op.cit.,* p. 468.
[106] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, t. II, *op.cit*., 2002, p. 1094.
[107] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, éd. présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, *op.cit.,* p. 150 pour les deux citations.

préoccupe en tant que dramaturge de faire entrevoir « je ne sais pas quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre[108] ». La manière de parler y est primordiale, Maeterlinck l'explique en répondant en 1896 à la question d'Adolphe Brisson sur les répétitions et en soulignant qu'il n'y a aucun « artifice littéraire[109] » :

> Les paysans de chez nous […] ont coutume de prononcer plusieurs fois les mêmes épithètes ou les mêmes verbes. Cette habitude donne à leur discours un caractère de gravité tout à la fois puéril et sentencieux. Je m'en suis inspiré, jugeant qu'un personnage de légende avait quelque affinité avec un homme des champs et pouvait parler la même langue…

Maeterlinck fait voir du légendaire dans le quotidien et fait de l'habituel le point de départ dans l'œuvre littéraire.

En étudiant les rapports de *Pelléas et Mélisande* avec les mythes, Pierre Citti parle du phénomène de « vertige maeterlinckien », une chaîne presque sans fin des œuvres dont les sujets rappellent dans telle ou autre mesure *Pelléas et Mélisande*.

Après avoir donné à son tour « un chapelet de légendes[110] » à l'introduction à *Pelléas et Mélisande,* Pierre Citti arrive vite à la conclusion que l'explication de la pièce est impossible. Toutefois, il la développe ainsi : « la pièce ne se laisse "expliquer" par aucune [des légendes], mais toutes – et bien d'autres encore ! ». La formulation est importante. Elle oscille de manière courtoise entre la nécessité et l'impossibilité de l'explication de l'œuvre, comme si la nécessité de l'explication consistait dans son impossibilité. Ici, le critère quantitatif annonce la problématique de l'œuvre continuée qui n'est jamais finie. L'amplification « toutes – et bien d'autres encore » est paradoxale. Utopique d'une part, elle prouve que l'œuvre ne peut pas être expliquée puisque pour le faire, il faut moins connaître ce qui existe déjà que ce qui n'est pas encore connu, peut-être pas encore écrit ou lu. A chaque moment de son existence, l'œuvre ne connaît pas encore toutes les œuvres qui porteront et réinventeront sa lecture. Par conséquent ce paradigme de la totalité dépassée fraie le passage à la question de l'inconnaître, non pas du côté métaphysique, mais au sens poétique de la supposition d'un autre point de vue (et de lecture) inclusif et continuant.

Pour Pierre Citti, cette parenté avec d'autres textes (légendes, contes de fée, mythes) que *Pelléas et Mélisande* évoque par une de ses lectures possibles, introduit l'effet de « déjà vu ». Pierre Citti suggère que l' « on a toujours *sur le bout de la langue* un nom, un souvenir qui aussitôt s'effacent ». Cet exemple convie avec le *déjà vu*, le *déjà entendu*. L'important est qu'ils

---

[108] Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Grasset & Fasquelle, « Les Cahiers Rouges », 2008, p. 120.
[109] Adolphe Brisson, « Entretien Maurice Maeterlinck – Adolphe Brisson », *Le Temps*, 2 juillet 1896, dans *Œuvres I, op.cit.*, p. 596.
[110] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, commentaires et notes de Pierre Citti, *op. cit*., p. 26 pour toutes les citations.

ne sont que suggérés, ébauchés. C'est un lieu où le bien connu fait apparaître son propre inconnu même. Cette impression paradoxale est également soulignée par Étienne Destranges quand il souligne le paradoxe des motifs de Debussy, leur discrétion et l'aspiration inconsciente « de se faire oublier[111] ». Le texte et la musique de *Pelléas et Mélisande* se rencontrent dans leur activité de création mythologique, d'une connaissance et d'une présence constamment mises en question.

Le critique de musique Étienne Destranges parle de *Pelléas et Mélisande* comme d'une histoire « somme toute déjà "contée" » et pour cela admire à côté d'« une poésie incontestable » et « un charme prenant » des drames de Maeterlinck qui a su « rajeunir par la façon dont il l'a traitée, l'entourant d'une indicible atmosphère mystérieuse, la chargeant de symboliser certains côtés de la destinée humaine ». Le critique de musique distingue ainsi ce qui se rapporte au noyau thématique, qui ne change pas et aux moyens discursifs infinis qui constituent le côté poétique de l'œuvre.

Si les structures thématiques semblables soulignent l'actualité du sujet et contribuent à « l'œuvre durable » dans les termes de Maeterlinck, le rapprochement des œuvres par la parenté des noms contribue à un mécanisme poétique. Plus que thématique, la continuité entre les œuvres devient prosodique. Traditionnellement, les mythes se créent autour des noms (des dieux et des héros). Un désignatif qui est libre de recevoir tous les signifiés possibles et représente de ce fait, un terrain propice pour la création langagière comme mythologique.

Pierre Citti évoque une dizaine de légendes en trouvant des motivations des noms propres des héros de *Pelléas et Mélisande* dans la littérature médiévale. La notion de « vertige maeterlinckien » déjà cité *supra* est une notion intéressante de ce point de vue aussi. L'archive de textes, dont la parenté avec *Pelléas et Mélisande* est assurée par les seuls noms propres est en effet très riche. Ce qui importe aussi, ce sont les rapports de cause-conséquence que cette archive met en évidence. Elle se voit animée par l'apparition de l'œuvre de Maeterlinck, continuée par Debussy. Si la pièce fait ressortir les textes qui l'avaient précédée, ces textes mêmes font relire la pièce. Il se passe alors le processus de la double renaissance, relecture, qui va dans la double direction des légendes à la pièce et de la pièce aux légendes.

Les archives mythologiques ne deviennent intéressantes qu'en apportant une relecture, une sorte de découverte, quelque chose que l'on n'a pas entendu, n'a pas vu avant. Et c'est

[111] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, le 13 novembre 1910, p. 137-138, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *Cahiers Debussy*, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 19. Les citations suivantes sont p. 13.

l'apparition de la nouvelle œuvre qui permet cette redécouverte de l'œuvre déjà existante. Inversement, la nouvelle œuvre ne peut pas se lire sans son dialogue avec des œuvres anciennes. L'œuvre continuée est une création dans le sens de la création d'une nouvelle vision qui peut devenir une manière.

Les deux noms des héros qui ont donné le titre de *Pelléas et Mélisande* se retrouvent dans la littérature et la mythologie. Christian Lutaud évoque l'œuvre du poète anglais William Morris, *The Life and Death of Jason* (*La Vie et la Mort de Jason)* où Pélias[112] est l'usurpateur de son frère Eson. Ou bien le personnage de Tennyson dans l'un des volumes de son *Arthuriad* intitulé *Pelléas and Ettarre*[113] (1869). Dans *Le Chevalier au cygne* (histoire de *Lohengrin*), dans la version universitaire à Paris en 1874 le héros porte le nom de Hélias (version Elias). Quant à Mélisande, elle apparaît sous la variante de Melissinde[114], l'héroïne de *La Princesse lointaine* d'Edmond Rostand (1895) et Milesent dans *Le Chevalier au cygne*[115], (P. Citti, p. 21). On a tendance à rapprocher étymologiquement le prénom de Mélisande, prénom médiéval d'origine germanique, à Mélusine (personnage des légendes médiévales).

Outre les caractéristiques *a priori*, celles de la fée des eaux et de la fécondité, Mélusine est intéressante pour son côté discursif. Emile Littré atteste l'expression à connotation familière « cris de Mélusine, cris violents[116] ». Ses cris annonçaient la mort de quelqu'un de la maison des Lusignan, le malheur prochain. Littré prend l'exemple du poème *La Table ronde* de Creusé Lesser (1839), le premier des trois *poèmes sur les trois grandes familles de la chevalerie romanesque* (1839). Cette étymologie du prénom de Mélisande met en valeur le théâtre de la parole de Maeterlinck. Golaud dit à Mélisande à leur première rencontre : « Ne criez pas » (A.I, S.2(1) ; M, p. 379). Yniolde prévient Golaud « Je vais crier » (A.III, S. 5 (4) ; M, p. 421). Les servantes parlent de la porte « Comme elle crie ! » (A.I, S.1 ; M, p. 374) et dans le dernier acte en parlant des enfants : « Ils crient de toutes leurs forces » (A.V, S.1 ; M, p. 439) et plus loin « je n'entends plus crier les enfants. » (A.V, S.1 ; M, p. 441). L'alternance constante entre le cri et le non-cri crée de la tension, et contribue à l'atmosphère de danger lequel est plus grand dans l'œuvre quand les cris se taisent, contrairement à la doxa sémantique. Cette référence au

[112] Pélias est le prénom mythologique du roi qui a détrôné son demi-frère Aeson (Eson), le père de Jason, capitaine des Argonautes. C'est Pélias qui impose le voyage à Jason pour que celui-ci rapporte la Toison d'Or.
[113] Le poème fait partie des *Idylls of the King* (*Idylles du roi*), cité par Arnaud Rykner dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, p. 152.
[114] Mélisande est le prénom de deux personnages historiques : Mélisende, la reine de Jérusalem et Mélisende de Lusignan, princesse d'Antioche, cité dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, éd. présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, *op.cit.*, p. 152.
[115] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, commentaires et notes de Pierre Citti, *op. cit*., p. 21.
[116] Paul-Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française* 1876, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1994, p. 3808.

cri attire surtout l'attention à la voix. La figure mythologique le devient grâce à sa voix, sa manière de dire les choses.

Le mythe n'est pas simplement une histoire, mais avant tout une manière de la relater ; plus une manière de dire qu'un thème. C'est pour cette raison que le mythe contient ce paradoxe de rester toujours égal à soi-même, en étant chaque fois différent, être une origine toujours originale. Pour reprendre la formule proposée par Ferdinand de Saussure qui définit le fonctionnement des légendes et de l'imagination par lacune de mémoire, le mythe vise la perspective de « rester autrement dans la tradition[117] ». Le mythe représente un mécanisme de continuité discursive et la notion d'origine se remet en question. Établie dans l'activité même de réénonciation, elle peut définir la spécificité du mythe, celle de l'œuvre et remonter jusqu'à l'universel anthropologique du langage. Ainsi, il importe moins de chercher à rétablir l'ordre chronologique des œuvres afin d'en trouver la source (et l'amener inévitablement à la Bible), mais d'entendre leur potentiel de se faire relire mutuellement, de relever leur valeur d'œuvres continuées[118].

Pelléas et Mélisande est elle-même un questionnement des termes habituels de commencement et de fin à partir de l'intrigue de l'œuvre. Le tout premier dialogue du drame lyrique, la rencontre de Golaud avec Mélisande (A.I, S.2(1)) donne à comprendre que Mélisande a déjà vécu des choses qui se répercutent dans le présent et continuent à l'effrayer. Quelqu'un lui avait donné la couronne ; quelqu'un (« tous » d'après elle) lui avait fait du mal ; elle s'était enfuie longtemps et était « née […] loin d'ici » (M, p. 376). Christian Lutaud parle de « l'art maeterlinckien de *prolongement* », de la « *virtualité de prolongement à l'infini*[119] » qui tend « vers l'infini du *passé*, et vers l'infini du *lointain* ». Le drame commence bien avant les premiers échanges des personnages et promet de se reproduire pour la fille de Mélisande qu'elle met au monde avant de mourir dans le dernier acte, la toute dernière réplique de la pièce indiquant que « c'est au tour de la pauvre petite… » (M, p. 451). Cette manière d'écriture semble être le reflet de la conception existentielle de Maeterlinck, pour qui « fin est synonyme de commencement,

[117] Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 18.
[118] Pierre Citti remarque qu'« il est intéressant de lire *Ondine* [de Jean Giraudoux, 1939] après *Pelléas et Mélisande* », dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, commentaires et notes de Pierre Citti, *op. cit.*, p. 25. Dans la même veine, Franc Schuerewegen remarque que « Maeterlinck explique Mallarmé et non l'inverse », dans Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières* : *des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien,* Amsterdam, New-York, Rodopi, 2007, p. 12.
[119] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, postface de Christian Lutaud, Bruxelles, Espace nord, « Théâtre », 2012, p. 112. Les citations suivantes sont à la même page.

puisqu'ils n'existent point[120] ». Tout est dans le développement continue, où il n'existe que « la cause circulaire où le commencement qui n'existe pas, rejoint la fin qui est impossible[121] ».

L'histoire de *Pelléas et Mélisande* semble retomber dans le même cercle vicieux. Christian Lutaud évoque la « destinée circulaire ». Mais l'œuvre ne se réduit pas à l'histoire et la dernière réplique d'Arkël n'est pas la fin, elle est continuée par le silence, la didascalie précise qu'« ils [les personnages[122]] sortent en silence » (M, p. 451). D'autre part, avant les premières répliques de Golaud et de Mélisande, il y a une scène entre les servantes et le portier. Et ce qui importe, c'est que l'œuvre commence non pas par l'exposition traditionnelle d'une scène visuelle, mais par les voix entendues. Francisque Sarcey évoque après la première en 1893 ces voix de femmes avant même de voir quelque chose sur scène :

> Il [le rideau] se lève ; les lumières s'éteignent ; il fait à peu près nuit dans la salle. La scène est à demi éclairée d'une lueur crépusculaire. Nous entendons derrière la toile de fond des cris de femmes qui demandent qu'on leur ouvre la porte[123] .

Et bien avant la première, le 30 mars 1892, Charles van Lerberghe décrit ses impressions de la première écoute du manuscrit, lu par Maeterlinck même, en précisant : « Maeterlinck vient de me lire son drame *Pelléas et Mélisande*[124] ». Van Lerberghe parle, comme s'il voyait déjà la pièce sur scène :

> Au lever du rideau la scène est vide. On aperçoit la grande porte d'un vieux château. Du dedans s'entendent des voix. Ce sont les servantes qui réveillent le portier.

Effectivement, dans la pièce publiée, la didascalie de Maeterlinck ne précise ni la position des servantes, ni comment elles sont. La seule indication sûre est qu'elles sont à l'intérieur[125] par rapport à la porte[126] du château et que l'on entend leurs voix. On n'a pas besoin de savoir

---

[120] Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu,* Paris, Fasquelle, 1937, p. 15.

[121] Maurice Maeterlinck, *Avant le grand silence*, 1934, dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, op.cit.,* p. 219.

[122] Il s'agit probablement des personnages d'Arkël, de Golaud, du médecin, des servantes, l'imprécision se joue au niveau des pronoms personnels, ainsi qu'au niveau des déictiques abondantes, qui servent à diluer davantage le psychologisme des personnages, ce qui provient de la manière de Maeterlinck.

[123] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 mai 1893, *dans* Martin-Lau Philippe (dir.), *Centenaires de Pelléas*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 149.

[124] Charles Van Lerberghe, *Pelléas et Mélisande (Maeterlinck) : notes critiques*, Liège, éditions Dynamo, 1962, p. 5. La citation suivante est à la même page. Dans les notes publiées, le titre n'est pas en italique, mais mis en gras.

[125] Elles se réfèrent au dehors qu'elles entrevoient : « Il fait assez clair au dehors ; je vois le soleil par les fentes… » (M, p. 373) ; « Oh ! Qu'il fait déjà clair au dehors ! » (M, p. 374) ; le portier : « Pourquoi venez-vous m'éveiller ? Sortez par les petites portes ; sortez par les petites portes ; il y en a assez !... » (M, p. 373).

[126] La porte est un dispositif poétique et scénique important chez Maeterlinck. On peut parler d'une théorisation de ce dispositif qui cesse d'être scénographique pour devenir discursif. Maeterlinck publie en 1939 *La Grande Porte*, Gérard Dessons inclut en 2016 l'analyse « Signifiance de la porte » dans l'ouvrage réédité *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Garnier, « Classiques », 2016. Dans *La Mort de Tintagilles*, la porte n'est plus un objet qui marque une frontière, mais un moment de la parole, les déictiques « ici », et « là » en indiquant la position, construisent une sorte de frontière poreuse. Si la *deixis* détermine le sujet, le moment et le lieu par rapport au langage, la porte devient le moment où un « je » parle. L'alternance constante de l'intérieur et de l'extérieur est marquée par la mise en scène de *La Princesse Maleine* dans la Maison de la culture de Bobigny en automne 2018.

comment elles sont, d'ailleurs, elles sont indiquées par les indéterminés « une servante », « une autre servante », « troisième servante », « d'autres servantes ». En fait, on ne sait même pas combien elles sont[127]. Il se passe donc des choses même quand le rideau n'est pas encore levé[128] et la porte n'est pas encore ouverte. Quand on entre dans l'œuvre, elle avait déjà commencé. Si l'on a la sensation de vivre un cercle vicieux, si l'on a l'impression que le drame ne s'arrête pas avec la dernière réplique, et qu'il est déjà commencé avant même l'ouverture du rideau, c'est que Maeterlinck crée dans et par ses œuvres un théâtre de la parole.

Pelléas et Mélisande crée sa propre mythologie intérieure, en commençant par le temps. L'action est libérée de tous repères chronologiques. Aucune didascalie n'introduit le moment de l'action qui est *in medias res*. Le temps est marqué soit par les déictiques : « il y longtemps… Il y a près de quarante ans (M, p. 382) », « maintenant » répétitif (M, p. 375, 379, 380-381, 390, 393, 395, 411, 424, 427, 431, 438, 444, 445, 446, 449, 451) ; soit par les adverbes atemporels « jamais », « toujours », soit par l'indication des moments de la journée symboliques : la nuit, qui est un symbole *a priori*, culturellement marqué ; et midi, qui est un symbole qui naît de l'œuvre quand il lie le moment de naissance de Mélisande « je suis née un dimanche, un dimanche à midi[129] » au moment de la blessure de Golaud aux « douze coups de midi », (M, p. 391). Quand Golaud rencontre Mélisande, il lui pose toutes sortes de questions : « Qui est-ce qui vous a fait du mal ? » (M, p. 376) ; « Quel mal vous a-t-on fait ? » ; « D'où venez-vous ? » ; Où êtes-vous née ? » ; « Qu'est-ce qui brille au fond de l'eau ? » (M, p. 376), sans aucune question sur le temps.

L'univers mythologique qui renvoie à une certaine tradition thématique et discursive, invite à revoir la notion même de temps, et surtout, celle d'origine. La toute première définition donne pour origine « point de départ[130] ». Sur le plan méthodologique Henri

---

La position par rapport à la porte est indiquée par la lumière, éclairant le personnage du dos ou du visage et par la position du personnage qui se tourne vers la porte ou lui tourne le dos.

[127] La mise en scène de la pièce d'Alain Batis de 2017 au Théâtre de l'Épée à Paris recourt aux marionnettes pour représenter les servantes et le portier. Quand le public entre, des contours blancs découpés sont déjà installés sur scène. Dans le dernier acte les servantes sont animées par les voix qui changent et qui appartiennent à un nombre indéterminé de personnes, il se peut que la même personne prête sa voix en la modifiant à toutes les servantes (qui sont supérieures à neuf).

[128] En 2014, au Festival d'Avignon, lors de la mise en scène de la pièce *Intérieur* de Maeterlinck, Claude Régy demande au public d'entrer dans la salle en silence et préserver le silence même avant le début du spectacle, en considérant que l'entrée du public fait partie du spectacle. Daniel Janneteau propose en 2017 de commencer les *Aveugles* au Théâtre de Gennevilliers T2G par une performance dans le noir.

[129] Cette version de la chanson de Mélisande est gardée par Debussy dans le drame lyrique et dans les premières éditions de la pièce de 1892. La version 1901-1902 arrête une autre chanson de Mélisande, les deux étant différentes dans la pièce de Maeterlinck et le drame de Debussy, nous le verrons dans le chapitre I.5 « Le phénomène d'œuvre à travers sa récriture ».

[130] *Trésor de la langue française* au mot *origine*, *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1985, [en ligne : http://atilf.atilf.fr, consulté le 18 avril 2020].

Meschonnic précise dans qu'« arriver n'a guère de sens, mais partir, oui[131] ». Le point d'arrivée compte moins que celui de départ, lui, déterminant[132]. Dans la même logique, la réponse compte moins que la question, y compris celle « d'où parlez-vous ? », quel est le système épistémologique et axiologique des interlocuteurs. Ainsi, George Steiner voit dans le terme d'originalité l'étymologie d'origine, « commencements », liaison nécessaire et ininterrompue avec « une lointaine source[133] ». Cette approche induit une double réflexion. D'une part, elle souligne une continuité historique entre les œuvres au point de suggérer que « les inventions esthétiques sont "archaïques" », c'est-à-dire renvoient à une source, continuent une tradition. D'autre part, cette approche distingue l'originalité de la nouveauté, Steiner postule que « l'originalité et la nouveauté sont antithétiques », comme s'il s'agissait d'une originalité fertile, déjà porteuse d'histoire et donc historique contre la nouveauté stérile, infondée. Quand Steiner oppose les deux termes, il construit la comparaison sur la distinction entre les arts (la musique, la littérature, les arts plastiques) d'une part – dont la particularité générique est d'être *désintéressés* – et les informations du type journalistique d'autre part qui produisent de l'intérêt au sens pragmatique. Ainsi, « l'art, la musique, la littérature chargés de sens ne sont pas neufs, à la différence des informations du journalisme, qui, par définition, doivent s'efforcer de l'être ». Le point de distinction réside dans le terme d'information. Paradoxalement, mais très clairement, une œuvre est chargée de sens au moment où elle ne vise pas l'objectif d'être informative. On peut donc revoir la valeur de la critique qui émet le verdict fréquent et autoritaire de « ce n'est pas nouveau ».

La question des origines de l'œuvre affronte ici un problème anthropologique qui rejoint la question même de l'origine du langage et celui des langues, non pas moins mythologique. Dans *Le Bruissement de la langue,* Roland Barthes rappelle les « vérités » d'une anthropologie linguistique auxquelles on revient sans cesse. L'une d'elles est le faux rapport entre la simplicité et l'ancienneté d'une langue, ce qui abolit l'hypothèse qui hiérarchise les langues linéairement sur la ligne diachronique. Ainsi, quant au langage, « il n'y a pas d'histoire progressiste du langage [134]», cette faculté étant complète et juste à tout moment de l'histoire humaine, les deux étant autodéterminées. Barthes précise que « lorsque nous essayons de retrouver dans l'écriture

[131] Henri Meschonnic, « La force dans le langage », dans Jean-Louis Chiss, Gérard Dessons (dir.), *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 12.
[132] Dans son étude du drame lyrique *Pelléas et Mélisande,* René Terrasson met en exergue la citation de Saint-Exupéry de *Citadelle* : « Ce qui importe c'est d'aller vers et non d'être arrivé, car jamais l'on n'arrive nulle part, sauf dans la mort », dans René Terrasson, Pelléas et Mélisande *ou l'initiation*, préf. de François Lesure, Paris, Édimaf, 1982.
[133] George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens, op.cit.,* p. 49. Toutes les citations sont à la même page.
[134] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV, op.cit.,* p. 23. La citation suivante est à la même page.

moderne certaines catégories fondamentales du langage […] nous ne disons pas que l'écrivain fait retour à l'origine du langage, mais que le langage est pour lui origine ». Cette affirmation bouleverse la ligne chronologique traditionnelle, en mettant en question l'expression figée « revenir aux origines ». La notion d'origine se renouvelle et se réactualise chaque fois au présent, dans l'immédiat de la parole. Selon cette logique, l'œuvre est aussi sa propre origine, source de création et en même temps le moment qui rend possible une révélation originelle et originale.

Il est symptomatique que Pierre Citti et Christian Lutaud citent les deux une pièce de théâtre indien, *L'Anneau de Sakhountalâ* du poète indien Kâlidâsa[135]. Les liens avec cette œuvre repérés par les deux critiques tendent à alimenter un autre mythe alléchant, celui de la langue commune comme écho de l'approche de la linguistique comparée. Henri Meschonnic rappelle toutefois qu'il s'agit d'un « mythe véritable, invivable [de] la langue unique, [de] la compréhension totale[136] ». Il se peut que certains termes restent éternels parce qu'ils se comprennent de manière différente, cela assure l'existence du mythe et l'existence du langage[137].

À la fin du XIXe siècle, la stratégie qui compare les mythes, les légendes, les contes par leurs structures archétypiques thématiques fait révéler la méthode comparatiste qui intervient au niveau linguistique.

La mythologie comparée née dans la deuxième moitié du XIXe siècle propose une entrée possible linguistique dans la lecture des mythes. Il s'agit de la démythologisation des noms des dieux et des héros en fonction de l'étymologie des racines grecques, latines, sanscrites[138] principalement de la famille Indo-Européenne. On trouve notamment chez Mallarmé l'explication de la racine « ark » (du roi Arcas, père de Callisto), qui signifie « le brillant[139] », mais aussi « ours » (la même racine du mot Arctus, « ours », d'où le nom des constellations de la Grande et Petite Ourse). Mallarmé rappelle l'étymologie hindou de la racine ark, elle aussi voulant dire « briller » et qui est entré dans le mot Rishi signifiant un sage. Ainsi, « les sept Arkshas ou « choses brillantes » furent changés en la demeure des sept Rishas ou Sages ». Cette explication revêt bien le personnage de *Pelléas et Mélisande* portant le nom d'Arkël, un vieux sage, à qui

[135] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, lecture de Christian Lutaud, *op.cit.*, p. 102 et Maurice Maeterlinck, P*elléas et Mélisande*, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 26-28.
[136] Henri Meschonnic, « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble », dans Claude Régy, Marie-Madeleine Mervant-Roux (ed.), *Les Voies de la création théâtrale*, vol.23, coll. « Art du spectacle », Paris, CNRS éditions, 2008, p. 276.
[137] Henri Meschonnic dans le même texte « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble » précise que « ce n'est pas parce qu'on se comprend qu'on poursuit la conversation, mais bien parce qu'on ne se comprend pas », dans « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble », *op.cit.*, p. 277.
[138] Mallarmé y ajoute des mythes égyptiens.
[139] Stéphane Mallarmé, *Les Dieux antiques : nouvelle mythologie d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde*, 1880, Paris, Gallimard, NRF, 1925, p. 193. La citation suivante est à la même page.

l'on s'adresse pour obtenir des conseils. Geneviève demande à propose du retour de Golaud avec sa nouvelle épouse : « Qu'en dites-vous ? » (M, p. 380). C'est un sage à qui l'on obéit. Pelléas reste dans le château au lieu de partir voir son ami malade dans A.I, S.3(2) (M, p. 381) et A.II, S.4 (M, p. 399).

L'étymologie de la racine dote le désignatif, qui est le prénom, de signifiés possibles. Dans ce cas elle souligne surtout le potentiel créatif du langage même dans les termes non pas de dieux mythologiques, mais de la divinité créatrice.

Les autres prénoms de la pièce ne retrouvent pas d'équivalents (directs) pour les racines –pel-, -mel-, -gen-[140]. Toutes explications éventuelles mèneraient cependant à des anecdotes proches de l'harmonie imitative. Dans tous les cas, on ne trouverait pas d'explications des dénominatifs, une sorte de recette de la lecture des noms propres dans une atmosphère mythologique de mystère, comme si l'on tombait dans l'ouvrage de Mallarmé sur un grimoire qui donnerait la clé à un texte mystérieux. Mallarmé défend la position que les mythes sont des produits discursifs pour expliquer les phénomènes de la nature que l'humain ne pouvait pas comprendre, mais pouvait dire. Les mythes principaux, dans leur quasi-totalité sont liés à la révolution solaire, et par conséquent, à tous les changements de la lumière, des couleurs du ciel, des aurores, des ténèbres dirigés par les grands mystères du lever et du coucher du soleil (dans leur mythologie figée et la métaphorisation effacée pour l'état actuel de certaines langues dont le français).

D'autre part, le symbolisme se détourne de l'Antiquité ensoleillée (à la fois du lieu géographique du Midi et du Parthénon des dieux qui s'organisent autour de l'idée de soleil), pour retrouver ses racines dans des mythes scandinaves. La métaphore est nouvelle, ainsi que les valeurs qu'elle invoque. Le brillant (le soleil) est remplacé par l'invisible (les racines), représentant les fondements de la vie. On voit cette antithèse dans la définition célèbre que Maeterlinck donne du symbole et de l'allégorie dans « Menus propos[141] ». Le parallèle est dressé entre le fonctionnement métaphysique celui du langage. Au lieu de regarder la surface thématique visible, mais stérile, il vaut mieux chercher la force générique, toujours présente, mais invisible, et plutôt inentendue, puisque contenue dans le langage, toujours présent, mais non pas toujours bien entendu.

En même temps, l'œuvre de Maeterlinck est une œuvre continuant les mythes de l'origine du monde, mais qui passent à un autre niveau, anthropologiquement nuancé et qui continue à

[140] On trouve dans l'ouvrage de Mallarmé l'explication de Glaucos, fils de Sisyphe. Renvoyant à « éclatant ou brillant » ce prénom peut faire entendre via les réseaux prosodiques le prénom de Golaud.
[141] « Le Symbole et l'Allégorie organique et intérieure ; il a ses racines dans les ténèbres. L'Allégorie est le Symbole extérieur ; elle a ses racines dans la lumière, mais sa cime est stérile et flétrie », dans Maurice Maeterlinck, « Menus propos », *La Jeune Belgique*, 1891, dans *Œuvres I*, *op.cit.*, p. 190.

toucher aux thèmes éternels, de l'amour, de la mort, du bonheur, du malheur, de la jalousie[142]. Les objets magiques considérés être les mêmes, connus grâce à de vieux mythes et légendes contiennent un nouveau mystère, non plus de la nature toute seule, mais de la nature humaine[143].

Outre son apport linguistique et comparatif, la démarche de Mallarmé est surtout précieuse pour l'écoute des liens prosodiques que Mallarmé justifie par l'étymologie des racines des mots en tant que porteuses du « discours vrai », donc scientifiquement légitimes. Dans ce cas, le résultat est moins important que la méthode, une nouvelle méthode de lecture. Le résultat est connu, comme nous l'avons rappelé, les mythes sont porteurs d'explications des phénomènes de la nature. La « nouvelle mythologie » (comme l'appelle Mallarmé dans le titre de son ouvrage) consiste dans une nouvelle méthode de voir les choses et surtout de les entendre, par et dans le langage.

Dans sa lecture de *Pelléas et Mélisande,* Christian Lutaud repère la syllabe –el qui réunit les prénoms des protagonistes, si bien que « les jeunes gens sont ainsi *déjà* liés *musicalement* dans notre inconscient acoustique[144] ». Prosodiquement, l'un des deux prénoms évoque l'autre. Christian Lutaud montre trois paradigmes : pleurs, sanglots et larmes qui sont liés respectivement à Pelléas, à Golaud et à Mélisande[145].

Dans l'ouvrage *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Gérard Dessons repère d'autres paradigmes prosodiques qui se rapportent au personnage de Golaud : « sangloter, aveugle, engloutir, étrangler, glisser, glace, sanglier, malgré[146] », tandis que « pleurer, plonger, plus long » relèvent du paradigme de Pelléas et surtout des relations entre Pelléas et Mélisande. Gérard Dessons démontre ainsi que dans la pièce les verbes pleurer et sangloter ne sont plus les synonymes comme le pensent les dictionnaires, mais que la pièce crée son propre vocabulaire qui diffère des dictionnaires linguistiques.

Les réseaux prosodiques créent des espaces auxquels sont sémantiquement liés les personnages. Golaud est lié à la forêt, d'après le paradigme de *fer, fermez, forêt.* « Je suis fait au fer et au sang », dit Golaud (A. II., S.2, M, p. 391), il menace plusieurs fois Mélisande « Fermez-

[142] Maeterlinck fait de ces thèmes éternels l'objet de réflexion et de questionnement de ses essais, notamment dans *Devant Dieu* : « N'accusons pas la mort d'être cruel. Bien avant elle, la vie sépare déjà ceux qui se sont le plus sincèrement aimés », *op.cit.,* p. 45 ; « Deux âmes dépouillées de leur corps, pourraient-elles se jalouser ou se haïr ? », *op.cit.,* p. 50.

[143] Maeterlinck réfléchit dans un beau texte sur un Dieu « incontesté, incontestable, scientifiquement démontré […] » qu'il voit dans la nature, qui « détrône nos vertus pour couronner nos vices et nous ordonne d'être lâches, égoïstes, avides, cruels, sanguinaires, implacables, hypocrites, perfides […] etc., etc. ». Maeterlinck finit la réflexion en disant « qu'il est urgent d'inventer un autre Dieu. Peut-être finirons-nous par le trouver dans l'homme, où nous avons déjà découvert presque tout ce qui nous est indispensable », dans *Devant Dieu, op.cit*., p. 46.

[144] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande,* postface de Christian Lutaud, *op.cit*., p. 105.

[145] *Ibid*., p. 106.

[146] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 84-85.

les ! Fermez-les ! [les yeux] ou je vais les fermer pour longtemps !... » (A. IV, S.2 (1), M, p. 426). Quand Geneviève commente la lettre de Golaud, elle dit qu' « il a toujours été si prudent, si grave et si ferme… » (A.I, S.3 (2), M, p. 380), mais Pelléas ne répète pas la caractéristique de Golaud, le mot ferme, il utilise un terme de son paradigme, quand il dit notamment de Golaud qu'« il [Golaud] n'a plus le corps souple comme à vingt ans » (A.III, S.1, M, p. 401), le paradigme en *–pl* de *souple* est renforcé par la particule *plus*. Cet exemple abolit toutes les critiques portant sur les répétitions dans l'œuvre de Maeterlinck. Il montre un choix très attentif des moyens discursifs qui créent leurs propres réseaux de sens. Si le paradigme de Golaud le lie à la forêt, le paradigme prosodique et sémantique de Pelléas s'organise autour d'un autre endroit, un parc. En effet, les rencontres décisives entre Pelléas et Mélisande, ont lieu dans un parc (« Une fontaine dans un parc », A.I, S. 4 (3) et A. IV, S. 3).

Le mot malgré**,** prosodiquement proche de Golaud et de Mélisande**,** réunit tous les personnages. C'est un terme important de la pièce, voire de tout l'œuvre de Maeterlinck. C'est le signe de la fatalité de la bague perdue que Mélisande laisse (ou fait) tomber (malgré elle) dans la fontaine dans la scène avec Pelléas « Une fontaine dans le parc » (A. II, S.1) : « J'avais déjà fermé les mains et elle est tombée malgré tout » (M, p. 390). D'après le contexte lexical de la pièce, « malgré » est suivi de pronoms personnels, c'est toujours « malgré soi », « malgré nous », « malgré moi », soit « malgré toute sa bonté[147] » qui représente plus une valeur inhérente qu'une simple qualité de caractère. On ressent une force qui agit dans les échanges entre les personnages. D'où l'écriture particulière des interjections dans la pièce lesquelles, tout le long du texte, mettent en scène des voix « malgré nous[148] ». Les interjections créent à leur tour deux paradigmes, celui de « Ah ! » de Golaud et de « Oh ! » de Pelléas et Mélisande[149]. C'est pourquoi quand Debussy ajoute la toute dernière syllabe à l'Acte IV, S. 4 (3), c'est l'interjection « Ah ! » qu'il ajoute, comme signe de l'arrivée de Golaud. Ce signe devient symbole, créé par l'œuvre même dans sa propre mythologie.

---

[147] Arkël dit à Mélisande : « au moment où tu entrais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage et probablement d'âme, comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide… » (A.IV, S.2, M, p. 424) ; Arkël devant le lit de Mélisande mourante : « il me semble que nous nous taisons trop, malgré nous, dans sa chambre… » (A.V, S.2), (M, p. 442) ; Golaud : « Ils étaient frère et sœur… Et moi, moi tout de suite !... Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous… » (A.V, S.2, M, p. 443) ; Golaud dans sa lettre à Pelléas : « j'ai peur d'Arkël, malgré toute sa bonté » (A.I, S.2 (3), M, p. 380).

[148] Les interjections sont définies comme « mot[s] que l'on jette, qui s'élance[nt], pour ainsi dire, malgré nous, et que les passions nous arrachent », Paul-Emile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française, op.cit., p.* 3272.

[149] Nous analysons ces deux paradigmes des interjections dans notre article Alisa Rakul, « La polyphonie des voix inaudibles dans *Pelléas et Mélisande*, opéra de Maeterlinck et Debussy », sous la dir. de Sylvie Bauer, Claudia Desblaches, Claude Jamain, PUR, 2021, p. 231-246. Actes du colloque *Des Voix acousmates en littérature*, 6-8 septembre 2017, Université Rennes 2.

On repère ainsi plusieurs possibilités d'entrer dans *Pelléas et Mélisande* par la voie mythologique. Les liens des archives riches des mythes, légendes, contes entament un dialogue avec le poème et se font lire réciproquement en apportant de la critique intérieure de l'œuvre par d'autres œuvres. L'œuvre crée sa propre mythologie, c'est-à-dire des symboles nouveaux grâce aux échos prosodiques qui organisent la sémantique de l'œuvre de manière particulière. Les thèmes éternels traités par le poème rendent l'œuvre durable en reposant les questions de l'humanité que l'œuvre formulent par sa manière de redire, recréer l'histoire. Maeterlinck crée un cadre statique à travers les thèmes et structures mythologiques où la moindre action est connue dès le début. Mais ce cadre est aussi vaporeux, disparaissant, grâce aux motifs musicaux souples de Debussy. Cette écriture fait entrevoir et entendre ce qui se passe à tout moment du drame qui ne commence ni ne finit, mais dure avec la durée de l'œuvre.

Chapitre II

À l'écoute du langage, selon sa double « partition »

1. Le travail de récriture parallèle

Parler de *Pelléas et Mélisande* en ayant à l'esprit l'œuvre de musique, induit – ou peut induire – à penser le texte comme livret, puisque la tradition opératique garde encore cette terminologie. La même tradition suppose aussi que le texte soit travaillé par le compositeur.

On remarque effectivement certaines différences entre le texte de la pièce et celui de l'opéra de Debussy. Notamment, l'œuvre subit des coupures que Debussy applique au texte, à l'origine avec l'accord de Maeterlinck. Dans la lettre à Ernest Chausson, datée du 16 novembre 1893, Debussy relate sa rencontre avec Maeterlinck à Gand qui « [lui] donne toute autorisation pour des coupures, et [lui] en a même indiqué de très importantes, *même très utiles*[150] ». Il n'est toutefois pas clair d'après le témoignage de Debussy, si le jugement sur les coupures « importantes » et « utiles », appartient au poète ou au compositeur, même si Maeterlinck recourt lui-même à des coupures de mots et de phrases dans sa version arrêtée de 1901.

D'après la chronologie de la création, Maeterlinck publie la pièce en 1892 chez Lacomblez à Bruxelles. C'est sur cette version que travaillent Lugné-Poe et Debussy[151]. La pièce est mise en scène en 1893 par Lugné-Poe dans la salle des Bouffes Parisiens. Debussy y entend les prémisses nécessaires et longtemps recherchées pour la réalisation de son projet de chant naturel et en 1893, quand il visite Maeterlinck à Gand pour demander sa permission de mettre la pièce en musique, il avoue[152] avoir déjà joué des morceaux de *Pelléas et Mélisande* dans un cercle musical de son ami violoniste Eugène Ysaÿe (dédicataire du *Quatuor à cordes* de Debussy). La pièce apparaît ensuite récrite par Maeterlinck dans le *Théâtre complet*, chez Deman et Lacomblez en 1901-1902, l'année de la création de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (le 30 avril 1902). L'histoire de la genèse parallèle de l'œuvre aboutit à l'existence de deux versions attestées de nos jours, toutes les deux appartenant à Maeterlinck.

Le texte de la pièce, arrêté en 1901-1902, est déjà une continuité du texte, arrêté la même année par Debussy et sa musique. Cette récriture de Maeterlinck de son propre texte est un

---

[150] Lettre à Ernest Chausson, le 16 novembre 1893, dans Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 176.
[151] David Grayson détaille les éditions de Maeterlinck : cinq en 1892, la 6e en 1898 avec des révisions de Maeterlinck pour aboutir à l'édition en trois volumes du *Théâtre* en 1901-1902, dans D. Grayson « The libretto of Debussy's "Pelléas et Mélisande" », *Music and Letters* LXVI/1, 1985, p. 34, [en ligne : <https://www.jstor.org/stable/855434>, consulté le 10.05.2018].
[152] Claude Debussy, *Correspondance, op. cit.*, p. 176.

mythe en action, sa réalisation dans la synchronie. Le texte est réénoncé par Maeterlinck avec de nouveaux réseaux prosodiques et sémantiques, nouvelles modalités verbales et des remaniements au niveau lexical. Le texte est en même temps réénoncé par Debussy, par une nouvelle diction, avec de nouvelles mélodies, rythmes, accentuations. Comparer les versions coexistantes du texte, c'est voir comment le texte bouge constamment en restant toutefois le même, sur le modèle d'un mythe.

Nous proposons une analyse de trois versions : le texte original de la pièce de 1892[153] ; la partition de Debussy de 1902[154] et la version arrêtée de la pièce de 1901-1902, rééditée par Paul Gorceix en 1999[155], c'est la version attestée actuelle qui coexiste aujourd'hui avec la version du drame lyrique de Debussy[156].

Les différences les plus frappantes portent sur les coupures du texte de 1892 réalisées par Debussy. Deux scènes entières – la toute première scène du premier acte et la toute première du dernier acte – sont coupées par Debussy. Il s'agit des scènes proprement polyphoniques au sens où elles incluent plusieurs personnages dont le nombre même est imprécis[157] : une servante, une autre servante, une vieille servante, les servantes, d'autres servantes. Les deux scènes présentent chez Maeterlinck des servantes devant la porte du château fermée. Sont également coupées la scène 4 de l'Acte II (la scène entre Arkël et Pelléas dans un appartement dans le château où Arkël persuade Pelléas de ne pas partir voir son ami malade) et la scène suivante, la première scène de l'Acte III (la scène entre Pelléas, Mélisande et Yniold[158]).

Des coupures ont été imposées avant la première par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts Henry Roujon et par le directeur de l'Opéra-Comique Albert Carré pour des raisons de

---

[153] Maurice Maeterlinck, *Pélléas et Mélisande*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892 (MDCCCXCII), 2e édition. Imprimerie A. Lefèvre, rue Saint-Pierre, 9. Dans la version 1892 le prénom de Pelléas est transcrit comme Pélléas (avec deux accents aigus), dans le titre et dans le texte. Nous gardons dans la présente analyse l'orthographe arrêtée en 1901-1902 dans l'édition de Paul Gorceix, *Œuvres II, op.cit*. En 2019, le livre était encore empruntable pour une consultation à domicile à la Bibliothèque de Littérature Étrangère de Russie à Moscou.

[154] *Pelléas et Mélisande*, [Musique imprimée] : drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux / de Maurice Maeterlinck ; musique de Claude Debussy, 1902, Paris, éd. originale Durand, 1971.

[155] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *Œuvres II*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999.

[156] Nous présentons l'analyse comparative des trois versions du texte dans l'annexe 2 « Tableau comparatif des versions du texte : la pièce 1892 ; la partition de Debussy 1902 et la pièce 1901-1902 (1999) ». Dans le texte du chapitre, la référence (D) suivie du numéro de page renvoie à la partition ; les années 1892 et 1999 correspondent aux deux versions de la pièce : celle d'origine (1892) et l'édition arrêtée en 1901-1902 (la pagination correspond à l'édition de Paul Gorceix 1999).

[157] La mise en scène d'Alain Batis au *Théâtre de l'Épée* de bois à Paris, du 12 janvier au 5 février 2017 recourt à des marionnettes mêlées à des comédiennes pour obtenir une féerie de toutes voix confondues avec des caractéristiques variées et multiples.

[158] Le drame lyrique de Debussy garde et reprend de cette scène des bribes de la chanson que Mélisande chante au petit Yniolde : « Saint Daniel et Saint Michel… // Saint Michel et Saint Raphael… » (A.III, S.1, M, p. 402).

décence et des déficiences vocales du jeune Blondin (Yniold). Mais aussi pour les déficiences textuelles, d'après Albert Carré, puisque le « texte de Maurice Maeterlinck […] se prêtait aisément à la caricature[159] ». Le chef de chœur de l'Opéra-Comique de l'époque de *Pelléas et Mélisande* Henri Busser transmet les reproches qu'Albert Carré fait à l'attachement de Debussy au texte : « On ne perd pas un mot du texte et c'est, croyez-moi, le texte seul qui est emboîté. Il faut envisager quelques modifications et quelques coupures[160] ». En revanche, en septembre 1906 Debussy écrit à Frederic Cowen pour refuser définitivement de créer une version concert de *Pelléas et Mélisande* en précisant que l'« on ne peut en détacher des parties, la composition de cet ouvrage s'y refusant absolument[161] ». Debussy souligne aussi que la durée du drame lyrique est de 2 heures 30 minutes, ce qui suppose que la version concert aurait demandé des raccourcissements supplémentaires. Ces faits démontrent que Debussy arrive à la conception d'une œuvre complète, unie et juste à sa manière.

À part les coupures, Debussy procède à la réunion des scènes voisines. Ainsi, deux premières scènes de l'Acte IV sont réunies par Debussy : scéniquement, elles ne sont pas séparées par le rideau. Les deux sont appelées dans la partition par le titre de la 2e scène « Un appartement dans le château » (D, p. 262), tandis que la pièce précise pour la 1ère scène « Un corridor dans le château ». Le même phénomène de couplage (sans le rideau entre les 2 scènes) apparaît dans le même Acte IV entre les scènes 3 et 4 (D, p. 319). Comme pour les 2 premières scènes de cet acte, la 3e et la 4e sont réunies et nommées dans la partition d'après la 4e scène « Une fontaine dans le parc[162] » (D, p. 307), tandis que la 3e scène porte son propre titre dans la pièce, « Une terrasse du château ».

La lettre de Maeterlinck publiée dans *Le Figaro* le lundi 14 avril 1902, deux semaines avant la première du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* revient à la question des coupures en en faisant l'une des raisons du conflit entre le dramaturge et le compositeur : « On y pratiqua d'arbitraires et d'absurdes coupures qui la [l'œuvre] rendent incompréhensible[163] ». Si dans ce cas on peut penser effectivement que les coupures dénaturent l'œuvre, la remarque suivante de

[159] Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Librairie Plon, 1950, p. 282, dans Claude Debussy, *Correspondance*, *op. cit.*, n. 1, p. 651.
[160] Henri Busser, *De* Pelléas *aux* Indes Galantes*… de la flûte au tambour*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1955, p. 113-114, cité dans Claude Debussy, *Correspondance*, *op. cit.*, n. 1, p. 650.
[161] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 972.
[162] Christian Goubault prend par méprise une autre scène pour la première du travail de Debussy, A.II, S.1 qui porte le même titre « Une fontaine dans le parc », Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Minerve, 2002, p. 159.
[163] Lettre de Maurice Maeterlinck du 14 avril 1902, *Le Figaro*, « Courrier des théâtres », p. 4 [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k285841x/f4.item, consulté le 20.07.2019].

Maeterlinck porte sur les modifications qu'il avait planifiées d'apporter à son texte après deux éditions en 1892 et après la création théâtrale en 1893 :

> « On y maintint ce que j'avais l'intention de supprimer ou d'améliorer, comme je l'ai fait dans le livret qui vient de paraître, où l'on verra combien le texte adopté par l'Opéra-Comique diffère du texte authentique[164] ».

Maeterlinck parle de la version arrêtée de la pièce qui a apparu dans le *Théâtre complet* en trois volumes chez Lacomblez en 1901-1902, (rééditée ensuite par Paul Gorceix en 1999). Cependant, quand Maeterlinck rédige « La Préface » à cette édition 1901-1902, il ne mentionne aucunement les changements dans *Pelléas et Mélisande,* au contraire, dès la première phrase il assure que « le texte de ces petits drames […] n'a guère été modifié[165] ». La question du texte authentique fait problème, car dans le cas de Maeterlinck la version originale ne représente qu'une étape de la publication arrêtée de 1901-1902 du *Théâtre*. Dans ce sens, la version sur laquelle travaille Debussy devient un texte-brouillon. Maeterlinck dit en même temps dans *la Préface* que l'« on n'améliore pas un poème par des corrections successives ». Avec la question de l'authenticité du texte, il surgit à son tour celle du commencement et des origines de l'œuvre. La question du fait et du fini y apparaît également pour faire aboutir à la question de la signature au sens de la manière, sans y mêler la question juridique des droits d'auteur. Dans le cas de Maeterlinck, une manière semble lutter contre une autre. Le tournant entre le premier et le second théâtre de Maeterlinck est fixé justement à la charnière des deux siècles[166], au moment de la réédition de *Pelléas et Mélisande*. Quant au terme de livret que Maeterlinck utilise lui-même, notamment dans sa lettre dans *Le Figaro* du 14 avril 1902 (*supra*), il en instaure des liens inhérents avec la musique. On peut également se rappeler certaines pièces conçues par Maeterlinck comme livrets, *Ariane et Barbe Bleue* et *Sœur Béatrice*[167].

2. La double chanson de Mélisande

Une autre différence importante entre le texte de la pièce arrêté en 1902 et le texte de la partition est repérée par rapport à la chanson de Mélisande, A.III, S.1(2). Il s'agit de deux textes

---

[164] *ibid.*

[165] Maurice Maeterlinck, « Préface au *Théâtre* de 1901 », dans *Œuvres I,* édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 495. La citation suivante est à la même page.

[166] Paul Gorceix accorde à *Aglavaine et Sélysette* (1896) le rôle de la pièce qui « passe pour terminer la série des drames symbolistes et marquerait un tournant dans les conceptions de Maeterlinck », dans *Œuvres II, op.cit.,* p. 557. Arnaud Rykner la situe plus précisément entre *Aglavaine et Sélysette* et *Monna Vanna,* au silence et au « lieu désert et solitaire » est opposée « la salle d'un tribunal » où « il *donne la parole* à ce monde de forces invisibles », dans Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 283-284.

[167] Nous énumérons dans Annexe 1 les œuvres de Maeterlinck mises en musique. On y retrouve trois œuvres musicales d'après *Ariane et Barbe Bleue* et près de dix-neuf créations musicales d'après *Sœur Béatrice.*

complètement différents dans la pièce et dans le drame lyrique. La version arrêtée de la pièce de 1901-1902 donne pour la chanson de Mélisande le poème de Maeterlinck « Les trois sœurs aveugles // (Espérons encore) » (1999, p. 402) qui est le poème (chanson) V du recueil *Quinze chansons*[168]. Ici, on peut parler d'une nouvelle manière de Maeterlinck d'insérer ses poèmes dans les pièces et en faire des chansons de ses personnages[169]. Une des publications qui marque le moment de l'apparition de la chanson « Les trois sœurs aveugles » qui deviendra la « Chanson de Mélisande » dans *Pelléas et Mélisande* est l'article « Un entretien avec M. Maurice Maeterlinck[170] » de Jane T. Stoddart, qui date de 1895. Lors de l'interview, Jane T. Stoddart[171] demande à Maeterlinck « quelque bref inédit qu'[elle] puisse insérer dans [son] article[172] » et elle raconte que « Maeterlinck s'empara aussitôt de [son] bloc-notes et y inscrivit de mémoire, les cinq quatrains suivants, intitulés « Chanson de Mélisande ». Il s'agit du poème « Les trois sœurs aveugles ». Déjà, pendant la création de la pièce en 1893, le programme de la première du 17 mai 1893 signale que « La Musique de la chanson du 3me Acte est de M. Gabriel Fabre[173] ». Cette chanson « Les trois sœurs aveugles » est publiée sous forme de partition (voix et piano), musique de Fabre le 15 juin 1893 dans le 100e numéro de *La Plume*[174].

Dans le drame lyrique de Debussy, Mélisande chante une tout autre chanson :

> Mes longs cheveux descendent
> Jusqu'au seuil de la tour !
> Mes cheveux vous attendent
> Tout le long de la tour !
> Et tout le long du jour !
> Et tout le long du jour !
> Saint Daniel et saint Michel,
> Saint Michel et saint Raphaël,
> Je suis née un dimanche !
> Un dimanche à midi[175] !

Cependant, des échos de cette même chanson apparaissent dans le texte de la pièce, dans la scène précédente, A.III, S.1. La didascalie indique « Mélisande, chantant à mi-voix en filant » :

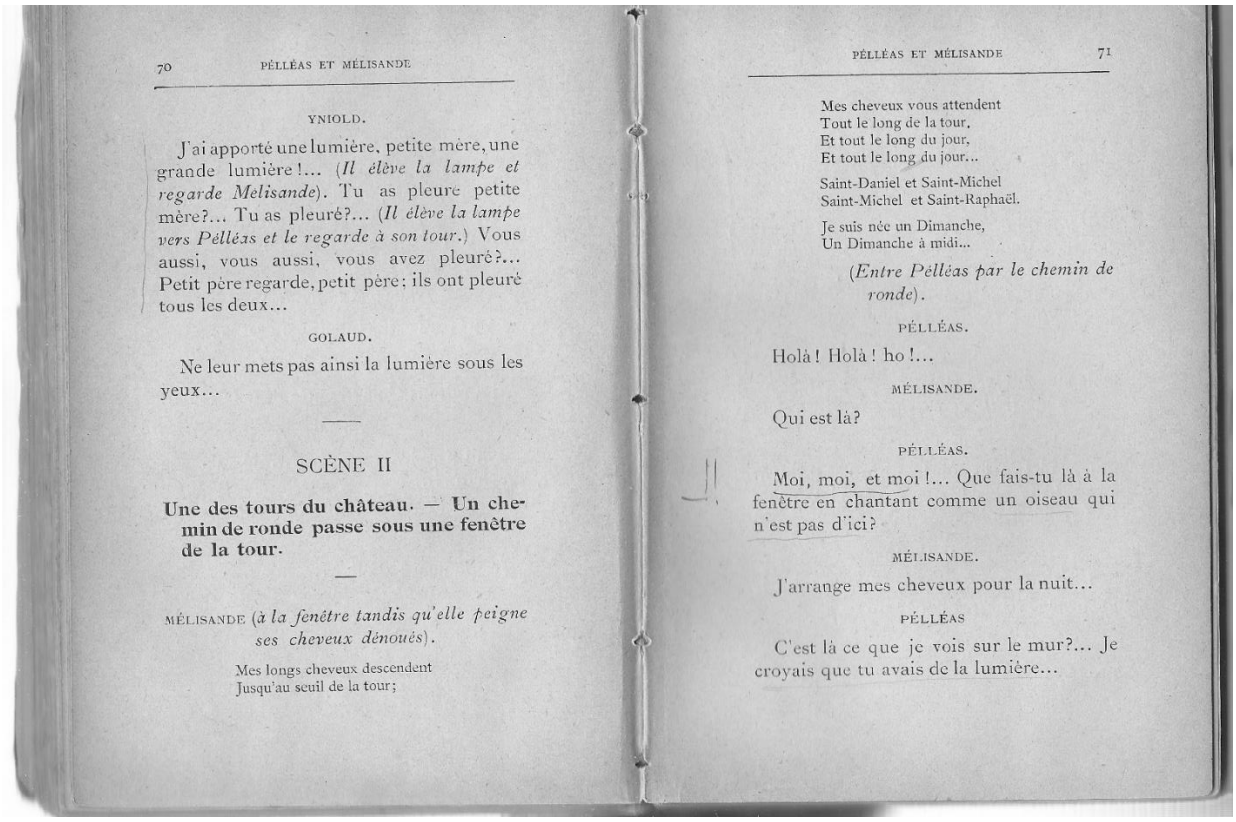
---

[168] Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, op. cit.*, p. 91-92.
[169] Ainsi, Sélysette chantonne à travers les scènes de la pièce *Aglavaine et Sélysette* la chanson X du même recueil des *Quinze chansons, Œuvres I, op. cit.*, p. 95. Sélysette chante dans deux endroits différents de la pièce : *Œuvres II*, *op.cit.*, p. 626, p. 638.
[170] Article « An Interview with M. Maurice Maeterlinck », The Bookman, New York, 1895, cité dans *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, textes réunis et commentés par Stéfan Gross, Bruxelles, Labor, 1985, p. 160-163.
[171] Jane T. Stoddart[171] est également la traductrice de l'essai de Maeterlinck sur Ruysbroeck, *Ruysbroeck and the mystics, with selections from Ruysbroeck*, Londres, Hodder and Stoughton, 1894.
[172] Jane T. Stoddart, « An Interview with M. Maurice Maeterlinck », *op.cit.*, p. 162. La citation suivante est à la même page.
[173] Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 48.
[174] *La Plume*, n° 100, le 15 juin 1893, p. 282-283, [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15597z/f289.item, consulté le 11 juillet 2024].
[175] *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 29 ; *Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit.*, p. 53.

Saint Daniel et Saint Michel…
Saint Michel et Saint Raphael… (1999, p. 402).

Debussy coupe toute cette première scène, mais semble reprendre ces deux vers qui annoncent la chanson de Mélisande et qui, complétés par d'autres vers, deviendront la chanson de Mélisande dans la scène suivante « Une des tours du château ». Dans le drame lyrique, ce texte apparaît comme étranger, un îlot, qui n'a pas d'ancrage, si bien que sans connaître l'histoire des éditions de Maeterlinck, la source de ces paroles reste inconnue, jusqu'à attribuer faussement à Debussy le rôle de l'auteur.

En réalité, la chanson de Mélisande que Debussy aurait mise à la place du poème de Maeterlinck, selon l'opinion qui s'était répandue dans le milieu musicologique, appartient à Maeterlinck lui-même. En témoigne la version originale de 1892 :



70 PÉLLÉAS ET MÉLISANDE

YNIOLD.

J'ai apporté une lumière, petite mère, une grande lumière !... (*Il élève la lampe et regarde Melisande*). Tu as pleuré petite mère?... Tu as pleuré?... (*Il élève la lampe vers Pélléas et le regarde à son tour.*) Vous aussi, vous aussi, vous avez pleuré?... Petit père regarde, petit père; ils ont pleuré tous les deux...

GOLAUD.

Ne leur mets pas ainsi la lumière sous les yeux...

SCÈNE II

Une des tours du château. — Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour.

MÉLISANDE (*à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués*).

Mes longs cheveux descendent
Jusqu'au seuil de la tour;

PÉLLÉAS ET MÉLISANDE 71

Mes cheveux vous attendent
Tout le long de la tour,
Et tout le long du jour,
Et tout le long du jour...

Saint-Daniel et Saint-Michel
Saint-Michel et Saint-Raphaël.

Je suis née un Dimanche,
Un Dimanche à midi...

(*Entre Pélléas par le chemin de ronde*).

PÉLLÉAS.

Holà! Holà! ho!...

MÉLISANDE.

Qui est là?

PÉLLÉAS.

Moi, moi, et moi !... Que fais-tu là à la fenêtre en chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici?

MÉLISANDE.

J'arrange mes cheveux pour la nuit...

PÉLLÉAS

C'est là ce que je vois sur le mur?... Je croyais que tu avais de la lumière...

Fig. 6, « La chanson de Mélisande » dans Maurice Maeterlinck, *Pélléas et Mélisande*, 2e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892, p. 70-71.

Debussy pérennise ainsi le poème de Maeterlinck de 1892 qui, faute d'avoir un auteur attesté en futur, est resté pour toujours « la chanson de Mélisande ».

Le poème que Maeterlinck publie en 1892 pour la chanson de Mélisande ne comporte aucun point d'exclamation (à la différence du texte que citent les ouvrages qui publient le livret

du drame lyrique). Il s'agit des phrases qui enjambent plusieurs vers, ne représentent pas des unités informatives, affirmatives, mais participent à une phrase continuée :

> Mes longs cheveux descendent
> Jusqu'au seuil de la tour ;
> Mes cheveux vous attendent
> Tout le long de la tour,
> Et tout le long du jour,
> Et tout le long du jour…
>
> Saint Daniel[176] et Saint Michel
> Saint Michel et Saint Raphaël.
>
> Je suis née un Dimanche,
> Un Dimanche à midi…

Typographiquement et syntaxiquement, le poème est divisé en trois parties. Arnaud Rykner émet même l'hypothèse qu'il peut s'agir des bribes de trois chansons différentes[177]. Debussy a fidèlement transcrit ces espaces, en allongeant les syllabes de *tour,* et *jour* final et en ajoutant un pont de l'orchestre devant « Saint Daniel et saint Michel », en s'appuyant également sur le mode harmonique de mi mineur pour la dernière strophe « Je suis née un Dimanche » (D, p. 154). En même temps, la ligne mélodique réunit harmonieusement les trois parties qui deviennent inséparables dans le drame lyrique. Il faut aussi noter que la partition de Debussy ne contient pas non plus les vestiges des phrases exclamatives, suggérées par les versions du livret publiées dans *Avant-Scène Opéra* (1977 et 2012). La mélodie que le compositeur trouve pour ce poème fait en sorte que le poème raconte une histoire sans être interrompue par des sauts d'intonations exclamatives, mais marquant uniquement de brefs moments de respiration.

Maeterlinck pensera toujours à la chanson de Mélisande même en prétendant de ne pas reconnaître celle qui reste dans la version de Debussy, « l'œuvre qui [lui] est devenue étrangère[178] ». En 1939, Maeterlinck publie *La Grande Porte* où apparaît « la dernière chanson de Mélisande lorsqu'elle entr'ouvre le voile de sa chevelure, à la fenêtre de la tour, en regardant la nuit :

> L'eau qui pleure et l'eau qui rit,
> L'eau qui parle et l'eau qui fuit,
> L'eau qui tremble dans la nuit[179]… »

[176] La version 1892 laisse des traits d'union entre Saint et le prénom *Saint-Daniel, Saint-Michel, Saint-Raphaël,* ce qui prête à penser à des lieux, inexistants, ou imaginés comme ce lieu inconnu d'où vient Mélisande.
[177] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, édition présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2020, p. 212-213.
[178] *Le Figaro*, le 14 avril 1902, *op.cit.*, p. 4.
[179] Maurice Maeterlinck, *La Grande Porte*, 1939, dans *Œuvres I, op. cit.,* p. 572. Nous ne reproduisons que le premier tercet du sonnet qui est intitulé « La Chanson de Mélisande ».

La chanson déclenche tout le troisième acte du drame lyrique. Comme elle est chantée *a capella*, c'est la voix de Mélisande, dans un silence parfait de l'orchestre et de la salle, qui ouvre le rideau : « Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour […] » (D, p. 153).

Comme sa genèse, le rôle de la chanson de Mélisande est aussi particulier. On sait qu'il s'agit d'une chanson, parce que la scène précédente le renseigne dans la pièce « Mélisande, chantant en filant ». Mais puisqu'il est précisé qu'il s'agit d'une chanson, toutes les autres répliques des personnages sont considérées comme conversations. Le silence de l'orchestre souligne ce moment particulier où Mélisande *chante* vraiment, au milieu d'autres répliques qui à côté de la chanson de Mélisande sont perçues comme parlées.

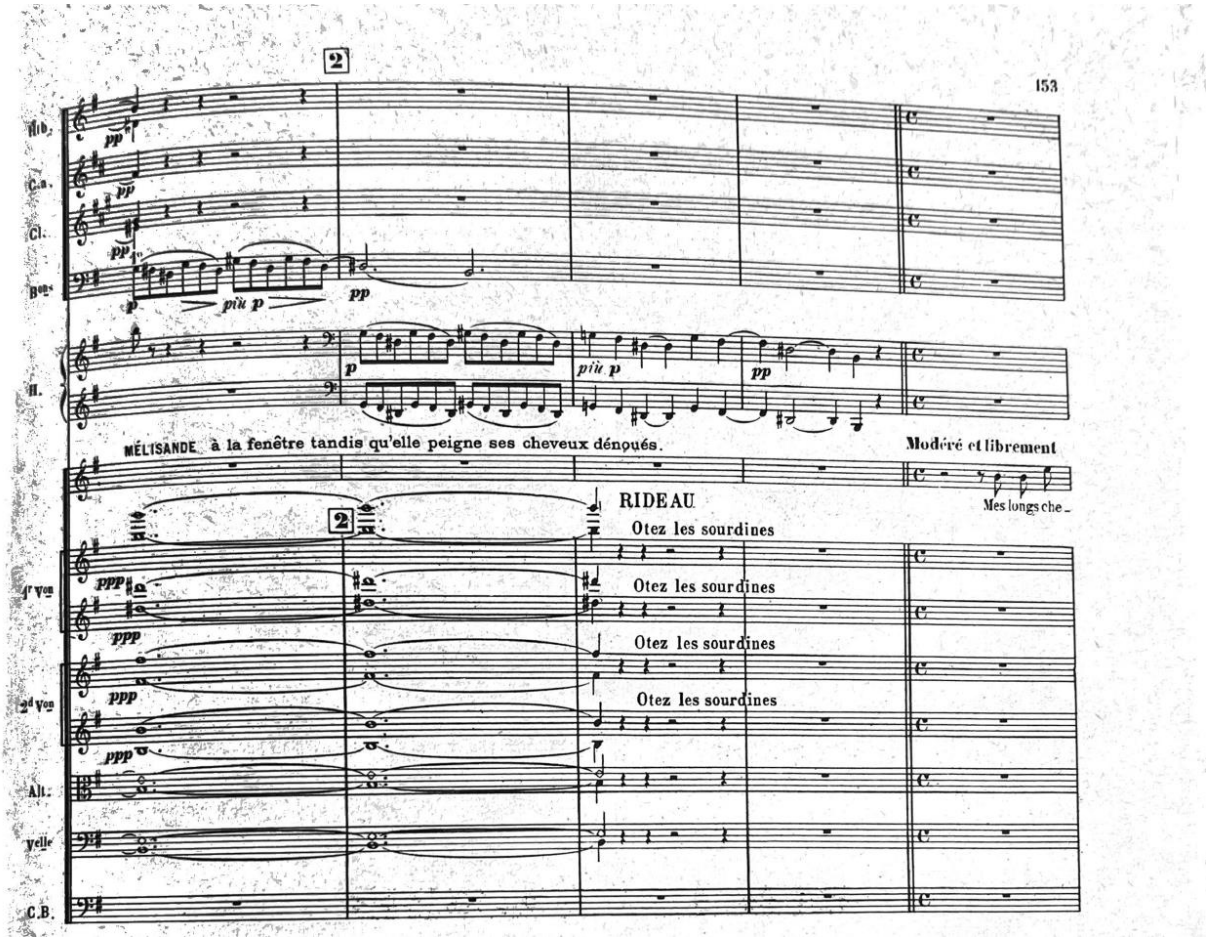


Fig. 7 a), « La chanson de Mélisande » mise en musique par Debussy ; D, p. 153-154.

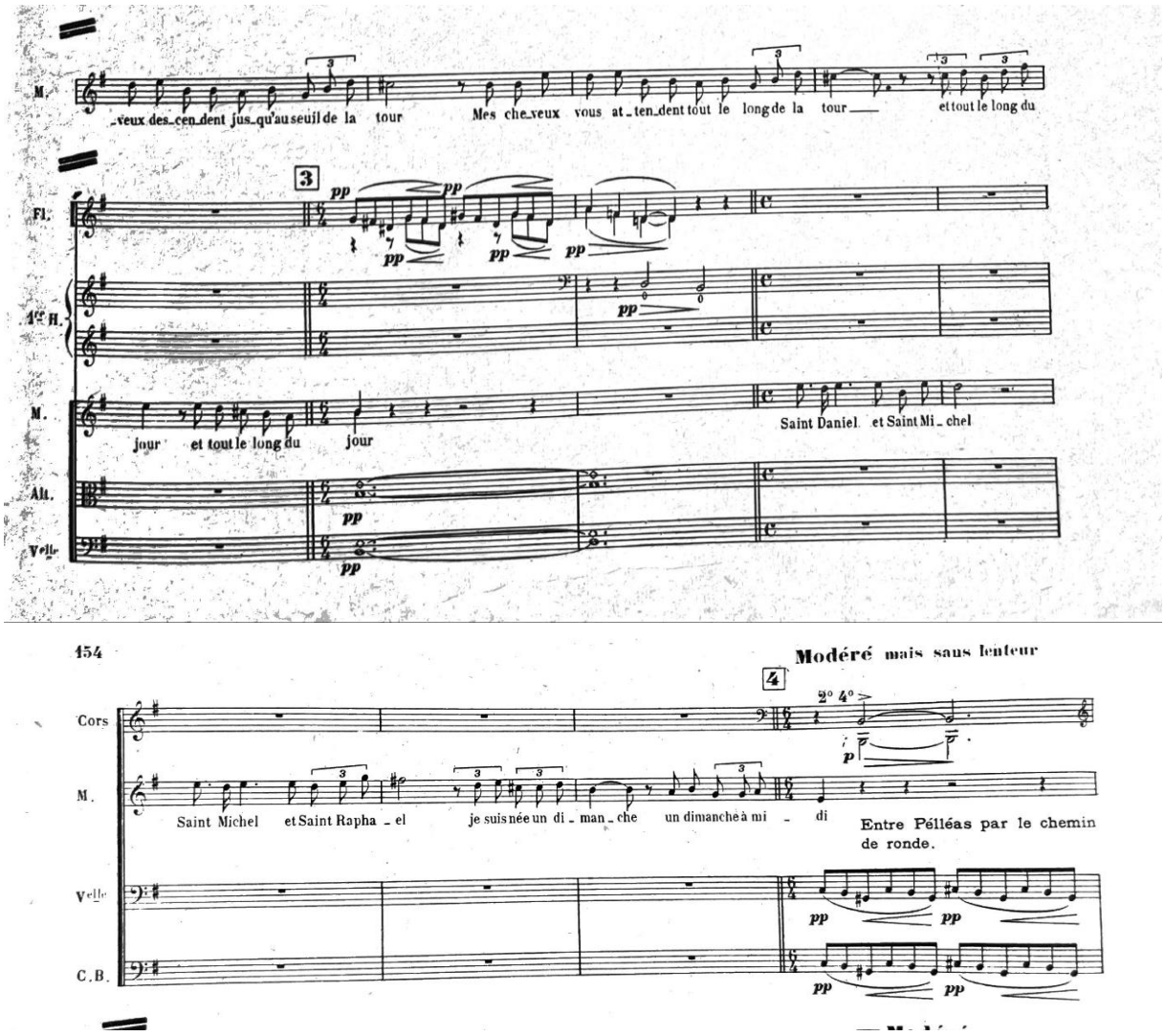


Fig. 7 b), « La chanson de Mélisande » mise en musique par Debussy, la suite ; D, p. 153-154.

3. Des variations linguistiques et discursives

On connaît le travail détaillé de Debussy sur le texte de Segalen pour leur œuvre commune *Orphée-Roi*, les brouillons ont été édités en 1961[180]. Le travail de Debussy sur le texte de *Pelléas et Mélisande* est beaucoup moins connu, et la comparaison des versions de la pièce 1892 et 1901-1902 avec la version de la partition de Debussy peut éclairer sur le travail de Debussy et son rôle de lecteur-compositeur. La comparaison des versions du texte permettra de voir ce qui a été ajouté, modifié par Debussy (cela concerne la comparaison de la version de 1892 et de la partition) et ce qui a été modifié par Maeterlinck (la comparaison de la version 1892 et de 1901-1902). Si Debussy apporte des changements, est-ce que cette démarche peut être

[180] *Segalen et Debussy*, textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner, Monaco, Éditions du Rocher, 1961.

considérée comme l'adaptation du texte au modèle du livret ? A partir de combien de modifications peut-on parler du livret et surtout quelles modifications amènent au fonctionnement du texte comme livret ? S'il s'agit des modifications de Maeterlinck, quels sont les enjeux de ces modifications, quels nouveaux rapports se créent entre le texte et sa musicalité inhérente ? Est-ce qu'elles éloignent le texte de sa musicalité et est-ce qu'il perd son caractère symboliste quand les modifications visent la normalité grammaticale et la diversité lexicale (l'exemple de la modification du gérondif « elle [la couronne] est tombée en pleurant » pour « tandis que je pleurais » (*supra*)) ? Existe-t-il des rapports entre « la musicalité » du langage et le caractère symboliste du texte ?

Quand l'ouvrage *Pelléas et Mélisande. Maurice Maeterlinck : pièce et livret* des Éditions de l'Escalier met en 2010[181] côte à côte deux textes, il les nomme livret (1902) et pièce (datée par l'ouvrage de 1893). Cependant, c'est le nom de Maurice Maeterlinck qui figure dans le titre de l'ouvrage et à qui on attribue les deux textes, de la pièce et du livret. La lecture parallèle des deux versions aboutit à la conclusion que le texte du livret relève plus de la manière de Maeterlinck (notamment, par le jeu d'échos des répétitions) que le texte de la pièce, si bien que l'on peut tirer une conclusion audacieuse que le Maeterlinck du « livret » est plus Maeterlinck que Maeterlinck lui-même. Maeterlinck étant l'auteur des deux versions du texte, modifié au moment de la création du drame lyrique, on peut avancer l'idée que Maeterlinck garde plus sa manière dans le texte mis en musique que dans la version de la pièce arrêtée en 1901-1902 à travers des modifications dès la réédition1898, notamment pour le changement de la chanson de Mélisande A.III, S. 2(1).

Pierre Citti[182] voit dans les modifications de Maeterlinck des tentatives d'autocorrection à tous les niveaux, stylistique, lexical, syntaxique. Cela concerne surtout la phrase la plus discutable du point de vue grammatical : « elle [la couronne] est tombée en pleurant », comme si la couronne était tombée quand cette même couronne pleurait. Dans la version arrêtée par Maeterlinck en 1901-1902 Mélisande dit à propos de la couronne tombée qu'« elle est tombée tandis que je pleurais » (M, p. 376). Parallèlement, la version grammaticalement incorrecte, mais poétiquement forte, est pérennisée par le drame lyrique de Debussy.

Les nouvelles valeurs que le texte acquiert grâce aux modifications lexicales sont, d'après Citti, « une meilleure euphonie », « cadence plus lente ». Dans A.IV, S.3(4) « Une fontaine

[181] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, pièce et livret,* Saint-Didier – Vaucluse, Éditions de l'Escalier, « Tolle Lege », 2010. L'ouvrage connaît une réédition en 2019, mais contient les mêmes imprécisions que le précédent.

[182] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, Librairie générale française, 1989. Les citations suivantes sont p. 140.

dans le parc », Maeterlinck remplace la réplique d'Yniold : « Je vois ma balle d'or entre le rocher et cette méchante pierre, et je ne puis pas y atteindre… » (1892, p. 113) par « Je vois ma balle d'or entre le roc et cette méchante pierre, et ne puis pas l'atteindre… » (1999, p. 427). Pierre Citti explique ce changement par un effet de « cadence plus lente » qu'il met à côté du critère d'« une meilleure euphonie ». La question est à poser au niveau théorique. D'une part, la mise en musique de la première version du texte, témoigne déjà d'une certaine harmonie textuelle qui permet une proposition de musique. D'autre part, en parlant de l'euphonie dans le langage, Gérard Dessons fait remarquer dans le chapitre « Existe-t-il une musique du poème ? » de l'ouvrage didactique *Le Poème* que les termes d'euphonie et de cacophonie sont « par définition, étrangères » au langage, puisqu'« un poème n'est pas harmonieux ou disharmonieux en soi, pas plus que ne le sont le langage ou une langue particulière, en dépit des préjugés[183] ».

En même temps, Citti évoque le « critère d'expressivité[184] », et notamment « l'expressivité concrète ». Ainsi, à son avis, *souffrante* qui remplace *malade* est « moins expressif ».

Si Pierre Citti cherche des raisons pour les changements apportés par Maeterlinck, nous proposons de nous arrêter surtout sur les effets de ces changements, comment ils contribuent à la réinvention de l'œuvre lors de son écriture, lecture et récriture, dans sa création continue sur le modèle du mythe.

Des répétitions remaniées

Premièrement, Maeterlinck réduit certaines répétitions, également dans les scènes coupées par Debussy. La version arrêtée devient donc plus informative et plus concrète, les multiples interjections et phrases répétitives étant enlevées. Dans A.I, S.1 de la pièce les répliques du portier ne répètent pas les interjections et phrases entières : « Oh ! oh ! Comme ils grincent » (1892, p 15) devient « Oh ! Comme ils grincent » (1999, p. 374) ; « Comme elle crie ! comme elle crie ! » (1892, ibid.) ne garde qu'une seule occurrence « Comme elle crie ! » (1999, *ibid*.) ; « versez l'eau, versez l'eau, versez toute l'eau du déluge […] » (1892, p. 15) devient « versez l'eau, versez toute l'eau du déluge […] » (1999, *ibid*.). Dans A.II, S.2 Maeterlinck enlève la répétition : « Je ne suis pas heureuse !... » 1999, p. 396) contre « Oh ! oh ! Je ne suis pas heureu**se** !… Je ne suis pas heureu-**se** !… » (1892, p. 54). La partition de Debussy préserve la répétition. La phrase est mise en relief par le silence de l'orchestre, car Mélisande chante la deuxième fois cette phrase sans l'accompagnement de l'orchestre. Ainsi, Debussy démontre que la

[183] Gérard Dessons, *Le Poème*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 44.
[184] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 140. La citation suivante est à la même page.

répétition n'est pas gratuite, et la deuxième occurrence n'est pas une simple imitation de la première (D, p. 128). Par ailleurs, les deux phrases se diffèrent par le dessin rythmique musical. La répartition en triolet pour la première occurrence met l'accent sur le verbe être, ainsi « je ne **suis** pas heureu-**se** », comme si heureux n'était pas un état d'âme passager, mais un état existentiel. Le dessin mélodique est conclusif, un accord parfait mineur (mi mineur). Dans la deuxième occurrence de la phrase, les syllabes sont égales, réparties en croches, sauf pour la fin, où la blanche allonge la syllabe finale de « heureu-**se** », qui devient pénultième, vue la prononciation du e muet final, qui, en plus, change de hauteur (descend). Mi répétitif (qui pourrait passer pour la tonique) se trouve déstabilisé par la dernière note ré (Fig. 3).

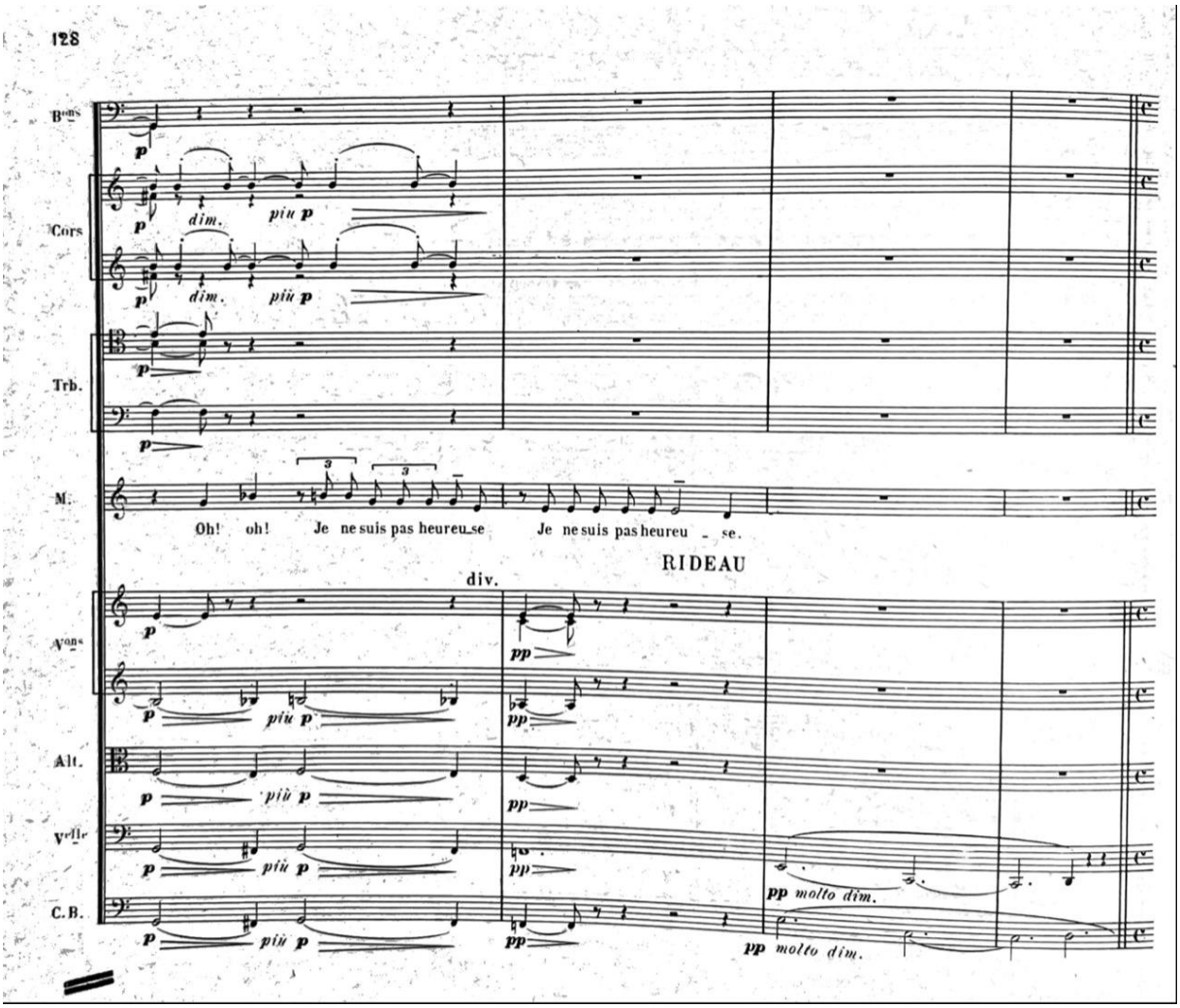


Fig. 8, « Oh ! Je ne suis pas heureu-se !... », la voix de Mélisande ; D, p. 128.

Sur le modèle des interjections, Maeterlinck enlève aussi les répétitions des mots-phrases « oui » et « non ». Dans A.III, S. 5(4) la réplique d'Yniold ne garde qu'un seul *oui* à la différence de la version 1892 « Oui, oui ; c'est vrai » (1892, p. 86). La partition de Debussy garde

la répétition, mais change d'intonation, en mettant un point d'interrogation à la fin : « Oui, oui, c'est vrai ?[185] ».

Pierre Citti commente ces changements par le fait que « Maeterlinck a chassé les répétitions qui pouvaient sembler maladroites[186] ». En critiquant les répétitions de Maeterlinck Citti affirme que « Maeterlinck s'est repenti des réitérations systématiques[187] ». Mais il est important de remarquer que les « corrections » des répétitions ne sont pas systématiques. Il ne s'agit pas d'une opération purement mathématique qui consiste pour Maeterlinck à enlever l'une des deux ou deux des trois occurrences. Par exemple, dans A.I. S.3(2), la phrase « Cela nous semble étrange » est répétée mot-à-mot, à un petit intervalle au sein de la même réplique (1999, p. 380), tandis que la version 1892 donne « Cela peut nous sembler étrange » (1892, p. 25) et la transforme ensuite : « Cela peut nous paraître étrange ». Également, Maeterlinck ajoute une répétition dans sa version arrêtée de 1901 de manière à prononcer « tu vois » trois fois, à la différence de deux occurrences dans la version 1892 (p. 76) : « Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains… Tu vois, j'ai les mains libres et tu ne peux m'abandonner… » (1999, p. 408).

Un autre exemple invalide l'hypothèse de l'autocorrection systématique de répétitions par Maeterlinck. Ainsi, en remplaçant *ciel* par *firmament*, il garde la répétition de *la clarté*. Il s'agit d'abord de la clarté du ciel dans la première réplique de Pelléas (A.II, S.3 ; 1999, p. 396-397) qui est répétée dans sa réplique suivante même deux fois, *la clarté de la mer ou du ciel* et *la clarté de la mer*. Non seulement le mot clarté est repris deux fois au sein de deux répliques successives, mais une phrase entière, quasiment la même : « Nous nous arrêterons au moment où nous n'apercevrons plus la clarté de la mer ou du ciel. […] Nous nous arrêterons du moment que nous n'apercevrons plus la clarté de la mer… » (1999, p. 397). On assiste à une vraie dramaturgie des répétitions qui montre subtilement comment les personnages avancent dans la grotte. Au début, ils voient la clarté du ciel, ensuite c'est une hésitation entre la clarté de la mer ou du ciel et enfin, ils ne voient que la clarté de la mer sur le modèle « clarté du ciel-clarté de la mer ou du ciel – clarté de la mer ». La modification *au moment où* par *du moment que* rend le discours plus dynamique, plus décisif. Psychologiquement, la répétition des phrases entières fonctionne comme un ensorcellement hypnotisant, surtout parce que l'analyse minutieuse du texte montre à quel point les détails effacés mais qui sont sous les yeux se transforment en

[185] Les livrets publiés dans *Avant-Scène Opéra*, 1977 et 2012 gardent la version affirmative « Oui, oui, c'est vrai. », p. 58 et p. 37, respectivement.
[186] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, pour la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 140.
[187] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, pour la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, p. 140.

symboles. Le terme de clarté lui-même est une antithèse, car rien n'est clair dans le drame du point de vue de la logique rationnelle.

On ne peut pas comparer les deux versions de Maeterlinck pour en établir une meilleure, la plus juste. Chaque modification d'un élément conduit aux modifications de tout le système de l'œuvre. Ainsi, la correction des répétitions peut menacer les échos prosodiques qui risquent de disparaître. Par exemple, dans A.II, S.1, on assiste à un écho basé sur des assonances en a nasal entre *un silence, on entendrait* et *n'entre jamais* au sein de la même réplique (1892, p. 38). Sa correction de 1901-1902 défait cet effet d'écho : « un tilleul que le soleil ne pénètre jamais » contre « Il y a un tilleul où le soleil n'entre jamais… » (1892, p. 38). D'autre part, plus loin, on retrouve un nouvel écho qui reprend le verbe « pénétrer » dans la question de Pelléas à Mélisande : « Vous n'avez jamais pénétré dans cette grotte ? » (A. II, S.3 « Devant une grotte », 1999, p. 396) qui, à son tour, sera répétée presque mot-à-mot par Golaud qui interrogera Pelléas dans A.III, S.3(2) « Les souterrains du château » : « Vous n'avez jamais pénétré dans ces souterrains ? » (1892, p. 79 ; 1999, p. 408). Un autre exemple, c'est la réduction d'une triple occurrence du mot *obscurité* de l'A.III, S. 2(1) qui crée son espace-temps particulier. Dans la version 1901, la phrase de Pelléas : « Ils [les cheveux] se sont accrochés dans l'obscurité… » est enlevée, ce qui rompra le lien avec la réplique précédente de Mélisande qui parle des colombes qui « se perdront dans l'obscurité … » (1892, p. 77 ; 1999, p. 408). A noter aussi le troisième écho avec le mot *obscurité* dans la réplique de Golaud qui s'adresse à Pelléas et à Mélisande dans la même scène : « Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité » (1892, p. 78 ; p. 1999, p. 409).

Il serait de nouveau plus légitime de parler des effets de certaines répétitions réduites que d'en imaginer des raisons et encore moins d'y voir la tentative de « remédier à de possibles platitudes[188] ». Il s'agit d'une œuvre littéraire et non pas d'un travail écolier de correction de fautes.

Les répétitions de Maeterlinck relèvent de sa manière du premier théâtre, et assurent une continuité prosodique. Par exemple, entre l'interjection « oh » qui retentit dans le mot « eau », les deux mots sont répétés par ailleurs deux fois : « Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ? … Une petite fille qui pleure au bord de l'eau » (1892, p. 16-17, D, p. 8). La version arrêtée de la pièce procède à la diversité lexicale en changeant le deuxième « au bord de l'eau » par « à la fontaine » : « Qu'y a-t-il au bord de l'eau ?... Une petite fille qui pleure à la fontaine » (1999, p. 375). À son tour, *la fontaine* retrouve des liens prosodiques avec *au fond de l'eau* de la

[188] *Pelléas et Mélisande*, la préface et les commentaires de Pierre Citti, *op. cit*., p. 140.

réplique de Golaud un peu plus loin (1999, p. 376). *La fontaine* qui a remplacé *l'eau* semble faire prononcer la didascalie *au bord d'une fontaine* qui ouvre la scène (1999, p. 375 ; 1892, p. 16). En même temps, Debussy enlève un grand passage de la lettre de Golaud lue par Geneviève d'où disparaît aussi le mot *fond* (D, p. 31-32).

Des changements lexicaux

Dans la version arrêtée, Maeterlinck pratique des changements lexicaux qui font entendre la pièce différemment. Dans la réplique de Mélisande « on ne voit jamais le ciel clair » (1999, p. 394), *clair* a remplacé *ici* dans « on ne voit jamais le ciel ici » (1892, p. 51). Le mot clair est un des termes clés de la pièce. Les exemples de la version 1901 sont : « je n'ai pas encore vu clair » (Arkël, A.I, S. 3(2)), « Il fait un peu plus clair ici » (Geneviève, A.I, S.4(3)), « Oh, l'eau est claire… » (Mélisande, A.II, S.1), « où il fait clair, petit-père » (Yniold, A. III, S.4(5)) avec son dérivé « éclairer » : « La lune éclaire largement l'entrée » (Pelléas, A. II., S.3), « la lanterne ne m'éclairait plus » (Pelléas, A. II, S.3) et encore : « viens ici : ne reste pas au bord de clair de lune » (Pelléas, A. IV, S. 3(4)). Ces exemples correspondent aux deux versions du texte de Maeterlinck. En même temps, on peut voir que le changement contribue à un autre paradigme de « ici », avec ses échos de « ainsi » et « aussi » qui ne résonnent pas moins dans les deux versions du texte.

Un autre paradigme se profile grâce à l'ajout de Maeterlinck de « mes pauvres amis » dans la réplique de Golaud. La version 1892 comporte une répétition « Voulez-vous vous éloigner un instant, s'il vous plaît, s'il vous plaît… » (1892, p. 148). La version arrêtée est différente : « Voulez-vous vous éloigner un instant, mes pauvres amis… » (1999, p. 445). L'apparition de « pauvres amis » accentue tout un paradigme de « pauvre » dans les paroles des personnages jusqu'à l'apparition des pauvres en tant que personnages (« trois vieux pauvres à cheveux blancs » (A.II, S. 3, 1999, p. 397) ; « vois-tu là-bas ces pauvres qui essaient d'allumer un petit feu dans la forêt ? » (A. III, S. 5(4), 1999, p. 418) ; « tout à fait comme des pauvres qui ont faim » (A.V, S.1(0), 1999, p. 439). L'adjectif « pauvre » accompagne Mélisande dans la phrase « Ma pauvre Mélisande », dite par Golaud (A. II, S.2, 1999, p. 394) et dite aussi par Pelléas plus loin dans leur dernière scène de la fontaine (A.IV, S.4(3), 1999, p. 430), un rapprochement qui n'est pas gratuit. Mélisande se voit de nouveau caractérisée par Arkël comme « un pauvre petit être mystérieux » (A.V, S. 2(1), p. 451). Sa fille née, est également rattachée à cette caractéristique : une toute petite fille qu'un pauvre ne voudrait pas mettre au monde » (A.V, S1(0), 1999, p. 440). « Enfin, Golaud s'écrie, enragé : « Pourquoi m'examinez-vous comme un pauvre ? » (A.IV, S.2, 1999, p. 425). La modification de Maeterlinck qui ajoute « pauvres

amis », met tous les personnages à la fin de la pièce sur le même rang de la même situation dramatique.

Les changements servent effectivement à renforcer d'autres paradigmes actifs du texte. Dans la réplique de Pelléas : « Je ne pouvais pas admettre tes yeux… » (1892, p. 124), le verbe admettre est remplacé par le verbe regarder : « Je ne pouvais pas regarder tes yeux… » (1999, p. 423). Regarder est une activité particulière de la pièce, à côté de voir. Golaud à la première rencontre avec Mélisande lui dit « Je regarde vos yeux. » (1999, p. 377) et Pelléas lors de leur dernière rencontre dit « Je ne pouvais pas regarder tes yeux … », il précise avant leur dernière rencontre « Et je n'ai pas encore regardé son regard… » (1999, p. 428).

Les changements lexicaux peuvent apporter des termes plus concrets. Pierre Citti fait remarquer que « dans l'ensemble tous ces remaniements cherchent plus de précision, de clarté et de vigueur[189] ». Maeterlinck ajoute l'objet directe avec l'article défini *le crime,* terme fort et explicite, accusatoire, dans la réplique de La cinquième servante : « On dirait qu'ils ont commis le crime tous ensemble » (1999, p. 441) tandis que la version originale laisse un pronom neutre vague « On dirait qu'ils l'ont fait tous ensemble » (1892, p. 141). La version 1892 joue sur la répétition-écho de la réponse de la sixième servante, qui souligne l'inconnu : « On ne sait pas ce qu'ils ont fait... » (*ibid*.) et de la réplique du début de la scène « Ils ne savent plus ce qu'ils font… » (1892, p. 134 ; 1999, p. 437).

En même temps, l'introduction d'un terme soutenu peut déstabiliser le caractère concret de la parole. C'est l'exemple de la phrase de Pelléas dans A.II, S.3 : « quand on y allume une petite lumière, on dirait que la voûte est couverte d'étoiles, comme le ciel » (1892, p. 56). La version 1901-1902 remplace *lumière* par *lampe*, qui désigne un objet concret, mais en même temps, *le ciel* est remplacé par *le firmament*, un terme relevant d'un registre soutenu poétique, qui fait sortir la conversation de son domaine quotidien : « quand on y allume une petite lampe, on dirait que la voûte est couverte d'étoiles, comme le firmament » (1999, p. 397).

La parole devient effectivement plus concrète quand Maeterlinck recourt à des ajouts. La version arrêtée précise pour la réplique du médecin à la fin de l'œuvre : « C'est la lutte de la mère contre la mort… » (1999, p. 450). Tandis que la version 1892 dit : « C'est la lutte de la mère contre… » (1892, p. 155). L'absence de l'objet attire l'attention sur l'article notoire, ce n'est pas une lutte contre quelque chose, mais « la lutte contre ». On dirait, contre tout et rien. C'est-à-dire, l'objet est moins important que la lutte même. En même temps, dans un autre exemple, Maeterlinck enlève la précision « des aveugles » dans la question de Mélisande :

[189] *Pelléas et Mélisande,* notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 141.

« Elle n'ouvre plus les yeux des aveugles ? » (1892, p. 38). La version de 1901 reste moins explicative : « Elle n'ouvre plus les yeux ? » (1999, p. 386). D'une part, cette correction évite la répétition « des aveugles » de la réplique précédente de Pelléas : « Elle [la fontaine des aveugles] ouvrait les yeux des aveugles ». D'autre part, la suppression du complément de nom élargit la sémantique de la phrase : les forces magiques de la fontaine se déploient ainsi sur tous les yeux, qui sans être aveugles ne voient pas. Debussy garde la répétition (D, p. 75).

Un groupe de modifications lexicales porte sur les verbes. Dans A.V, S.1(0), la réplique d'une vielle servante : « On nous préviendra tout à l'heure… » (1999, p. 437) remplace « On viendra nous avertir tout à l'heure… » (1892, p. 133). Cette scène abonde en verbes de mouvement *venir, monter, entrer* qui s'enchaînent d'une réplique à une autre : « on viendra nous avertir » (1999, p. 437) ; « quand le moment sera venu, nous monterons de nous-même » (*ibid*.) ; « le moment n'est pas encore venu… » (*ibid*.). Plus loin, la didascalie précise « entre une vieille servante » qui prévient que « personne ne peut plus entrer dans la chambre » (1999, p. 438). Cette série aboutit à la réplique de la première servante qui dit « On viendra, on viendra, tout à l'heure … » (*ibid*.). Cette phrase réunit dans le pronom impersonnel le *on* impersonnel et le *nous* des servantes, si bien que le moment viendra où l'on viendra prévenir les servantes et les servantes viendront. Tout vient, les personnes, les événements, le temps, l'inconnu. Quand Maeterlinck remplace « viendra nous avertir » par « préviendra », il efface d'une part l'occurrence du verbe venir, d'autant plus qu'à côté des modifications lexicales il enlève également la phrase d'Une autre servante : « On ne viendra pas nous avertir… » (1892, p. 134). D'autre part, le verbe « prévenir » appartient à la même famille lexicale que le verbe venir grâce à la même racine. En outre, dans le contexte des verbes de mouvements dans cette scène, le verbe prévenir reçoit un sens premier de venir avant quelqu'un ou quelque chose. Quand Maeterlinck enlève la réponse immédiate d'une autre servante : « On ne viendra pas nous avertir » (1892, p. 134), il omet aussi la répétition de « nous avertir » de la réplique précédente d'une vielle servante (1892, p. 133). Sans cette explication la phrase suivante (et qui se trouve isolée dans la version 1901) « Ils ne savent plus ce qu'ils font… » (1999, p. 437), sans contexte, comporte un sens plus large indéterminé que celui qui est conditionné par l'explication « on ne viendra pas nous avertir … » (1892, p. 139).

Le changement de modalité

Un troisième type de changements apparaît au niveau de modalité. Le double recul (verbe pouvoir accompagné d'un autre verbe qui désigne l'apparence) est réduit au seul verbe d'apparence. Ainsi, « peut sembler triste » (1892, p. 50) devient « semble bien triste » (1999, p. 394).

Le discours se dirige vers un degré plus fort de concrétisation grâce à l'élimination du verbe modal « pouvoir » et l'ajout de l'intensificateur *bien*.

L'exemple que nous avons déjà vu *supra* « Cela nous semble étrange » pour la répétition supplémentaire de la part de Maeterlinck en 1901 est aussi intéressant du point de vue de la modalité qui change. La version 1892 « Cela peut nous sembler étrange » (1892, p. 25) et sa répétition transformée ensuite : « Cela peut nous paraître étrange » (*ibid*.) contiennent une double modalité, un double recul modal grâce au verbe « pouvoir » et aux verbes « sembler » et « paraître » qui l'accompagnent. La version 1901 réduit la phrase à la seule occurrence du verbe sembler. Il est remarquable que la partition apporte à son tour une modification, change de destinataire : « Cela peut vous[190] paraître étrange » (D, p. 34).

Les répliques d'Yniold sont exemplaires du point de vue du changement de la modalité. Dans A.III, S.5(4), la scène avec Golaud, Yniold dit en parlant de la porte : « Parce qu'elle [la porte] ne peut pas être ouverte » (1892, p. 87). La version arrêtée devient plus syntaxiquement : « Parce qu'on ne veut pas qu'elle [la porte] soit ouverte ». (1999, p. 414). La différence entre les deux versions est considérable, dans la version 1892, il s'agit de la modalité passive qui transmet à la fois l'interdiction et l'impossibilité inexplicable. Dans la version 1901 bien que la modalité reste impersonnelle grâce à l'utilisation du pronom *on*, le verbe *vouloir* concrétise la situation et transforme l'interdiction mystérieuse (quasi métaphysique) dans un désir bien humanisé. Cette transformation est soulignée par la demande de précision de Golaud qui suit : « Qui ne veut pas qu'elle soit ouverte ? » (1892, p. 87 ; 1999, p. 414). Les changements du même type, mais dans la direction inverse, apparaissent également dans la réplique d'Yniold, dans l'acte suivant A.IV, S.3 : « et cette pierre ne peut pas être soulevée… » (1999, p. 427) contre « ne veut pas être soulevée » (1892, p. 113). Maeterlinck remplace *veut* par *peut* plus impersonnel, malgré la répétition constante du verbe pouvoir : « je ne puis pas l'atteindre…[191] » (1999, p. 427), « je ne puis pas la soulever… et personne ne pourra la soulever » (*ibid*.).

Toujours en manipulant le verbe *pouvoir*, Maeterlinck fait changer la modalité de la phrase, en la bougeant dans le présent de la parole, mais qui peut être perçu comme le présent généralisé dans cet exemple : « Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt » (1999, p. 442) contre « Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle peut mourir » (1892, p. 143). Debussy suit la version 1892.

[190] Les livrets du drame lyrique donnent « Cela peut nous paraître étrange » (*Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 19 ; *Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 34). La version enregistrée de Peter Stein et Pierre Boulez donne également *nous*.
[191] « Je vois ma balle d'or entre le rocher et cette méchante pierre, et je ne puis pas y atteindre… » (1892, p. 113).

Enfin, la modalité change dans la version arrêtée de la pièce grâce à des changements de place des mots au sein des mêmes expressions. Dans la version modifiée, Pelléas dit : « C'est peut-être la dernière fois que je te vois… » (1999, p. 430), tandis que la version originale propose : « C'est la dernière fois que je te vois peut-être … » (1892, p.119). Si la version modifiée est syntaxiquement plus normative, dans la version 1892, *peut-être* n'apparaît qu'à la fin de la phrase, sous forme d'incise, phrase indépendante. L'indécision acquiert de l'autonomie et propose une ouverture au-delà des frontières syntaxiques et sémantiques de la phrase. Dans la version arrêtée, la fatalité est encore mise en doute « c'est peut-être la dernière fois », tandis que dans la version originale – celle de Debussy également – la dernière rencontre est affirmée « c'est la dernière fois », l'action est élevée au niveau tragique. Par ailleurs, *peut-être*, accompagnant le verbe *voir,* remet en question la faculté de de voir et de regarder (comme celles de dire et de parler, d'entendre et d'écouter), les questions qui sont au centre de l'œuvre de Maeterlinck.

La *deixis* effacée

Si l'on a vu avant que les changements lexicaux ne sont pas systématiques, on peut pourtant relever un type de mots que Maeterlinck enlève systématiquement dans la version postérieure. Il s'agit des déictiques.

Ainsi, *aujourd'hui* se trouve enlevé dans la réplique de Pelléas : « Je suis plein de joie et l'on dirait que j'ai tout le poids du ciel et de la terre sur le corps » (A. IV, S. 1, 1999, p. 423), à la différence de la version 1892 : « Je suis plein de joie et l'on dirait que j'ai tout le poids du ciel et de la terre sur le corps, aujourd'hui... » (1892, p. 105). Dans la réplique de Golaud : « Voyons, pourquoi pleures-tu maintenant ? » (1892, p. 88), Maeterlinck enlève *maintenant* : « Voyons, pourquoi pleures-tu ? » (1999, p. 414). L'effacement du déictique transforme le présent de la parole en présent généralisé.

Dans la même scène, le déictique *ici* se trouve réduit à une seule occurrence dans la réplique d'Yniold : « Ici, à mon petit bras… » (*ibid.)* contre deux occurrences dans la version 1892 : « Ici, ici ; à mon petit bras… ». La modification de la réplique de Mélisande « Nous sommes encore venus ici… » (1892, p. 118) par « Nous sommes venus ici il y a bien longtemps… » (1999, p. 430) aboutit à la modification de l'accent, le déictique ici se retrouve au milieu de la phrase à la différence de la position de l'accent fort de la fin de phrase dans la version originale. Nous avons vu *supra* un autre exemple où *ici* est effacé et remplacé par *clair*.

Les déictiques disparaissent à la fin de la pièce, Arkël demande de « parler à voix basse. » (1999, p. 450). Maeterlinck enlève l'adverbe *maintenant :* « Il faut parler à voix basse,

maintenant. » (1892, p. 156). Cela évite en même temps la répétition à côté de la dernière réplique d'Arkël : « Il lui faut le silence, maintenant… » où le déictique est maintenu. Enfin, dans la toute dernière réplique d'Arkël : « Il ne faut pas que l'enfant reste dans cette chambre… » (1999, p. 451), Maeterlinck enlève le déictique *ici* : « Il ne faut pas que l'enfant reste ici, dans cette chambre… » (1892, p. 158). L'adjectif démonstratif *cette* est maintenu, mais resté tout seul, il réduit l'espace à la chambre seule, tandis que *ici* peut renvoyer à un espace indéterminé beaucoup plus large.

Avec la disparition des déictiques, le moment de la parole bouge. Les rapports à l'immédiateté ne sont plus les mêmes.

Le texte de la partition et ses effets dans la synchronie

Debussy à son tour cherche à enlever les passages explicatifs du texte de Maeterlinck, il raccourcit surtout les monologues des personnages. C'est le cas de la lettre de Golaud lue par Geneviève, A.I, S.3(2) : un long passage est enlevé par Debussy de « qu'on a peur » à « Il y a maintenant six mois » (D, p. 31-32) et un long passage de « Je n'en dis rien » à « Ce-la peut vous[192] paraître étran-ge par-ce que nous ne voyons jamais […] » (D, p. 34).

La scène entre Mélisande et Golaud, blessé sur son lit (A. II, S.2), est soigneusement retravaillée par Debussy, surtout pour les répliques de Golaud. Par exemple, l'omission de la phrase de Golaud : « Ce ne sont pas de petits os d'enfant ; ne t'inquiète pas…[193] » (1892, p. 46) mène à la juxtaposition de deux répliques : « je suis fait au fer et au sang » de Golaud et « fermez les yeux » de Mélisande (1999, p. 391-392). Ce rapprochement est souligné prosodiquement, grâce à la succession des mots *fait, fer, fermez* qui contribuent à l'accentuation de la phrase.

La partition tend à enlever aussi certaines répétitions[194]. Cependant, comme dans le cas des modifications de Maeterlinck, Debussy ne réduit pas les répétitions d'une manière automatique. Les endroits où Debussy n'élimine pas la répétition (une deuxième occurrence pour la plupart des cas) ne sont pas moins importants que ceux où la répétition est abolie. Il s'agit surtout de la dernière rencontre de Pelléas et Mélisande dans le parc, A.IV, S.4(3) : « Viens, viens… » (D, p. 350 ; 1999, p. 434) ; « Oui, oui ; je l'ai vu… » (D, p. 356 ; 1999, p. 435) ; « Ta bouche !... Ta bouche !... » (D, 358-359 ; 1999 p. 436) ; « Oui !... oui !... oui !... » (*ibid.*). Les répétitions contribuent dans cette scène à la tension montante et, comme échos, cherchent à

[192] Les livrets du drame lyrique donnent « Cela peut nous paraître étrange » (*Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 19 ; *Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 34). La version enregistrée de Peter Stein et Pierre Boulez donne également *nous*.
[193] La version 1901-1902 est différente : « Ce ne sont pas des petits os d'enfant que j'ai autour du cœur, ne t'inquiète pas… », (M, p. 392).
[194] Nous renvoyons à l'annexe 2, « Tableau comparatif des versions ».

proférer plus loin et plus longtemps, « quand je n'y serai plus… », comme dit Pelléas avant, devant la fenêtre de Mélisande (1999, p. 408).

Les coupures concernent principalement les réflexions philosophiques, voire métaphysiques. Debussy enlève ainsi entre autres la réplique d'Yniold : « Ils [Pelléas et Mélisande] sont malheureux, mais ils rient… » (1999, p. 416). Dans la même scène Debussy enlève toute la réplique de Golaud sur le jardinier et l'arbre tombé qui est trop grand et lourd pour le relever et qui « restera du côté où il est tombé. » Ce passage enlevé se termine par une conclusion philosophique de Golaud « il n'y a rien à faire à tout cela… » (1999, p. 418), également enlevée par Debussy. Ce passage enlevé contient une sorte de didascalie prononcée par Golaud : à part le jardinier, il mentionne « ces pauvres qui essaient d'allumer un petit feu dans la forêt » (*ibid*.). Nous avons souligné *supra* l'importance de *pauvre* comme épithète et comme personnage dans la pièce.

Un autre passage important sur ceux qui changent de visage « et probablement d'âme » (1892, p. 107 ; 1999, p. 424.) du monologue d'Arkël est enlevé aussi dans la partition (D, p. 266) : « je t'ai vue changer de visage, et probablement d'âme, comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide… » (1999 p. 424). Les termes « malgré », « midi », « grotte », « sombre », « froid » constituent des réseaux prosodiques et sémantiques de la pièce, sont chargés de signifiance. Dans la scène de la dernière rencontre de Pelléas et Mélisande, Debussy enlève un grand passage, un échange philosophique entre les personnages. Est enlevée ainsi la réplique de Mélisande : « Si, si ; je suis heureuse, mais je suis triste… » (1999, p. 432). Elle témoigne du même raisonnement contradictoire que celui de la réplique d'Yniold, aussi enlevé par Debussy : « Ils [Pelléas et Mélisande] sont malheureux, mais ils rient… » (*supra*). Sont enlevées avec ce passage les répliques de Pelléas « On est triste, souvent, quand on s'aime… » (1999, p. 432) et « Nous ne faisons pas ce que nous voulons » (1999, p. 433).

Les raccourcissements de Debussy qui parfois enlèvent les répétitions des mêmes phrases favorisent une nouvelle écoute du texte de la pièce. Analysons la suppression de 2 phrases de Pélléas : « C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres… » (A.II, S.1 ; 1892, p. 31 ; 1999, p. 383) et de la réaction de Mélisande qui suit : « C'est le navire qui m'a menée ici !… » (1999, p. 384). Ce qui disparaît avec la dernière réplique, c'est la répétition de la même phrase que Mélisande prononce mot-à-mot plus loin « C'est le navire qui m'a menée ici » (1892, p. 31, 32 ; 1999, p. 384) juste après la réplique de Pelléas « Il s'éloigne à toutes voiles… » (D, p. 61 ; 1892, p. 31 ; 1999, p. 383). Deux fois répétée, elle résonne comme écho

dans la pièce. On a l'impression que Mélisande n'a pas arrêté de dire cette phrase, quand Pelléas aura prononcé « Il s'éloigne à toutes voiles… ». Cela dépasse le niveau purement informatif et contribue à l'écriture de la polyphonie, du langage simultané, possible dans l'écriture musicale. Par conséquent, le texte même brouille les frontières temporelles ; on ne sait plus où l'on est, à quel moment de la conversation. La conversation ne commence, ni ne finit. On est dans un éternel moment de la parole.

Quand Debussy enlève la réplique de Pelléas « C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres … » (*supra*), il enlève deux éléments importants qui ressortent de la manière de Maeterlinck : le mot « étranger » (de la même famille que le mot « étrange ») et l'expression modale « il me semble ». Le dernier appartient au paradigme de « cela nous semble étrange » (1999, p. 380) ressorti de la version initiale « Cela peut nous sembler étrange » et la version arrêtée « cela nous semble étrange », répétée deux fois (1999, M, p. 380).

Dans la même scène, Debussy enlève deux questions de Geneviève, le début de sa réplique : « Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ?... » (1892, p. 32 ; 1999, p. 384). Les questions ne sont pas dites mais faites, musicalement réalisées par les silences. Ceux-ci sont mis en scène par les silences de Geneviève, de Pelléas et de Mélisande. Lors de ces silences, il n'y a que le chœur des marins qui résonne pendant deux mesures, ensuite restent les instruments seuls, les violons et les flûtes, et enfin vient le moment où il y a un silence dit absolu pendant deux soupirs et un demi-soupir (D, p. 65).

Il est symbolique aussi qu'au moment où Geneviève continue « Il est temps de rentrer » (D, *ibid*.), la partition ne garde même plus la présence de Pelléas et de Mélisande. Ils semblent être ailleurs. A la page 66 de la partition, Mélisande est nommée, mais sa partition est écrite par les pauses. Elle est indiquée par les paroles de Geneviève adressées à Pelléas : « Pélléas, montre la route à Mélisande » (D, p. 65-66). Au début du drame lyrique, Mélisande est absente dans la partition, même si l'on sait que Golaud la voit et parle d'elle (D, p. 7-8).

Debussy fait une modification personnelle du pronom complément dans la réplique de Pelléas : « Et maintenant je t'ai trouvée !... Je **l'**ai trouvée !… » (D, p. 340-341). Pelléas passe au pronom complément à la troisième personne, comme s'il ne parlait plus à Mélisande, mais d'elle. Cette modification rejoint un court échange entre Pelléas et Mélisande quand Pelléas reproche un peu plus loin : « Tu regardais ailleurs… » et Mélisande lui répond « Je te voyais ailleurs… » (1999, p. 432).

Mais dans l'autre exemple, A.II, S. 1, Debussy garde le jeu de pronoms de la version 1892 : « Je crois que je la vois briller … » (1892, p. 43), mais introduit une modification

grammaticale : « Je crois la voir briller » (D, p. 87). Le choix du pronom complément, c'est un tournant décisif dans le texte. Dans la version 1892, conservée par la partition, l'intrigue est contenue dans le pronom *la* que Pelléas avance le premier et qui n'a pas de référent, donc, reste de l'ordre de l'inconnu. L'indécision est renforcée par le fait que l'objet de la conversation – l'anneau – est au masculin : « Avec l'anneau qu'il m'a donné » (1999, p. 388-389). Ensuite, la conversation passe soudainement au pronom complément du féminin : « Je crois que je la vois briller … ». Mélisande précise : « Ma bague ? » (1892, p. 43). La version arrêtée de la pièce 1901 garde l'anneau et le pronom « le » : « Je crois que je le vois briller… » (1999, p. 389). En gagnant en logique, la nouvelle version perd en écho « ma bague » qui rime avec la réponse de Pelléas « Oui, oui ; là-bas…[195] » (1892, *ibid*.), même si Pelléas mentionne un peu plus loin le mot bague dans sa réponse « Il ne faut pas s'inquiéter ainsi pour une bague » (1999, p. 390). Dans tous les cas, les répliques « elle est perdue, perdu-**e** » (D, p. 88) grâce à la répétition de perdue et la prononciation du e muet, font écho au début du drame : « je suis perdu-**e**[196]!.. perdu-**e !** Oh ! oh ! perdue ici » (D, p. 11-12) de Mélisande qui à son tour fait écho à « Je suis perdu aussi » (D, p. 24) de Golaud (les deux répliques rapprochées également grâce à la rime *ici* – *aussi*). Ainsi, la version du féminin « elle est perdue » (la bague) ou du masculin « il est perdu » (l'anneau) de la version 1901 font échos au début, à la Mélisande perdue et au Golaud perdu.

Il y a des endroits où Debussy ajoute des mots. Il remplace, par exemple, « Je crois que mon cœur était écrasé » (A. II, S. 2 ; 1892, p. 45 ; 1999, p. 391) par « je crois que mon cœur était déchiré » (D, p. 101). Ce remplacement efface le lien avec la réplique de Golaud qui vient ensuite, même si, en même temps, il « corrige » la répétition du verbe *écraser* qui vient dans la réplique de Golaud plus tard : « Oh ! oh ! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs » (A. II, S. 2, 1892, p. 51). Debussy ajoute le mot « fleur » là, où la version 1892 n'a pas de complément d'objet : « Voyez, voyez, j'ai les mains pleines… » (1892, p. 33). Dans la partition on entend : « Voyez, voyez j'ai les mains pleines de fleurs » (D, p. 68). La version arrêtée de Maeterlinck donne : « Voyez, voyez j'ai les mains pleines de fleurs et de feuillage » (1999, p. 385). Debussy a l'air de retenir de la version modifiée de Maeterlinck l'objet direct *de fleurs*.

[195] « Là-bas,… là-bas… » (1999, p. 389). Nous conservons la ponctuation de l'édition de Paul Gorceix. L'édition d'Arnaud Rykner garde cette ponctuation, dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Gallimard, 2020, p. 52.

[196] Dans la partition, Debussy met deux points à la place des points de suspension normatives, pas de ponctuation après deuxième perdue. Le texte du livret dans Avant-Scène Opéra donne : « Je suis perdue !... perdue ! oh ! oh ! perdue ici… » dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit*., p. 15.

Debussy suit également la version arrêtée par Maeterlinck et ajoute « de la mort » au texte : « et éloigner un moment les menaces de la mort » (D, p. 273 ; 1999, p. 424). La version 1892 est moins précise, plus ouverte à tout type de menaces : « et éloigner un moment les menaces… » (1892, p. 108).

Les suppressions sont parfois aussi identiques dans la version arrêtée de la pièce et dans la partition. La réplique d'Arkël « Peut-être étais-tu de celles qui sont malheureuses sans le savoir… et celles-là sont les plus malheureuses… » (1892, p. 108) perd la fin « et celles-là sont les plus malheureuses… » dans la version arrêtée de la pièce (1999, p. 424) et dans la partition (D, p. 274).

Pour la modalité créée par l'ordre des mots (exemple *supra*), la version de Debussy coïncide avec la version arrêtée de Maeterlinck : « C'est peut-être la dernière fois que je te vois… » (D, p. 430). Cependant, cette scène est la première par laquelle commence Debussy. Elle aurait dû être terminée bien avant la version de Maeterlinck de 1901. L'explication probable de cette perspicacité du compositeur réside dans le fait que le deuxième volume du *Théâtre* de Maeterlinck qui contenait *Pelléas et Mélisande*, ait été publié le dernier, après le premier et le troisième volume, en mars 1902[197] ce qui signifie que Debussy aurait pu prendre connaissance des modifications de Maeterlinck. L'hypothèse la plus réaliste serait de penser que le texte du drame lyrique avait été arrêté à son tour après l'édition du *Théâtre* de Maeterlinck de 1901-1902 et que Debussy a prêté l'attention et l'oreille aux modifications entendues par Maeterlinck. Plusieurs exemples de pareilles coïncidences sont dans la toute dernière scène A.V. En revanche, Debussy reste très fidèle à la version 1892 dans A.III, S. 2(1) « Une des tours du château » (D, p. 151-187), la scène entre Pelléas et Mélisande à la fenêtre de la tour.

Si Debussy coupe les scènes polyphoniques des servantes et privilégie les dialogues des personnages, il arrive à l'écriture d'une conversation simultanée, dans la scène de la dernière rencontre de Pelléas et Mélisande pour leurs tous derniers échanges. Debussy entremêle les répliques des personnages : les « va-t'en » de Pelléas – en ajoutant une troisième occurrence contre deux du texte de Maeterlinck (D, p. 357) – avec deux *non* de Mélisande (contre trois dans la pièce, 1999, p. 435). Les « Tant mieux » de Mélisande sont intercalés de « Il vient » de Pelléas :

> MELISANDE. – Tant mieux !
> PELLEAS. – Il vient !

[197] *David Grayson*, « The libretto of Debussy's "Pelléas et Mélisande" », *op.cit.*, p. 34. L'auteur de l'article fait référence à l'annonce dans le *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* du 8 mars 1902 disant que l'édition du deuxième volume du *Théâtre* était fixée au mois de mars 1902.

MELISANDE. – Tant mieux ! (D, p. 358).

La partition possède les moyens d'une présentation simultanée de ces répliques. Les livrets en dehors de la partition, dans *l'Avant-Scène Opéra*, notamment, suivent la mise en page du texte de la pièce et ne montrent pas ces échanges émotionnels simultanés qui s'unissent et se chantent ensemble au même moment : « don-n**e** ! don-n**e** !... » de Pelléas et « Tou-t**e** ! tou-t**e** ! tou-t**e** ! » de Mélisande (D, p. 362) dans l'exemple qui suit :

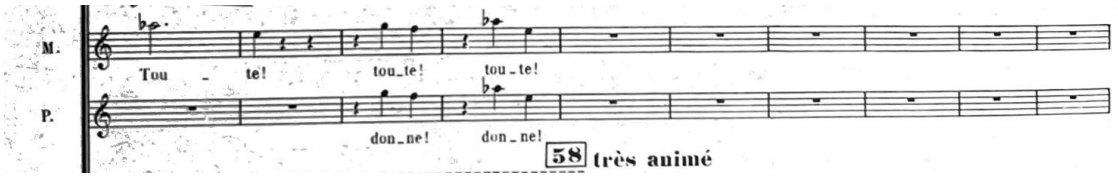


Fig. 9 a), « Toute ! Donne ! », le duo de Pelléas et Mélisande ; D, p. 362.

Nous tenons à présenter la page entière qui présente l'accompagnement de l'orchestre le plus complet, ce qui souligne la tension suprême du moment du drame :

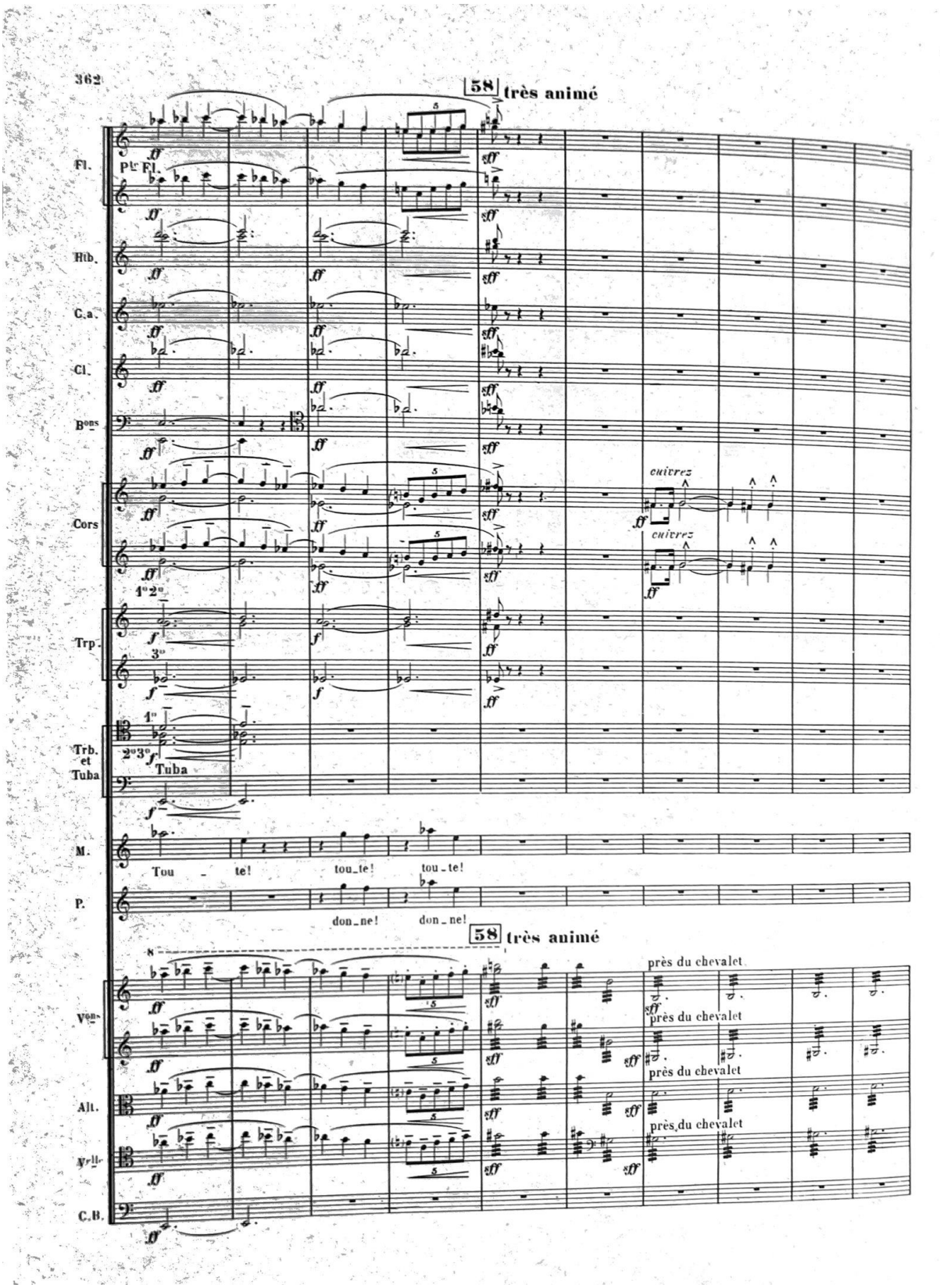


Fig. 9 b), « Toute ! Donne ! », le duo de Pelléas et Mélisande, accompagné de l'orchestre ; D, p. 362.

Debussy ajoute la toute dernière syllabe à la fin de cet acte, l'interjection « Ah ! » de Mélisande (D, p. 363).

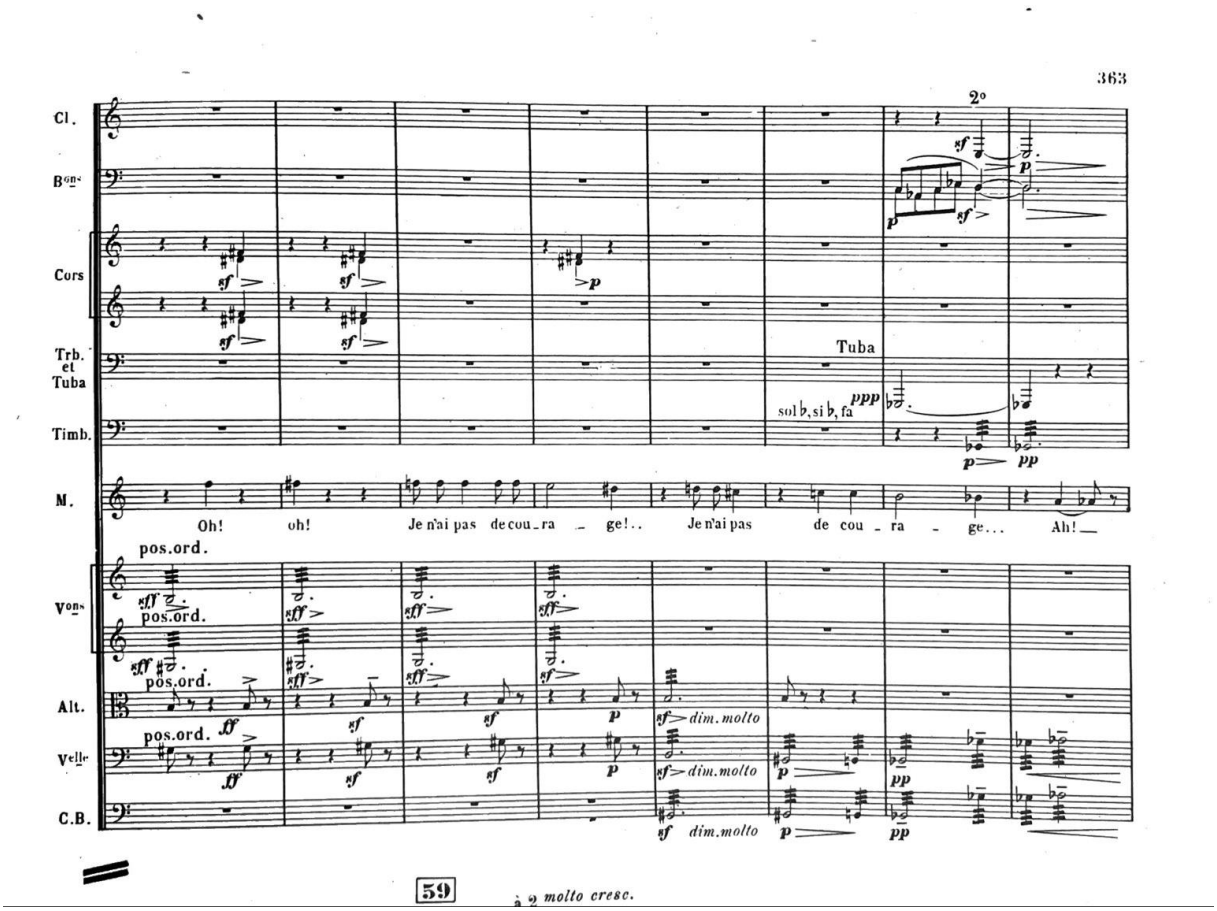


Fig. 10, « Ah ! », la voix de Mélisande ; D, p. 363.

La ponctuation

La ponctuation des versions du texte vient confirmer l'écriture de l'oralité, de la mise en scène de la voix dans le texte même. Ici, on assiste à la naissance d'une manière d'écriture que les critiques ont appelée « des monstres[198] ».

Pour Pierre Citti ces monstres de la ponctuation de Maeterlinck de 1892 sont « coquilles ou innovations », il en propose des exemples : « ;… » ; « ,… » ; « … ⁻ » ; « ?... » ; « !... ». Les points de suspension qui suivent ou précèdent d'autres signes de ponctuation sont considérés par le critique comme « un système entier de ponctuation "suspensive" ».

Effectivement, on rencontre des cas qui, faute de réapparaître systématiquement, peuvent être pris pour des fautes d'imprimerie : « J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée**..,** » (1892, p. 115). Un autre exemple inverse d'un point-virgule, suivi des points de suspension : « Il y a d'innombrables étoiles ; je n'en ai jamais vu autant que ce soir **;…** » (1892, p. 72 et 1999, p. 405) ; « Voyez-vous le gouffre ? (Troublé.) –

[198] *Pelléas et Mélisande,* notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 139. Toutes les citations sont à la même page.

Pélléas ? Pélléas ?.., » (1892, p. 81). La ponctuation présente unr multitude d'intonations qui veulent résonner toutes à la fois.

En même temps, il y a des cas répétitifs, bien qu'inhabituels. Parfois la version et la partition laissent deux points à la place des points de suspension normatifs : « Il y a toujours un silence extraordinaire.. » (1892, p. 38) ; « Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre.. » (1892, p. 40) ; « Je ne te donne pas ma main si tu pars.. » (1892, p. 72) ; « Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche.. » (1892, p. 75); « Penchez-vous ; n'ayez pas peur… je vous tiendrai**. .** » (1892, p. 81) ; « je te donnerai quelque chose demain**..** » (1892, p. 88) ; « Elle est plus lourde que tout ce qui est arrivé .. » (1892, p. 113 ; coupée dans la version 1901).

Plusieurs exemples contiennent deux points après un signe d'interrogation ou d'exclamation : « Voulez-vous un autre oreiller ?.. » (1892, p. 103) ; « Est-ce bien sûr ?.. » (*ibid*.). La version 1892 garde souvent ces deux points, là où la version arrêtée a des points de suspension normatifs : « Oh ! non, non ; ce n'est pas cela .. » (1892, p. 49). Les exemples sont trop nombreux pour être considérés comme fautes d'imprimerie. L'exemple de 1892 où il apparaît cinq points ne vient que confirmer l'importance et le sens des points de suspension : « Et puis l'année prochaine…..[199] » (A.II, S.2, 1892, p. 51). On constate que les points de suspension signifient différemment, comme si leur signification augmentait grâce au nombre de points. Des metteurs en scène contemporains[200] ont lu dans cette suggestion l'état de grossesse de Mélisande, Golaud accompagnant ses paroles en mettant la main sur le ventre de Mélisande.

Il y a une tendance à remarquer, ces deux points apparaissent à la place des points de suspension dans des scènes entre Pelléas et Mélisande, lors des moments spécifiques. Dans cette réplique de Pelléas : « Non, non, non ;. . je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens » (1892, p. 75), les deux points sont espacés, comme si la ponctuation était constituée aussi des blancs, mis en page par des espaces typographiques. Peut-être, dans le cas des deux points espacés, on peut parler d'un point qui commence la phrase suivante. Comme dans cet exemple où les points de suspension commencent la phrase : « … Y voyez-vous encore pour travailler ?... » (1892, p. 64).

[199] La version 1999 (qui reproduit celle de 1901-1902) met les points de suspension traditionnels normatifs.
[200] Notamment, la mise en scène de Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet et Marina Abramovic, [en ligne : https://operavision.eu/en/library/performances/operas/pelleas-et-melisande-grand-theatre-de-geneve, consulté le 17 août 2021], 00:49.

La partition porte souvent à son tour des signes de ponctuation linguistiques dans les paroles des personnages. Il s'agit notamment des virgules et des points de suspension. Fréquents sont les cas où la majuscule suit une virgule. D'habitude, cela correspond à une nouvelle phrase dans les versions du texte.

Il s'y ajoute la mélodie qui ne peut ne pas influencer l'expressivité de la phrase. La ponctuation étant la marque et la transmission de l'oralité, couplée avec les mouvements de la mélodie, les pauses musicales, contribue à la naissance d'un espace particulier entre le texte et la musique.

Les trois versions analysées de *Pelléas et Mélisande* existant parallèlement dans la synchronie prouvent que le texte n'arrête pas de se réinventer. Il semble raconter toujours la même histoire, mais le fait par des manières qui varient sans cesse. Ces manières coexistent et s'entendent simultanément. Le texte ne peut plus vivre isolé, sans prendre en compte ses versions arrêtées, en littérature et en musique. Chaque modification fait bouger tout le système de l'œuvre. Il n'est pas possible d'établir une typologie de modifications via les effets atteints une fois pour toutes de clarté, d'abstraction, de concrétisation etc. Maeterlinck n'aspire pas à la correction des répétitions. Nombreux sont les exemples qui montrent que Maeterlinck remplace tel mot par un autre en préservant, voire renforçant, la répétition.

Il n'y a pas de mot gratuit, chaque changement signifie dans la structure de l'œuvre et le mouvement continué d'un réseau prosodique et sémantique vers un autre constitue le temps et la condition de sa vie. La comparaison des versions du texte permet d'établir de nouveaux paradigmes prosodiques, dans le texte modifié, mais aussi le texte du drame lyrique qui deviennent visibles quand on fait attention aux mots, aux phrases modifiées, ou bien à de nouvelles entités de sens qui apparaissent grâce aux coupures de Debussy et aux nouveaux rapprochements de répliques.

Chapitre III
Face à l'événement : réceptions et recréations dans l'*inentendu* du langage

1. Archives critiques : « le nom de notre ignorance »

L'ouvrage Pelléas et Mélisande *: cent ans après*[201] produit un dossier de presse important autour de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck-Debussy. Le dossier comprend la période de 9 mois, du 26 avril 1902 au début 1903 et aboutit au total à 111 articles. L'apparition d'une vingtaine d'articles le lendemain de la première et d'une vingtaine d'articles le surlendemain témoigne de l'ampleur de l'événement qui devient un vrai moment historique dans la vie culturelle française, voire mondiale. L'avalanche d'articles est inspirée par la première du drame lyrique le mercredi 30 avril 1902 à l'Opéra-Comique, dans la mise en scène du directeur de l'Opéra-Comique Albert Carré, sous la direction musicale d'André Messager. Ce qui est applaudi de manière unanime par les critiques, c'est la mise en scène et les décors. Les sept décors réalisés par Jusseaume et Ronsin, changeant constamment d'une scène à l'autre, bien élaborés, sont caractérisés par « un luxe de décors[202] », « chefs-d'œuvre au point de vue de la construction, de la perspective et de l'effet général[203] ». Paradoxalement, ils sont surtout appréciés pour leur côté incroyablement réaliste, ces « fontaines où il semble que luise de la vraie eau limpide[204] », mais étant en même temps « des métaphores peintes », c'est-à-dire assez vraisemblables pour permettre d'accepter leurs enjeux suggestifs.

Quant aux côtés poétique et musical, on peut constater que certains articles se voient repris dans plusieurs revues. C'est le cas de deux articles du critique musical Arthur Pougin, où à côté de quelques appréciations à connotation négative comme « musique amorphe[205] », « musique insignifiante », « une gamme volontairement grise, uniforme, sans couleur et sans rayonnement », il évoque des éléments biographiques de Debussy ou bien fait le résumé du sujet scène par scène, lequel, selon lui, « peut se résumer en peu de mots ». Cette dernière

[201] Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 349-560.
[202] Xanrof, [Léon Fourneau], « Premières représentations », *Le Petit Sou*, le 2 mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 404.
[203] Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 68e année, n°18, (le 4 mai 1902), p. 138-140, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 423.
[204] Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 1er mai 1902 dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op. cit*., p. 372. La citation suivante est à la même page.
[205] Arthur Pougin, « Critique musicale », *L'Événement*, le 1er mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 376. Les citations suivantes sont p. 377, p. 378, p. 377.

caractéristique, en supposant une pauvreté du sujet, en réalité, appauvrit l'œuvre par l'opération même du résumé.

De pareils résumés laissent place à des ajouts subjectifs des critiques. Ainsi, Arthur Pougin écrit : « J'avoue ne pas deviner ce que Golaud et Pelléas viennent faire dans ces souterrains[206] ». Le critique ajoute tout de suite que « peut-être ne le savent-ils pas très bien eux-mêmes ». Son commentaire ironique se transforme, à son insu, dans une critique opérationnelle qui touche à la valeur de l'œuvre qui consiste dans l'inconnu que l'œuvre met en scène.

Les réflexions subjectives à tonalité ironique causent des erreurs factuelles qui dénaturent l'œuvre. Ainsi, une erreur factuelle surgit dans les commentaires des critiques quand Arthur Pougin décrit la deuxième scène comme « simple conversation entre le roi Arkël et son épouse Geneviève » (M, p. 421). Maeterlinck indique dans la liste des personnages que Geneviève est mère de Pelléas et Golaud, on sait également que le père de Pelléas est malade et reste dans une des chambres du château. L'histoire de Geneviève est aussi mystérieuse et rappelle en quelque sorte celle de Mélisande, parce que Geneviève, elle aussi, est venue un jour dans le château. Les relations confuses entre les membres de cette famille où Golaud et Pelléas sont demi-frères, fils de Geneviève et petits-fils d'Arkël rappelle le panthéon des dieux et renvoie de nouveau la trame de l'œuvre au fonctionnement du mythe[207].

En même temps, des erreurs factuelles sont soufflées par la poéticité de l'œuvre qui se fait entendre à travers les critiques plates, négatives. La succession qui décrit la rencontre de Golaud avec Mélisande par Catulle Mendès « il l'éveille, elle pleure[208] » (p. 371) ne correspond pas au texte de la pièce (et à l'argument du drame lyrique), où Golaud retrouve Mélisande parce qu'« [il] enten[d] pleurer » (M, p. 375 ; D, p. 7). Ce détail est important, il souligne la possibilité de la rencontre grâce à un appel sonore, humain d'une part. D'autre part, ce n'est pas Golaud qui est la raison des larmes de Mélisande (ni dans cette première scène, ni dans aucune d'autre). Ces pleurs sont sans raison, on y entend l'écho des *Ariettes oubliées* de Paul Verlaine (1874), mises en musique par Debussy (1887), notamment ces vers :

> Il pleure sans raison
> Dans ce cœur qui s'écœure.
> Quoi ! nulle trahison ?…

[206] Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 68e année, n°18, (le 4 mai 1902), p. 138-140, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 421. La citation suivante est à la même page.
[207] La remarque du critique de musique Christian Goubault que « Golaud a vingt ans de plus que Pelléas », dans Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.,* p. 163 fait rétablir les liens familiaux des personnages pour tirer la conclusion que Geneviève est venue dans le château d'Arkël, comme Mélisande, et elle est devenue épouse de deux frères, deux fils d'Arkël, dont l'un – le père de Pelléas – est malade dans le château.
[208] Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, le 1er mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.* Toutes les citations sont p. 371.

> Ce deuil est sans raison[209].

La raison des pleurs de Mélisande n'est jamais expliquée. Il n'y a pas de logique habituelle entre l'action d'éveiller Mélisande et ses pleurs, comme le fait comprendre Catulle Mendès dans son article. Cependant, il faut admettre et souligner que Mendès est conscient du danger de résumer une œuvre poétique :

> Le livret tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck a perdu presque toutes les qualités qui, au gré de beaucoup de personnes, le font si extraordinairement valoir, j'entends le mystère, le lointain de solitude et d'inconnu, l'indécision des sentiments, l'à tâtons, pourrait-on dire, de la pensée et du langage, le peut-être continu d'on on ne sait quoi.

Catulle Mendès formule un des traits pertinents de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et Debussy par l'« on ne sait quoi[210] ». Cette caractéristique donne au livret (terme de Mendès) le statut de drame poétique et lyrique à la fois au lieu de le laisser du côté d'« un conte dialogué ». Inspiré du mystère et de l'inconnu – deux autres valeurs clés de l'œuvre – Catulle Mendès cherche intuitivement le concept du *je ne sais quoi*[211]. Cependant si son terme porte sur la détection de l'inconnu via le pronom indéfini *on* – la première étape du questionnement – le « je ne sais quoi » en est la deuxième étape qui complète et formule la problématique de l'inconnu dans une manière subjective de l'explorer ; déterminé par *on* et exploré ensuite par *je*. *Je* est un engagement contre une description contenue dans les pronoms de la troisième personne, en utilisant les termes de Benveniste[212]. Mendès procède par les termes de formation discursive pour exprimer l'inconnu de *Pelléas et Mélisande* : « le peut-être continu », « l'à tâtons […] de la pensée et du langage ». L'imprécision et l'indécision sont relatées par un métadiscours poétique suggéré par l'œuvre.

À part cela, l'interprétation de Mendès attire l'attention à un élément important – Mélisande pleure – cette remarque invite à une lecture immanente de l'œuvre pour permettre de revoir ce fait habituel de pleurer pour constater sa transformation poétique dans l'œuvre. Les pleurs avaient commencé avant le début de la pièce, avant même que Golaud ne les entende, et ils se font entendre dans le texte à travers les échos prosodiques. Pleurer sans raison sort du paradigme de la logique psychologique ou comportementale, cesse d'être une action pour devenir une activité discursive qui réunit les personnages, les lieux, les événements dans la série

---

[209] Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, 1874, dans *Anthologie de la poésie française de Villon à Verlaine*, Librairie générale française, 1998, p. 99.
[210] Catulle Mendès, « Premières représentations », *op.cit*., p. 371.
[211] À voir la conceptualisation de *je ne sais quoi* par Gérard Dessons dans Gérard Dessons, *L'Art et La manière*, Paris, Honoré Champion, 2004 et Gérard Dessons, « X – truc – bidule » dans Belinda Cannone & Christian Doumet (dir.), *Dictionnaire des Mots manquants*, Vincennes, Thiérry Marchaisse, 2016, p. 192-195.
[212] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, *op.cit.,* p. 265. Dans l'argumentation de Benveniste, il s'agit de l'opposition entre *je* et *il*.

prosodique de *pleurer, Pelléas, plonger, plus*, etc. Si le critique musical Camille Bellaigue remarque ironiquement que « d'un bout à l'autre de la pièce [Mélisande] ne fera d'ailleurs guère autre chose [que de pleurer][213] », ce n'est pas par ce que le texte le dit, mais parce qu'il le fait entendre à travers les échos prosodiques.

Ces échos sont si bien entendus qu'ils apparaissent même dans la critique journalistique, extérieure à l'œuvre, qui se veut méchamment ironique. Elle est fondée cependant sur un principe phonétique des jeux de mot : « Mélèze et Palissandre[214] », « ri-gaulod » qui font écho aux noms des personnages. Le principe poétique de ces jeux de mots attire l'attention une fois de plus sur les échos prosodiques qui traversent l'œuvre et créent des liens sémantiques spécifiques, y compris pour les noms des personnages.

À côté de la multitude d'articles des premiers jours après la première du drame lyrique, il y a un article qui avait anticipé la première du drame lyrique et qui occupe une place à part puisqu'il cherche à concilier le côté littéraire et le côté musical avant même la création du drame sur scène. Il s'agit de l'article d'Octave Mirbeau daté du 27 avril 1902[215].

On ne saurait trop souligner l'importance de la contribution de Mirbeau à l'avènement du nom de Maeterlinck sur la scène littéraire suite à la pièce *La Princesse Maleine* en 1889. Elle a été félicitée quelque mois plus tard par l'article élogieux d'Octave Mirbeau paru dans *Le Figaro* le 24 août 1890[216]. L'article fut si important à cette époque et surtout pour Maeterlinck que le dramaturge a relaté en détail dans son livre de mémoires *Bulles Bleues* l'épisode où il avait reçu ce numéro du *Figaro* et avait lu l'article devant sa famille. Maeterlinck y cite le début de l'article[217]. Les premières éditions de *Pelléas et Mélisande* de 1892 portent la dédicace à Octave Mirbeau.

Le critique écrit après avoir assisté à une des dernières répétitions du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* de Debussy. La semaine du 28 avril 1902 est annoncée par Mirbeau comme « une noble et triple joie[218] » d'acclamer Maeterlinck « sous la triple face de son délicieux et puissant génie de poète, de philosophe et de dramaturge ». Dans l'ordre chronologique, il s'agit

---

[213] Camille Bellaigue, « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, 72e année, t. IX, le 15 mai 1902, p. 450, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 447.
[214] Xanrof, [Léon Fourneau], « Premières représentations », dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 385.
[215] Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Journal*, le 27 avril 1902, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 351-352.
[216] Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, le 24 août 1890, p. 1, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281227j.item>, consulté le 25 avril 2020].
[217] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues, souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948, p. 207-208.
[218] Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.* Toutes les citations sont p. 351.

de la parution de son livre *Le Temple enseveli*, du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* mis en musique par Debussy et de la pièce *Monna Vanna*, mise en scène par Lugné-Poe. Octave Mirbeau parle du drame lyrique de *Pelléas et Mélisande* en termes de « beauté réalisée » et dit « avec [une] tranquillité facilement prophétique » que « *Pelléas et Mélisande* sera un grand et juste triomphe ». Mirbeau cherche surtout à « défendre [Maeterlinck] contre lui-même » dans le renoncement public du dramaturge à son œuvre. Maeterlinck le dit dans la fameuse lettre apparue dans *Le Figaro* le 14 avril 1902, quelques jours avant la première du drame lyrique de Debussy : « En un mot, le *Pelléas* en question est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie […][219] ». Nous reviendrons à ce différend et les conséquences pour la version de la pièce dans le chapitre suivant.

Si Mirbeau prophétise pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck-Debussy « un grand et juste triomphe[220] », il le fait avec la certitude que les noms des deux auteurs doivent rayonner côte à côte, comme deux « âme[s] créatrice[s] fraternellement pareille[s] » autour d'« une œuvre… deux fois chef-d'œuvre !... ». Le terme n'est pas gratuit. Dans l'article du 24 août 1890 dédié à *La Princesse Maleine*, Mirbeau fait la distinction entre « un chef-d'œuvre étiqueté chef-d'œuvre à l'avance » et « un admirable et pur et éternel chef-d'œuvre […] qui suffit à immortaliser un nom[221] ». La distinction fait écho à la distinction des deux types de symboles faite par Maeterlinck à la même période du début des années 90 : le symbole *a priori* et le symbole qui naît de l'œuvre[222]. La notion de temps est inhérente à la définition : pour un chef d'œuvre étiqueté, c'est le passé déjà connu qui conditionne l'apparition du chef-d'œuvre, en fournissant les éléments nécessaires pour le qualifier comme tel, mais par les termes et les attitudes du moment présent. Il s'agit des chefs-d'œuvre de « tous les jours », comme les caractérise Mirbeau. L'autre type est atemporel, et en conséquence reconnaissable potentiellement par toutes les époques. Par ailleurs, il est important de souligner que pour Mirbeau, il s'agit d'une seule œuvre : il ne sépare pas le travail de Debussy de celui de Maeterlinck. Après la première du drame lyrique, Paul Dukas confirme qu'il ne s'agit pas d'un « chef-d'œuvre classique ou classé[223] ». Le compositeur – qui mettra en musique cinq ans plus tard *Ariane et Barbe Bleue*

[219] Lettre de Maurice Maeterlinck du 14 avril 1902, *le Figaro*, « Courrier des théâtres », p. 4 [en ligne], <consulté le 20.07.2019>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k285841x/f4.item>.
[220] Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Journal*, le 27 avril 1902, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit*., p. 351 pour toutes les citations.
[221] Octave Mirbeau « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, *op.cit.*, également dans Maurice Maeterlinck, *Bulles Bleues*, *op.cit.*, p. 207.
[222] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 154-156.
[223] Paul Dukas, « Chronique musicale », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°19, le 10 mai 1902, p. 148-149, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 436.

de Maeterlinck – invite ainsi à construire la notion même de chef-d'œuvre à partir de l'œuvre de Maeterlinck et Debussy.

En travaillant cette notion de chef-d'œuvre, on retrouve la citation de Charles Darcours, quand il parle de *La Demoiselle élue* de Debussy lors du concert le 8 avril 1893 :

> Ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais elle a, à elle seule, plus de vie que toutes les compositions à la suite desquelles elle nous a été exhibée…[224].

S'il s'agit de 1893, l'année où est créé *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, c'est le moment où Debussy commence à y travailler. Darcours attire l'attention sur une caractéristique extramusicale, mais que Debussy mettra au centre de son œuvre et développera lui-même à propos de *Pelléas et Mélisande* sous le concept d'humanité que l'œuvre est capable de transmettre :

> Le drame de Pelléas […] malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant "documents sur la vie[225]".

Octave Mirbeau construit son argumentation sur le terme de *génie* de Maeterlinck, qu'il évoque à plusieurs reprises. Selon Mirbeau, c'est moins la musique de Debussy qui a rencontré le texte de Maeterlinck que Maeterlinck qui « [a] trouvé [en Debussy] le seul interprète de [son] génie[226] », ce génie que Maeterlinck se voit « obligé de renier publiquement » d'après Mirbeau. La logique chronologique se trouve inversée, comme si le texte de Maeterlinck avait été conçu pour appeler une création musicale, et plutôt la création musicale d'un compositeur particulier, « une âme créatrice fraternellement pareille à la [sienne] » pour être ni plus ni moins, mais « un grand et juste triomphe ».

Paul Gorceix dans l'introduction à *Aglavaine et Sélysette*[227] émet une remarque qui aurait conditionné un éventuel succès de l'œuvre : « C'est un drame d'amour et de mort qui fait écho à *Pelléas*, sans avoir eu un Mirbeau ou un Debussy pour le promouvoir[228] ». On entend dans cette remarque les références à la critique créatrice, venant d'un monde critique professionnel dans la personne de Mirbeau et du monde artistique musical, dans la personne de Debussy. Si les deux ont contribué à la vie de l'œuvre de Maeterlinck, c'est qu'ils ont entendu et ont surtout fait entendre la valeur de son œuvre. Ce n'est pas une simple promotion publicitaire, mais un

---

[224] Charles Darcours à propos de *La Damoiselle élue* de Claude Debussy, cité dans Jean Barraqué, *Debussy, op.cit.*, p. 105. Les autres œuvres créées lors de ce concert ont été une ouverture de Dukas, *Le Poème de l'Amour et de la Mer* de Chausson et *Phydilé* de Duparc.
[225] Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? », *op.cit.*, p. 68.
[226] Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 351. Les citations suivantes sont p. 352 et les deux dernières, p. 351.
[227] La pièce *Aglavaine et Sélysette* a donné deux œuvres de musique symphonique : *Prélude pour Aglavaine et Sélysette* d'Arthur Honegger (1916-1917) et *Ouverture* pour orchestre de Cyril Scott (vers 1902), voir Annexe 1.
[228] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *Œuvres II, op.cit.,* p. 557.

travail profond d'analyse (discursif et musical) qui ne dépasse pas l'œuvre, ne se colle pas à côté, mais la contient « en créant toujours plus intensément[229] », en reprenant la définition de Thibaudet de la critique créatrice. Promouvoir l'œuvre au sens fort du terme de ce contexte n'est pas seulement donner l'occasion à en parler, mais de faire entendre comment elle signifie.

Le critique littéraire Robert Kemp, l'un des défenseurs de *Pelléas et Mélisande* en 1902 lors des premiers spectacles à l'Opéra-Comique, souligne un travail réciproquement bénéfique du poète et du musicien :

> « Ils se sont fondus l'un avec l'autre ; le poète a provoqué l'éclosion définitive du génie du musicien ; et le génie du musicien nous a permis de mesurer, avec une tendre précision, la beauté des textes "maeterlinckiens". D'en admirer les purs miracles[230] ».

L'un serait impensable sans l'autre. Aussi, ne s'agit-il pas d'un seul texte, d'une seule pièce. D'après Kemp, l'approche de Debussy a permis d'entendre différemment la manière de Maeterlinck non seulement dans *Pelléas et Mélisande*, mais répandue sur d'autres de ses textes, La mise en musique a proposé une certaine pédagogie de lecture des textes dramatiques.

2. Musique et poésie : un nouvel « hymen » des arts

Même en gardant la mise en valeur du texte dans les deux cas (pièce et drame lyrique), il existe un autre danger de revenir à la concurrence, pour une fois, entre le texte sans musique et le texte mis en musique, le dernier considéré apparemment comme plus réussi. Cette réflexion soulèverait des questions de la coopération entre le texte et la musique, mais masquerait ce qu'il y aurait à entendre dans le texte, sa propre « musique ». Étienne Destranges, critique musical des temps de Debussy, attire l'attention à « la prose, déjà chantante par elle-même de M. Maeterlinck[231] » que le compositeur s'est donné le souci de respecter même au détriment de la musique, pour retomber dans « ce *parlando*, sorte de psalmodie d'une monotonie fatigante ». Cette appréciation formule une problématique importante de la présente recherche, par quoi la prose de Maeterlinck serait chantante par elle-même ? La question se pose aussi s'il s'agit dans le cas de *Pelléas et Mélisande* d'un poème lyrique, c'est-à-dire si cette œuvre est vouée à être mise en musique, mais plus que cela, en tant que pièce, peut-elle être mise en scène ? La question théorique de l'œuvre revient constamment. Comme si l'on pouvait délimiter *a priori* des œuvres qui portent leur musicalité et appellent de la musique et les autres qui sont anti-musicales. La

[229] Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, *op.cit.*, p. 206.
[230] Christian Lutaud, Postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, p. 92-93.
[231] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*. Étude analytique et critique », *op. cit.*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 140, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.*, p. 15.

question rejoint celle des types de textes de Barthes, scriptible et lisible, et une fois portée sur l'*a priori* de l'œuvre elle lui refuse son historicité.

La question de l'œuvre surgit surtout quand les critiques réfléchissent sur les facteurs du succès de *Pelléas*[232]. Non seulement la tâche est de déterminer de quel *Pelléas* il s'agit (le texte de la pièce et le texte du drame lyrique appartenant tous deux à Maeterlinck, nous le verrons en détail dans le chapitre suivant). Mais il s'agit d'une nouvelle conception de l'œuvre qui fait entendre le chant de la parole, dans le drame lyrique de Maeterlinck-Debussy, ainsi que dans la pièce de Maeterlinck. Le drame lyrique devient une œuvre spécifique et représente un nouveau dispositif texte-musique.

Ce que l'on reproche à la musique de Debussy, c'est qu'« elle précise trop les mots[233] » parce que « tout ce qui tend à une précision quelconque de ces personnages à peine esquissés, va contre l'esprit même du poème ». Raoul Brunel, l'auteur de cette dernière citation, va jusqu'à dire que non seulement la musique risque de dénaturer le texte, mais toute mise en scène détruirait, « trahirait » en rendant réel le poème « qu'il faut *rêver* pour en sentir toute la saveur étrange ». On lit ici presque le manifeste du symbolisme que l'on pourrait résumer par le terme-clé de « suggestion ».

Cependant, on peut analyser différemment le rôle de la musique de Debussy et y voir la mise en relief de la parole dans sa continuité et non pas de certains mots isolés. Ainsi, Claude Guillon, fervent debussyste du temps du compositeur, compositeur lui-même, chroniqueur musical voit dans l'œuvre de Debussy un nouveau moyen de traiter la musique vocale, il le caractérise ainsi : « le compositeur évite avec soin le retour un peu bébête du thème caractérisant un personnage sur le mot ou la phrase rappelant ce personnage ; il voit l'*idée* et non le *mot*[234] ». Ce moyen musical permet de créer un continuum, d'avancer sans s'arrêter sur des mots isolés. Ceci confirme le projet même de Debussy qu'il expose dans son interview à Robert de Flers dans le *Figaro* : « J'ai voulu que l'action ne s'arrêtât jamais, qu'elle fût continue, ininterrompue. J'ai

[232] « En effet, reconnaissons que c'est surtout la musique de Debussy qui a emporté jusqu'à nous, en cette fin de XXe siècle, la renommée de Pelléas », Christian Lutaud, Postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, p. 91.

[233] René Benoist, « Premières représentations », *La Politique coloniale*, 1er mai 1902, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 354. Les citations suivantes sont tirées de l'article de Raoul Brunel [Raoul Blondel], « Chronique musicale », *La Voix nationale*, 1er mai 1902, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit*., p. 355.

[234] Claude Guillon, « La conception musicale et dramatique de *Pelléas et Mélisande* », *L'Ouest-Artiste*, 22e/730-16, 26 janvier 1907, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des Proses lyriques à *Pelléas et Mélisande* », *op. cit.*, p. 9.

voulu me passer des phrases musicales parasites[235] ». Ainsi, le texte et la musique ne se trouvent pas juxtaposés par certains moments clés, mais sont réunis par une même idée tout le long de l'œuvre.

Le problème est moins que le public connaît mieux le drame lyrique de Debussy que la pièce de Maeterlinck, (le texte de la pièce, pour délimiter techniquement la pièce et le drame lyrique) ou que l'on interprète le drame plus souvent que la pièce. La réalité est que la pièce ne peut plus vivre et se lire, s'entendre, comme si le drame lyrique n'existait pas[236]. Éveline Andréani souligne que la connaissance de « sens seconds[237] » révélés par la musique rend difficile la lecture du seul texte quand il est mis en scène de nouveau comme pièce non accompagnée de musique. La difficulté principale consiste à « se réaccoutumer ensuite à la nudité du seul texte ». Il se trouve que le texte s'entend différemment. Ce n'est donc pas le texte qui a vieilli, c'est l'écoute du texte qui s'est renouvelée.

En entendant quelque chose de particulier dans la musique de Debussy, la critique permet de mettre en relief la particularité de la parole dans les textes de Maeterlinck :

> Debussy a osé se limiter, sans contrainte musicale pourtant, à la scrupuleuse notation de la parole et il a donné à son drame un *mouvement* absolument nouveau dans le discours[238].

D'une part Debussy note la parole, l'enregistre par les moyens de la partition. D'autre part, la parole même reçoit un nouveau mouvement. Non seulement le texte est mis en musique, mais le discours est noté dans tous ses changements constants. On dirait que ce mouvement nouveau que la musique donne au drame est la mise en abyme du fonctionnement du discours qui est en constant changement. Pour reprendre la définition de Benveniste résumant au niveau discursif quotidien que « dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention[239] ». Debussy écrit dans sa lettre à André Caplet du 25 février 1910 à propos d'*Ibéria* que « *ça n'a pas l'air d'être écrit*[240] ». Le compositeur souligne ainsi l'importance de

---

[235] L'interview de Debussy avec Robert de Flers, « Critique des critiques. *Pelléas et Mélisande* », *Le Figaro*, le 16 mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit*., p. 472, cité également par Jean Barraqué, Claude Debussy, p. 150.

[236] Après la mise en scène de la pièce *Pelléas et Mélisande* par Alain Battis en 2017 à la Cartoucherie, Théâtre de l'Épée à Paris, on pouvait entendre le public dire que la prononciation des e muets était bizarre, voire inadmissible dans des mises en scène dramaturgiques contemporaines. La question reste à savoir si la mise en scène a introduit une diction proche de la diction musicale, ou bien les spectateurs ont cru entendre la version musicale du drame lyrique qu'ils sont plus habitués à entendre.

[237] Éveline Andréani, « Texte et musique ou les aventures du sens à propos de *Pelléas et Mélisande :* Maeterlinck et Debussy », *op.cit*., p. 22. La citation suivante est à la même page.

[238] Robert Brussel, « Musique », *L'Art dramatique et musical au XXe siècle*, 2e année (1902), Paris : *Revue d'art dramatique*, 1903, p. 450-453, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 560. L'italique appartient à nous.

[239] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.II, *op.cit.*, p. 19.

[240] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit*., p. 1253, souligné par le compositeur.

transmettre le mouvement dans tous ses changements. Christian Goubault confirme que dans tout le projet artistique de Debussy « face à la musique trop apprise, aux formes figées et imposées, à la syntaxe sclérosée, Debussy prône […] la primauté de la sensibilité et de l'oreille sur la vaine spéculation d'une musique "pour papier"[241] ». Même écrite, la musique ne doit pas souligner son caractère fixé, reproduisible, mais témoigner de l'inventivité du moment. C'est en cela que le critique voit le renouvellement du concept de la musique et de son devenir par Debussy. Christian Goubault considère que Debussy « a créé une poétique sonore de l'instantané ».

La parole reçoit un mouvement nouveau et la musique aussi par conséquent. Le terme de mouvement est important. Il fait référence au *rythme* pré-platonicien, à l'organisation du mouvant[242]. Si la parole est traitée par les moyens de musique (par la « notation scrupuleuse »), ce sont donc les moyens de musique, certaines de ses caractéristiques qui apportent du nouveau dans le discours. La musique s'avère être moins une mélodie qu'un mouvement. Par conséquent, la parole aussi. Cette caractéristique − un mouvement particulièrement organisé − réunit la musique et la parole.

L'une des premières critiques négatives a porté sur l'absence de forme. Vincent d'Indy à l'entracte de la première de *Pelléas et Mélisande* en 1902 précise à Jean Huré que « cette musique ne vivra pas, car elle n'a pas de *forme*[243] ». Émile Vuillermoz commente la réplique de Vincent d'Indy[244] en réfléchissant au sens du terme et confirme que la musique de Debussy ne s'inscrit dans aucune des formes classiques, préétablies :

> Elle ne se plie à aucune des règles de la forme " A.B.A.", " lied", de l'ouverture, de l'*aria*, de la grande variation beethovenienne, des entrées fuguées et autres moules préétablies dans lesquels on coule de la musique en fusion pour lui imposer un calibrage réglementaire.

Mais Vuillermoz ne s'arrête pas sur la constatation d'un refus de la forme, voire d'un désordre, il souligne une nouvelle logique de la musique de Debussy :

> La forme, pour lui [Debussy], c'est la solution heureuse d'un problème de proportions, d'harmonie, d'eurythmie et d'équilibre[245].

---

[241] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2002, p. 7. La citation suivante est p. 27.
[242] Nous renvoyons à l'ouvrage d'Henri Meschonnic et de Gérard Dessons, *Traité du rythme*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 11-70.
[243] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 98. La citation suivante est à la même page.
[244] Émile Vuillermoz rappelle que deux mois après cette « condamnation à mort » de l'œuvre de Debussy par d'Indy, celui-ci publie un article élogieux dans la revue *Occident* : « Dans *Pelléas*, l'émotion ne vient pas de la musique » et encore « La musique ne joue, d'ailleurs, la plupart du temps, dans cet ouvrage, qu'un rôle secondaire » (cité dans Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 100-101). Dans son *Traité de Composition*, d'Indy note que la partition de *Pelléas* est « complètement sacrifiée à la déclamation » (*ibid.*), que « l'esthétique de Debussy est une esthétique de sensations et c'est là un principe peu compatible avec le but véritable du grand art » (*ibid.*).
[245] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 99.

La notion de justesse se profile à travers cette définition de la forme particulière de la musique de Debussy. Le terme antique d'eurythmie, traduit en français comme un bon rythme juste, porte en soi un côté mystique, mais dans une manière symboliste à travers la définition d'eurythmie du début du XXe siècle comme « le langage invisible rendu visible[246] ». Cela rejoint directement l'exploration de l'invisible des symbolistes et notamment de Maeterlinck[247].

Vuillermoz donne l'exemple métaphorique des arbres de plein vent (chêne, cyprès, palmier, sapin) qui créent leur propre forme, « avec un dédain de la symétrie et de la géométrie[248] ». Vuillermoz soulève la question théorique du spécifique, celui qui crée son espèce : des arbres « abandonnés au génie de l'espèce ». Ainsi, la musique de Debussy crée sa manière par l'invention d'une nouvelle forme qui fonctionne selon une nouvelle raison et cherche à mettre en musique le rythme propre de la parole en gardant son côté mouvant.

On ne pourrait pas départager si la critique a été plutôt négative ou positive sur l'œuvre de Maeterlinck-Debussy surtout au tout début après la première. C'est la qualité de la critique qui compte. Dans les cas de la critique négative, l'appréhension permet de souligner une nouvelle vision qui se profile à travers l'œuvre sur le fonds de la manière générale de penser, de voir, d'entendre, la conjoncture et la norme de l'époque. Debussy même dans son interview à Robert de Flers avoue qu'« une négation vaut plusieurs affirmations[249] ». Debussy répond dans cette interview à la critique de Gaston Serpette qui déclare que « [sa] partition [de Debussy] est la "négation" de tout art musical ». Dans la même logique, la critique négative permet ainsi de regarder le « tout art » dans sa totalité pour voir la particularité de chacune de ses constituantes-réalisations. On y confronte le problème de *totus* et de *omnis* sur lequel attire l'attention Henri Meschonnic en parlant du continu du corps au langage[250] qui n'égale pas le continu logique, sémiotique, comptable. La question remonte à la citation de Quintilien « *Minus est tamen totum dicere, quam omnia*[251] » dont les traductions peuvent varier de « Dire le tout est moins que de dire les détails » et « Tout dire dans sa totalité est toutefois moins qu'en dire tous les détails ». Le tout indéfini est opposé à ses parties qui donnent l'aspect spécifique au total. Cette

[246] Grégoire Perra, « L'Eurythmie dans les écoles Steiner-Waldorf : de l'Anthroposophie à visage presque découvert ! », [en ligne : https://veritesteiner.wordpress.com/2012/11/03/92/, consulté le 02 juin 2020].
[247] Nous renvoyons à l'analyse de Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 17-31.
[248] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 100. La citation suivante est à la même page.
[249] Robert de Flers, « Critique des critiques. *Pelléas et Mélisande* », *Le Figaro*, 16 mai 1902 dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.*, p. 473. La citation suivante est à la même page.
[250] Henri Meschonnic, « La force dans le langage », *op.cit.*, p. 16.
[251] Quintilien, *Institution oratoire*, t.3, texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque, Paris, Garnier Frères, 1933-1934, p. 184, [en ligne : < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9765050m/f198.item.r=totum,%20quam%20omnia>, consulté le 20.07.19].

distinction entre *totus* et *omnis* est au cœur du problème de la confusion entre l'art et les œuvres d'art, la poésie et les poèmes.

La critique est élogieuse, quand la musique assume sa fonction imitative traditionnelle. C'est l'exemple de Camille Bellaigue, critique et musicographe français de la deuxième moitié du XIXe siècle. Il approuve le dernier acte où « l'orchestre arrive à quelques effets heureux de discrétion, de finesse, de ténuité. Comme la frêle héroïne, il respire à peine, il agonise, il meurt[252] ». La comparaison de l'orchestre agonisant avec Mélisande mourante met l'analyse sur le niveau de l'harmonie imitative.

Ce que le critique prend pour un défaut, est une découverte, voire une réussite de Debussy : peindre la vie, suivre le mouvement du discours. Le critique avance ainsi :

> On se prend à douter parfois que tout cela soit noté, que ces rumeurs ou ces murmures aient passé de l'état sonore inorganique à l'état de sons organisés, et du domaine de la nature et de la matière dans celui de l'esprit et de l'art.

On est de nouveau en face du projet de Debussy de suivre le mouvement de la parole, de faire comme si la parole était fixée par des moyens inédits, moyens de musique qui garderaient son caractère mouvant. Le drame lyrique devient un lieu de rencontre du sauvage et de l'artifice sans avoir réellement transformé le premier, mais en transformant l'autre, en créant un lieu poétique entre les deux que Bellaigue lui-même démontre dans sa critique théorique quant il réunit prosodiquement *inorganique* et *organisé*, comme s'ils étaient inhérents l'un à l'autre. Une sorte de naturel retravaillé qui garde son côté naturel, mais ne devient pas dénaturé par l'artificiel.

On remarque une rencontre pareille entre le texte et la musique quand « le drame littéraire côtoie sans cesse ces régions du sentiment où l'expression verbale aspire à se perdre dans l'expression sonore[253] ». Il est important de voir cette rencontre *in praesentia*, au moment où la parole cherche à s'entendre, à signifier différemment grâce à son interaction avec la musique. Ce n'est pas le résultat qui est vu dans l'interaction du texte avec la musique, le texte effacé ou compensé par la musique, mais c'est la tentative d'une transformation nécessaire réciproque de la parole et de la musique. On retrouve, par exemple, le même acte paradoxalement volontaire dans la musique de Debussy de noyer les motifs, les esquisser, comme s'ils n'étaient que souvenirs lointains ou échos. Discrets, mais bien présents, « ils essaient de se faire oublier[254] »

---

[252] Camille Bellaigue, « Revue musicale », dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit*., p. 448. Les citations suivantes sont à la même page.
[253] Paul Dukas, « Chronique musicale », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 19, le 10 mai 1902, p. 148-149, cité dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 436.
[254] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, le 13 novembre 1910, p. 142-143, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses*

d'après Étienne Destranges. Ils apparaissent avec l'objectif de se faire oublier et de laisser enregistrée la seule trace de leur passage, comme la parole qui laisse une trace spécifique et incomparable lors de son interaction la musique. On peut appliquer ici le terme de « bruissement » de Roland Barthes qui signifie « l'évaporation même du bruit[255] », la trace d'un passage toujours en mouvement.

La critique est forte quand le critique, intéressé (intrigué, ahuri), fait remarquer des faits ou plutôt des effets qu'il avoue ne pas comprendre. Cette incompréhension fait poser des questions qui permettent de développer la pensée, de formuler une nouvelle vision esthétique. Camille Bellaigue repère principalement dans l'œuvre des phrases « insignifiantes, mais qui nous inquiètent pourtant par ce qu'elles semblent du moins enfermer de sens profond, symbolique, et que nous ne comprenons pas[256] ». Il s'agit d'une position créatrice de la critique qui admet d'autres valeurs que celles qu'elle sait répertorier. Ici la logique et le sentiment retrouvent de l'équilibre dans une intuition de recherche. De même Jules Lemaître, après la création de la pièce *Pelléas et Mélisande* par Lugné-Poe en 1893, énumère les symboles qu'il a retrouvés dans la pièce. En accompagnant certains symboles retrouvés, il ajoute des verbes modaux « je pense », « j'imagine » avant d'arriver au septième symbole, celui des trois pauvres dans la scène « Devant une grotte » (A. II, S.3) qu'il classe parmi les symboles en se posant la question :

> Que signifient ces vieux pauvres endormis dans cette grotte ? En vérité, je ne sais pas. C'est peut-être un septième symbole… Est-ce un septième symbole ? … je ne sais pas si c'est un septième symbole… Voilà que je parle comme l'auteur[257].

Lemaître fait allusion à la manière de Maeterlinck avec les répétitions et points de suspension. Cependant plus que d'être une parodie ironique, c'est une mise en abyme du doute et plus général de la progression d'une pensée ou d'un sentiment. En outre, le critique ressent du sens particulier dans ce qui n'est pas expliqué *a priori* par un code culturel ou littéraire, mais qui naît de l'œuvre et dans l'œuvre.

Jules Lemaître change de paradigme vers la notion d'inexplicable : « Il y a, çà et là, je ne dirai pas du "je ne sais quoi", mais plutôt de "l'on ne sait pourquoi" dans leurs discours », puisque « ce sont des phrases sans liaison entre elles[258] ». Pour le critique, l'inexplicable est de l'ordre métaphysique puisque « [l'] explication gît toute dans la destinée, qui est inexplicable ».

---

lyriques à *Pelléas et Mélisande* », *Cahiers Debussy,* n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 19.

[255] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV, op. cit.,* p. 100.

[256] Camille Bellaigue, « Revue musicale », *op.cit*., p. 447.

[257] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *L'Écho de Paris*, le 21 mai 1893, dans Philippe Martin-Lau (dir.), *Centenaire de* Pelléas, Orléans, Paradigme, 2001, p. 144.

[258] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *op. cit.,* p. 142. La citation suivante est à la même page.

Le concept corollaire du « je ne sais quoi », le « je ne sais pourquoi » spécifie davantage cette œuvre classée souvent comme incompréhensible, sur un niveau autre que métaphysique. Les personnages avouent eux-mêmes avoir du mal à trouver la raison de leurs sentiments, de leurs actions. La question de la raison, du pourquoi, de l'explication est un niveau sémantique, la question du sens. Mais les rapports entre la raison et le sens ne sont pas immédiats et inversibles. L'absence de raisons ne signifie pas l'absence de sens. *Pelléas et Mélisande* appelle à l'entendre. Par exemple, quand Golaud demande à Mélisande pourquoi elle pleure et pourquoi elle est malheureuse, en insistant qu'« il faut une raison », elle répète à chaque supposition de Golaud : « ce n'est pas cela […] ce n'est pas cela », « c'est quelque chose plus fort que moi … » (M, p. 392-393). En repoussant toutes les suggestions de Golaud, Mélisande indique par ce geste qu'une émotion, un état d'âme peuvent être sans raison. Ici, on atteint un moment théorique important, parce que l'on passe du domaine de l'inexprimable au domaine de l'inexplicable. La pièce pose la question « pourquoi » quarante-six fois. On entend la question « pourquoi » quarante-deux fois et quatre fois c'est une réponse, en fonction de connecteur de cause, toujours comme une proposition en lien avec le verbe savoir (en forme négative (Mélisande) ou interrogative (Pelléas)). Ex. quand Mélisande répond à Golaud « Je ne sais pas pourquoi… » et quand elle répond à Pelléas : Moi, je ne voulais pas venir… Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir… » ; et quand Pelléas demande à Mélisande lors de leur dernière rencontre : « Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'éloigne… », Pelléas : « Sais-tu pourquoi je t'ai demandé de venir ce soir ? » (A.IV, S.4(3)). Les exemples de questions : « Pourquoi pleures-tu ? » et les autres. Une fois Mélisande dit nettement à Golaud « Je ne sais pas pourquoi… » (M, p. 392). Les questions n'ont pas de réponses, en est l'exemple la scène entre Mélisande et Yniold (A.III, S.1).

> MÉLISANDE. – Qu'y a-il, Yniold ? Qu'y a-t-il ?... pourquoi pleures-tu tout à coup ?
> YNIOLD, *sanglotant*. – Parce que… Oh ! oh ! parce que…
> MÉLISANDE. – Pourquoi ?... Pourquoi ?... dis-le moi… (M, p. 401).

Le garçon répond à la question de Mélisande par le début d'une éventuelle réponse « Parce que… Parce que… Oh ! oh ! parce que… ». Cette réponse enfantine est dans sa fonction phatique une pan-réponse. Finalement, sa fonction n'est qu'à pousser Mélisande à répéter la même question « Pourquoi ?... Pourquoi ?... ». Par ailleurs, la question de Mélisande « pourquoi pleures-tu tout à coup ? » fait écho à la question de Golaud que l'héroïne entend à son tour à leur première rencontre dans la forêt. Golaud demande exactement comme Mélisande à Yniold « Pourquoi pleures-tu ? », et il corrige tout de suite la formule en passant au vouvoiement : « Pourquoi pleurez-vous ? » (M, p. 375). La didascalie qui accompagne l'état d'Yniold n'est

pas anodine non plus. Il ne pleure pas, il *sanglote*. Et sanglote, on l'a vu, est un paradigme prosodique de Golaud, à la différence de *pleurer*, paradigme de Pelléas. La didascalie accessoire, comme un motif latent en musique, fait entendre un personnage par le seul fait de mentionner son paradigme prosodique.

Le terme d'inexprimable représente un terrain favorable pour continuer à instaurer des relations concurrentielles entre la musique et le langage et de cette façon les séparer davantage. C'est le terme-blason de l'approche qui cherche à montrer la supériorité de la musique sur le langage, pour les prétendus domaines où le langage ne serait plus capable d'exprimer quelque chose. Quant au terme d'inexplicable, il représente justement le moteur de création, la source de l'inconnu, la source de son invention même. Dans ce sens, on peut parler également du rôle poétique du « je ne sais pourquoi » qui est au contraire un point de rapprochement entre le poème et la musique.

Ce tournant du « je ne sais quoi » vers le « je ne sais pourquoi » est important pour la fin du XIXe siècle, il deviendra à partir des symbolistes un signe de modernité poétique dans le sens où le terme même de sens se retrouve mis en question. Le sens en tant que direction, avec son début et sa fin, sa cause et son but n'est plus le seul mode de lecture.

Paul Dukas analyse le travail novateur de Debussy du point de vue du travail de compositeur. On est en présence de la critique des maîtres, d'après la classification de Thibaudet[259]. D'après Dukas, Debussy ne cherche pas un genre littéraire *a priori* musical ; il ne procède pas à la superposition d'une musique indépendante, écrite d'après une esthétique musicale ou bien en choisissant des endroits spécialement propices à la musique pour en laisser d'autres à la merci du récitatif. Debussy renonce au côté musical technique, à « tout souci d'égoïste adaptation [pour] rendre simplement réel la musique de ce chant parlé[260] ». La direction du regard change et va de la « traduction chantée » vers le « chant parlé », la musique visant à explorer le langage de la pièce considéré comme étrangement naïf et primaire (ces rumeurs et murmures, d'après la critique de Bellaigue, *supra*). Dukas souligne que la musique est inséparable du texte,

[259] Albert Thibaudet distingue deux types des œuvres en fonction du type de la critique : l'œuvre faite (supposée par la critique universitaire et journalistique) et l'œuvre parfaite de la critique des maîtres (Valéry et Hugo pour Vinci et Shakespeare respectivement). Et il en propose un troisième type pour la critique en création, la méthode qui prend l'œuvre pour « *œuvre non encore faite*, l'œuvre à faire [afin d'] entrer dans le courant créateur qui est antérieur à elle, qui la dépose et qui la dépasse », Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1962, p. 197. Dans les deux premiers cas, l'œuvre est prise comme objet fermé (faite ou parfaite), tandis que l'approche du *non encore fait*, permet de changer le point de vue et de voir dans l'œuvre non pas l'objet, mais un processus de création à découvrir.

[260] Paul Dukas, « Chronique musicale », *op.cit.*, p. 437. La citation suivante « traduction chantée » est à la même page.

que l'analyse technique musicale prendrait la musique pour art distinct et la plongerait dans l'ombre comparée à un vitrail vu dans l'ombre dont on ne verrait que sa carcasse de plomb. Le poème, par contre, est le moment à partir duquel la musique retrouve son sens, le poème donne à la musique sa mélodie, son harmonie et son rythme. Ce point de vue est d'autant plus précieux, paradoxal qu'il appartient à un compositeur.

La critique littéraire fait remarquer à travers le drame lyrique de Debussy une rencontre nécessaire entre le poème et la musique. Catulle Mendès – un parnassien – appelle *Pelléas et Mélisande* « une œuvre véritablement homogène[261] », collaboration réussie entre « les jeunes et nouveaux génies du poète et du musicien ». L'homogénéité est une valeur recherchée dans la collaboration des arts. Elle suppose la naissance d'une œuvre nouvelle, indépendante qui peut être elle-même à la naissance d'une espèce où « la parole se serait faite mélodie, où le drame poétique, sans cesser d'être lui-même, se serait développé en drame musical ». Ce qui est mis en scène, c'est le processus de la transformation de la parole dans une nouvelle ambiance musicale. Arriver à une œuvre homogène veut dire effacer les barrières entre le poème et la musique pris traditionnellement pour deux arts distincts, mais créer le lieu où « [la musique] peut aussi bien apparaître l'œuvre inconsciente du poète que le poème celle du compositeur[262] ».

L'histoire des publications de *Pelléas et Mélisande* témoigne de ce travail collaboratif étrange que l'on peut appeler un travail de pérennisation de la parole changeante. Ce travail ne commence à être collaboratif qu'au moment de la parution du drame lyrique et représente l'exemple de la coopération non pas entre le poète et le musicien, mais entre le poème et la musique.

Les tentatives de séparer la pièce de Maeterlinck et le drame lyrique de Maeterlinck-Debussy cherchent à réparer ce que le texte ou la musique auraient perdu, d'après les critiques, une fois mis ensemble. Christian Lutaud construit son argumentaire en faveur de la pièce qui « existe bien par elle-même, sans Debussy, et mérite d'être célébrée comme telle[263] ». On y entend l'inquiétude devant le danger de perdre le texte, de le retrouver étouffé par un canevas musical. Cette lutte pour le texte pose un problème esthétique qui peut se traduire par la lutte des anciens et des modernes au point de prétendre que « la postérité en viendra à lui [à Maeterlinck] "voler" son œuvre ». Les réflexions sur le texte « daté », « vieilli », « suranné[264] » contre

[261] Catulle Mendès, « Premières représentations », *op.cit*., p. 371. Les citations suivantes sont à la même page.
[262] Paul Dukas, « Chronique musicale », *op.cit.*, p. 437.
[263] *Ibid.*, p. 93. La citation suivante est à la même page.
[264] Ces caractéristiques sont mises entre guillemets par Christian Lutaud dans la postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit*., p. 92.

la musique de Debussy « éternelle, en ce qu'elle a de novateur, de révolutionnaire, de résolument et décidément "moderne" » remettent en concurrence le texte et la musique, enlèvent le texte de cette nouvelle œuvre qui porte le nom *drame lyrique*. Émile Vuillermoz remarque qu'« aujourd'hui encore, les fervents de *Pelléas* se plaignent du vieillissement prématuré du texte parfois un peu puéril de Maeterlinck, tout en reconnaissant que la partition n'a pas une ride[265] ». Le déictique *aujourd'hui* renvoie ici aux années 50-60s du XXe siècle. De nos jours, au XXIe siècle, il y a plus de mises en scène du drame lyrique que de la pièce, mais la pièce est loin d'être oubliée.

3. Les tendances contemporaines de la mise en scène de *Pelléas et Mélisande*

La dernière décennie entre 2014 et 2024 a connu des reprises et des créations de la pièce, du drame lyrique et des versions concerts. Notamment, en 2017, la scène parisienne a accueilli la création du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* dans la mise en scène d'Éric Ruf au Théâtre des Champs-Élysées (mai 2017) et dans la mise en scène de Robert Wilson (septembre 2017, la reprise en 2015, 2011, création en 1997 au Palais Garnier). La même année 2017 ouvre par la mise en scène de la pièce par Alain Batis à la Cartoucherie, Théâtre de l'Épée (création en 2015). L'année 2018 fait entendre des versions concerts de *Pelléas et Mélisande* (mai 2018 au Théâtre des Champs-Élysées). Le 27 janvier 2018, la Philharmonie de Paris monte le concert « Pelléas » à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Debussy où sont interprétés trois *Pelléas*, des extraits de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, la suite pour orchestre de Gabriel Fauré et le poème symphonique d'Arnold Schönberg. Les années 2019 et 2020 sont marquées par la création de la pièce par Julie Duclos. La scène mondiale connaît également chaque année des mises en scène du drame lyrique : en 2017, à l'Opéra-Comique de Berlin et à l'Opéra d'État de Vienne ; en 2018, à Glyndebourne House (Angleterre) et à l'Opéra National de Bordeaux ; en 2019, à l'Opéra National d'Amsterdam (mise en scène d'Olivier Py). En 2020, le drame lyrique est programmé au Teatro alla Scala de Milan (mise en scène de Matthias Hartmann)[266] et aussi à l'Opéra Orchestre National de Montpellier. D'après les règles des droits d'auteur (70 ans posthumes) appliquées dans l'Union européenne et autres pays, c'est seulement en 2020 que *Pelléas et Mélisande* passe dans le domaine public, le poème étant

[265] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 60.
[266] Il est annoncé sur le site opera-online.com que « suite aux mesures adoptées par le gouvernement dans le cadre de la lutte contre la propagation du coronavirus COVID-19, l'opéra a dû annuler l'ensemble des représentations de cette production, [en ligne : https://www.opera-online.com/fr/items/productions/pelleas-et-melisande-teatro-alla-scala-2020-2020, consulté le 4 juillet 2024].

de Maurice Maeterlinck (mort en 1949), bien qu'en principe les œuvres de Debussy soient déjà passées dans le domaine public partout dans le monde.

À partir de 2021, les mises en scène s'intensifient. L'Opéra des Landes accueille en juillet 2021 la mise en scène d'Olivier Tousis. Ce qui caractérise surtout l'année 2021, c'est un nombre de versions enregistrées et diffusées en ligne sur le site www.operavision.eu. Tel a été le cas de la mise en scène de Daniel Jeanneteau à l'Opéra de Lille (direction musicale de François Xavier Roth) et parallèlement la diffusion d'un autre enregistrement fait au Grand Théâtre de Genève, la reprise de la mise en scène chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet avec la scénographie de l'artiste-performeuse Marina Abramovic[267].

En 2022, à Barcelone, dans le Théâtre de Liceu, la nouvelle création d'après la production de la *Dresden Oper*, mise en scène par Àlex Ollé (lui-même en direction musicale également). En 2024, le duo des metteurs en scène Moshe Leiser et Patrice Caurier[268] proposent la version pour piano écrite par Debussy et peu connue par le public. Leur but est de « porter les mots du poète par la musique. Démontrer, pour ceux qui en douteraient encore, que l'opéra est avant tout théâtre[269] ». Enfin, la saison 2024-2025 de l'Opéra Bastille attend la nouvelle création par le metteur en scène et dramaturge renommé de la vie théâtrale française Wajdi Mouawad.

L'œuvre renaît dans sa réception : chaque lecture, chaque mise en scène la réactualisent et constituent sa modernité, recréent son présent. Gérard Dessons souligne cette particularité de la modernité de Maeterlinck qu'en postulant – avec Aristote – « une théâtralité spécifique du poème[270] », le dramaturge « participe à la réintégration de l'homme de spectacle dans la poétique, en l'instituant relais indispensable entre le texte et la scène ». C'est le metteur en scène qui « se retrouvera au premier plan dans la crise de la représentation ; sa fonction première sera celle d'un praticien de la lecture ». Les mises en scène contemporaines se détachent du cadre mythologique préétabli d'un royaume médiéval avec son décor identifiable : la mise en scène de Peter Stein avec la direction musicale de Pierre Boulez présente en 1992 l'exemple d'un naturalisme pris à la lettre et semble en finir avec la représentation figurative, ayant fermé la porte du XXe siècle pour marquer une ouverture suivante suggérée par l'œuvre à l'instar d'une nouvelle époque. Au XXIe siècle, les mises en scène transposent l'action dans un contexte

[267] [En ligne : https://operavision.eu/en/library/performances/operas/pelleas-et-melisande-grand-theatre-de-geneve, consulté le 17 août 2021].
[268] La création du drame lyrique dans cette mise en scène a lieu en 2000 au Grand Théâtre de Genève.
[269] [En ligne : https://www.opera-online.com/fr/items/productions/pelleas-et-melisande-athenee-theatre-louis-jouvet-2024-2024, consulté le 4 juillet 2024].
[270] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, op.cit., p. 13. Les citations suivantes sont p. 14 et 15.

contemporain, soit parmi les eaux de mer normandes[271] sur un sous-marin, « l'intérieur d'un silo ou d'un réacteur de central[272] » (Éric Ruf), soit dans une ambiance de clinique psychiatrique traversée d'innombrables escaliers (Olivier Py) ; en modelant l'espace innommable par le jeu de lumière et formes géométriques habités par des acteurs-marionnettes dans la veine du projet de Maeterlinck (Robert Wilson) ; ou bien en recourant à de grosses constructions sous forme de stalactites et surtout en créant de l'espace avec les corps humains dansant impersonnalisés sous l'image d'un œil-planète changeant constamment projeté en vidéo sur le fond de la scène (Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Marina Abramovic) ; ou bien en minimisant le décor jusqu'à des jeux d'ombres et à un grand trou au milieu de la scène symbolisant à tour de rôle la fontaine, la grotte, les souterrains, la tombe (Daniel Jeanneteau).

Chaque mise en scène symboliste cherche à créer son au-delà. On dirait que les visions théâtrales du XXIe siècle cherchent à réinvestir un symbole inédit de *Pelléas et Mélisande* dans la mise en scène et la scénographie, même si l'on peut courir le risque de tomber dans « une sur-symbolisation, à tendance illustrative[273] ». Marie Gil qui dit ceci dans l'article sur la création d'Olivier Py au Théâtre Stanislavski à Moscou, se demande en même temps si « la vocation de toute interprétation [est] de ne pouvoir égaler la puissance du non-dit d'une œuvre comme *Pelléas* ». Le concept de *non-dit*, pris dans sa puissance critique et poétique, rejoint ici le concept fort de *silence* dans le langage bâti par l'œuvre de Maeterlinck et Debussy. D'une part, le non-dit est infiniment représentable, d'autre part, il indique une autre manière de représentation, intériorisée, dans un mouvement intérieur, invisible de l'extérieur, un vrai défi pour les metteurs en scène qui le relève en créant une œuvre proprement continuée.

Pelléas et Mélisande ne peut exister sans toutes ses interprétations, déjà créées, mais aussi celles qui sont à venir, comme la pièce de Maeterlinck est inimaginable sans sa mise en musique par Debussy pour devenir un drame lyrique en restant une œuvre dramatique.

Entre le 9 et le 19 mars 2023, le Théâtre des Bouffes du Nord à Paris a accueilli la représentation du spectacle musical *Mélisande* (créé à l'Opéra de Lyon) : mise en scène et

[271] L'image est soufflée par Éric Ruf lors de notre interview le 16 février 2022 dans son bureau de l'administrateur de la Comédie-Française. Nous tenons à remercier Chrystel Folcher du Théâtre des Champs-Elysées et Mélanie Moreau de la Comédie-Française d'avoir aidé à organiser cette rencontre. Dans le contexte du décor lié à l'ambiance maritime toujours humide, Éric Ruf dit que « Les personnages de *Pelléas et Mélisande* ont des slips mouillés avant même d'être nés ».

[272] Éric Ruf, « Le temps à marée basse », programme de *Pelléas et Mélisande* du 9 au 15 octobre 2021 au Théâtre des Champs-Elysées, p. 17.

[273] Marie Gil à propos de Pelléas et Mélisande d'Olivier Py au théâtre Stanislavski à Moscou, *dans Avant-Scène Opéra*, n° 275, « Opéra et mise en scène : Olivier Py », novembre 2007, p. 49. La citation suivante est à la même page.

agencement du livret par Richard Brunel, dramaturgie par Catherine Ailloud-Nicolas et la direction musicale par Florent Hubert. L'œuvre théâtrale n'est pas seulement accompagnée de morceaux instrumentaux aux moments d'interlude (en empruntant le terme opératique) comme c'était, par exemple, le cas de la mise en scène d'Alain Batis en 2017, mais le programme annonce que l'œuvre est créée d'après l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy.

En effet, le parlé et le chanté sont entremêlés, on assiste à la fois à un opéra et à une mise en scène théâtrale. Quand Pelléas et Mélisande se retrouvent en tête-à-tête, ils interprètent la partition de Debussy (avec quelques coupures et minimes modifications musicales). On reconnaît les scènes du drame lyrique grâce aux introductions instrumentales[274] (la harpe caractéristique de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, au début de A.II, S.1 « Une fontaine dans le parc », au début de A.III S.1, « Une des tours du château », et au début de A.V, S.2(1), « Une chambre dans le château »). Le spectacle commence par des dialogues entre Golaud et Mélisande, et des discours (plutôt parlés) du narrateur (un « troisième personnage » pour reprendre la terminologie de Maeterlinck). C'est pourquoi le moment où Pelléas et Mélisande se retrouvent seuls et commencent à chanter (A.II, S.1 « Une fontaine dans le parc ») est un bouleversement qui transmet au public ce changement radical de rapports entre les protagonistes souligné par le passage du parlé au chanté, et l'avalanche de leurs sentiments qui dépasse le quatrième mur.

Golaud[275] ne fait que parler, dans la scène avec lui (« Les souterrains du château »), Pelléas lui parle également. L'une des hypothèses, loin d'être unique, d'une telle distribution de la voix est thématique : l'amour chante, la jalousie et la colère parlent ; le rêve chante, la réalité parle.

L'intérêt porte sur l'étude du chanté et du parlé qui se retrouvent côte à côte au point de s'influencer mutuellement : la parole parlée de Golaud coupe la parole chantée de Mélisande. Mais le chant général de l'œuvre influence les autres manières d'expression. On finit par entendre une sorte de parlé chantant, porté par la voix soutenue dans les interventions du troisième personnage[276].

---

[274] La distribution musicale est la suivante : Yi-Ping Yang (percussion), Marion Sicouly (harpe), Sven Riondet (accordéon), Nicolas Seigle (violoncelle). Les instruments commencent au fonds de la scène presque invisibles (sauf violoncelle qui est à côté de Mélisande au début de la mise en scène), mais bougent pendant l'action pour finir en cercle autour de Mélisande mourante.

[275] Jean-Yves Ruf, frère du metteur en scène Éric Ruf qui crée le drame lyrique en 2017 et reprend en 2021 avec une autre direction musicale. On est en présence de la continuité de projets reliés par l'œuvre.

[276] Le conteur, il est à la fois Arkël et Yniold (ils ne sont pas nommés dans la mise en scène), il est aussi médecin. Mais il est également l'un des pauvres endormis qui fait peur à Mélisande. C'est lui aussi qui fixe de la lumière sur les visages de Pelléas et Mélisande, sans être ni vu ni entendu, il est toujours à côté, dans l'obscurité, que l'on

D’une manière subtile, la mise en scène souligne la force mystérieuse de la voix et surtout de la voix qui chante : Golaud s’endort, bercé par la chanson de Mélisande, la scène se transformant dans la scène « Une des tours du château » (A.III, S.2 (1)) entre Mélisande et Pelléas avec Golaud présent endormi, présent et absent en même temps.

Le décor est riche, à la différence de la scénographie minimaliste de Jeanneteau ou de Wilson (minimaliste par rapport aux objets sur scène). Ce décor est plein de détails, chacun se transformant infiniment en autre chose, les objets changent de signification, créent des symboles : les meubles les plus ordinaires – tables, lits, voiles – se transforment en navire, grotte, forêt de chasse.

Au début, le fond de la scène est couvert par un rideau argenté, proche d’un film aluminium. Il bouge, change de couleurs et de nuances, donne des reflets sur le sol, produit un effet aquatique, jeu de miroirs avec la salle et les personnages sur scène. La table et les bancs sont couverts d’une toile blanche (un film blanc en plastique). Mélisande glisse dessous et a l’air d’étouffer au moment de s’exclamer le « Ne me touchez pas » répétitif (A.I, S. 2(1)). Cette toile blanche en plastique (comme le sont les bacs remplis d’eau installés partout sur la scène ; au début du spectacle, Mélisande étrangement réveillée y lavera ses pieds). Golaud enlèvera cette toile blanche, pour annoncer son mariage avec Mélisande et accrochera ce long voile de jeune mariée sur un crochet (symbole de la chasse) qui montera et y restera pendant toute la mise en scène. A la fin, le corps mort de Pelléas sera enveloppé dans cette même toile.

Judith Chemla, interprète de Mélisande, à part d’avoir une voix sublime, possède un corps très souple. Grâce à ses mouvements flexibles, elle a l’air de couler sous les bancs, au-dessus du lit, elle incarne le milieu aquatique et plus que cela, un univers de métamorphoses continues.

ne voit pas puisqu’on est aveuglé par la lumière. Puisqu’il n’est pas nommé, il incarne cet inconnu de l’univers de la conception de Maeterlinck. Le troisième personnage de Maeterlinck a l’air d’être incarné au sens propre dans la mise en scène en question.



Fig. 11, *Mélisande*, mise en scène de Richard Brunel aux Bouffes du Nord (Paris), mars 2023. Le décor au début de la représentation de *Mélisande*. Photo © Alisa Rakul.



Fig. 12, *Mélisande*, mise en scène de Richard Brunel aux Bouffes du Nord (Paris), mars 2023. La dernière scène avant les applaudissements. Photo © Alisa Rakul.

Non seulement la pièce et le drame lyrique commencent à collaborer, des mises en scène et des créations du drame lyrique commencent à se croiser également. Ainsi, en 2021 le Théâtre des Champs-Élysées accueille la reprise d'Éric Ruf, mais avec une autre direction musicale. Créé en 2017 sous la direction de Louis Langrée, la reprise est réalisée avec François-Xavier Roth et son ensemble « Les Siècles » qui jouent des instruments de l'époque des compositions (1937 au plus tard) avec les cordes en boyau. La direction musicale unit en quelque sorte cette mise en scène avec celle de Daniel Jeanneteau à l'Opéra de Lille en début de la même année pour la création de *Pelléas et Mélisande*, la direction musicale étant aussi de François-Xavier Roth et *Les Siècles*. Par ailleurs, pour plusieurs spectacles le rôle de Mélisande dans cette reprise de Ruf est chanté par Vannina Santoni, l'interprète de Mélisande dans la mise en scène de Jeanneteau.

En effet, le hasard a voulu que la reprise 2021 donne une série de représentations inédites, en mettant sur scène deux Mélisandes. Patricia Petibon, la créatrice de Mélisande en 2017 et soprano phare de la scène française est devenue aphone. Le site du Théâtre des Champs-Elysées et le programme ont annoncé : **«** Patricia Petibon, souffrante, n'est pas en mesure de chanter la partition de Mélisande mais sera sur scène pour interpréter le rôle. Nous remercions

Vannina Santoni d'avoir accepté d'être sa doublure vocale[277] ». Ainsi, Mélisande en costume (Patricia Petibon) joue, mais n'ouvre pas la bouche. Vannina est sur le côté gauche, sur scène, en noir (veste et pantalon), non visible pour tous les spectateurs, et chante avec une partition. Si ce n'était pas un moyen scénique de secours, il aurait fallu l'inventer. Cela contribue merveilleusement à la scénographie : Mélisande est double, on ne sait pas laquelle des deux sur scène est vraie. Elle est muette quand on la voit et elle chante sans forcément être vue. Mélisande n'est autre chose que sa voix. L'incident, à son insu, a réalisé le projet de Maeterlinck d'éloigner les acteurs au maximum en passant par le principe d'acteurs-marionnettes. On se demande comment l'interprétation et la réception auraient évolué si le personnage de Mélisande s'était fait complètement remplacer par sa voix pour « qu'elle flottât, être irréel, dans l'irréel[278] », comme l'a suggéré une spectatrice après la première de *Pelléas et Mélisande* en 1893. Sans s'accrocher à l'incident, Éric Ruf avoue dans l'interview qu'il nous a accordé en février 2022[279] que l'on ne sait pas d'où parle Mélisande : « comme si Dieu était à l'intérieur, c'est du chant intérieur, comme cela arrive chez certains acteurs ventriloques, dont les répliques deviennent un oratorio ».

Dans notre interview, Éric Ruf a surtout souligné le travail avec Simon Keenlisyde (le rôle de Golaud, mais qui avait commencé il y a une vingtaine d'années avec le rôle de Pelléas). Sa manière de chanter parfois sans mélodie, en recourant à des chuchotements à la fin des phrases, les descentes dans les graves presque infra-son a aussi beaucoup marqué les acteurs. Les chanteurs ont intégré cette manière de passer par le chuchotement, et de recourir au parlé qui s'incruste d'une manière naturelle dans le chanté. C'est l'exemple de « viens/venez » de Pelléas (A.IV, S.2) ou de Golaud qui passe au parlé sur des notes graves, notamment dans la réplique « simplement parce que c'est l'usage » (M, p. 426 ; D, p. 297).

Le décor est à la fois concret (comme toute la poésie, qui est concrète, souligne Éric Ruf) et il est symboliste dans son caractère suggestif pour permettre une liaison des scènes ininterrompue. Il se transforme vite. Il n'y a pas de rideau entre les scènes et les actes, sauf avant la dernière scène de Mélisande mourante. Les personnages restent sur scène, assurent le passage d'une scène à une autre. Éric Ruf suggère que l'entre-deux n'existe pas chez Maeterlinck. Les volets, il est impossible de les ouvrir, ils sont coincés par les arbres. Les éléments se

[277] [En ligne : https://www.theatrechampselysees.fr/saison/opera-mis-en-scene/pelleas-et-melisande, consulté le 12 octobre 2021].
[278] Francisque Sarcey, « Chroniques théâtrales », Le Temps, le 22 mai 1893, dans *Centenaires de* Pelléas, Philippe Martin-Lau (dir.), Orléans, Paradigme, 2001, p. 152.
[279] Nous tenons à remercier Chrystel Folcher, chargée des relations avec le public au Théâtre des Champs-Elysées et Mélinée Moreau, chargée de mission auprès d'Éric Ruf d'avoir permis nos échanges avec le metteur en scène que nous remercions infiniment pour son temps et le désir de partager sa vision de *Pelléas et Mélisande.*

collent : arbres-mer-grottes-château… Tout se transforme indéfiniment. En effet, les arbres de la forêt dans la première scène sont évoqués par des cordes verticales, mais légèrement penchées, si bien qu'elles semblent dessiner des troncs d'arbres. Les cordes s'élèvent et tirent du bassin d'eau vers le ciel-plafond une espèce de filet de pêche qui, penché dessus, rappelle une voile de navire, une nuée, mais en même temps rappelle les racines des arbres suspendus, racines ou bien encore des toiles d'araignée[280] dans une forêt oubliée, ancienne, mousseuse.

L'autre élément du décor important est l'eau. Il y a un bassin d'eau au milieu de la scène, les gouttes d'eau du filet suspendu tombent dans ce bassin, produisent des sons qui participent à la musique de l'œuvre. Des gouttes de la pluie ou des vagues ou encore des pleurs. Cela produit une impression sonore ainsi que visuelle. Cet effet de l'eau qui dépasse le cadre du décor visuel, mais aussi sonore, se retrouve également dans la scène d'Yniold et les moutons (A.IV, S.3) Yniold lance des bateaux en papier sur la surface d'eau et marche dans l'eau, ce qui intervient dans l'écoute inhérente de l'œuvre, en dépassant le statut de décor. L'eau se reflète sur le plafond du théâtre, déborde le cadre même de la scène.



Fig. 13, Pelléas et Mélisande, mise en scène d'Éric Ruf au Théâtre des Champs-Elysées, mai 2017, A.I, S.3(2), Pelléas, Geneviève et Mélisande regardant la mer © Vincent Pontet[281].

[280] Éric Ruf utilise cette métaphore de toile d'araignée, en disant que « le théâtre se tisse », comme l'araignée qui tisse, « c'est indéfiniment long, comme la scénographie, tout bouge, tout est lent ». Nous nous rappelons aussi le projet scientifique de Maeterlinck avec enjeu social et anthropologique lié aux araignées qui a débouché dans l'ouvrage poétique *L'Araignée de verre*, Paris, Fasquelle, 1932, [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15276235/f15.item, consulté le 25 novembre 2020].

[281] Nous tenons à remercier Mélinée Moreau et Laurent Delvert de nous avoir mis en contact avec le photographe Vincent Pontet et surtout à remercier le photographe lui-même pour sa galerie de photos qu'il a mise à notre disposition, dont les photos illustrant la présente recherche.



Fig. 14, *Pelléas et Mélisande*, mise en scène d'Eric Ruf aux Théâtre des Champs-Elysées, mai 2017, A.II, S.3, Pelléas et Mélisande dans la grotte © Vincent Pontet.

Chaque mise en scène contemporaine participe à la poétique de l'œuvre et mérite une analyse profonde. L'intérêt envers l'œuvre de Maeterlinck, constaté par Gérard Dessons[282] au début du XXIe siècle, principalement à travers les mises en scène de Claude Régy (pour les pièces de Maeterlinck), ne cesse de grandir vers le premier quart du siècle. Gérard Dessons l'explique par cette hypothèse théorique :

> Quand une époque se prend à jouer un auteur "oublié", elle reconnaît non seulement qu'elle est – enfin – capable de le lire, mais, que dans cette lecture réside son propre devenir d'époque.

Cette nouvelle lecture d'une époque qui fait face à son propre inconnu s'appuie sur la nécessité, ressentie par les approches dramaturgiques contemporaines, de réunir l'œuvre dramatique et l'œuvre lyrique, en découvrant les richesses esthétiques et sémantiques de cette collaboration.

[282] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 7. La citation suivante est p. 12.

DEUXIÈME PARTIE

Genres, formes et inventions

« On peut lui reprocher d'avoir trop étendu, trop développé
le sentiment dans des scènes faites pour être chantées.
Il ne laisse rien à dire au musicien[283] »
Bricaire de La Dixmérie à propos des livrets de Philippe Quinault

« En règle générale, toutes les fois, qu'en art, on pense à compliquer une forme ou un sentiment, c'est
qu'on ne sait pas ce qu'on veut dire[284] »
Claude Debussy

[283] Cité par Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 1999, p. 109.
[284] Claude Debussy, « Concerts Colonne. – Société des nouveaux concerts », S.I.M., 1er novembre 1913, dans *Monsieur Croche et autres récits, op.cit*., p. 241.

Chapitre I

Le livret : historicité et poétique d'une forme

1. Le texte entre littérature et musique

Le terme de livret en tant que terme musical désignant les « paroles sur lesquelles on compose la musique d'une œuvre lyrique chantée[285] » n'entre en usage dans la langue française qu'à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, comme l'indique le *Grand Larousse de la langue française.*

Le mot « livret » est un calque du modèle italien du mot « libretto », dérivé de « libro » (livre), et qui signifie, donc, « petit livre ». Ce terme de libretto, emprunté comme la plupart des termes de musique à la langue italienne, ne précède pas de beaucoup en France son homologue français de « livret ». En 1837, Balzac utilise le mot « libretto » au sens de « paroles sur lesquelles est écrite la musique d'un opéra, d'un opéra-comique[286] ». Émile Littré à la fin du XIXe siècle introduit dans le *Dictionnaire de la langue française* le mot « libretto » qui signifie « les paroles d'un opéra, par opposition à la partition[287] ». La remarque grammaticale qui accompagne cet article dans le dictionnaire indique la francisation rapide du mot au moment de son entrée dans la langue française, puisque le pluriel du mot libretto est double, à l'italienne « libretti », mais également à la française « librettos », « les deux se disent ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* l'inclut en 1878 en indiquant que le « mot est emprunté à l'italien [et] signifie les paroles d'un opéra, par opposition à la musique[288] ».

Dans les deux définitions, de Littré et de l'Académie Française, qui datent de la même époque, on voit reflétée toute une tradition, voire une stratégie, qui, vers la deuxième moitié du XIXe siècle, contribue à la désunion de la parole et de la musique. Les définitions citées du libretto en font deux domaines distincts, voire concurrentiels, opposés, du langage et de la musique, « par opposition à la partition » (Littré), « par opposition à la musique » (Académie française), (*supra*). Outre cela, fixée par les dictionnaires, elle programme une doxa et continue à creuser davantage la rupture entre les paroles et la musique. Ceci formule le problème véritable du statut du texte, pensable sans la musique. Qu'est-ce qui reste ? Peut-on parler d'une unité avec une fonction précise ?

---

[285] *Grand Larousse de la langue française*, t. 4, 1975, p. 3092.
[286] *Grand Larousse de la langue française*, *op.cit.*, p. 3039.
[287] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française,* 1867, t. 4, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994, p. 3518. La citation suivante est à la même page.
[288] *Dictionnaire de l'Académie française*, 1878, Genève, Slatkine, t.II, p. 117.

Le deuxième problème concerne les rapports du texte avec la musique (réelle ou imaginable, empirique ou théorique), et plutôt, son statut par rapport à une œuvre lyrique qui est au bout du travail du poète et du musicien et dans la plupart des cas, de leur collaboration.

La définition contemporaine du *Dictionnaire de la musique* Larousse de 2005 du terme livret souligne la liaison et surtout la dépendance du texte de son devenir musical quand il dit que le livret est un « ouvrage littéraire, en vers ou en prose, destiné à être mis en musique en vue de la composition d'un opéra, d'un opéra bouffe, d'un opéra-comique, d'une opérette ou d'un ballet[289] ». Le participe passé « destiné » et la locution « en vue de » marquent une direction unilatérale qui prend le départ dans le texte pour l'amener à son accomplissement dans un genre musical particulier. D'après la conception contemporaine, c'est dans et par ce mouvement que le texte du livret a un sens (la seule destination), il est conçu pour devenir une œuvre de musique.

Le même *Dictionnaire de la musique* Larousse continue à mettre le librettiste sous la dépendance du travail du compositeur : « Le librettiste doit écrire, d'accord avec le compositeur, en fonction du succès de la représentation ».

L'ordre dans lequel on présente les noms des auteurs, celui du livret et celui de la musique n'est pas anodin. Si au XVIIe siècle le nom de l'écrivain est premier sur la page de titre, suivi de la formule « mis en musique par », le XVIIIe siècle, et surtout dans le cas des œuvres de Rameau, notamment *Les Boréades*, le nom de l'écrivain finit par disparaître. Le XIXe siècle restitue le nom de l'auteur du texte, mais pérennise la tradition de mettre le nom du compositeur en premier lieu. Pour *Pelléas et Mélisande*, le programme en juin 2010 à l'Opéra-Comique indique « livret du compositeur d'après la pièce de Maurice Maeterlinck[290] », ce qui constitue une erreur factuelle, en sauvegardant la tradition de mettre le nom du compositeur en premier lieu.

Même si le nom de l'auteur du texte est préservé, la tradition critique surtout au XVIIIe siècle ne se lasse pas de répéter qu'ordinairement, au niveau du livret, les paroles restent faibles. Béatrice Didier, dans l'analyse des critiques des livrets et des librettistes que Rameau choisit pour ses œuvres, fait la remarque que « le mépris dans lequel nous tenons les librettistes de Rameau, serait dû […] à une méconnaissance de ce qu'est le rôle véritable du librettiste[291] », à l'ignorance de « ce que l'on demande à un livret ». Ces petites remarques confirment le fait que

[289] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2005, p. 501. La citation suivante est à la même page.
[290] [En ligne : https://www.opera-comique.com/fr/spectacles/pelleas-et-melisande-1, consulté le 2 septembre 2023].
[291] Béatrice Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 7. Les citations suivantes sont p. 7 et p. 2.

le livret, au moins au XVIIIe siècle, est au service d'un travail postérieur indispensable, celui du compositeur. C'est ce que Béatrice Didier avance quand elle dit que « le livret ne possède pas une fin en lui-même ; le texte n'existe que comme support de la musique ».

Paradoxalement, d'après *Le Dictionnaire de la musique*, Larousse « ce n'est pas à la lecture qu'on peut juger s'il [le livret] est bon ou mauvais. Les conventions du genre étant ce qu'elles sont, il vaut mieux chanter des niaiseries qui sonnent bien qu'un beau texte inchantable… qu'on ne comprendrait pas davantage[292] ». Cette définition pose le problème important du chantable et de l'inchantable qui, les deux sont inhérents de l'identité du texte. Mais avant d'être une qualité première, le chantable devient une réalité historique, qui transforme le texte et l'idée même de « chanter ». Quelles sont les caractéristiques du texte qui le rendent chantable et à quel moment se révèlent-elles, au moment de l'écriture, de la lecture, de la mise en musique, de l'écoute ? Est-ce qu'il existe des textes inchantables ? Poser la question qu'est-ce que chanter appartiendra au même type de questions que : qu'est-ce que penser ? parler ? voir ? regarder ? écouter ? entendre ? Dans ce paradigme, chanter devient une activité inhérente anthropologique. Le critique l'abbé Raynal suggérait que Rameau aurait prétendu être capable de mettre en musique n'importe quoi, même la *Gazette de France*[293] ! Même si la remarque cherche à souligner le talent de compositeur chez Rameau, la critique est violente, surtout dans la lignée des autres qui mettent en évidence le peu de souci que Rameau accordait aux paroles. Charles Collé dit à propos de Rameau que « ce grand homme a fait un tort considérable à l'Opéra, en sacrifiant sans esprit et sans goût, continuellement les poèmes à la musique[294] ». En évoquant le libretto des *Indes Galantes* de Louis Fuzelier, un des librettistes de Rameau, Piotre Kaminski écrit que « jamais la plus abyssale bêtise d'un texte ne l'empêchera [Rameau] de faire chanter sa muse ». Néanmoins, ces critiques se transforment en éloge du génie du compositeur[295] selon le paradoxe du chantable et de l'inchantable. Mettre en musique la *Gazette de France* pour créer une œuvre autonome est un talent de musicien, sans nier pour autant le fait que le caractère littéraire du texte mis en musique reste discutable. L'exemple de la *Gazette* montre que tout est chantable, dans le sens que l'on peut mettre toute parole en musique. La question se pose toutefois, si cette opération deviendra un geste de la mise en acte du langage ou bien restera une juxtaposition technique (bien qu'habile) de la musique à côté des paroles.

[292] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique, op. cit,* p. 501.
[293] Cité par Béatrice Didier, *op.cit.,* p. 1.
[294] Charles Collé dans *Journal historique*, 1757, p. 186, cité par Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, p. 1240, n.1. La citation suivante est à la même page.
[295] Le problème est classique, le génie appartient-il à l'artiste d'une manière immanente ou lui est-il donné transcendantalement par les muses.

La question porte de nouveau sur le statut du texte même, s'il gagne en valeur littéraire, une fois mise en musique. Gérard Dessons souligne l'importance de la diction qui à travers le phrasé met le langage dans l'action, révèle le drame qui est dans le langage et qui ne se limite pas aux exigences extérieures d'ordre rhétorique ou psychologique[296], « on se situe alors aux antipodes de ce *pathos* de la diction que Boris Vian vantait chez Édith Piaf, quand il disait qu'elle aurait pu chanter l'annuaire du téléphone ». L'exemple de l'annuaire téléphonique rejoint celui de la *Gazette,* mais *a contrario,* pour attirer l'attention à l'écoute du langage grâce à l'opération de sa mise en action par la musique.

Le *Vocabulaire de l'opéra* transmet les propos d'un poète (que l'ouvrage indique comme le poète de Hoffmann) qui précise que « souvent les meilleurs compositeurs ont écrit une musique admirable sur des vers franchement médiocres : ce qui les inspirait, c'était alors le sujet vraiment romantique, un sujet fait pour l'opéra[297] ». Le sujet devient un des critères du choix du texte par un compositeur. Debussy expose son idéal du poète pour la mise en musique au professeur de composition Ernest Guiraud en 1889-1890 : « celui des choses dites à demi. Deux rêves associés : voilà l'idéal. Pas de pays, ni de date. Pas de scène à faire[298] ».

Le rôle du sujet dans la création musicale est de fournir une intrigue, « le plus de moyens variés d'exprimer les passions[299] », exciter en musicien « cet enthousiasme sans lequel les productions sont faibles et languissantes[300] », d'après Bernard Champigneulle.

Si le livret est écrit pour être mis en musique, il représente, donc, en quelque sorte une étape préparatoire à une autre œuvre plus complète, pour devenir « le texte véritable[301] » dans la coopération avec la musique, le chant, la symphonie. Françoise Decroisette précise que c'est un « prétexte », ou un « pré-texte[302] » plus qu'un texte, tandis que Béatrice Didier continue la réflexion en ajoutant que le livret donne à la musique « l'occasion, plus que le prétexte[303] » de « sortir du vraisemblable, pour explorer les domaines incertains de la magie, des songes ». Dans ce cas il s'agit bien d'une occasion mutuelle, qui consiste à rendre à l'autre ce que chacun n'a soi-même que par défaut.

---

[296] Gérard Dessons, « La phrase comme phrasé », *La Licorne,* « La phrase », n° 42, 1997, p. 15. La citation suivante est à la même page.
[297] Cité par Pierre Saby dans « Livret », *Vocabulaire de l'opéra*, *op.cit.,* p. 113.
[298] *Cent ans, op.cit.*, p. 282.
[299] Gluck, la lettre dédicace *d'Iphigénie en Aulide* à Marie-Antoinette, cité par Béatrice Didier, *op. cit.,* p. 9.
[300] Bernard Champigneulle, *Les Plus Beaux Ecrits des grands musiciens,* Paris, La Colombe, 1946, p. 37.
[301] Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra, op.cit*., p. 112.
[302] Françoise Decroisette, « Le libretto entre littérature et musique », dans Françoise Decroisette (dir.), *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, « Théâtres du monde », 2010, p. 14.
[303] Béatrice Didier, *op.cit.,* p. 13. La citation suivante est à la même page.

Il en découle deux approches possibles. La première vient du texte, qui suggère des sujets, des images qui inspirent le compositeur ; la deuxième arrive d'« une émotion musicale venue de tout autres sphères qui se choisit un texte afin de s'y exprimer de façon métaphorique[304] ». Dans ce cas, la musique n'exprime pas le texte, mais « comme rétrospectivement le texte tente de transmettre à l'auditeur […] une infime partie, quelques possibles parmi beaucoup d'autres de la signification de la musique[305] ». Cette approche souligne l'interaction entre le texte et la musique qui n'est plus unilatérale, mais les rapports entre les deux sont respectivement enrichissants. En outre, il ne s'agit pas de l'imitation ou de l'explication. On reste dans le domaine de la suggestion qui est infiniment ouverte.

Si l'on part de cette deuxième approche, le texte de Maeterlinck que Debussy choisit pour son drame lyrique est une interprétation infinie de sa musique, compte tenu du fait que la pièce de Maeterlinck est un texte symboliste qui procède par la suggestion, irréductible à l'explication et à une interprétation définitive. Paul Gorceix souligne l'intérêt des poètes symbolistes envers la chanson populaire de leurs terroirs[306]. Il en cite Verlaine, Gustave Kahn, Paul Gérardy, Max Elskamp, Camille Mauclair, Jules Laforgue, Paul Fort, Charles Van Lerberghe Albert Mockel, sans oublier Maurice Maeterlinck et précise que tous « se passionnaient pour les formes du lyrisme populaire », « tous voulaient retrouver dans la chanson une poésie naïve, ingénue et musicale, par contraste avec l'art du Parnasse, et conforme à leur rêve de simplicité originelle ». On y pose l'hypothèse sur la porosité des textes symbolistes, qui représentent un lieu idéal pour penser le rapport dialectique texte-musique puisqu'ils ne sont pas fermés par le sens, puisqu'ils sont conçus déjà avec l'esprit d'un accent, d'une diction du pays, qui sous entendent déjà une musique du langage. Il y aurait ainsi une certaine porosité entre le poème et sa musique imaginée. Donc la musique y aurait, de ce fait, toute sa place.

Le cas de Debussy est particulier. Il écrit ce que l'on appelle un opéra littéraire, de l'allemand *Literatur Oper* qui éclot à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. C'est « un opéra composé sur une œuvre littéraire, à l'origine non destinée à la musique, et dont le texte est utilisé tel quel, éventuellement avec des coupures, par le musicien : le texte devient alors une sorte de "livret malgré lui" ». Cette caractéristique de « livret malgré lui » peut s'étendre jusqu'à devenir une marque des poèmes de la deuxième moitié du XIXe siècle, qui inspirent les

[304] Friedrich Nietzsche, *La Musique et le langage*, 1871, cité par Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, *op.cit*., p. 112.
[305] Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra, op.cit*., p. 112. La citation suivante est p. 113.
[306] Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri éditions, Académie royale de langue et de littérature française, 2005, p. 224.

compositeurs comme Debussy, Fauré, Poulenc à écrire ce que l'on appelle la mélodie française. « Malgré lui » n'est pas une violation des droits d'auteur, mais, au contraire, l'opportunité de dépasser le genre, donner à l'œuvre une autre lecture, une autre dimension, inventer du nouveau si bien que c'est *a posteriori* que l'on peut réfléchir sur les caractéristiques du texte qui l'auraient amené vers la mise en musique, or, *a priori* on a affaire à une œuvre particulière qui demande une analyse particulière. Cette analyse de livret doit tenir compte de l'époque qui s'invente avec l'invention des œuvres à partir des tragédies en musique, en passant par des œuvres et livrets de divertissement, de ballet, de pantomime, d'opéra-comique pour arriver, à travers les adaptations lyriques des romans et des pièces de théâtres, à l'opéra littéraire.

Les premiers exemples de l'opéra littéraire sont fournis par deux opéras de Dargomyjski sur les drames de Pouchkine, *Roussalka* (1856) et *Le Convive de pierre* (1872). Le premier est écrit avec une forte intervention du compositeur qui termine lui-même le texte inachevé et posthume de Pouchkine. À part la composition de la fin du drame, Dargomyjski introduit plus de scènes de chœur populaire, réduit les détails de l'action et remanie la distribution des rôles secondaires. Pour *Le Convive de pierre*, dans une des lettres, il annonce l'avènement d'une œuvre sans précédent : « Je m'amuse à travailler *Don Juan* de Pouchkine[307]. Je tente une aventure inouïe : je mets en musique les scènes du *Chevalier de pierre* telles quelles, sans changer le moindre mot[308] ». L'opéra n'a pas eu de succès, en raison de son caractère novateur, courageux, à cause de l'absence d'airs habituels, de finals et de chœurs retentissants, d'après Alexandre Maykapar, qui ajoute que l'œuvre s'est avérée « un récitatif musico-dramatique, qui reproduit fidèlement, de façon obéissante, le texte du grand poète[309] ».

Jean Barraqué suppose que Debussy « aurait même pu aller à une représentation du *Convive de pierre* de Dargomyszky [*sic*], porte-étendard de l'opéra moderne où la musique se modèle à l'action et à la parole[310] ».

---

[307] *Le Chevalier de pierre* de Pouchkine est un drame en vers non rimés. Dargomyjski décède avant de terminer l'œuvre qui sera terminée par César Cui (notamment pour le premier tableau) et orchestrée par Rimski-Korsakov (les deux compositeurs représentant le Groupe de Cinq), toutes les interventions sont faites d'après le testament et les brouillons de Dargomyjski.

[308] Cité par M.Drouskine : «Забавляюсь над "Дон-Жуаном" Пушкина. Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены "Каменного гостя" так, как они есть, не изменяя ни одного слова», [en ligne : < http://www.bel-canto.ru/gost.html>, consulté le 06 octobre 2017]. Notre traduction.

[309] Alexandre Maykapar : «Словом, опера была столь непривычной, столь смелой (в ней нет арий, нет вокальных «вставок», нет звучных эффектных ансамблей и финалов; это музыкально-драматический речитатив, послушно воспроизводящий текст великого поэта) », [en ligne : < http://www.bel-canto.ru/gost.html>, consulté le 06 octobre 2017]. Notre traduction. On dirait entendre les caractéristiques de *Pelléas et Mélisande* qui à leur tour ont choqué le public français lors de la première de l'opéra de Debussy.

[310] Jean Barraqué, *Debussy*, *op.cit.*, p. 53.

Alexandre Maykapar, en exposant les tableaux de l'opéra *Le Convive de pierre*, indique de petites différences entre le texte de l'opéra et de la pièce, surtout dans le domaine de la ponctuation, ce qui est dû surtout au souci du compositeur de rendre le récitatif plus véritable. Il y suggère deux notions importantes de la ponctuation et du récitatif qui se retrouvent réactualisés à la limite des deux domaines, du langage et de la musique, grâce à l'apparition de l'opéra moderne où la musique entend la parole et la met en action. Il propose alors de parler plutôt du libretto du compositeur que d'écrire comme on en a l'habitude, « texte de Pouchkine[311] ». Ce cas particulier des opéras, qui prennent pour « livret » les œuvres littéraires et théâtrales déjà autonomes, pose la question du terme, s'il faut garder le terme de livret, justement, à cause des changements que le compositeur apporte, quelques infimes qu'ils puissent paraître et qui ne le sont pas. Parmi les plus traditionnels, ce sont les coupures, puisque le texte chanté est plus long que le texte parlé, d'habitude il ne reste qu'un quart de la pièce qui est finalement mis en musique. On a aussi souvent affaire à des changements de mots sans éviter les changements qui portent sur le rythme et l'intonation du texte initial.

L'opéra littéraire a été préparé dès l'époque romantique par des « adaptations » lyriques de pièces et de romans célèbres dont le seul titre assure le succès auprès du public lettré. Scribe, Barbier, Saint-Georges adaptent les textes de Shakespeare, Dumas fils, Victor Hugo, Schiller, Goethe pour les mettre en musique. C'est à ce moment que l'on voit se former le point de vue que la mise en musique du texte joue le rôle d'une consécration de l'œuvre littéraire qui risquerait de ne rester vivante que grâce au fait d'être pérennisée par la musique. C'est exactement le sort de la pièce *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck qui, d'après Christian Lutaud, se relie plutôt à Debussy « pour l'immense majorité de nos contemporains[312] » et il suggère qu'il faudrait reconnaître « que c'est surtout la musique de Debussy qui a emporté jusqu'à nous [à la fin du XXe siècle] la renommée de *Pelléas* ». Christian Lutaud fait référence aux nombreux critiques et musicologues dont Émile Vuillermoz et Vladimir Jankélévitch résumant « que les génies de Maeterlinck et Debussy n'ont pas à être départagés ». Lutaud, arrive en même temps à une conclusion paradoxale que « *Pelléas* existe bien par elle-même, sans Debussy, et mérite d'être célébrée comme telle ». Cette approche de considérer la littérarité du texte d'une œuvre musicale par sa capacité d'exister indépendamment de la musique, se met du côté du processus de

[311] Alexandre Maykapar, [en ligne : < http://www.belcanto.ru/gost.html>, consulté le 06 octobre 2017]. «Это дает основание назвать текст оперы «либретто композитора», поскольку — при всей незначительности этих изменений (в области пунктуации они гораздо большие, что было продиктовано особой заботой композитора о правдивости речитатива) — у нас не поднимается рука написать, как это обычно делается, "текст Пушкина" ». Notre traduction.

[312] Christian Lutaud, « Postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* », Bruxelles, Espace Nord, 2012, p. 91. Les citations suivantes sont p. 91, 92, 93. (p. 93). La citation suivante est p. 91.

cloisonnement des deux domaines, qui contredit les tendances théoriques et pratiques du XVIIIe et du XIXe siècle (à partir de Rousseau, via Wagner vers la modernité du début du XXe siècle, pour ne pas nommer que ces deux figures clés). Séparer et promouvoir le langage et la musique à part, renvoie le texte au système logo-logique du signe linguistique en limitant sa signifiance au sens du signifié. Cependant, deux siècles avant, en 1764 Michel Paul Guy de Chabanon souligne les rapports inverses où « l'illusion, produite par la situation théâtrale, ou par les paroles, a soutenu leurs chants [des artistes, des compositeurs] (négligés peut-être) et en a rendu le succès étonnant pour eux-mêmes[313] ». Cette situation historique semble poser un double problème des deux points de vue non dialectiques qui présentent dans la lignée historique soit les paroles, soit la musique comme révélatrices indispensables de l'autre domaine respectif. Mais ce double problème ne révèle que la surface qui masque la réflexion qui devrait commencer par le point de vue sur *Pelléas et Mélisande*, remarqué à juste titre par Christian Lutaud, qui cite le musicologue suisse Émile Vuillermoz et le philosophe Vladimir Jankélévitch disant « que les génies de Maeterlinck et Debussy n'ont pas à être départagés[314] ». La musque et la parole retrouve ainsi leur source et enjeux communs dans le chant[315].

Pour être précis, l'opéra littéraire de Debussy sur la pièce de Maeterlinck appartient à un autre genre, ou mieux, le recrée. Il est édité sous le titre de « drame lyrique ». Le *Vocabulaire de l'opéra* en donne une définition l'incluant parmi les termes opératiques clés. D'un côté, c'est un « terme recouvrant des acceptions diverses », de l'autre c'est « tout simplement [une] pièce de théâtre chantée[316] ». La définition efface toute la particularité du processus de la mise en musique d'une pièce de théâtre, mais repose la question du chanter quand il s'agit d'un livret, ou d'un poème mis en musique. Christian Goubault à l'article « drame lyrique » dans *Vocabulaire de la musique romantique*[317] fait référence au *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras* de Félix Clément, (1869) et *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, d'Arthur Pougin (1885) comme terme forgé dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Défini vaguement comme un genre de musique vocale, le drame lyrique est surtout caractérisé par le terme de *durchkomponiert* (adjectif du verbe « composer en continu »), ce qui signifie que l'ouvrage est entièrement mis en musique. D'autre part, le drame lyrique prend ses sources dans le *lied* pour sa forme de composition. Christian Goubault souligne que le terme de drame lyrique est

[313] Michel-Paul Guy de Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764, cité par Béatrice Didier, *op.cit.,* p. 4-5.
[314] Christian Lutaud, « Postface à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.*, p. 92.
[315] André Breton : « la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin commune dans *le chant* », André Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1979, p. 78.
[316] Pierre Saby (dir.), *Vocabulaire de l'opéra, op.cit*., p. 54 pour les deux citations.
[317] Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique,* Paris, Minerve, 1997, p. 50.

étroitement lié aux œuvres de Wagner, ainsi que le terme de *durchkomponiert* qui est voisin d'*unendliche Melodie* (mélodie infinie, continue). A part le critère qualitatif – mise en musique de l'ouvrage entier – *durchkomponiert* apporte l'idée de continu de l'œuvre, malgré la répartition en actes, scènes et tableaux. Le continu de l'œuvre lyrique traduit le continu du langage porté par la voix.

On attribue, en effet, l'enseigne de drame lyrique aux œuvres influencées par l'esthétique wagnérienne, dont *Werther* de Jules Massenet (1892), *L'Attaque du moulin* (1893) ou *Messidor* (1897) d'Alfred Bruneau, *Le Roi Arthus* (1903) d'Ernest Chausson[318]. D'une part, la réunion de la musique, de la parole théâtrale continuent le projet wagnérien d'art total. Il est surtout complété par un terme pictural de tableau, terme dramatique et scénographique « fondé sur l'unicité du décor[319] ». Ainsi le titre complet de *Pelléas et Mélisande*, tel qu'il apparaît sur la page de titre de l'édition Durand, 1902 : « *Pelléas et Mélisande,* Drame lyrique en cinq actes et douze tableaux de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy, Partition d'Orchestre ». D'autre part, *Pelléas et Mélisande* est reconnu par les dictionnaires comme une œuvre exceptionnelle[320], notamment grâce au fait que la notion de genre n'est pas applicable, *Pelléas et Mélisande* étant dans la majorité des cas considéré comme îlot isolé, avec rien de pareil ni après, ni avant.

Enfin, on dirait que les compositeurs qui explorent les zones nouvelles de l'opéra lyrique (Dargomyjski, Moussorgski, Debussy, Strauss, Berg, Poulenc, Dukas), sont ceux qui entendent justement à la lecture que le texte est chantable. On peut même avancer l'hypothèse que l'ambition de l'opéra littéraire est de montrer que les textes inchantables n'existent pas. Et plutôt, inversement, l'apparition de l'opéra littéraire permet de postuler qu'il n'existe que des textes chantables.

2. Le livret, gardien du silence

Le livret entame des relations complexes non seulement avec la musique, mais aussi avec le silence. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le libretto et après le livret sont définis

[318] Ces exemples sont fournis par Pierre Saby (dir.), *Vocabulaire de l'opéra, op.cit*., p. 55.
[319] *Ibid*., p. 203.
[320] « Le cas le plus étonnant [de *Literatur Oper*] est peut-être celui de *Pelléas et Mélisande* de Debussy » dans Pierre Saby (dir.), *Vocabulaire de l'opéra, op.cit*., p. 113. Pour l'entrée « drame lyrique » le même ouvrage met à part l'exemple de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en dehors des exemples des œuvres qui avaient reçu l'appellation de drame lyrique suite à l'influence de l'esthétique wagnérienne. L'ouvrage précise que « l'appellation [du drame lyrique] fut aussi donné à *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) », p. 55. A voir aussi, dans *Dictionnaire de la musique* Larousse : « Une autre exception qui confirme la règle est celle de *Pelléas et Mélisande*, que Debussy a réussi contre Maeterlinck… », *op.cit*., p. 505.

comme « brochure qui donne l'explication d'une pantomime, d'un ballet[321] ». Si en 1867 Littré limite la définition pour l'entrée « libretto » à celle de ballet : « On le [libretto] dit aussi de la brochure qui contient l'explication des différentes scènes d'un ballet », l'exemple qui suit cette définition renvoie directement au théâtre muet : « Voici le libretto de cette pantomime ». Ce qui devient surtout problématique, c'est le rapport entre le dit et le muet, voire, le tu exprès, entre l'indiqué dans le livret et le représenté sur scène. Dans le fameux Théâtre des Funambules, sur l'ancien boulevard du Temple, les spectateurs « *écoutaient* le langage silencieux de Deburau et de ses compagnons autant qu'ils regardaient ceux-ci ; ainsi, un spectateur ayant manqué un "bon geste" (et non pas un bon mot…) de Deburau-Pierrot, surpris par les éclats de rire de l'assistance, aurait laissé échapper cette question : "Qu'est-ce qu'il a dit ?" [322]». Cette situation qu'Isabelle Baugé imagine si bien dans la préface à l'édition des pantomimes du milieu du XIXe siècle, malgré son caractère supposé, est un exemple le plus fulgurant qui montre que le silence fait partie du langage et que ce silence parle. Il renvoie à une problématique réelle importante de l'écoute du langage, rempli de son silence. Elle se formule également dans le choix du terme entre le verbe « voir » et le verbe « écouter », quand il s'agit d'assister à la représentation d'une œuvre musicale, telle que l'opéra.

Béatrice Didier remarque que les livrets des ballets représentent un cas extrême, puisque « le texte disparaît lors de la représentation, et pourtant c'est lui qui organise décors, figures, argument[323] ». Ce paradoxe souligne le fait que le langage représente la source de la réunion des arts, la source même de l'existence de l'œuvre d'art, même quand il s'agit de l'œuvre dont une des particularités est de rester muet, comme c'est le cas du ballet ou de la pantomime. Dans les définitions des livrets des ballets et des pantomimes (initialement « librettos ») les termes pivots sont « expliquer », « explication », donc, ceux qui impliquent une herméneutique. On trouve dans de nombreux livrets les tournures-types répétitives : « fait signe que… », par exemple, « Pierrot fait signe que oui[324] ». Dans cette fonction indicative les livrets des pantomimes se rapprochent de la fonction des didascalies des pièces de théâtre. Elles ne sont pas prononcées, et ne sont pas toujours destinées à être lues, mais elles sont représentées sur scène, et prouvent encore une fois le fait que l'absence de mots proférés sur scène n'annule pas la présence continue du langage. Les livrets des pantomimes de la fin du XIXe siècle se mettent à

[321] *Grand Larousse de la langue française, op.cit*., p. 3039. Les citations suivantes sont p. 3518.
[322] Isabelle Baugé, dans Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, *Pantomimes,* Paris, Cicéro Editeurs, 1995, p. 21.
[323] Béatrice Didier, *op.cit.*, p. 13.
[324] Jules Champfleury, *Pierrot, valet de la mort* dans Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, *Pantomimes, op.cit*., p. 37.

distinguer typographiquement les didascalies[325], ou plutôt, ce sont les dialogues qui se découpent nettement du texte narratif du livret. On dirait que le livret des pantomimes du début du siècle n'est constitué que de la didascalie toute seule, en raison du caractère indicatif du livret des pantomimes. Cette délimitation des dialogues d'une part et des didascalies d'autre part peut témoigner de la tendance des pantomimes à se diriger vers une forme écrite, au moins, avec un objectif d'être lues, si ce n'est pas entendues.

En même temps le livret comme gardien du silence dans des pantomimes et surtout des ballets ne doit pas se dispenser de se mettre en relation avec la musique avec la musique. Dans ce contexte, c'est la pantomime qui représente le cas radical, en restant muette, et pour rester muette, elle recourt à la musique qui peut contribuer à raccourcir la narration, à donner lieu au féérique, à aider à assurer un coup de théâtre.

Comme pour les tout premiers livrets d'opéra[326], il a toujours été plus facile de trouver le texte imprimé du livret des pantomimes que les partitions de musique. L'accompagnement musical a pu être improvisé en temps réel de la représentation ou bien les musiciens pouvaient jouer des airs connus. Le livret anonyme de 1852, *Pierrot qui a perdu sa clé* finit en évoquant l'orchestre et une chanson qui aurait pu être connue à l'époque : « Pierrot prend un accord à l'orchestre, comme pour chanter un couplet, et comme la parole ne lui vient pas, il se retire, et l'orchestre joue "Ne m'en demandez pas davantage"[327] ». En même temps le titre de la chanson aurait pu être inventé pour faire partie intégrante du texte du livret en tant qu'une réponse muette et astucieuse du personnage de Pierrot et par ce fait même représenter la réunion de la musique, du silence et de la parole. Dans un seul exemple de la pantomime de la fin du siècle de Raoul de Najac, *Barbe-Bleuette*, on indique le nom de l'auteur de la musique de la pantomime : « La musique de cette pantomime est de M. Francis Thomé[328] ».

Jules Champfleury, auteur de nombreux livrets, qui auraient contribué à la résurrection des pantomimes après la mort du mime Deburau, décrit dans les *Souvenirs des Funambules* l'orchestre qui accompagnait d'habitude les pantomimes. Il comprend les violons, une clarinette, une contre-basse, un cor, un alto, qui « se mettent, sans le savoir, à jouer du Mozart, du

[325] Par exemple, Jules Laforgue, *Pierrot fumiste,* dans *Pantomimes fin de siècle,* textes présentées et annotés par Gilles Bonnet, Paris, Kimé, 2008, p. 71-88.
[326] Le XXe siècle montre également des rapports intéressants entre le livret publié et la partition perdue, ou plutôt, comme c'est le cas de Segalen et de Debussy pour *Orphée-Roi,* la partition-fantôme qui n'a jamais existé comme telle, mais dont la musique existe dans les remarques minutieuses de Debussy qu'il avait apportées au texte de Segalen. Ce texte soigneusement annoté par le compositeur a été publié en 1961 aux éditions du Rocher.
[327] *Pierrot qui a perdu sa clé*, manuscrit anonyme déposé au Ministère de l'Intérieur le 26 novembre 1852, cité dans Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, *Pantomimes*, *op.cit.*, p. 124.
[328] *Pantomimes fin-de-siècle, op.cit.,* p. 106.

Glück [*sic*.][329] ». La précision « sans le savoir » renvoie à un caractère improvisé de la musique, mais en même temps cette improvisation consiste dans le choix des morceaux bien connus, et surtout ceux des grands compositeurs, notamment, d'opéra. Dans le même ouvrage, dans le chapitre où Champfleury relate la reprise des pantomimes de Deburau, après une pause de trois semaines causées par l'asthme du mime, l'écrivain précise que « l'orchestre exécuta pour ouverture un air du vieux Gluck, un fragment d'*Armide,* de la musique grande, simple et immortelle ». D'après Champfleury, ce sont les morceaux du XVIIIe siècle qui vont le mieux pour les pantomimes, et ne seraient pas au-delà de Grétry, dont « l'instrumentation […] est simple et naïve[330] ». Une remarque intéressante porte sur le choix des instruments pour accompagner les pantomimes, qui exclut, d'après Champfleury, les cuivres, « bon[s] pour accompagner des chanteurs », c'est-à-dire, les paroles chantées, tandis que pour les mimes « il faut une musique douce, tantôt vive et tantôt mélancolique, qui ne trouble pas ce monde si plein de calme ». Il est remarquable que le silence ne doive pas être troublé. La musique ne vient pas pallier les lacunes de la parole, mais au contraire, elle favorise l'écoute du langage qui veut rester muet. C'est également la problématique de la parole chantée qui demande une musique attentionnée à la diction propre à la parole chantée.

Dans l'article « Shakespeare aux Funambules » pour la *Revue de Paris* (le 4 septembre 1842), publié après dans les *Souvenirs de théâtre, de critique et d'art,* Théophile Gautier avoue éprouver « de vagues appréhensions d'opéra-comique, en voyant l'orchestre [du Théâtre des Funambules] renforcé de cinq ou six cornets à piston[331] ». Théophile Gautier, quant à lui, reçoit le titre de « mimographe malgré lui » (terme d'Isabelle Baugé[332]), pour l'adaptation par un des librettistes officiels des Funambules de son texte du même article « Shakespeare aux Funambules » (*supra*), si bien qu'« un jour Théophile Gautier se trouva auteur des Funambules sans le savoir[333] ». La postérité oubliera le nom du librettiste, de la personne qui a écrit le texte final de la pantomime, mais retiendra le nom de Gautier, qui a fourni une idée, une intrigue[334], mais n'a point écrit de pantomime proprement parlant. Cette caractéristique fait écho au « livret malgré lui » et en même temps, pose la question de l'auteur. Surtout en la posant, elle résout

[329] Jules Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, 1859, Genève, Slatkine reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, 1859), p. 217. Les citations suivantes sont p. 12. Cette référence à Gluck n'est pas anodine, nous reviendrons à la réforme de Gluck qui a mis le libretto au premier plan dans les compositions d'opéra.
[330] Jules Champfleury, *op.cit.*, p. 217. Les citations suivantes sont à la même page.
[331] Théophile Gautier, « Shakespeare aux Funambules », 1842, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1888, p. 57, [en ligne : < https://archive.org/stream/souvenirsdethat00gautgoog#page/n64/mode/2up >, consulté le 28 octobre 2017].
[332] Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, *Pantomimes*, *op.cit.*, p. 14 et p.19.
[333] Jules Champfleury, *op.cit.*, p. 9.
[334] Théophile Gautier, « Shakespeare aux Funambules », *op.cit*., p. 55-67.

immédiatement le problème de l'auteur en tant que personne physique, en mettant en avant le sujet d'écriture, qui crée une manière[335]. Il s'agit de la naissance d'un sujet transpersonnel qui fait résonner plusieurs voix (des personnages, des auteurs, compositeurs, scénographes, metteurs-en-scène et plus largement, les voix collectives individualisées dans chaque œuvre concrète.

Théophile Gautier au début de son article « Shakespeare aux Funambules » répond lui-même à la question de l'auteur des textes des pantomimes, de « ces chefs-d'œuvre inouïs[336] » en disant que « c'est tout le monde ; ce grand poète, cet être collectif qui a plus d'esprit que Voltaire, Beaumarchais, Byron ; c'est l'auteur, le souffleur, le public surtout, qui fait ces sortes de pièces, à peu près comme ces chansons pleines de fautes de mesures et de rime qui font le désespoir des grands écrivains, et pour un couplet desquelles ils donneraient, avec du retour leurs strophes les plus précieusement ciselées ». Ce que la norme peut considérer comme imperfections du rythme, de la rime, du vocabulaire, de la grammaire, renvoient aux approximations paradoxalement justes et naturelles, car elles transmettent les voix collectives propres à chaque situation concrète du quotidien. Ces situations dont Debussy dira en expliquant le projet de Pelléas et Mélisande, « les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles[337] ».

Enfin, une autre particularité qui caractérise l'orchestre du théâtre de pantomime, c'est que ses musiciens sont exempts de la routine des accompagnements répétitifs, indifféremment, « chef-d'œuvre ou platitudes[338] », qu'il faut jouer pendant des dizaines de soirées de suite. Champfleury remarque que « quand il s'agit d'accompagner la pantomime, ces musiciens y mettent une ardeur et une fougue dignes d'un meilleur sort ». Un des changements novateurs des rapports entre le geste et la musique s'est opéré avec l'arrivée de Deburau justement, qui en a fini avec « l'assujettissement de la pantomime à la note ». Autrement dit, les acteurs ont libéré leurs gestes et mouvements du diktat rythmique et mélodique de la musique qui, au lieu de les accompagner et inspirer avait mis la main sur leur pas.

L'année 1888, la fondation par les frères Larcer, Raoul de Najac et Paul Hugonnet du « Cercle Funambulesque », marque une union nécessaire du livret des pantomimes avec la

[335] Pour le cas de Gautier, la pantomime *Marrrchand d'habits !,* est particulière par sa fin tragique, inhabituelle pour les pantomimes de ce temps. En outre, le renforcement graphique de la consonne « r » qui passe à travers tout le livret de la pantomime renvoie à un siècle plus tard, à l'écriture de Claudel, comme présage de la mise en scène de la parole (qui, rappelons-le, dans la pantomime muette de la première moitié du XIXe siècle est destinée de rester inarticulée).

[336] Théophile Gautier, « Shakespeare aux Funambules », *op.cit*., p. 56. La citation suivante est à la même page.

[337] Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? » dans *L'Avant-scène Opéra*, *Pelléas et Mélisande*, n° 226, Éditions Premières Loges, janvier-février 2012, p. 68.

[338] Jules Champfleury, *op.cit.*, p. 12. Les citations suivantes sont p. 12 et p. 216.

musique. Le projet du cercle poursuit un double objectif. D'abord, « exiger une adaptation constante et étroite de la phrase musicale à la situation scénique, [et ensuite,] mettre la parole du geste dans l'orchestre[339] », donc relier le texte, le geste et la musique et en faire une nouvelle source d'un nouvel art. C'est pourquoi pour Paul Najac le renouvellement de la pantomime à la fin du siècle aurait dû s'opérer par l'éloignement de la pantomime populaire de Deburau, il aurait fallu « appliquer tout simplement à la pantomime les théories les meilleures de Wagner ». On assiste au changement de statut politique et culturel de la pantomime. Elle retrouve les principes de l'art total où l'orchestre acquiert la voix de la parole non prononcée. Les changements culturels et politiques de la pantomime, de la mise en scène du silence, des rapports entre la musique, la parole et le geste scénique, la représentation du rythme de la parole à travers la musique traduisant les mouvements de l'âme, −voici les grandes questions que Maeterlinck et Debussy se poseront constamment en travaillant sur la parole et la musique au théâtre.

3. Le livret en tant que poème

Une des questions actuelles autour du livret d'opéra est la question de son caractère littéraire, au point que Maryse Jeuland-Meynaud propose d'introduire la science « librettologie[340] ». Le livret est-il capable d'être, en soi, créateur de valeurs ? Les tenants de la position que le livret peut être considéré comme une œuvre littéraire utilisent plutôt les arguments de la possibilité de sa publication à part, séparément de la partition de musique. Buford Norman dans la préface à la publication des livrets de Philippe Quinault souligne le caractère littéraire des livrets qu'il avait choisis pour publier dans l'ouvrage de 2016[341] et il note que les livrets de Quinault avaient été publiés en tant qu'œuvres littéraires jusqu'à 1882, représentant un intérêt des œuvres indépendantes que l'on pourrait lire sans musique. Françoise Decroisette avance le même argument quand elle fait référence à l'anthologie de livrets d'opéras italiens, éditée en 1977 dans l'édition Meridiani Mondadori, l'équivalent italien de la collection française de la Pléiade[342]. *Le Dictionnaire de la musique* Larousse à la fin de l'article « livret » donne l'exemple du livret qui peut « se passer de musique, en d'autres termes être donné comme pièce de théâtre », c'est l'exemple du *Rosenkavalier* de Richard Strauss sur le livret de Hugo von Hofmannsthal.

[339] Entretien avec Paul Hugonnet, dans *La Plume*, n° spécial, le 15 septembre 1892, p. 406, cité dans *Pantomimes fin de siècle, op.cit.*, p. 11. La citation suivante est à la même page.
[340] Jeuland-Meynaud, Maryse, « Légitimité de la librettologie », *Revue des études italiennes*, n° 22, 1976, p. 60-101.
[341] Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman, Paris, Hermann, 2016.
[342] Françoise Decroisette, *op.cit*., p. 7.

En parlant de Debussy, l'article souligne que c'est une autre exception, autrement dit, le texte peut exister sans musique. L'expression de « se passer de musique » est ici pour signifier se libérer de musique, mettre le livret dans une autre situation, le faire résonner différemment pour vérifier la « lisibilité » du texte. C'est un des problèmes de théorie : « comment est-ce qu'on lit » et qu'est-ce que c'est que lire ; questions que l'on peut poser à l'herméneutique également. Debussy fait résonner le texte différemment, mais en le mettant en musique.

Les livrets sont publiés depuis le tout début de leur apparition. Au XVIIIe siècle il existe des maisons d'édition, qui se spécialisent dans la publication des livrets : Ribou et Veuve Ribou, Delormel, et surtout Robert Ballard, qui détenait le monopole des livrets des opéras représentés par l'Académie de musique[343]. Les archives des livrets du XVIIIe siècle contiennent des taches de cire sur le papier, ce qui témoigne d'une lecture du livret lors de la représentation sous l'éclairage d'une bougie. Le tableau de l'intérieur du théâtre San Carlo de Naples au XVIIIe siècle, peint par un artiste anonyme[344] représente bien cette ambiance et les conditions de lecture du livret dans la salle de spectacle. La publication des livrets fait partie des critères externes à l'œuvre qui peuvent servir d'argument pour justifier un certain intérêt envers le texte comme tel, ou mieux, son utilité. Mais il est clair que la question devrait se poser sur la valeur littéraire de ces textes, sur leur littérarité. Ce problème de littérarité est primordial. C'est une des questions centrales que la littérature se pose. Et les rapports entre le livret et le livre sont les questions de premier plan dans cette quête de littérarité.

D'abord, il s'agit des rapports qui se cachent dans la terminologie et surtout l'étymologie du terme de livret. Dérivé du « livre », sur le même modèle de « libretto » italien, le mot est motivé, ce qui au lieu de faciliter la tâche de définition, ne fait que compliquer davantage les choses, parce que le terme de livre n'est pas plus connu que celui de livret. En incluant l'adjectif « petit » dans le terme de livret, en tant que « petit livre », on a fini par voir dans le « petit » la marque de la valeur péjorative, une sorte de caractère inférieur par rapport à un modèle[345]. Françoise Decroisette fait une remarque importante en passant du traditionnel « petit livre » à « un livre en petit[346] », ce qui souligne avant tout que le livret est *a priori* une œuvre, un livre, mais un livre particulier. Le critère quantitatif, nombre de signes, de pages se transforme en

[343] À voir dans Béatrice Didier, *op.cit*., p. 4 et dans Sylvie Bouissou, Pascal Dénécheau, Denis Herlin, *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des œuvres musicales*, t.2, « Livrets », Paris, CNRS, 2003, p. 23.
[344] Le tableau figure sur la page de garde de l'ouvrage de Françoise Decroisette, *op.cit*.
[345] Paul Aron et Alain Viala dans l'ouvrage *Les 100 mots du littéraire* commencent l'entrée « livre » par la définition de l'UNESCO : « Le livre est défini par l'UNESCO comme une publication non périodique imprimée, comptant au moins 49 pages », dans *Les 100 mots du littéraire,* Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 71.
[346] Françoise Decroisette, *op.cit.,* p. 11.

critère qualitatif, livre particulier dont les deux termes relève d'un inconnu. L'adjectif « petit » qui sous-tend le terme de livret dans son archive étymologique peut indiquer une œuvre préliminaire, de base, qui donne de l'envergure à une œuvre musicale (ou théâtrale) qui s'inspire de celui-ci, qui le continue. D'autre part, ce terme de « petit » peut signifier le nécessaire pour donner vie à une œuvre, soit telle quelle, soit mise en musique ou mise en scène. La question se pose si le petit peut également signifier ce juste nécessaire grâce auquel le texte existerait comme œuvre autonome[347] ?

En dehors des rapports étymologiques entre le livret et le livre, il faut appréhender les rapports entre le texte final du travail de sa mise en musique et le texte « initial », soit écrit par un librettiste, soit par un compositeur, soit écrit par un poète autonome, soit généré par toute une archive littéraire et mythologique qui avait servi de source à la composition de l'œuvre finale.

Au moment où Jean-Jacques Rousseau écrit le *Dictionnaire de musique*, publié en 1768, la terminologie française de la musique n'a pas encore emprunté et assimilé le terme italien de libretto, ni n'a créé celui de livret. Rousseau dans le *Dictionnaire de musique* utilise le terme de « paroles » qu'il définit comme : « le nom qu'on donne au Poëme que le Compositeur met en Musique ; soit que ce Poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un Drame ou une Chanson[348] ». La longueur du texte peut varier, le genre aussi, mais ce qui ne change pas, c'est le nom de poème par lequel Rousseau désigne le texte qui sous-tend l'œuvre musicale. Autrement dit, les paroles en musique, mises en musique c'est le poème. En même temps, d'après le *Dictionnaire de musique* de Rousseau le terme de texte perd son actualité dans le domaine de musique à la deuxième moitié du XVIIIe siècle : « l'on ne dit plus le *Texte* chez les Musiciens ; on dit les paroles ». Pour définir le texte, Rousseau dit tout court, « Le texte, c'est le Poème ».

Dans les définitions de Rousseau des œuvres musicales à texte, on retrouve la référence au « petit », dans la définition de la chanson, par exemple : « Espèce de petit Poëme lyrique fort court […] ». Les deux adjectifs ayant rapport au dimensionnel « petit » et « court », mis ensemble, s'autodéterminent au point de remettre en question leurs rapports synonymiques. Si l'on prend « court » pour un adjectif qui instaure des rapports de relativité avec d'autres textes des œuvres musicales, c'est le terme de « petit » qui comporte de l'inconnu. La formulation de

[347] Nous développons cette question dans le chapitre III.3. « Le simple et le juste, les nouvelles valeurs du langage ».
[348] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768, Paris, Hachette livre, 2013, p. 368. La citation suivante est p. 513. Les quatre dernières citations sont p. 77.

Rousseau montre bien que petit n'égale pas court, sinon on aurait eu affaire à une tautologie. Petit devient un attribut qui entrera au XIXe siècle dans l'expression terminologique de « petit poème en prose ». L'important dans cette définition de la chanson n'est pas de retomber dans les stéréotypes qui accordent une forme rimée et métrique au terme de poème, mais d'avoir conscience du fait que l'élément essentiel et suffisant de la chanson est bien un poème. Tandis que la musique vient en deuxième lieu, « on ajoute un air [au poème qui est la chanson] pour être chanté […] ». Outre le verbe « ajouter » qui apporte une connotation de secondaire, voire superficielle, en tout cas, moins nécessaire que le poème et que les « sujets agréables » sur lesquels la chanson « roule ordinairement », c'est la syntaxe qui instaure par la série des propositions relatives une sorte d'hiérarchie logique[349].

D'après le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, une des parties constitutives de l'opéra (qu'il mentionne en premier) est le Poëme, et c'est « par la Poésie [que l'] on parle à l'esprit ».

Le terme de poème est utilisé, donc, par Rousseau en tant que prédicat, l'élément connu, appelé à servir de définition dans le domaine de la musique du XVIIIe siècle. Il en est différent pour le début du XVIIe siècle, à l'heure de la naissance de l'opéra. En 1597 Ottavio Rinuccini publie, avant *Euridice* (1600) deux autres textes, et il signale dans la dédicace à Marie de Médicis :

> J'ai voulu porter à la lumière ces deux compositions, afin que d'autres, qui s'y entendent mieux que moi, s'emploient à accroître et à améliorer de semblables Poèmes, de façon à ce qu'elles ne soient pas inférieures aux Poèmes antiques tant célébrés par les plus nobles écrivains[350].

Cette précision montre les premières tentatives de l'avènement du nouveau genre (que l'on pourrait nommer déjà au XVIIe siècle un genre à la croisée de la musique et de la littérature). Cette remarque affiche surtout l'intérêt envers le poème dont la qualité aurait assuré le succès d'une nouvelle œuvre musicale, et lequel aurait eu besoin d'être minutieusement travaillé. Dans ce petit discours Rinuccini pose la question de ce qui est le Poème et comment il aurait dû être fait pour garder la qualité des Poèmes antiques et en même temps se marier avec

---

[349] La définition de la chanson proposée par Rousseau introduit le contexte social qui mérite l'attention : « Espèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec des amis, avec sa maitresse, & même seul, pour éloigner, quelques instants, l'ennui si l'on est riche ; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre », *op.cit.*, p. 77. La chanson est présentée comme un remède contre toutes sortes de problèmes, d'ordre ontologique, financier, politique. La citation suivante est p. 344.

[350] Cité par Françoise Decroisette, *op.cit.*, p. 15. Dans le texte original, Rinuccini utilise le mot *poesie* qui est la forme plurielle de *poesia*, ce qui correspond bien au poème au pluriel en français et souligne l'importance de la création poétique subjective et subjectivante concrète contre une abstraction globalisante contenue dans le terme poésie : « ho voluto recar in luce queste due, perché altri di me più intendenti si ingegnino di accrescere, e migliorare siffatte poesie, di maniera, che non abbiano invidia a quelle antiche tanto celebrate da i nobili scrittori », [en ligne : <http://www.librettidopera.it/zpdf/euridice.pdf>, consulté le 28 octobre 2017], p. 4. Il est significatif que la traduction proposée par Françoise Decroisette écrit le mot poème en majuscule, comme pour attirer l'attention à un concept à la fois littéraire et musical.

la musique. Il faut également penser à une condition importante de l'apparition des livrets d'opéra. *Le Dictionnaire de la musique* Larousse souligne que les premiers « véritables livrets » apparaissent nécessaires pour assurer la cohérence demandée par le nouveau genre d'opéra à partir de 1600, une nouvelle manière de voir les parties de l'œuvre, représentées par des scènes disparates et plus au moins décousues des madrigaux et des ballets, les ancêtres de l'opéra. C'est une nouvelle manière d'organiser et de présenter les parties de l'œuvre, enfin une nouvelle vision de l'œuvre.

Au XXIe siècle, le terme de poème revient dans la terminologie de l'opéra. Quand en septembre 2017 le programme annonce l'auteur du texte de *Pelléas et Mélisande* dans la mise en scène de Bob Wilson, laquelle est devenue historique, voire classique[351] dans la deuxième moitié du XXe siècle, il utilise le mot « poème[352] » devant le nom de Maurice Maeterlinck : musique Claude Debussy, poème Maurice Maeterlinck.

L'ouvrage capital sur l'œuvre de Maurice Maeterlinck de Gérard Dessons met en relief dès le titre le mot « poème » : *Maurice Maeterlinck, le théâtre du poème*[353]. Jamais comme une forme littéraire, beaucoup plus qu'un objet d'étude, enfin comme une approche littéraire, de l'écriture et de la lecture.

Si l'on revient au terme de poème, qui a désigné avant le XVIIIe siècle les paroles d'une œuvre musicale, la question actuelle, si le livret est une œuvre littéraire se transforme en question, dans quelle mesure le texte est un poème et plus radicalement, la question est si le poème est un poème.

Le travail sur le livret dépasse largement l'étude des facteurs externes du devenir du livret en tant qu'œuvre littéraire. L'appellation même du livret est à son tour le questionnement sur le propre du texte, qui se forme à partir d'une union spécifique (et nécessaire) des paroles, de la musique, du silence. Le propre du texte du livret en tant que poème est indissociable de la problématique du petit qui commence à constituer un point théorique important à partir du *minor poem* d'Edgar Poe. Grâce à son lien étymologique le livret en est un chantier de travail par excellence.

Il en découle une autre problématique, celle de la manière *mineure* de Debussy de traiter la mélodie, à la limite du récitatif. Et celle de Maeterlinck, quand il privilégie les marionnettes

[351] Au mercredi 27 septembre 2017, c'est la soixiante-septième représentation à l'Opéra national de Paris et la quarante-sixième dans la mise en scène de Bob Wilson, d'après le dépliant du spectacle.
[352] *Opéra National de Paris*, saison 2017-2018, « Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* », 2017, p. 17.
[353] Gérard Dessons, *Maurice Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

au jeu d'acteurs. Cette position de mineur est un lieu critique du traditionnel, du sens et valeur communs.

L'étude des rapports entre le texte et la musique en termes des rapports entre le librettiste et le compositeur doit être menée à partir de la création d'un trans-sujet, si l'on postule que le compositeur est avant tout un lecteur particulier, quelles que soient ses relations de collaboration ou de confrontation avec l'écrivain et le texte. Finalement, c'est ce trans-sujet qui peut être considéré comme auteur légitime d'une œuvre musicale à texte.

Chapitre II

Le récitatif : entre le parlé, le chanté, le phrasé

1. La parole mise en valeur

Evoquer une manière particulière de chant dans *Pelléas et Mélisande* est presque un lieu commun. Cette manière peut porter plusieurs noms : à partir des termes de musique comme récitatif (Romain Rolland, Stéfane Jarocinsky) et déclamation chantée jusqu'à leurs « synonymes » à connotation spécifique, principalement religieuse[354], comme litanie, mélopée, psalmodie, planh sans oublier les termes allemands plus modernes de *Singspiel* (XVIIIe siècle) et *Sprechgesang* (fin XIXe – début XXe). Tous ces termes, malgré leur caractère commun de véhiculer une manière spécifique de parler et de chanter (une manière intermédiaire entre la parole et le chant) affichent leurs particularités qui, appliquées à l'œuvre de Maeterlinck et Debussy, révèlent la particularité propre de l'œuvre, surtout son rôle critique de révélateur.

Le récitatif de Debussy représente un chantier de travail propice pour étudier la naissance d'un nouveau mode de dire à qui les chercheurs donnent des noms différents : récitatif mélodique (terme de Christiane Speith-Weissenbacher[355] récupéré chez Henry Barraud) ; psalmodie lyrique (Julia d'Almendra) ; chant prosodique (André Boucourechliev) ; le quasi-parlando debussyste (Christian Goubault), *le parlando* (Étienne Destranges), également le terme de Catherine Duault[356]. Chaque terme porte des enjeux théoriques spécifiques, mais tous soulignent le caractère prosodique et discursif du chant, la réalisation musicale de la parole à travers la voix.

Les analyses musicologiques des années 70-80 voient avant tout dans la démarche de Debussy de rendre en musique les nuances du discours parlé, notamment les intonations de la voix parlée. Ainsi, Stefan Jarocinski dit qu'« il [Debussy] utilise le plus souvent le récitatif qui

---

[354] Gérard Condé dans « Le Guide d'écoute » de *Pelléas et Mélisande* pour l'épisode de la lettre de Golaud que Geneviève lit à Arkël (A.I, S.2/3), indique qu'« il [Debussy] a pu s'inspirer de la tradition en usage dans les réfectoires des monastères ou des pensionnats, d'une récitation neutre, monocorde », dans *L'Avant Scène Opéra*, n° 266, 2012, p. 18.

[355] Pour les termes en question, voir : Christiane Spieth-Weissenbacher, *Le récitatif mélodique dans* Pelléas et Mélisande *de Claude Debussy*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Marc Honegger, Strasbourg, 1979 ; Henry Barraud, « Le récitatif mélodique », *Musique Russe*, t. I, études réunies par Pierre Souvtchinsky, Paris, 1953 ; Julia d'Almendra, *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, thèse de doctorat présentée à l'Institut Grégorien de Paris, G. Enault, 1950 ; André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998 ; Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2002 ; Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », Cahiers Debussy, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005.

[356] Catherine Duault, *« Pelléas et Mélisande*, la musique de l'inexprimable », publié le 11 juin 2015, [en ligne : < https://www.opera-online.com/articles/pelleas-et-melisande-la-musique-de-linexprimable>, consulté le 29 avril]. En parlant du récitatif ou de la déclamation, l'auteur utilise le verbe « limiter » : « les voix, presque immatérielles, se voient limitées à une déclamation lyrique proche du "parlando" » (*ibid*.).

respecte les inflexions particulières de la langue française[357] ». Dans cette démarche Debussy a l'air d'anticiper les travaux des phonéticiens sur la prosodie : ceux de Pierre Delattre, de Pierre-Roger Léon, d'Ivan Fonagy, de Klara Magdics. Cependant, il n'est plus suffisant d'appliquer les règles de phonologie sur les morceaux de l'œuvre de Debussy pour le seul but de s'assurer que Debussy a fidèlement transcrit les nuances de la parole (comme s'il avait suivi des ouvrages de phonologie, mais les ayant précédés en réalité). L'enjeu de la recherche actuelle est de voir en quoi sa manière d'écriture nous renseigne sur le langage et non pas en quoi son écriture peut être bien considérée comme récitatif, d'après les manuels de phonologie.

Il n'est pas anodin que le *Dictionnaire de la musique* de Marc Vignal souligne que « le récitatif mélodique de Debussy est plus proche du récitatif ancien (renaissance, baroque) que du chant, il s'appuie sur la parole, souveraine conductrice[358] ». Cette remarque fait travailler ensemble quatre formes : le récitatif mélodique (avec sa particularité chez Debussy), le récitatif ancien, le chant et la parole. On peut en déduire que Debussy a l'air de remonter vers les origines où la mélodie naît de la parole même et diffère d'une musique extérieure appliquée arbitrairement au texte.

Paradoxalement, les études consacrées au récitatif dans *Pelléas et Mélisande* ne sont pas répandues. En gros, on peut citer comme référence principale la thèse de doctorat de Christine Speith-Weissenbacher *Le récitatif mélodique dans* Pelléas et Mélisande *de Claude Debussy*[359] et son article « Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy[360] ».

L'auteure attire l'attention aux moments du *recto tono*, « chant modulé sur une seule note sans aucune inflexion mélodique[361] ». Elle cherche à souligner les parallèles entre la syntaxe du texte de Maeterlinck et les phrasés de la partition. Notamment, Christine Speith-Weissenbacher parle de la fonction des incises. Elle donne l'exemple de la réplique d'Arkël « À mon â-ge, et c'est peut-ê-tre là le fruit le plus sûr de ma vi-**e**[362]**,** à mon âg**e** » (A.IV, S.2, M, 424 ; D, p. 268).

---

[357] Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, 1966, traduit du polonais par Thérèse Douchy, préface de Vladimir Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970, p. 146.
[358] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2005, p. 392.
[359] Christiane Spieth-Weissenbacher, *Le récitatif mélodique dans* Pelléas et Mélisande *de Claude Debussy*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Marc Honegger, Strasbourg, 1979.
[360] Christiane Spieth-Weissenbacher, « Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 13, n° 1 (Jun., 1982), p. 83-92, [en ligne : http://www.jstor.org/stable/3108064?read-now=1&loggedin=true&seq=1#page_scan_tab_contents, consulté le 27 avril 2018].
[361] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2017, p. 1167. La définition souligne l'utilisation de ce chant « pour la partie de la psalmodie placée sur la corde de récitation » (*ibid*.).
[362] Si Debussy met les virgules après « âge » et après « vie », on voit dans l'édition de Paul Gorceix le tiret suivi d'une virgule : « À mon âge – et c'est peut-être là le fruit le plus sûr de ma vi**e** –,[362] à mon âg**e,** j'ai acquis […] »

Ici, seize syllabes à la suite (« â-ge, et c'est peut-ê-tre là le fruit le plus sûr de ma vi-**(e) »**) se chantent sur la seule note fa.

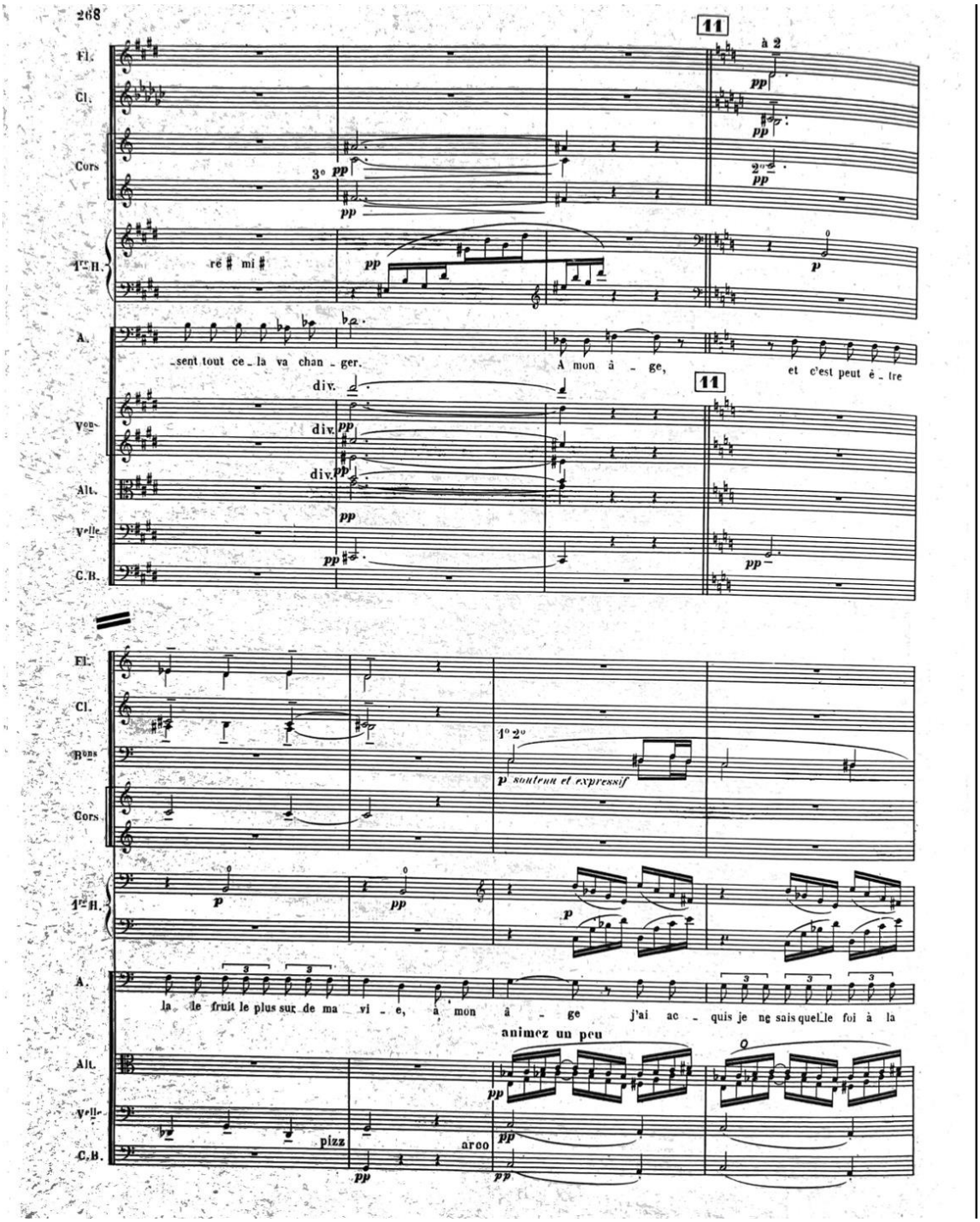


Fig. 15, « À mon âge », la voix d'Arkël ; D, p. 268.

La phrase incise chez Maeterlinck qu'il met typographiquement entre les tirets dont le deuxième est suivi en plus d'une virgule « − et c'est peut-être là le fruit le plus sûr de ma vie −, » (M, p. 424) peut, effectivement, trouver sa réalisation sonore dans le *recto tono* de Debussy.

(M, p. 424). La ponctuation de l'édition 1892 est plus normative, se limite aux tirets qui encadrent la phrase incise (M 1892, p. 107).

Christiane Speith-Weissenbacher souligne que Debussy transmet par le *recto tono* l'intonation d'une incise qui traduit « l'effet de situations linguistiques et expressives *particulières*[363] ». Elle oppose cette définition à l'approche de Van Ackere qui voit dans le *recto tono* une intonation naturelle[364]. Cependant, le parallèle entre l'incise linguistique et sa réalisation monotone mélodique par le *recto tono* s'appuie sur l'effet de contraste avec le contexte intonatif varié de la phrase (pour l'incise ou la parenthèse) et le contexte varié musical (pour le *recto tono*). Ainsi, le *recto tono* se met dans le rang d'un fonctionnement particulier de la parole, qui diffère de l'intonation de la phrase, quel que soit le nom qui lui est attribué par la linguistique (neutre, affirmative, interrogative, exclamative). Il contribue à la mise en relief de la parenthèse par une intonation neutre, non marquée par rapport à l'intonation de la phrase (affirmative, interrogative, exclamative). Cette opposition à Van Ackere souligne le fait que le *recto tono* ne peut pas être rangé simplement du côté du naturel, mais qu'il est appelé à permettre un sens chaque fois différent compte tenu du contexte prosodique et musical. En même temps, c'est avant tout la notion de naturel qui demande d'être définie, et la musique de Debussy en pose nettement la question.

La thèse de Christiane Speith-Weissenbacher sur le récitatif mélodique de *Pelléas et Mélisande* s'appuie sur les recherches en phonétique acoustique, elle analyse les intonations du drame lyrique de Debussy du point de vue linguistique. Elle rappelle notamment les schémas des dix intonations de base du français d'après Pierre Delattre[365].

[363] Christiane Spieth-Weissenbacher, « Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy », *op.cit.*, p. 85.
[364] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande *ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, Bruxelles, Elsevier, 1952, p. 19.
[365] Pierre Delattre, « Les Dix Intonations de base du français », *The French Review*, vol. 40, n° 1, octobre 1966, p. 1-14, p. 4, [en ligne : < https://gfufma.hypotheses.org/files/2018/03/17-et-18-article-Delattre1966-complet.pdf>, consulté le 30 janvier 2022].

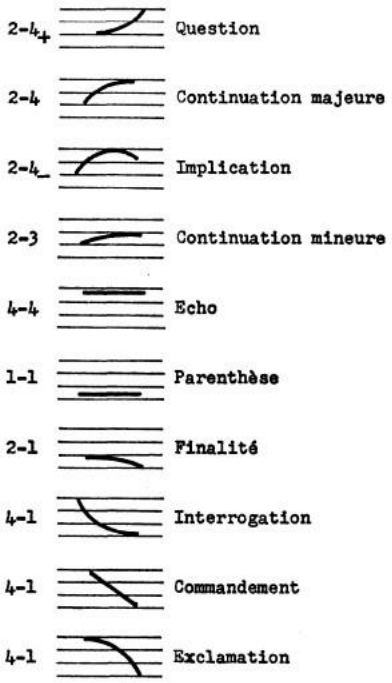


Figure 1. Les dix intonations françaises les plus fréquentes et leur représentation schématique à l'aide de quatre niveaux de hauteur.

Fig. 16, Dix intonations de français de Pierre Delattre.

Parmi ces dix intonations *de base*[366], on retrouve, en effet, l'intonation de la parenthèse ligne horizontale sur un ton grave de la voix. En même temps, à côté, il se trouve une autre ligne également horizontale d'intonation, mais comme inverse de la parenthèse, sur un ton aigu de la voix. Il s'agit de l'intonation de l'écho. Cette intonation est doublement intéressante pour nous. D'une part, elle peut être considérée comme intruse[367] car cette intonation ne provient pas forcément de la volonté discursive humaine, il s'agit plutôt d'un effet de parole. Par ailleurs, l'écho est un domaine de travail poétique symboliste. Non seulement parce que thématiquement les actions des pièces de Maeterlinck ont lieu dans des grottes, souterrains, salles des châteaux, donc espaces plutôt clos qui sont propices à des effets d'écho. Mais surtout parce que Maeterlinck cherche « à faire entendre par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée[368] ». Ce dialogue est l'écho que l'on entend dans le silence des paroles dites. C'est aussi la voix transpersonnelle qui circule à travers les personnages « qui aurai[ent] les allures de la vie sans avoir la vie[369] » incarnés, dans l'idéal, par les acteurs-marionnettes.

[366] C'est nous qui soulignons.
[367] Nous en faisons un clin d'œil au titre éponyme de la pièce de Maeterlinck, *L'Intruse.*
[368] Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *op.cit.*, p. 117.
[369] Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le Théâtre (1890) », le titre originel « Un Théâtre d'Andoïdes », *Œuvres I, op.cit.,* p. 462.

Le récitatif peut donc traduire une incise, une parenthèse, voire un aparté. Castil-Blaze au début du XVIIIe siècle souligne que « la parenthèse, l'interrogation, qui pourraient altérer les formes élégantes de la mélodie, sont aussi d'un heureux résultat en récitatif[370] ». Cela signifie que le récitatif permet avant tout de la liberté pour le compositeur. L'enjambement serait impossible dans le chant mesuré, tandis que « le récitatif l'accepte et sait l'employer à des mouvements dramatiques d'un grand effet ».

Dans son étude, Christiane Speith-Weissenbacher accorde peu d'importance à tous les autres cas du *recto tono* qui sont loin d'assurer la fonction des phrases incises, notamment, dans la même phrase qui continue de cette façon : « j'ai acquis je ne sais quelle foi à la fidélité » (M, p. 424 ; D, p. 268), où « [a]c-quis je ne sais quel-le » − donc, six syllabes – sont prononcées sur la même note sol. Si l'on revient à l'idée d'incise, on verra que le *recto tono* de Debussy ne correspond pas à la logique grammaticale de la phrase de Maeterlinck. Dans l'exemple de Speith-Weissenbacher vu *supra*, le *recto tono* inclut dans son segment le mot « âge » qui précède l'incise de Maeterlinck, mais s'arrête au milieu du dernier mot de l'incise, « vie », bien que mélodiquement, le e muet à la fin se chante sur un dessin mélodique descendant, comparable à une intonation conclusive. Il ne respecte donc pas non plus les frontières du mot, les mots « vi-e » et « a-cquis » se trouvent décomposés, ou plutôt modulés, à la suite du changement de la note. L'exemple de l'incise est pertinent, mais pour chaque cas concret, il remet en question la fonction unique du *recto tono* en tant que transmetteur d'une incise, d'une parenthèse ou d'une digression (peut être aussi un aparté, sens secondaire, deuxième dialogue à la Maeterlinck). Il s'agit chaque fois d'un sens nouveau, à la fois du *recto tono*, et, par conséquent, de l'incise.

Le *recto-tono* n'est pas seulement l'imitation de la parole, sur le calque des types d'intonation, mais il intervient dans la structure syntaxique même de la phrase. Étienne Destranges fait remarquer que « des fragments de phrase enfermant des idées différentes se déroulent, parfois sur une même note d'égale valeur ou sous des inflexions identiques[371] ». Le *parlando* abolit la composition de la phrase avec ses unités discrètes sémiologiques, mais propose de pensée la parole par des continuums qui n'ont pas de limites traditionnelles déterminées pas le sens des énoncés. La phrase musicale continue et veut que la parole continue et emporte toutes les idées. Comme effet, naît une seconde conscience prosodique, sur le modèle d'une seconde conscience

[370] Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques*, 1858, (Adolphe Delahays, Librairie-Editeur), Wentworth Press, 2016, p. 28. La citation suivante est à la même page.
[371] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, 13 novembre 1910, p. 140, cité dans Jean-Christophe Branger, *op.cit.*, p. 15.

dramatique suscitée par les motifs latents de Debussy, d'après le terme de Christian Goubault[372].

Le problème pour le *recto tono* se pose également au niveau de la définition, à partir de combien de notes on peut parler du *recto tono*. Quand Jean-Jacques Rousseau définit le récitatif dans son *Dictionnaire de musique*[373], il parle plutôt d'une variation minime entre la durée et la valeur des notes et non d'une absence absolue de différence. Il souligne ainsi dans *La Lettre sur la musique françoise* que le meilleur récitatif devrait « rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés[374] ». La notion clé de la définition est celle de petit et de son corollaire de peu, autrement dit, l'idée de quelque chose qui existe grâce au fait d'être presque absent, sur le point de disparaître (à la fois présent et absent, d'après le concept de Vladimir Jankélévitch d'« apparition disparaissante[375] »). Cette idée d'une existence particulière assurée par le minime est soulignée dans la définition de Rousseau par les nuances du petit dans « fort petit ». Par la même logique, le « peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes » ne peut pas être réduit à l'exigence d'égalité dans la durée, la valeur et les degrés des notes : l'égalité et l'inégalité créant des paradigmes de valeurs complètement différents. En outre, ici se formule la critique de la notation musicale traditionnelle qui sera au centre de la réflexion sur le récitatif chez Rousseau, comme recherche d'une autre réalité par l'invention d'une autre notation, notamment, dans sa proposition d'un nouveau système de notation en musique, rejetée par l'Académie.

Effectivement, à part le *recto tono* – qui, on l'a vu, ne renvoie pas nécessairement à l'incise, ou bien, dans le cas de l'incise, ne correspond pas à la logique syntaxique de la phrase – les intervalles qui fondent la ligne mélodique de *Pelléas et Mélisande* sont la plupart du temps des secondes et des tierces, donc des intervalles petits. On dirait alors que la définition de Rousseau est une analyse juste de l'opéra de Debussy, précédant l'œuvre même d'un siècle et demi. L'explication d'un tel phénomène visionnaire, d'après Romain Rolland, est le retour de Debussy, vers l'idéal de « l'harmonie des arts[376] » dans le théâtre musical, avec « la balance […] tenue égale entre la poésie et la musique » :

---

[372] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2002, p. 173.
[373] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768, Paris, Hachette Livre BNF, 2013.
[374] Jean-Jacques Rousseau, « Lettre sur la musique françoise », *Écrits sur la musique*, 1838, Paris, Stock/Musique, 1979, p. 309.
[375] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019, p. 229, 231, 238, 266, 267, 272-273, 276 pour n'en citer que quelques-unes des occurrences.
[376] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui, op. cit*., p. 200-201. Les deux citations suivantes sont p. 201, la dernière, p. 202.

> C'est pour être revenu, avec des moyens nouveaux, à cet idéal de sobriété musicale et de désintéressement, qui met le génie du compositeur au service du drame, que Debussy a été si fort.

Romain Rolland fait à son tour référence à Jean-Jacques Rousseau, qui déjà au XVIIIe siècle avait prévu une réforme nécessaire du récitatif, « dans le sens même où l'accomplit Debussy ».

Cependant, comme pour le *recto tono,* les morceaux aux intervalles « forts petits » sont chaque fois différents. À part cela, à leur tour, ils mettent en relief les morceaux avec des intervalles que l'on appellerait par comparaison grands.

Notre hypothèse consiste dans l'idée que le *recto tono* sert de base de comparaison pour permettre d'entendre les intervalles minimes qui se dessinent mieux sur le fond du *recto tono.* Ils s'entendent différemment, si bien que cet ensemble propose un entraînement pour l'oreille qui apprend à entendre les intervalles minimes et avec eux les inflexions subtiles de la voix. En fait, le *recto tono* représente bien, lui aussi, un intervalle, celui de prime, appelé également l'unisson. Entendre le peu, le silence, ce que l'on croit ne pas entendre, c'est un des enjeux symbolistes.

Le problème des intervalles minimes retombe sur le principe de l'enharmonie Dans la musique tonale à tempérament égal, une enharmonie est l'équivalence pratique de deux notes nommées différemment mais produisant le même son. Des notes enharmoniques ont donc la même hauteur, mais des noms différents. À partir du genre grec ancien en musique (à côté du genre diatonique et du genre chromatique), l'enharmonie consiste dans la mise en œuvre des intervalles minimes, encore plus petits que notre système diatonique moderne peut transmettre. Il s'agit des quarts de ton, entre le dièse inférieur et le bémol supérieur (par exemple, sol ♯ et la♭, ce qui renvoie dans la musique diatonique au même son). Ce sont des intervalles minimes qui, s'ils ne sont pas perçus par l'oreille dans le système diatonique de la notation, sont au moins suggérés par la partition. Le musicien, faute de pouvoir fixer les inflexions de la voix, peut au moins en donner l'idée à l'interprète à l'aide des passages enharmoniques.

Pour parler du récitatif, Rousseau recourt notamment au terme et au principe d'enharmonie. Il est considéré comme le seul moyen de pouvoir essayer de transmettre la voix parlante dont les inflexions sont « infinies et impossibles à déterminer[377] », insaisissables pour le système de la notation musicale diatonique, qui dévoile donc son caractère déficient pour l'expression de la voix. C'est cette impossibilité d'expression que Debussy critique dans l'approche traditionnelle de la composition de la mélodie, en appelant cette mélodie « presque

[377] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique,* Paris, Hachette Livre BNF, 2013, p. 408.

antilyrique[378] », car « elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Elle convient essentiellement à la chanson qui confirme un sentiment fixe ». Cette caractéristique de la mélodie des chansons se rapporte aux airs qui historiquement s'opposent aux récitatifs et laquelle opposition souligne le caractère mouvant du récitatif.

Pelléas chante : « ils mon-tent le long de tes che-**veux** » (D, p. 176). Dans la partition, le mot long est chanté sur do♭. Acoustiquement, c'est la même note que si♮, mais théoriquement, l'intervalle entre la note précédente do et do♭ paraît plus petit qu'entre do et si♮. Dans la même mesure, on assiste à l'apparition de fa♭ dont le son coïncide avec mi ♮, mais techniquement écrire mi ♮ et après remettre un ♭ devant mi suivant aurait été trop encombrant dans la partition. En même temps, fa♭ s'inscrit dans le passage descendant constitué de petits intervalles réguliers : sol♭ - fa♭ - mi♭ dans « ils montent ».

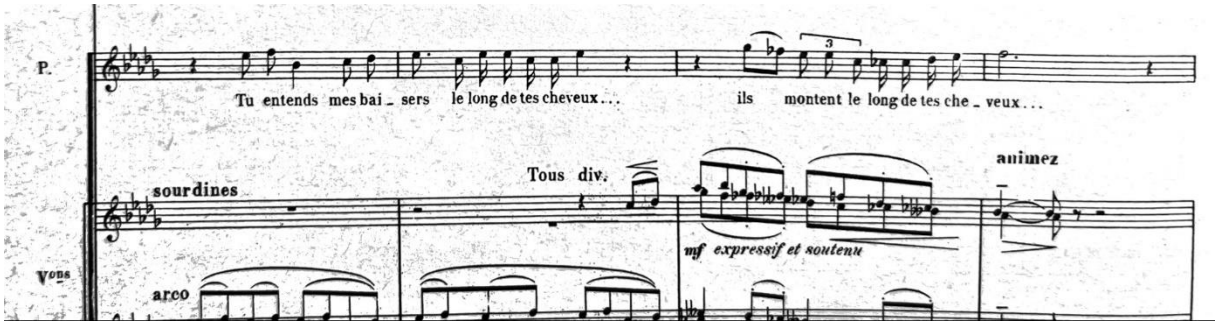


Fig. 17, « Tu entends mes baisers le long de tes cheveux… », la voix de Pelléas ; D, p. 176.

Parfois l'enharmonie intervient à distance. Au début, à deux endroits éloignés, Mélisande chante sur le même dessin mélodique ascendant par tons : « Oh ! oh ! loin d'ici loin… » (D, p. 12) et « Si, si, je les [les yeux] fer-me la nuit… » (D, p. 19). Les notes sont différentes : sol♭ – la♭ – si♭ – re♭ - mi pour la première réplique, et fa♯ – sol♯ – la♯ – do♯ – re. Dans l'enharmonie, ces différentes notes correspondent aux mêmes sons, en rendant les deux morceaux à la fois identiques à l'écoute et différents dans l'écriture.

[378] Robert de Flers, « Critique des critiques. *Pelléas et Mélisande* », Le Figaro, 16 mai 1902 dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 473. La citation suivante est à la même page.

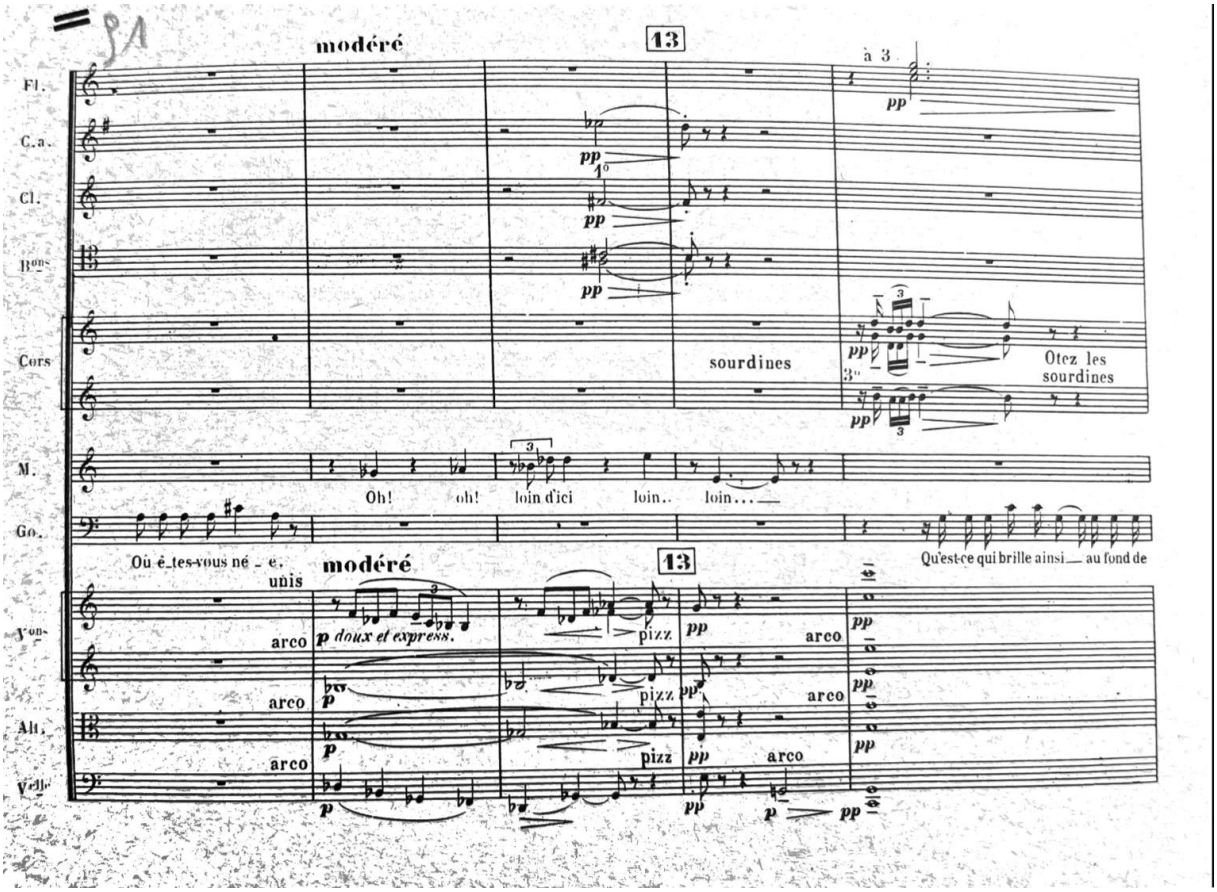


Fig. 18, « Oh ! oh ! loin d'ici loin… », la voix de Mélisande ; D, p. 12.

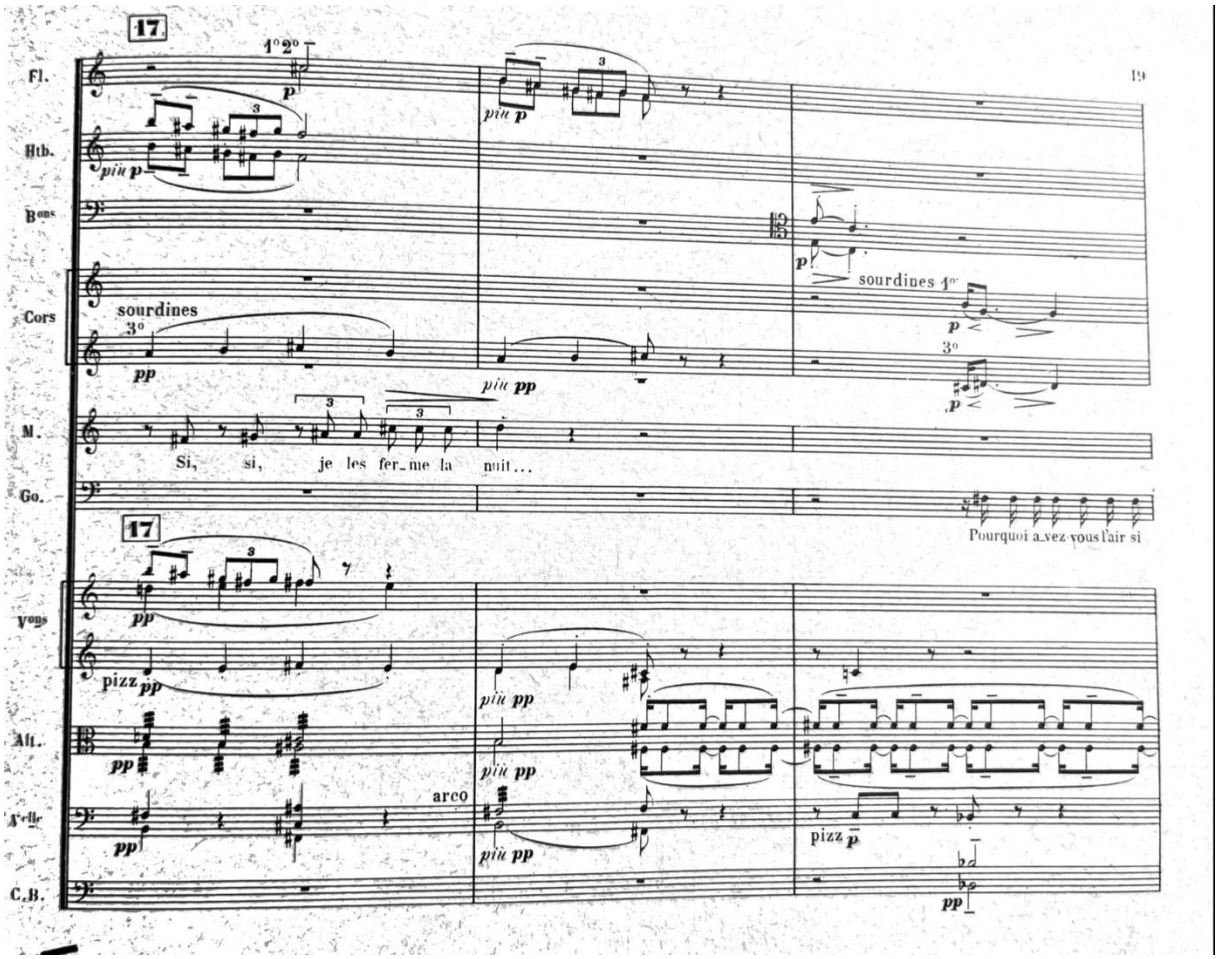


Fig. 19, « Si, si, je les fer-me la nuit… », la voix de Mélisande ; D, p. 19.

Dans la réplique de Mélisande : « On dirait que mes mains sont mala-de aujourd'hui » (D, p. 80), les signes d'altération permettent de suivre un passage avec les notes qui changent en dessinant une montée par tons. Ce système d'altération donne l'impression que la note tend vers la note voisine plus aiguë : mi ♯ – fa doubles ♯ – la ♯ – fa doubles ♯ – sol ♯.

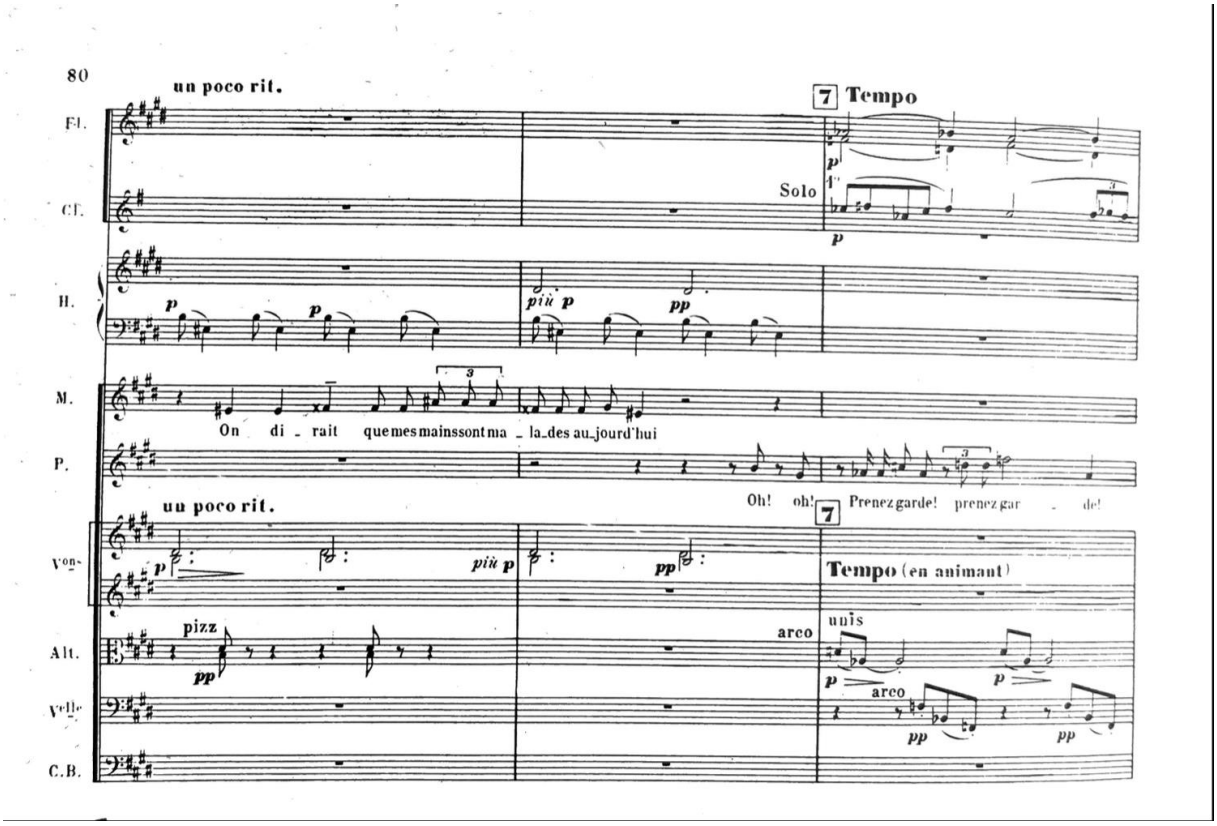


Fig. 20, « On dirait que mes mains sont mala-de aujourd'hui » ; la voix de Mélisande, D, p. 80.

Dans l'exclamation de Golaud : « Mélisan-de » (D, p. 401), do♯ descend à si♯, qui correspond musicalement à do♮, donc, intervalle d'un demi-ton, mais théoriquement, il y a toujours un changement de notes, même sur la partition, on assiste à un mouvement même au sein des plus petits intervalles.

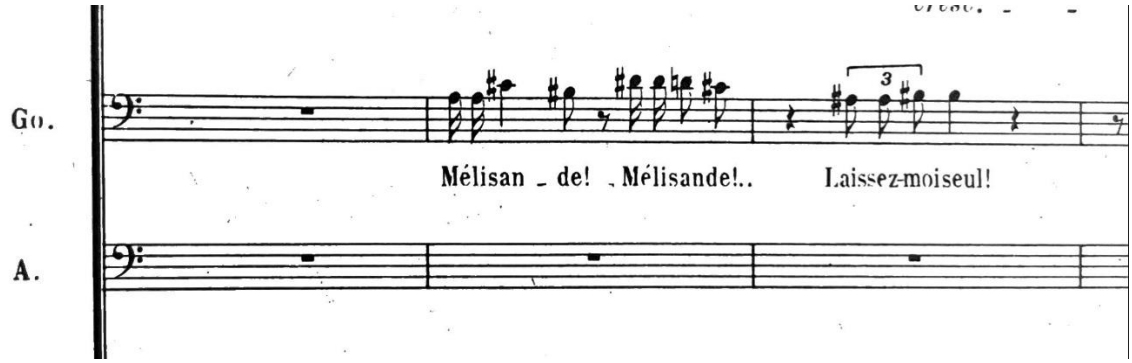


Fig. 21, « Mélisan-de », la voix de Golaud ; D, p. 401.

On retrouve des exemples de l'enharmonie dans les parties instrumentales également. La partition indique pour les timbales « changer le sol♭ en fa♯ », ce qui correspond au même son (D, p. 356). On voit que la série de sol♭ après une pause de presque six mesures, passe en série de fa♯ - groupes de deux croches, séparées régulièrement par deux soupirs (D, p. 356-357).

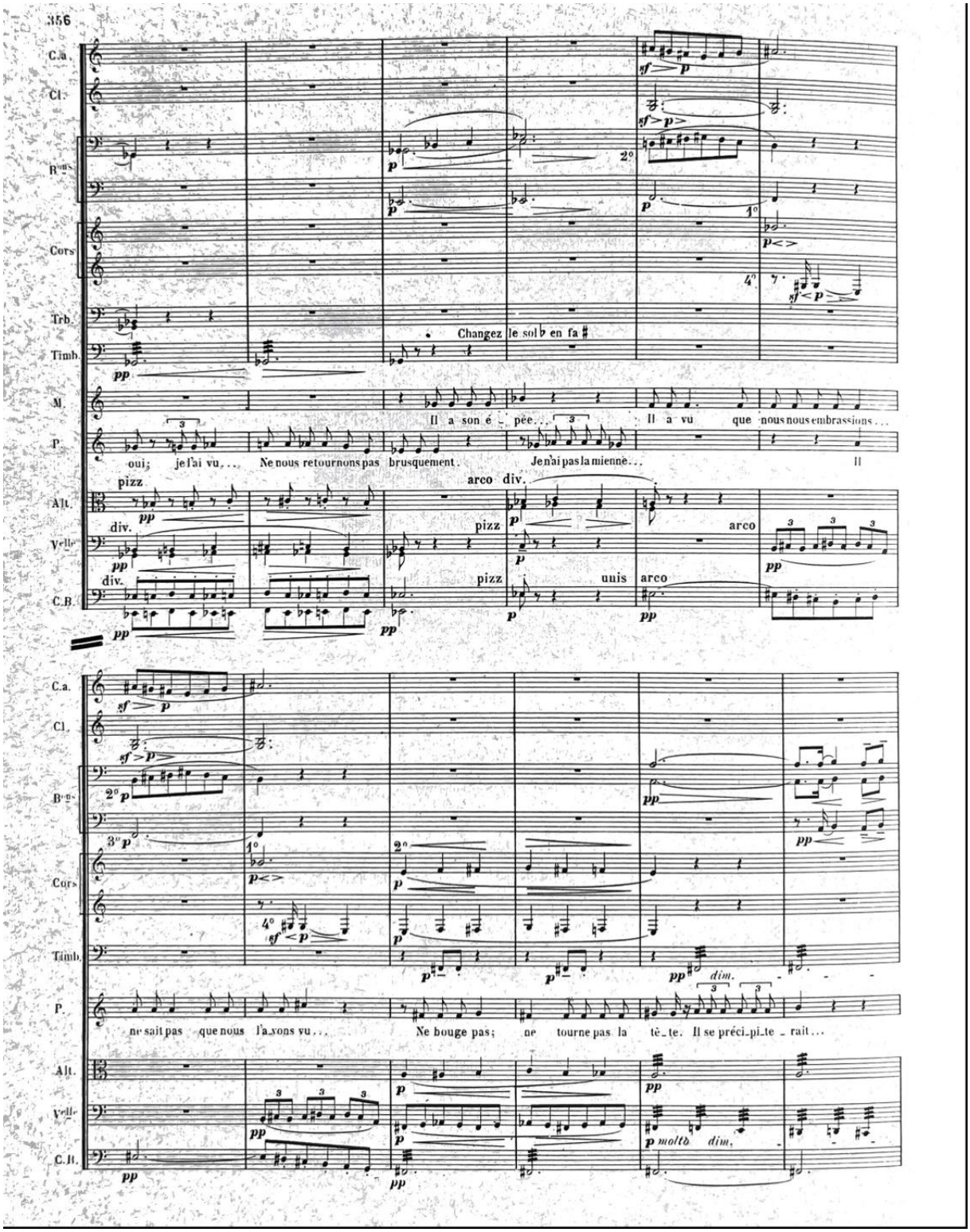


Fig. 22, *Pelléas et Mélisande*, partition d'orchestre ; D, p. 356.

D'après Rousseau, le processus d'imitation est le seul possible pour rendre de plus près les inflexions de la voix, faute de pouvoir « les fixer avec une certaine précision[379] ». Le musicien transmet dans l'esprit des auditeurs « l'idée des intervalles & des accents qu'il ne peut exprimer en notes ; il a recours à des transitions qui les supposent ». La suggestion, la supposition, sont des conditions de l'écoute de la voix et de sa transmission et c'est bien par l'enharmonie que le musicien « vous en donnera l'idée » des inflexions subtiles de la voix. Le travail de l'esprit est de l'ordre de la musique intellectuelle, celle de Mallarmé, qu'il met en majuscule, et laquelle dépasse la matérialité des sonorités des instruments, mais relève « de l'intellectuelle parole à son apogée[380] ». Ce rapprochement de la musique et de la parole est loin d'être fondé sur une métaphore simpliste, mais il s'y crée un nouveau couple, de la Musique en majuscule et du Livre en majuscule (*ibid*.). Les deux sont réunis par un caractère de continuum « dans l'ensemble des rapports » qui les constituent.

L'explication de Rousseau des effets d'enharmonie engage une réflexion importante sur l'imitation. Comme pour les intervalles minimes, l'égalité n'est pas recherchée quand il s'agit de l'imitation, en tout cas, l'égalité est impossible, d'où une imitation toujours insuffisante, objectivement et nécessairement. Elle représente le moment de la créativité, de la transmission d'un système signifiant dans un autre. C'est pour cette raison que la musique reste cet art d'approximation et de suggestion, parce que le musicien ne peut que donner l'idée des intervalles de la voix parlante, en se trouvant le plus proche de son écoute et des moyens de sa traduction. La suggestion qui émane de la musique est vue comme un moment de création via la recréation de la voix, le lieu où l'on approche la richesse de la voix humaine changeante à tout moment. Ce n'est pas parce que la voix est humaine qu'elle change, mais elle est humaine parce qu'elle change. Le terme de transition est de ce point de vue important. Rousseau l'introduit pour parler dans le chant d'« une manière d'adoucir le saut d'un intervalle disjoint en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle[381] ». Ce moyen vient soutenir l'idée d'approximation et d'impossibilité de la notation équivalente. Pour la transition Rousseau parle d'« une tirade non notée », d'« un Port-de-Voix », ces termes soulignant des étapes intermédiaires, approximatives qui ne souffrent aucune fixation.

La mélodie de la voix parlée est le moment crucial de la détermination du récitatif. Christiane Spieth-Weissenbacher en étudiant le récitatif de *Pelléas et Mélisande* souligne que

[379] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 408. Les citations suivantes sont à la même page.
[380] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 258. Toutes les citations sont à la même page.
[381] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 521 pour les trois citations.

la valorisation de la parole passe moins par le rythme ou par le respect des timbres consonantiques et vocaliques[382], que par l'imitation la plus proche des nuances de hauteur de l'intonation de la parole. Spieth-Weissenbacher insiste sur le fait que la diversité infinie des fréquences de la parole s'oppose à la rigidité des fréquences discrètes et précises du système tempéré de la musique moderne. Debussy lui-même déplore la difficulté de transmettre les nuances des caractères et des destins qu'il faut transmettre à l'aide des huit notes seulement. Notamment, en parlant d'Arkël, qui « est d'outre-tombe, et [qui] a cette tendresse désintéressée et prophétique de ceux qui vont bientôt disparaître[383] », Debussy s'écrie qu'« il faut dire tout cela avec do, ré, mi, fa, sol, la, si, do !!! Quel métier ! ».

Par conséquent, l'une des tâches du travail sur le récitatif de Debussy devrait constituer en l'analyse de la mélodie du récitatif du point de vue des intervalles minimes possibles dans le système tempéré diatonique : des secondes mineures, mais surtout les cas de l'enharmonie, la notation la plus fidèle de l'idée de récitatif. Cette exploitation de la voix humaine via le récitatif est appelée par Catherine Duault « l'art de la nuance, art français par excellence[384] ». L'idée rejoint l'idée de petit, d'infiniment détaillé.

Outre l'analyse de la mélodie particulière du récitatif, le nœud de l'étude du récitatif consiste dans ses rapports avec la mesure, si bien que ce facteur est contenu dans la définition même du récitatif.

2. Les deux phrasés du récit

Pour Castil-Blaze, le récitatif est ce qui est « privé de mesure, de cadence[385] ». Il est important que pour lui le récitatif soit avant tout de l'ordre de la musique : « Privé de mesure, de cadence, le récitatif est de la musique en prose ». C'est de la musique originale, en quelque sorte, d'une part, en déficit, d'autre part libérée et qui est à comparer avec le concept de poème en prose, lui aussi, libéré du nombre fixe de syllabes et de césure. L'inversion des termes de

[382] Christiane Spieth-Weissenbacher, « Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy », *op. cit.*, p. 83-84.
[383] Claude Debussy, *Correspondances (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, les deux citations sont p. 189. L'indignation de Debussy est mise en relief par la ponctuation des trois points d'exclamation répétés.
[384] Catherine Duault, *« Pelléas et Mélisande*, la musique de l'inexprimable », le 11 juin 2015, [en ligne : < https://www.opera-online.com/articles/pelleas-et-melisande-la-musique-de-linexprimable>, consulté le 29 avril 2018].
[385] Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques*, *op.cit.*, p. 28.

musique et de prose indique l'enjeu de la lecture : il importe moins d'entendre qu'une prose[386] est mise en musique (approche traditionnelle), que de remarquer que la prose contient elle-même, voire génère une musique particulière, dont la condition d'apparition consiste dans la libération de la mesure, des schémas prédéterminés.

Pour Rousseau, par contre, le récitatif est un « discours récité d'un ton musical[387] ». Il précise pourtant sa particularité en accentuant ses rapports avec la mesure dans l'article spécial du *Dictionnaire de musique* « Récitatif mesuré » (p. 411-412) qui n'est donné par Rousseau que pour montrer le caractère contradictoire du terme, et cette même contradiction sert de définition du récitatif. Rousseau déconstruit lui-même cette expression par un argumentaire logique. Tout d'abord, il attire l'attention sur le fait que le récitatif ne peut être mesuré différemment qu'en suivant la mesure propre aux vers. Ainsi, « les deux mots [récitatif et mesuré] sont contradictoires », puisque « tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif* ». À ce niveau de réflexion, on peut pressentir déjà la tendance à séparer la mesure et le mètre, pour dégager le rythme propre des vers.

Les deux définitions du récitatif, celle de Castil-Blaze et celle de Rousseau sont donc complémentaires et constituent le point de réflexion sur la valorisation de la « musique » dans la parole et de la parole par la musique.

On voit bien que c'est moins l'absence de la mesure qui caractérise le récitatif (dit ordinaire, à la différence du récitatif accompagné ou du récitatif obligé chez Rousseau[388]), que la mise en valeur via les moyens de musique du rythme des vers. Autrement dit, il s'agit de trouver dans et par le récitatif un moyen juste de transmettre le rythme de la parole et non pas de se soumettre à une mesure extérieure. Cette mesure extérieure peut être prise en compte dans le cas du récitatif accompagné (généralement de la basse continue ou de violons, d'après Rousseau, p. 410). L'accompagnement mesuré peut forcer le récitatif de s'aligner à la mesure de l'accompagnement et dans ce cas se transformer dans « un récitatif accompagnant l'Accompagnement » (p. 411). Ces détails nous intéressent particulièrement, parce qu'ils fondent la spécificité de la mélodie française et les rapports inouïs entre la voix et l'accompagnement du piano qui surgissent au XIXe siècle, notamment dans les mélodies de Debussy[389].

---

[386] Le paradigme de Castil-Blaze accorde à la prose rimée une place particulière, en l'appelant un « auxiliaire précieux » entre la prose et les vers, mais seulement à condition que ces derniers apparaissent réellement dans la pratique littéraire française, d'après la position critique de l'auteur, *op.cit*., p. 10.

[387] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, op. cit*. p. *406.* Les citations suivantes sont p. 411.

[388] Rousseau accorde quatre articles distincts au récitatif : « Récitatif », p. 406-410 ; « Récitatif accompagné », p. 410-411, « Récitatif mesuré », p. 411 et « Récitatif obligé », p. 411-412.

[389] D'après le catalogue des œuvres de Claude Debussy, établi par François Lesure, on compte près de 99 mélodies du compositeur, dans François Lesure, *Claude Debussy*, 1977, Paris, Fayard, 2003 : [en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Claude_Debussy#cite_ref-2, consulté le 16 février 2024].

L'autre type du récitatif dans le système musical de Rousseau est le récitatif obligé. Le terme est important parce qu'il touche de près les rapports entre la voix et l'orchestre. Le terme d'obligé dans la terminologie de Rousseau renvoie à une écoute mutuelle, attentive et respective entre l'orchestre et la voix. Rousseau souligne que ces passages alternatifs entre le récitatif et la mélodie dans l'éclat de l'orchestre « font ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne » (p. 411), mais dont, ajoute-t-il « la Musique Française n'a sçû faire aucun usage » (p. 412).

Cette écoute mutuelle attentive suppose une attente mutuelle obligatoire, de l'un par l'autre et implique la notion de silence au sens traditionnel de non-dit ou de non-joué, par une première approche, superficielle. Rousseau parle de la « réticence » de l'acteur, le moment le plus touchant de la passion extrême où l'orchestre parle pour l'acteur « transporté par une passion qui ne lui permet pas de tout dire » (p. 411). On y voit des rôles inégaux du chanteur et de l'orchestre. Pour Rousseau, l'orchestre vient réparer, remplir les silences de l'acteur qui, « transporté d'une passion […] ne peut pas tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui » (p. 412). D'une part, Rousseau comprend les silences de l'acteur (bien au pluriel par lui) en termes de déficit de la parole, au moment où – et la métaphore ne surprend pas – l'orchestre parle pour l'acteur. D'autre part – et cela constitue une différence subtile, entre le silence au sens traditionnel du terme et le silence actif du langage – les silences de l'acteur pour Rousseau ne sont pas vides, ils sont loin de marquer une absence sonore, mais sont « remplis » par l'orchestre qui n'étouffe pas la parole, mais la continue. De ce point de vue, le non-dit (par les mots) et le non-joué (par les notes) ne se mettent pas sur la même échelle du vide ou de l'absence, mais représentent tous deux des facettes du langage, en provenant toujours des domaines différents, certes, et en gardant bien leurs natures spécifiques, irréductibles à la nature de l'autre domaine de signifiance. Rousseau ne met pas ici la parole et la musique en termes de concurrence, pour lui, il s'agit bien d'une collaboration mutuellement efficace entre les deux, au moins pour le cas du récitatif obligé (ce qui explique son admiration ultime envers ces passages des interactions entre la voix et l'orchestre).

Le traitement de l'orchestre par Debussy est un point crucial dans l'analyse de sa manière, son originalité par rapport à Wagner, entre autres. Nous l'abordons dans un autre chapitre où la question de l'orchestre est analysée surtout dans ses rapports avec la voix, qui constituent l'approche novatrice du compositeur. Si chez Debussy, il y a souvent des répliques qui sont chantées sans l'accompagnement de l'orchestre, il n'est pas possible d'élaborer un principe général pour l'appliquer une fois pour toutes, à quel moment l'orchestre s'arrête et à quel moment il reprend, (et, parallèlement, à quel moment la voix s'arrête et reprend). Il ne s'agit pas de mots

clés ou de contextes particuliers (d'une forte émotion, par exemple) comme indications à des parties solos du chant. Ainsi, Debussy invite à revoir les rapports entre la voix et l'orchestre. Dire que l'orchestre parle pour l'acteur revient à la même rhétorique selon laquelle l'acteur chanterait pour l'orchestre. Les opposer revient à la séparation du langage et du silence d'une part, du dit et du joué d'autre part, pour arriver à l'apogée de la séparation du parlé et du chanté. Dire que la voix et l'orchestre se continuent et se soutiennent en formant un ensemble est tout autre raisonnement, contenu avant tout dans le terme de récitatif obligé.

Rousseau renvoie le terme de récitatif à celui de récit, les met en relations prédicatives, puisque « ce chant […] s'applique à la narration, au récit[390] ». Leur étymologie commune finit vers le XIXe siècle par faire du récit et du récitatif des synonymes, ce que souligne Pierre Saby dans le *Vocabulaire de l'opéra* : « Il arrive par ailleurs qu'au XIXe siècle le mot récit soit employé pour récitatif[391] ».

Cependant, comme pour toutes les relations en réalité complexes des termes « synonymiques », il importe de voir dans les rapports entre les termes de récit et de récitatif des réflexions plus profondes théoriques, esthétiques et politiques, qui se constituent autour des questions éternelles des rapports (de force) entre la musique et la parole.

Déjà au XVIIIe siècle, Rousseau souligne dans son *Dictionnaire de musique* la confusion entre les deux termes, en commentant la définition de la notion de récit donnée par le *Dictionnaire de l'Académie française :* « L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif* ?[392] ». Le point de débat (et de distinction des termes) consiste dans l'opposition par le *Dictionnaire de l'Académie française* du récit à l'air, fondée sur la notion de mesure. Ainsi, d'après la définition du *Dictionnaire de l'Académie*, citée par Rousseau, « les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs ». Rousseau annule cette opposition en soulignant que « le *Récit* est souvent un Air & par conséquent Mesuré », ce qui n'est pas le cas du récitatif, qui ne porte que la métrique des vers, on l'a bien vu *supra* ayant détecté l'oxymore contenu dans l'expression du récitatif mesuré.

Le *Vocabulaire de l'opéra* de Pierre Saby précise que dans la musique religieuse française des XVIIe et XVIIIe siècles le terme de récit signifie effectivement « l'air[393] ». En même temps,

[390] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 406.
[391] Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, p. 179.
[392] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op.cit.*, toutes les citations sont p. 406.
[393] Pierre Saby, *op.cit.*, toutes les citations sont p. 179.

et dans la même période il est utilisé à l'opéra « pour désigner un monologue – exceptionnellement un dialogue – ayant fonction d'exposition au début d'une œuvre ou d'un acte ».

Le récit pour Rousseau désigne uniquement la partie soliste, d'un instrument ou de la voix. D'où le verbe réciter qui est nettement défini comme une activité de « chanter ou [de] jouer seul dans une Musique, [d'] exécuter un *Récit*[394] ».

Le terme de récit génère ainsi celui de récitant. Dérivé du terme récit, il permet en même temps de discerner une autre facette des rapports entre les termes de récit et de récitatif. Chez Rousseau le récitant c'est le contraire des parties symphonique et chorale, même « exécutées à l'Unisson par plusieurs Concertants ». Il faut noter que pour Rousseau l'unisson représente une valeur importante de la qualité musicale qu'il vante en parlant des opéras italiens[395]. Chez Debussy, cette acception de récit comme solo s'entend à la fois dans les lignes vocales solistes (jamais de duos ou de chœurs au sens classique des termes), mais également dans le traitement de l'orchestre[396]. On ira jusqu'à dire que le tout musical, vocal et instrumental contribue à une nouvelle entité, à la fois récitée et récitant, que l'on appellerait un récit *lyrico-dramatique*.

À partir du XIXe siècle, la musique veut reprendre son bien à la littérature, avant tout, à travers le terme de récit, pour témoigner de sa capacité particulier de narration. Non seulement le discours sur les œuvres musicales porte jusqu'à nos jours un caractère analytique, la musique étant prise comme processus ou comme série d'événements[397], mais il surgit des tentatives théoriques de construire une approche narratologique nouvelle pour appréhender le « récit musical[398] » tant dans la musique vocale comme instrumentale. Notamment, Carolyn Abbate ne invite à utiliser le terme de narrativité pour repérer des moments particuliers de l'œuvre musicale où la musique signifie de la manière qui lui est propre. La musicologue dit que cette capacité de musique « dote de visages certains moments musicaux isolés et donc d'organes de parole et d'une présence sonore spéciale[399] ». La narrativité propre de la musique reçoit un

---

[394] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, op.cit.,* p. 412. La citation suivante est p. 406.
[395] Jean-Jacques Rousseau, « Lettre sur la musique françoise », *Ecrits sur la musique*, 1838, Paris, Stock/Musique, 1979, p. 284.
[396] Voir *supra :* L'originalité de l'approche de Debussy envers le matériau symphonique sert de point de distinction majeure par rapport à l'idée wagnérienne d'un orchestre omniprésent.
[397] La description de la rubrique « Opéras contés » du site de la revue *L'Avant-Scène Opéra* dit en 2018 qu'il s'agit d'« une série de disques qui vous proposent un tour complet de l'opéra en 70 minutes. Un texte lu et illustré de nombreux extraits musicaux prépare à l'écoute de l'opéra, explique *l'intrigue* et *la construction du livret*, présente des personnages et des voix » (Nous soulignons), [consulté le 3 mars 2018], < http://www.asopera.fr/fr/19-operas-contes>.
[398] Nous renvoyons à l'ouvrage de Carolyn Abbate, dont le titre est traduit de l'anglais comme *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIXe siècle, Voix hors-chant. Opéra et récit musical au XIXe siècle*, trad. de l'angl. (É-U) par David Fiala, Paris, Van Dieren, 1991.
[399] Carolyn Abbate, dont le titre est traduit de l'anglais comme *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIXe siècle, Voix hors-chant, op.cit., p. 6. Les citations suivantes sont p. 4 et 5.*

caractère particulier, parce qu'elle ne surgit qu'à des « moments de narration », qui se succèdent aux « plages non narratives ». Même si cette conception de la narration en musique se met du côté de l'approche sémiologique qui se manifeste dans le découpage de la continuité musicale en unités discrète, elle témoigne de l'originalité de vision, car ces unités qu'Abbate cherche à déterminer ne se répartissent pas en zones signifiantes d'une part par rapport à des zones insignifiantes d'autre part. Il s'agit des zones qui signifient comme traditionnellement narratives (ce qu'elle appelle « plages non narratives ») et d'autres, qui signifient différemment. Sa signification est irréductible à l'intrigue et l'événementiel (ce qu'elle appelle « moments de narration »). Les questions posées dans la préface de l'ouvrage d'Abbate illustrent bien les nouveaux objectifs de cette nouvelle écoute : « Que *dit*[400] la musique pendant que « parle » (c'est-à-dire chante) un personnage d'opéra ? Qu'est-ce que les protagonistes placés sur la scène entendent de la musique montant de la fosse d'orchestre ? Arrive-t-il aux personnages d'opéra de *chanter* vraiment ? » (p. X). Ces questions montrent comment l'œuvre constitue le lieu d'écoute par excellence, celle entre les personnages, celle aussi entre les personnages et l'orchestre, une écoute particulière de ce qui est dit et de ce qui est chanté à l'opéra, et surtout la manière de le faire pour pouvoir bien distinguer le dit et le chanté.

Selon l'approche moderne, non seulement la musique joue (représente) – ce qui provient encore d'une vision traditionnelle, mais elle commente son propre jeu. Théodor Adorno, pour l'œuvre de Mahler dit que « le flux de la musique est assimilable à un récit, dont l'expression serait le commentaire[401] ». On voit l'intérêt d'utiliser le terme de récit pour la musique afin de mettre en relief ses fonctions multiples qui agissent simultanément, englobant l'action de représenter et de commenter en même temps.

C'est également Adorno qui formule un paradoxe selon lequel « la musique raconte sans raconter[402] » et plus précisément, « sans contenu raconté ». Le verbe raconter apparaît dans deux acceptions : raconter au sens de suivre la trame événementielle ; et raconter au sens critique de signifier autrement, de dire autre chose sur un font « chanté » (calqué sur l'événementiel). Nous voyons ici des paradigmes parallèles : chanter *vs* parler ; parler *vs* dire ; raconter (au sens de relater les événements) vs raconter (autre chose, au sens de commenter, sans s'y limiter pourtant). Il est important de souligner que même si dans la deuxième acception de raconter au

[400] C'est Jean-Jacques Nattiez, l'auteur de la préface à l'édition française, qui met les verbes dire et chanter en italiques.
[401] Théodor Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 116.
[402] « daβ […] Musik ohne Erzähltes erzähle », traduction de l'allemand en français de David Fiala dans Théodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Francfort, Suhrkamp, 1960, p. 106, cité par Carolyn Abbate, *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIXe siècle, op.cit.,* p. 46 pour toutes les citations.

sens de commenter, on introduit la précision « raconter autre chose », c'est l'adjectif « autre » qui compte plus que le substantif « chose ». A la suite d'Adorno, pour que la musique commence à parler (et plutôt « dire[403] » autre (chose) que le texte), il faut « que la musique soit elle-même l'objet de son propre discours, fasse d'elle-même son contenu, soit un récit qui ne raconte rien[404] ». Cette capacité de raconter sans se limiter à l'objet du discours constitue une fonction poétique de la musique. Comme le poème qui n'a pas d'autre objectif que son propre discours, la musique retrouve de pleins droits sa place poétique. C'est à ce moment que la musique se rapproche du poème plus que jamais.

L'objet du discours est considéré comme un élément extérieur. Carolyn Abbate suggère que « pour saisir comment la musique peut raconter, aussi paradoxal[e] que cette formule puisse paraître, nous devons voir comment elle n'incarne pas des actions d'un monde extramusical, et comment, au contraire, la manière dont elle raconte ce monde est en désaccord avec lui[405] ». Le terme de désaccord est fort et, chargé de connotations négatives, il revient à l'instauration des rapports binaires. Il est peut-être plus approprié de parler de la distance avec le monde, en se rappelant une fois de plus que le son n'est pas la chose, comme le mot n'est pas la chose non plus, mais une représentation de l'idée de la chose. Il faut bien comprendre par le terme de désaccord et de distance le refus de la manière imitative[406] traditionnelle qui vise l'objectif de s'approcher de plus près.

Un autre terme de littérature devient opérationnel en musique. Quand Violaine Anger analyse l'œuvre de Berlioz, elle procède par le terme de roman. Elle affirme que dans le projet musical de Berlioz, à partir de sa *Symphonie fantastique,* « la musique instrumentale est aussi puissante que le langage articulé[407] » par le fait que la musique est capable de « susciter un imaginaire aussi puissant que le langage articulé ». C'est dans ces termes qu'il faut comprendre le verbe « raconter » appliqué par Anger à la musique, sa manière particulière de signifier chez Berlioz dont le projet consistait à « écrire une musique qui raconte, une musique qui donne à voir ». Autrement dit, le terme de roman (au moins dans le contexte de l'analyse de l'œuvre de Berlioz) rappelle en quelque sorte la particularité du rôle de la musique évoquée par Rousseau

[403] La terminologie est difficile, simplement du point de vue grammatical, « dire », impliquant nécessairement un objet direct. De ce point de vue le verbe « parler » (pour commencer) trouve sa place critique par rapport à « chanter ».
[404] Théodor W. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale, op.cit.*, p. 117.
[405] Carolyn Abbate, *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIXe siècle, op.cit.*, p. 46.
[406] L'imitation est formulée en termes de distance par Tung Ch'i-ch'ang's : « Si l'on imite le modèle de trop près, on n'en est jamais plus éloigné », cité par Jaeryong Cho et Simon Kim, « L'"imitation-comme-manière", réflexions sur la notion de fang en extrême orient », dans Arnaud Bernadet et Gérard Dessons (dir.), *La Licorne*, n°102, « Une Histoire de la manière », Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 158.
[407] Violaine Anger, *Berlioz et la scène : penser le fait théâtral*, Paris, Vrin, 2016, p. 20. Les autres citations sont à la même page.

de « mettre l'œil dans l'oreille[408] », de rendre l'invisible par les moyens proprement auditifs[409]. L'un des fondements de la comparaison de la musique avec le roman est l'absence de tout support scénique, c'est une pure parole, une pure imagination.

Cependant, le terme de roman véhicule de fortes connotations littéraires et linguistiques qui ne peuvent pas être laissées de côté. Ainsi, Théodor Adorno se sert également du terme de roman pour parler de la musique de Mahler qui rappelle le roman avant tout par sa construction, « du point de vue de la philosophie de l'histoire[410] », par « [sa] matière musicale […] prosaïque » et « la tendance objective du roman » ; par la courbe romanesque de la musique dans la « façon [de celle-ci] de s'élever jusqu'à des situations exceptionnelles et de s'effondrer » aux moments où, d'après Adorno, le bonheur vient le mieux au bord de la catastrophe (p. 107) ; et aussi par « la manière des romans [d'éveiller] chez l'auditeur l'attente de la singularité ». Une autre affinité avec le roman consiste dans la libération des schémas : « La question de savoir comment le détail, une fois affranchi des schémas comme dans le roman, va prendre forme et inaugurer lui-même des unités autonomes ». Cette comparaison anime les diverses caractéristiques du roman dont le primat de l'histoire, avec ses moments nécessaires d'attente, de montées et de chutes émotionnelles, accompagnées cependant d'un certain ton objectif. On est devant l'esquisse des traits qui permettent de parler en gros du caractère narratif de la musique. Mais la comparaison de la musique avec le roman témoigne aussi d'un rapprochement entre le langage et la musique, jusqu'au retour aux origines, au moment avant la séparation définitive de la musique et du texte.

En effet, l'émergence du genre du roman (vers 1150) est liée à un moment crucial des rapports entre la parole et la musique, et particulièrement, à la disparition du chant en tant que critère distinctif de la répartition des textes littéraires en genres. Paul Zumthor parle d'« un groupement objectif : les genres chantés – et les autres[411] » à l'aube du XIIe siècle. Les genres chantés, réunis par des traits communs de leur structure musicale (mélodie, psalmodie ou récitatif) se divisent à l'époque à leur tour en deux classes : genres chantés lyriques et genres narratifs chantés. Ces derniers regroupent les chansons de saints et les chansons de geste, tous les deux employant exclusivement la langue vulgaire. Paul Zumthor souligne que les poèmes

[408] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Hachette livre BNF, 2013, p. 254. La citation suivante est à la même page, la dernière est p. 253.
[409] Nous renvoyons à l'analyse de Violaine Anger de la nature du corps théâtral chez Berlioz, la spécificité du personnage d'être physiquement absent, mais reconstruit grâce à l'énonciation parlé, chanté, voire orchestral dans Violaine Anger, *Berlioz et la scène : penser le fait théâtral, op. cit.*
[410] Théodor Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976, p. 95 ; les autres citations sont p. 95, p. 100, p. 107, p. 95, p. 125.
[411] Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Genève, Slatkine, 1981, p. 134. Les citations suivantes sont p. 141, p. 149, p. 150.

hagiographiques « cessèrent sans doute, vers la fin du XIIe siècle, d'être écrits en vue du chant ; dès lors, ils tendirent à se transformer en une sorte de roman pieux ». Si au XIIe siècle le roman apparaît comme le résultat de la séparation entre le texte et la musique, le XIXe siècle semble revenir aux origines, en rapprochant la musique et le texte par le terme même de roman.

Même si au XIIe siècle le chant cesse d'être le critère de la distinction des genres, l'histoire du genre du roman le relie assez longtemps au genre de la chanson, puisque, d'après Zumthor « le genre que nous nommons ainsi ne fut pas nettement identifié aux XIIe et XIIIe siècles pour le public des cours, il se confond, avec la chanson de geste », même si structurellement il exclut « absolument le chant » par le type de versification qui passe de l'octosyllabe au décasyllabe et dodécasyllabe, subit l'affaiblissement rythmique et se caractérise par la rime plate, l'absence de division strophique. On peut essayer de creuser ces caractéristiques qui pourraient faire rapprocher le roman et la chanson de geste, une fois les traits formels de versification effacés.

Les rapports entre le texte et la musique se complexifient pour se préciser quand les termes de récit et de récitatif se rencontrent au sein de la réflexion sur le langage. Ainsi, le terme de récitatif est introduit par Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans la réflexion sur « une prose qui fait le récit[412] » et où le récit est pris dans le sens de « récitatif (une signifiance) ». Ici, le récit ne se réduit pas aux types de discours, traditionnellement, la description et la narration. Il est ce qui raconte et ce qui se raconte, d'où le terme de signifiance, comportant un caractère actif de quelque chose qui fait l'action de dire et ne sert pas simplement d'étiquette à ce qui est pris pour décrit ou narré. Le terme de prose demande une théorisation en tant que signifiance spécifique qui ne se confond pas avec le récit au sens traditionnel en littérature, mais révèle des enjeux propres de la prose où les phrases dont elle est écrite sont avant tout des phrasés. La théorie se construit ici par une voie poétique, en rapprochant « prose » et « prosodie » dans « une prose […] avec sa prosodie de prose », pour définir une écriture comme « une prosodie et un rythme ». C'est dans cette nouvelle écoute, dans le traitement de l'écriture et de la lecture comme activités du langage à la fois subjectivées et subjectivantes, que la littérature et les sciences du langage ont besoin du terme de récitatif et de celui de récit, renouvelé.

Quand les auteurs du *Traité du rythme* indiquent qu'il existe un autre type du récit qui diffère du récit de l'énoncé, ils suggèrent l'existence du récit comme sous-discours et qui est

[412] Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, Paris, Armand Colin, 2005, toutes les citations sont p. 225.

produit par le récitatif, qui devient lui-même un récitatif, d'où l'assertion que « c'est le récitatif qui fait réellement le récit ». Le « réellement » renvoie à ce deuxième récit qui s'entend.

D'après G. Dessons et H. Meschonnic, si la prose fait récit, c'est parce qu'elle-même est récitatif avant tout. Ce terme de récitatif apparaît dans le *Traité du rythme* comme « une subjectivité » dans le travail des mots, dans leur matérialité (qui est à son tour « une autre manière de voir dans les mots du son et du sens[413] »). On peut en déduire que le terme de récitatif, appliqué à un texte écrit (et non pas à une œuvre de musique, ce qui est son domaine d'origine) est sa prosodie, la continuité du discours, d'où l'importance d'appliquer le terme de signifiance pour remédier à celui de sens, surtout dans les domaines qui ne se limitent pas à la logique du signe pour signifier et ne peuvent pas signifier par la somme des sens de leurs unités discrètes (avant tout, parce qu'ils n'en ont pas). Le terme de récitatif devient indispensable pour la réflexion sur le rythme du texte. Dans le *Traité du rythme*, il sert de question d'ouverture pour approfondir la réflexion sur la subjectivité : « le récitatif est alors la manière dont une subjectivité qui n'est pas d'ordre psychologique mais proprement poétique, organise cette signifiance ». La théorie du rythme de G. Dessons et H. Meschonnic recourt au terme de récitatif en y trouvant un mode d'écriture et d'écoute de la subjectivité, c'est pourquoi le terme de récitatif sert d'élément de définition du terme de subjectivation (où l'on entend la même intention d'action, contenue également dans le terme de signifiance).

Le terme de récitatif pose lui-même une question critique. Considéré comme « le mode d'emploi du langage pour faire entendre une forme de vie[414] », le récitatif est une ouverture vers l'analyse d'un mode d'emploi du langage qui est vivant car inséparable de la voix, du corps, de l'oralité. Cette vitalité du langage, de la littérature est assurée par « une sémantique sérielle, prosodique, rythmique[415] », qu'Henri Meschonnic réunit de nouveau sous le terme de récitatif :

> En quoi la littérature, à condition qu'elle réalise ce système de discours, cette subjectivation, saisissable comme un récitatif – une sémantique sérielle, prosodique, rythmique – s'oppose autant à l'écrit qu'au parlé.

Mis en italique dans le *Traité du rythme,* absent du glossaire, le récitatif appelle l'introduction d'un nouveau terme important pour l'écoute du langage, qui provient de son écoute via la valorisation de la voix parlée par le récitatif en musique. S'il ne figure pas encore dans le glossaire du *Traité du rythme*, le récitatif tient sa place dans l'index des mots, « récitatif » et

[413] Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, op.cit.,* p. 170.
[414] *Ibid*., p. 230 pour toutes les citations. Nous ne pouvons pas nous empêcher de souligner l'approche poétique de la théorie de Gérard Dessons et Henri Meschonnic via la métaphore contenue dans la conclusion citée qui fait écho au titre du texte analysé *Vie mode d'emploi* de Georges Perec.
[415] Henri Meschonnic, « La force dans le langage », *La force du langage*, Jean-Louis Chiss et G. Dessons (dir.), Honoré Champion, 2000, p. 14.

non pas « récit », marquant par conséquent, une nouvelle étape de réflexion, un changement de paradigme.

Selon le *Traité du rythme*, le récitatif se positionne comme « conscient [,] volontaire », mais en même temps, il « débord[e] toute intention, toute construction ». Il est de l'ordre de l'indécidable. C'est en ceci qu'il est un « mode d'emploi du langage » qui se construit au sein de l'œuvre même.

Avec le XIXe siècle, avec les symbolistes et, notamment, Maeterlinck, l'indécidable cesse d'être un obstacle sur le chemin clair de l'approfondissement et de l'embellissement du connu, mais devient un moyen d'explorer l'inconnu dans sa totalité et diversité. On peut aller jusqu'à dire que c'est une nouvelle valeur qui se crée. Le récitatif joue le rôle primordial dans cette construction, quand la question du parlé et du chanté se pose. L'indécision surgit moins entre les deux, mais au moment où les deux interviennent en même temps, au moment où l'on n'arrive plus à séparer le parlé et le chanté sur « une table de dissection[416] », mais on est invité à analyser leur belle « rencontre fortuite ».

La définition de Rousseau du récitatif en tant que « manière de Chant qui approche beaucoup de la parole[417] » fait du récitatif le point de réflexion sur la parole et le chant dans leurs rapports réciproques, voire harmonieux, d'autant plus que pour Rousseau « le Récitatif est le moyen d'union du Chant & de la parole » (p. 408). En déplorant la situation où « la musique domine dans nos airs [tandis que] la poésie y est presque oubliée » (p. 407), Rousseau montre que le récitatif est une solution pour réparer la séparation artificielle entre la musique et la parole.

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck et Debussy semble répondre à Rousseau en montrant qu'il est possible de chanter et de parler en même temps, à la manière des Grecs qui d'après Rousseau « pouvoient chanter en parlant » (p. 407). Le récitatif propose un moyen de combler la manière d'expression, limitée à un seul mode, et ainsi de réaliser un changement dans l'approche du langage, si ce n'est pas via la simultanéité, au moins en effaçant la frontière infranchissable entre le parlé et le chanté.

Quand Rousseau parle du récitatif, il prend en considération, à côté du paramètre de la mesure, celui des inflexions de la voix du déclamateur qui représentent le premier objectif d'imitation pour le musicien. En considérant le récitatif comme le plus proche du « vrai

[416] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant sixième, strophe I, E. Wittmann, 1874, p. 290 pour les deux citations, [en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Chants_de_Maldoror , consulté le 27 octobre 2013].
[417] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op.cit.*, p. 406. Les citations suivantes sont p. 408 et 407.

discours » (p. 406), Rousseau souligne que ce récitatif n'est possible que dans une langue accentuée et mélodieuse, comme la langue grecque. Sinon « le récitatif n'est que du chant, des cris, de la psalmodie ; on n'y reconnaît plus la parole » (p. 406). Le chant, les cris, la psalmodie relèvent des domaines de signification bien différents, mais sont réunis par leur opposition au récitatif. Le critère principal de cette opposition, et qui réunit les trois modes dans le même groupe, c'est la dévalorisation (inconsciente, comme volontaire) de la parole. Autrement dit, en perdant sa valeur, la parole se perd en tant que valeur. Inversement, la parole se reconnaît avant tout par son accent que l'on peut appeler naturel et en quelque sorte musical. D'une part, le chant est systématiquement opposé à un récitatif juste, vrai, qui n'est « rien qui ressemble au chant » (*supra*). D'autre part, quand Rousseau parle du chant dans le contexte du récitatif, il ajoute que « le meilleur Récitatif est celui où l'on chante moins » (p. 406). « Chanter moins » ne veut pas dire ne pas chanter. C'est une comparaison par rapport aux genres qui chantent, qui sont destinés pour le chant et par cette même prédestination sont déterminés comme des genres à part. Il s'agit notamment des *arias* qui servent traditionnellement de comparaison, voire de point de définition du récitatif, une définition par négation.

Pour Rousseau, la distinction majeure entre l'air et le récitatif consiste dans le caractère fixe des airs qui sont « renfermés enfin dans quelque unité d'expression » (p. 408). Le récitatif permet des transpositions, des modulations, en d'autres termes, un mouvement libéré, de mesure (on l'a vu), mais aussi des cadres qui en feraient « des unités » discrètes. Le récitatif permet de s'éloigner du ton principal le nombre de fois illimité, « de moduler beaucoup dans un si court espace » (p. 408). Le terme de « court espace » est important, il soutient l'idée du changement rapide des sentiments exprimés par le récitatif, en fait, contenus et transmis par la voix humaine. Le récitatif arrive à évoquer la simultanéité des sentiments, grâce aux transpositions rapides. Les remarques de Rousseau sur le récitatif et l'air conduisent à repenser les bases de leur distinction, traditionnellement vues dans la distinction des domaines d'usage des deux : intervenir au moment de la narration, des dialogues dans le cas du récitatif, et exprimer un état d'âme ce qui est le cas de *l'aria*[418]. Cependant, d'après l'entretien avec Claude Debussy, relaté par Louis Schneider dans la *Revue d'histoire critique musicale*, (avril 1902), « [la musique de Debussy] ignore les airs, elle dédaigne les récitatifs[419] ». Cela veut dire que la frontière entre les deux

[418] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, *op. cit.*, p. 1167.
[419] Louis Schneider, « À la veille de *Pelléas et Mélisande* », interview rédigée dans *Revue d'histoire critique musicale, avril 1902*, dans Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 267. Également dans Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2e année, n 4 (avril 1902) dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 353.

s'efface. Il n'y a plus de distinction entre l'air et le récitatif, les passions et la raison, la contemplation et l'action, voire le monologue et le dialogue. Ce qui importe, ce n'est pas la distinction entre les genres, mais la propulsion de l'action et du caractère humain de l'œuvre. La distinction principale entre les deux consiste dans la manière d'expression des sentiments et des idées.

Si « les Airs n'offr[ent] qu'un sentiment, qu'une image » (p. 408) − et le choix de la construction restrictive ainsi que celui de l'article indéfini au singulier ne sont pas anodins ici − c'est que les airs se mettent du côté du discontinu, des éléments discrets et détachables jusqu'à devenir autonomes pour être interprétés en tant qu'œuvres de musique à part. Le récitatif, en revanche, contribue à un ensemble continu, ininterrompu, c'est dans ce sens qu'il est « une manière de chant », comme le détermine Rousseau (*supra*). Dans ce rôle de raconter continument il rejoint d'autre part la définition d'un « mode d'emploi du langage » que lui donne le *Traité du rythme* de Gérard Dessons et d'Henri Meschonnic (*supra*).

La réflexion sur le parlé et le chanté dans le contexte du récitatif amène chez Rousseau à la distinction entre l'opéra et le drame. Le premier a pour but principal la glorification de la musique et l'expansion de son charme (le terme est de Rousseau, p. 409), ce que le récitatif, même le plus énergique, savant et éloquent, ne permet pas : « ce n'est pas pour entendre du Récitatif que l'on va à l'Opéra[420] » (*ibid.*). En même temps, Rousseau souligne au début de l'article que « nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours » (p. 407). Cette position fait entendre Debussy quand il dit que « ça chante trop souvent. Faut chanter seulement par endroits[421] », lors de ses cours de composition avec Ernest Guiraud. Traditionnellement, la distinction entre les genres se fait par la séparation du parlé et du chanté. Cependant, la réflexion sur le récitatif montre qu'il s'agit toujours des pratiques langagières, qui diffèrent par le degré du chanté mesuré (donc, codé) que l'on y applique.

Ce degré et la relativité de l'expression-opération de « chanter moins » mettent en avant la question du juste, au sens quantitatif que qualitatif. Ce qui entre en jeu, ce n'est pas seulement la proportion du chanté, mais aussi la justesse de la transmission des accents et des inflexions de la voix parlée, une imitation juste de ces paramètres. Diderot, relaté par Grétry dans ses *Mémoires* demande : « Quelle est, me dira-t-on, la nature que doit suivre le musicien ? La déclamation juste des paroles[422] ». Le terme de « vrai discours » (*supra*) de Rousseau rejoint l'idée

[420] La particularité et la richesse de la réflexion de Rousseau consistent dans le fait que même dans sa critique qui peut passer pour drastique et définitive, il ouvre un champ de réflexion fertile.
[421] Maurice Emmanuel, « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) » dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, Paris, Symétrie, 2012, p. 281.
[422] André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, L'Auteur, 1789 ; éd. J.H. Mees, 3 vol., Bruxelles, 1829, p. 35.

du juste et renvoie à la position de Rousseau par rapport à la musicalité naturelle des langues qu'il développe notamment dans l'*Essai sur l'origine des langues* et la *Lettre sur la musique françoise*. Nous esquissons l'hypothèse (à partir des œuvres symbolistes et des travaux de la linguistique discursive) qu'au lieu de chercher des langues propices à la musique, il vaut mieux chercher à entendre une musique propre, non pas de la langue, mais du langage, chaque fois nouvellement subjectivé. Autrement dit, il s'agit d'inventer chaque fois « une musique » (un mode nouveau d'écoute) pour mettre en valeur la parole. Ce n'est pas la langue qui n'est pas musicale, n'est pas propice à la musique, c'est la musique que l'on pense en faire qui ne lui convient pas, la dénature, en fait, ne prend pas en considération le langage. Et la question de la nature et de la définition de la musique se pose aussi tout de suite : de quelle musique on parle. Est-ce qu'il serait possible de la définir ?

En même temps, si l'abus du récitatif peut passer pour ennuyeux, surtout à l'opéra, cela ne signifie pas que les récitatifs mêmes sont ennuyeux ou mauvais ! D'après Rousseau, chez les Italiens, « il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres Artistes » (p. 409). En comparant le potentiel des airs et des récitatifs, Rousseau arrive à la conclusion qu'en règle générale, les grands morceaux en récitatif ne manquent d'exciter l'admiration des connaisseurs et représentent l'intérêt de tout le spectacle, que « l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter » (p. 410). Ici, la manière de traiter peut porter autant sur l'interprétation sur scène, que sur la manière d'analyser le récitatif.

En entrant dans le sujet du récitatif principalement par le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, nous avons déterminé les axes problématiques essentiels : la question du juste qui concerne à la fois la parole et le chant au sein du récitatif ; la question de la simultanéité du parlé et du chanté qui fait naître à son tour une nouvelle valeur de l'indécidable et qui va jusqu'à la simultanéité des sentiments transmis par la voix humaine ; la question du récit en musique et du récitatif en prose. Le récitatif pose également la question des rapports entre la voix et l'orchestre, entre l'opéra et le drame.

Sur le plan pratique, l'étude du récitatif de *Pelléas et Mélisande* couvre l'analyse des intervalles minimes et du *recto tono*, ainsi que le travail sur l'accentuation de la parole, une fois le texte mis en musique. À côté des types des récitatifs, obligé, mesuré et accompagné, on analysera les deux types évoqués par Manuel Garcia pratiqué dans l'art de chanter, à savoir le récitatif parlé et le récitatif chanté, ce qui contribuera à l'analyse des rapports entre le parlé et le chanté.

Enfin, la réflexion sur le récitatif appelle toute l'archive des synonymes et de leurs enjeux, en commençant par les spécifiquement connotés par leur usage religieux médiéval : psalmodie, litanie, planh, mélopée, − jusqu'à ceux qui apparaissent comme une quête moderne d'un nouveau mode d'expression qui se met plus du côté « du récit que de l'arioso[423] ». Ainsi, le *Sprechgesang*[424], qui propose en 1911 une solution de « chant parlé » propre à la langue allemande. À côté de l'indécidable du parlé-chanté, c'est l'approximation dans l'expression et dans la notation qui commence à se formuler en tant que valeur et en tant que moyen de la transmission du mouvant qui est la voix humaine.

3. Chanter comme l'on parle naturellement

Le récitatif de Debussy soulève la question cruciale du naturel. Un des termes « confortables », camouflés, feutrés par une évidence rassurante, il apparaît comme valeur *a priori*, tandis qu'il possède le potentiel de fonctionner comme instrument critique qui, lui, produit de la valeur. Notre recherche se fixe l'enjeu de questionner le terme même de naturel grâce à l'œuvre de Maeterlinck et Debussy, leur projet poétique et musical, pour voir comment l'œuvre contribue à la conceptualisation du terme et de ses corollaires de nature, de neutre, de simple, de juste, d'ordinaire, de quotidien qui ne reviennent pas au même, mais travaillent de concert.

Les commentateurs se concentrent sur le mode parlé mis en valeur par la musique de Debussy. Van Ackere voit dans le *recto tono* de *Pelléas et Mélisande* la réalisation d'une intonation naturelle[425]. Christiane Speith-Weissenbacher étudie le récitatif de Debussy dans *Pelléas*

[423] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, *op. cit*., p. 1167.

[424] *Sprechgesang* est le terme de Schönberg, « chant parlé » (Dictionnaire de la musique de Marc Vignal (dir.), *op.cit*.), utilisé par le compositeur dans *Pierrot lunaire*. Le terme s'inscrit dans une notion plus générale de *Sprechstimme* (« voix parlée »). Dans la notation, il s'agit plutôt des indications approximatives de la hauteur, les notes sont remplacées par des croix sur la portée. Schönberg finit par n'utiliser qu'une seule ligne pour noter *Moïse et Aaron* en 1931. Un autre exemple en est le *Wozzeck* de Berg (1921). Gérard Dessons fait remonter les origines du *Sprechgesang* à Engelbert Humperdinck et son opéra-conte de fées *Die Königskinder* (1897), genre allemand *Märchenoper,* qui correspond à l'opera féérie en français, dans Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.,* 2016, p. 167, note 1. Effectivement, on doit la nouvelle notation originale, dite hybride, à Engelbert Humperdinck. Elle consistait dans la réalisation du texte dans une manière hybride, entre le parlé et le chanté. L'accent était mis sur l'interprétation selon des modèles mélodiques approximatifs. Ce type d'essai ne concernait pourtant pas l'opéra, mais était conçu comme mélodrame, avec des dialogues parlés sur fond d'un accompagnement d'orchestre ou *a capella*. C'est en 1907 que l'auteur de la pièce Ernst Rosmer (Elsa Bernstein) a accepté que l'œuvre soit transformée en opéra. La question de la notation fait revisiter le rôle et la contribution de la notation proposée par Rousseau et refusée par l'Académie française.

[425] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande, *ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique,* préface de Charles Van den Borren, Bruxelles, Librairie encyclopédique, 1952.

et Mélisande afin de prouver qu'il s'agit d'une traduction fidèle par la musique du parler naturel[426].

Dès la création du drame lyrique, au tout début du XXe siècle, Romain Rolland note parmi les raisons profondes du succès de *Pelléas et Mélisande* de Debussy les raisons purement musicales (à côté des causes morales, esthétiques, ainsi que celles liées à la mode[427]). Ces raisons internes du succès de l'œuvre de Debussy consistent dans une réforme de la musique dramatique, avant tout, dans le travail sur le récitatif. Romain Rolland postule que le récitatif de Debussy « [a] tradu[it] exactement [le] parler naturel[428] » français. Il s'est détaché à la fois du modèle de « la déclamation ampoulée » de la tragédie, pris par Lully et Rameau et de « la déclamation de Wagner, avec ses sauts de voix et ses accentuations rebondissantes et massives ». Romain Rolland cite Mersenne qui en 1636 souligne la résistance des chanteurs d'opéra français devant la déclamation italienne trop théâtrale qui tient de la tragédie ou de la comédie. Il précise qu'au XIXe siècle c'est la déclamation théâtrale (via Antoine, Gémier, Guitry) qui gagne en naturel par rapport à la déclamation outrée de l'opéra français. Debussy passera ensuite à l'étape suivante pour retrouver du naturel dans le chant du drame lyrique. On voit que le naturel est déterminé ici comme tel par rapport à la déclamation outrageusement théâtrale de l'opéra italien. On dirait que le naturel ne l'est que par rapport à autre chose, et ne peut pas être de l'ordre de l'absolu. Chercher le naturel, serait une activité infiniment trompeuse, rapprochant la tentation de déterminer une fois pour toutes ce qui est la musique, l'art, en enfermant les subjectivités infinies dans l'article défini (et qui prédéfinit). D'autre part, Romain Rolland insiste sur le caractère naturel de la musique de Debussy et voit en Pelléas et Mélisande « la révolte de l'esprit français, au nom du naturel et du goût » (p. 199). La notion de goût semble gagner en valeur, à côté de celle de naturel, mais charge inévitablement le naturel d'un poids de convention, en pensant pouvoir s'en débarrasser. Dans la conception de Romain Rolland, le naturel est un terme relatif, mais qui tend vers l'absolu via la notion de goût, telle que compris dans les rapports autodéterminants entre le naturel et le goût.

Ces raisons internes du succès de l'œuvre de Maeterlinck et Debussy consistent dans la réforme de la musique qui se focalise sur la diction dramatique et se réalise dans le récitatif. On voit que le naturel dans les termes de Romain Rolland est un terme *relatif*. Il est construit par rapport à la déclamation théâtrale traditionnellement outrageuse des opéras classiques italiens

[426] Christiane Spieth-Weissenbacher, *Le récitatif mélodique dans* Pelléas et Mélisande *de Claude Debussy*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Marc Honegger, Strasbourg, 1979.
[427] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908, p. 197 – 206.
[428] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui, op. cit*., p. 201. Les citations suivantes sont à la même page, sauf la dernière, p. 202.

et français d'un côté et du drame lyrique de Wagner, de l'autre. Le naturel dans ce sens relève donc d'un domaine conventionnel, il est historique, anthropologique et poétique et sa définition est une activité chaque fois renouvelable.

Si les commentateurs se concentrent sur le parler, fidèlement traduit par la musique, Debussy s'occupe quant à lui du *chant naturel*. La question du chant naturel est un fil conducteur du texte de Debussy « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? » où le compositeur souligne qu'il y cherche que « les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles[429] ». Comment les personnes naturelles chantent-elles ? Est-ce que ces personnes parlent aussi de la même manière naturelle qui leur est inhérente, car naturel se réfère à une qualité personnelle (des personnes qui sont naturelles). S'agit-il d'un état d'être quotidien ? Est-ce que la caractéristique inhérente d'être naturel se répand sur l'activité et surtout sur la manière de chanter et de parler ? La question du naturel, portant sur la manière de chanter et à la fois celle de parler, est susceptible d'égaliser les deux modes d'expression au point d'effacer la frontière entre les deux.

Pour Debussy, le naturel trouve sa source dans des valeurs nées de la coopération harmonieuse du langage et de la musique. Il cherche à redonner à la voix une liberté d'expression qui ne séparerait pas les modes chanté et parlé. Dans les échanges avec le professeur Guiraud, notés par Maurice Emmanuel, Debussy dit : « ça chante trop souvent[430] » en mettant en question la pratique artistique du chant, alourdie de valeurs esthétiques, et en exposant de nouveaux objectifs discursifs de la musique. En 1933, le chef de chœur et compositeur Désiré-Emile Inghelbrecht prévient à son tour du danger d'un chant excessif. Dans l'ouvrage *Comment on ne doit pas interpréter Carmen, Faust, Pelléas* il avertit que « [Golaud] va chanter trop, ce qu'il a à nous dire…[431] ». L'idée est plus profonde que la question de l'interprétation où le chant ne devrait pas assourdir les paroles. L'approche d'Inghelbrecht qui suit étroitement l'idée de Debussy signale l'importance de revoir les rapports du parler et du chanté afin de retrouver un mode de dire auquel contribueraient les deux à la fois.

L'incertitude, « la face éthique de l'imprécision[432] » – et l'indécision comme effet et « modalité de la parole » – constituent un moteur poétique de tout le projet symboliste de Maeterlinck, en commençant par le décor, les voix collectives, les pronoms personnels éloignés des

[429] Claude Debussy, *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 68.
[430] Maurice Emmanuel, « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) », *op.cit*., p. 281.
[431] Désiré-Émile Inghelbrecht, *Comment on ne doit pas interpréter* Carmen, Faust, Pelléas, Paris, Heugel, 1933, p. 58.
[432] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 48. Nous renvoyons à l'analyse de Gérard Dessons des termes d'imprécision et d'indécision chez Maeterlinck (*Ibid.*, p. 44-52).

substantifs référents. C'est de l'incertitude visuelle qui se crée grâce au décor flou – comme des rideaux de tulle de gaz séparant le public et le plateau (pour la première de la pièce en 1893 mise en scène par Lugné-Poe et coordonnée par Maeterlinck même[433]), comme les jeux de lumière des mises en scène contemporaines (Robert Wilson), les dessins de Cocteau des années 60s. C'est aussi de l'incertitude auditive qui passe à travers la confusion de voix (des servantes) ; le jeu de pronoms qui mélange le monde des êtres et des choses[434]. Dans l'œuvre lyrique de Debussy, l'indécision prend une autre ampleur et remonte au niveau de l'indécision entre le parler et le chanté. Elle constitue la pierre angulaire dans la réflexion sur l'inconnu du langage.

L'œuvre de Maeterlinck et Debussy explore la question du naturel dans l'art et lance un défi aux deux contraintes traditionnelles, d'une part, contrainte de l'artificiel, et, d'autre part, contrainte du naturel. *Pelléas et Mélisande* cherche à libérer la création artistique qui n'est plus confrontée à ces deux antagonistes, mais tend vers la possibilité de réaliser moins un art naturel que de faire de l'art naturellement. Littré se réfère à une définition du naturel, utilisée, d'après lui, dans le domaine des physiciens et il cite Dumarsais « ce qui est naturel, c'est ce qui se fait sans le ministère de l'art, par un enchaînement qui nous est inconnu de causes et d'effets, et qui dépend de cette force supérieure, de ce mécanisme inflexible qui ne prend conseil ni de notre volonté ni de nos intérêts[435] ». D'après cette définition, le naturel exclut l'intervention humaine de toute sorte, physique, intellectuelle, créative. Mais elle est surtout intéressante parce qu'elle implique nécessairement l'art, c'est un naturel qui n'est définissable que par rapport à l'activité créatrice humaine.

Maeterlinck s'oppose au théâtre de son époque, surtout aux tableaux vivants, en considérant que :

> Le théâtre d'aujourd'hui est une chose absolument contraire à l'art, parce que c'est la production de l'artificiel par la nature même, c'est-à-dire l'inverse de ce qu'il faudrait, comme le serait une statue

[433] Georges Docquois, « Conversation avec Maurice Maeterlinck », *Le Journal*, 17 mai 1893, *in Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, 1985, p. 158-159.

[434] L'exemple avec l'anneau que Mélisande jette et qui tombe dans la fontaine, A. II, S.1 « Une fontaine dans le parc ». Mélisande prononce une seule fois « l'anneau » en répondant à la question de Pelléas « Avec quoi jouez-vous ? » (M, p. 388). Ensuite « anneau » est remplacé par une longue série de pronoms « il » et « le », si bien que dans les exclamations finales de Mélisande « Oh ! qu'il est loin de nous !... Non, non, ce n'est pas lui… ce n'est plus lui… Il est perdu… », « il » perd son lien avec « anneau » et s'ouvre à tous les signifiés possibles, y compris ceux qui se rapporteraient aux personnages animés. Tout de suite après, « anneau » se voit remplacé dans la conversation par « bague », suivie à son tour de la série de pronoms féminins elle et la en complément direct : « Non, non ; nous ne la retrouverons plus […] Je croyais l'avoir dans les mains cependant… J'avais déjà fermé les mains, et elle est tombée malgré tout… » (M, p. 390). Les pronoms deviennent plus importants que les substantifs. Ils concourent à la signifiance avec un signifié libre. La répartition en pronoms masculins et pronoms féminins va jusqu'à impliquer les personnages mêmes (Golaud, Pelléas, Mélisande), qui prennent la place des objets symboliques (anneau et bague).

[435] Dumarsais, *Œuvres*, t. III, p. 369, cité par Littré, article « naturel », t.4, *op.cit.*, p. 4097-4098.

> en chair ou en graisse – un paysage où les arbres auraient de vraies feuilles, et les toits des chaumières seraient en vraie paille –
> de là le dégoût que tout artiste éprouve instinctivement au lever du rideau comme d'une chose contre nature[436] .

On voit que pour Maeterlinck l'imitation de la nature n'est pas du côté artistique, mais c'est à l'artiste, au poète au sens large du terme, d'élargir la vision limitée de la nature humaine, sur l'exemple du rideau qu'il faudrait entrouvrir pour que le spectateur voie autre chose, peut-être l'autre face de la scène qui est tournée vers son fort intérieur.

Cette vision de Maeterlinck des rapports entre l'art et la nature est explicitée par Mallarmé, quand en répondant à l'enquête de Jules Huret, il démontre sur l'exemple des pierres précieuses, les enjeux contre-artistiques du naturalisme en littérature :

> L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien, non ! La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible. Et si, véritablement, les pierres précieuses dont on se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on s'en pare…[437]

Aller du côté de la nature, c'est moins pour l'étudier que de travailler en tenant compte des éléments critiques qu'elle puisse fournir. Etymologiquement liés, les notions de naturel et de nature – *naturalis* (lat.) remontant à *natura* (lat.)[438] – n'arrêtent de se concrétiser, notamment dans la perspective du poème. Ainsi, Henri Meschonnic prévient contre le rapprochement par analogie entre les deux termes :

> L'effet de nature est une force de persuasion non argumentative, par analogie. La poésie, c'est une autre histoire. Et même, contrairement à une idée répandue, une anti-nature[439].

L'accent est mis sur le poème qui est de l'ordre de l'inconnu, à la différence de la nature, dont l'influence est prédéterminée, voire doxologique. D'une part, le poème cherche à se débarrasser des analogies imposées par les effets de nature qui font autorité et, d'autre part, à retrouver sa force dans le langage et la voix.

Étymologiquement issu du terme de nature, le naturel vient à son tour réinterroger la notion de nature pour faire construire les notions de neutre, d'absolu, de relatif, de conventionnel. Plusieurs définitions du naturel chez Littré soulignent son caractère d'interdépendance :

---

[436] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, t. II, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 2002, p. 1112.
[437] Jules Huret, « M.Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 105.
[438] TLFi, au mot « naturel », [en ligne : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=735359055;r=1;nat=;sol=9, consulté le 7 mai 2023].
[439] Henri Meschonnic, « La force dans le langage », dans *La force du langage*, Jean-Louis Chiss et G. Dessons (dir.), Honoré Champion, 2000, p. 10.

naturel « par opposition à acquis », « par opposition à factice, artificiel », « ordre naturel opposé à l'inversion » (en grammaire), « qui est conforme aux lois de la nature, par opposition à surnaturel » ; par opposition aussi à la grâce (de Dieu)[440].

Avec le naturel, décliné chaque fois en fonction du contexte, la notion de nature demande aussi d'être revue et reprécisée, notion absolue ou relative à explorer à son tour. La critique de la nature comme idéal à suivre apparaît dans les définitions et leurs illustrations. À la toute première définition du naturel dans son dictionnaire, « qui fait partie de la nature, qui est conforme à la nature », Littré cite les *Pensées* de Pascal : « On ne sait pas en quoi consiste l'agrément, qui est l'objet de la poésie, on ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter[441] » (Pascale, *Pensées*, VII, 25, éd. Havet). L'illustration vient en mode critique par rapport à la définition. La question se pose à la fois sur la nature et sur le naturel qui doit être conforme à cette nature à définir.

L'autre exemple illustrant cette même et toute première définition du naturel, « être conforme à la nature », démontre que les liens deviennent encore plus faibles entre le naturel et la nature quand il s'agit de l'humain : « Si quelque chose pouvait élever les hommes au-dessus de leur infirmité naturelle[442] ». L'exemple devient une critique de la définition : la nature à laquelle on ajuste le naturel défaille, comme si « correspondre à la nature » voulait dire « afficher son infirmité ». D'où vient l'hypothèse que le naturel se distancie de la nature physique pour devenir un lieu de réflexion poétique, littéraire, artistique.

Les thématiques de *Pelléas et Mélisande* révèlent une nature lugubre, ce qui est souvent souligné par les critiques qui voient dans cette nature menaçante des présages (le prétendu symbolisme) de la mort. Maeterlinck ne se limite pas à ce symbolisme primitif (suffisant à une lecture superficielle[443]) et construit toute une conception philosophique de la nature dans ses œuvres dramatiques et poétiques, ainsi que dans ses essais.

Il critique la nature qui a pris la place de Dieu :

> Dieu incontesté, incontestable, scientifiquement démontré et prouvé [qui] renverse toutes les lois de notre morale, détrône nos vertus pour couronner nos vices et nous ordonne d'être lâches, égoïstes,

[440] Toutes les citations sont dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t.4, Chicago, Encyclopedia Brittanica, 1994, p. 4097-4099.
[441] Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 4097.
[442] Boss. Gornay, Duch. D'Orl., cité par Littré, *op.cit.*, p. 4097.
[443] Cette lecture superficielle est comparable à une lecture extérieure, lecture des définitions de dictionnaires. Humboldt : « une grammaire et un dictionnaire posés sur une table sont deux cimetières mis côte à côte ; il n'y a là rien de vivant. C'est vivant quand quelqu'un s'en occupe », cité dans Henri Meschonnic, « La force du continu », dans *Claude Régy*, Marie-Madeleine Mervant-Roux (éd.), « Les Voies de la création théâtrale », vol.23, coll. « Art du spectacle », Paris, CNRS éditions, 2008, p. 270.

> avides, cruels, sanguinaires, implacables, hypocrites, perfides, luxurieux, malpropres, gloutons, impitoyables, etc., etc[444].

Tous ces vices sont les produits de la nature si bien qu'elle prend le dessus « en nous et tout autour de nous » (*ibid*.) au point de substituer la nature humaine. La solution peut venir avec l'invention : « il est urgent d'inventer un autre Dieu ». Ce travail conduirait à l'étude de l'homme même, « peut-être finirons-nous par le trouver [ce nouveau Dieu] dans l'homme, où nous avons déjà découvert presque tout ce qui nous est indispensable » (*ibid*.). L'invention est accompagnée de la découverte. Et le « presque » rend plus viable le nouveau modèle d'« un autre Dieu » grâce à un inconnu anthropologique qui devient une valeur suprême. Le nouveau Dieu qui est l'homme sera inventé et infiniment découvert par l'homme même.

« La nuit impénétrable de la nature » dans la parole de Maeterlinck est la source du malheur, domaine des puissances invisibles, des forces inconnues qui « guette[nt], déconcentre[nt], assombri[ssent] les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes[445] ». La nature pour Maeterlinck est caractérisée par « l'indifférence de la nature[446] ». Personnifiée, elle s'annihile tout de suite elle-même par la même caractéristique d'indifférence, toute implication, tout intérêt, toute action et création étant annihilées. D'autre part, elle manque de nuances, elle est indifféremment claire ou sombre, hostile ou bienveillant. Son indifférence naturelle renvoie ainsi au neutre, point de départ ou de fin, sans différence.

En tout cas, la nature est associée au mal. Maeterlinck procède à cette réflexion : « Pourquoi les rêves heureux sont-ils si rares ? L'homme est-il naturellement malheureux, même dans le sommeil[447] ? » Ici, c'est la nature de l'homme qui est associée au mal, une nature qui ne se réinvente plus, qui répète les mêmes schémas et n'est qu'un effet au lieu d'être une force créative. La nature pareille, passive, n'est pas un exemple à suivre ou à imiter, encore moins une source d'imagination et de création.

Dans ce sens, Maeterlinck continue l'argumentation de Baudelaire qui oppose la nature à l'art notamment dans « Eloge du maquillage[448] ». La nature pour le poète n'est que la source du besoin et du crime :

---

[444] Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, *op.cit*., p. 46. La citation suivante est à la même page. Le style de Maeterlinck est important. Il décrit tous les vices de ce Dieu et le nomme seulement à la fin, ce qui laisse planer le mystère et son dévoilement inattendu à travers une expérience habituelle et une description traditionnelle.
[445] Préface. Toutes les citations sont p. 496.
[446] Maurice Maeterlinck, « Préface au *Théâtre 1902* », *Œuvres I, op.cit*., p. 502. Il y a tout un paradigme d'indifférence : « lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une d'une nuit indifférente », p. 497 ; « une mort indifférente », p. 496-497.
[447] Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, *op.cit*., p. 21.
[448] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, « Les Classiques de Poche », 2015, p. 541-544. La citation suivante est p. 541.

> La nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle *contrait* l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime.

L'homme est soumis à la nature et à ses lois sans lesquels il risque de disparaître physiquement. L'art est la réalisation de la volonté de l'homme. La naissance de la vertu est dans ce qui est au-dessus du naturel, dans une sorte de sur-naturel. Le terme est important, avant d'être du côté mystique, il est ce qui dépasse la nature, la surpasse, la déforme pour la transformer. La magie du surnaturel prévoit toujours des efforts de l'imagination, de l'invention, la supposition de quelque chose qui n'est pas encore formulé, théorisé. « Le mal se fait sans effort**,** – écrit Baudelaire, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art » (p. 542).

L'exemple de Baudelaire du noir avec lequel les femmes soulignent les contours des yeux est poétique. Il est aussi théorique, car l'œil qui est embelli et travaillé par l'art, acquiert « une apparence d'une fenêtre ouverte sur l'infini » (p. 544). L'infini est la direction de l'itinéraire symboliste. Il inclut l'inconnu qui est à inventer. D'après Baudelaire, tout artifice est légitime pour « consolider et diviniser [la] fragile beauté [des femmes] » (p. 543). Cette beauté est exceptionnelle, voire éternelle. Ce n'est qu'elle qui peut être embellie par des moyens extérieurs, Baudelaire disant : « L'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté » (p. 544). L'imitation de la nature est caractérisée par Baudelaire comme une fonction stérile : « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? » (p. 544). Baudelaire évoque en tout début de sa réflexion sur la nature « l'esthétique des gens qui ne pensent pas » (p. 541). Le mouvement vers la beauté est avant tout celui de la vie et de l'âme selon Maeterlinck[449]. Il va dans la même direction que Baudelaire quand il s'élève contre toute pensée, parole, manifestation que l'on « proclame naturelle et remarquable » parce qu'elle « se rapproche davantage de ce qu'on appelle la nature, la vie, la vérité humaine ; c'est-à-dire de la stupidité et de l'ignominie qui seules intéressent le plus grand nombre des hommes[450] ». Cette caractéristique de naturel est attribuée à des choses banales, « idiote[s], insipide[s] et basse[s] » (p. 27). Par conséquent, la nature, la vie, la vérité humaine deviennent de simples conventions acceptées par la majorité.

[449] Maurice Maeterlinck : « Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même […] Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'une vie qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu », « Le Tragique quotidien », p. 117. La même idée de mouvement vers la beauté est tracée dans l'essai « La beauté intérieure » du *Trésor des humbles* : « Nous sommes laids quand nous nous éloignons des dieux qui sont en nous ; et nous devenons beaux à mesure que nous les découvrons », *op.cit.*, p. 180.
[450] Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, *op.cit.*, p. 27.

En musique, le rapport avec la nature est ancré dans la fonction traditionnelle d'imitation de la musique, que se voit quand même remise en question à partir du XIXe siècle, puisque considérée comme limitée – sur le modèle de la poésie et de la peinture – à l'idée de copier le plus fidèlement le réel. Le problème, c'est que dans le cas de la musique, le réel est aussi un inconnu, tant qu'il n'est pas esquissé par la parole, au moins par le titre de l'œuvre de musique. Quand Violaine Anger réunit les textes des critiques, des musiciens, des philosophes, des théoriciens pour parler de la notion de sens en musique, l'auteure précise dans l'introduction générale que « nous devons renoncer à penser l'histoire de la musique entre 1750 et 1900 comme un développement dialectique dont les trois temps se nommeraient imitation, expression et autonomie musicale[451] ». Autrement dit, l'imitation ne devrait pas être perçue comme une étape première du développement de la musique, son état primitif, puisque, si l'on réfléchit, « quand on recourt à cette notion on ne sait pas ce que l'on imite ». Dans ce cas, le sens même du processus de l'imitation tombe, ou au moins doit être revisité, puisque l'inconnu de la notion – quelque évidente qu'elle paraisse – pose la bonne question d'un autre inconnu, de ce qui se trouve à l'autre bout de l'activité artistique, là où sont tournés les sens de l'artiste.

La musique est un domaine où des images objectives n'existent pas. Le schéma : chose – idée de la chose – image de l'idée de la chose, n'est donc pas valable pour la musique, puisque la musique, comme l'a remarqué déjà Rousseau à l'article « imitation[452] » dans son *Dictionnaire de musique* « ne représentera directement ces choses ; mais il [l'art du Musicien] excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant[453] ». Si l'objet d'imitation existe, il est spécifique. En transmettant donc les mouvements et les sensations, si l'on creuse la définition de Rousseau, la musique « imite » paradoxalement ce qui n'est pas visible, elle invente et développe une autre vision, acoustique. Elle fait voir non pas l'objet, mais réveille des sensation perceptifs subjectifs, et par conséquent, infiniment multiples. Dans le même article, Rousseau précise qu'à la différence de la peinture, la musique « peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille ». Il est important de noter que le verbe « imiter » est remplacé dans l'article même par les verbes

[451] Violaine Anger, *Le Sens de la musique : 1750-1900*, t. I et t. II, Paris, Editions Rue d'Ulm, « Æsthetica », 2005, p. 7. La citation suivante est à la même page.

[452] Le terme d'imitation de Rousseau n'est pas attribué à la musique en général, mais à la musique dramatique ou théâtrale. Ce terme est lié au terme de lyrique, lequel pour Rousseau, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle se rapporte à un genre mineur de « la fade poésie de nos opéras, & par extension, à la musique dramatique & imitative du théâtre », dans Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Hachette livre BNF, 2013, p. 207.

[453] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Hachette livre BNF, 2013, p. 254. La citation suivante est à la même page, la dernière est p. 253. Il est important de noter que le verbe « imiter » est remplacé dans l'article même par les verbes « représenter » et « exciter ».

« représenter » et « exciter ». On assiste à la transformation de la notion et développe son potentiel créatif.

Dans l'article sur la *Symphonie pastorale* de Beethoven, Debussy glorifie « la transposition sentimentale de ce qui est "invisible" dans la nature[454] » et ce qui donne des « expressions plus profondes […] parce qu'il n'y a plus imitation directe ». Cette critique de l'imitation faite par Debussy concerne dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven les rapports entre la musique et les sons de la nature. Il est important de repérer le mouvement de la réflexion de Debussy qui au sein d'un même paragraphe met à nu l'écoute herméneutique de la musique que le compositeur explique par « [un] malentendu qui existe assez généralement entre la nature et les hommes » :

> Voyez la scène au bord du ruisseau !... Ruisseau où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom… Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire.

Si Debussy critique ici l'imitation des éléments distincts du paysage, la modalité de son discours même révèle le mécanisme de l'interprétation arbitraire de la musique, lequel représente à la fois la cause et la conséquence « du malentendu […] entre la nature et les hommes ». Les expressions « apparemment » et « invite à le croire » soulignent ce caractère non seulement arbitraire, mais ce qui est important, subjectivement arbitraire. Il est remarquable que le mot « interprétation » que Debussy utilise pour parler de la musique de Beethoven interprétant la nature, soit aussi applicable à la façon même de Debussy d'analyser ce moreau de musique. On a donc affaire à une double interprétation, au sens double : interpréter au sens herméneutique et au sens de réaliser une œuvre, dont la première, musicale, est « inutilement imitati[ve] » et la deuxième, langagière, est « purement arbitraire ».

Le terme de nature est complexe ; l'activité qu'il génère peut aller dans deux sens presque opposés. D'une part, devenir un effet de nature, prédéterminé, tel un résultat automatique d'une opération traditionnellement répétitive, « une irrationnalisation du langage[455] », une sacralisation des liens - que l'on veut immédiats - entre le monde et la langue. Henri Meschonnic donne l'exemple de la rime publicitaire qui témoigne de « la correspondance du microcosme des mots au macrocosme du monde ». D'autre part, le naturel est étroitement lié au juste, plus qu'à la nature, si dans le cas du naturel exagéré on a affaire à un dénaturé. À son tour, le naturel dans

[454] Claude Debussy, « Sur la symphonie pastorale de Beethoven », *Gil Blase*, le 16 février 1903 dans *Monsieur Croche et autres récits* ; éd. complète de son œuvre avec une introduction et des notes par François Lesure, Paris, Gallimard, NRF, 1971, p. 93-94.
[455] Henri Meschonnic, « La force dans le langage », *op.cit*., p. 10. La citation suivante est à la même page.

la relativité du terme soulève inévitablement la question de la norme et de la normalité, des questions phares dans la réflexion sur l'art.

La nature est une réponse toute faite, appuyée par l'argumentation basée sur l'histoire, la prétendue sagesse humaine discursive, figée dans des expressions plus autoritaires par leurs formes que par le contenu (du même ordre que les proverbes et dictons), vérifiée et renforcée par le temps. Le problème, c'est que l'histoire, le temps et le langage changent sans arrêt. La nature quant à elle cherche à tout conserver. La nature est une réponse qui n'a pas besoin de question, elle incarne « l'esthétique des gens qui ne pensent pas » (*supra*). L'homme est un foisonnement de questions, l'humain étant toujours monstrueusement dérangeant.

Le théâtre moderne veut faire voir ce qui se passe invisiblement, toutes ces transformations minutieuses de tous les jours qui eux forment la nature humaine incessamment renouvelable. Henri Meschonnic souligne que la convention ancienne au théâtre était « l'illusion du naturel[456] », faire revivre ce que l'on a déjà vécu. Le théâtre moderne n'est pas une imitation, la représentation la plus fidèle de la réalité, de la nature. La modernité théâtrale appelle à montrer le théâtre, garder la distance. Maeterlinck demande de pouvoir voir au théâtre l'inconnu du quotidien, « je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre[457] », ce qui est plus mystérieux et profonds que les aventures conventionnées qui se limitent aux meurtres, à la jalousie, à la vengeance.

Dans le théâtre moderne, Claude Régy appelle à « dénaturaliser le mouvement[458] » par la lenteur de la parole et du geste pour ouvrir au monde un autre univers, autrement inentendu, pouvoir entendre les échos de la parole, pouvoir écouter le silence, découvrir un autre sens, plus riche et important que le sens renfermé, conventionné par les mots. Le terme n'est pas péjoratif, il ne s'agit pas de dénaturer, mais dénaturaliser. Dénaturaliser le mouvement, c'est le libérer de sa réalisation habituelle, automatique ; le relativiser et ainsi le naturaliser différemment, y faire ressortir une autre nature.

Dans son utopie du bruissement de la langue Roland Barthes cherche « une musique du sens[459] ». Barthes veut marier le sens et le signifiant phonique, métrique, vocal. Il cherche une autre nature de la langue qui ne se limite pas au sens, qui se trouve même « dénaturée jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ». En

[456] Henri Meschonnic, « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble », *op.cit.*, p. 277.
[457] Maurice Maeterlinck, « Le Tragique quotidien », *op.cit.*, p. 120.
[458] L'entretien avec Philippe Lefait du 17 novembre 1999, « À propos de la lenteur », Fresques.ina.fr. [en ligne], [consulté le 16 décembre 2019], <https://www.ina.fr/video/I11060389/claude-regy-a-propos-de-la-lenteur-video.html>.
[459] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 94. Toutes les citations sont p. 94-95.

même temps, cela permet d'élargir la langue, et par conséquent « *naturaliser* cette pure nappe de jouissance » où « le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité sans que jamais un signe s'en détache » (p. 94-95), mais sans non plus que le sens soit brutalement expulsé.

Ces tendances à dénaturer, à dénaturaliser, à naturaliser autrement indiquent un besoin de voir un autre lien entre le naturel et la nature.

Naturel et nature proviennent tous les deux du latin *nascor* (naître[460]). Il y a quelque chose qui naît et qui fait naître. Il peut s'agir de la naissance d'une autre logique qui deviendra à son tour naturelle. En effet, d'après l'une des définitions, contrairement à la spontanéité de la nature, le naturel est ce « qui est conforme à la raison ou à l'usage commun[461] ». Un raisonnement qui correspond au bon sens, renforcé et justifié par une habitude. L'exemple cité d'après Pascal souligne ce lien entre le naturel et l'habitude : « Qu'est-ce que nos principes naturels, sinon nos principes accoutumés[462] ? Cela rejoint une des acceptions du naturel, « qui se fait en conséquence d'habitudes[463] ».

D'autre part, le naturel, c'est ce « qui s'offre de soi-même à l'esprit ». Plus qu'une évidence, on présuppose l'existence des lois secrètes d'une logique inhérente, qui vient du domaine de l'inexplicable, mais déductible, et témoigne d'un raisonnement inhérent.

Cette logique inhérente se formule par rapport à un espèce particulier[464], une activité, un système de pensée. Son fonctionnement et les rapports justes entre ses éléments permettent de la considérer naturelle.

Dans « Pourquoi j'ai écrit Pelléas ? », Debussy souligne que « les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles[465] ». En même temps, Hugues Imbert dans l'article « M. Claude Debussy » qui précède de quelques jours la création de *Pelléas et Mélisande*, parle des hardiesses de Debussy « où le naturel se dégage difficilement[466] ». C'est que « le naturel » de Debussy et du critique sont bien différents. Pour Hugues Imbert, c'est dans le sens de l'habituel. Pour Debussy l'œuvre, la musique ont changé de nature et ont inventé leur

[460] *Wiktionary*, [en ligne : <https://fr.wiktionary.org/wiki/naturel>, consulté le 02 février 2023].
[461] Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 4098.
[462] Pascal, *Pensées*, III, 13, cité dans mile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 4097.
[463] Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 4098. La citation suivante est à la même page.
[464] Une des acceptions du naturel est « Qui est conforme à la nature particulière de chaque espèce […] caractère naturel, celui qui est pris dans un des attributs essentiels et constants d'un corps brut ou organisé, et qui le distingue des autres espèces de corps », Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, p. 4098.
[465] *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 68.
[466] Hugues Imbert, « M. Claude Debussy », Revue politique et littéraire. Revue bleue, 39e année, n°17, le 26 avril 1902, p. 543-544, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.*, p. 350.

naturel, qui fait que les émotions et le langage sont ininterrompus, il n'y a plus de séquences conventionnelles de musique qui sauraient les interrompre.

Quand Debussy parle de la musique dans « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas*[467] », il précise que pour lui la musique est un art qui contient le plus de liberté qu'aucun autre art, grâce à ses rapports spécifiques avec la nature, « n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination ». En mettant les deux termes en majuscule, Nature et Imagination, il en fait presque des allégories, au moins, deux manières de penser bien distinctes, imitatif (réaliste) et créatif (poétique). Certes, la liberté de la musique que cherche Debussy consiste dans le travail d'imagination, mais qui ne rejette pas la nature. En même temps, l'imagination ne traite pas non plus la nature comme seule source d'inspiration et seule référence. Le mouvement n'est pas unilatéral. Les deux, nature et imagination, créent à leur propre manière des liens dont on ne connaît pas les origines à l'avance. Autrement dit, la nature peut influencer l'imagination de la même manière que l'imagination peut recréer la nature.

Maeterlinck dit à propos du poète dramatique qu'il « a donc à choisir : il sera lyrique ou simplement éloquent, mais irréel… ou bien il sera naturel mais sec, prosaïque et plat[468] ». Plusieurs catégories se mettent à dialoguer ici. On retrouve les oppositions suivantes : naturel *vs* (ir)réel, lyrique ; éloquent *vs* prosaïque, sec, plat. Le naturel est alors plus proche du réel. En outre, grâce à la juxtaposition avec les qualités poétiques, le naturel se voit lui aussi une qualité, étant le contraire du lyrique et éloquent. La structure parallèle de la phrase renforce ce rapprochement.

Dans *Pelléas et Mélisande*, le naturel atteint le niveau poétique. Dans la dernière scène (A.V, S.2 (1)), après un tant de questions adressées à Mélisande, Golaud s'exclame :

> GOLAUD. – Où es-tu ? – Mélisande ! – Où es-tu ? Ce n'est pas naturel ! Mélisande ! Où es-tu ? Où vas-tu[469] ? (M, p. 447).

Émile Littré précise que l'expression « cela n'est pas naturel, ce n'est pas une chose naturelle, se dit d'une chose où l'on soupçonne quelque tromperie[470] ». Mais à part cette signification attestée par le dictionnaire, dans l'œuvre même « où es-tu » et « naturel » créent des liens poétiques. Tu, renforcé par la répétition des questions, finit par s'entendre dans le naturel. Naturel contient tu, mais il est caché, s'entend et ne s'entend pas.

---

[467] Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure, Paris, Gallimard, NRF, 1971, p. 61-63. La citation suivante est p. 61.
[468] Cité par Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op.cit.,* p. 185.
[469] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op.cit.*, p. 447 (A.V, S.2 (1)).
[470] Émile Littré, Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française,* 1867, t. 4, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994, t. 4, p. 4098. La citation suivante est p. 4097.

En musique, « naturel se dit de ce qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite, ni trop lentement ». Les tons et notes naturels sont ceux qui ne sont pas altérés. Ce sont des points de départ, linguistiquement parlant non marqués. Cette définition du naturel en musique suggère la réflexion sur le juste, représente presque une sorte de définition de juste. Un terme relatif aboutit ainsi à la possibilité d'une construction théorique d'un terme absolu à travers la musique.

En même temps, Gérard Condé dans son analyse du drame lyrique, se réfère au phénomène physique des harmonies naturelles que Debussy mettra dans sa musique :

> Debussy se plaît aussi à employer sans réserve l'harmonie de la résonance naturelle (l'accord dit de 9ème majeure) qu'on peut entendre sur un piano, étouffoirs levés, quand on frappe une note grave. Un Do, par exemple, éveille au-dessus de lui un nuage acoustique : Do-Sol-Do-Mi-Sol-Si♭- Do – Ré – Mi… Cette harmonie douce et implorante, dont on n'a longtemps fait qu'un usage passager sur le degré le plus fort de la gamme, Debussy va la généraliser, donnant un halo à tant de notes qui n'en avaient pas. Et il enchaînera ces harmonies – le plus souvent à l'état fondamentale – sans passer par des résolutions reposantes (sous « je me suis enfuie, enfuie »)[471].

Gérard Condé donne l'exemple de la série de quatre accords qui se transforment en glissant subtilement d'un demi-ton :

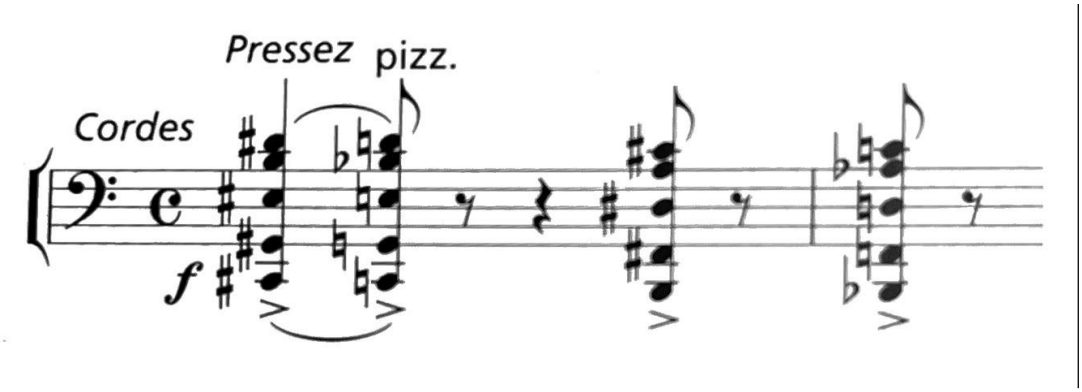


Fig. 23, L'exemple de Gérard Condé des harmonies naturelles dans les cordes sous la voix de Mélisande « je me suis enfuie, enfuie ».

La partition d'orchestre montre que les accords sont constitués par des notes détachées des violons, altos, violoncelles et contrebasses :

[471] Gérard Condé, « Guide d'écoute », L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 12.

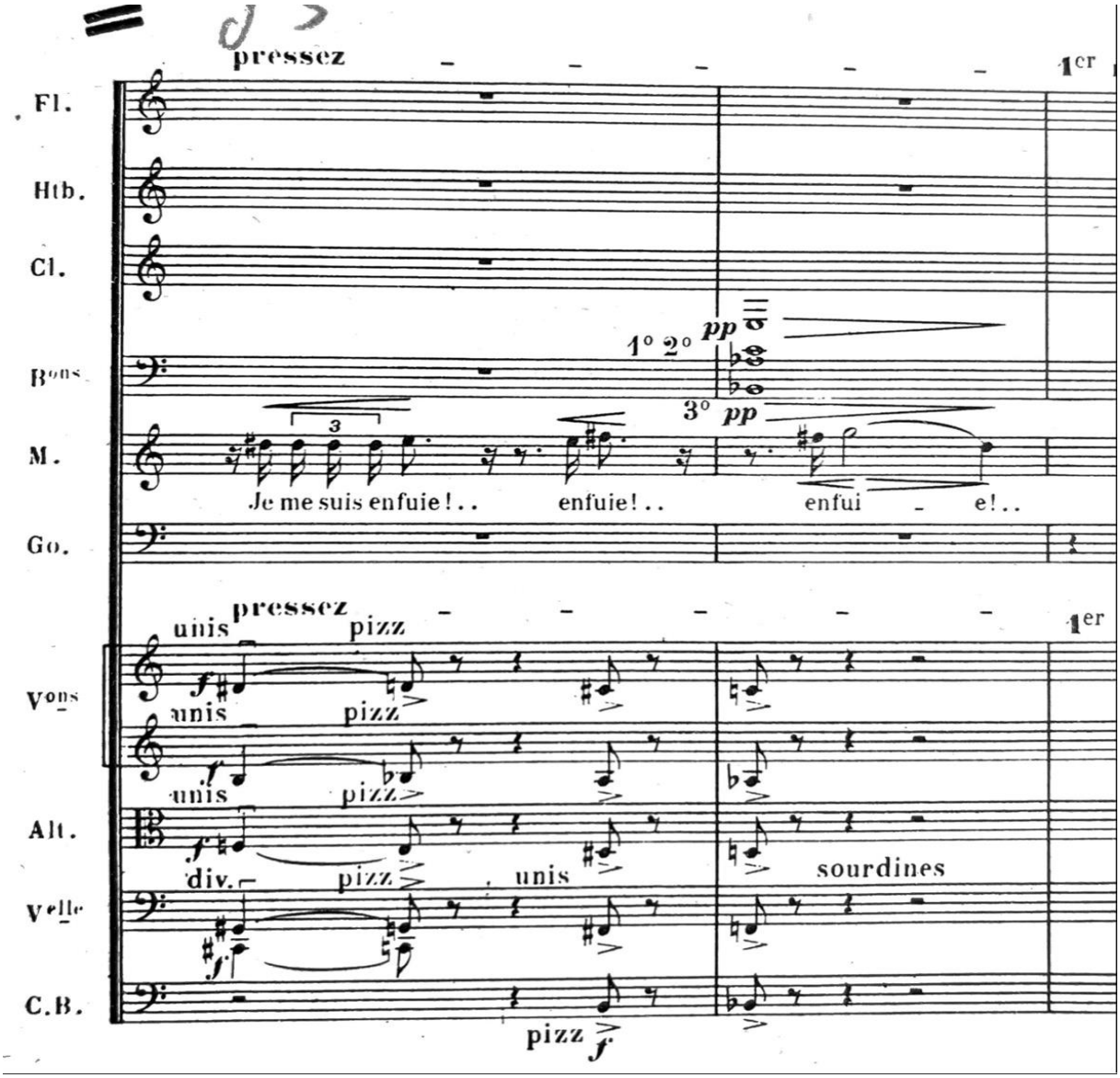


Fig. 24, « Je me suis enfuie !... enfuie !... enfui-**e** !... », la voix de Mélisande ; D, p. 11.

La définition du naturel en musique et l'exemple de l'utilisation répandue des harmonies naturelles par Debussy dans *Pelléas et Mélisande* invitent à réfléchir sur le phénomène de la brièveté – quand l'économie de moyens produit un effet amplifiant – et de la justesse – comme réalisation nécessaire et harmonieuse des moyens d'expression en musique et dans le langage.

Chapitre III

Simplicité, brièveté, justesse

Deux axes théoriques se concrétisent dans le questionnement du naturel : la question du juste et la question du simple à travers l'œuvre de Maeterlinck et Debussy. Elles sont liées à la fois à la manière de dire et à celle de chanter et représentent dans ce sens un point de rencontre du parler et du chanté. Elles déterminent le choix des moyens d'expression et constituent une manière de dire singulière.

1. Un paradoxe : la simplicité symboliste

Parmi les premiers articles critiques sur la première de la pièce *Pelléas et Mélisande* en 1893, on distingue la réflexion d'Alfred Vallette qui ne décrit les attributs extérieurs de la mise en scène, ni se contente de la comparaison[472] de l'aventure et des personnages avec d'autres œuvres et mythes, selon l'usage commun. Mais il analyse le projet symboliste de Maeterlinck qu'il évalue par rapport à la diminution de l'objectivité, « car les gestes essentiels de l'homme sont peu nombreux, et peu nombreux les objets dont l'homme a fait choix pour symboliser ses actes capitaux[473] », – écrit-il dans *Mercure de France*, en juillet 1893. On est enclin de considérer les gestes essentiels comme naturels. Plus la valeur objective des gestes et des faits diminue, plus ils acquièrent en signification : « les faits et les gestes perdent en valeur objective, et proportionnellement, ce qu'ils gagnent en signification, et ils signifient en raison de leur nombre ». D'après Vallette, dans une œuvre de vie concrète (réaliste) la signification des gestes est directe, de ce fait, ils sont innombrables : le nombre de gestes correspond au nombre de significations. La signification est directe, si bien qu'« il faut un groupement de gestes pour l'expression d'un "moment d'âme" ». Il est important que Vallette met l'âme au centre de la signification, comme le fait Maeterlinck lui-même. Vallette fait remarquer que, inversement, « chez les Anciens et au XVIIe siècle, il s'agit d'entités abstraites, le nombre de gestes diminue considérablement, leur valeur objective est déjà presque nulle, et leur signification s'élargit et se généralise ». La valeur objective et la signification sont alors inversement proportionnelles.

La valeur objective constitue le nœud de ce que Gérard Dessons définit comme « ordre logique [du discours], monosémique, finaliste – un propos, un objet[474] ». Il lui est opposé « l'ordre poétique, sans autre obligation discursive que la nécessité de dire ». C'est pourquoi

[472] Alfred Vallette : « Moins on a compris, plus la comparaison est savoureuse », dans « *Pelléas et Mélisande* et la critique officielle », *Mercure de France*, juillet 1893 dans Philippe Martin-Lau (dir.), *Centenaires de Pelléas*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 166.
[473] *Ibid.*, p. 168. Les citations suivantes sont p. 167-168.
[474] Gérard Dessons, *La Voix juste, essai sur le bref, op.cit.*, p. 91. La citation suivante est à la même page.

on peut dire que la valeur objective est aussi déterminante dans la décision entre la nomination (mode de dire réaliste) et la suggestion (mode de dire symboliste).

Maeterlinck dit dans la conversation avec Jules Huret (*Le Figaro*, le 17 mai 1893) que « les Grecs voulaient avant tout le choc de la *beauté pure* (l'héroïsme, beauté morale et physique) contre le Destin. Mais la beauté pure exige de grands sacrifices et de grandes simplifications que nous n'osons pas encore tenter[475] ». Vallette continue cette réflexion par une suggestion : « mais que sera-ce si l'on se propose un art de simplification, débarrassé de la presque totalité des contingences, si l'on réduit "l'objectif" à l'indispensable ![476] ». L'objectif est donc superficiel, extérieur, de trop, il faut chercher l'indispensable. Paradoxalement, c'est l'indispensable qui génère, « suggère », d'après Alfred Vallette, une signification « multiple, infinie », « car […] fatalement mêmes gestes et mêmes objets se reproduiront avec des significations différentes ». Pour l'illustrer, Vallette donne l'exemple de deux hommes qui effectuent, vus de l'extérieur, une action similaire : le premier saute dans l'eau d'un pont et quelques instants plus tard, le deuxième saute dans l'eau du même pont, les deux ayant contemplé l'eau trois secondes seulement. Même si les deux font apparemment la même action, sa signification dans les deux cas est différente, avec cette différence cruciale que le deuxième homme saute pour sauver le premier[477]. Si l'on dresse le parallèle avec les répétitions lexicales, on verra que dans cette vision de la simplicité, la valeur est chaque fois renouvelée, puisqu'elle est non plus et jamais objective, on a chaque fois affaire à de nouvelles entités de sens, même si l'on recourt aux mêmes mots[478]. Par ailleurs, il s'agit, dans le cas de Maeterlinck, d'après Proust « des mots très simples » par lesquels « Arkël […] cherche à proférer […] toute la sagesse et la destinée[479] ».

La simplicité de *Pelléas et Mélisande* est spécifique. C'est une simplicité voilée d'enfant. En créant le drame lyrique Pelléas et Mélisande, le metteur en scène Éric Ruf considère la simplicité comme trait spécifique des contes. Il avance que « cette œuvre est un pur fantasme et une gageure pour un metteur en scène car elle a la vertu et la difficulté des contes pour enfant :

---

[475] Jules Huret, « Conversation avec Maurice Maeterlinck [I] », dans *Introduction à une psychologie des songes*, *op.cit.*, p. 156.
[476] Alfred Vallette, « *Pelléas et Mélisande* et la critique officielle », *op.cit.*, p. 168. Les citations suivantes sont à la même page.
[477] Pour les critiques dramatiques, précise Vallette, « les deux hommes ont joué la même scène, et le second est un plagiaire ». « Seulement le premier se jetait à l'eau pour se détruire, le second pour sauver le premier », *op.cit.*, p. 167.
[478] Émile Benveniste : « Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention » dans « Structuralisme et linguistique », 1968, *Problèmes de linguistique générales*, t. II, *op.cit.*, p. 19.
[479] Marcel Proust, *La Prisonnière, op.cit*., p. 117 pour les deux citations.

profondeur, trouble et claire simplicité emmêlés[480] ». Il souligne que le temps de cette œuvre est un « temps suspendu, incapable de l'enfance et celui ralenti, épuisé, de la vieillesse ».

Les références à l'enfant sont constantes dans la pièce, elles reconstituent les rôles des personnages, modifient les rapports entre eux, véhiculent les nouvelles valeurs et les règles de jeu du monde des enfants, comme contacts directs, réactions immédiates. « Vous êtes des enfants… […] Vous êtes des enfants ! *Riant nerveusement*. Quels enfants !... Quels enfants !... », – reproche à plusieurs reprises Golaud à Pelléas et Mélisande (A. III, S. 2 (1), M, p. 409 ; D, p. 182-183). « Ils s'étaient embrassés comme des petits enfants… », – regrette-t-il encore en dénonçant son crime de meurtre à la fin de l'œuvre (A.V, S.2(1), M, p. 442 ; D, p. 368-369). L'enfant Yniold – à qui Golaud s'adresse « mon enfant » – est l'intermédiaire entre Golaud d'une part et Pelléas et Mélisande d'autre part. Il joue le rôle des yeux de Golaud dans la scène où Golaud épie Pelléas et Mélisande. Dans la dernière scène, des enfants crient dans la cour et se taisent symboliquement quand le moment vient de monter dans la chambre de Mélisande mourante. À suivre aussi les transformations via la métaphore « enfants ». Golaud appelle P et M « vous êtes des enfants ». A.V, S.1, La vieille servante : « Ils étaient serrés l'un contre l'autre comme des petits enfants qui ont peur… » (M, p. 439) et la deuxième servante reprend tout de suite « il faudrait faire taire les enfants » (M, p. 439), la réplique que la sixième servante avait déjà dit (M, p. 437). La scène finit par la réplique de la première servante « Je n'entends plus crier les enfants » (M, p. 441) et elle-même finit : « On n'entend plus même respirer les enfants… » (M, p. 442). C'est une culmination lugubre et c'est l'indication aux servantes de monter : « Venez, venez ; il est temps de monter… » (M, p. 442). Enfin, c'est l'enfant de Mélisande qui reste à la fin pour continuer la vie de Mélisande[481], car « c'est au tour de la pauvre petite », d'après Arkël (A.V, S.2(1) , M, p. 451 ; D, p. 408). En attendant de monter, les servantes colportent la situation de leurs maîtres et disent à propos de la toute petite fille de Mélisande : « et quel enfant ! » (M, p. 441) – Mélisande demandera quelques instants plus tard dans sa chambre : « Quel enfant ? » (A. V, S.2(1) ; M, p. 448 ; D, p. 395), comme si l'exclamation des servantes s'est emparée de Mélisande quand les servantes sont entrées dans sa chambre.

Pour Léon Bernard-Derosne, l'un des premiers journalistes qui avaient assisté à la création de la pièce en 1893, Mélisande elle-même est une enfant qui peut avoir de douze à quatorze ans. Le critique utilise le mot « puérilité » en parlant de la pièce, « puérilité outrecuidante » par

[480] Revue *Le Mag*, n° 20, mai-juin 2017 pour les deux citations.
[481] La mise en scène de Daniel Jeanneteau de 2021 à l'Opéra de Lille, met en lumière cette transformation de Mélisande dans une petite fille, vêtue de la même manière que Mélisande dans un pull rouge long, avec la même coupe et couleur des cheveux.

rapport à « la force dramatique[482] ». Mélisande est en effet comparée à un enfant dans la pièce, au début, Geneviève dit à propos de Mélisande : « elle pleure tout à coup comme un enfant » (A.I, S. 3 (2) ; M, p. 379 ; D, p. 31). Et vers la fin, Arkël confirme : « Tu arrivais[483] ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête » (A. IV, S. 2 ; M, 424). Le dispositif de comparaison devient critique, il est moins important d'être un enfant que d'être comme un enfant. Les exemples abondent. Arkël à propos de Golaud : « et il épouse, comme un enfant » (A.I, S. 3 (2) ; M, p. 380[484]). Golaud de lui-même : « Je dormirai comme un enfant » (A.II, S.2 ; M, p.392 ; D, p. 105). Golaud à Pelléas à propos des troupeaux : « Ils pleurent comme des enfants perdus » (A.III, S. 4 ; M, p. 412[485]). Pelléas à propos de lui-même : « J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas » (A.IV, S.4, M, p.428 ; D, p. 320). À la fin, à propos de Mélisande, la dernière réplique d'Arkël : « Elle est là, comme si elle était la grande sœur de son enfant… » (A. V, S.2(1) ; M, p. 451 ; D, p. 408). La dernière comparaison est double. Mélisande est comparée à une sœur qui, elle-même, ressemble (et donc est comparée) à l'enfant né.

La conception artistique de Maeterlinck est étroitement liée à l'enfant, si bien qu'il réfléchit hypothétiquement à un « théâtre par des enfants [486] ». Le choix est déterminé par l'action de l'instinct, qui pour Maeterlinck, presque provient « d'augustes voix, qui nous enseignent à apercevoir l'action de la mort en nous pendant que nous parlons ». L'enfant est encore plus proche de l'instinct que l'adulte :

> Nous partons de l'instinct. La vie de l'humanité depuis qu'elle s'en est séparée est une maladie d'enfance, la guérison, le retour à l'instinct plus parfait – et définitif, qui nous rendra semblable à Dieu qui doit être un être instinctif[487].

Maeterlinck dit dans *Le Cahier Bleu* que « tout *l'art est la faculté de redevenir enfant* et de voir encore quelque chose pour la première fois[488] » (f°49). Il dit avant : « Devant le monde

---

[482] Léon Bernard-Derosne, « Une matinée aux Bouffes », *Gil Blas*, le 19 mai 1893 dans *Centenaires de* Pelléas, *op.cit*., p. 138.
[483] Maeterlinck retient la version « Tu arrivais » (M, p. 424).
[484] Ce passage est omis dans le drame lyrique.
[485] Ce passage est omis dans le drame lyrique.
[486] « Peut-être le théâtre par des enfants ? », dans Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, t. II, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 2002, p. 1225. La citation suivante est p. 1113.
[487] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, t. II, *op.cit.*, p. 1227. Sur l'instinct, Maeterlinck s'adresse aussi au monde animalier, Les animaux, plus lents, sont encore à la période instinctive dont nous sommes partis. Quelques-uns, les abeilles peut-être, semblent sur le point d'entrer en la période de conscience. On pourrait induire de ceci, que l'homme est infiniment plus vieux que les animaux, et actuellement l'ancêtre visible du monde », *Ibid.* Non seulement l'exemple des abeilles renvoie à l'étude de Maeterlinck *La Vie des Abeilles* (1901) qui inaugurera la trilogie avec La Vie des Termites (1927) et La Vie des Fourmis (1930), mais aux conclusions sur le langage humain d'Émile Benveniste à base de l'étude zoologique de Karl von Frisch, dans Gérard Dessons, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, IN PRESS, 2006, p. 41-49.
[488] *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, *op.cit.*, p. 52 pour les deux citations. La capacité de voir quelque chose pour la première fois est une faculté prônée par Maeterlinck qu'il souligne dans *Le Cahier Bleu*

j'ai l'air des petits enfants photographiés » (f°33). C'est une belle image d'étonnement, alimenté de curiosité, dans une manière naturelle, sincère, un étonnement fixé à un moment précis de la vie. Adolphe Retté fait remarquer cet étonnement particulier chez le public de la première de *Pelléas et Mélisande* en 1893. Il dit qu'aux entractes, « avant les conversations de couloirs et la préoccupation de se montrer spirituel, bien Parisien, chez plusieurs nous avons surpris cette expression de ravissement étonné qui éclaire les yeux quand ils viennent de voir passer la beauté[489] ». La faculté de redevenir enfant se met dans la philosophie de Maeterlinck du côté « d'énormes puissances[490] » comme la capacité d'entendre « le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des dieux[491] », la force de sentir et de vivre « l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît ». L'enfant comme personnage dans les pièces de Maeterlinck est susceptible d'incarner ce que Maeterlinck appelle le troisième personnage de l'œuvre, dont Maeterlinck dit que c'est « l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque[492] ». Il s'agit d'un inconnu familier, de quelque chose que l'on avait connu avant l'origine même du monde, mais que l'on a oublié, privé de la vision et de l'ouïe étonnées d'enfant.

À la fin de son article sur la première de *Pelléas et Mélisande* en 1893, Adolphe Retté compare l'écriture de Maeterlinck avec les vers de Casimir Delavigne, la même référence qui sert également à deux autres critiques, Francisque Sarcey et Jules Lemaître. Retté souligne qu'« ils [ces vers de Delavigne] sont gracieux, ils sont coupés, rimés, rythmés on ne peut mieux : c'est de l'habile aquarelle et il faut les renvoyer au Parnasse – Maeterlinck est plus simple[493] ». Il met en relief la particularité de Maeterlinck par rapport au Parnasse qui consiste dans une simplicité libérée de fioritures de mètres et de rimes. Il ne s'agit pas de l'habileté (artifice), mais de la force du langage qui naît à travers les rythmes et la prosodie de l'œuvre d'après ses lois inhérentes pour contribuer à l'art dans son esprit poétique. C'est pour cette raison, qu'au début de son article, Retté précise qu'« il faut pour en suggérer la limpide essence [de la pièce], se refaire une âme très simple ». Encore une fois, la réflexion porte sur l'âme, la

également : « Rimbaut [sic.], un qui donne une impression admirable et effrayante, comme de folie, parce qu'est un qui *voit* réellement, et comme pour la première fois – », dans *Œuvres I*, *op.cit*., p. 173.

[489] Adolphe Retté, « À propos de *Pelléas et Mélisande* », *La Plume*, le 22 mai 1893, dans *Centenaires de* Pelléas, *op.cit*., p. 162.

[490] Maurice Maeterlinck, « Préface au *Théâtre* de 1901 », dans *Œuvres I, op.cit.,* p. 496.

[491] Maurice Maeterlinck, « Le Tragique quotidien » dans *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Éditions Grasset&Fasquelle, 2008, p. 118. La citation suivante est à la même page.

[492] Maurice Maeterlinck, « Préface au *Théâtre* de 1901 », dans *Œuvres I, op.cit.,* p. 499.

[493] Adolphe Retté, « À propos de *Pelléas et Mélisande* », *La Plume*, le 22 mai 1893, dans *Centenaires de* Pelléas, *op.cit*., p. 162. La citation suivante est p. 161.

question essentielle pour Maeterlinck. En même temps, la simplicité de l'âme renvoie à la comparaison de la pièce – à double reprises dans l'article – avec les contes d'enfant. Cette comparaison est reprise par Philippe Martin-Lau dans l'article introduisant les articles de l'époque et témoigne d'une nouvelle esthétique poétique et théâtrale qui apparaît avec la publication des pièces de Maeterlinck.

Les mouvements de l'âme sont aussi la priorité de l'approche musicale de Claude Debussy. En 1901 dans l'article sur l'opéra *L'Ouragan,* drame lyrique en quatre actes d'Alfred Bruneau sur le poème d'Émile Zola, Debussy souligne que « la musique a un rythme dont la force secrète dirige le développement[494] » et, d'autre part, il y a des rythmes « des mouvements de l'âme » des personnages. « La juxtaposition de ces deux rythmes [fait] naître un perpétuel conflit ». Ces deux forces devraient trouver dans l'idéal un équilibre pour éviter les cas où « 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 ». C'est pourquoi Debussy cherche à revoir l'utilisation de la forme symphonique (surtout celle proclamée par Wagner) pour trouver une musique qui servirait l'action dramatique et arriver enfin à « de miraculeuses rencontres » du rythme musical et des rythmes des mouvements de l'âme et des émotions des personnages.

Dans sa recherche d'une manière naturelle de chanter, Debussy tourne vers la simplicité. Quelques jours avant la première du drame lyrique, Debussy est interviewé par Louis Schneider qui dit du compositeur qu'« on le fait [Debussy] passer pour un compliqué, et il est le musicien le plus épris de simplicité qu'il connaisse[495] ». L'idée de simplicité traverse toute cette interview. L'objectif de l'interview est « de savoir ce que M. Debussy entend par ce mot si simple mais si complexe, la "musique" ». En conclusion, Schneider rapporte les paroles de Debussy qui dit de *Pelléas et Mélisande* « qu'il a fait […] une chose simple pour intéresser tout le monde ».

Debussy souligne dans l'interview que la simplicité est bien dans l'effet, non pas dans l'écriture : « la notation musicale […] peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose ». L'écriture et l'effet d'écriture ne reviennent pas au même. On constate que l'écriture génère deux pratiques distinctes, de lecture et

---

[494] Claude Debussy, « Opéras », *La Revue blanche*, 15 mai 1901, p. 152, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k155462/f154.item>, consulté le 2 août 2023], également dans *Monsieur Croche et autres récits*, édition de François Lesure, Paris, Gallimard, NRF, 1971, p. 41. Toutes les citations sont à la même page.

[495] Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2e année, n°4, avril 1902, p. 138-140, cité dans *Cent ans après*, *op.cit.*, p. 353. Les citations suivantes sont p. 352, 354, 353.

d'écoute. La lecture par l'interprète peut être compliquée, mais il ou elle peut parvenir à transmettre un effet simple pour l'écoute de l'œuvre. Ce qui est valable à la fois pour une œuvre de musique que pour une œuvre littéraire. En cas de réussite, l'effet de nature avec sa force persuasive non argumentative[496] peut se transformer dans un effet naturel, soutenu par l'œuvre et sa logique inhérente de l'écriture, de la lecture et de l'écoute, en passant éventuellement par une interprétation sonore (en musique), orale (pour une œuvre littéraire).

La simplicité musicale indispensable est recherchée par Debussy depuis *Pelléas et Mélisande* dans le traitement de l'orchestre et de la voix. Cela représente une différence cruciale entre Debussy et Wagner. D'après Debussy, la musique symphonique ne doit pas tuer l'action et la musique dramatiques[497]. Dans la même interview de Debussy à Schneider la quête du simple par le compositeur dans l'accompagnement musical est soulignée à plusieurs reprises : « il n'y a pas de chose orchestrale plus simple que *Pelléas*[498] », « son rêve à lui [Debussy] est d'arriver à une formule plus simple basée sur de l'humanité ». On arrive à la construction d'un paradigme où le simple et, par conséquent, le naturel, puisent dans l'humanité et en même temps lui servent de source. Les développements symphoniques, les commentaires musicaux qui ne suivent pas le mouvement dramatique, risquent de « faire une œuvre antihumaine ». Ils s'imposeraient d'autorité et étoufferaient le chant naturel des personnages, car d'après Debussy « seul le personnage lui-même doit expliquer son état d'âme et non pas recourir à une divagation symphonique ». Les passages symphoniques doivent être menés au strict nécessaire, pour éviter de la musique « inutile[499] ».

On sait que Debussy a dû allonger les interludes pour pallier les changements de décor entre les scènes. Dans la lettre à Paul-Jean Toulet, Debussy raconte qu'André Messager « est venu [lui] demander un raccord de 75 mesures pour le second acte de *Pelléas*…[500] ». Cela s'est produit le 1er avril, la veille de la deuxième grande répétition d'ensemble, avec les chanteurs, depuis le 8 mars. À son tour, Messager se rappelle dans « Les premières représentations de

[496] Henri Meschonnic : « L'effet de nature est une force de persuasion non argumentative, par analogie. La poésie, c'est une autre histoire. Et même, contrairement à une idée répandue, une anti-nature », Henri Meschonnic, « La force dans le langage », dans *La force du langage*, Jean-Louis Chiss et G. Dessons (dir.), Honoré Champion, 2000, p. 10.

[497] Claude Debussy : « l'application de la forme symphonique à une action dramatique pourrait bien arriver à tuer la musique dramatique au lieu de la servir comme on l'a proclamé triomphalement au jour où Wagner régna décidément sur le Drame lyrique », dans Claude « Opéras », *La Revue blanche*, op.cit., p. 152-153 ; également dans *Monsieur Croche et autres récits*, *op.cit.*, p. 41.

[498] Louis Schneider rapporte les paroles de Debussy : « il n'y a pas de chose orchestrale plus simple que *Pelléas*», Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *op.cit.*, p. 353. Les citations suivantes sont à la même page.

[499] C'est Louis Schneider qui met entre guillemets.

[500] Claude Debussy, lettre à Paul-Jean Toulet, le 2 avril 1902, *Correspondance, op. cit.*, p. 644.

Pelléas[501] » que les coulisses exiguës de l'Opéra-Comique ne permettaient pas « d'opérer trois transformations rapides, en moyenne, par acte ». Dans ses souvenirs, André Messager s'avoue être reconnaissant pour le changement efficace de décor « à la volonté, à la ténacité intelligente d'Albert Carré, admirablement secondé par les décorateurs Jusseaume et Ronsin », mais avoue que « Debussy n'ayant prévu que des changements presque à vue, avait relié les différents tableaux par des morceaux de durée insuffisante. Il lui fallut se mettre au travail en rechignant et en pestant et [Messager devait] aller chaque jour lui arracher les feuillets qu'il [Debussy] avait remplis entre une répétition et l'autre, car c'est ainsi qu'il a composé les admirables interludes qui commentent l'action d'une manière si émouvante ». On entend la voix d'un chef d'orchestre, d'un musicien qui promeut la musique dans toutes ses formes et fonctions, sauf qu'initialement, Debussy avait conçu une œuvre qui n'avait pas besoin de musique servant de commentaire d'action, mais qui serait l'action même, le mouvement de l'âme. De nos jours, Christian Goubault suggère que les interludes peuvent être réduits grâce aux technologies modernes qui permettent un changement de décor plus rapide, ce qui permettrait de « revenir à l'original de l'édition Fromont (1902), plus conforme au sens debussyste de la concision[502] ». Il s'agit de la version qui avait précédé les derniers raccords de mars et avril 1902, la version initialement conçue par Debussy comme terminée, et alors, juste.

Dans les articles qui suivront la première de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Schneider tient à l'idée de simplicité de l'œuvre. Dans l'article du 2 mai 1902 il s'exclame « l'effet produit est on ne peut plus simple. Il y a dans M. Debussy la manière des primitifs en peinture ou mieux la manière d'un Puvis de Chavannes[503] ». Le 4 mai, il dira que « le sujet de *Pelléas et Mélisande* est simple, comme la musique de M. Debussy » et qu'« il est difficile d'imaginer une partition aussi simple que la sienne[504] ».

La simplicité aboutit donc à l'humanité que l'exubérance peut dénaturer. Goubault fait l'éloge à la musique de Debussy, à son traitement de l'orchestre, en disant que Debussy crée « un spectacle d'une efficacité absolue et d'une texture musicale extrêmement variée à l'image de la vie[505] ». Le contraire du simple (et du vrai) est l'artificiel, le conventionnel, l'automatique. Alors, le simple est ce qui est inventif, contextualisé, discursif. Debussy écrit au critique anglais

[501] André Messager, « Les premières représentations de Pelléas », *La Revue musicale*, (numéro spécial : *La Jeunesse de Claude Debussy*), t. VII/7, 1er mai 1926, cité dans *Correspondance, op.cit*., n. 1, p. 644. Toutes les citations sont à la même page.
[502] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit*., p. 177.
[503] Louis Schneider, « Musique », *La Paix*, le 2 mai 1902 ; non signé, « Chronique », *La Justice*, le 2 mai 1902, dans *Cent ans, op.cit*., p. 402.
[504] Louis Schneider, « Chronique théâtrale », *Journal du dimanche*, 56e année, n° 3178, le 4 mai 1902, p. 3-4, dans *Cent ans, op.cit.*, p. 424.
[505] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.*, p.178.

Edwin Evans le 18 avril 1909 : « Il faut insister sur la simplicité dans *Pelléas* – j'ai mis douze ans à en enlever tout ce qui pouvait s'y être glissé de parasitaire[506] ». Debussy poursuit l'idée de simplicité pendant toute sa vie, ainsi, il appelle en 1913 : « Épurons notre musique. Appliquons-nous à la décongestionner. Cherchons à obtenir une musique plus nue[507] ». Debussy cherche toujours l'émotion et le sentiment qui peuvent s'effacer sous les détails d'écriture et de thèmes.

Cependant la nudité et la pureté ne deviennent valeurs – c'est-à-dire justes – que sur scène, le mouvement musical et scénique allant de pair. Ainsi, Debussy expose ses raisons à Eugène Ysaÿe pourquoi il ne veut pas exécuter *Pelléas et Mélisande* en version concert : « si cette œuvre a quelque mérite c'est surtout dans la connexion du mouvement scénique avec le mouvement musical, il est donc évident et indubitable que cette qualité disparaîtrait dans une exécution au concert[508] ». Cette réponse à Ysaÿe date de 1896 quand Debussy n'a pas encore terminé le travail sur le drame lyrique. Il s'agit donc de l'interprétation de morceaux dépareillés d'une œuvre en état de brouillon. Debussy tient avant tout à présenter l'œuvre dans sa continuité, avec tous les éléments scéniques indispensables pour sa compréhension, il précise ainsi que « la simplicité des moyens employés ne pouvant acquérir raisonnablement sa véritable signification qu'à la scène ».

Debussy ne se laisse pas convaincre[509] de faire exécuter *Pelléas et Mélisande* par fragments en concert, malgré les arguments d'Ysaÿe que « les œuvres de jeunesse doivent être produites dans l'âge, le temps, l'atmosphère où elles naissent[510] », qu'enfin, d'après lui, « la *bonne* musique, l'intéressante composition reste toujours bonne et intéressante quel que soit le cadre que l'on lui prête ». Après ces échanges, Debussy attend encore six ans avant de mettre en scène *Pelléas et Mélisande*. Une épreuve identique accapare ses *Nocturnes.* D'après l'éditeur Georges Hartmann, « voilà 3 ou 4 ans qu'il [Debussy, "étrange garçon"] peine sur ces 3 *Nocturnes* qu'il m'a fait entendre à plusieurs reprises et qu'il a éternellement refaits[511] ». Dans sa lettre à

[506] Lettre à Edwin Evans, le 18 avril 1909, dans Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p. 1170.
[507] Claude Debussy, « Concerts Colonne. – Société des nouveau concerts », S.I.M., 1er novembre 1913, dans *Monsieur Croche et autres récits, op.cit*., p. 241.
[508] Lettre de Debussy à Eugène Ysaÿe, le 13 octobre 1896, *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p.325-326. La citation suivante est p. 326. Deux ans avant, au tout début de la composition de *Pelléas et Mélisande*, Debussy avoue son découragement à Paul Dukas : « Les divers exécutions que j'en ai données jusqu'ici on tété forcément fragmentaires ; l'impression qu'elles ont produite me semble assez confuse, pour ne pas dire contradictoire », lettre du 11 janvier 1894, *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p. 186.
[509] Lettre de Debussy à Ysaÿe, le 17 novembre 1896, *Correspondance 1872-1918, op.cit.*, p. 333.
[510] Lettre d'Eugène Ysaÿe à Debussy, le 17 octobre 1896, *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p.327. La citation suivante est p. 328.
[511] Lettre de Hartmann à Colonne, le 22 septembre 1899 dans Claude Debussy, *Correspondance, op.cit*., p. 518, n. 2. La citation suivante est à la même page.

Hartmann, le 24 septembre 1899, Debussy avoue une manie qui le fait souffrir le premier et fait repousser encore l'état final de l'œuvre. Cette manie est « pour arriver à la "simplicité" ! ». Il est indispensable pour Debussy de mettre du temps pour attendre l'épuration maximale de la musique de ses œuvres.

Debussy promeut l'orchestre de Mozart, sans ces « instruments bizarres[512] » modernes, qui sont appelés à produire l'impression, donner des émotions, tels la grosse caisse et le triangle. Pour lui, la valeur principale est la sincérité de l'émotion qui n'est pas surchargée par les instruments et développements symphoniques inutiles. Cependant, hors l'éloge à l'orchestre de base de Mozart, encore en 1889-1890, dans les entretiens avec son professeur de composition Ernest Guiraud, Debussy appelle Mozart un classique, à côté du « langage de Schumann, Berlioz, Liszt, classique[513] ». Wagner, symbole de la modernité, est considéré par Debussy comme la suite de Mozart, car « c'est pas l'envers. C'est la suite ». Debussy ajoute que « Berlioz [est] bien plus loin de Bach et de Moz [Mozart] que Wagner ; moins tonal que W. [Wagner] ». Les références à Mozart sont multiples. Ainsi Debussy demande : « Mozart a pas eu l'idée [d']écrire un acte d'un seul tenant. Est-ce que vous croyez qu'il aurait pas pu ? Convention des airs détachés et de la période carrée ». On y voit la nouvelle valeur pour Debussy qui consiste dans la continuité ininterrompue de l'œuvre. La musique de l'ensemble est opposée à la musique traditionnellement coupée en scènes, airs détachés, périodes carrées. Debussy conclut cette discussion sur les prétendus classiques : « J'entends toujours la même musique ».

Gaston Compère, en parlant de Wagner, dit que le compositeur simplifie le problème des rapports entre le texte et la musique[514] car il est lui-même librettiste et compositeur ; le livret étant en quelque sorte agencé pour satisfaire avant tout la musique qui vient avec : « on ne pourra pas lui reprocher une quelconque trahison dans l'adaptation de la musique à son texte » et, inversement, du texte à la musique. Le simple n'est pas la simplification du problème, ce n'est pas un moyen. En tant qu'effet produit directement par la musique, il se rapproche du naturel, dans le sens « qui s'offre de soi-même à l'esprit[515] ».

Étienne Destranges souligne lui aussi que « l'instrumentation de *Pelléas et Mélisande* est, à la fois, d'une grande simplicité et d'une grande recherche. Simple, par le groupement des timbres qui procède bien plus de la manière classique de Beethoven que des procédés de

[512] Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *op. cit.*, p. 353.
[513] « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud » dans *Cent ans après*, *op.cit.*, p. 281. Deux citations suivantes sont p. 280. Les deux dernières, p. 281.
[514] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1998, p. 231. La citation suivante est à la même page.
[515] Littré, t. 4, *op.cit.*, p. 4098.

Wagner, elle est recherchée par l'extrême division du quatuor à cordes et par l'emploi fréquent de la sourdine aux instruments de cuivre, qui finit par donner à l'orchestration une teinte atténuée et vaporeuse des plus caractéristiques[516] ». L'atmosphère vaporeuse renvoie à l'imprécision et l'indécision symbolistes, notamment dans le projet dramaturgique de Maeterlinck. Destranges ajoute que « *Pelléas et Mélisande* reste très nettement écrite dans une forme anti-symphonique et anti-polyphonique ». Ici, il faut bien distinguer l'écriture et l'effet d'écriture à laquelle appelle Debussy dans son interview à Louis Schneider (*supra*). Quand Destranges parle des *Proses lyriques*, il voit en Debussy « un symphoniste habile. Ecrits simplement pour piano, tous les accompagnements de ce remarquable recueil laissent deviner néanmoins l'orchestre[517] ». Ces deux remarques du même critique sur la manière d'écriture de Debussy laissent supposer qu'il s'agisse d'une écriture renouvelée de Debussy qui diffère de la tradition symphonique de l'époque et en même temps fait entendre de la polyphonie grâce à un effet qu'il obtient de l'écriture pianistique.

Chez Debussy l'orchestre est aussi un lieu de rencontre de la musique et du langage. Ainsi, Romain Rolland compare l'orchestre de Debussy avec une belle phrase : « il [l'orchestre] est sobre et raffiné, comme une belle phrase classique de la fin du XVIIe siècle[518] ». Et il affirme que la devise du compositeur serait : « *Ne quid nimis*, "Rien de trop" ». Cela nous amène de nouveau à la valeur du juste dans la musique et dans le poème. Quant à l'idée d'indispensable, libérée de tout le superficiel, elle est liée à la réflexion sur le bref, le petit et ses corollaires de peu, *minus* et *minores*. Ces concepts permettent de nuancer davantage l'étude de l'œuvre et des nouvelles valeurs du langage qui naissent grâce à son écoute apportée par la musique.

2. L'« humilité » de la parole selon Maeterlinck

« Petite » est le dernier mot prononcé de l'œuvre (M, p. 451, D, p. 408)[519]. On continue à l'entendre ensuite dans le silence qui suit les dernières paroles, soulignée par la didascalie

[516] Étienne Destranges, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 8e/5, le 13 novembre 1910, p. 142, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *Cahiers Debussy*, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 17. La citation suivante est à la même page.
[517] Étienne Destranges, « Maîtres futurs. Claude Debussy », *L'Ouest-Artiste*, 11e/331-7, le 18 novembre 1895, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.*, p. 6.
[518] Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 2e édition, 1908, p. 204. La citation suivante est à la même page.
[519] Pour être précis, la pièce ne se termine pas par le dernier mot, mais par la didascalie, suivie d'un point final : « Ils sortent en silence. » (M, p. 451), nous insistons sur le fait que le silence fait partie intégrante de l'œuvre, que cet exemple vient confirmer une nouvelle fois.

« Ils sortent en silence » (M, p. 451, D, p. 409). L'œuvre fait entendre tout un paradigme prosodique en -i[520] : « ti-mi-de-ment », mis en relief par la mise en mode chanté du drame lyrique (D, p. 405). En outre, le e muet chanté à la fin de peti-**te**[521] (intervalle de tierce mineure descendante) fait entendre le féminin et la voix qui cherche à continuer à résonner dans le silence qui arrivent après les dernières paroles, pendant au moins les dix dernières mesures du drame lyrique (D, p. 409).

Le langage de l'enfant Yniold est rythmé par la répétition du mot petit, en commençant par la présentation de son personnage dans la distribution des rôles « le petit Yniold, fils de Golaud » ; tous les personnages n'appellent Yniold autrement qu'en ajoutant le petit Yniold. Le garçon ajoute chaque fois petit ou petite quand il parle de Mélisande et de Golaud et s'adresse à eux, au point de créer des termes « petite-mère » et « petit-père ». Petit est un attribut de Mélisande également, elle est présentée par Golaud, Geneviève, Arkël l'appellent « une petite fille » (M, p. 375, 380, 381). Pelléas demande à Mélisande « donne-moi la main, ta petite main sur les lèvres » (M, p. 407). Golaud également, demande à Mélisande : « Donne-moi tes deux petites mains […] Oh ! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs… » (M, p. 394). Pelléas s'exclame lors de leur dernière rencontre avec Mélisande : « Oh ! tes mains sont petites !... » (M, p. 431). Pour les servantes, Mélisande est « la petite princesse » (M, p. 439) avec « une toute petite blessure » (M, p. 440) qui a mis au monde « une toute petite fille […] une petite figure de cire » (M, p. 440). Les comparaisons avec les enfants que nous avons vues *supra* sont renforcés par l'adjectif petit ; non seulement comme des enfants, mais comme des petits enfants. En outre, « petit » est accompagné de « pauvre ». Les servantes disent à propos de la fille que Mélisande a mise au monde : « Une toute petite fille qu'un pauvre ne voudrait pas mettre au monde » (A.V, S.2(1), M, p. 440), Arkël finit la pièce : « C'est au tour de la pauvre petite… » (M, p. 451 ; D, p. 408-409) et un peu avant il le dit à propos de Mélisande elle-même : « c'était un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde… » (D, p. 407[522]).

Le portier appelle au tout début de la pièce : « Sortez par les petites portes ; sortez par les petites portes ; il y en a assez !... » (M, p. 373). Dans l'œuvre de Maeterlinck, la petite porte est la clé du mystère, le seuil, physique, mais surtout créé discursivement, derrière lequel (des deux côtés) quelque chose doit inévitablement arriver[523]. Dans *l'Intruse,* la première didascalie

[520] Nous l'analysons en détail dans le chapitre sur le silence.
[521] Sur le e muet, voir le chapitre III.6 « Le silence éloquent du e muet ».
[522] Maeterlinck omet « pauvre » dans la version 1901-1902/1999 et répète deux fois « c'était un petit être » (M, p. 451).
[523] Gérard Dessons : « La question n'est pas qui va arriver, mais ce qui va arriver », *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit*., p. 143. Le verbe arriver est significatif chez Maeterlinck, il réalise à chaque occurrence son double sens de se produire et de venir au sens propre, physique, palpable.

annonce à côté d'une porte à droite et une porte à gauche, « une petite porte masquée, dans un angle[524] », « cette petite porte fait trop de bruit ; elle ne sert que lorsqu'on veut entrer dans la chambre sans qu'on s'en aperçoive[525] ». La petite porte crée une tension renforcée par un paradoxale. Pour passer inaperçu (y compris pour soi-même), il faut du bruit (des paroles et des dialogues habituels, quotidiens, dans la terminologie de Maeterlinck). Symboliquement, le mystère pénètre par des fentes, de pair avec l'insignifiant et l'invisible. La petite porte devient ainsi, par sa signifiance, la *Grande Porte*[526] dans la lignée d'autres titres des œuvres philosophiques de Maeterlinck, *La Grande Féerie (1929), La Grande Loi (1933), Avant le Grand Silenc*e (1934). Cependant, la petite porte relève du concret et fait naître le symbole de l'œuvre à la différence de l'abstraction métaphysique du grand[527] qui risque de retomber dans le symbole *a priori*[528]. Mais inversement, « la porte heurtée, petite ou grande, y est toujours une petite porte[529] », - avance Gérard Dessons dans son analyse. Il ne s'agit pas d'un simple renversement avec un effet de miroir où petit devient grand et grand devient petit. Petit commence à fonctionner comme attribut, « une épithète de nature » grâce à l'écho prosodique entre porte et petite, chaque porte contenant l'idée de petit, dans le sens d'important, selon la sémantique chaque fois spécifique de l'œuvre. « Le passage de signifiants » dans la parole transpersonnelle de l'œuvre annonce de l'inconnu que personne ne connaît, mais que tout le monde reconnaît. La porte est toujours petite, comme le poème qui n'est jamais long, d'après Edgar Poe, le théoricien du *minor poem*, un principe poétique contre un objet poétique[530] qui dit :

> « Je tiens qu'un long poème n'existe pas. J'affirme que l'expression "un long poème" est une contradiction pure et simple dans les termes[531] ».

Le petit devient une valeur artistique avec l'avènement de la modernité vers la fin du XIXe siècle. Jean-Nicolas Illouz utilise le terme *minores* pour signifier les poètes de l'École symboliste, dans le sens étroit du terme, à partir du manifeste de Jean Moréas et jusqu'à la fin

[524] Maurice Maeterlinck*, L'Intruse,* dans *Œuvres II*, *op.cit*., p. 246.
[525] *Ibid*., p. 261.
[526] Maurice Maeterlinck, *La Grande Porte*, Paris, Fasquelle, 1939, dans *Œuvres I* (extraits), *op.cit*., p. 239-245.
[527] Gérard Dessons signale que « *grand* chez Maeterlinck, note la dimension métaphysique », dans *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit*., p. 148.
[528] Maeterlinck : « je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, José Corti, 1999, p. 154-155.
[529] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit*., p. 149. Les citations suivantes sont à la même page.
[530] Gérard Dessons analyse le concept de *minor poem* dans *La Voix juste, essai sur le bref*, *op.cit.*, p. 99-113 et donne la référence de l'ouvrage théorique d'Edgar Poe, *The Poetic Principle* (1850), partiellement traduit par Baudelaire dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1859).
[531] "I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, "a long poem" is simply a flat contradiction in terms", Edgar Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. par Jean-Marie Maguin et Claude Richard, Paris, éd. Robert Laffont, « Bouquins », 1989, cité dans Gérard Dessons, *La voix juste, essai sur le bref*, 2016, p. 100.

du XIXe siècle[532]. Le terme *poetæ minores* apparaît chez Maeterlinck également. Dans *Bulles Bleues* : *souvenirs heureux*, Maeterlinck parle de leur trio littéraire de Gand, ville « hermétiquement fermée à toute littérature[533] », où Maeterlinck, Grégoire Le Roy et Van Lerberghe vivaient, « isolés » et « comme d'inoffensifs *minus habentes*[534] ». Maeterlinck ironise quand il parle des recueils de poèmes de Van Lerberghe *Les Entrevisions* et *La Chanson d'Ève* « [n']appartiennent à la constellation des poètes que par antiphrase, on appelle les *poetæ minores*, probablement parce qu'ils sont plus parfaits et par moments plus grands que les plus grands ». La comparaison qui fait dépasser le point qui représente déjà le degré supérieur, remet en question les termes d'absolu et de relatif pour arriver à un troisième terme de juste. Dans la pièce de Maeterlinck *Alladine et Palomides*, le personnage Palomides dit à Alladine : « Je t'aime plus que celle que j'aime ». On voit ici une tentative de créer un mode qui serait plus fort que l'absolu « je t'aime », en sachant que la valeur de l'expression « je t'aime » est dans son degré juste par rapport à tous les renforcements lexicaux de beaucoup, fort, etc. qui, paradoxalement, diminuent la force de l'expression, modifient sa sémantique, dénaturent sa justesse.

La *doxa* veut que le petit s'avère un terme relatif, par rapport au grand, dans les termes de grands courants ou de grands poètes. C'est ainsi que Jules Lemaître, après la première de *Pelléas et Mélisande*, compare la pièce avec les grands noms en littérature de l'époque : « *Pelléas et Mélisande*, ce n'est pas du Shakespeare, car Shakespeare est toute la vie ; ce n'est pas du Musset, car Musset est tout l'amour ; ce n'est pas de l'Edgar Poe, car Edgar Poe est toute la peur[535] ». Shakespeare, Musset, Poe et leurs grands thèmes de vie, d'amour, de peur sont présentés dans leur état absolu, archétypique, symbolique du côté du symbole-allégorie. Maeterlinck est à la fois tout cela – vie, amour, peur – qui ne sont pas transcendants, mais se créent à partir de chaque cas individuel, ne s'appliquent pas à tous, mais relèvent de chacun, dans leur simplicité, dans leur quotidienneté. C'est pourquoi Lemaître continue la phrase par « mais » pour décrire la particularité de *Pelléas et Mélisande* : « Mais c'est … un doux et baroque petit poème de balbutiement concerté, d'un vague et d'un inachevé très précieux ». Dans le petit poème[536] naît une nouvelle esthétique et une nouvelle valeur qui sort de la logique

[532] Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Seuil, 2014, p. 11 ; « des poètes assez oubliés », *Ibid*., p. 10.
[533] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Monaco, éditions du Rocher, 1948, p. 215. Toutes les citations sont à la même page, sauf la dernière, qui est p. 218.
[534] Du latin *minus*, moins, et *habens*, de *habere*, avoir : « Personne d'une intelligence faible, d'une grande médiocrité intellectuelle », [en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/minus_habens/51677>, consulté le 19.07.19].
[535] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *L'Echo de Paris*, le 21 mai 1893, dans *Centenaires de Pelléas*, p. 141. La citation suivante est à la même page.
[536] La référence immédiate dans la littérature française en est *Les Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. Mais également, dans la langue russe, *Les Petites tragédies* de Pouchkine (1830), dont *Roussalka (1856) et Le Convive*

quantitative. La nouvelle valeur est dans l'approximation de la parole, de la composition, de la représentation des personnages, des sujets traités et des questions posées. Ce qui est sûr, c'est que tout contribue à la résonnance d'une voix cohérente, qui grâce au terme qui rappelle la sémantique musicale dans « concerté », fait entendre de la musique dans la parole imprécise de la pièce. En guise de conclusion, Lemaître insiste sur la valeur du petit, formulée par l'œuvre de Maeterlinck, en insistant que « *Pelléas et Mélisande* est une précieuse petite chose, écrite "pour être triste" et pour rêver[537] ». On retrouve ici la continuité historique avec « chanson », dans la définition de Rousseau dans le *Dictionnaire de musique :* « Espèce de petit Poëme lyrique fort court […][538] ».

Quoique par opposition, Lemaître met la pièce de Maeterlinck dans le même rang avec les grands noms de Shakespeare, Musset, Poe. La pièce n'est pas généralisante, héroïque, grande, c'est « un bizarre joyau de simplicité artificielle[539] ». La pièce est précieuse par sa simplicité hors du commun qui est mise en relief par plusieurs critiques, on l'a vu dans l'article d'Adolphe Retté, qui a souligné dans la pièce de Maeterlinck le besoin de « se refaire une âme très simple » (*supra*). La simplicité est bizarre aussi parce qu'elle se met du côté de l'artifice, le défi de faire simple avec de l'art pour obtenir un bijou inouï. On arrive ici à un art de simplification. Maeterlinck n'est pas facile, son écriture est simple, tandis que l'effet de l'écriture est complexe. Chez lui, le petit n'est pas un terme relatif, comparé et défini par le grand, mais lui-même un terme absolu, qui assume sa valeur.

3. Justesse de l'expression

La mise en musique d'une œuvre vocale augmente sa longueur par rapport à la même œuvre parlée. La démarche de Debussy est d'autant plus originale qu'elle défie ces règles de mise en musique, ce qui distingue son œuvre à la fois de Wagner et de la plupart des partitions dramatico-musicales de son temps. Christian Goubault souligne pour *Pelléas et Mélisande* de Debussy qu'il n'y a « aucune longueur, juste ce qu'il faut de lyrisme au bon moment **;** la durée du texte chanté n'excède guère celle du même texte s'il était parlé et joué[540] ». Cette écriture évoque le temps physique et la durée et, par conséquent, la vitesse de l'écriture, de l'interprétation, de la réception, – des paramètres quantitatifs.

---

de pierre (1872) sont mises en musique par *Dargomyjski*. Nous postulons que ces opéras proclament la naissance du genre de l'opéra littéraire auquel contribue Debussy avec *Pelléas et Mélisande*.

[537] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique »., *op.cit.,* p. 147.

[538] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, op.cit.,* p. 77.

[539] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *op.cit.,* p. 141.

[540] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.,* p.177.

En même temps, l'un des privilèges de la mise en musique pour la parole (et un défi aussi pour les metteurs en scène), c'est le temps allongé de la prononciation et de l'écoute à l'opéra. L'exemple littéraire en est la pièce de Maeterlinck, *La Princesse Maleine* qui rend le poète célèbre en 1889. Un des personnages, le petit Allan parle, en allongeant certaines syllabes :

> « Est-ce que Ma-aleine est ma-alade ?[541] »
> « Très, très, très ma-alade ? »
> « Ou-ouvrez les yeux, Ma-aleine »

Ces syllabes, marquées graphiquement par des traits d'union, tombent par ailleurs sur la cellule-souche de la pièce -mal- (dans ma-aleine, ma-alade) repérée et analysée en détail par Gérard Dessons[542] qui y repère une diction spécifique de « cette psalmodie ineffable autrement[543] ».

En effet, moins la mise en musique, que le mode chanté du langage permet de prononcer et de l'entendre différemment. Le texte a l'impression de se ralentir grâce à une nouvelle diction. A côté de la notion de vitesse, c'est la notion de lenteur qui devient opérationnel surtout pour la mise en scène via la mise en voix de l'œuvre dramatique. La lenteur a été pratiquée par Claude Régy en tant que son principe scénique pour notamment la mise en scène des pièces de Maeterlinck.

Gaston Compère pose un problème qu'il qualifie d'éternel, « faire fusionner l'action, la poésie et la musique[544] ». Il évoque un seul royaume qui constitue l'expression juste qui se définit par « un niveau idéal ». Pour Compère, c'est la tâche du musicien de « trouver ce niveau où tout ce qui s'exprime par le chant possède plus d'humaine vérité que ce que diraient les paroles ». On assiste ici à un déséquilibre où la musique vient après le texte, mais parce que pour Compère « la musique a pour rôle d'élever les éléments dramatiques », elle est donc postérieure, mais est appelée à apporter une touche finale. En même temps, quand il effleure l'histoire de ce problème éternel entre le texte et la musique dramatiques à partir des tragédies grecques via l'*opera per musica* des Florentins, il pose deux questions essentielles que cherchaient à résoudre les musiciens : « par quels moyens faire en sorte que la musique contribue à l'expression dramatique ? Comment ne pas privilégier ou la parole ou la musique ? ».

---

[541] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine, Œuvres II*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 155. Les deux autres citations sont p. 156 et p. 157.
[542] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, « Maleine m'a l'air un peu malade », Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 90-99. La cellule-souche révèle un travail du signifiant qui organise les éléments des phrases selon une nouvelle logique qui crée un vocabulaire personnel de l'œuvre. Il s'agit d'un travail poétique d'un continu.
[543] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail*, t.1, *op.cit.*, p. 415.
[544] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, *op.cit.*, p. 231. Toutes les citations sont à la même page, sauf la dernière, p. 235.

Debussy, lui, mise sur l'équilibre entre la parole et la musique. Il écrit après avoir écouté *Tristan und Isolde* à Bayreuth en 1889 que « la musique n'est pas l'essentiel du drame, un équilibre permanent se réalise entre les nécessités musicales et les évocations thématiques ».

Gaston Compère critique violemment le drame lyrique de Debussy, il dit que « le fait que l'opéra soit un incontestable chef-d'œuvre n'empêche pas qu'on puisse regretter que la musique se soit écrite sur une œuvre littéraire appauvrie[545] ». Mais en même temps malgré la critique, il reconnait que l'œuvre est un chef-d'œuvre et remarque également que Maeterlinck et Debussy, « l'un comme l'autre, ont choisi, chacun dans son art, de ne dire que l'essentiel. Peu de mots, peu de musique. L'essentiel : entendez le seul nécessaire ». Le peu renvoie à l'indispensable et relie le petit et le juste. La question du juste, formulée d'abord via un éventuel équilibre recherché entre le texte et la musique, détermine surtout la manière de dire et d'écrire chez Maeterlinck comme chez Debussy.

Gabriel Mourey[546] dans les années 1920s fait remarquer le choix méticuleux de moyens de musique par Debussy, sa manière de travail exacte qui se répand sur toute sa manière de vie. Il dit dans son témoignage sur le compositeur : « Dans ses paroles comme dans sa vie, de même que dans sa musique, Debussy n'a jamais cessé de chérir la concision. Il avait en toutes choses, la haine des développements superflus, de l'ornement inutile ; personne n'a pratiqué mieux que lui l'art de l'expression juste, du mot bien à sa place, du geste expressif[547] ». Nous avons analysé cette manière d'écriture propre à Debussy, de n'admettre que des passages symphoniques, voire des notes, nécessaires. Cette écriture est caractérisée non seulement par sa façon attentionnée d'entendre juste, mais d'attendre le moment juste pour déclarer l'œuvre finie, sans trahir les œuvres, notamment *Pelléas et Mélisande* en 1895, demandé en version concert partielle. Une anecdote raconte que Debussy dit de Georgette Leblanc, la candidature soutenue par Maeterlinck pour le rôle de Mélisande, que « non seulement elle chante faux, mais elle parle faux[548] ». Cette attitude témoigne d'une nécessité de justesse qui dépasse la technicité musicale ou théâtrale, mais constitue un terme existentiel pour Debussy.

Christian Goubault confirme cette envie de la concision chez Debussy, il parle du « sens debussyste de la concision, *multa paucis*[549] » qui consiste dans le rejet de la musique qui

[545] Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck, op.cit.,* p. 238. La citation suivante est p. 229.
[546] Écrivain, poète, librettiste du drame lyrique sur *Tristan*, non abouti avec Debussy.
[547] Gabriel Mourey, « Souvenirs sur Debussy », *Cahiers Debussy 15*, 1991, p. 55-58, cité par François Lesure dans Claude Debussy, *Correspondance*, 2005, *op.cit.*, p. 2275.
[548] Cité d'après Jean Barraqué, *Debussy*, Seuil, « Solfèges », 1994, p. 153 (écrit en marges).
[549] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.,* p. 177.

« s'essouffle à courir après un personnage[550] » ou d'un personnage qui « s'assoit sur une note pour permettre à la musique de le rattraper ». Ainsi, on peut en déduire que Debussy dit beaucoup avec peu de moyens.

La ressemblance avec la figure rhétorique de la litote ici (du grec *litótès*, simplicité) n'est que formelle, dire beaucoup en peu de mots (ou moyens). Debussy ne cherche pas à faire entendre plus qu'il n'écrit[551]. Son art de concision consiste dans le choix juste des moyens qui feraient résonner simultanément les rythmes de la musique et ceux des mouvements de l'âme[552].

De la même manière, Maeterlinck est juste dans ses multiples répétitions qui ont été souvent critiquées comme redondances excessives. On a vu *supra* que la valeur de chaque occurrence des mêmes mots répétés n'est pas pareille. Chez Maeterlinck, il n'y a pas que les mots, mais des phrases entières qui sont reproduites dans leur forme exacte par les mêmes personnages, mais aussi par des personnages différents. Donnons quelques exemples.

Dans la scène d'espionnage A.III, S.5(4), le petit Yniold dit à Golaud : « Je ne le ferai plus… », (M, p. 414 ; D, p. 223) et quelque temps après, Golaud lui rend la même promesse « Je ne le ferai plus… » (M, p. 419 ; D, p. 243). La répétition contribue à l'inversion des rôles. Golaud répète à Pelléas et Mélisande tout le long de la pièce : « Vous êtes des enfants… […] Vous êtes des enfants ! *Riant nerveusement*. Quels enfants !... Quels enfants !... » (A. III, S. 2 (1), M, p. 409 ; D, p. 182-183). Au bout d'un moment, il se transforme lui-même en enfant, en empruntant son langage au petit Yniold à travers la phrase « Je ne le ferai plus… ». Si l'un et l'autre désignent par la même phrase deux actions différentes bien concrètes : ne pas mettre la main sur la bouche (Yniold), ne plus faire mal (Golaud), la phrase se relève au niveau d'un comportement plus général et, mise dans le contexte de la scène d'espionnage, symbolise une promesse d'un acte éthique par excellence à travers un langage type d'enfant.

Un autre exemple est la réponse d'Yniold : « Non, petit père » qu'Yniold répète plusieurs fois (8 fois), elle est la réponse à plusieurs questions de Golaud : « Ils ne te disent jamais d'aller jouer ailleurs ? » ; « Sont-ils prêts l'un de l'autre ? » ; « Est-ce qu'ils parlent ? » ; « Ils ne disent rien ? » ; « Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ? » ; « Ils ne disent rien ? » ; « Ils sont assis ? » ; « Ils ne font pas de gestes ? – Ils ne se regardent pas ? – Ils ne font pas de signes ? ». Les coupures de Debussy dans cette scène (voir Annexe 2) contribuent au mélange

[550] Claude Debussy, « Opéras », *Revue blanche*, 15 mai 1901, dans *Monsieur Croche et autres récits, op.cit.,* p.41. La citation suivante est à la même page.
[551] Nous renvoyons à la définition de la litote donnée par Pierre Fontanier dans *Les Figures du discours*, 1830, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 133 : « on fera entendre plus qu'on ne dit ».
[552] Claude Debussy, « Opéras », *La Revue blanche*, 15 mai 1901, dans *Monsieur Croche et autres récits*, *op.cit.,* p. 41.

des questions grâce au fait que les mêmes réponses peuvent être utilisées à toutes les questions. Certaines coupures sont déroutantes. Elles produisent un effet illogique des échanges. Quand Debussy enlève une suite de questions de Golaud et les réponses négatives répétitives d'Yniold, on entend :

> GOLAUD. – Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ?
> YNIOLD. – Non, petit-père, ils ne ferment jamais les yeux (D, p. 247)

Tandis que dans la version complète cette réplique n'est pas une réponse, mais une exclamation d'Yniold, terrifié, elle est précédée par les interjections qui marquent une réaction spontanée :

> GOLAUD. – [Ils ne font pas de gestes ? – Ils ne se regardent pas ? – Ils ne font pas de signes ?[553]]
> YNIOLD. – Non, petit-père. – [Oh ! oh ! petit-père,] ils ne ferment jamais les yeux… J'ai terriblement peur…

Dans la partition, la suppression de plusieurs questions de Golaud fait que la réplique « ils ne ferment [jamais] les yeux » devient centrale à force d'être reprise immédiatement :

> GOLAUD. – Ils ne disent rien ?
> YNIOLD. – Non, petit-père ; ils ne ferment pas les yeux.
> GOLAUD. – Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ?
> YNIOLD. – Non, petit-père, ils ne ferment jamais les yeux… (D, p. 246-247).

On voit dans cet exemple que la réplique « ils ne ferment pas les yeux » n'est pas une réponse logique aux questions, malgré sa forme de réponse et le parallélisme syntaxique des autres réponses. Les coupures de Debussy contribuent à la concentration de cet effet de résonance simultanée, grâce à l'immédiateté de la prononciation de cette phrase. La phrase résonne à travers les questions de Golaud et devient ainsi une phrase clé de la scène. Elle en gagne en force, avec une certaine nuance mystique, car elle retrouve un écho avec le début de la pièce quand Golaud rencontre Mélisande dans une forêt et s'étonne : « Vous ne fermez jamais les yeux ? » (A.I, S.2(1) ; M, p. 377 ; D, p. 18).

Ces répétitions de Maeterlinck assurent une continuité thématique et prosodique de l'œuvre. Des phrases entières précèdent les personnages et leurs rencontres. Et la continuité de la parole existe avant les mots. Les personnages répètent des mots et des phrases déjà entendus, se trouvent eux-mêmes traversées par ces phrases prononcées ou pensées autrefois. Les répétitions témoignent de l'existence d'une voix transpersonnelle qui traverse les instances des personnages en traversant toute l'œuvre.

[553] Nous mettons entre crochets les phrases supprimées dans le drame lyrique.

Maeterlinck cherche par son écriture de faire entendre « le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée[554] » qui est comparé avec « les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments », indispensables, certes, mais superficiels par rapport au premier. Ce n'est pas anodin que ce dialogue soit au singulier, non seulement parce qu'il est l'objectif de tout échange, c'est le dialogue recherché (avec le sens notoire de l'article défini). Mais avant tout, parce que ce dialogue est ininterrompu, il ne peut pas être constitué d'autres dialogues qui se succèdent (cependant pouvant se superposer facilement). C'est par ce dialogue que l'on entend la voix transpersonnelle du troisième personnage qui est l'Inconnu et cette voix est la seule voix juste de l'œuvre.

[554] Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *op.cit.*, p. 115 pour les deux citations.

TROISIÈME PARTIE

La parole chantante : « l'air ou chant sous le texte »

« On n'est pas lyrique dans la vie,
on ne le devient qu'à certains moments décisifs[555] »
Claude Debussy

« La voix qui parlait en moi-même quand je lisais tout bas, restait lente et monotone, sans intention de psalmodie, mais comme éteinte et lassée par d'intarissables tristesses. La moindre inflexion m'aurait blessé comme une dissonance cruelle[556] »
Pierre Louÿs

« Un calme extérieur presque froid, sans cris ni pleurs, sans trémolos, mais en revanche beaucoup de profondeur[557] »
Vsevolod Meyerhold

« Écoutez les gens qui *chantent* ce qu'ils *crient* dans les rues[558]… »
Jean-Philippe Rameau

« La musique n'est-elle pas un art du silence intelligent[559] ? »
Roland Barthes

« Nous connaissons quelques silences[560] »
Maurice Maeterlinck

« Si l'e muet n'existait pas en français, il faudrait l'inventer pour la musique[561] »
Castil-Blase

[555] Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2e année, n° 4 (avril 1902) dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), Pelléas et Mélisande, *cent ans après : études et documents, op.cit.*, p. 353. Les citations suivantes sont p. 354.
[556] Pierre Louÿs le note dans son *Journal intime* à propos de la lecture de *La Princesse Maleine* de Maeterlinck chez Mallarmé le 9 novembre 1890, cité par Paul Gorceix dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres II*, *op.cit.*, p. 80.
[557] Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1891-1917*, t. 1, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1973, p. 116. Cité par Claude Régy dans Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, 1997, p. 109.
[558] Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris, 1760, p. 167, citation en exergue de l'ouvrage de Georges Kastner, *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général et suivi de : *Les Cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale*, [en ligne], [consulté le 15 août 2022], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6497574v/f13.item>. Les verbes *chantent* et *crient* sont mis en italiques par Kastner sur la page de titre de son ouvrage.
[559] Roland Barthes, « Pourquoi j'aime Benveniste II », *Le Bruissement de la langue* : *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 210.
[560] Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, Paris, Fasquelle, 1937. p. 49.
[561] Castil-Blase, *L'Art des vers lyriques*, 1858, édité en original par University of Toronto, 1974, p. 116.

Chapitre I

La question du lyrique : entre dire et entendre

1. Entre parole chanté et chant parlé : une nouvelle approche lyrique

La première citation en exergue de Debussy apparaît lors de l'entretien du compositeur avec Louis Schneider rédigé dans *La Revue (d'histoire critique) musicale* en avril 1902, donc, un peu avant la première de *Pelléas et Mélisande.* On a une tentation naturelle de l'attribuer tout de suite à Debussy, puisqu'il s'agit de l'entretien avec le compositeur. Cependant l'entretien représente un échange rapporté par l'interviewer, à la fin de l'article, Louis Schneider ajoute qu'il a « cherché à reproduire le plus fidèlement les idées du jeune musicien ». C'est un lieu de réflexion où les conclusions mêmes sont les résultats d'un dialogue. Indépendamment de l'auteur proprement dit des propos publiés, ceux-ci font réfléchir sur les questions du lyrisme et celles qui en découlent nécessairement. Regardons la citation dans son contexte :

> Quand un personnage a quelque chose de naturel à dire, la phrase musicale est naturelle ; il devient lyrique seulement lorsqu'il le faut. M. Debussy répudie le lyrisme à jet continu, car on n'est pas lyrique dans la vie, on ne le devient qu'à certains moments décisifs.

D'une part, d'après cette citation, le lyrique a l'air de s'opposer au naturel qui, à son tour, est lié au contenu de la parole. En suivant le paradigme traditionnel du fond et de la forme, on est amené à déduire que le lyrique est lié à la question de comment, et de quand, puisqu'il s'agit des moments particuliers de son intervention. Si le naturel est attribué à la vie, peut-on dire que les moments où l'on devient lyrique en font partie ou bien, au contraire, sont réservés à d'autres niveaux de signifiance, les prétendus niveaux artificiels et artistiques dans leurs rapports réversibles ? Dans tous les cas, en surgissant à certains moments « décisifs », le lyrique devient par conséquent nécessaire, et par ce fait spécifique. Il est lié au juste, dans ce moment de « lorsqu'il le faut ». En prenant le juste et le nécessaire pour points de repère de la définition du lyrique et si l'on garde l'opposition entre le lyrique et le naturel, c'est le dernier qui redevient discutable, dépourvu de ses moments et barèmes de justesse.

Dans l'entretien avec Schneider la question du lyrique apparaît dans le contexte du traitement des chanteurs, mais qui est différent de l'approche traditionnelle du traitement des

voix[562]. D'après l'entretien, Debussy « en fait [des chanteurs] des êtres absolument vivants[563] », à la différence des chanteurs qui deviennent « instruments » de Wagner ou « des poupées mécaniques » de Meyerbeer. Ce caractère du vivant ressurgit dans le terme d'antilyrique, enregistré par Robert de Flers en mai 1902 et transmis d'après la réponse de Debussy : « La mélodie, si je puis dire, est presque antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie[564] ». En entrant dans la problématique par le terme opposé d'antilyrique, on déduit que le lyrique est ce qui peut en revanche traduire la mobilité des âmes et de la vie. Il s'agit donc de ces « moments décisifs » d'une vie mobile qui est considérée comme vivante sans craindre la tautologie. Le naturel devrait se mettre du côté du lyrique au sens de pouvoir rester mobile et décisif, redevenir un naturel spécifique et pour que la faculté d'*être spécifique* devienne naturelle, voire anthropologiquement universelle.

Le lyrique pour Debussy est un lien nécessaire entre le parlé et le chanté et qui est concentré dans la manière de dire des personnages. Quand le compositeur évoque avec Victor Segalen le projet de *Tristan et Iseut* sur le livret de Gabriel Mourey (qu'au jour du 8 octobre 1907 il n'a pas encore commencé), il précise que « la prose de Gabriel Mourey n'est pas très lyrique, et [que] beaucoup de passages "n'appellent pas" précisément la musique[565] ». Cette remarque rapproche le lyrique et le musical de manière réductrice, car musical, appliqué au texte, s'avère un terme non pas moins inconnu que celui de lyrique. Par ailleurs, ce qui frappe avant tout, c'est la formule d'appeler la musique que Debussy met lui-même entre guillemets, en y prêtant une attention particulière en tant que terme à forger. Le lyrique ici constitue le moment de rencontre du texte avec sa musique, celle qui en émane, et non pas imposée de l'extérieur. La musique propre au texte est la voix du texte par laquelle il « l'appelle », en instaurant la possibilité d'un dialogue entre les deux qui peut être comparé avec un dialogue intérieur et plutôt un dialogue inhérent.

Le 10 octobre 1907, deux jours plus tard, Segalen fait revenir le compositeur sur le livret de Mourey, et Debussy répète que « Mourey n'a pas la prose très lyrique ». On peut considérer

[562] Le *Dictionnaire de la musique* (dir. Marc Vignal), *Vocabulaire de l'opéra* (dir. Pierre Saby) et *The New Grove Dictionary of Opera*, les *Dictionnaires de la musique en France au XIXe siècle et aux XVII-XVIIIe siècles* n'incluent pas la notion de lyrique. Ils se limitent au terme de lyre ou bien font référence aux tessitures de soprano et de ténor lyriques (dans *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, p. 106).

[563] Louis Schneider, « M. Claude Debussy », *La Revue musicale*, 2e année, n° 4 (avril 1902*), op.cit*., p. 353 pour toutes les citations.

[564] Robert de Flers, « Critique des critiques. *Pelléas et Mélisande* », *Le Figaro*, 16 mai 1902, dans Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin (dir.), Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 473.

[565] Claude Debussy, « Transcription des entretiens de Segalen avec Debussy » dans *Correspondance 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 2201. La citation suivante est à la même page.

cette remarque comme une évaluation négative, puisque Debussy dit qu'il ne peut pas avouer qu'il est content de l'entrevue avec Mourey la veille. Par contre, la nouvelle de Segalen *Dans un monde sonore*[566] « [lui] semble très lyrique[567] ». Segalen avoue lui-même que dans son travail d'écrivain à côté des moyens littéraires, mais la construction du texte, et surtout « la réalisation d'une apothéose [doit être pour lui] bien aidée et bâtie sur des moyens *lyriques* ». Segalen souligne l'existence « d'une espèce de rythme [qu'il porte en lui] auquel sont astreintes toutes [ses] inventions littéraires ».

Selon Debussy, la plus grande attention doit être portée à ce que disent les personnages principaux Orphée et Eurydice, les seuls qui entendent vraiment, à la différence du prêtre, du guerrier et des autres. Il faut que « ce que disent les personnages, Orphée et Eurydice soit très adapté à ce qu'ils doivent dire, au *décor*, à la situation ». D'une part, il y resurgit l'idée du juste : les personnages disent ce qu'ils doivent dire. D'autre part, leurs répliques créent elles-mêmes le décor et la situation, les paroles doivent être adaptées à la nécessité, « sans quoi on s'en aperçoit immédiatement dans le lyrique − ». Ce n'est pas le lyrique qui est proscrit, mais toute excessivité[568]. Par ailleurs, le dire est réservé au domaine des personnages qui entendent, donc Orphée et Eurydice. Quant à ceux qui n'entendent pas, et que Segalen appelle lui-même, « les incompréhensifs, les prêtres, guerriers qui n'entendent pas ce qu'entend Orphée », Debussy répond que l'on peut « les faire parler comme des concierges ». La distinction est moins importante entre les personnages principaux et secondaires qu'entre les critères qui sont à la base de leur séparation. Ces critères, c'est la capacité d'entendre, qui est contenue dans le verbe dire, comparé au verbe parler qui n'entend pas : « ce que disent les personnages, Orphée et Eurydice [doit être] très adapté à ce qu'ils doivent dire » et non pas « les faire parler comme des concierges » (à propos des « incompréhensifs […] qui n'entendent pas » (*supra*)).

Cette distinction cruciale fait écho à la particularité de l'œuvre de Maeterlinck qui révèle cette distinction entre parler et dire jusqu'à leur antonymie :

> On ne parle de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement. […] On ne parle que de choses insignifiantes […] Deux hommes qui se parlent ne parlent pas de ce qu'ils disent[569].

---

[566] La nouvelle donnera lieu au travail sur le livret *Orphée-Roi* qui ne restera que sous forme de la pièce de théâtre, publiée de manière posthume en 1921. Nous y reviendrons dans ce chapitre.

[567] Claude Debussy, « Transcription des entretiens de Segalen avec Debussy » dans *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p. 2202. Deux citations suivantes sont p. 2200. Les dernières citations sont p. 2203.

[568] En soulignant la différence entre Debussy et Wagner et plus largement entre l'esprit français et allemand, Romain Rolland avance ce critère d'excessivité dans le traitement de l'orchestre par Wagner comme point faible : « Il [l'esprit français] réagit avec intransigeance contre toute emphase, contre tout excès, contre toute expression qui dépasse la pensée » dans Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 199. La question du juste comme critère de la musicalité, du goût musical français se met ici au premier plan.

[569] Maurice Maeterlinck, « Menus propos », *La Jeune Belgique*, janvier 1891, *Œuvres I, op.cit.,* p. 193. La citation suivante est p. 194.

Si le verbe *parler* est presque synonyme de bavardage, voire de bruit, au moins, de la parole qui n'a de sens, ni de valeur, *dire* est rapproché de la pensée, d'un processus intime, d'une expression silencieuse, mais ininterrompue. Maeterlinck recourra au terme de *sous-entendu* qu'il mettra en italique comme concept, qui désignera le mystère de la vie, toujours sur le bout de la langue et presque annoncé et tu à jamais. Il signalera que « les poètes, les prophètes et les sages qui venaient annoncer qu'ils allaient parler exclusivement de ce *sous-entendu* et l'expliquer ; n'y ont même pas fait allusion ». Gérard Dessons invite à entendre grâce à Maeterlinck, le silence du langage, « dans la succession des *choses parlées*, l'écho *des choses dites*[570] ».

Le couple verbal appelle tout de suite un autre, celui d'écouter et d'entendre. Segalen soulignera dans l'avant-prologue à *Orphée-Roi* que le personnage ambigu du Vieillard-Citharède[571] (le père d'Eurydice) et qui suit vénérablement Orphée est « doué du savoir d'être attentif, d'écouter, mais non pas d'entendre. Ce pouvoir-là est réservé à l'Eurydice vraie, et pour peu de temps : un moment : celui de mourir évanouie ». Entendre n'est pas un don, c'est un pouvoir, comme le pouvoir que possède la voix d'Orphée.

En revenant au couple parler-dire, l'acception du dire fait remonter à la définition du lyrique repérée au début de ce chapitre dans l'entretien de Debussy avec Louis Schneider. La perspective d'avoir « quelque chose de naturel à dire » se déplace du contenu naturel vers la manière d'entendre qui est contenue dans le verbe dire. Si le lyrique peut proposer un lieu de rencontre du parlé et du chanté, c'est qu'il est porteur des deux dans une manière particulière d'entendre.

2. Lyrique, lyre, lyrisme

L'étymologie du mot « lyrique » le renvoie à la lyre, l'attribut d'Apollon et d'Orphée, fils de la Muse Erato, patronne de la poésie lyrique, sentimentale, érotique. La lyre est transmise par Apollon à Orphée et si la civilisation gréco-latine a fait de la lyre « le symbole même de la musique[572] », Orphée incarne le symbole de la poésie chantée, donc, de l'alliance nécessaire entre la parole et la musique. Le choix de l'instrument est décisif dans la construction de ce symbole par excellence. La lyre permet au chanteur d'accompagner musicalement les paroles, donc, de jouer et de chanter en même temps. A son tour, selon une des étymologies, le nom

[570] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit*., p. 73.
[571] Segalen fait justement entendre la force du langage dans le nom parlant du Vieillard qui est continué et renforcé mythologiquement par l'effet de paronomase : « Vieillard-Citharède, demi-chantre, demi-chanteur, centaure musical », Victor Segalen, *Segalen et Debussy*, Monaco, éd. du Rocher, 1961, p. 222 pour les deux citations.
[572] Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, 2005, Larousse, 2017, p. 839.

d'Orphée est renvoyé à *ribhus* en sanscrit, désignant le poète ou le chanteur[573]. Cet étymon indique qu'à l'origine poète et chanteur font un, traduits par le même terme de *ribhus*. Une autre étymologie d'Orphée renvoie depuis le Ve siècle à *oreafone*, autrement dit *optima vox.* Christopher Lucken traduit la notion comme perfection de la voix[574] ce qui ne signifie pas directement la voix parfaite, comme le précise au XIIe siècle le *Commentaire sur les six premiers livres* de l'« Énéide » de Virgile, qui parle d'*orea phone* comme d'une *bonne voix*, sans le degré ultime qui mettrait des limites à tout développement éventuel[575]. *Oreafone* comme perfection de la voix peut être pris ici pour processus et plutôt activité produite par la voix et non pas pour la voix comme résultat ou objet. On est bien en présence de la puissance mythologique de la voix, voire de son pouvoir surhumain, au sens de dominer la nature animé et inanimée, au point de dépasser la nature humaine, cette puissance étant due à des caractéristiques créatrices (poétiques) de la voix même, mais soutenue obligatoirement – et symboliquement – par la musique instrumentale.

Si le *Dictionnaire des mythes* sous la direction de Pierre Brunel[576] parle d'une diversité d'instruments qui accompagnent Orphée dans des œuvres littéraires et musicales : le violon (Crémieux et Offenbach, *Orphée aux Enfers*, 1858 et 1874), la harpe (le poème symphonique de Liszt, *Orphée*, 1953), la guitare à douze cordes (Tennessee Willams, *Orphéus descending*, 1957), le choix de l'instrument n'empêche pas le personnage de chanter (parler) en s'accompagnant. Orphée est donc l'incarnation de la musique instrumentale et vocale, c'est le symbole de leur hymen harmonieux.

Ce lien mythologique de la voix humaine avec la musique, et surtout de la musique avec la poésie est maintenu dans l'adjectif « lyrique », terme en rapport avec la poésie grecque : d'après Rousseau les Grecs « pouvoient chanter en parlant[577] ». Les genres de la musique vocale, il s'agit surtout de l'opéra, se trouvent petit à petit regroupés sous le nom d'art lyrique. Ainsi, le *Dictionnaire des opéras* de Félix Clément et Pierre Larousse en 1905, porte le sous-titre de *Dictionnaire lyrique*. Sa toute première édition de 1869 le nomme *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras,* les termes d'opéra et de lyrique entamant ici des rapports

[573] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1130.
[574] Fabius P. Fulgentius, Mythologies III, x; dans Opera, éd. R. Helm [1898], add. J. Préaux, Stuttgart, Teubner, 1970, p. 75, cité par Christopher Lucken « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », dans Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix, La Licorne*, n° 41, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 55.
[575] Nous renvoyons au paradigme de Baudelaire du fait et du fini, développé par Gérard Dessons dans *La Voix juste* : e*ssai sur le bref* qui parle de « la perfection apparaissant comme une fermeture poétique, l'obstacle à toute aventure artistique », Gérard Dessons, *La Voix juste* : e*ssai sur le bref*, Editions Manucius, 2015, p. 124.
[576] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 1129.
[577] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, op.cit*., p. 407.

synonymiques[578], bien que l'ordre de l'apparition des termes *opéra* et *lyrique* dans le titre soit stratégique.

L'histoire de la musique vocale connaît cependant une distinction entre les genres, fondée sur le choix de l'instrument. Ainsi, Rousseau dans l'article « lyrique » de son *Dictionnaire de musique* souligne que les odes et les chansons étaient accompagnés par la lyre ou la cithare (laquelle est considérée être l'invention d'Orphée par l'ajout de deux cordes à la lyre) et tandis que « la Poésie dramatique ou théâtrale […] s'accompagnoit des Flûtes par d'autres que le Chanteur[579] ». Il est en même temps remarquable que les genres de musique (odes, chansons, genres dramatique et théâtral) se réunissent tous pour Rousseau sous le terme de poésie, mais qui n'est pas homogène, d'une part, « la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre » d'une part et « la Poésie dramatique et théâtrale » d'autre part (*supra*).

À partir du XVIe siècle, le terme lyrique commence à désigner une poésie mineure, opposée à la poésie épique et dramatique (réunissant la tragédie et la comédie) à cause de son attachement au domaine des sentiments privés. Au XVIIIe siècle, Rousseau fait remarquer que le terme lyrique s'applique désormais « à la fade Poésie de nos Opéras, & par extension, à la Musique dramatique & imitative du théâtre ». L'attitude négative traditionnelle entraîne le questionnement sur la valeur de la poésie indépendamment du genre. Le mineur apparaît comme le point critique par lequel s'affirme une nouvelle valeur poétique de l'intime, du nuancé, de quelque chose qui n'existait pas avant, étant caché, invisible et inentendu.

Henri Meschonnic parle justement de la poésie « intimiste[580] » quand il évoque la deuxième acception du lyrique, qui est avant tout historique pour lui, et qui renvoie à un genre spécifique naissant, défini par négation, puisqu'opposé au grand genre de l'épopée. Déjà, cette opération de la restitution des termes dans leurs valeurs libère le terme de poésie du cliché péjoratif que lui impose celui de « lyrisme » et qui finit par se coller au terme de poésie pour faire avec lui une fusion indiscernable. Ensuite, c'est le terme même de poésie qui se voit invalidé pour libérer celui de poétique lequel juge de la littérarité du texte indépendamment de sa forme, genre, toutes les marques externes. S'opposer au grand genre, c'est en quelque sorte

[578] L'édition complète de 1905 et l'édition revue et mise à jour par Arthur Pougin en 1999 incluent *Parsifal (drame musical)* (1882), mais non pas *Pelléas et Mélisande.* Félix Clément met en garde le lecteur « contre [les œuvres] dont l'inspiration a été puisée à des sources peu dignes de l'art, et qui ont pu en arrêter le progrès », Félix Clément, « Préface à l'édition 1869 », *Dictionnaire des opéras*, p. XI, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5791356w/f14.item>, consulté le 07.02.19].
[579] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique, op.cit.*, p. 270 pour toutes les citations.
[580] Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir.), *Penser la voix, op. cit.*, p. 30.

s'opposer à la logique des genres par l'apparition du mineur ou du « reste[581] » prétendument inclassable.

Le terme lyrique génère une autre opposition essentielle qui est liée à l'étymologie du terme, à la fameuse lyre. D'une part, cet instrument permet la réunion de la parole et de la musique, on le sent et on le sait grâce au mythe d'Orphée. D'autre part, et c'est Meschonnic qui le souligne très délicatement, l'implication d'un instrument de musique introduit un élément de « musique artificielle », par sa nature extérieure à la parole, « au lieu que la poésie se fait […] de "musique naturelle[582]" ». Pour l'opposition « musique artificielle » vs « musique naturelle », H. Meschonnic renvoie à l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps, le premier art poétique écrit dans la langue d'oïl au XIVe siècle. La métaphore de la poésie prise pour musique est liée à son aptitude d'approcher le chant, celui-ci étant éveillé par chaque discours critique qui recourrait au terme de chant pour sublimer l'activité de la prétendue parole poétique. Traditionnellement, le chant sert de condition de l'élévation de la poésie au-dessus de la parole, et donc, au-dessus de la voix parlée (de la parole que la *doxa* nomme « ordinaire » contre la parole « poétique »). Cette opération d'élévation réside « dans un élément antérieur et supérieur à la parole, directement dans la voix ». La théorie du langage moderne ne raisonne pas par les termes de supériorité ou de suppléments esthétiques, mais recourt à des modes de signifiance. Cependant, la formule qui annonce « la poésie comme registre *sublime* du discours, et le chant comme registre sublime de la voix » met en valeur de manière très juste un élément anthropologiquement décisif qui est la voix. La particularité du chant réside dans le fait qu'il ne ressort pas de la musique instrumentale, mais il est lié à la voix. Finalement, on retient comme terme opérationnel *le discours*, avec ses modes de signifiance (dont le mode poétique – et non pas la poésie – n'est qu'un des possibles), qui sont générés par les inflexions toujours subjectives de *la voix* (dont le chant – à l'instar de la parole – n'est qu'un des possibles).

Pour les différents types de musique, l'Antiquité occidentale distingue déjà la « musique naturelle » de la voix (de la parole ou du chant) et « la musique artificielle » des instruments (Boèce et Cassiodore au VIe siècle et plus tard au Xe siècle Réginon de Prüm[583]). Il faut préciser

[581] Nous renvoyons à Vladimir Jankélévitch pour le terme de reste en tant que résultat de la « création poétique » d'un musicien (Vladimir Jankélétitch, « Fevronia ou l'innocence », *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 98). Pour ce terme Jankélévitch fait lui-même référence à la *Résurrection* de Tolstoï. D'après Jankélévitch, le « reste » apparaît « par surcroît », puisque « a priori le musicien ne veut pas exprimer un sens, mais chanter » ; « et quant à la musique de ce musicien, elle aura signifié quelque chose après coup » (Toutes les citations sont p. 99). Jankélévitch est sur le chemin de forger un concept, il met le terme entre guillemets en le dotant d'un adjectif démonstratif concrétisant, « ce "reste" » (p. 99).

[582] Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *op.cit.*, p. 29. Les citations suivantes sont à la même page.

[583] Cassiodore, *Epistola 40* (adressée à Boèce), cité par E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, p. 63 et Réginon de Prüm, *Epistola De Harmonica Institutione*, 2 ; PL 132, col. 487, les deux cités dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.*, p. 71-72.

qu'au VIe siècle, à la différence de Cassiodore, Boèce ne fait pas de distinction entre la voix et les instruments en les rapportant au seul type de « joueur d'instrument » et qui est inférieur au *musicus*, le véritable musicien, capable d'observer, d'analyser, d'« évaluer les rythmes, les mélodies et la chanson tout entière[584] ».

Par ailleurs, l'opposition entre la musique vocale et la musique instrumentale ne suffit pas telle quelle, Réginon de Prüm élève à un autre niveau leurs rapports et souligne l'importance de la « musique artificielle » pour la connaissance de la « musique naturelle », comme si la première représentait un modèle accessible pour toucher l'idéal céleste. Ainsi, le recours à la musique « artificielle » est indispensable « si on veut démontrer l'invisible par une chose visible[585] ». Il s'agit ici de l'exploration de l'inconnaissable et de la logique qui se construit à partir du connu, ou, au moins, du représentable (la musique instrumentale, « artificielle ») pour se diriger vers l'inconnu (la musique contenue dans la voix, « humaine[586] »). La métaphore n'est pas innocente. On est tenté de rapprocher le visuel et l'auditif[587], le visuel dans le nouveau paradigme étant la clé de l'inconnu recherché qui est la musique (la métaphore est accentuée par le comparé, les instruments de musique que l'on peut voir et toucher à la différence de la voix humaine insaisissable). Le risque est pourtant d'évincer l'auditif par le visuel, ce danger a été mis en œuvre par le mythe même d'Orphée[588], mais pas seulement. La mythologie est en même temps un lieu de réflexion théorique. Christopher Lucken analyse le phénomène d'Orphée en tant qu'incarnation simultanée de deux aspects traditionnellement opposés, notamment

---

[584] Cité dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.*, p. 70.

[585] Réginon de Prüm, *Epistola De Harmonica Institutione*, 2 ; PL 132, col. 487, les deux cités dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.*, p. 73.

[586] La « musique humaine » (la voix) est un des composants de la « musique naturelle », à côté de la « musique du monde » et celle qui caractérise les animaux, cités dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.*, p. 72.

[587] Ainsi, Henri Meschonnic prolonge la citation de Merleau-Ponty : « voir, c'est toujours voir plus qu'on ne voit » (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 300), pour arriver à la conclusion sur la voix et l'écoute, « qu'il y a toujours plus dans la voix qu'on ne sait qu'il y a, et qu'entendre c'est toujours – entendre plus qu'on ne sait qu'on entend » (Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons, *Penser la voix*, *op.cit*., p. 28).

[588] Voir également la nouvelle de Victor Segalen « Dans un monde sonore » (*infra)* où l'auteur développe le problème de la substitution de la subtilité auditive par la vue et le toucher assourdissant. Le visuel devenant le seul critère fiable des réalités, écarte d'autres moyens de savoir. Il peut être la cause de la discrimination ontologique et anthropologique, l'un des exemples en est la notion de primitif pour l'absence de la langue écrite chez certaines cultures. La question corollaire d'une « voix confuse » (ou continue) et de voix « articulée », c'est-à-dire transmise par des lettres (et des notes, en musique, voir *Philèbe* de Platon) sera analysée plus loin. Les termes de « voix confuse » et de « voix articulée » appartiennent à Donat dans *Ars Mior* I, 1 in L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude sur l'« Ars Donati » et sa diffusion (IVe – IXe siècle) et édition critique*, CNRS, 1981, p. 603). Boèce associe le terme de voix continue à la prose et à la parole discursive (« qui ne nécessite pas de placer la voix à une hauteur particulière et dont la limite est définie par l'amplitude du souffle », la voix articulée (posée à une certaine hauteur formant un intervalle) se rapportant au chant, Boèce *De Institutione Musica*, I, 12, éd. G. Friedlen, Leipzig, Teubner, 1867, p. 199, cité dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.*, p. 57.

par Boèce et par Cassiodore (*supra*) : le chanteur et le *musicus* (qui rapproche le musicologue en termes modernes). Si le chanteur peut mettre en œuvre « la puissance secrète[589] » de l'art musical, « la force mystérieuse » de la voix, sans se fixer l'objectif de les analyser, le musicologue *perd de vue* cette force et cette puissance au moment où il vient analyser la musique « humaine ». Autrement dit, « ce que la voix réalise, le regard le défait ». Le problème réside dans les méthodes d'analyse. Le spécialiste vient analyser (regarder) l'objet nouveau avec la boite à outils traditionnelle. Pour le *musicus,* notamment, il s'agit de la raison des nombres : proportions harmoniques, rapports entre les sons (intervalles consonants ou dissonants), la métrique. Donc, il étudie le nouvel objet sans ajuster les moyens d'analyse, son œuvre est déjà une exploration critique créative par excellence.

Le domaine de l'invisible devient l'entreprise des symbolistes, de Maeterlinck en particulier. Dans son analyse, Gérard Dessons souligne qu'il ne s'agit pas de « la transformation d'un invisible en visible, mais [de] l'invention de l'invisible au moment où il apparaît sur le fond de visible[590] ». Il ne suffit pas de faire une simple opération de substitution entre les deux, mais il est nécessaire de recourir à une activité forte qui bougerait le point de vue même.

Le terme lyrique devient de moins en moins évident avec la réactualisation de chacune des couches de son archive. Une nouvelle problématique se formule dans l'opposition, générée par le couple « lyrique » et son dérivé « lyrisme ».

Le *Grand Larousse de la langue française* le renvoie au moi du poète et plus largement de l'artiste, « qui exprime avec une vivacité poétique ses émotions, ses sentiments profonds et personnels[591] », si bien que le lyrisme devient le terme définitoire pour la période romantique des arts. Dans le même dictionnaire, le lyrisme retrouve pour son prédicat le terme de style : « style, inspiration du poète[592] ». Ce prédicat est ambigu. Du côté de l'inspiration, donc, de l'expression subjective, il est plus proche de la question de comment que de quoi (et par conséquent, plus du côté de la manière que du style). Attesté par Littré comme néologisme en 1867, le terme est défini également et, dès ses origines alors, par le terme de style, le lyrisme étant le « caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré[593] ». Mais à ce moment de son apparition

[589] Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.,* p. 76. Les deux autres citations sont à la même page.
[590] Voir Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 34. Voir, notamment le chapitre « Inventer l'invisible », p. 17-31 et « L'irreprésentable », p. 33-61.
[591] Le *Grand Larousse de la Langue Française*, t.4, 1974, p. 3142 pour les deux citations.
[592] Le *Grand Larousse* fait référence au *Dictionnaire universel de la langue française* de Pierre-Claude-Victoire Boiste, édition 1834 ; celle de 1823 ne contenant pas encore le terme *lyrisme*.
[593] Paul-Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, 1876, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1994, t. 4, p. 3612.

dans la langue française, il est doté de caractéristiques généralisées, bien que marquant un nouveau régime de signifiance poétique.

Le « moi » – émotions et sentiments profonds d'un sujet biologique – n'est pas le « je » du sujet de la parole. Le premier reste du côté des thématiques, c'est pourquoi le lyrisme est défini avant tout comme mise en scène des sentiments intimes dans l'expression artistique, surtout en poésie. Cependant touché par le pathétique, il acquiert un renommé de plus en plus péjoratif, puisqu'on l'entend « inspiré par un enthousiasme excessif, déplacé ou ridicule » (Marie-Joseph Chénier, *Les Nouveaux saints*, (1801)) ou provenant de l'outrance et de l'« exaltation d'esprit » (Alfred de Musset, *Revue des Deux-Mondes* (1833), p. 207[594]). Enfin, Littré évoque « en mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des formes qui le caractérisent[595] ». Les exemples montrent que toute passion excessive devient déplacée, cela rejoint la conclusion de Romain Rolland sur l'excessivité non caractéristique du français (*supra*). Mais l'autre problème, c'est que dans le cas du romantisme, notamment, l'objet (moi) déplace, voire cache paradoxalement le sujet (je) et plus précisément, cache la subjectivité du poème. Ce qui est exposé l'emporte sur la question comment c'est fait et par conséquent le poème même se transforme en objet, document fini, lyrisme. La subjectivité (du « je » qui parle) se réaffirme avec l'avènement de la modernité grâce au concept du rythme, comme le rappelle Gérard Dessons[596]. Le poème acquiert avec cette nouvelle approche la valeur d'une manière de dire, chaque fois subjective[597]. Une fois la confusion entre le thématique et le poétique révolue, le terme devient opérationnel pour réfléchir sur le langage et la voix.

Chez Alfred de Vigny (depuis 1829[598]) le lyrisme est du chant et il est étroitement lié au récitatif, plus précisément les deux représentent des étapes successives de la transformation de l'alexandrin. Ainsi, Vigny précise qu'« il fallait (...) détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le

[594] Les deux citations sont tirées du *Trésor de la langue française*, à l'article *lyrisme*.
[595] Paul-Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 3612.
[596] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 37. Nous tenons à faire remarquer dans l'analyse de Gérard Dessons une distinction subtile entre les termes lyrisme et lyrique. D'une part, « l'essence du lyrisme avait résidé dans l'épanchement du moi et sa communion avec la nature », caractérisant l'époque romantique au point de constituer un couple synonymique de lyrisme-romantisme. Et d'autre part, « avec l'avènement du poème en prose et du vers-librisme, la marque lyrique par excellence n'est plus l'émotion, ni la présence du pronom personnel de première personne, mais le *rythme* ». Le lyrisme du côté thématique et le lyrique du côté problématique y sont donc différenciés, dans tous les cas, il ne s'agit plus du lyrisme comme expression des émotions du poète, mais d'« un nouveau lyrisme », comme l'indique le chapitre, un lyrisme qui fait entendre la voix du poème (son côté lyrique).
[597] Voir *supra*, l'interview de Debussy avec Schneider, où le lyrique répond à la question de comment et non pas à celle de « quoi » à la différence de « quelque chose de naturel à dire » (*supra*).
[598] Dans le *Trésor de la langue française*, à *lyrisme*.

chant[599]) ». Henri Meschonnic y voit une opposition, en s'appuyant probablement sur les termes antonymiques « négligence » d'une part et « lyrisme le plus haut » d'autre part[600]. Ce qui est sûr, c'est que les deux étapes sont bien distinctes et que Vigny sépare le récitatif du chant, si bien qu'on assiste à une hiérarchie de termes, mais une hiérarchie inclusive : le lyrisme des vers étant impossible sans leur libération via le récitatif. Le contexte de la réflexion de Vigny est la liberté du poète, qui pour les poèmes en anglais de cette époque, n'est plus assujettie à la mesure, mais traverse sans obstacle les trois modes de la parole, à savoir « la prose », « les vers blancs » et « les vers rimés[601] ». Vigny recourt à la terminologie musicale en appelant les trois modes de la parole « ces trois octaves » et « qui ont entre elles une harmonie qui ne peut s'établir en français ». La métaphore musicale peut être suggérée par le terme de lyrisme qui est pris dans cette approche pour un chant particulier, chant de la parole.

Paul Valéry approfondit cette notion de chant et relie ensuite le lyrisme à la voix en disant que « le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la *voix en action*, la voix directement issue de, ou provoquée par, − les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*[602] ». Le lyrisme traduit donc des rapports d'immédiateté, de simultanéité. Les impressions passent par une voix chargée de sens, puisqu'elle n'est plus un canal neutre de transmission acoustique, pas plus qu'un médiateur principal et spécifique du vécu subjectif (comprenant l'imaginé). C'est moins l'être humain qui est influencé par les choses vues ou senties, mais sa voix. L'être humain est incarné par la voix et sa voix est son être. La modernité dramaturgique démontre que le personnage est sa voix, il peut ne pas être vu, mais entendu, *vu* parce que *entendu*.

Revenons à Orphée, le symbole de la force de la voix. Le sujet est d'autant plus important qu'il approfondit la conception de Debussy du lyrique et le travail du musicien sur le texte.

3. À l'écoute d'Orphée

Le 26 août 1907, dans sa lettre à Victor Segalen, Claude Debussy affiche de l'intérêt envers la nouvelle de Segalen, *Dans un monde sonore* parce qu'« il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée[603] » selon Debussy. D'après le compositeur, malgré les opéras-phares qui existent déjà (celui de Monteverdi et de Gluck notamment), la création musicale a toujours « laiss[é] de côté tout ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime

[599] Alfred de Vigny, *Lettre à Lord sur la soirée du 24 octobre 1829*, 1829, p. 276, [en ligne : <http://blog.ac-versailles.fr/lyceemariste/public/lettre_a_lord_De_Vigny-1.pdf>, consulté le 3 décembre 2018].
[600] Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », *op. cit.*, p. 29.
[601] Alfred de Vigny, *Lettre à Lord sur la soirée du 24 octobre 1829, op. cit.*, p. 276 pour toutes les citations.
[602] Paul Valéry, *Litt.*, 1930, p. 25 à *lyrisme* dans le *Trésor de la langue française*, t. 11.
[603] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918, op. cit.*, p. 1027 pour les deux citations.

des incompris − ». Segalen écrira en préparant le travail du premier manuscrit qu'il pensait par Orphée « le drame de l'incompréhension lyrique[604] ». Le terme de drame lyrique se transforme astucieusement dans un drame de l'incompréhension lyrique, le terme « lyrique » étant le premier à être « incompris » et à questionner ici.

Segalen vient solliciter Debussy, avec l'idée d'une œuvre lyrique en tête, un « drame lyrique », « mise en scène lyrique et mimée du drame *Orphée triomphant*[605] » qu'il annonce lui-même sous le consentement sans réserve de Debussy. Segalen écrira dans l'introduction à la publication de la pièce : « "Le lyrisme des mots", − mot lui-même si équivoque, − se renonçait en faveur de l'autre, lyrisme musical, lyrisme de la Lyre : − le chant[606] ». D'une part, le langage littéraire et la musique se trouvent réunis sous le terme de lyrisme. D'autre part, le lyrisme musical soutenu par ses liens étymologiques l'emporte sur le lyrisme des mots, les deux séparés par cette prétendue opération de sublimation de la parole qui est le chant.

Segalen écrit dans l'introduction à *Orphée-Roi* : « LIVRER ce drame, − lyrique s'il en fut ». On entend par un jeu de mot subtil le rapport du verbe livrer au sens de présenter, remettre à l'attention de quelqu'un, avec le sens plus spécial de livret d'opéra et du livre, la particularité du verbe étant typographiquement soulignée par l'auteur. Le verbe contient une réflexion théorique sur les rapports entre le texte et la musique. Le travail sur *Orphée-Roi* est un travail commun de Segalen et Debussy. Et dans ce cas on peut parler d'un livret conçu à des fins musicales. On connaît deux manuscrits du livret avec les notes minutieuses de Debussy en marges, présentées dans *Segalen et Debussy*[607], édition du Rocher, 1961. Anne-Jolie Segalen souligne la tendance générale des corrections de Debussy : « allégement du style, modération d'un lyrisme quelquefois grandiloquent ». Cette collaboration entre l'écrivain et le compositeur est appelée « servitude » par Anne-Jolie Segalen, et adoucie dans le mot « influence » de la musique sur l'écriture de Segalen à qui Anne-Jolie attribue le titre d'écrivain et non pas celui d'auteur de livret. Segalen confirme dans l'avant-prologue que « les contours verbaux se sacrifiaient à l'hymne futur ». Si Segalen se rend compte de la différence des deux arts, « deux arts aussi hautainement divers » et que l'on ne peut pas confondre, il rêve nettement de leur hymen, cherche à comprendre « par quelles harmonies ces deux arts coexisteraient avec goût ; comment ils se coexalteraient ». Van Ackere remarquera plus tard à propos de la musique de Debussy que « le lyrisme pur et la musique se fusionnent naturellement à l'encontre d'une forme d'art

[604] Cité dans Victor Segalen, *Segalen et Debussy*, *op.cit.,* p. 13. Annie-Joly Segalen met ce passage sous forme de citation.
[605] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op.cit.,* p. 2202.
[606] Victor Segalen, *Segalen et Debussy*, *op.cit.,* p. 220. La citation suivante est p. 219.
[607] *Segalen et Debussy*, *op.cit.* Les citations sont p. 16, les deux dernière p. 220.

où la musique vole au secours d'un lyrisme qui ne l'a point provoquée[608] ». Cet hymen se réalise de manière directe, car les rapports entre les émotions et leur réalisation par Debussy sont immédiats, l'œuvre de Debussy « vit, en dehors de toute théorie préconçue, d'une vie spontanée et naturelle, commandée par l'émotion ». Dans cette démarche exclusive de procéder par un lyrisme pur et naturel, Van Ackere compare Debussy à Monteverdi et à Moussorgsky, en disant que « comme Golaud, Boris oublie qu'il chante et l'expression de son chant est si directe qu'il ne saurait guère s'asservir aux conventions scéniques ».

Si l'on revient au projet de Segalen de « LIVRER ce drame », l'étymologie du mot, liée à *liberare,* dont les acceptions actuelles contredisent l'étymologie : « mettre en possession, au pouvoir[609] », on pourrait peut-être parler d'une sorte de libération du texte de l'influence de la musique, mais plutôt de la rupture du contact voulu avec la musique, ce que Segalen regrettera toujours. Il déplore dans le même avant-prologue l'abandon du travail en collaboration avec Debussy quand il évoque « les mots sourds volontiers, les mots seuls, les mots sans plus du poète demeuré seul[610] ». Par un jeu de mots − réussi comme celui de « drame de l'incompréhension lyrique » (*supra*) − « livrer le drame » fait écho au « drame lyrique » de Debussy dont le seul achevé par le compositeur que l'on connaisse reste *Pelléas et Mélisande*. Quand Segalen fait référence à *Pelléas et Mélisande*, en précisant qu'avec cette œuvre Debussy a eu « une grande expérience de la prose lyrique », Debussy rétorque : « Non pas d'expérience, pas du tout. De l'instinct, voilà tout[611] ». L'instinct comme procédé de création renvoie à la classe des poètes, repérée par Boèce comme « portée vers le chant moins par la spéculation et la raison que par quelque instinct naturel[612] ». Van Ackere mettra aussi en relief la particularité du lyrisme de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, formulé par une « expression directe, fruit d'un instinct qui ignore volontairement tout ce que la musique théâtrale connaît en fait d'artifices et de conventions[613] ». Ce concept se trouve à la croisée des problématiques du naturel, de l'incompréhensible, de l'inexplicable et fait de Debussy un lecteur attentif et un co-auteur qui réunit les qualités de tous les types de spécialistes de musique, repérés dès l'Antiquité (*supra*).

[608] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande, *ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, préface de Charles Van den Borren, Bruxelles, Librairie encyclopédique, 1952, p. 20-21. Les citations suivantes sont p. 20.
[609] Le *Grand Larousse de la Langue Française, op.cit*., p. 2092.
[610] Victor Segalen, *Segalen et Debussy*, *op.cit.,* p. 219.
[611] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op.cit*., p. 2205.
[612] Cité dans Christopher Lucken, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », *op.cit.,* p. 70.
[613] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande, *ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, *op.cit.,* p. 20.

L'une des remarques de Debussy indique en marges d'*Orphée-Roi* (A.II, S.2) « Maeterlinck[614] », ce qui peut se rapporter à la manière symboliste de l'auteur de *Pelléas et Mélisande.* « Maeterlinck » apparaît en marges dans le contexte de la réplique d'Eurydice « Il [Orphée] dort. Ce n'est pas possible [C.D. en marge : « Maeterlinck »] qu'il dorme ainsi… Il dort ». Sont supprimées sur le conseil de Debussy quelques répliques et l'indication de la didascalie « Elle aperçoit Orphée endormi ». Il est probable que ce sont les répétitions qui ont surtout rappelé l'écriture de Maeterlinck dans ces exemples au sein de la même réplique d'Eurydice : « Où es-tu ? où es-tu… − Ils crient encore là-bas. Où es-tu…. [*sic*] » ou bien « Il dort. Ce n'est pas possible qu'il dorme ainsi… Il dort ». Dans tous les cas, cette suggestion de Debussy, sans expliciter le rapport à Maeterlinck, montre que Maeterlinck et sa manière d'écriture (lyrique pour Debussy) reviennent comme une référence importante pour le compositeur[615].

C'est le questionnement du lyrique et surtout le questionnement de la voix qui auraient pu être au centre de ce projet commun musical et littéraire. Debussy avoue à Segalen lors de leurs entretiens étroits en 1907 qu'il « veu[t] faire en musique… quelque chose de plus… […] [son] testament musical[616]… ». Debussy pense pouvoir réaliser par Orphée des choses qu'il ne « pourr[a] réaliser autrement, sur un autre thème… ». Le thème n'est vraiment pas anodin. Il est probablement la source du plus grand nombre d'opéras ou de ballets. Le XVIIe siècle qui voit naître le genre d'opéra, en obtient une dizaine sur le mythe d'Orphée. Quand Debussy se penche sur ce thème, il existe déjà une vingtaine d'opéras avec le nom d'Orphée dans le titre. Paradoxalement, le XIXe siècle est le plus réservé dans le sujet, on ne connaît que l'opéra-bouffe *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach. Chaque époque se reconnaît différemment dans le mythe.

Le mythe d'Orphée est une mise en abime de l'activité de la voix, de son potentiel et de sa force. Segalen dira pendant son entretien avec Debussy qu'Orphée c'est la *Musique même* ». Il ajoutera à l'avant-propos que « Orphée ne fut pas un homme, ni un être vivant ou mort. […] mais c'est, dans notre humanité changeante, le désir d'entendre et d'être entendu ; la puissance de vivre et de créer dans la sonorité ; c'est le symbole superbe de notre fuite hors les données gluantes et grossières de nos sensations archéennes faites de vue et pétries de toucher[617]… ».

---

[614] Victor Segalen, *Segalen et Debussy, op.cit.,* p. 265 pour toutes les citations.

[615] Nous ne développons pas les remarques de Debussy portant sur la pièce de Segalen, même si l'analyse détaillée peut révéler la manière de Debussy de travailler sur un texte dramaturgique. Sous forme de synthèse, remarquons que les notes du compositeur portent sur le déroulement de l'histoire (« trop tôt, trop clair. À venir plus tard » (p. 231) ; « trop avancé dans le mythe. Trop brusque comme explication » (p. 237)), mais aussi sur la sonorité des mots, par exemple, « changer atteindre ; sonorité trop dure » (p. 234).

[616] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918, op.cit*., p. 2202. Les citations suivantes sont p. 2203.

[617] Victor Ségalen, *L'Orphée-roi*, l'avant-propos, p. iii, [en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Orphée-Roi/Avant-propos, consulté le 12 décembre 2018], Victor Segalen, *Segalen et Debussy, op.cit.,* p. 207.

C'est avec la voix qu'Orphée charme les animaux et la nature, fait bouger les forêts et les montagnes. Qu'est-ce qui ressort du lyrique pour Debussy quand il dit du projet d'Orphée que « ceci est extrêmement musical » ? Est-ce le langage de la nouvelle de Segalen ou bien son sujet, le thème d'Orphée et surtout d'un Orphée incompris ? Debussy répond à Segalen que le « "monde sonore" est un domaine inexploré [en suggérant] qu'il y aurait quelque chose d'inouï à faire entendre dans ce nouveau mythe, d'Orphée[618] ».

Après le premier contact de Segalen et Debussy sur l'initiative de Segalen en avril 1906, Debussy renonce définitivement dans la lettre du 26 août 1907 à travailler sur le projet d'opéra *Siddhârtha* sur le livret de Segalen. Voici comment il décrit une éventuelle musique pour ce livret :

> Elle [la musique] ne pourrait guère servir qu'à souligner certains gestes ou préciser certains décors. En somme, une illustration, beaucoup plus qu'une parfaite union avec le texte et l'effarante immobilité du personnage principal[619].

Pour Debussy, le rôle de la musique est loin d'être réduite à une fonction illustrative. En tant que lecteur particulier, il a besoin d'entendre, en lisant, de la musique qui ressortirait du texte et ferait avec lui – condition nécessaire – « une parfaite union ». Par ailleurs, il s'agit moins d'une mobilité d'action sur scène, mais probablement de « la mobilité des âmes et de la vie » qu'il évoque avec Robert de Flers (*supra*).

Dans *Orphée-Roi* de Segalen, les bacchantes n'ont pas déchiré Orphée, mais « des Ménades[620] ont dépecé la voix même d'Orphée ». Dépecer la voix c'est toucher au pré-ontologique. L'apparition du personnage d'Orphée est dès la première scène indiquée par « une voix chantant », on apprend bien plus tard le nom d'Orphée. Dans la même veine, Segalen parle de « la pré-audition de la voix d'Orphée », c'est ce qui reste après que la voix d'Orphée est perdue. Segalen souligne bien que ce n'est pas l'écho qui reste : « Si la voix d'Orphée est perdue, il en demeure la pré-audition (on n'ose pas dire son écho) dans le monde des hommes ». La linéarité temporelle y est brouillée. La pré-audition renvoie à la pré-ontologie, à une éternité préexistante. L'acoustique habituelle tombe devant autre chose, inouï, mais toujours connu. On entend Henri Meschonnic dans « Jouer *Pelléas et Mélisande* en plusieurs langues ensemble » quand il regrette que « l'échange parlé ne [soit] pas un dialogue des voix, [que] le mimique des mots y [soit] oublié[621] ». La voix est découpée jusqu'à devenir méconnaissable parmi les morceaux de

[618] Cité par Segalen dans l'avant-prologue, Victor Segalen, *Segalen et Debussy, op.cit.,* p. 220.
[619] Claude Debussy, *Correspondance*, *op. cit*., p. 1027.
[620] Le terme apparaît dans le second manuscrit et remplace dans la version définitive celle de Bassaride, dans Victor Segalen, *Segalen et Debussy, op.cit*., note 1, p. 254. Toutes les citations sont p. 221.
[621] Henri Meschonnic, « Jouer *Pelléas et* Mélisande en plusieurs langues ensemble », dans Claude Régy, Marie-Madeleine Mervant-Roux (ed.), *Les Voies de la création théâtrale*, vol.23, coll. « Art du spectacle », Paris, CNRS éditions, 2008, p. 278.

mots. La cohérence entre les mots, entre les voix est brisée. Pierre Brunel précise que « si le mythe d'Orphée apporte quelque consolation, c'est par la continuité du chant qui maintient dans l'appel, sinon la présence, au moins le nom de la bien-aimée[622] ». Ce mythe, considéré par l'Antiquité et le Moyen Âge d'être un mythe sur la musique, retrouve pour sa constante la voix.

Si la question du lyrique provient des approches philosophiques et musicales antiques et médiévales, se nourrit continûment du mythe et des problématiques qu'il éveille à chaque nouvelle lecture, elle cherche à explorer la voix chantée comme parlée. Par conséquent, le terme forgé au XIXe siècle et attribué avant tout à Wagner et sa manière de composer le livret et la musique à la fois − le drame lyrique − n'est plus une mise en musique formelle d'une œuvre dramatique, mais fixe de nouvelles conditions et modalités d'écoute de la voix du texte et de la voix humaine. Les questions du drame lyrique à côté de celles de la prose lyrique semblent devenir un aboutissement des réflexions de plusieurs siècles sur la musique dans la parole, en puisant dans l'art des vers lyriques, à travers la prose poétique, les poèmes en prose, le vers libre, la mélodie française.

[622] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1130.

Chapitre II

La voix entre les soupirs et les cris

1. Une autre manière de chant

La notion de voix, plurisémantique, apparaît comme un lien indispensable entre la musique et le langage dans ses formes orale et écrite et acquiert une dimension spécifique dans la musique vocale. En outre, à première approche, il semble que c'est l'utilisation métaphorique du terme qui contribue avant tout à l'union du texte et de la musique et permet de parler des deux sans les délimiter.

Une des métaphores proposées par Éveline Andréani pour appréhender les rapports entre le texte et la musique quand elle parle de *Pelléas et Mélisande* est celle des marionnettistes qui font parler les marionnettes, tels sont les compositeurs qui font parler les textes. Les compositeurs qui réussissent à faire « raconter des histoires » aux textes, leur donnent de la voix. Les compositeurs – à partir de la période baroques – sont nommés « de géniaux montreurs de marionnettes[623] ». D'après la musicologue, les textes « ne raconteraient pas d'histoires aux enfants ébahis » sans « les mains tendres et expertes » des compositeurs-lecteurs. La métaphore est riche, car à travers cette image de marionnettiste, la manière de raconter reste en quelque sorte muette, gestuelle. Toute l'entreprise d'Éveline Andréani d'évaluer les rapports entre la musique et le texte dans *Pelléas et Mélisande* reste profondément métaphorique. Les verbes *dire* et *exprimer* sont doublement mis en relief, en italique et entre guillemets[624]. Comme pour la musique, la question sur le sens des deux activités n'est pas moins actuelle pour le domaine du langage. L'expression même « *mettre en musique* » apparaît également entre guillemets et en italique pour marquer une double distance et une remise en question d'une opération traditionnellement hiérarchique. Via une nouvelle métaphore d'un bateau mis dans une bouteille de verre, elle montre un effet, plus que le processus, d'un objet de souvenirs sur une cheminée que laisse le texte mis en musique. Dans le cas du bateau, le symbole possible peut être la déconstruction et la reconstruction pour un enfermement définitif de « l'imaginaire poétique d'un ailleurs[625] ». Le geste est « une véritable possession de ce symbole de l'évasion ». Le compositeur

[623] Éveline Andréani, « Texte et musique ou les aventures du sens à propos de *Pelléas et Mélisande :* Maeterlinck et Debussy », *op.cit.*, p. 21 pour toutes les citations.
[624] Les exemples sont tirés de l'article d'Éveline Andréani, « Texte et musique ou les aventures du sens à propos de *Pelléas et Mélisande :* Maeterlinck et Debussy », *op.cit.* : « il [le motif] "*disait*" le désir réciproque » (p. 22), « ces distorsions "*expriment*" la tension, la dépression, l'extase » (p. 24), comme l'expression « mettre en musique » : « texte réaliste de Wozzeck "*mis en musique"* » (p. 22).
[625] Éveline Andréani, « Texte et musique ou les aventures du sens à propos de *Pelléas et Mélisande :* Maeterlinck et Debussy », *op.cit.*, p. 21 pour toutes les citations.

effectue ce travail paradoxal de décomposition et de reconstruction pour faire de « possibles "*voyages"* à l'intérieur d'une œuvre », mais la musique n'est jamais le « contenant neutre et utilitaire qu'est la bouteille pour le bateau » qui, par ailleurs, joue le rôle d'une quasi sacralisation du merveilleux. Même si l'on dévoile le secret de la reconstruction, le « faux miracle » ne cesse de surprendre par l'artifice de l'action. Pour retrouver une nouvelle vie et signification, le texte se retrouve reconstruit par le compositeur-lecteur. Ainsi, « le compositeur se livre à une exploration inlassable de ce que peut suggérer un écrit poétique ou théâtral ». L'exploration inlassable est potentiellement infinie et due à la suggestion de l'écriture. Le terme clé du symbolisme, la suggestion, y apparaît dans son rôle de médiateur indispensable entre le texte et la musique. Dans la direction inverse, également, devient possible la rencontre de la musique avec le texte, initiée cette fois par la musique, déterminée par « une émotion musicale venue de tout autres sphères qui se choisit un texte afin de s'y exprimer de façon métaphorique[626] ». De toute façon, il s'agit de la création et du prolongement d'une œuvre, les liens entre les deux domaines artistiques devenant nécessaires grâce à la force de la suggestion, littéraire comme musicale. Pour Éveline Andréani, la musique est toujours « une amplification expressive[627] », « elle anime le poème, en amplifiant son climat, son "affect" », créateur de sens qu'elle élabore dans son travail sur le texte. Paul Gorceix parle de la musique de *Pelléas et Mélisande* dans les mêmes termes d'amplification, en disant que l'opéra « devient la caisse de résonance du drame[628] » de Maeterlinck. À côté de l'expression « mise en musique », dans l'analyse d'Andréani apparaît l'expression « mise en pièces » comme opération de reconstruction du bateau pièce par pièce. Dans le cas du texte mis en musique, la reconstruction est immédiate. La mise en musique d'un texte devient sa remise en discours.

En même temps, la musique donne de la voix au texte tout d'abord au sens propre d'oraliser un texte écrit. Mais aussi du point de vue de la narration, du récit menés par la musique même. Dans ce cas, la musique commence à raconter elle-même, contribue à la naissance d'une voix spécifique qui ressort de l'écoute du texte et de la collaboration de la musique avec le texte – de la voix qu'elle n'aurait pas retrouvée sans contact avec ce même texte.

La notion de voix est stratégique pour l'œuvre qui se nomme drame lyrique. Elle permet de réfléchir sur les modes d'expression de parlé et de chanté qui se distinguent eux-mêmes au niveau physiologique par les paramètres de la voix humaine (voix soutenue dans le chant qui

[626] Friedrich Nietzsche, *La Musique et le langage*, 1871, cité dans Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, p. 112.
[627] Éveline Andréani, « Texte et musique ou les aventures du sens à propos de *Pelléas et Mélisande :* Maeterlinck et Debussy », *op.cit.*, p. 21 pour toutes les citations.
[628] Maurice Maeterlinck, *Œuvres II*, *op.cit.*, p. 370.

dans ce couple se voit ainsi un terme marqué par rapport à la voix parlée, considérée comme neutre, parce que quotidienne, habituelle). La différence entre la voix parlée et la voix chantée sur le plan technique consiste dans la maîtrise de la respiration.

Cependant, l'approche moderne en musicologie ne limite pas la voix à une voix humaine de l'interprète, la voix n'est pas rattachée uniquement à sa caractéristique sonore, mais plutôt auditive, inhérente à l'œuvre. Il s'agit « des voix potentiellement multiples qui habitent une œuvre[629] », les « voix, parlées et chantées », donc, des voix objectives, immanentes de l'œuvre même, mais et qui « peuvent être perçues comme des modes d'énonciation d'un sujet ». Il s'agit, donc, d'une subjectivité qui ne se limite ni à la personnalité du compositeur, ni à celle des interprètes, ni même à celle des personnages. En étudiant la Tétralogie du *Ring* de Wagner, Abbate dit que « la narration musicale peut à la fois accompagner et *traverser*[630] le texte, ce qui permet d'y entendre de nombreux récits émanant de voix aussi bien textuelles que musicales, et de dissocier des strates conflictuelles » (p. 8). Dans ce sens les voix qui traversent l'œuvre participent à un « drame *transverbal* » (p. 40). L'idée est importante, elle souligne le caractère continu des voix et celui de l'œuvre, au point que les voix ne s'arrêtent pas. La conception de voix continues est ressentie dans l'idée de « subjectivité […] dispersée » (p. 26) provenant d'un chant « à travers le corps des sopranos, ténors, basses, violons, cors et autres » (p. 26). La juxtaposition des sources chantant efface la frontière entre la musique vocale et instrumentale, les voix de la musique étant capables de traverser l'œuvre entière en reliant de façon cohérente toutes ses parties. Ce sont « des voix multiples, décentrées, localisées dans plusieurs corps invisibles » (p. 25).

Quand Carolyn Abbate pose la question « comment, une fois posée leur existence, ces voix provoquent l'impression de la parole », elle met l'accent sur une manière particulière de signifier pour la musique. Mais en même temps, Abbate en formule le problème du langage, par cette expression originale d'« impression de la parole ». On peut supposer qu'il y ait des modes de signifiance qui, dépourvus de signes distincts, signifient en tant que parole. Peut-on prétendre mieux comprendre le fonctionnement (la nature) de la parole, si l'on essaie d'appréhender l'impression que produit la musique ? Carolyn Abbate approfondit le caractère complémentaire de la parole et de la musique en recourant à la parole oralisée : « comme la voix parlée, la musique a la capacité de nous assaillir par sa seule sonorité » (p. 2). Cette comparaison éveille de nouveau la modernité littéraire de la fin du XIXe siècle. Si l'approche poétique de la fin du

[629] Carolyn Abbate, *Voix hors-chant : opéra et récit musical au XIXe siècle, Voix hors-chant. Opéra et récit musical au XIXe siècle, op.cit.*, p. 2 pour toutes les citations.
[630] C'est l'auteur qui souligne.

XIXe siècle cherche à « reprendre à la musique [son] bien[631] », c'est-à-dire, à montrer entre autres que le langage, ne se limite pas au sens des mots, mais que c'est l'ensemble prosodique qui signifie, on voit que la nouvelle approche du discours musical du XXIe siècle prend pour son modèle le langage et notamment le potentiel de la voix parlée. On peut aller jusqu'à affirmer que la musique et le langage ne se substituent pas, mais reprennent historiquement sans cesse leur bien l'un à l'autre. Si le rôle de l'un d'eux change, celui de l'autre change respectivement.

Carolyn Abbate met systématiquement à côté du verbe parler le verbe chanter entre parenthèses comme s'ils constituaient un couple synonymique : « la musique parle (chante) dans un mode *narratif* » (p. 46) ; « des voix venues d'ailleurs parlant (chantant) d'une manière précisément que nous reconnaissons par son idiosyncrasie » (p. 48). Ces prétendus synonymes diffèrent pourtant considérablement par la fonction particulière de la musique de pouvoir raconter à travers le « continuum [chanté] de l'œuvre » (p. 49) d'où le primat du verbe « parler » sur le verbe « chanter » dans la réflexion même sur la musique, parler étant un terme générique et chanter, une des formes de parler, comme si « chanter » précisait « parler », était un mode de « parler ». Le terme de chanter retrouve une autre dimension, presqu'à la limite du bruit qui empêche d'entendre la voix narrative de la musique. Cette voix devient audible parce qu'elle cesse d'être chantée, mais commence à raconter. Elle s'entend moins par un objet raconté, mais par la manière même de raconter. Le titre originel de l'ouvrage d'Abbate, *Unsung voices* (« voix non chantées »), invite à revoir l'approche traditionnelle de la voix en tant que matière mélodique passive pour en sortir des voix qui seraient leur propre critique.

« Ça chante trop souvent. Faut chanter seulement par endroits[632] », – lance Debussy cette idée paradoxale à son professeur de composition en parlant de Wagner et introduit déjà en pratique une nouvelle approche de la voix qu'il mettra au centre de son œuvre en tant que questionnement principal de sa recherche novatrice.

Le critique de musique André Boucourechliev fait remarquer que « la voix est présente tout au long de l'œuvre de Debussy ; les mélodies[633] jalonnent quarante années de vie

---

[631] L'idée-manifeste appartient à Stéphane Mallarmé, *Divagation*, « Crise de vers », Paris, Gallimard, 2003, p. 258, reprise ensuite par Paul Valéry dans sa célèbre définition du symbolisme, dans Paul Valéry, « Existence du symbolisme », *Œuvres*, t.II, Le Livre de Poche, 2016, p. 759.

[632] « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) » dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 281.

[633] Rappelons que le catalogue des œuvres de Debussy, établi par François Lesure en 1977 et réétabli en 2001, compte environ 100 mélodies, en précisant le nom de l'auteur du poème, [en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:M%C3%A9lodie_de_Claude_Debussy, consulté le 2 juin 2024]. Parmi les poètes choisis par Debussy, on retrouve Musset, Banville, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Paul Bourget, Pierre Loÿs, quelques poèmes composés par Debussy même (4 poèmes *Proses lyriques*, 1892-1893 et 2 poèmes *Nuits blanches*, 1898).

créatrice[634] » et que « Debussy gardera cet attachement passionné au chant jusqu'à son dernier cycle de mélodies, les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, composé en 1913 ». Toutefois, *Pelléas et Mélisande* est considérée par la critique musicologique comme l'œuvre centrale du point de vue vocalique.

Dans l'opéra de Debussy cette voix est multiple, étant à la fois la voix du chant, mais aussi la voix créée par la musique instrumentale, traduite par la musique. Au tout début de sa carrière, Debussy théorise l'intérêt qu'il porte au traitement de la voix. Il l'explique lors des échanges avec Ernest Guiraud :

> GUIRAUD. – Mais la façon de traiter la voix ?
> DEBUSSY. – Oui, différence, mais *extérieure* à la musique. Neuf ! Tend à ou plutôt prétend se rapprocher du parler. […] Ni récit à l'italienne ni air lyrique[635] ».

Ce rapprochement de la voix avec le parlé est souligné par l'analyse de Boucourechliev :

> L'écriture vocale de Debussy est unique de son espère, comme parole figurée en musique – figurée non u sens d'une représentation figurative du contenu du poème, mais des jeux infinis des signifiants de la phonétique, plus généralement, de la prosodie française, laquelle demeure transparente et prégnante, non moins qu'intelligible, partout[636].

Jules Van Ackere note également que « la voix chante avec des accents presque analogues à ceux qu'elle prendrait pour parler, interroger ou répondre[637] ». Paradoxalement, cette nouvelle manière d'écriture de la voix est saluée par les musicologues qui trouvent que « la partition de *Pelléas* est […] plus étroitement asservie à la voix qu'un arioso de *bel-canto*[638] ». Émile Vuillermoz l'explique ainsi :

> La voix humaine ne se contente plus, ici, d'être un clavier éblouissant dont on s'amuse à faire briller tous les registres : elle veut par touches légères, discrètes et profondes, faire vibrer en nous les zones les plus obscures de notre inconscience. […] Debussy ne s'est servi ni de la mélodie continue, ni des airs détachés, ni du récitatif de liaison. Il a voulu tirer de la voix humaine tout son trésor secret d'émotion en créant une succession ininterrompue d'accents et d'inflexions d'une justesse bouleversante.

Autrement dit, la voix, n'est plus un instrument, mais l'objet même de recherche. Elle ne sert plus de moyen technique pour créer un décor ou l'ambiance (la brillance, l'artificiel), mais représente cet inconnu que l'on peut approcher avec toute attention et discrétion de l'écoute. Dans son analyse de la musique de *Pelléas et Mélisande*, Vuillermoz met « chanté » et

---

[634] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 69.
[635] « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) » dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 281.
[636] André Boucourechliev, *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, p. 69.
[637] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande *ou la rencontre miraculeuses d'une poésie et d'une musique*, Bruxelles, Les éditions de la librairie encyclopédique, 1952, p. 18.
[638] Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, *op.cit.*, p. 93. Les citations suivantes sont p. 94.

« motifs » entre guillemets, comme s'il voulait souligner la particularité de la voix humaine quotidienne avec « les mots de la conversation courante qui se sentent soudain pousser des ailes et s'envolent en plein ciel ». Le nouvel objet de recherche, voix humaine, transmet à la musique un caractère nouveau, le besoin d'être ininterrompu. C'est ce que fait remarquer Jules Van Ackere par rapport au côté naturel du récitatif debussyste dans *Pelléas et Mélisande* :

> La grande nouveauté qui rend "Pelléas" tellement plus naturel au regard de l'opéra, c'est le récitatif ininterrompu et qui rejoint celui de l'opéra italien primitif mais enrichi par trois siècles d'acquêts, et indemne, d'autre part, de toute vassalité par rapport au flot envahissant du wagnérisme[639]…

Et en même temps, à partir des mélodies, la voix devient indépendante de l'accompagnement instrumental (du piano pour les mélodies ou de l'orchestre pour le drame lyrique). Van Ackere souligne « l'indépendance totale du récitatif vocal et de la substance orchestrale » (p. 22) et fait remarquer que l'unisson entre voix et substance orchestrale est exceptionnel et bref. Pierre Boulez confirme que « la ligne vocale se délie de la diction pour prendre son autonomie[640] » dans *Pelléas et Mélisande*.

L'autonomie de la voix musicalement écrite est comparable à l'autonomie de la voix d'interprète. La tessiture de la voix est déterminante dans la distribution des rôles dans une œuvre opératique. La tradition fixe la distribution des voix en fonction des rôles bien déterminés par l'intrigue : la soprane et le ténor (baryton) pour les héros principaux (généralement, le couple amoureux), l'alto pour les voix des nourrices ou des mères, la basse des pères ou des antagonistes (alto pour la voix féminine dans ce rôle). Ainsi, dans *Pelléas et Mélisande*, Mélisande est une soprano, Pelléas ténor-baryton, Golaud baryton-basse, Arkël basse, Geneviève contralto (qui « appelle une voix "maternelle" de mezzo sombre[641] »), Yniold soprano. De ce point de vue, *Pelléas et Mélisande* dès sa création littéraire s'inscrit dans la tradition de l'opéra classique.

Curieusement, l'histoire des mises en scène montre que les tessitures de Pelléas et de Golaud se croisent (entre ténor et baryton-basse). Les distributions du drame lyrique connaissent des cas où, avec le temps, le chanteur de Pelléas se convertit en interprète du rôle de Golaud. C'est, par exemple, le cas de François Le Roux qui chante en 1993 Pelléas et en 1999, Golaud. Simon Keenlyside, le rôle de Golaud, nous a avoué dans une brève entrevue après la représentation aux Théâtre des Champs-Elysée en septembre 2021 qu'il avait commencé par le rôle de Pelléas. Stéphane Degout, le rôle de Pelléas en 2010 et 2012, avoue dans son interview

[639] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande *ou la rencontre miraculeuses d'une poésie et d'une musique*, *op.cit.*, p. 17.
[640] Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 340.
[641] Gérard Condé, « Introduction et Guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 9-10.

que son prochain rôle serait « Golaud peut-être un jour[642]… ». On peut évoquer un trajet symbolique des Pelléas qui deviennent des Golauds, d'après la formule concluante du drame « c'est au tour de la pauvre petite… » (M, p. 451). On tire de ce phénomène de l'interprétation substitutionnelle ou évolutive une autre conclusion également, que par leur voix, Pelléas et Golaud ne sont pas antagonistes, surtout, si l'on rappelle les phrases identiques qu'ils prononcent dans des moments différents de la pièce.

Nous avons vu que dans le drame, le motif d'enfant est toujours discrètement présent. À tel ou autre moment du drame, les trois personnages sont comparés à des enfants. Sans obligatoirement leur appliquer des attributs extérieurs d'innocent comme enfant (dont la voix n'a pas encore mué), il est significatif qu'ils se trouvent tous les trois réunis par cette comparaison, comme s'ils avaient pu jouer le même rôle, se retrouver à la place de l'autre. Mais au niveau vocal, la seule voix de Mélisande est dans la même tessiture de soprano, celle de l'enfant. Christian Goubault appelle Mélisande « femme-enfant », « femme et petite fille », en fondant sa comparaison sont les traits psychologiques. Au niveau scénographique, ce rapprochement « femme-enfant » se passe au niveau de la voix, le rôle de l'enfant Yniold qui est interprété traditionnellement par des actrices travesties[643], en commençant par la première de la pièce en 1893 où le rôle d'Yniold est interprété par Mlle Georgette Loyer, « intelligente petite fille[644] », d'après Jules Lemaitre. Même si le rôle d'Yniold a été créé en 1902 par « le petit Blondin[645] », dès la saison suivante le chanteur est remplacé par Suzanne Dumesnil et interprété par les voix de femme, à des rares exceptions (en janvier 1909 au Théâtre de Lyon et en 1911 au Staatoper, Vienne). Gérard Condé dans l'analyse de *Pelléas et Mélisande* en 2012 affirme que le rôle d'Yniold « est le plus souvent confié à une mezzo-soprano. Seuls quelques prodiges en culotte courte peuvent chanter le rôle sans dommage pour la partition et pour l'aisance scénique[646] ». En 2021, la création de Daniel Jeanneteau de *Pelléas et Mélisande* vient le contester par le rôle

[642] L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, « Chanter *dans* la musique », propos recueillis par Chantal Cazaux le 3 novembre 2011, p. 110.
[643] Le rôle a été créé en 1902 par « le petit Blondin », comme c'est noté dans les livres de bord de l'Opéra-comique, cité dans Cent ans, op.cit., p. 315. Cependant, dès la saison suivante le chanteur est remplacé par Suzanne Dumesnil et interprété par les voix de femme, à des rares exceptions (en janvier 1909 au Théâtre de Lyon et en 1911 au Staatoper, Vienne). En 2021, dans la création de Daniel Jeanneteau de *Pelléas et Mélisande*, le rôle d'Yniold est brillamment chanté par Hadrien Joubert, chanteur du chœur « La Maîtrise de Caen », âgé de 11 ans au moment de la création du drame lyrique.
[644] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *L'Echo de Paris*, le 21 mai 1893, cité dans Philippe Martin-Lau (dir.), *Centenaires de* Pelléas, Orléans, Paradigme, 2001, p. 148.
[645] D'après les livres de bord de l'Opéra-comique qui ont servi à Denis Herlin pour établir la liste des représentations de Pelléas et Mélisande à l'Opéra-comique du vivant de Debussy, dans *Cent ans, op.cit*., p. 315.
[646] Gérard Condé, « Introduction et Guide d'écoute », *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 9-10.

d'Yniold qui est brillamment interprété par Hadrien Joubert, chanteur du chœur « La Maîtrise de Caen », âgé de 11 ans au moment de la création du drame lyrique.

Cependant, l'œuvre de Debussy confirment avant tout que son travaille porte essentiellement sur « la voix féminine[647] », ses mélodies étant destinées à la voix de soprano, « mais aussi chantables par un mezzo bien formé ». Cette passion de la voix aigüe est même repérée dans l'écriture par Debussy de la partition de Pelléas. Si le rôle avait été créé pour un ténor, pour la deuxième saison, Debussy a même pensé à confier le rôle de Pelléas à une mezzo, Jeanne Raunay[648]. Gérard Condé suppose que cette tentative, ne serait-ce qu'hypothétique, aurait pu être dû à l'effet de la voix féminine de Pelléas lors de la première de Pelléas et Mélisande en 1893 aux Bouffes parisiens, car le rôle de Pelléas a été interprété par Marie Aubry.

À l'opéra, la voix féminine en générale devient elle-même objet mythique, « objet perdu[649] », comparé à un objet merveilleux, l'anneau, la clé, la couronne. La vision psychanalytique de l'art de l'opéra attribue la voix recherchée par les personnages masculins à la femme, « la voix de la Mère ». Henri Meschonnic suppose que l'amalgame puisse être fait en raison de la confusion du genre féminin du mot voix en français avec le sexe féminin.

Catherine Clément dans *L'Opéra ou la défaite des femmes*[650] développe l'idée « que la plupart des intrigues d'opéras conduisent à l'anéantissement des héroïnes d'opéra, afin que leur dangereuse énergie, neutralisée par la mort, demeure inoffensive ». Comme la distribution classique des voix, l'intrigue de *Pelléas et Mélisande* s'inscrit bien dans ce schéma. Cependant Paul Robinson objecte « qu'en se concentrant sur la défaite des femmes dans les intrigues, Catherine Clément négligeait leur triomphe, le son de leurs voix chantées ». Robinson caractérise la voix féminine comme celle qui est « hors d'atteinte ; il ne peut être dompté ni par l'orchestre, ni par les chanteurs masculins, ni – en dernier recours – par des intrigues sans issue ». L'argument de Robinson cherche à attirer l'attention à la manière dont la voix des personnages féminins est mise en action, « à la manière dont cette voix, invincible, parle à travers l'intrigue destructrice ». Il montre enfin que l'opéra est loin de se limiter à l'événementiel, que la voix est plus large que l'intrigue, de la même manière en fait que le langage qui est plus large que le sens des mots. L'approche d'Abbate, suite à la position de Robinson invite à revoir l'écoute de l'opéra en se

[647] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile, op.cit*., p. 69 pour les deux citations.
[648] Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Mellottée, 1926, p. 64.
[649] Michel Poizat, « La voix et l'appel du sujet », dans *La Voix*, colloque d'Ivry, 1988, sous la direction de R. Lew et F. Sauvagnat, *La Lysimaque*, 1989, p. 31, cité par Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *La Licorne, op.cit*., p. 28. La citation suivante est à la même page.
[650] Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris Grasset, 1979 et Paul Robinson, « A Deconstructive Postscript : Reading Libretti and Misreading Opera », *in Reading Opera*, A. Cross et R. Parker (éd.), Princeton, Princeton University press, 1988, cité d'après Carolyne Abbate, *Voix hors-chant. Opéra et récit musical au XIXe siècle*, trad. de l'angl. (É-U) par David Fiala, Paris, Van Dieren, 1991. Toutes les trois citations sont p. 1.

mettant sur le point d'écoute des voix (féminines comme masculines) pour pouvoir revoir leur place dans l'œuvre qui dépasse celle de l'intrigue, à entendre l'opéra comme texture sonore et non pas la succession des événements du livret. Cette écoute réoriente l'attention du spectateur de la représentation d'une action dramatique à un aspect particulier de sa réalité musicale.

Dans la lettre à Ernest Chausson, fin janvier-début février 1894, en parlant de Mélisande, Debussy dit qu'« [il a] passé des journées à la poursuite de ce "rien" dont elle est faite[651] ». Le « rien » n'est aucunement péjoratif, il constitue un problème théorique de l'inexprimable et plutôt de quelque chose qui n'existe pas en existant quand même et qu'il faut recréer en suivant des intuitions. Parce que Mélisande existe, elle est faite de quelque chose, du je ne sais quoi, si bien que la question se pose sans cesse qui est cette Mélisande, qui est celle que l'on appelle par ce nom. Est-ce un personnage, une voix, un destin, un inconnu, enfin, un infini de référents[652] ? Quand Piotr Kaminski transcrit l'argument de l'opéra dans *Mille et un opéras,* il dit que la jeune fille que Golaud rencontre dans la forêt, « dit s'appeler Mélisande[653] ». Une remarque de rien est importante grâce à l'apparition du verbe « dire » qui indique la fonction désignative du prénom. « S'appeler » et « dire s'appeler » n'est pas la même chose. Dire s'appeler éloigne d'un degré le personnage du prénom qui lui avait été donné, et d'autre part met en scène la voix du personnage qui assume la responsabilité de porter le prénom au moment de le prononcer. Dans l'un des premiers articles critiques après la création de la pièce en 1892, celui de Francisque Sarcey, le journaliste transmet les propos d'une voisine assise à côté de lui dans la salle qui dit qu'appeler Mélisande par un prénom, cette « femme en soi » et « amour en soi », est « une des fâcheuses nécessités de cet art inférieur qu'on nomme le théâtre. Il n'y a pas moyen de ne pas lui donner un nom. Mieux vaudrait qu'elle flottât, être irréel, dans l'irréel[654] ». Christian Lutaud sou répond en confirmant que « Mélisande n'est en fait ni le prototype de l'amante, ni l'archétype de la psyché, elle est un rêve mélodieux, nœud onirique de motifs fluants : vertige, fugacité, ondoiement, chevelure[655] ».

Ce « rien » dont est faite Mélisande est si fort qu'il aboutit à la disparition du nom dans la pratique discursive critique. Les commentateurs – mais déjà Maeterlinck et Debussy les premiers – par l'usage pratique d'un raccourci effacent le nom de Mélisande du titre en parlant de

[651] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op. cit.*, p. 189.
[652] Pierre Citti fait remarquer que « la pièce ne se laisse "expliquer" par aucune [des légendes], mais toutes – et bien d'autres encore ! » dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, commentaires et notes de Pierre Citti, *op. cit.*, p. 26.
[653] Piotr Kaminski, *Mille et un opéras,* Paris, Fayard, 2003, p. 316.
[654] Francisque Sarcey, « Chronique théâtral », *Le Temps*, le 22 mai 1893, cité dans Philippe Martin-Lau (dir.), *Centenaires de* Pelléas, *De Maeterlinck à Debussy*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 151-152.
[655] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, préface de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, *op.cit.*, p. 104.

l'œuvre. Ainsi Maeterlinck écrit à Debussy le 17 octobre 1895 : « Quant à *Pelléas*, il va sans dire qu'il vous appartient entièrement et que vous le ferez jouer où et quand vous le voudrez [656]». Rappelons-nous le texte capital de Debussy même, intitulé « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? » (*op.cit.*). Les textes qui évoquent la pièce et le drame lyrique *Pelléas et Mélisande* ne gardent dans la majorité des cas que le premier nom, *Pelléas*[657]. Mélisande est effacée à partir du titre. C'est aussi, et avant tout, grâce à la prosodie qui réunit les deux prénoms des héros que l'opération d'omission du prénom de Mélisande est possible. Dans sa lecture de *Pelléas et Mélisande*, Christian Lutaud repère la syllabe –el qui réunit les prénoms des protagonistes, si bien que « les jeunes gens sont ainsi *déjà* liés *musicalement* dans notre inconscient acoustique[658] ». Plus qu'une interprétation, l'usage discursif influence la signifiance de l'œuvre, voire son existence. La question de l'abréviation d'ordre pratique (une économie d'effort) travaille également une nouvelle attitude envers l'œuvre où Mélisande ne reste que supposée, évoquée par le nom de Pelléas. Et pourtant c'est Pelléas qui disparaît mystérieusement dans A.V. Les servantes discutant l'accident disent : « c'est comme le bon seigneur Pelléas… où est-il ? – Personne ne le sait » ; « si, si ; tout le monde le sait… Mais personne n'ose en parler… » ; « personne, personne n'a pu le voir… » (M, p. 440). Pelléas disparaît de la même manière discursive des répliques des servantes et par conséquent disparaît de la pièce : « Il paraît qu'il est presque guéri ? » - « Qui ? » - Le grand Golaud ? » (M, p. 439). Non seulement Pelléas disparaît, mais il est suppléé par Golaud, puisque l'on sait de l'acte précédent que c'est Pelléas qui avait été blessé dont on pouvait penser la guérison. On est en présence d'un effet d'attente trompée, créée discursivement.

Christian Lutaud propose une étymologie possible du nom de Mélisande[659] : venant du *Melos* grec, le chant, « égrenant le vieux *lied*, la voici chant[660] ». Cette vision poétique rapproche Mélisande d'Orphée, quand Debussy répond à Segalen le 5 juin 1916 que l'« on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même[661] ». L'étymologie du nom de Mélisande, du grec *Melos*[662] (chant, mélodie) est aussi proche de Mielos (μυελός, du grec «moelle»). Cette

[656] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op. cit.*, p. 284.
[657] L'exception en est l'ouvrage de Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.*
[658] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, postface de Christian Lutaud, *op.cit.*, p. 105.
[659] Christian Lutaud, *op.cit.*, p. 105. La citation suivante est p. 104.
[660] *Ibid*., p. 104.
[661] Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, *op.cit.*, p. 1999.
[662] En même temps, Gaston Compère est très sarcastique par rapport à l'étymologie de Christian Lutaud de *Melos* en y voyant un subjectivisme qui peut d'après Compère se décliner jusqu'à miel (*mel* latin) à travers *melon* grec (brebis, mouton) et *melas* grec (noir), Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1998, p. 219-220. Les remarques de Compère sur l'inutilité des rapprochements extérieurs à l'œuvre sont justes. Cependant, le travail du signifiant dans ces tentatives étymologiques relève de l'ordre poétique selon le concept de paronomase de Roman Jacobson. Par ailleurs, même l'étymologie « mouton » relevé

parenté n'est pas anodine. Elle indique poétiquement la disparition des frontières entre l'esprit et l'âme : la dualité historique se résout dans le chant.

L'idée de chant qu'incarne Mélisande est soutenu par Christian Lutaud dans sa comparaison de l'héroïne avec l'oiseau, « par son chant elle [Mélisande] participe de l'animal (L'Oiseau est l'animal chanteur)[663] ». Le rapprochement se fait d'abord au niveau thématique. Pelléas compare Mélisande à « un oiseau qui n'est pas d'ici ? » (A. III, S. 2 (1), M, p. 405) ; « tu [Mélisande] es encore hors d'haleine comme un oiseau pourchassé » (A.IV, S. 4 ; M, p. 430) ; « ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt ; un oiseau n'en serait pas mort… » (A.V, S.2 (1) ; M, p. 442). Le chant provient de l'animalier et de la nature aquatique (« l'eau est la Nature chanteuse »). Il est moins important de déterminé le comparant que de se focaliser sur le critère de comparaison qui est le chant. La voix de Mélisande se met au premier plan. Elle devient sublime, à la fois reconnaissable, celle d'un oiseau, mais nouvellement entendue « qui n'est pas d'ici » et nouvellement pensée. Son chant est de l'ordre du connu grâce à la comparaison traditionnelle avec le chant d'un oiseau, et en même temps il intrigue, c'est du connu dérangeant.

La comparaison à l'oiseau est si forte, presque ontologique, qu'elle apparaît dans l'analyse de la tessiture de la voix dans le choix de la manière d'interpréter le rôle de Mélisande. Ainsi, Gérard Condé indique sur l'exemple des premières interprètes sopranos lyriques (Mary Garden et Marguerite Carré) et d'autre part, Maggie Teyte (rôles travestis ou second soprano) que la voix de l'interprète peut modifier le personnage :

> Une voix lumineuse et légère comme un oiseau, avec un grave confidentiel, privilégiera l'aspect insaisissable du personnage […] ; une voix plus profonde, plus incarnée rendra mieux compte d'une éventuelle double nature innocente et manipulatrice.

L'oiseau est un référent d'autorité par principe. Il est à la fois l'incarnation d'un symbole sûr et qui s'inscrit en même temps dans l'ambiance vaporeuse et changeante, créée par la musique de Debussy.

ironiquement par Compère, rentre dans l'imaginaire de *Pelléas et Mélisande*. Le langage à son insu crée une nouvelle mythologie, continue la parole qui n'a pas encore commencé.

[663] Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, postface Christian Lutaud, Bruxelles, Espace nord, « Théâtre », 2012, p. 104 pour les deux citations.

Le chant d'oiseau, outre la métaphore poétique et une archive mythologique[664], se prête à la réflexion théorique sur la voix humaine, car l'on partage « la voix […] avec les oiseaux[665] ». En quoi la communication des oiseaux serait particulière et susciterait de l'intérêt en termes de communication proprement dite ? Avant tout parce que les oiseaux ont la voix : « Les oiseaux émettent une voix ; et ceux-là même l'articulent le mieux qui ont une langue assez large, ou qui ont la langue très mince[666] ». Physiologiquement, les oiseaux répondent aux conditions d'émetteurs animés de voix et en outre ils articulent. Cependant la voix des oiseaux n'a pas besoin d'être articulée pour continuer à signifier dans des situations différentes[667]. Cette affirmation remet en question les rapports entre l'articulation et la voix. D'une part, la voix articulée est un langage. D'autre part, la voix signifie sans être articulée, ce qui est valable pour le cri, par exemple. Le problème de la voix articulée et non-articulée est au cœur de la réflexion sur le langage.

Aristote pose la question de la voix en repérant ses traits caractéristiques :

> Tout son émis par l'animal n'est pas voix (car on peut encore faire du bruit avec la langue, ou même en toussant) ; ce qui faut, c'est que le corps qui frappe soit animé et que quelque représentation accompagne son action. Car la voix est assurément un son pourvu de signification[668].

La ligne de démarcation est sémantique, elle distingue « un certain son significatif » qui est la voix « de l'air inspiré, comme la toux[669] » et surtout de l'air expiré. La différence linguistique entre le son et le phonème, à travers leur étymologie grecque *psophos* (pour le son) et *phônê* (pour la voix), soutient cette particularité de la voix d'être porteur du sens (de la signifiance, à force de signifier).

---

[664] Prosodiquement, le nom de Mélisande est proche de celui de Philomèle (sur les mêmes bases étymologiques de *mélos,* chant). Le mythe relaté dans *Les Oiseaux* d'Aristophane sur la transformation des sœurs en oiseaux, hirondelle et rossignole (qui incarnent l'union du chant et du silence par l'impossibilité de parler) s'est réalisé dans le terme ornithologique rossignol Philomèle. Jules Michelet dresse un portrait poétique du rossignol et à part son chant merveilleux, s'attarde à un moment important de silence dans sa vie : « Les temps de silence ne sont pas stériles pour le rossignol : il se recueille et réfléchit, il couve les chants qu'il entendit ou qu'il essaya lui-même », *L'Oiseau*, 1856. Les lieux d'habitation du rossignol évoqués par Michelet font penser aux endroits décrits par Maeterlinck : « Il habite la forêt, de préférence proche de l'eau, mais on peut le trouver aussi dans les jardins, les bosquets ou vergers ». Enfin, le rossignol est décrit par Michelet comme l'oiseau « qui est inspiré de la lumière », comme Mélisande qui souffre de manque de lumière dans le château : « il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil » (A.I, S. 4 (3), M, p. 382) et l'« on ne voit jamais le ciel clair » (A.III, S.2, M, p. 394).

[665] Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », *op.cit.*, p. 27.

[666] Aristote, *Histoire des animaux*, IV, 9, 536b, 8-20, §13 [20], trad. par Barthélemy Saint-Hilaire, 1883, [en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/animaux4.htm#IX, consulté le 10.10.2020].

[667] Jean-Louis Labarrière, « Le caractère musical de la voix chez Aristote : *apotasis, melos, dialektos* », in Barbara Cassin et Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Vocabulaires de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2008.

[668] Aristote, *De l'âme*, II, 8, 420b ; traduit par J. Tricot, Paris, Vrin, 1982, p. 121.

[669] Aristote, *De l'âme*, II, 8, 420b 29-34, traduit par Jean-Louis Labarrière, « Le caractère musical de la voix chez Aristote : *apotasis, melos, dialektos* », in Barbara Cassin et Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Vocabulaires de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13.

Une autre condition de l'existence de la voix est le caractère animé du « frappeur » et elle s'avère bien secondaire car d'abord, les animaux sont animés, mais les sons qu'ils émettent ne sont pas considérés comme voix. Par contre, certains instruments de musique, (la flûte et la lyre, d'après Aristote, *infra*), par ressemblance, sont considérés comme possédant de la voix. Voici la définition et plutôt le discours que porte Aristote en réfléchissant sur la voix :

> La voix [*phônê*] est un son [*psophos*] émis par l'être animé [*empsukhou*] ; aucun des êtres inanimés [*apsukhôn*], en effet, n'est doué de voix, et c'est seulement par ressemblance [*kath' homoiotêta*] qu'on leur attribue une voix : telle la flûte [*aulos*], la lyre [*lura*] et tous les autres objets inanimés qui comportent registre, mélodie et langage [*apotasin kai melos kai dialekton*]. Il semble en effet que la voix elle-même comporte ces éléments[670].

Dans cette argumentation, la voix est déterminée à partir de trois constituants : *apotasis, melos et dialekton.* Ces trois paramètres définissent la voix à l'inverse, en passant par les sons des instruments de musique (flûte et lyre, ces instruments mythologiques à base du terme de lyrisme). La définition montre le lien entre le langage et la musique, assuré par la voix. La voix y est le nœud du problème, à la fois comparée et comparant. Paradoxalement, si les êtres animés sont les premiers à avoir la voix (en quelque sorte les seuls, mais encore pas tous), par métaphorisation, d'après Aristote, la notion de voix s'élargit sur « tous les autres objets inanimés qui comportent registre, mélodie et langage [*apotasin kai melos kai dialekton]* » (*supra*). Dans la définition de la voix apparaît également la condition de la respiration, propre aux êtres animés, à certains instruments de musique, au sens propre, mais surtout à travers un sens métaphorique. On dirait que la voix instrumentale sert d'exemple, transmet ses caractéristiques à la voix humaine. En résumé, l'apparition de la voix est conditionnée par la respiration et la signification, et la voix même est caractérisée par trois éléments indispensables : registre (*apotasis*) ; mélodie (*melos*) et langage (*dialektos*)[671].

Ce qui réunit les trois termes, c'est qu'ils indiquent tous le mouvement de la voix : tension-relâche ; montée-descente. Ensemble, ils désignent souligne le phénomène historique de la voix, dans une transformation constante, suite aux transformations de chacun de ses trois paramètres. Chacun d'eux ne fixe pas une notion, vraie une fois pour tous les discours[672], mais

---

[670] Aristote, *De l'âme*, II, 420b 5-9, cité par Jean-Louis Labarrière « Le caractère musical de la voix chez Aristote : *apotasis, melos, dialektos* », *op.cit.*, p. 11.

[671] Jean-Louis Labarrière donne des exemples de traduction de ces trois termes grecs *apotasis, melos, dialektos* : registre, volume (*apotasis*) ; mélodie, son musical, timbre, rythme (*melos*) ; langage, énoncé articulé, articulation, sémantique (*dialektos*), Jean-Louis Labarrière « Le caractère musical de la voix chez Aristote : *apotasis, melos, dialektos* », *op.cit.*, p. 15 et p. 17.

[672] Le recueil d'articles qui réunit les actes du colloque *Vocabulaires de la voix* (1997) se focalise sur la notion d'« intraduisible » (p. 7, p. 14) surtout pour ces trois termes *apotasis, melos et dialektos*. Bodéüs, l'un des traducteurs d'Aristote, souligne que « toutes les traductions [de ces termes] sont approximatives », dans Aristote, *De l'âme*, traduit par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993, p. 178. Ce côté approximatif, qui peut apparaître comme justification, est en même temps la démarche discursive qui permet de s'approcher de l'humain exprimée par la voix.

indique la nature changeante des caractéristiques de la voix du côté sonore (mélodie, hauteur) et articulatoire, transmettant d'une nouvelle manière la charge émotionnelle et sémantique. Ces trois termes dans leur faculté constante de changement permettent d'avancer l'hypothèse que ce n'est pas parce que la voix est humaine qu'elle change, mais elle est humaine parce qu'elle change.

Le milieu du XXe siècle s'enrichit de données zoologiques sur les danses symboliques des abeilles, étudiées par Karl von Frisch[673]. Ces découvertes ont déclenché d'importantes conclusions d'Émile Benveniste sur le langage humain. Notamment, Benveniste démontre que la communication des animaux ne peut pas ramener à « une communication de nature spécifiquement linguistique[674] », la différence entre le langage humain et la communication des animaux résidant dans *la voix,* car « il n'y a pas de langage sans voix[675] ». Le langage prévoit un échange de voix, un dialogue, un échange infini de rôles du locuteur « je » et de l'interlocuteur « tu ». Benveniste précise que « nous parlons à d'autres qui parlent, telle est la réalité humaine ». On entend dans cette formule d'existence humaine discursive la nécessité d'échange de rôles, qui constitue un échange équitable. Si nous parlons, les autres à qui nous parlons ont aussi la faculté de parler. Le « je » se transforme en « tu » et inversement à l'infini. Benveniste accorde un rôle important au terme de réponse, dans plusieurs moments de son argumentation. Tout d'abord, l'entourage qui comprend le signal à une action ne suffit pas pour déclencher le langage, puisque la production d'un message « n'appelle aucune réponse de l'entourage, sinon une certaine conduite, qui n'est pas une réponse ». Par ailleurs, dans la situation de dialogue, une « réponse [est] une réaction linguistique à une manifestation linguistique ». La réponse[676] marque la nécessité d'un échange, d'un dialogue (dans son étymologie grecque de dia- qui est circulation, mouvement[677]). On dirait même que le langage représente un mode d'existence sans fin, ni début, ni souvent objectif sauf le seul objectif d'exister, et plus précisément de circuler.

---

[673] L'article de Benveniste apparaît dans *Diogène,* n°1, 1952, Benveniste se réfère aux recherches de von Frisch de 1923 ; le livre de von Frisch, *Aus dem Leben der Bienen* est publié en 1945 et traduit en français en 1955. Von Frisch publie dans *Diogène,* n°7, 1954 la réponse à l'article de Benveniste de 1952. La lettre de Von Frisch est suivie de la lettre-réponse de Benveniste sollicitée par la rédaction de la revue.

[674] Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours, op.cit*., p. 44.

[675] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* t.I, *op. cit*., p. 60 pour toutes les citations, sauf la dernière, p. 61.

[676] Suite à la réflexion sur l'œuvre continuée, nous renvoyons le terme de réponse à celui de responsablité, à la « réponse responsable » de George Steiner, dans George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens,* traduit de l'anglais *Real Presences. Is there anything in what we say ?,* 1989, par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, « Essais », 1991, p. 38-39. Les autres citations sont p. 27. Ainsi, on peut parler de la « communication » entre les œuvres.

[677] Gérard Dessons, *Emile Benveniste, l'invention du discours, op.cit*., p. 47.

La réflexion sur le langage qui n'est pas possible sans la voix, nous amène à travers la question de l'oralité dans le domaine de l'écrit. Dans le cas de Maeterlinck, elle traverse un texte écrit, en tant que la voix des personnages pour devenir personnage elle-même, mais aussi pour tracer la voix spécifique du texte.

La voix est inséparable de la prosodie, c'est un révélateur d'affects et d'informations qui dépassent, voire contredisent les paroles et par conséquent transmettent les intentions du locuteur. La voix dans l'union de ses caractéristiques physiologiques (timbre, hauteur) accompagnées de caractéristiques d'ordre discursif (intonation, rythme, accent) est un porteur illocutoire du message. Elle est en même temps et avant tout le témoignage de la subjectivité, Henri Meschonnic parle de la prosodie « du corps, et de la relation entre les corps[678] ». Cette prosodie de la voix s'étend également à l'écrit et s'entend grâce à l'oralité, toujours présente dans un discours écrit.

2. Échos de l'ombre

Malgré le ton général d'indécision qui couvre l'œuvre de Maeterlinck, la voix reste concrète et joue un rôle à part. Le texte invite à prêter l'attention à sa voix via la mise en abyme de la voix qui devient personnage. Déjà, à partir *Des Aveugles*, les personnages existent grâce à leurs voix, ils se repèrent parce qu'ils s'entendent et leurs voix communiquent. Dans *Intérieur* (qui s'organise d'après le principe scénographique *Des Sept Princesses,* la séparation des personnages par les fenêtres), les personnages parlent de la famille qu'ils voient à travers les fenêtres de la maison, et le lecteur s'imagine entendre les membres de la famille dans la maison, parce que l'on entend le vieillard et l'étranger parler d'eux. On assiste à une invention dramaturgique d'une voix prêtée. À aucun moment de la pièce, on n'entend la famille qui est à l'intérieur de la maison étant pourtant sûr que l'on sait de quoi ils parlent et de quoi ils se taisent. On s'y rapproche de la métaphore de la musique comme voix du texte, le marionnettiste d'Éveline Andréani.

Avec les petits drames pour marionnettes, *La Mort de Tintagiles* et *Aglavaine et Sélysette,* la voix semble se séparer du corps prédéterminé pour créer sa propre matérialité. Il est symbolique que chez Maeterlinck, cette transformation se passe à la fin du drame comme une transfiguration ultime. Dans *La Mort de Tintagiles,* on assiste à une mise en scène des voix de

[678] Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », dans *Penser la voix*, *La Licorne*, 41, UFR Langues et Littératures Poitiers, 1997, p. 27.

Tintagiles et de la sœur Ygraine qui sont séparées par la porte. La didascalie devient embrouillée par l'utilisation des déictiques, car *ici* de chacun des personnages se dilue :

> TINTAGILES : Ici, ici… Tu n'entends pas ? Je frappe…
> YGRAINE : Ici ? (M, p. 550).
> […]
> TINTAGILES : Oh ! oh ! sœur Ygraine, viens ici…
> […]
> YGRAINE : Je vais t'aider… embrasse-moi… au travers de la porte… ici… ici…
> TINTAGILES : Ici… ici… sœur Ygraine…
> YGRAINE : C'est ici, c'est ici que je donne des baisers, tu l'entends ? Encore ! encore !...
> TINTAGILES, *de plus en plus faiblement* : J'en donne aussi… ici… sœur Ygraine !... sœur Ygraine !... Oh !... (M, p. 552).

Plus leurs voix qu'eux-mêmes cherchent à passer par la fente de la porte et à se sauver, au moins en s'infiltrant dans le discours de l'autre, dans le *ici* discursif commun. Dans *Alladine et Palomides,* la voix est nommée par Maeterlinck dans la didascalie, comme personnage : *la voix d'Alladine* ; *la voix de Palomides*. Pendant tout le dernier acte, ce n'est plus Alladine ou Palomides qui lancent leurs répliques, mais leurs voix[679]. La voix apparaît plus présente et convaincante que la présence physique de l'acteur sur scène, surtout parce que les personnages se trouvent séparés, chacun enfermé dans sa chambre.

Comme le silence, on le verra plus loin, la voix fait partie intégrante des répliques des personnages, mais elle pénètre également dans la didascalie. Les personnages ont leur manière de parler qui commence par une spécificité de leurs voix, détaillées par la didascalie. On assiste à une mise en abyme devant la voix qui dirige des voix.

Plusieurs exemples de didascalies mettent en scène la voix : « Mélisande, *chantant à mi-voix en filant* » (M, p. 402) ; « Golaud, *d'une voix tremblante* » à Pelléas, dans les souterrains du château (M, p. 411) ; Mélisande, *à voix basse* : Je t'aime aussi… (A.IV, S.4 : M, p. 431) ; Mélisande, d*'une voix étouffée* : A-a-h ! – Il est derrière un arbre ! (M, p. 434).

Dans la toute dernière scène dans la chambre de Mélisande mourante, A.V, S.2(1) Arkël demande de parler à voix basse, comme si sa réplique participait à la didascalie : « Attention… Attention… Il faut parler à voix basse » (M, p. 450). Après cette demande, « toutes les servantes tombent subitement à genoux » (*Ibid*.) La même fonction de la didascalie est la réplique des servantes qui décrivent les habitants du château après le meurtre, dans la scène précédente, coupée par Debussy (A.V, S. 1) : « Ils ne parlent plus qu'à voix basse » (A.V, S. 1 ; M, p. 441).

On entend, en effet, que la voix est nuancée vers la fin de la pièce, surtout dans la scène devant la fontaine où Pelléas et Mélisande se voient pour la dernière fois. Pelléas s'étonne en entendant la voix de Mélisande lors de leur toute dernière rencontre. Comme il dit à soi-même

[679] Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Œuvres II, op.cit*., p. 496-500.

en arrivant dans le parc « et je n'ai pas encore regardé son regard… » (M, p. 428), il a l'air d'entendre aussi quelque chose qu'il n'a jamais entendu, étant toujours proche, mais insaisissable, la voix. Toute la scène des aveux mérite une analyse détaillée, car les aveux se font par le moyen de la voix, explicité par les personnages :

> MÉLISANDE, *à voix basse*. – Je t'aime aussi…
> PELLÉAS. – Oh ! Qu'as-tu dit, Mélisande ! Je ne l'ai presque pas entendu ! On a brisé la glace avec des fers rougis !... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde ! … Je ne t'ai presque pas entendue… Tu m'aimes ? – Tu m'aimes aussi ? … Depuis quand m'aimes-tu ?
> MÉLISANDE. – Depuis toujours… Depuis que je t'ai vu…
> PELLÉAS. – Oh ! comme tu dis cela ! … On dirait que ta voix a passé sur la mer du printemps ! … je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici… on dirait qu'il a plu sur mon cœur ! (M, p. 431).

Et plus loin, quand Mélisande confirme qu'elle dit la vérité à Pelléas sur son amour :

> 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 mains… (*Ibid.*).

Cette didascalie sera continuée par la parole didascalique d'Arkël à la fin du drame :

> ARKËL. – Attention… attention… Il faut parler à voix basse. – Il ne faut plus l'inquiéter... L'âme humaine aime à s'en aller seule… » (M, p. 450).

Les servantes à la fin du drame soulignent que dans la maison « ils se taisent tous… » et en même temps qu' « ils ne parlent qu'à voix basse » (M, p. 441). Il n'est pas anodin que cette scène finale avec les servantes (A.V, S.1) se passe dans « une salle basse dans le château », comme l'indique la didascalie. Discursivement, la didascalie commence à parler, elle aussi, d'une voix basse. Non seulement la voix basse construit un lieu – une chambre basse – mais dans la création de *Pelléas et Mélisande* par Eric Ruf, elle rythme aussi le temps que le metteur en scène appelle « le temps à marée basse[680] ».

La voix est comparée à l'eau, l'eau sur la mer, l'eau de la pluie, de l'eau pure, mais la voix est supérieure, car plus fraîche et plus franche. Les échanges où la voix fait l'objet de la conversation sont toujours entre Pelléas et Mélisande. En outre, la voix ici est moins ce qui est articulé, que ce qui est entendu, même venant du côté de l'inconnu. Pelléas s'exclame par plusieurs endroits « comme tu dis cela ! » en soulignant que c'est la manière de dire qui fait entendre ce qui est dit, les deux étant inséparables.

Ces didascalies de Maeterlinck peuvent servir d'indications aux acteurs et encore mieux, aux chanteurs. Ce qui les réunit toutes, c'est le travail de Maeterlinck que Bachelard appellera le travail « au minimum de la voix[681] ». Mais entre la parole « à mi-voix » et « à voix basse », il y a une différence, comme s'il s'agissait de la distinction entre la parole auto-adressée et allo-

[680] Éric Ruf, « Le temps à marée basse », programme de *Pelléas et Mélisande* du 9 au 15 octobre 2021 au Théâtre des Champs-Elysées, p. 16-19.
[681] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 258.

adressée respectivement. Comme l'expression « à mi-voix » accompagne le chant de Mélisande (dans les exemples *supra*), on dirait que la parole auto-adressée est un chant intérieur.

La voix n'est pas seulement la manière de dire, mais aussi la manière de faire. Henri Meschonnic remarque que « la voix ne dit pas. Ce qu'on dit, on le dit, en parlant, par la voix. Mais ce n'est pas la voix qui dit, c'est vous qui dites, ou c'est moi. […] La voix, elle, fait[682] ». Son activité est inséparable de la prosodie et, par conséquent, du travail du corps, car « une voix, c'est du corps hors du corps » dans ce continu invisible et pourtant participant de la matérialité du langage.

Gérard Dessons étudie l'activité de la voix, qui dans *Pelléas et Mélisande* devient la voix du texte à part entière. Elle se tisse à travers la particularité de la phrase suspensive de Maeterlinck, marquée typographiquement par les points de suspension, la ponctuation principale dans *Pelléas et Mélisande* qui n'a pas d'autre raison d'être dans l'œuvre de Maeterlinck que de marquer la spécificité de la voix entendue à travers le texte. Gérard Dessons fait remarquer que c'est à partir de *Pelléas et Mélisande* justement que les points de suspension « apparaissent comme des marques poétiques spécifiques[683] » et que l' « on peut les considérer comme la ponctuation d'élection de cette œuvre ». En effet, aux commentaires d'ordre logique qui voient dans cette ponctuation phare de l'œuvre de Maeterlinck des phrase inachevées, des sous-entendues, des failles de la parole, Gérard Dessons oppose le travail prosodique de l'œuvre qui met en scène la voix et son mouvement spécifique.

Ce qui est particulier dans l'observation de Gérard Dessons concernant la phrase continuée de Maeterlinck, c'est qu'il la définit par la double négativité : « en fin de réplique, la voix, si elle ne s'élève pas nécessairement, ne redescend pas ». On repense à l'intonation de l'écho de Pierre Delattre qui ne monte ni ne descend. Mais en même temps, l'accent se met sur la particularité de ne pas descendre « *mélodiquement,* c'est-à-dire, en même temps, *poétiquement* », – précise Gérard Dessons, ce qui veut dire que la phrase ne conclut pas. La phrase continuée de Maeterlinck devient collective, constituée de toutes les phrases individuelles, « elle maintient l'impossibilité de conclure une parole plurielle ». En effet, ce phénomène de la phrase continuée est surtout réel.

[682] Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », dans *Penser la voix*, *La Licorne*, 41, UFR Langues et Littératures Poitiers, 1997, p. 27. La citation suivante est p. 28.
[683] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit., p. 165* pour les deux citations. Les citations suivantes sont p. 166. Les deux dernières, p. 170.

Maeterlinck a besoin de recourir aux points de suspension même quand la phrase est explicitement marquée par une intonation exclamative ou interrogative. Des exemples abondent dans les répliques de tous les personnages, sauf le berger et le médecin dont les phrases sont conclusives ou suspensives tout court. La ponctuation croisée se retrouve principalement à la fin des répliques, mais parfois à l'intérieur également :

> TROISIÈME SERVANTE : Ouvrez vite !... (M, p. 373)
> […]
> LE PORTIER : Elle est grande ouverte !... (M, p. 374)
> […]
> GOLAUD : Oh !oh ! qu'y a-t-il au bord de l'eau ?... (M, p. 375)
> […]
> MÉLISANDE : Oh ! oui ! oui, oui !... (M, p. 375)
> […]
> GENEVIÈVE : Qu'allons-nous faire ? (M, p. 381)
> […]
> ARKËL : Pourras-tu choisir entre le père et l'ami ?... (M, p. 381)
> […]
> PELLÉAS : Entendez-vous la mer ?... (M, p. 384)
> […]
> YNIOLD : Oh !oh! Ils les chassent les chiens !... Ils les chassent !... Oh ! oh ! l'eau !... les ailes !... Ils ont peur… (M, p. 402)

Dans l'œuvre de Maeterlinck, il y a bien une différence entre la phrase interrogative qui se termine par un point d'interrogation (interrogation pure) et celle où le point d'interrogation est renforcé, ou bien continué, par les points de suspension (interrogation suspendue). Non seulement la voix monte, mais elle continue à résonner sans descendre. Le phénomène semblable intervient pour distinguer l'intonation exclamative pure de l'exclamation retenue par les points de suspension. Cette prosodie contribue à la création d'un fond sonore qui ne cesse de résonner, ne s'arrête pas, même quand la parole semble finir syntaxiquement. Puisque la durée de cette voix suspensive est indéterminée, les voix doivent se croiser constamment et nécessairement.

Dans la musique atonale de Debussy, on ne sait pas vers quelle direction tend la voix. S'il n'y a pas de point d'attrait, la voix est suspensive par définition.

L'une des critiques négatives de *Pelléas et Mélisande* de Debussy a été le manque de mélodie. En effet, la voix des personnages ne varie souvent que dans la limite d'intervalles très petits. Cette diction a été repérée par les journalistes dès la première de la pièce en 1893. Jules Lemaître, après avoir assisté à la création du spectacle aux Bouffes du Nord, relate merveilleusement la diction des acteurs dans son article quelques jours après la première :

> Ils [les interprètes] ont récité leurs rôles sur le ton de la mélopée uniforme qui convenait ici, et avec des voix d'ombre, autant qu'ils ont pu[684].

[684] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *L'Echo de Paris*, le 21 mai 1893, dans *Centenaires de* Pelléas, *op.cit*., p. 148.

L'exemple radical chez Debussy en est le *recto-tono* (la répétition d'une même note). L'exemple de quarante-sept syllabes en *recto-tono* est le discours du père malade de Pelléas rapporté par Pelléas à Mélisande :

> Est-ce toi Pelléas ? Tiens, je ne l'avais jamais remarqué, mais tu as le visa-ge grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps… Il faut voyager, il faut voyager… (A.IV, S.1, D, p. 256-257 ; M, p. 422).

C'est une voix que l'on n'a pas entendue depuis longtemps, la voix d'un malade, qui se voit dotée *a posteriori* d'une fonction prophétique. C'est une voix particulière. Pelléas caractérise un peu plus haut la voix de son père en disant qu'« il ne parle pas encore comme un homme ordinaire » (M, p. 422). Le *recto-tono* de Debussy souligne cette étrangeté familière de la voix. Cette voix rapportée de l'autre se met dans un rang mythologique du discours de « l'on dit », si fréquent chez Maeterlinck.

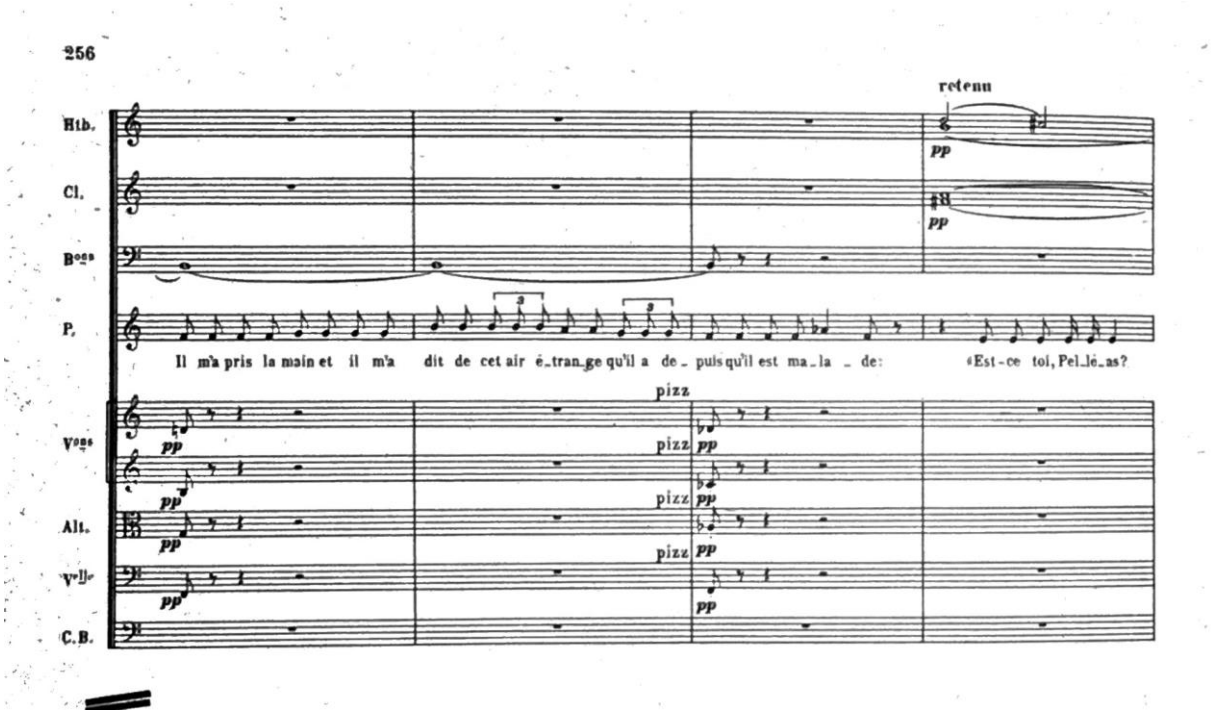


Fig. 25 a), « Il faut voyager », la voix rapportée du père malade de Pelléas (A. IV, S.1), D, p. 256.

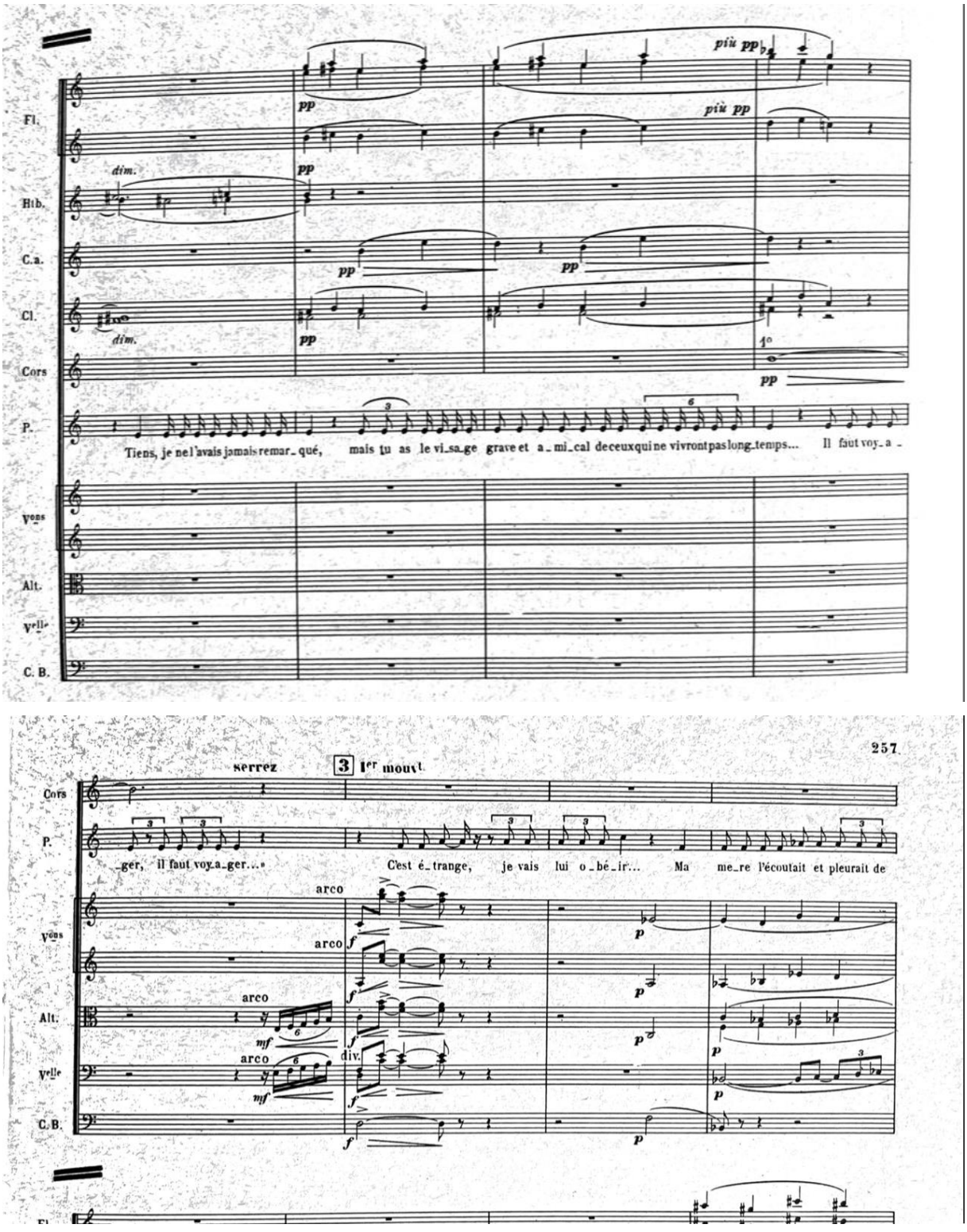


Fig. 25 b), « Il faut voyager », la voix rapportée du père malade de Pelléas, la suite (A. IV, S.1) ;
D, p. 256-257.

En même temps, la voix maladive du père de Pelléas est aussi une marque distinctive de l'œuvre de Maeterlinck. On pense tout de suite à « Maleine m'a l'air un peu malade[685] », la

[685] Nous faisons référence à l'analyse de Gérard Dessons dans *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.,* p. 92-99.

réplique de la reine Anne dans la pièce *La Princesse Maleine* et qui représente une sorte de culmination prosodique où « malade » ne signifie pas seulement l'état de santé, mais constitue le nœud du paradigme prosodique et organise autour de soi le prénom de « Maleine », « m'a l'air », « malade » avec toutes les syllabes souches en -al- de l'œuvre qui commencent à créer leur

Debussy aussi parle de « la douce voix maladive[686] » de Mélisande dans sa lettre à Henri Lerolle au tout début du travail sur le drame lyrique en 1894. En fantôme, elle vient parler au compositeur et lui dit « laisse ces petites folles, amoureuses du public cosmopolite ». Ainsi, par sa voix maladive qui n'éclate pas, Mélisande se met dans un rang de personnage à part, ni principal, ni secondaire. Elle se fait mémoriser par l'effort d'écoute qu'elle demande pour être entendue.

Un autre exemple de la voix rapportée est la lettre de Golaud que Geneviève lit à Arkël (A.I, S 3(2)). La lettre réunit symboliquement tous les personnages : discursivement, Geneviève, Golaud, Arkël et Pelléas (Golaud s'adresse à son frère dans la lettre) et, Mélisande, thématiquement mentionnée dans la lettre. La particularité de cet épisode du drame est soulignée dans la partition de Debussy par l'accompagnement délicat du *recto-tono* avec les changements minimes de la voix qui progresse par les petits intervalles de seconde. Aux moments où les cordes et les hautbois jouent, ils ne font que soutenir la voix par les notes et accords prolongés, mais l'orchestre se tait pour mettre en relief ce jeu de voix suggérées par la spécificité de la lettre comme genre et comme réalisation dans *Pelléas et Mélisande*.

[686] Claude Debussy, lettre à Henry Lerolle, le 28 août 1894, dans *Correspondance 1872-1918*, *op.cit.*, p. 219.

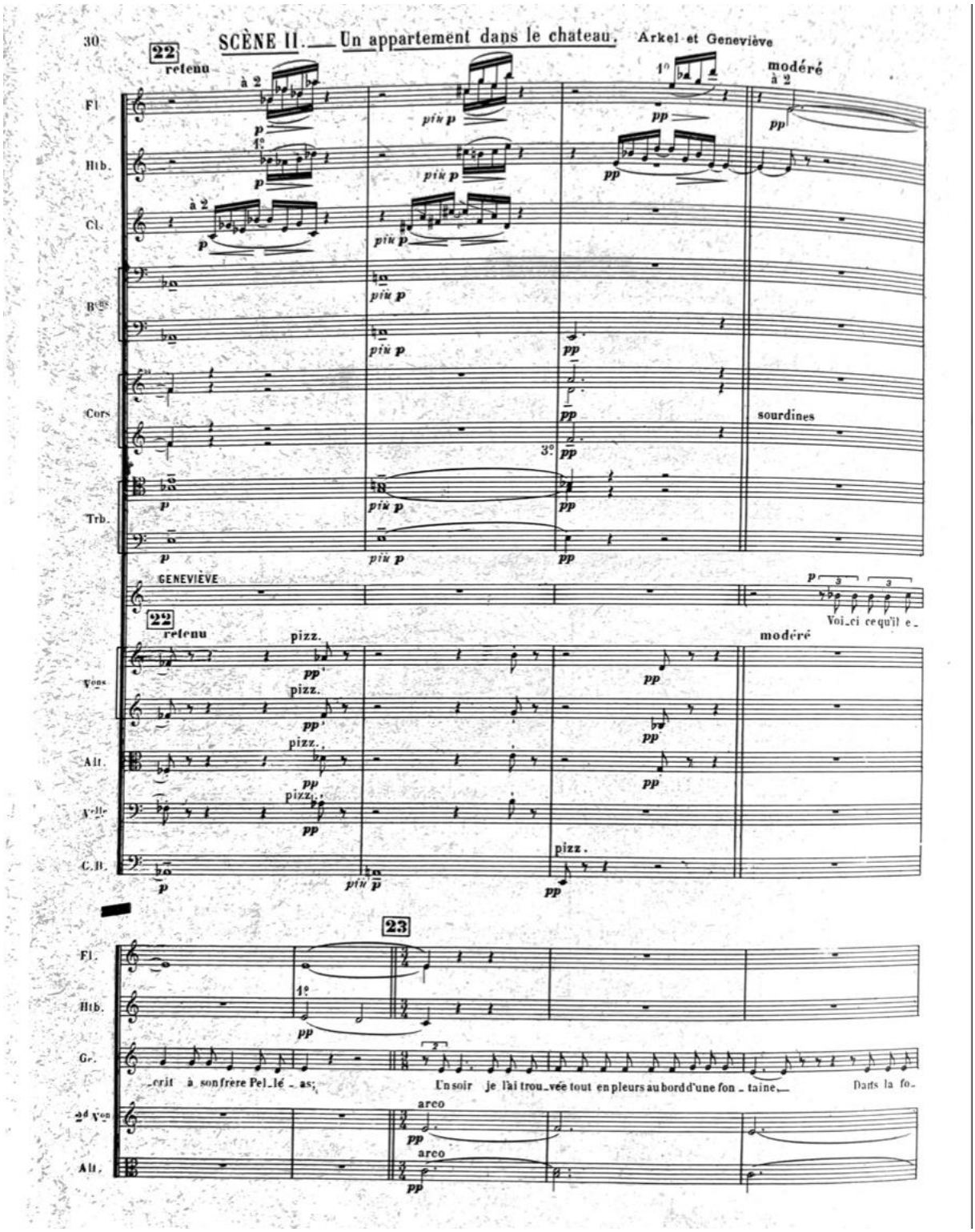


Fig. 26 a), « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas », la lettre de Golaud, lue par Geneviève, A.I, S.3(2), D, p. 30.

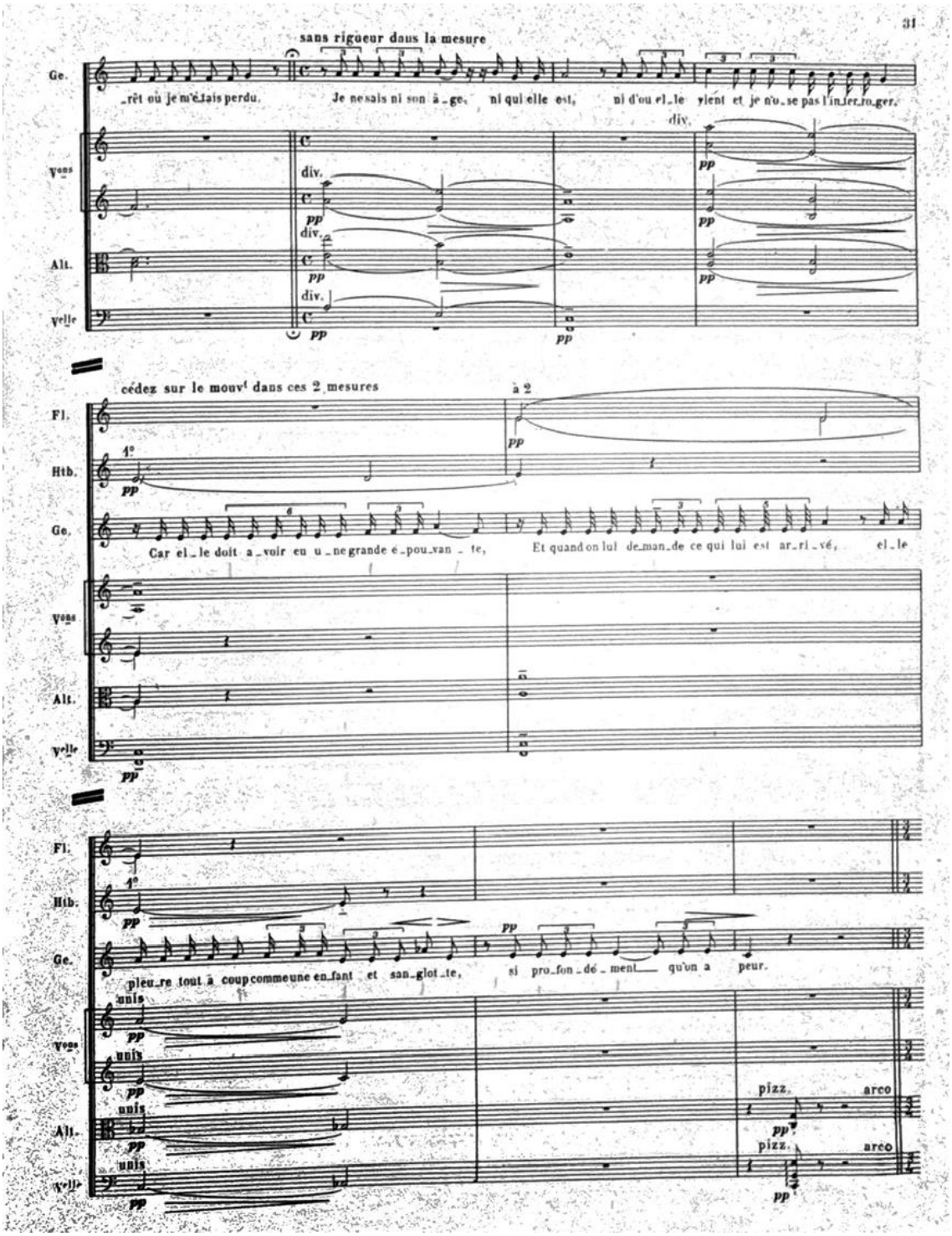


Fig. 26 b), « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas », la lettre de Golaud, lue par Geneviève, la suite, A.I, S.3(2), D, p. 31.

En commentant cette invention musicale paradoxale de Debussy, Van Ackere fait remarquer que c'est en général « le début des phrases qui est porté par un "recto tono" qui

s'identifie d'une façon toute naturelle au récit parlé[687] », le *recto-tono* est considéré comme le point d'attache entre le parlé et le chanté. Le traitement musical de Debussy vient parfois confirmer cette distinction entre la voix suspensive et la voix conclusive, mais, avant tout, il montre cette créativité par la voix, qui n'est pas écrite, mais qui écrit elle-même.

Dans l'œuvre de Maeterlinck, on peut même parler d'une phrase continuée globale, car souvent, elle s'étend sur plusieurs répliques. Gérard Dessons donne l'exemple de l'échange entre Pelléas et Mélisande à la fenêtre de la tour (A.III, S. 2(1)). Cette phrase collective réunit dix répliques des personnages :

> PELLÉAS. – Oh ! Mélisande !... oh ! tu es belle !... tu es belle ainsi !... penche-toi ! penche-toi !... laisse-moi venir plus près de toi…
> MÉLISANDE. – Je ne puis pas venir plus près… je me penche tant que je peux…
> PELLÉAS. – Je ne puis monter plus haut… donne-moi du moins ta main ce soir…avant que je m'en aille… Je pars demain…
> MÉLISANDE. – Non, non, non…
> PELLÉAS. – Si, si ; je pars, je partirai demain… donne-moi la main, ta petite main sur les lèvres…
> MÉLISANDE. – Je ne te donne pas ma main si tu pars…
> PELLÉAS. – Donne, donne…
> MÉLISANDE. – Tu ne partiras pas ?... Je vois une rose dans les ténèbres…
> PELLÉAS. – Où donc ?... Je ne vois que les branches du saule qui dépassent le mur…
> MÉLISANDE. – Plus bas, plus bas, dans le jardin ; là-bas, dans le vert sombre. (M, p. 405-406).

Dans cet exemple, c'est la dernière réplique de Mélisande qui conclut au mot sombre, suivi du point. Aucune des dix répliques précédentes n'est conclusive, ni les phrases à l'intérieur de cette phrase continuée globale.

À partir de la première rencontre de Pelléas et Mélisande, leur conversation est prosodiquement suspendue. Nous mettons les répliques suspensives entre deux répliques conclusives de Pelléas « On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus » et « C'est un phare ; il y en a d'autres que nous ne voyons pas encore[688] » :

> PELLÉAS : […] On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus.
>
> MÉLISANDE : Quelque chose sort du port…
> PELLÉAS : Il faut que ce soit un grand navire… Les lumières sont très hautes, nous le verrons tout à l'heure quand il entrera dans la bande de clarté…
> GENEVIÈVE : Je ne sais si nous pourrons le voir… il y a une brume sur la mer…
> PELLÉAS : On dirait que la brume s'élève lentement…
> MÉLISANDE : Oui ; j'aperçois, là-bas, une petite lumière que je n'avais pas vue…
>
> PELLÉAS : C'est un phare ; il y en a d'autres que nous ne voyons pas encore. (M, p.383).

[687] Jules Van Ackere, Pelléas et Mélisande *ou la rencontre miraculeuses d'une poésie et d'une musique*, Bruxelles, Les éditions de la librairie encyclopédique, 1952, p. 19.
[688] À la manière de Gérard Dessons dans son exemple, nous introduisons deux blancs après et avant ces deux phrases conclusives pour mettre en relief les répliques suspensives au milieu.

Marquées par l'intonation conclusive, sémantiquement, les deux phrases conclusives forment un continuum temporel entre « ne … plus » et « pas … encore ». La continuité vocale qui se crée entre Pelléas et Mélisande emporte celle de Geneviève, si bien que l'on ne distingue plus les personnages. Il est moins important qui prend la parole, c'est la parole qui commence à agir toute seule. Cependant, vers la fin de la conversation, Geneviève, comme réveillée pour retrouver la vie réaliste, posée, prendra un ton conclusif sur trois phrases affirmatives :

> GENEVIÈVE : Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ?... Il est temps de rentrer. Pelléas, montre la route à Mélisande. Il faut que j'aille voir, un instant, le petit Yniold. (M, p. 384).

Il faut noter que cette phrase suspensive est une marque distinctive des échanges de Pelléas et Mélisande. On dirait que les phrases conclusives n'interviennent que pour laisser les personnages respirer pour lancer tout de suite une nouvelle phrase commune continuée.

Ainsi, une nouvelle phrase est reprise par Pelléas et Mélisande avant même que Geneviève les laisse :

> PELLÉAS : C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres…
> MÉLISANDE : C'est le navire qui m'a menée ici !...
> PELLÉAS : Il s'éloigne à toutes voiles…
> MÉLISANDE : C'est le navire qui m'a menée ici. […] (M, p. 384).

L'écoute de l'intonation qui fait partie du texte écrit dans l'œuvre de Maeterlinck permet de repérer les nuances prosodiques et, par conséquent, sémantiques des éléments considérés comme identiques et répétitifs. C'est le cas de la phrase sémantiquement identique qui dans l'exemple précédent se répète deux fois dans deux répliques successives de Mélisande (*supra*) « C'est le navire qui m'a menée ici ». Cependant, cette phrase varie grâce à l'intonation, d'abord avec une exclamation suspensive « C'est le navire qui m'a menée ici !... » ; ensuite avec l'intonation affirmative descendue « C'est le navire qui m'a menée ici. ». La dernière phrase affirmative fait écho (sémantique et prosodique) à la phrase affirmative inaugurale de Pelléas : « C'est un navire étranger. ». On a l'impression que la phrase tourne en rond, avance et revient. La phrase vient interroger Mélisande pour que l'héroïne réponde à elle-même pour confirmer sa supposition. On repense au phénomène du discours auto-adressé et le chant intérieur de Mélisande (*supra*). En même temps, l'objet de conversation, le navire, compte moins que la prosodie des voix entremêlées.

Les phrases affirmatives forment une sorte de cadre, comparable à la mesure en musique, à l'intérieur de laquelle la voix résonne en écho, en se répercutant infiniment longtemps et dans toutes les directions contre les bords du cadre formés par les phrases affirmatives. C'est

le phénomène de la phrase, apparemment la même, mais déjà différente. Elle veut durer de toutes ses forces, mais ne peut rester inchangée dans le contexte immédiatement changeant, elle s'affaiblit comme écho. C'est moins le destin qui emprisonne les personnages que la phrase continuée qui les emporte tous, comme s'ils entraient ou même tombaient dans cette phrase et ne pouvaient plus en ressortir. Ils peuvent quand même la modifier de l'intérieur.

Ces cadres affirmatives sont aussi particulières parce qu'elles se reflètent l'un dans l'autre des deux bouts des phrases continuées, en se rimant, « arbre – ombre – marbre » (1) ; « rien – vient » (2) ; « sombre-ombre » (3) :

> (1) PELLÉAS : […] On étouffe, aujourd'hui, même à l'ombre des arbres[689]. (M, p. 386).
> […]
> MÉLISANDE : Je vais me coucher sur le marbre. (M, p. 387).
>
> (2) MÉLISANDE : Comme on est seul ici… On n'entend rien. (M, p. 386).
> […]
> PELLÉAS : […] On ne sait d'où elle vient. (M, p. 387).
>
> (3) PELLÉAS : […] Ne reste pas dans l'ombre, Mélisande, penche-toi un peu, que je voie tes cheveux dénoués. (M, p. 405).
> […]
> MÉLISANDE : Plus bas, plus bas, dans le jardin ; là-bas, dans le vert sombre. (M, p. 406).

Un grand « cadre » sémantique et prosodique est construit discursivement par deux phrases affirmatives qui incluent un mélange de phrases suspensives et conclusives des servantes à la fin du drame (A.V, S.1) :

> SEPTIÈME SERVANTE. – Il faudrait faire taire les enfants qui jouent devant le soupirail. (M, p. 437).
> […]
> DEUXIÈME SERVANTE. – Il faudrait faire taire les enfants… Ils crient de toute leurs forces devant le soupirail… (M, p. 439).
> […]
> PREMIÈRE SERVANTE. – Je n'entends plus crier les enfants.
> DEUXIÈME SERVANTE. – Ils se sont assis devant le soupirail. (M, p. 441).

Soupirail est un lieu, mais comme « chambre basse », il devient un lieu discursif stratégique, grâce à cette insistance sur le terme (répétés trois fois tout le long de la scène, au début, au milieu et à la fin). Son rôle est souligné par sa position finale dans deux phrases conclusives qui semblent ouvrir et fermer la scène. Par ailleurs, le soupirail n'est pas sans liaison avec les cris d'enfant (ce qui est aussi répété plusieurs fois), car à part le fait que soupirail désigne un lieu à côté duquel se trouvent les enfants qui crient, jouent et enfin sont assis, le soupirail fait

[689] « L'Ombre des arbres » est une des mélodies de Debussy du recueil *Ariettes oubliées* sur le poème de Paul Verlaine, dans Sergius Kagen (éd.), *Claude Debussy, 43 songs for voice and piano*, n°1136, New York, 1961, p. 72-73.

entendre « soupir », phonétiquement et sémantiquement, comme « ouverture pratiquée pour donner de l'air, du jour[690] ».

Non seulement la phrase continuée englobe plusieurs répliques, mais à l'intérieur des répliques, elle englobe dans la majorité des cas, toutes les phrases qui syntaxiquement et sémantiquement tendent traditionnellement vers une conclusion, mais prosodiquement, la voix les retient de la fin. Chaque nouvelle phrase est relancée par rapport à la finale suspendue qui la précède. La différence entre la fin de la phrase précédente et le début de la nouvelle phrase est tellement minime qu'elle est presque inentendue, cependant toujours présente. Cette prosodie de la phrase suspensive qui ne finit pas, toujours relancée, demande un grand effort d'écoute, une concentration inhumaine du lecteur. On retrouve principalement ce phénomène de la suite des phrases suspendues dans les répliques de Mélisande.

Cependant, l'analyse détaillée des manières de parler des personnages fait révéler non seulement des particularités individuelles de la parole, mais indique la particularité du discours en général. Ainsi, la parole de Golaud est nette, régulière, construite selon deux modèles syntaxiques. Soit, il pose des questions qui se terminent par les seuls points d'interrogation (interrogation pure). Soit il raconte une histoire (auto-adressée, (1), M, p. 375) ou adressée à Mélisande (2)[691] :

> (1) GOLAUD. – Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort ; et voici des traces de sang. (M, p. 375).
> (2) GOLAUD. – Eh bien, mon épée ? – Pourquoi tremblez-vous ainsi ? – Je ne vais pas vous tuer. Je voulais simplement examiner la lame. Je n'emploie pas l'épée à ces usages. (M, p. 425).

Le deuxième exemple est la scène la plus violente, du point de vue dramatique et scénographique. Le ton affirmatif de Golaud (apparemment, il ne crie pas) qui semble signer la sentence à Mélisande avec chaque phrase conclusive, rend la scène encore plus étrange et effrayante.

Comme Golaud, Pelléas a aussi une histoire à raconter et c'est un point de plus qui les réunit (à côté de la ressemblance des voix, les mêmes phrases qu'ils prononcent à tour de rôle, les mêmes stratégies discursives de poser des questions à Mélisande), malgré l'intrigue qui veut qu'ils soient adversaires. Dans les passages où Pelléas présente à Mélisande la fontaine des aveugles (1) ou la grotte (2), on assiste à la succession de ses phrases conclusives au sein de la même réplique :

> (1) PELLÉAS. – Vous ne savez pas où je vous ai menée ? – Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi, lorsqu'il fait trop chaud dans les jardins. On étouffe, aujourd'hui, même à l'ombre des arbres. (M, p. 386).

[690] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales au mot soupirail, [en ligne : https://www.cnrtl.fr/etymologie/soupirail, consulté le 14 septembre 2024].
[691] D'autres exemples sont (M, p. 391 ; p. 393 ; p. 396).

(2) PELLÉAS. – […] Il n'y a pas d'étoile de ce côté. Attendons que la lune ait déchiré ce grand nuage ; elle éclairera toute la grotte et alors nous pourrons y entrer sans péril. Il y a des endroits dangereux et le sentier est très étroit, entre deux lacs dont on n'a pas encore trouvé le fond. Je n'ai pas songé à emporter une torche ou une lanterne, mais je pense que la clarté du ciel nous suffira. (M, p. 396).

Nous avons vu dans plusieurs exemples *supra* que Pelléas se laisse emportée par la grande phrase suspensive aux moments les plus intimes avec Mélisande.

On peut avancer l'hypothèse que l'histoire comme objet de la parole soit conclusive. Aux exemples des séries de phrases conclusives de Golaud et de Pelléas, ajoutons la scène finale des servantes (A.V, S.1), une longue réplique de la vielle servante, constituée de phrases conclusives (M, p. 439) où elle raconte comment elle a retrouvé Golaud et Mélisande[692] blessée devant la porte du château.

Il est intéressant de comparer la fin avec le début du drame, la scène des servantes et du portier. Ces deux scènes représentent en quelque sorte, un cadre (réversible) du drame. Dans la scène d'ouverture, entre les servantes et le portier, pendant tout leur échange, il n'y a qu'une seule phrase affirmative : « Nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci » (M, p. 374), comme une sentence qui déterminera tout le drame.

Quand Geneviève lit la lettre de Golaud, ses phrases sont conclusives. Ce n'est pas seulement dû au caractère écrit de la lettre, mais elle transmet avant tout la parole de Golaud, pesée, réfléchie, conclusive, logique. À contrecoup, dès que Geneviève pose la lettre et exprime à Arkël ses inquiétudes concernant la nouvelle situation familiale de Golaud, son langage s'envole, plane sans jamais se poser. Toutes ses phrases se terminent par les points de suspension. La seule phrase purement interrogative, avec une intonation ascendante est suivie d'un tiret qui lance la phrase suivante en élevant son début au-dessus de la courbe montée de la voix de la phrase précédente.

GENEVIÈVE. – Il a toujours été si prudent, si grave et si ferme… Si c'était Pelléas, je comprendrais… Mais lui… à son âge… Qui va-t-il introduire ici ? – Une inconnue trouvée le long des routes… (M, p. 380).

Ce tiret n'est pas accidentel, il apparaît dans les répliques des personnages pour réunir, et plutôt, relancer les phrases au sein des mêmes répliques :

GOLAUD. – Mais maintenant, je l'ai perdue de vue ; je crois que je me suis perdu moi-même – et mes chiens ne me retrouvent plus – je vais revenir sur mes pas… (M, p. 376).

[692] Le texte ne nomme pas ces personnages, le lecteur est induit à penser qu'il s'agit de Pelléas et Mélisande, tellement ils ont été liés dans la scène précédente A. IV, S. 4 qui précède la scène des servantes (A.V, S.1). On apprend qu'il s'agit de Mélisande et de Golaud quelques répliques plus tard, car la vielle servante ajoute ces informations : « la petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté… » (M, p. 439). Et quant à Pelléas, les servantes disent « où est-il ? – Personne ne le sait… // Si, si ; tout le monde le sait… Mais personne n'ose en parler […] on l'a trouvé au fond de la fontaine des aveugles.. mais personne, personne n'a pu le voir » (M, p. 440).

L'exemple de la réplique de Golaud est d'autant plus frappant que sa parole est principalement conclusive, on l'a vu. Cet exemple intervient après trois phrases conclusives. C'est la manière de Golaud de s'accrocher à la phrase continuée, dont il est exclu lui-même à cause de ses finales conclusives. Il ne chante pas, comme le fait remarquer la création du spectacle musical *Mélisande* par Richard Brunel que nous avons analysée dans la première partie.

Dans plusieurs exemples, les nouvelles phrases sont lancées par rapport au final conclusif : Ce lancement est plus marqué que la relance de la nouvelle phrase suspensive après une autre, séparées par les points de suspension, comme dans les exemples des répliques non-conclusives de Mélisande, constituées uniquement de phrases suspensives (*supra*). Le tiret marque aussi une pause avant de relancer la parole et contribue à un rythme spécifique qui organise la parole sous formes de versets.

Mélisande, elle, n'a pas d'histoire à raconter. Toute son histoire se résume dans sa réplique « Je ne suis pas d'ici… Je ne suis pas née là… » (M, p. 376). Mais avant tout, ce n'est pas l'histoire qu'elle veut raconter, il n'y a pas de passage où elle présenterait quelque chose. Elle dit explicitement : « Je ne sais pas ce que je dis… Je ne sais pas ce que je sais… Je ne dis plus ce que je veux » (M, p. 443-444). Ce n'est pas la logique, mais sa voix qui parle à sa place. La majorité de toutes ses phrases sont suspensives. Sans avoir de référent sûr et compris unanimement, renvoyant à un objet ou une idée, la parole de Mélisande se rapproche de la « parabole » quasiment biblique, qui est infiniment ouverte aux interprétations, grâce aussi à sa prosodie non conclusive. La manière de la dire incite les manières d'écoute et de lecture, d'interprétation, également.

Dans la parole de Mélisande, ces phrases affirmatives peuvent être comptées sur les doigts de deux mains. Sémantiquement, elles peuvent prétendre au rôle d'une observation qui confirme une évidence qu'elle partage dans la conversation avec Geneviève ou Pelléas : « il fait sombre dans les jardins » (M, p. 382) ; « Il ne nous a pas vues » (*Ibid.*) ; « on n'entend rien » (M, p. 386) ; « mes mains ne tremblent pas » (M, p. 389). Ou bien, la phrase conclusive de Mélisande renvoie à un aveu intime « mais oui ; je l'ai aimé » (M, p. 446) ; « non, non ; nous n'avons pas été coupables » (*Ibid.*) qui est une sorte d'évidence existentielle pour l'héroïne. L'une des trois phrases affirmatives de Mélisande, lors de tout premier échange avec Golaud à la forêt, est son prénom, quand elle répond à la question de Golaud :

> GOLAUD. – Comment vous nommez-vous ?
> MÉLISANDE. – Mélisande. (M, p. 378)

Dans la partition de Debussy, c'est un des rares cas où la mélodie est conclusive et même peut exister de manière autonome, même s'il ne s'agit que d'un seul mot (comme c'est le cas du prénom de Mélisande).

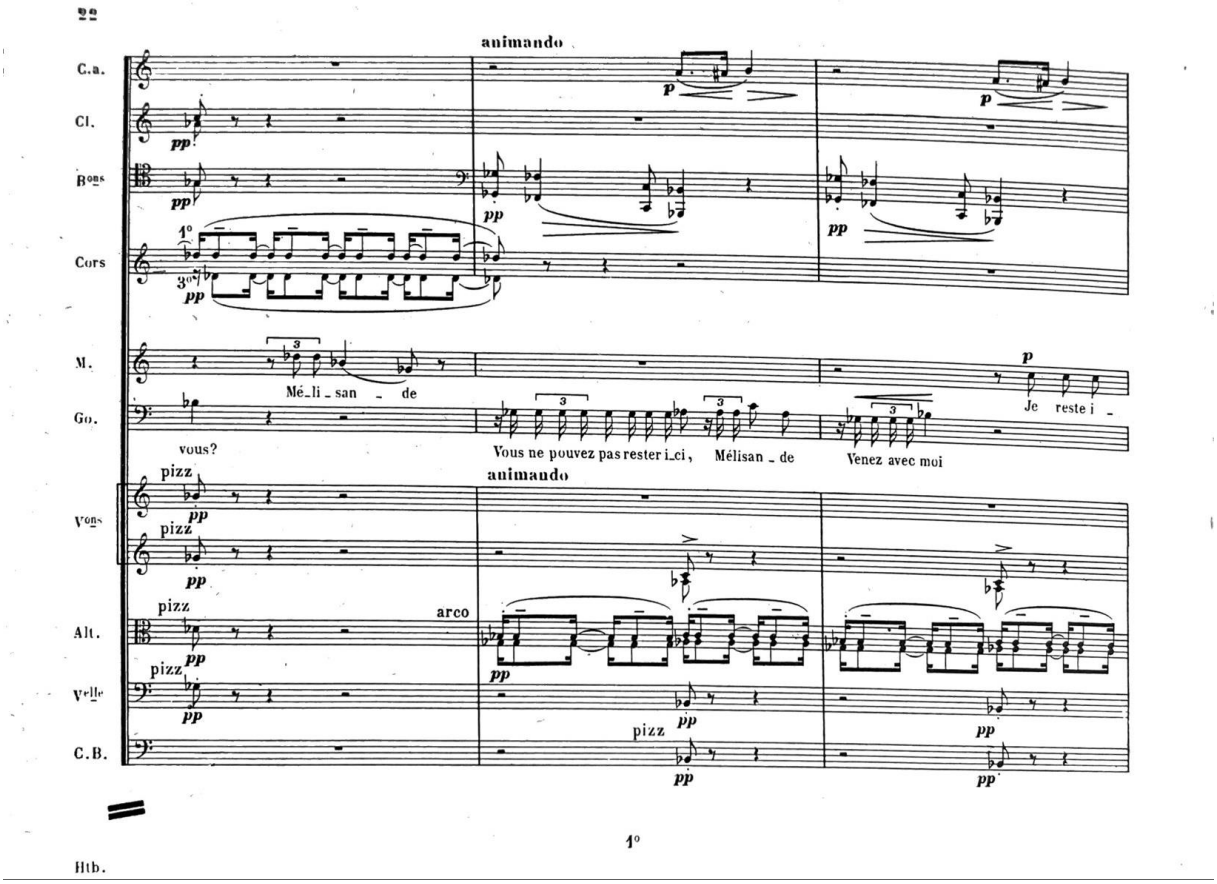


Fig. 27, « Mélisande », la voix de Mélisande, D, p. 22.

Le prénom est chanté sur un accord parfait majeur descendant qui confirme l'intonation conclusive.

L'autre exemple d'une mélodie conclusive autonome est la phrase de Pelléas « Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi, lorsqu'il fait trop chaud dans les jardins » que nous avons donné en exemple *supra* (M, p. 386).

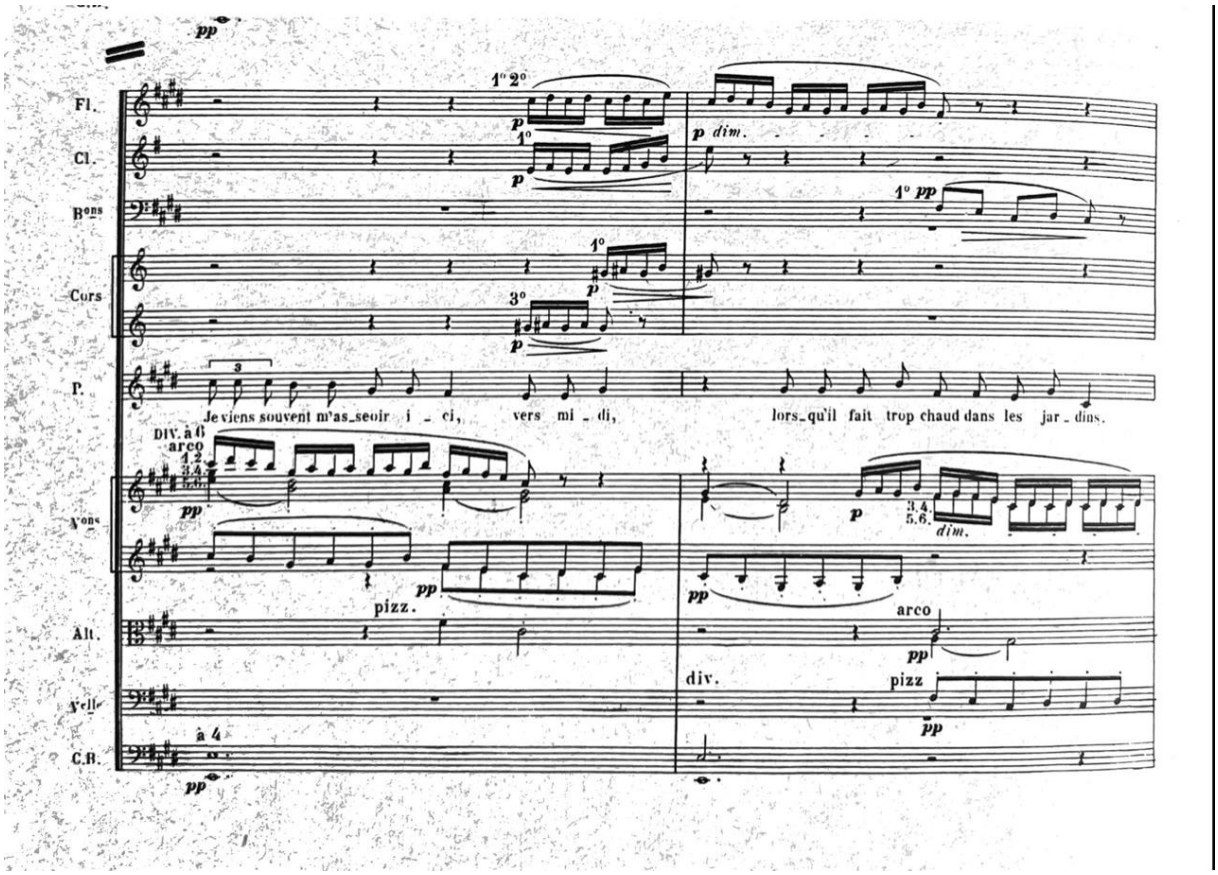


Fig. 28, « Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi », la voix de Pelléas, D, p. 72.

Sémantiquement, les phrases affirmatives de Mélisande, grâce à leur portée emphatique forte, auraient pu être exclamatives (exprimant des sentiments), mais ne le sont pas. Les phrases ne sont pas pathétiques, le lyrisme de la phrase de Maeterlinck n'intervient que par des moments, ce qui rejoint la conception de Debussy.

À la fin du drame A.V, S2(1), les répliques de Mélisande tendent vers les phrases affirmatives ou purement interrogatives, comme si elle prenait la place de la manière de Golaud du début :

> MÉLISANDE. – Je ne sais pas… - Êtes-vous seul dans la chambre, grand-père ?
> […]
> Qui est-ce ?
> […]
> Qui est-ce[693] ?
> […]
> Golaud est ici ? Pourquoi ne vient-il pas près de moi ? (M, p. 444 pour toutes les répliques).
> […]
> Non, non ; nous n'avons pas été coupables. – Pourquoi demandez-vous cela ? (M, p. 446).

[693] Mélisande répond cette question deux fois de suite.

Cependant, sa réplique, quand elle parle de sa fille, reste néanmoins suspensive : « Elle ne rit pas… Elle est petite… Elle va pleurer aussi… J'ai pitié d'elle » (M, p. 449). Ces quatre phrases suspensives est un exemple sans égale de la fonction prosodique des points de suspension qui n'ont rien à voir avec la logique d'une phrase incomplète ou sous-entendue. Elles disent ce qu'elles disent sans aucun autre clin d'œil suggestif. C'est la toute dernière réplique de Mélisande dans le drame, suivie de l'arrivée des servantes dans la salle, exprimée par la didascalie : *La chambre est envahie, peu à peu, par les servantes du château, qui se rangent en silence le long des murs et attendent* (M, p. 449). La partition garde cette didascalie en entier (D, p. 396).

La voix suspensive de Mélisande de sa dernière réplique suggère une relance possible de la voix (et de l'histoire). Elle réalise ainsi la sentence d'Arkël « c'est au tour de la pauvre petite… » (M, p. 451) bien avant qu'Arkël le dit à la fin du drame. C'est sa toute dernière phrase à lui et la dernière phrase du drame. Elle est également suspensive. Même si chez Debussy, la voix dessine une courbe mélodique qui correspond linguistiquement à une phrase affirmative, avec une protase montante et apodose descendante classiques, la musique sert de soutien à la voix, la prolonge. Cependant, elle ne dure que le temps qu'il le faut, sans développement inutile, sur seulement dix mesures pour permettre à cinq coups de cloche de retentir sur la même note sol, comme soulignant délicatement l'effet de la voix qui ne descendra plus.

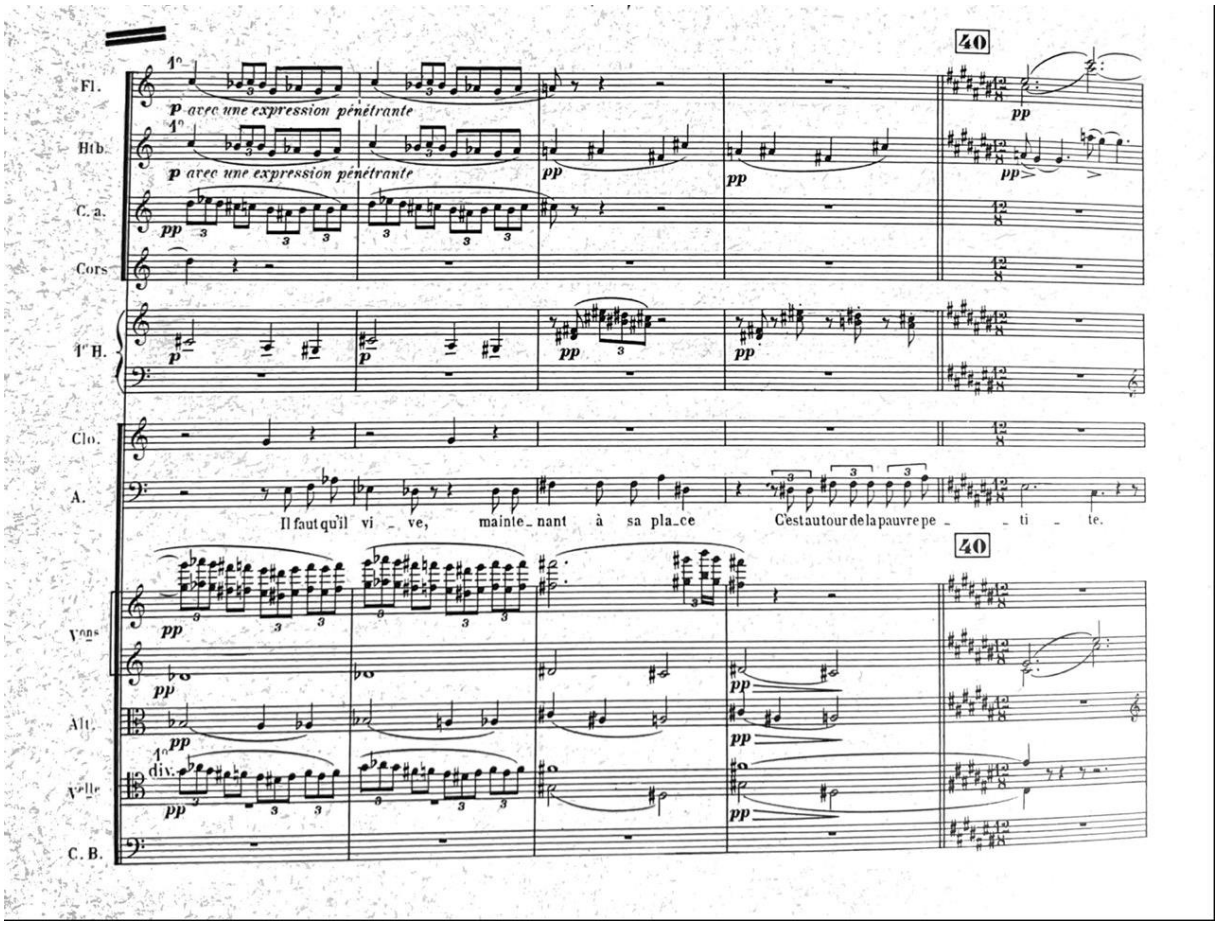


Fig. 29, « C'est au tour de la pauvre petite… », phrase finale d'Arkël, D, p. 408.

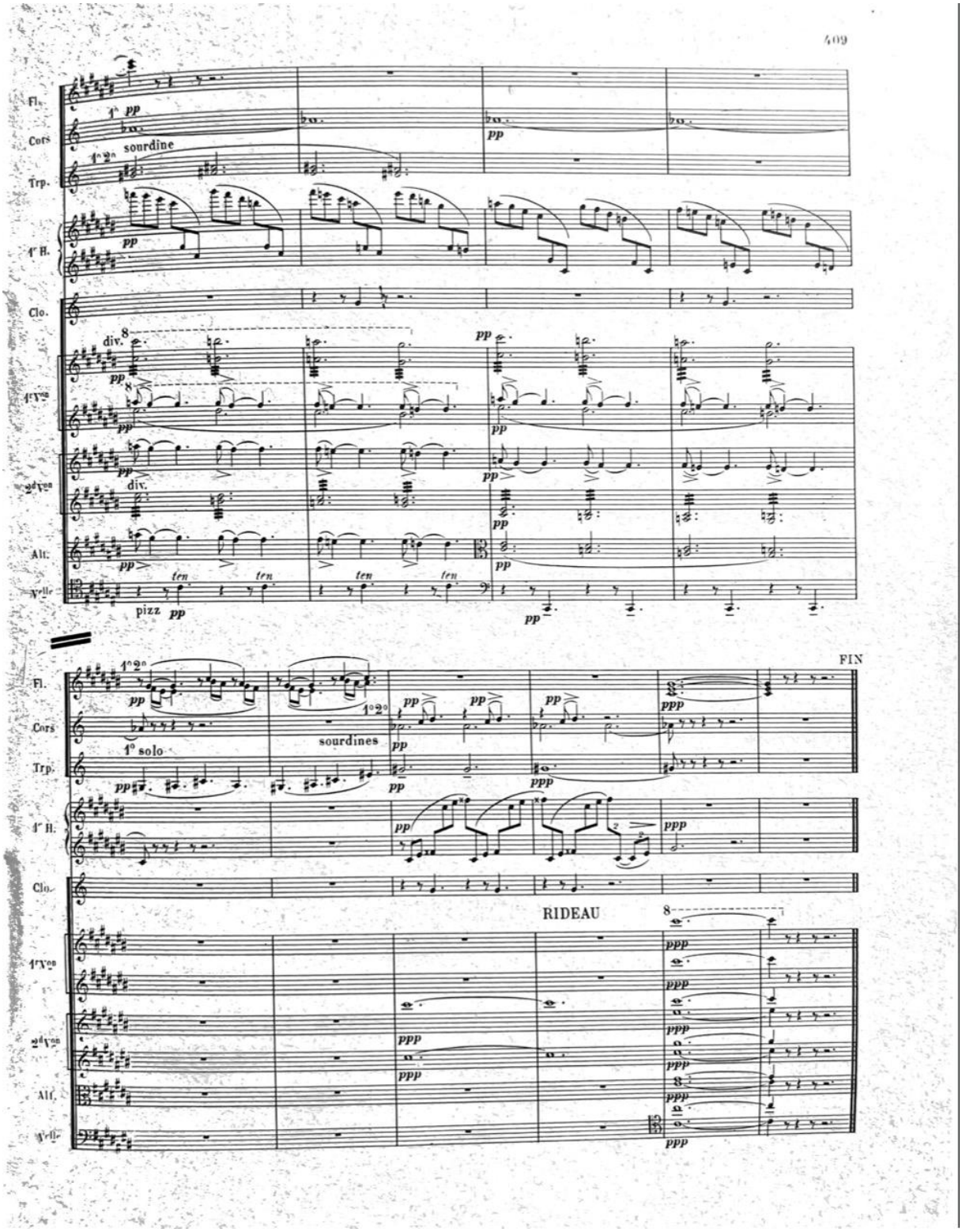


Fig. 30, *Pelléas et Mélisande*, dix dernières mesures de l'orchestre, D, p. 409.

Pour Gérard Dessons, les relations entre les sujets, les répliques entre les personnages, aboutissent à la naissance de « la voix juste », le concept qu'il construit à travers l'« activité

subjective qui transforme l'individuel personnel en collectif impersonnel[694] ». L'individuel et le collectif se retrouvent alors nécessairement liés par la voix qui se définit comme « l'expression de [l'] activité subjective [qui est] indissociablement singulière et collective ». On a affaire à la naissance d'une valeur collective, à la limite d'une manière, alimentée par le glissement continu entre le subjectif et l'objectif.

Gérard Dessons souligne la différence entre « la voix juste » et « le mot juste ». L'un et l'autre génèrent chacun des paradigmes distincts. Le mot juste se réfère à un système de concepts, sa justesse est relative, chaque fois déterminée par ses rapports avec quelque chose, un objet, une instance, une idée, pour pouvoir justifier de son emploi. La voix juste est par contre n'est pas régie par des rapports à des objets, instances, idées, mais elle est elle-même source et conséquence des relations entre les sujets. Elle n'est pas relative au sens qu'elle n'entre pas dans des rapports mesurables, mais devient juste en articulant des relations subjectives qui sont porteurs du collectif. Par ailleurs, le mot et la voix donnent à la phrase deux directions distinctes, mais simultanées, vers l'énoncé (le mot) et vers le phrasé (la voix). Ces deux dimensions réunissent les conditions d'une œuvre juste qui sont constituées du dit (la chose dite ou à dire) et du dire (la manière comment c'est dit ou sera dit). Il faut bien noter que ces deux dimensions ne sont pas délimitées, mais la diction (le dire) représente elle-même une œuvre. L'œuvre est ainsi représentée par sa voix. L'exemple par excellence de ces deux paradigmes différents est *Pelléas et Mélisande.* Du point de vu de la logique du mot, l'écriture « fait bégayer la langue[695] », qui piétine dans des répétitions inutiles et aboutit aux « dialogues des sourds[696] ». Mais au niveau du phrasé, la phrase continuée fait entendre la voix collective qui résonne dans le continuum des phrases suspensives.

Plus que marquer des relations entre les sujets, « la justesse d'une voix exprime un processus de trans-subjectivation dans le langage ». On peut postuler que c'est cette activité non seulement subjective, mais trans-subjective qui articule l'individuel et le collectif. Gérard Dessons parle aussi de « l'émergence d'une voix transpersonnelle[697] » dans les pièces de Maeterlinck, une voix « se présentant […] comme la voix du texte ». Cette voix du texte ne se limitent pas aux didascalies, même si elles témoignent chez Maeterlinck, nous le verrons dans le chapitre sur le silence, de l'émergence d'une voix particulière, loin d'être celle de l'auteur-metteur en scène. En effet, en éliminant la première confusion traditionnelle entre le sujet physique et le

[694] Gérard Dessons, *La Voix juste : essai sur le bref, op.cit.,* p. 126 pour toutes les citations.
[695] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 142.
[696] Paul Gorceix, « *Pelléas et Mélisande*, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention », dans *Pelléas et Mélisande,* actes du colloque international de Gand, 27 novembre 1992, p. 19.
[697] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.,* p. 90 pour les deux citations.

sujet d'écriture[698], on s'approche de l'écoute d'une voix singulière du texte pour arriver à une conclusion importante que « la voix est indécidable entre la personne et le texte[699] ». L'indécision est un terme de l'œuvre de Maeterlinck, et c'est plus qu'un terme ; « l'indécision est un moteur poétique chez Maeterlinck[700] », souligne Gérard Dessons. La démarche poétique est faite envers l'interlocuteur, l'autrui. À travers l'indécision, elle lance le défi à l'inconnu en le mettant en scène dans tous les sens du terme. Ainsi, la voix au sens métaphorique que le musicien prête au texte pour que la musique retrouve sa voix, passe au domaine du texte et de sa voix, à travers la conception de subjectivité et de trans-subjectivité.

3. De l'exclamation au phrasé, du phrasé au chant

Poser la question du cri est important pour poser la question de la voix, du naturel, du langage et de son caractère continu ; pour étudier également les rapports pluridirectionnels entre le parlé et le chanté à travers le cri comme continu. À son tour, l'analyse du langage, du poème, du chant conceptualise la notion de cri. Elle fait bouger le cri comme élément pré-ontologique vers la criée comme activité du langage[701].

Le cri et le chant apparaissent antagonistes, si l'on met le cri du côté de la nature de l'expression spontanée et le chant, du côté de la culture et de l'expression artistique, donc médiatisée. Gérard Dessons rappelle la position doxologique des approches du cri : linguistique, poétique, philosophique, politique, esthétique – qui le définissent historiquement comme une négativité par rapport au langage, à l'intégrité, au continu, à la mesure[702]. La doxa voit dans le cri un moyen de division, un témoignage de la douleur d'un corps isolé. Le cri est mis du côté de la passion ; son identité est une unité discrète (un mot, voire une interjection).

Mais c'est surtout dans le domaine du chant que le cri est revalorisé aux XIXe-XXe siècles grâce à sa parenté spécifique avec la chanson et surtout à son apport à l'étude de la voix (Jean-Georges Kastner, Manuel Garcia, Charles Panzéra). Jean-Georges Kastner dans l'introduction *Aux Voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale*

---

[698] E. Griffiths : « The poet`s voice is not the voice of the person who is the poet », *The Printed Voice of Victorian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 67, cité par Henri Meschonnic : « La voix du poète n'est pas la voix de la personne qu'est le poète », dans « Le Théâtre dans la voix », *op.cit*., p. 26.

[699] « […] voice is the undecidable between person and text », D.Wesling, « Difficulties of the Bardic : Literature and the Human Voice », dans *Critical Inquiry*, 8/1, Autumn 1981, p. 80; cité par E. Griffiths, p. 67, dans Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », *op.cit.*, p. 26.

[700] Gérard Dessons, *Maeterlink, le théâtre du poème, op.cit*., p. 46.

[701] Le terme « criée » appartient à Gérard Dessons dans son article « La criée du poème », dans Montserrat Prudon (dir.), *La Poésie à cœur à corps et à cris*, Mandres-les-Roses, Mandala, « Traverses », 2005, p. 33-56.

[702] Gérard Dessons, « La criée du poème », *op.cit*., p. 33-56.

depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours ; précédé de *Considérations sur l'origine et le caractère du cri en général* rend au cri un rôle important d'« intermédiaire trop méconnu entre le chant et le discours » ; il le place « d'une part, à l'origine des langues, de l'autre à l'origine des arts lyriques[703] ». La première partie de cette définition du cri comme origine des langues est traditionnelle, elle continue l'anthropologie linguistique de Rousseau et sa position sur la naissance des langues à partir des passions : « ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix[704] ». La deuxième partie de la définition de Kastner est révolutionnaire, elle réconcilie la nature et l'art ; revalorise le cri ; l'humanise en le mettant du côté de l'art, en faisant de lui un fondement indispensable de l'art lyrique. En même temps, il souligne les caractéristiques de spontanéité et de corporéité dont le cri dote l'art lyrique.

Il est important de déterminer la notion de cri pour en construire un concept du langage, de la même manière que l'on travaille sur le concept du silence du langage. Ces deux termes – cri et silence – ne sont pas convoqués pour l'analyse du langage, étant deux antipodes marginaux, mais c'est avec ces domaines que l'on pénètre dans le milieu qui appartient à la fois au langage et à la musique, que l'on peut appeler dans l'hypothèse du travail, le domaine du chant et de la voix. Le cri devient un point de vue critique sur le chant et, par conséquent, sur le langage.

Le cri est une des thématiques conductrices dans *Pelléas et Mélisande*, c'est avant tout un moment symbolique dans la pièce. Les personnages du drame menacent les uns les autres par le cri (Yniold à Golaud : « Je vais crier » (M, p. 421) ; Golaud à Mélisande : « Ne criez pas ! » (M, p. 379)). Le cri accompagne un mystère qui plane tout au long de la pièce et qui annonce, et plutôt suggère en le criant : « Comme elle [la porte] crie ! » (M, p. 374) dès le début le dénouement inévitable du drame, le corps de Mélisande à la fin prosternée devant la même porte du début.

---

[703] Jean-Georges Kastner, Georges, *Les Voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours* ; précédé de *Considérations sur l'origine et le caractère du cri en général*, 1857, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067473d>, consulté le 8 juillet 2022], p. 1.

[704] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues : où il est parlé de la mélodie, et de l'imitation musicale*, Genouilleux, La Passe du vent, 2012, p. 45. Le chapitre II s'intitule « Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions ». Par ailleurs, la conception de Rousseau lie la naissance de la parole à la nature comme origine et autorité de toute parole : « pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, de plaintes » (*Ibid*.). S'il s'agit surtout de la nature humaine, elle est inséparable de la nature physique environnante. Cette définition accentue la notion de voix. Selon la conception ancienne, traditionnelle, on aurait dit que la voix annone la naissance de la parole. Selon l'approche moderne, la parole naît avec la voix, car il n'est pas possible de séparer l'une de l'autre.

Dans le dernier acte, les servantes montent dans la pièce de Mélisande après un rituel qui s'installe aux moments entre le cri et le silence. Voici un échange de servantes (scène coupée par Debussy) :

> DEUXIÈME SERVANTE. – Il faudrait faire taire les enfants… Ils crient de toutes leurs forces devant le soupirail…
> […]
> *Un silence.*
> PREMIÈRE SERVANTE. – Je n'entends plus crier les enfants.

L'accent est mis sur la particularité de l'écoute et non pas sur la prolifération sonore ou son absence. On ne sait pas si les enfants ont fini de crier ou crient encore. Le plus important est le fait de ne pas entendre ce que l'on entend d'habitude. C'est un silence inhabituel, intérieur qui n'est pas régi par le bruit environnant. Dans la pièce, c'est un silence criard, un signe pour les servantes de monter dans la chambre de Mélisande (ce qui veut dire symboliquement la mort de l'héroïne).

En étudiant le cri de Mélusine dans la musique classique, Claude Jamain souligne que le cri est renié par l'opéra dès son apparition en 1600 et ceci jusqu'au XIXe siècle. Seul le chant est privilégié, qui est « la partie angélique de l'être humain[705] » ; la vocalité est régie par la loi des nombres et rejoint ainsi l'ordre cosmique, touche aux phénomènes divins. Le cri fatal de Mélusine, prototype historique et mythologique de Mélisande[706], apparaît comme symbole de résistance de la voix humaine face aux contraintes esthétiques de l'harmonie du chant.

Non seulement le cri a du sens, mais du point de vue culturologique, il s'agit d'un genre qui réunit le langage parlé et le chant dans les cris ambulants des marchands de rue dont les plus connus sont les cris de Paris. Il existe une pédagogie musicale ambulante, où les cris (et leur *art*) s'apprennent. Selon le Comte de Berthou qui entreprend au XIXe siècle le travail de la classification des cris, illustrés par les partitions, il y a « des professeurs de cris[707] », et l'on peut parler d'un « Conservatoire des Cris de Paris » aux environs des Halles. Pour Georges Kastner, collectionneur de cris ambulants au XIXe siècle, le cri forme la matière de la musique et de la parole. Kastner évoque la nature et les bruits comme source à la fois du langage et de la

---

[705] Claude Jamain, « La voix de Mélusine », *Idée de la voix. Etudes sur le lyrisme occidental*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 76.
[706] « Mélusine, Mélusene, Mélisende sont le même nom & ce nom est gaulois » dans Bullet, *Dissertation sur la mythologie française et sur plusieurs curieux de l'histoire de France*, Paris, Moutard, 1771, p. 15-16, [en ligne : <https://books.google.fr/books?id=rswTAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PA15#v=onepage&q&f=false>, consulté le 2 mai 2024].
[707] Voir l'article de Jean-Rémy Julien, « L'influence des crieurs de Paris sur le récitatif debussyste : une hypothèse », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (I.R.A.S.M)., vol. 15, N.2, 1984, p.141-157, [en ligne : https://www.jstor.org/stable/836861, consulté le 6 novembre 2022].

musique, le cri, lui, ayant la forme à demi musicale et à demi verbale[708]. Représentant une manifestation vocale, le cri est au centre d'intérêt de l'art.

Le genre paradoxal des cris des marchands de rue abolit la frontière entre le cri et le chant et les met dans de nouveaux rapports qui permettent de les revaloriser mutuellement. Des compositeurs créent des œuvres sous l'inspiration des cris-chants des marchands de rue (Clément Janequin, *Les Cris de Paris,* XVIe siècle ; Luciano Berio, *Cries of London,* XXe siècle). Les compositeurs sont inspirés de l'idée même de (faire) chanter ce que l'on scande en se déplaçant pour des objectifs pragmatiques, autrement dit, l'idée de (faire) chanter le quotidien, le mettre en scène dans tous les sens du terme.

Joseph Mainzer dans l'*Encyclopédie morale du XIXe siècle* sur les mœurs du siècle montre l'intérêt global et généralisé des musiciens de la première moitié du XIXe siècle envers les cris de Paris : « Les musiciens sont naturellement ceux dont les cris des rues ont le plus vivement intéressé la curiosité ; tous ont essayé de les imiter avec leurs instruments ou de les noter[709] ». La modalité contenue dans l'adverbe naturellement attire l'attention : elle indique la musicalité inhérente des cris des rues et en même temps souligne l'existence des liens entre le chant et la nature. La citation de Rameau en exergue, restituée en entier, dit : « Écoutez les gens qui chantent ce qu'ils crient dans les rues, rien ne vous prouvera mieux les purs effets de la Nature en pareil cas[710] ». Il y surgit la question des rapports immédiats du cri et, par conséquent, du chant avec la nature. La référence de Rameau à la nature est historique. Mise en majuscule par le compositeur, la nature représente la valeur suprême de toute création, y compris la création artistique, elle en est l'origine et l'exemple à imiter.

En parlant des cris de la rue, Joseph Mainzer distingue trois genres de musique. À côté de la musique savante apparaît la musique populaire qui accompagne les tranches d'âge, les milieux professionnels et sociaux de la vie de chacun, comme berceuses ou chants d'école, « un ami fidèle », « ange consolateur de nos souffrances[711] ». Ce deuxième type est plus proche de la nature qui lui donne ses accents « si pleins d'éloquence et de conviction ». Quant au troisième genre, les cris-chants des marchands ambulants, d'après Mainzer, il s'agit d'une invention du prolétaire « à laquelle l'art est tout à fait étranger ». Cette typologie est frappante parce qu'elle distingue nettement les cris-chants comme genre à part, qui n'appartient ni à la musique savante, ni à la musique populaire. C'est le critère professionnel à vocation sociale utilitaire qui l'oppose

[708] Georges Kastner, *op.cit.*, p. 3.
[709] Joseph Mainzer, *Les Français peints par eux-mêmes* : *Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle publiée par Léon Curmer*, 1841, chapitre « Les cris de Paris », Paris, Omnibus, 2004, p. 793.
[710] Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, *op.cit.*
[711] Joseph Mainzer, *Les Français peints par eux-mêmes*, *op.cit.*, p. 787. Les citations suivantes sont p. 785 et 787.

à la création artistique. Il est d'autant plus remarquable que ce sont les musiciens qui entendent les cris des rues comme source potentielle d'inspiration musicale.

L'intérêt des musiciens envers les cris consiste soit dans l'imitation, soit dans l'ambition d'en fixer sur papier. En même temps, la particularité des cris réside dans leur caractère inépuisable, infiniment inventif si bien qu'ils deviennent inimitables, impossibles à être fixés sur une partition, car « cela ne ressemble à rien. Toute la notation est insuffisante pour rendre de telles intonations » (p. 794). Cette caractéristique des cris de rues rappelle le sentiment de Debussy quand il dit à propos d'*Ibéria* (*Images pour orchestre*) que « *ça n'a pas l'air d'être écrit*[712] ». Dans son article sur les mœurs du siècle, Joseph Mainzer donne des noms des cris de rues qui représentent un spectacle original de voix indéfinies : « chaos », « tohubohu », « brouhaha », « immense tintamarre de cris et de chants », « infernal charivari », et qui remontent au rang des termes comme « *crierie* » (p. 788), souligné par l'auteur, signalé comme néologisme, « les criages de Paris » (dans le domaine administratif, droit de crier qu'il fallait acheter à la ville) (p. 791).

Les cris des marchands de rue selon Proust et Maeterlinck

La fin du XIXe siècle révèle une approche scientifique des cris des marchands de rue. Des spécialistes en font des répertoires, des classements, enregistrent les paroles et les mélodies. Georges Kastner publie en 1857 l'ouvrage déjà cité *Les voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Le Comte Paul de Berthou se réfère à l'ouvrage de Kastner et fait une typologie de 236 cris (1880-1890), illustrés de partitions.

En se référant à ces deux sources, Jean-Rémy Julien entreprend une tentative ambitieuse de « retrouver dans le répertoire de Berthou [les cris de Paris 1880-1890], contemporain de Proust, des cris qui se greffent sur la musique de Debussy ou à l'inverse, des fragments musicaux [du drame lyrique en question] qui épousent des timbres des cris de Paris[713] ». L'inconnu de la modernité de Debussy, le « mystère » de sa musique (terme de Jankélévitch) se voient ainsi abordés du côté du cri. Jean-Rémy Julien analyse la mélodie de cinq répliques de *Pelléas et Mélisande* citées par Proust dans *La Prisonnière*[714] et cherche des rapprochements avec les

[712] Lettre à André Caplet du 25 février 1910, Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit*., p. 1253, souligné par le compositeur.
[713] Jean-Rémy Julien, « L'influence des crieurs de Paris sur le récitatif debussyste : une hypothèse », *op.cit.* p. 150.
[714] Marcel Proust, *La Prisonnière*, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, tome III, coll. « La Pléiade », p. 116-118.

mélodies des cris ambulants répertoriés par Berthou. Le rapprochement se fait sur les petits intervalles de seconde (oscillations autour d'un demi-ton ou d'un ton), de tierce (un ton et demie, deux tons), oscillations montant et descendant au sein d'une mesure (ou des mesures voisines). L'analyse de Julien constate comme trait caractéristique réunissant les cris de rue et le récitatif de Debussy, une monotonie mélodique : la mélodie varie au sein de l'intervalle d'une seconde : « V'la l'marchand d'écrevisse » (cri recueilli par Berthou rue de Fleurus en juin 1890) ; Pelléas : « les lumières sont très hautes » (A.I, S.3, p. 56) ; au sein de la tierce mineure : « pois verts, pois verts » (Julien, p. 150) que Julien met à côté des tierces de Golaud « N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre » (A.I, S.2 (1)) (Julien, p. 151). La mélodie reste souvent sur la même note, des exemples de *Pelléas et Mélisande* sont nombreux, y compris celui, cité par Proust « On ne sait/[715]pas ce qu'il y a ici » (A.I, S.2 (1)), (D, p. 22), avec une montée de la mélodie au début et une descente à la fin, l'intervalle d'une seconde majeure, que Julien compare à « Quat' sous les pommes, les carottes, les navets » (Julien, p. 151). Julien cale les paroles de *Pelléas et Mélisande* sur les paroles des cris des marchands de légumes, de coquillages et crustacés sous les notes de la partition rédigée par Berthou, en démontrant le même dessin mélodique des cris et de *Pelléas et Mélisande* (les montées et les descentes sur les mêmes intervalles). L'inexactitude de la mélodie est tolérée, la tessiture n'est pas respectée ; mais ce qui est recherché, c'est la direction générale de la mélodie qui, elle aussi, reste approximative mais cette approximation est palliée par les petits intervalles.

Jean-Rémy Julien cherche dans le répertoire des cris de Berthou la mélodie des marchands d'escargots pour la comparer avec certaines répliques de *Pelléas et Mélisande* citées par Proust dans *La Prisonnière*[716]. Ces répliques sont « On ne sait pas ce qu'il y a ici » ; « Cela peut paraître étrange » (l'original est « Cela peut nous paraître étrange ») ; « Il n'y a peut-être pas d'événements inutiles » (l'original est « Il n'arrive peut-être pas d'événements inutiles ») ; « Il ne faut pas t'effrayer… ». « C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde ». Proust suggère alors que « les notes mêmes sur lesquels s'élève, avec une douceur grandissante, la voix du vieux roi d'Allemonde ou de Golaud […] étaient celles qui servaient au marchand d'escargots pour reprendre en une cantilène indéfinie […][717] ».

Jean-Rémy Julien arrive dans son analyse à une conclusion paradoxale : « …Mais il est regrettable que cet exemple s'éloigne radicalement du récitatif debussyste à la fois par l'étendue de sa voix, par la présence d'un glissando intercalé, et par la netteté de ses notes pivots, montant

[715] Nous marquons par la barre oblique / la montée de la voix (et par la barre oblique inversée \ la descente).
[716] Marcel Proust, *La Prisonnière, op.cit.*, p. 117.
[717] Marcel Proust, *La Prisonnière, op.cit.*, p. 118.

ou descendant franchement à la tierce ou la quinte[718] ». Cette conclusion révèle les traits caractéristiques du récitatif de *Pelléas et Mélisande*, approximation de notes, absence de glissando. Mais la conclusion trahit l'hypothèse de travail qui cherche à prouver la présence de voix populaires (des cris des marchands) dans le drame lyrique de *Pelléas et Mélisande*, ce qui aurait justifié le côté « naturel » qu'évoque Debussy quand il parle du drame lyrique[719]. Cependant, Debussy le souligne lui-même dans la lettre à Gustav Barczy qu'« il ne faut se servir de la musique populaire de son pays que comme base, jamais comme moyen d'écriture[720] ». Cela veut dire que le chant populaire n'est qu'une source qui doit être nécessairement repensé par la musique pour devenir un discours quotidien chanté. On se demande encore à travers cette citation si l'on peut considérer les cris des marchands de rue comme de la musique populaire. La lettre de Debussy à Gusztáv Bárczy est importante parce qu'elle met en valeur la musique populaire en tant que source d'inspiration, et constitue la critique de l'approche de Wagner[721]. Des musicologues et chefs de chœur attribuent à Debussy la redécouverte de chants polyphoniques autour des cris ambulants, œuvres du XVIe siècle.

La lecture des pages de *La Prisonnière* de Proust, consacrées aux cris des marchands de rue, auxquelles se réfère Jean-Rémy Julien, apprend beaucoup sur les « récitatifs déclamés[722] » de *Pelléas et Mélisande.*

L'avis poétique et musical de Proust n'est pas anodin[723]. Mélomane, amateur fervent de Wagner, il écoute *Pelléas et Mélisande* le 21 février 1911 abonné au théâtrophone, l'invention de l'époque[724]. Proust avoue bien connaître l'opéra de Debussy, il dit : « Tous les soirs où cela se donne, si malade que je sois, je me jette sur cet instrument et les jours où cela ne se donne

[718] Jean-Rémy Julien, *op. cit.*, p. 149-150.
[719] Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? », *op.cit.*
[720] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 1361. La lettre est publiée la première fois comme « Lettre inédite a l'impresario hongrois M. Barczy » in *Lettres inédites à André Caplet*, recueillies et présentées par Edward Lockspieser, Monaco, Ed. du Rocher, 1957, p. 95.
[721] Claude Debussy : « Les conseils de Wagner ont été mauvais pour beaucoup de musique et beaucoup de pays… », (*Ibid).* Debussy insiste sur le fait que la musique populaire peut être une source d'inspiration, de liberté, de couleur et de rythme, mais il ne faut pas la copier, ni « l'habill[er] avec des vêtements d'école » (*Ibid*.).
[722] Marcel Proust, *La Prisonnière*, *op.cit*., p. 117.
[723] Roland Barthes accorde à Proust une place exceptionnelle dans le discours sur la musique, même si sa remarque souligne l'insuffisance d'un tel discours d'écrivain : « beaucoup de musiciens ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust », *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 247.
[724] [en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2trophone, consulté le 25 novembre 2022].

pas, je remplace Périer[725] et me le chante[726] ». Proust compare *Pelléas et Mélisande* avec *Boris Godounov* de Moussorgski, comparaison fréquente dans les recherches musicales en sur les possibles sources de *Pelléas et Mélisande*[727]. La remarque de Proust sur les chants du peuple dans *Boris Godounov* attire l'attention sur une voix collective, « musique de la foule, qui est plutôt un langage qu'une musique[728] », une voix qui parle, en véhiculant toutes les nuances musicales. Dans *La Prisonnière,* le héros lyrique avoue entendre dans les cris des marchands de rue la psalmodie liturgique d'une part, et d'autre part, « la déclamation – à peine colorée par des variations insensibles – de *Boris Godounow* [sic.] et de *Pelléas* ». Les points de rapprochement se trouvent dans la déclamation, et sont appelés par Proust « récitatifs déclamés » (*supra*). En outre, les caractéristiques qui rapprochent les cris et le récitatif de *Pelléas et Mélisande* sont les « douloureux finales », prononcés dans « une chantante mélancolie ». Cette remarque révèle toute une dramaturgie spécifique qui est impliquée dans les répliques de *Pelléas et Mélisande* et dans les cris des rues, c'est la mise en scène de la voix humaine sur des paroles très simples et répétitives.

Il faut noter que deux des cinq répliques citées par Proust sont approximatives. Soit elles sont citées de mémoire, soit l'exactitude n'est pas recherchée, de la même manière que l'exactitude des notes. D'après Jean-Rémy Julien, **«** Proust compare l'incomparable et rapproche sans vergogne, mais avec un savoureux humour, l'innovation du récitatif debussyste et l'éternité des appels du petit commerce ambulant[729] ». On voit que la comparaison du récitatif de Debussy avec les cris dote le premier du caractère infini des voix des rues dont les origines consistent dans leur fonctionnement et renouvellement éternel (sur les principes des origines du langage). Debussy participe alors à l'invention d'une éternité à travers le chant, qui est un mode particulier qui se forme avec le concours du chanté et du parlé, les deux appartenant au domaine du quotidien, relevé au niveau de l'éternel.

---

[725] Jean Périer (baryton Martin) est le créateur du rôle de Pelléas. Le Baryton Martin est un baryton léger, avec une étendue développée de son registre aigu et un timbre lyrique qui le rapproche du ténor. Cette appellation provient du baryton Jean-Blaise Martin (1768-1837), chanteur devenu célèbre pour ses rôles à l'Opéra Comique (les opéras de Boieldieu, Isouard, Méhul, Dalayrac et Halévy, entre autres). Un des rôles phares de ce répertoire est Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy ou Orphée de l'opéra homonyme de Monteverdi, Enée de Purcell ou encore les œuvres de Ravel et Poulenc, [en ligne : <https://olyrix.com/air-du-jour/1207/air-du-jour-quotidien-vocabulaire-dopera-francais-jansen-mozart-noces-de-figaro-decourir-lyrique-gratuit>, consulté le 10 juillet 2021].

[726] Le programme de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique, juin 2010, [en ligne : https://www.opera-comique.com/sites/default/files/2021-12/2010_PelleasetMelisande_Document_ALireAvant.pdf, consulté le 28 septembre 2022].

[727] Jean Barraqué : « C'est par une même façon de ressentir le monde harmonique que Moussorgski et Debussy sont intimement liés » dans Jean Barraqué, *Claude Debussy*, 1962, Paris, Seuil, 1994, p. 39.

[728] Marcel Proust, *La Prisonnière*, *Le Temps retrouvé*, t.3, Paris, Gallimard, 1954, p. 117, les citations suivantes sont p. 116 et 117.

[729] Jean-Rémy Julien, *op.cit.*, p. 150.

Proust considère les cris des marchands comme « appel[s] amusant[s][730] », servant avant tout à attirer l'attention et à être reconnaissables à force d'être répétés sur le même registre vocal, et selon une intonation et un rythme conventionnels. « L'appel » est musicalement loin de la chanson, mais souligne le côté dialogal de l'émission de la voix, car « l'appel » sous-entend un « tu » à qui il est adressé. Le rapprochement entre les cris et la déclamation de *Pelléas et Mélisande* permet d'entendre dans les répliques du drame lyrique des appels. Ce ne sont pas nécessairement des appels au secours, malgré la force phraséologique de l'expression et le contexte lugubre de la pièce en question et de toutes les pièces de Maeterlinck. Les appels n'ont pas d'autre objectif que d'être entendus. Avant même d'attirer l'attention, ils assurent une fonction phatique nouvelle, consistant moins à dire qu'à être entendus pour signaler le locuteur. Nous analysons dans le chapitre « Le silence éloquent du e muet » la tendance des personnages de s'adresser les uns aux autres en s'appelant par leurs prénoms, ce phénomène s'intensifiant dans le prénom de Mélisande qui devient en lui-même la chanson de Mélisande. Par ailleurs, les interjections qui constituent par elles-mêmes une matière prosodique spécifique de *Pelléas et Mélisande*, font entendre ces appels pluridirectionnels qui traversent la pièce. On repense aussi aux voix de marins rajoutées par Debussy dans A.I, S.3 (D, p. 55-57 ; 61-65).

Proust évoque une particularité des cris de marchands : les paroles peuvent varier, mais toutes les interprétations gardent un trait commun qui réside dans un silence au milieu du mot, surtout si celui-ci se répète deux fois. Cet « arrêt rituel[731] » rappelle le plain-chant d'église. Le marchand « psalmodiait » : « Habits, marchand d'habits, ha-bits ». Le point d'orgue sur un mot chanté rappelle *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, les syllabes allongées par le petit Allan :

> « Est-ce que Ma-aleine est ma-alade ?»
> « Très, très, très ma-alade ? »
> « Ou-ouvrez les yeux, Ma-aleine[732] »

La voix cherche à résonner dans les mots clés d'ordre sémantique : dans le cas des cris des rues, ce sont les marchandises annoncées. Dans le cas de *La Princesse Maleine*, ce sont les mots clés d'ordre prosodique. Les syllabes marquées graphiquement par des traits d'union tombent, par ailleurs, sur la cellule-souche de la pièce -mal- (dans ma-aleine, ma-alade, mais aussi -al dans des noms des personnages : Maleine, Allan, Hjalmar[733]).

[730] Marcel Proust, *op.cit.,* p. 116.
[731] Marcel Proust, *op.cit.*, p. 118, les citations suivantes sont à la même page.
[732] Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine, Œuvres II*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 155 ; p. 156 et p. 157.
[733] Cette cellule-souche est repérée et analysée en détail par Gérard Dessons dans *Maeterlinck, le théâtre du poème*, « Maleine m'a l'air un peu malade », Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 90-99. La cellule-souche révèle un travail du signifiant qui organise les éléments des phrases selon une nouvelle logique qui crée un vocabulaire personnel de l'œuvre. Il s'agit d'un travail poétique, d'un continu.

En outre, Proust remarque une des valeurs littéraires de Maeterlinck : « la tristesse et le vague de Maeterlinck transposés par Debussy », le cri-chant-cantilène est humanisé. Paul de Berthou répète à plusieurs reprises qu'il faut que les marchands ambulants apprennent « le cri ou le chant », qu'ils connaissent « le cri ou la chanson » (Berthou). Dans ces paradigmes, le cri bouge du côté du chant, de l'artifice, de l'anthropos et non du côté de l'animalier et de réactions spontanées.

Proust fait référence aux rôles d'Arkël et de Golaud et compare certaines de leurs répliques avec les cris de marchands d'escargots. Le point de comparaison se trouve dans les notes « sur lesquelles s'élève, avec une douceur grandissante, la voix du vieux roi d'Allemonde ou de Golaud[734] ». Ce sont les mêmes notes « qui servaient au marchand d'escargots pour reprendre, en une cantilène indéfinie ». Proust pose la question de la manière de dire et de chanter « ces mots fort clairs […] soupirés sur un ton si peu approprié, mystérieux, comme le secret qui fait que tout le monde a l'air triste dans le vieux palais où Mélisande n'a pas réussi à apporter la joie, et profond comme une pensée du vieillard Arkël qui cherche à proférer dans des mots très simples toute la sagesse et la destinée ». En effet, la simplicité des dialogues de Maeterlinck (de son premier théâtre, notamment), les mots répétitifs caractérisant ses œuvres sont comparables avec le principe des mots simples et clairs des cris des rues. Ce principe renvoie à une parole quotidienne, entendue tous les jours, la même et chaque fois différente[735]. Proust pose la question de la manière de dire et de chanter « ces mots fort clairs » qui ne suffisent pas pour transmettre la sagesse de la destinée. C'est un ton mystérieux paradoxalement peu approprié qui les transforment dans des messages appropriés du mystère de la vie et de l'inconnu du dialogue quotidien.

La comparaison du récitatif de *Pelléas et Mélisande* avec les cris des marchands de rue, et surtout la démarche de Jean-Rémy Julien consistant à trouver dans les cris des marchands de rues la source du récitatif de Debussy, ne sont pas fiables en soi. Julien analyse le nombre de syllabes dans les répliques de *Pelléas et Mélisande*, citées par Proust et dans celles qui figurent dans la partition de Debussy, mais il ne s'adresse pas au texte de Maeterlinck. Le décompte de syllabes ne prend pas en considération la prononciation du e muet ou bien la diérèse de « mystéri-eux » (D, p. 407). Cependant, le rapprochement des cris et du récitatif est pertinente, car il met l'accent sur la simplicité des paroles et de la mélodie. Les paroles ordinaires de tous les jours constituent l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Maeterlinck (en même temps

[734] Marcel Proust, *op.cit.*, p. 117. Les citations suivantes sont p. 118 et p. 117.
[735] Emile Benveniste constate que « dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention », Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.II, *op.cit.*, p. 19.

qu'une des cibles des critiques qu'il a suscitées) et une innovation dramaturgique majeure. Dans la même veine, d'après Jean-Rémy Julien, Debussy a recherché le naturel et l'a trouvé dans les chants des marchands de rue, s'en est inspiré. Jean-Rémy Julien fait référence à « un rituel ancestral et national […] provenant de l'éternelle psalmodie[736] ». Mais pour Julien, « il n'est pas "naturel" de chanter » ; en même temps, s'il s'agit de chanter le plus naturellement possible, il faut se référer aux marchands des rues d'après lui. On assiste à un changement de paradigme théorique, la diction naturelle du parlé est substituée par le naturel de la diction chantée. Si chanter n'est pas naturel, on peut chanter naturellement. La manière de faire (dire, chanter) naturellement est plus véridique que l'objet (la nature) ou la caractéristique (le naturel). Cela rejoint la question de la vraisemblance en littérature.

Par ailleurs, c'est la valeur d'approximation qui vient sur le premier plan : la mélodie de *Pelléas et Mélisande* que Julien prend en exemple n'est pas exacte ; mais Julien souligne à juste titre le changement de notes minime, autour d'un ton, un ton et demi, comme dans les mélodies ambulantes de crieurs de rues. À côté de la simplicité, apparaît l'approximation, qui devient une qualité, plus fiable que l'exactitude quand on cherche à se rapprocher du naturel (en particulier, de l'intonation de la voix).

D'une part, les critiques ont tendance à dire que le récitatif debussyste est un trait atypique de l'opéra : ce n'est pas « chanté », mais cela ne veut pas dire qu'automatiquement cela se met du côté du parlé, puisqu'il n'est pas naturel non plus de garder la même note en parlant. Comme si Debussy avait inventé un troisième mode. Donc, la mélodie de Debussy relève d'un double questionnement sur le langage : son caractère « naturel » est renversé par les principes mêmes du naturel, de la même manière que le « mystère » de Maeterlinck est doublement mystérieux, inhabituel, retourné par l'expression qui l'accompagne, « tout le monde » : « c'était un petit être mystérieux, comme tout le monde… » (M, p. 451). Le récitatif de Debussy, comparable à la fois à des cris ambulants et à la psalmodie liturgique réinvente le naturel du chant et le naturel du parlé.

Mais l'intuition de Jean-Rémy Julien est juste : elle invite à approfondir la recherche sur le parlé et le chanté, qui constituent ensemble le mystérieux du quotidien. Supposer la proximité entre les cris de Paris et le récitatif de Debussy sert à montrer à quel point le parlé et le chanté travaillent de concert, dans la continuité, sans découper le langage en zones d'utilisation (musicale ou textuelle). Le récitatif de Debussy est entendu à travers le parlé-chanté des cris ambulants. En même temps, l'analyse révèle la particularité des courbes mélodiques, les petits

[736] Jean-Rémy Julien, *op.cit.*, p. 152. La citation suivante est à la même page.

intervalles, les variations minimes de la voix, de l'intonation, souvent *recto tono*, répétition de la même note et des mêmes paroles.

Les cris des marchands de rue sont un point de vue sur le langage et sur le chant, c'est l'articulation de valeurs individuelles et sociales. L'intérêt réside plus dans l'activité de crier que dans le substantif cri (qui est influencé par le sens contemporain de « pousser des cris perçants »). Toutefois, dans le cadre de *Pelléas et Mélisande*, c'est la première étymologie, animalière « des cris de cochons » qui est aussi opérationnelle. Mainzer donne dans l'article sur les cris de Paris dans l'Encyclopédie *Les Français peints par eux-mêmes* (*op.cit.*) des exemples de cris qui correspondent au monde animalier de *Pelléas et Mélisande*. Cette étymologie formule la question sur le naturel dans le drame lyrique en question, dans le chant et dans le langage en général. Est-ce que le fait que la manière de chanter rapproche celle d'annoncer les marchandises dans la rue, en gagne en naturel ? Plus spécifiquement, dans le cas des marchands de rue, la voix est proférée sur un modèle rythmique et mélodique reconnaissable. La force physique de la voix cherche à atteindre tous les coins des rues et des maisons (dans le cas des cris de marchands). La force symbolique de la voix cherche à atteindre tous les coins de l'écoute et de l'âme (dans le cas de l'œuvre de Maeterlinck et Debussy). Le cri joue un rôle symbolique musical et poétique. C'est une quête de la voix, sa libération dans la prolifération de l'humain. Gérard Dessons attire l'attention sur la distinction du physique et du symbolique : « en cela, la force du cri est indépendante de toute intensité sonore ou graphique. Hurlé ou chuchoté, le cri du poème est fort par nature[737] ». L'expression « par nature » n'est pas neutre. La citation de Rameau, en exergue de l'ouvrage de Georges Kastner, *Les Voix de Paris (op.cit.)*, met en relief le rôle originaire de la nature : « Écoutez les gens qui *chantent* ce qu'ils *crient* dans les rues, rien ne vous prouvera mieux les purs effets de la Nature en pareil cas (*supra*) ».

Proust compare le vague et la tristesse de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy, avec la musique de Rameau. Le marchand d'escargots, après avoir presque « parlé[738] », « ajoutait avec une chantante mélancolie » « dans un de ces douloureux finales par où l'auteur de *Pelléas* s'apparente à Rameau » (p. 117). La référence à Rameau est historique, comme l'est la référence à la belle nature, la valeur suprême encore dans la première moitié du XIXe siècle.

L'articulation dans le langage à travers le chant

Ce rapprochement du récitatif avec les cris ambulants soulève la question de l'articulé et de l'inarticulé dans la parole. L'approche traditionnelle est présentée par Georges Kastner qui

[737] Gérard Dessons, « La criée du poème », *op.cit.*, p. 53.
[738] Chez Proust entre guillemets.

rejoint les philologues et littéraires de l'époque (Guillaume de Humboldt, Jacob Grimm, Charles Nodier). Cette approche distingue la troisième phase de la voix, la parole ou voix articulée, étant la phase la plus développée après la voix native et la voix acquise (sociale[739]). Cependant, Kastner présente aussi la réflexion du Docteur Colombat (d'Isère)[740] qui s'oppose à l'opinion sur le langage primitif vocalique représenté uniquement par les interjections. Selon lui, les sons articulés existent dès le début de la parole humaine, ils ne sont pas inventés, mais aussi naturels, d'où l'idée qu'il n'existe pas de différence entre la voix native (le cri) et la voix articulée. Pour que la voix signifie, la distinction articulé/inarticulé n'est pas fonctionnelle. Kastner cite le docteur Colombat en précisant qu'il va plus loin que Humboldt et Nodier : « C'est dans l'instrument vocal qu'il faut chercher les premiers éléments du langage, et non dans l'industrie humaine qui ne les créa pas, qui ne fit que les combiner de mille manières[741] ». Cette citation invite à déplacer le regard. Ce n'est pas la fabrication progressive des sons qui est au centre de la recherche, mais l'invention du langage au sens large du terme, qui, dès le début et toujours, a à faire avec les sons inarticulés et articulés. La caractéristique du primitif se trouve encore remise en cause. Par conséquent, la voix inarticulée acquiert de la valeur, à côté de la voix articulée.

Antonin Artaud entend justement dans le cri la valeur de la continuité du langage[742]. Dans la même veine, dans la deuxième moitié du XXe siècle, la question de l'articulation est creusée par Roland Barthes à travers la prononciation. Trois termes sont à distinguer : l'articulation, la prononciation, la diction : « la diction est chez les chanteurs, non chez les comédiens, asservis à l'esthétique petite-bourgeoisie de la Comédie-Française, qui est une esthétique de l'articulation, et non de la prononciation[743] ».

Roland Barthes étudie le chant du baryton martin Charles Panzéra, un des interprètes du rôle de Pelléas. Le point théorique crucial, dans l'article de Barthes et dans les travaux de Panzéra[744], est la distinction entre l'articulation et la prononciation :

---

[739] Georges Kastner distingue quatre phases de la voix : 1) le cri ou voix *native* ; 2) la voix proprement dite ou voix *acquise*, voix *sociale* ; 3) la parole ou voix *articulée* ; 4) le chant ou voix modulée et appréciable (il existe une opinion que la parole et le chant ne sont que des modifications de la voix sociale), dans Georges Kastner, *op.cit.*, p. 1.

[740] Kastner se réfère à l'ouvrage du docteur Colombat (d'Isère), *Mémoire sur la psychologie et physiologie des sons articulés* et de l'*Orthophonie*, 3e édition, Paris, Bechet et 1840, couronné par l'Académie des sciences.

[741] Georges Kastner, *op.cit.*, p. 2.

[742] Nous nous référons à l'article de Gérard Dessons, « La criée du poème », *op.cit.*

[743] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 249.

[744] Parmi les travaux théoriques de Panzéra, *L'Art de chanter*, Paris, 1945 ; *L'Amour de chanter*, Paris, 1957 ; *L'Art vocal : 30 leçons de chant*, Paris, 1959 ; *Votre voix : directives générales*, Paris, 1967. Panzéra a également théorisé la prononciation de consonnes. Barthes distingue des consonnes plus « atterries » que chutée, plus amenées que marquées (Barthes, *op.cit.*, p. 250).

> L'articulation est le simulacre et l'ennemi de la prononciation ; il faut *prononcer*, nullement *articuler* (contrairement au mot d'ordre stupide de tant d'arts de chant) ; car l'articulation est la négation du *legato* ; elle veut donner à chaque consonne la même intensité sonore, alors que dans un texte musical[745], une consonne n'est jamais la même : il faut que chaque syllabe, loin d'être issue d'un code olympien des phonèmes, donné en soi et une fois pour toutes, soit sertie dans le sens générale de la phrase[746].

Si l'articulation ne traduit que le sens, la prononciation garde et le sens (la phrase) et la musique (le phrasé). Barthes souligne :

> L'articulation, en effet, opère nocivement comme *un leurre du sens* : croyant servir le sens, elle en est foncièrement la méconnaissance […] : articuler, c'est encombrer le sens d'une clarté parasite, inutile sans qu'elle soit pour cela luxueuse. Et cette clarté n'est pas innocente, elle entraîne le chanteur dans un art, parfaitement idéologique, de l'expressivité – ou pour être encore plus précis, de la *dramatisation* : la ligne mélodique se brise en éclats de sens, en soupirs sémantiques, en effets d'hystérie.

La sémantique exagérée perd de sens, se met du côté de l'émotionnel incontrôlable. L'hystérie se met à la place de la sémantique. L'articulation devient nuisible, car elle gomme la voix qui transporte tout le corps, l'articulation étouffe la mélodie et détruit la continuité de la parole.

Vsevolod Meyerhold, le metteur en scène, révolutionnaire du théâtre moderne, qui met en scène les pièces de Maeterlinck en Russie au début du XXe siècle, s'oppose à ce côté hystérique du vieux théâtre traditionnel. Il expose le résultat du travail de l'atelier de répétition réunissant acteurs et metteurs en scène autour de l'art de Maeterlinck : « Ce dernier [le vieux théâtre] était toujours déchaîné et faisait appel à des procédés extérieurs grossiers (des mains qui s'agitent, des coups qui frappent la poitrine ou la cuisse). Le tremblement intérieur du frémissement mystique se reflète dans les yeux, les lèvres, les sons, dans la façon de prononcer les mots. C'est un calme extérieur dissimulant des émotions volcaniques. Et tout cela sans tension, avec légèreté[747] ».

La distinction entre l'articulation et la prononciation implique une réflexion sur le rapport entre la langue et la musique, pour mieux cerner en quoi ils sont différents et surtout complémentaires quand il s'agit de la diction particulière qui réunit le chanté et le parlé. Le metteur en scène Claude Régy définit la diction comme « une prise de position contre la psychologie, la narration, la déclamation, le sentimentalisme[748] ». Le sens est généré par le son, le souffle et

[745] Un terme intéressant de Barthes. Est-ce qu'« un texte musical » est celui qui est mis en musique ou bien écrit pour être mis en musique ou bien encore, comme dans le cas de Debussy-Maeterlinck, un texte destiné à être parlé, mais qui comporte bien une musicalité particulière?
[746] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p. 250.
[747] Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. 1, 1973, p. 114-116.
[748] Claude Régy, *Maurice Maeterlinck,* La Mort de Tintagiles, commentaire dramaturgique de Claude Régy, Arles, Actes Sud ; Bruxelles, Labor, 1997, p. 106.

le rythme. La diction est donc une manière de dire (comment c'est dit), la déclamation n'étant qu'un des moyens de diction, mais extériorisé, chargé d'émotions excessives.

Pour Barthes, dans les arts de l'articulation, la langue se met en avant, vient faire irruption dans la musique et la dérange d'une façon inopportune, intempestive elle est « le fâcheux, le casse-pieds de la musique[749] ». Dans l'art de la prononciation[750], l'art de Panzéra, d'après Barthes, au contraire, « c'est la musique qui vient dans la langue et retrouve ce qu'il y a en elle de musical, d'amoureux ». Pour réaliser cette irruption de la musique dans la langue, il faut une certaine *physique* de la voix (la façon dont la voix se tient dans le corps et le corps se tient dans la voix). Les termes de Barthes sont : *à voix nue, à tue-tête, à plein gosier,* – telles sont les caractéristiques du chant de Panzéra quand le chanteur interprète l'air savant d'une mélodie française à la manière d'une chanson populaire. La manière de la chanson populaire permet qu'on entende *« bien une histoire* ; quelque chose est raconté, qu'il faut que je reçoive à nu : rien que la voix et le dire ; voilà ce que veut la chanson populaire » (p. 251). Il n'y a rien qui s'impose de l'extérieur, aucune musique artificielle. C'est la musique de la voix qui parle.

L'articulation est de l'ordre du même, et la prononciation est de l'ordre du différent, ce qui est une valeur de la musique, d'après Barthes. Dans le même article « La musique, la voix la langue » (*op.cit.*), Barthes ajoute que « la musique est de l'ordre de la différence » (p. 247), alors que le langage est de l'ordre du général (qui se réalise dans l'activité de commenter, au sens scientifique ou idéologique), d'où la difficulté, insurmontable jusqu'à aujourd'hui , selon Barthes, de parler de la musique (p. 247). La musique est toujours du côté du différent et de la valeur : « sur la musique aucun autre discours ne peut être tenu que celui de la différence – de l'évaluation » (p. 246) ; « se risquer à parler musique [c'est] pour affirmer ouvertement, activement, une valeur et produire une évaluation » (p. 247). Le discours de la musique en soi ou de la musique pour tous est vain, c'est un commentaire qui n'est jamais juste. Le principe de la différence est le principe même de la musique et il est inclus dans la prononciation.

Plus encore que la musique, c'est « la voix humaine [qui est] le lieu privilégié (eidétique) de la différence » (p. 247). D'après Mainzer, la spécificité du chant créé par le peuple c'est qu'il « varie dans chaque bouche[751] » ; on est en présence de manières infinies d'interprétation, de l'individuel dans le collectif. Ce caractère toujours renouvelable est remarqué dans le chant prosodique de Debussy.

---

[749] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, op.cit*., p. 250 pour les deux citations.
[750] À noter le singulier de l'art de la prononciation et le pluriel des arts de l'articulation. S'agit-il d'une manière individuelle de prononcer à la différence de la norme articulatoire généralisée ? Barthes fait une précision en évoquant l'art de prononcer de Panzéra.
[751] Joseph Mainzer, *op.cit*., p. 790.

La prononciation qui garde et le sens et la musique du langage transmet les valeurs à travers le non-dit du langage, telles que la jouissance, la tendresse, la délicatesse, le comblement, « la musique est à la fois[752] l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette signifiance […][753] ». On se rapproche ici du terme de Barthes du bruissement de la langue et aussi de la conception du silence d'après Jankélévitch qui relève de la musique de Debussy, « l'apparition disparaissante[754] », entre « *déjà* quelque chose » et « presque *plus rien* ». Maeterlinck souligne toujours que dans le nouveau théâtre « tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue[755] », découvre parce que reste caché, inarticulé. La musique, comme la signifiance – ne relève d'aucun métalangage, mais une relation est à juste titre musicale, si elle réussit à dire l'implicite sans l'articuler (sans s'accrocher au sens). Barthes ajoute que « peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore[756] » qui dit d'une autre manière.

Barthes arrive à la définition de la musique comme « qualité de langage », qui ne relève en rien des sciences du langage (poétique, rhétorique, sémiologique), car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. On peut en déduire que pour Barthes articuler, c'est dire, alors que prononcer, c'est chanter. Ou bien, si l'on précise davantage, articuler, c'est exprimer, tandis que prononcer, c'est dire en chantant (dire par la voix).

En revenant à Mélusine interprétée par Mendelssohn, Claude Jamain précise que « devenu musique, le chant de Mélusine a perdu toute articulation, voire toute signification, et devient par là, comme le disait encore Schumann, "poétique"[757] ». Maeterlinck lui-même s'adresse à l'inarticulé quand il dit que la voix silencieuse est « dans notre âme, une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable[758] ».

---

[752] À comparer avec « une lecture folle » qui perçoit la multiplicité des sens, Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 46).
[753] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, op.cit*., p. 252.
[754] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019, p. 239, les citations suivantes sont p. 230-231.
[755] Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Le Trésor des humbles*, Paris, Bernard Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2008, p. 127.
[756] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, op.cit*., p. 252. La citation suivante est p. 251.
[757] Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 74.
[758] Maurice Maeterlinck, « Comment concevez-vous votre Art ? », *L'Art moderne*, 28 février 1890, « Confession de poète », *Œuvres I, op.cit.*, p. 455.

Il est possible de distinguer deux axes opposés qui servent de comparants pour étudier cet inconnu qui est le récitatif debussyste. D'une part, il est mis du côté des chants religieux monotoniques. D'autre part, on repère sa trace en le comparant aux cris, appels des rues. Ainsi, on cherche à trouver la manière du récitatif debussyste qui lui-même est considéré comme un mode de dire « à la manière de… » : cris, appels, psalmodies, mélopées. Les comparaisons montrent que ces manières sont multiples, elles réunissent nécessairement l'individuel et le collectif ; sont faits avec des paroles simples, répétitives. Maeterlinck réfléchit à son tour à cette problématique de la manière dans sa lettre à Edmond Picard en 1891, quand il répond « à la question Shakespeare », la comparaison avec le grand dramaturge que la critique française et anglaise impose à Maeterlinck. La réponse de Maeterlinck est maline. Il admet humblement que s'il est un simple pasticheur de Shakespeare, il ne mérite pas d'être défendu devant les critiques et les lecteurs. En revanche, s'il est « autre chose que cela, ces choses-là sont toujours reconnues à leur jour et à leur heure et on a le temps de ne pas s'en inquiéter[759] ». Cependant il prend sa pensée sous la responsabilité critique et la développe en disant que « la caractéristique de Shakespeare est tout juste *qu'il n'a pas de manière,* pas plus que la mer, une forêt ou un paradis ; il est organiquement universel, et qui parviendrait à l'imiter n'aurait pas imité un poète mais quelque chose de plus ».

On peut appliquer cette approche au récitatif de Debussy, qui n'est ni la psalmodie, ni les cris ambulants, ni le parlé quotidien, ni la chanson populaire, mais quelque chose qui fait entendre chacun d'eux en élaborant en même temps son mode de dire.

Une réflexion radicalisée permet de conceptualiser à la fois la notion de cri et de silence. Si le cri n'assure plus sa fonction d'éloquence, de persuasion, il devient un cri muet et impuissant, perd de sa profondeur. En gardant son expressivité extérieure, il se fait entendre au lieu de donner à entendre. Quand il n'agit pas, on ne sait plus ce que l'on entend. Inversement, l'œuvre donne à entendre un silence actif, omniprésent et signifiant. Cri et silence ne se retrouvent plus en opposition par rapport à la voix ou l'un par rapport à l'autre. Ces termes travaillent de concert et assurent la continuité de la parole.

[759] Maurice Maeterlinck, « Lettre à Edmond Picard (1891) », *Œuvres I*, *op.cit*., p. 467. La citation suivante est à la même page.

Chapitre III
Silence poétique et silence musical

1. Écrire avec le silence

L'exploration du silence comme manière d'écriture, d'écoute, d'interprétation marque une nouvelle ère en littérature et dans les arts en France au XIXe siècle. L'intérêt porte d'abord sur les blancs typographiques. Dans les années 1830s, en préparant l'édition de *Gaspard de la nuit,* Aloysius Bertrand demande dans son texte à M. Le Metteur en Pages[760] de « larges blancs » entre les couplets et un « double blanc » entre « les *couplets* de quelques pièces ». Le blanc, initialement terme typographique fixe (espace), signale un autre fonctionnement des parties du texte, par son caractère quantifiable il transmet une autre qualité ou valeur du poème que l'on appellera poème en prose. Dans sa lettre au M. Le Metteur en Pages, Bertrand insiste : « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie ». Le blanc passe ainsi du domaine typographique à la sphère poétique car il remet en question la rigidité du vers et en conséquence celle des blancs de la page, signale la possibilité d'une autre vision, écriture et lecture. Le geste traditionnel d'écrire des mots, phrases, vers se transforme au geste qui continue la tradition d'écrire, mais consiste dans l'écriture de blancs. Plus tard, Stéphane Mallarmé dira « qu'il [le blanc] n'est pas moins beau de composer, que les vers[761] ». Le même plaisir esthétique témoignera Debussy dans sa lettre à Pierre Louÿs le 17 juillet 1895 : « le silence est une belle chose et Dieu sait que les mesures blanches de *Pelléas* témoignent de mon amour de ce genre d'émotion[762] ».

L'attention aux blancs s'intensifie dans la deuxième moitié du XIXe siècle[763]. Dans la préface au *Spleen de Paris,* Baudelaire fait référence à *Gaspard de la nuit* en valorisant le caractère novateur du dernier dans l'invention des poèmes en prose. La fin du XIXe siècle voit les tentatives de théorisation des blancs, notamment grâce à Stéphane Mallarmé. Le poète distingue deux types de blancs en fonction de leurs rapports avec le texte. Le blanc qui précède le texte

[760] Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie sur le manuscrit original, publiée selon les vœux de l'auteur, présentée et annotée par Jacques Bony, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 329. Les citations suivantes sont p. 330, la dernière, p. 329.
[761] Stéphane Mallarmé, « Sur Poe », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 872.
[762] Claude Debussy, *Correspondance, op.cit.*, p. 262.
[763] Le XXe siècle ensuite semblera réfléchir non pas à partir des mots, mais à partir des blancs. Edmond Jabès dira dans *Le Livre du Partage* qu'« un jour, nous arriverons à lire les espaces blancs entre les mots grâces auxquels nous pouvons aborder ceux-ci », Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15.

n'est pas le même que celui qui le suit. Si le premier type « inaugure[764] » le texte, le deuxième « revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour […] authentiquer le silence ». Le terme de silence surgit donc au moment où le blanc revient chargé de texte. C'est à ce moment qu'il devient silence. Avant, ce n'est pas un silence, c'est autre chose. Le silence contient ce qui peut être entendu après que cela a été dit.

En même temps, les blancs indépendamment de leur place sont assimilés par Mallarmé au silence : « la versification en exigea [des blancs], comme silence alentour[765] ».

Maeterlinck approfondit la notion de silence, en le mettant en scène dans ses œuvres. Ses pièces sont traversées par la didascalie introduisant le silence. En outre, il devient un personnage à part entière à côté de *la voix transpersonnelle* (terme de Gérard Dessons) et même en devenant cette voix sous-entendue, c'est-à-dire, entendue sous « le tumulte des signes[766] » linguistiques. Maeterlinck en couronne le titre de l'ouvrage *Avant le grand silence* (1934) où il réfléchit sur l'humanité et ses rapports avec la Nature et Dieu (en majuscules chez Maeterlinck) ; y consacre l'essai « Le silence » (1896) dans *Le Trésor des Humbles*, pour en faire la pierre angulaire de la communication humaine, et plus précisément communication des âmes. La direction métaphysique, voire mystique des réflexions de Maeterlinck ne cache pas la problématique principale, celle du langage tel que l'on n'arrive pas toujours à entendre.

La typologie de silences de Maeterlinck rapproche celle de Mallarmé, quand il évoque deux types de silence. Maeterlinck distingue alors « le silence passif » qu'il définit comme « reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence[767] ». L'autre est le « grand silence actif » (*ibid*.) qui rompt les barrières entre les êtres humains, entre les âmes, et qui donne lieu à « une vie où tout est très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien ne s'oublie... » (*ibid.)*. Il est remarquable que dans cette définition particulière c'est le mot « rien » qui est nié plusieurs fois : « plus rien ». La formule discursive cherche à briser l'amalgame traditionnel entre silence et rien. Le langage même résiste à l'idée du néant passif du silence et tend à faire un avec le silence « actif » du langage, si bien que « les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent » (p. 22). Cependant, l'opposition des deux types serait trop simpliste. Le silence passif n'est pas la mort ou l'inexistence, c'est un reflet de sommeil, « c'est le silence qui dort » (p. 21). Les termes reflet, sommeil

[764] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op.cit.*, p. 288. La citation suivante est à la même page.
[765] Stéphane Mallarmé, « Préface de l'édition *Cosmopolis* », *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op.cit.*, p. 442.
[766] Nous nous référons à l'analyse profonde de Gérard Dessons dans *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit*., p. 63-111, notamment pour les termes « voix transpersonnelle » (p. 90) et « silence sous-entendu » (p. 67).
[767] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Paris, Grasset&Fasquelle, 2008, p. 21.

s'inscrivent dans l'esthétique symboliste. Les deux silences représentent deux côtés de la médaille, deux âmes-sœurs (frères), parce qu'« une circonstance inattendue peut l'éveiller [le silence passif] soudain, et alors c'est son frère, le grand silence actif, qui s'intronise » (*ibid.*).

Le silence qui apparaît est toujours unique, les circonstances qui l'éveillent restant chaque fois inattendues et imprévisibles. D'où l'on voit apparaître la notion de qualité du silence qui reste dans tous les cas, difficile à déterminer à l'avance : « on ne sait jamais quelle sera *la qualité* du silence qui va naître » (p. 25). Il est remarquable que cette notion de qualité oppose de nouveau le silence et les paroles mais pour une fois en conférant au silence une puissance énonciative supérieure à celle des paroles, au moins plus complexe et polysémiques, car « si toutes les paroles se ressemblent, tous les silences diffèrent » (p. 20). Les silences sont multiples et se distinguent par leur qualité, le terme que Maeterlinck met en italique comme s'il s'agissait d'un concept, *qualité* des silences.

Comme dans la typologie de blancs de Mallarmé qui a sa fonction et sa signifiance chaque fois particulières, les silences de Maeterlinck sont différents, cependant, ils ne sont aucunement synonymes du néant. Même « le silence passif » est celui qui n'agit pas encore, qui n'est pas encore entendu. Comme le blanc qui inaugure le texte est celui qui prépare l'entrée dans le texte. En inaugurant le langage, il ne peut pas y être extérieur.

Au sens métaphysique, pour Maeterlinck le silence n'est jamais synonyme de la mort, c'est « [l']empire de la vie qui nous porte » (p. 23). En citant Carlyle, il dit que cet empire du silence est « plus haut que les étoiles, plus profond que le royaume de la Mort !... » (*ibid.*), il dépasse la mort, mais ne l'égale pas. Encore pour lui, « le silence véritable […] est plus grand encore […] que le silence matériel » (*ibid.*). Le silence est aux origines même de la vie, porte une signifiance ontologique, étant « grand révélateur des profondeurs de l'être » (p. 25).

Ce qui est mis en rapports antagonistes, c'est le silence et la parole. Dans ce couple, c'est le silence qui a de la valeur, tandis que « la parole est trop souvent, non comme le disait le Français, l'art de cacher la pensée, mais l'art d'étouffer et de suspendre celle-ci, en sorte qu'il n'en reste plus à cacher » (p. 19). Le silence est présenté comme la condition nécessaire du travail de la pensée. La parole se voit étrangère à l'expression de l'âme, un moyen inapproprié d'une communication véritable[768]. Cette affirmation – apparemment mystique – de Maeterlinck interroge la sémiotique impossible de certaines sphères dont l'âme humaine, car il dit que « les lèvres ou la langue peuvent représenter l'âme de la même manière qu'un chiffre ou un numéro d'ordre représente une peinture de Memling » (p. 20). Maeterlinck montre par cet exemple

[768] « Dès que nous avons vraiment *quelque chose à nous dire* nous sommes *obligés* de nous taire », Maurice Maeterlinck, « Le silence », *op.cit.*, p. 20.

l'inconsistance des moyens d'expression quand il s'agit de l'œuvre qui fait exprès pour garder le silence, comme tableau. Le silence devient ce moyen d'expression le plus juste[769]. Il ne s'agit pas du néant auto-absorbant, encore moins de l'inexprimable. Mais d'un autre moyen d'expression qui ne passe pas par l'expression au sens d'exprimer un sens.

Le contraire de parler, le silence se met du côté de « se taire », en indiquant une activité consciente et nécessaire. En terminant l'essai « Le silence », Maeterlinck dit qu'« il y a, dans ce que taisent les lèvres de l'amitié et de l'amour profonds et véritables, des milliers et des milliers de choses que d'autre lèvres ne pourront jamais taire… » (p. 27). Les lèvres peuvent dire, mais ne le font pas. Taire devient un verbe actif, et en quelque sorte, un synonyme de dire, car il s'agit de taire quelque chose. Ce quelque chose existe, mais existe véritablement dans le silence. D'autres lèvres le trahiront en le disant, ou bien tairont autre chose ou d'une autre manière. Taire n'est pas du côté de parler, il en est éloigné à double degré ce qui lui confère un statut particulier qui n'est pas une simple opposition. L'affirmation d'Émile Benveniste par rapport au langage poétique confirme d'une manière inverse cette particularité de *taire*, quand il dit qu'« un muet ne peut pas se taire[770] ». L'idée est d'entendre dans *taire* la possibilité de *dire*, mais qui est maintenue dans son état hypothétique.

D'autre part, opposé au parler, le silence est accompagné du verbe « entendre » : « il [le silence] est le fond de notre vie sous-entendue[771] », – dit Maeterlinck. Et encore, la rencontre à travers les siècles entre « le premier-né des hommes » et le dernier habitant de la terre aurait-elle lieu dans le silence où les deux « se tairaient de la même façon dans tout ce qui doit être entendu sans mensonges » (p. 23). Gérard Dessons dans l'ouvrage sur le théâtre du poème de Maeterlinck attire l'attention au sens premier de sous-entendu qui est loin des opérations rhétorique et logique[772], mais entendu sous les paroles, sous le texte.

Dans l'ouvrage sur Maeterlinck, 2005, revu et augmenté en 2016, Gérard Dessons distingue trois types de silences : thématique – qui apparaît dans les répliques des personnages – et les indications des didascalies, l'un étant « une indication de régie[773] » et l'autre « relevant de la poétique de l'œuvre ». Ils se distinguent par des fonctions différentes. Nous les analyserons tour à tour.

---

[769] « ce silence auquel il faut avoir recours encore, afin que lui-même s'explique par lui-même », Maurice Maeterlinck, « Le silence », *op.cit.*, p. 21.
[770] 260 - f° 366, Chloé Laplantine, *Émile Benveniste : poétique de la théorie : publication et transcription des manuscrits inédits d'une poétique de Baudelaire*, sous la dir. de Gérard Dessons, 2008.
[771] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *op.cit.*, p. 23.
[772] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.*, p. 69-70.
[773] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op.cit.*, p. 67 pour toutes les citations.

Notons au passage qu'en 1980, White étudie le silence dans *Pelléas et Mélisande* dans l'article « Echos of silence : the structure of destiny in Debussy's *Pelléas et Mélisande*[774] ». L'auteur distingue également trois types de silence : le silence du drame (énigme sans solution) ; le silence du langage (le « silence direct », réel des personnages, à côté du « silence indirect » d'affirmations vagues ou paradoxales) ; et le silence de la nature (inanimée, animée et humaine). Les silences sont considérés comme un lien symbolique avec la destinée et forment une série de résonance qui atteint sa concentration maximale dans la scène finale. Si l'auteur voit bien que le silence est un moment clé de l'œuvre, au point d'en distinguer plusieurs types et de mettre le terme au pluriel, il traite le silence au niveau thématique, au sens traditionnel, phénoménologique de l'absence ou du manque (de réponse, de paroles, de présence acoustique). Un autre moment perturbateur est le silence humain qui apparaît comme un des éléments du silence de la nature et se distingue du silence du langage.

Le silence dans son acception thématique est celui des répliques dites. Si l'œuvre produit une impression mystérieuse, remplie de silences, paradoxalement, les exemples du silence thématique se limitent à quatre (trois dans le drame lyrique de Debussy). Par ailleurs, même au niveau thématique, ils sont tous les trois différents.

Le premier exemple est donné par Pelléas dans la scène avec Mélisande devant la fontaine. Pelléas dit qu'« il y a toujours un silence extraordinaire… » (A II, S.1 ; D, p. 76). On est loin d'une absence stérile. Ce n'est pas le silence notoire, connu une fois pour toutes, mais « un silence extraordinaire » qui veut faire entendre ce qu'il y a d'extraordinaire dans le prétendu phénomène banal de silence[775]. C'est un silence contextualisé et contextualisant, c'est pourquoi chaque fois, tous les jours, il est extraordinaire, il bouge et se transforme en entraînant avec soi l'extraordinaire du quotidien. Il n'est aucunement un vide, mais sa particularité consiste dans son lien avec l'écoute. Ce « silence extraordinaire » permet d'entendre des choses extraordinaires, par exemple, dans la même scène, « on entendrait dormir l'eau » (M, p. 386). L'orchestre de Debussy suggère cette écoute par deux arpèges descendants des harpes, le mouvement chromatique ascendant et descendant du cor anglais, intervalles répétitifs ascendants et

[774] D.A., White, « Echoes of silence: the structure of destiny in Debussy's *Pelléas et Mélisande* », *Music Review*, XLI/4, vol. 41, p. 266-277, in *l'Analyse musicale*, 4e trimestre 1992, p. 47 pour toutes les citations. Le commentaire de l'article de D.A. White est fait par R. Duce dans RILM (*Répertoire international de littérature musicale*) 80 : 4992.

[775] Maurice Maeterlinck invite à voir « ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre » en évoquant « un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre ère véritable que le tragique des grandes aventures » dans Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, 2008, p. 117.

descendant des violons, les intervalles tenus des altos, violoncelles et contrebasse avec des nuances « doux et calme » et tout de suite dans la mesure suivante « doux et expressif » (D, p. 76).

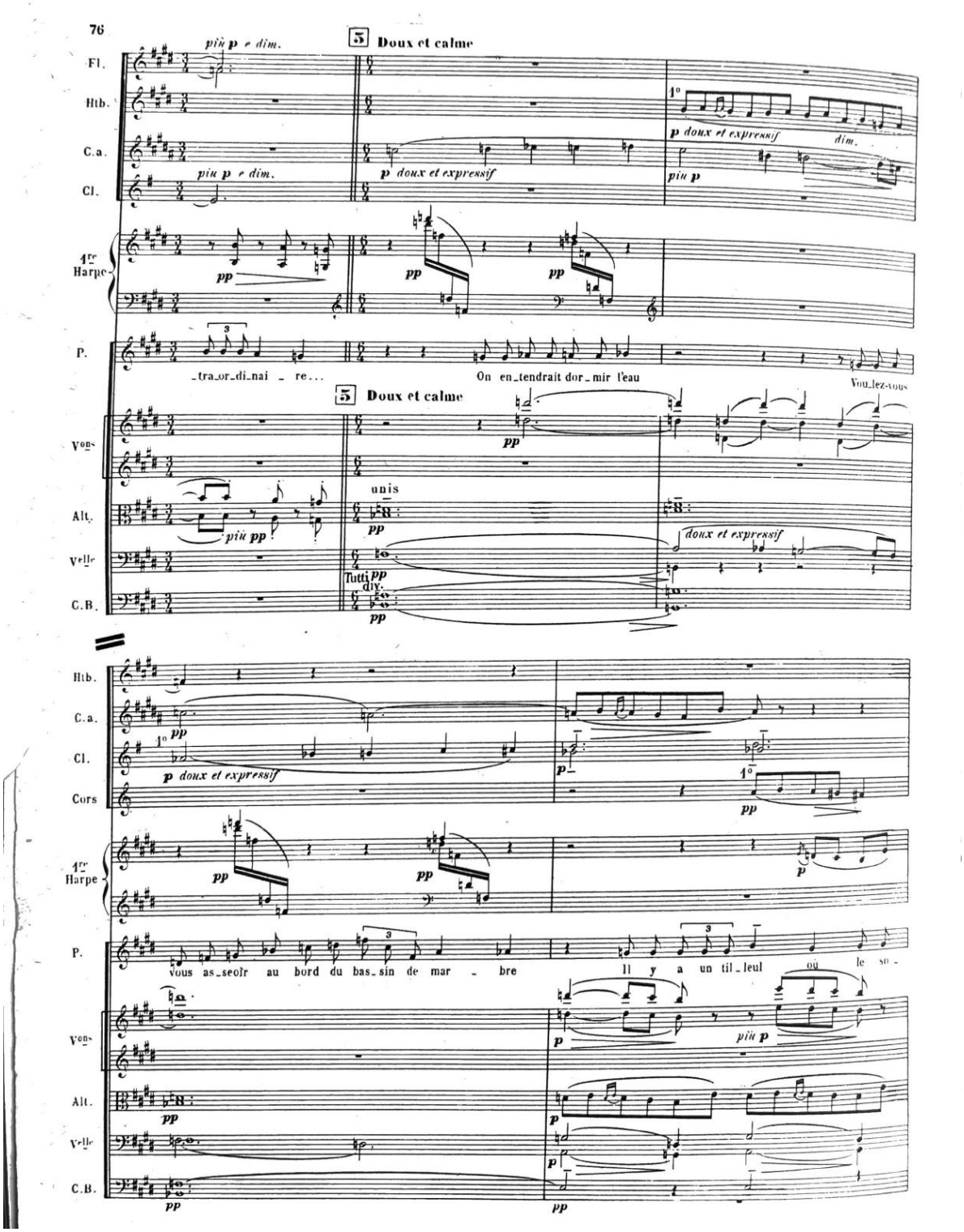


Fig. 31, « On entendrait dormir l'eau », la voix de Pelléas ; D, p. 76.

La musique ne peut être que suggestive, parce que non seulement il s'agit d'évoquer un état, l'eau endormie, mais il faut évoquer le processus, comment l'eau dort.

La deuxième occurrence du mot silence, appartient aussi à Pelléas dans la scène « Devant une grotte » (A.II, S.3). Il adresse de nouveau la parole à Mélisande en parlant de la grotte : « C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence… » (M, p. 397). Cette fois-ci le silence n'est pas non plus un vide, il est plein de sonorités. Debussy enlève cette réplique de la partition, tandis que l'orchestre est loin d'être silencieux. C'est l'un des rares endroits où tous les instruments jouent. Les répliques qui entourent la réplique de Pelléas en question et qui sont prononcées sont : « Est-ce le bruit de la grotte qui vous effrai-**e**[776] ? – phrase coupée [C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence…] Entendez-vous la mer derrière nous ? » (D, p. 142). D'une part, on peut parler d'une mise en abyme particulière car les paroles sont enlevées. D'autre part, on entend un silence assourdissant, tous les instruments des cordes continuent quatre mesures sur le balancement successif et répétitivement monotone de notes en intervalles de secondes. Debussy ne veut pas que le mot silence intervienne et dérange l'écoute du *bruit du silence*, cette chose paradoxale, un inconnu que la musique cherche à explorer afin que le bruit de la grotte, de la nuit, du silence, de la mer ne soit pas étouffé par le bruit de la parole.

Un autre exemple de la mise en relief d'une écoute immédiate, sans intermédiaire des paroles qui sont enlevées comme tautologiques, apparaît à la première rencontre entre Pelléas et Mélisande devant le château (A.I, S.4 (3)). Geneviève demande à Pelléas et à Mélisande : « Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ? » (M, p. 384). Les deux verbes peuvent être pris pour synonymes et remis sur le compte de Maeterlinck comme répétition abusive. Mais justement juxtaposés, ils révèlent la particularité de chacun. Pour se dire des choses, on n'a pas besoin de se parler et, inversement, se parler n'aboutit nécessairement pas à l'activité de se dire des choses. Maeterlinck souligne que « deux hommes qui se parlent, ne parlent pas de ce qu'ils disent[777] ». Parler et dire se retrouvent de nouveau spécifiés. Pour être dite, la vérité ne devrait pas être parlée. Maeterlinck donne l'exemple d'un événement tragique (une mort subite et suspecte) produit dans une maison, et où « on ne parle pas de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement ». À la différence de l'exemple précédent « le bruit du silence », l'orchestre est très discret et très concret en même temps. Lorsque les violons tiennent deux notes pendant deux actes en formant l'intervalle d'une seconde, les flûtes suggèrent le thème qui

[776] Nous marquons par un trait d'union les e muets qui sont chantés et mettons en gras le e s'il est chanté sur une note différente de la note de la syllabe précédente.
[777] Maurice Maeterlinck, « Menus propos », *La Jeune Belgique*, janvier 1891, *Œuvres I, op.cit*., p. 193. La citation suivante est à la même page.

apparaît lors de la rencontre de Golaud et de Mélisande dans la forêt[778] en première scène, les cors y répondent par le même motif suggéré, mais plus large vers la fin, grâce aux noires pointées et des liaisons (de tenue ou de prolongation).

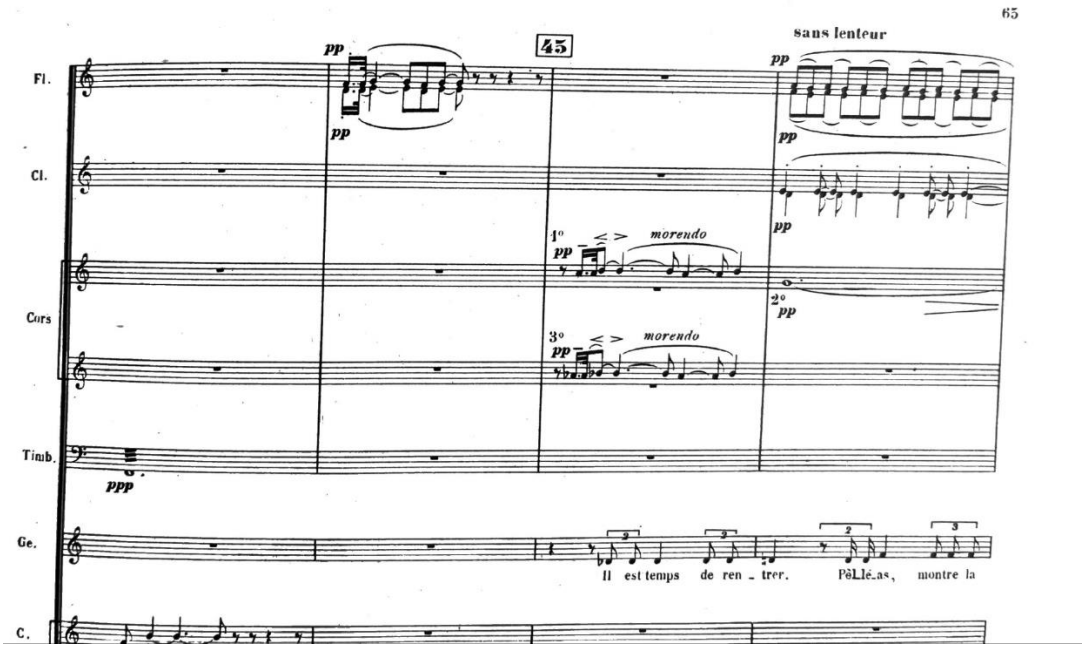


Fig. 32, « Il est temps de rentrer », la voix de Geneviève ; D, p. 65.

Ensuite les flûtes reprennent le dessin musical du début (la succession des croches liées par trois sur le rythme douze huitième) échangeant avec les hautbois et continuées de clarinettes, comme si ce dessin mélodique renvoyait à un échange de paroles entre Geneviève et Mélisande. Hautbois est considéré comme instrument traduisant la voix de Mélisande (Ludmila Kokoreva[779], André Boucourechliev[780]). La scène se termine par la proposition de Pelléas de descendre. Sa réplique « Descendons par ici. Voulez-vous me donner la (main[781]) ? » est prononcée *a capella* (D, p. 68).

La réplique de Geneviève suit la didascalie « Un silence » (*Ibid.*). Musicalement, il est interprété par une mesure de chœur « Ho-é ! » et une mesure et demie instrumentale, décrite *supra* : flûtes prolongées par les cors avec la basse continue des violons (D, p. 65). Cet exemple met en scène au sens propre un silence particulier qui est rempli de voix, mais épargné de paroles. Debussy enlève les paroles qui explicitent le silence (« Personne ne parle plus ») et montre par les moyens de musique que le non-parlé est un mode d'expression.

[778] Gérard Condé l'appelle « motif de Golaud », *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 14.
[779] Людмила Кокорева, «Клод Дебюсси», Москва: Музыка, 2010. [Kokoreva, Ludmila, *Claude Debussy*, Moscou, Musique, 2010].
[780] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile, op.cit.*
[781] Nous mettons entre parenthèse le mot – main – qui n'est plus chanté *a capella*.

Si les suppressions de Debussy peuvent être considérées comme systématiques – il élimine les références verbales au silence – sa démarche atteint un double objectif : les paroles n'interviennent pas pour condamner le silence, ou marquer par leur présence une rupture ; par conséquent la conversation gagne en continuité, le silence apparaissant comme un mode de dire (sans parler). Si le public n'a pas lu la pièce, en écoutant le drame lyrique de Debussy, il ne pourra pas savoir que les personnages ne parlent plus, il ne saura pas qu'il y a un silence. Il le sentira, mais transformé, rempli. « Dès que nous avons vraiment *quelque chose à nous dire,* nous sommes *obligés* de nous taire[782] », – dit Maeterlinck.

Le troisième exemple du silence comme thématique surgit sur les dernières pages. Devant Mélisande morte, Arkël dit : « Il lui faut le silence, maintenant… » (A V, S.2(1), D, p. 407). On dirait que vers la fin, le silence apparaît sous toutes les significations, grâce à l'article notoire, le mot transmet toutes les références des plus traditionnelles selon le contexte aux plus symboliques. La réplique est accompagnée de l'orchestre : toutes les cordes et la 1ère harpe qui répète la même note (sol dièse) en croches régulières à temps faibles. Le silence vient tout de suite après. C'est le moment où les instruments et les personnages restent muets (D, p. 407, chiffre 38).

Quelques mesures plus tard, Arkël décrit Mélisande comme un être silencieux. La musique fait chanter la caractéristique avec un effet de diérèse : « silen-ci-eux » (D, p. 407). Non seulement cela met le mot en relief, mais introduit une rime intérieure, renforcé par l'intensificateur si « si silen-ci-eux ». En outre, cela crée des réseaux de sens à la fin du drame (et *a posteriori* dans tout le drame). Ainsi, le procédé de diérèse continue tout de suite dans « mysté-ri-eux » (D, p. 407). Toute la phrase d'Arkël reçoit une sonorité particulière où le phonème « i » joue le rôle de connecteur-continuateur aussi en générant une rime intérieure : « C'était un petit être si tranquille, si timide et si silen-ci-eux… C'était un pauvre petit être mysté-ri-eux comme tout le monde…[783] ». La prononciation poétique de mystérieux renforce l'oxymore « mystérieux comme tout le monde ».

[782] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *Le Trésor des humbles,* 1896, *op.cit.*, p. 20.
[783] Dans la version arrêtée en 1901-1902, Maeterlinck enlève « pauvre » de la réplique d'Arkël : « C'était un petit être mystérieux » (M, p. 451).

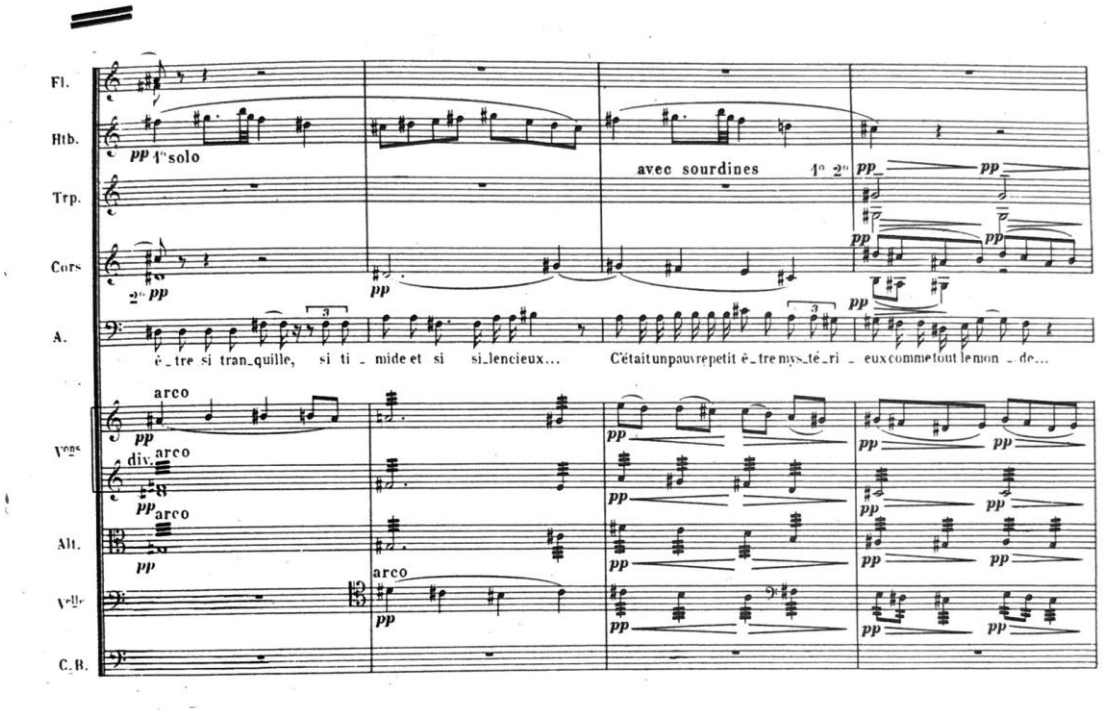


Fig. 33, « C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux… », la voix d'Arkël ; D, p. 407.

Le même effet sur l'exemple des mêmes mots : « L'âme humaine est très silencieuse […] Elle souf-fre si timidement » (D, p. 404-405) les syllabes de « si-len-ci-eu-s**e** » sont chantées, détachées, pareil dans « ti-mi-de-ment » (D, p. 405 ; M, 1892, p. 156, changée dans la version 1901 : « L'âme humaine aime à s'en aller seule… », M, p. 450) ; pareil dans : « si timide et si silencieux… » (D, p. 407).

La nouvelle écoute du mot « silen-ci-eux » fait entendre tout le réseau de « ici » – « aussi », autres termes clés de la pièce (surtout grâce aux réseaux prosodiques, nous les analysons à part) – « ce n'est pas possible » – « nuit », en rattachant avant tout au réseau de silencieux le nom même de Mélisande.

L'assonance en i relie silencieux, si tranquille, si timide, mystérieux à « si vite, si vi-te » (D, p. 407) quelques mesures avant, et à « il [l'enfant de Mélisande] faut qu'il vi-ve maintenant » qui suit (D, p. 408). Si dans ces deux cas, on ne peut pas parler proprement de la diérèse, la syllabe en i est bien mise en relief par le dessin mélodique descendante (la syllabe avec e muet est chantée) et par la durée des syllabes : noire et croche, la première syllabe « vi- » dans vite et vive est deux fois plus longue que la deuxième. On est tenté d'entendre « vie » dans les deux cas. Par conséquent, « silencieux », en résonnant dans les dernières mesures retentit en écho partout dans le drame.

Le deuxième type de silence est « une indication de régie[784] » que l'on retrouve dans les didascalies, c'est une manière de faire ou d'être qui accompagne les actions ou l'état d'âme des personnages et des acteurs.

Ce type de silence est bien rigide, dans son expression même « en silence ». Il répond à une seule question bien concrète : comment ? C'est une caractéristique, une manière d'agir et d'être : marcher, poursuivre, sortir, se ranger, attendre. « En silence » assure dans ce cas une fonction d'adverbe et accompagne les verbes. Mais la caractéristique veut être encore plus indépendante que dans son rôle d'adverbe. Il veut être presque une phrase à part, un aparté de la part d'*une voix* qui lance la didascalie et qui a plus la valeur d'être une voix que d'être traditionnellement la voix de l'auteur (selon la définition de la didascalie également).

Ce type de silence ne traverse pas la pièce de manière aléatoire. Dans l'économie de l'œuvre, « en silence » intervient seulement à partir du troisième acte, après la scène d'« Une des tours du château », c'est-à-dire après la chanson de Mélisande qui est entendue par Pelléas[785] (A. III, S. 2 (1)).

D'abord « en silence » s'installe entre Golaud et Pelléas dans les souterrains du château : *Ils continuent à marcher en silence* (A. III, S.3(2), M, p. 409). Cette didascalie intervient au milieu des paroles de Golaud qui prévient Pelléas : « Je vous avertirai lorsque nous y serons. *Ils continuent à marcher en silence.* Hé ! Hé ! Pelléas ! arrêtez ! arrêtez ! – *Il le saisit par le bras*. Pour Dieu !... Mais ne voyez-vous pas ? – Un pas de plus et vous étiez dans le gouffre !... » (M, p. 409). Le contexte souligne l'absence de communication, mais en même temps « en silence » devient une arme qui peut tuer, il est la non-parole qui agit quand même. Debussy enlève toute cette tirade de Golaud et reprend à sa tirade suivante à la phrase « Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais… » (M, p. 410 ; D, p. 189). Cette scène finit par « en silence », la didascalie indique : *Ils sortent en silence* (M, p. 411) – cela se dit de Golaud et Pelléas.

L'occurrence suivante de cette didascalie « en silence » est aussi liée à Golaud quand il espionne Pelléas et Mélisande devant une fontaine dans le parc : *Golaud la [Mélisande] poursuit à travers le bois, en silence* (A. IV, S. 4, M, p. 436). Cette didascalie termine la scène et l'acte, le rideau tombe à ce moment de poursuite en silence, juste après l'exclamation de Mélisande « Oh ! oh ! Je n'ai pas de coura-g**e** !... Je n'ai pas de coura-g**e**… Ah[786] ! » (D, p. 363).

[784] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 67.
[785] Cette scène est appelée par les critiques « scène d'amour ». Nous cherchons à éviter les étiquettes thématiques traditionnelles du type « scène d'amour », car on peut appeler ainsi toutes les rencontres de Mélisande avec Pelléas. Dans la scène « Une des tours du château », il importe que Mélisande chante et Pelléas l'entende, en sifflant aussi quelques mesures : « Holà ! Holà ! ho ! » (M, p. 405 ; D, p. 154).
[786] Debussy ajoute la toute dernière syllabe à la fin de cet acte, « Ah ! » de Mélisande, voir Annexe 2.

L'orchestre continue, et il est réservé au début : les graves (tuba, trombones, violoncelles et contrebasses) soutiennent le solo des bassons repris ensuite sur le même dessin mélodique par les clarinettes et les cors passant en deux mesures à *molto crescendo* (D, p. 363). L'interlude dure quatorze mesures[787].

De la même manière la didascalie « en silence » termine la scène suivante, ce sont les servantes qui « sortent toutes, en silence » (A. V, S. 1 ; M, p. 442). La scène entière est coupée dans l'opéra.

« En silence » est également la toute dernière phrase de la pièce : « Ils sortent en silence » (A V, S.2(1) ; M, p. 451). L'orchestre est abondant, mais en double pianissimo (triple à la fin), les cors et les trompettes sont en sourdine. Cette sortie en silence des protagonistes s'opère en dix mesures. Le rideau se ferme trois mesures avant la fin.

« La salle est envahie, peu à peu, par les servantes du château, qui se rangent en silence le long des murs et attendent » (A V, S. 2 ; M, p. 449). Debussy reprend cette didascalie de Maeterlinck dans la partition (D, p. 397). Les cordes graves accompagnent ce moment en pizz. d'un mouvement que Debussy veut « sourd et agité » (D, p. 396). Les cors et les bassons tiennent des intervalles grands réguliers espacés (D, p. 396-397). La phrase de Golaud « Qu'y a-t-il ? - Qu'est-ce que ces femmes viennent faire ici ? » est prononcée *a capella* ainsi que sa phrase plus loin « Personne ne vous a demandées… » par laquelle il s'adresse aux servantes dès que le médecin annonce leur entrée sous un accompagnement délicat de l'orchestre (notes tenues des clarinettes, bassons et les croches régulières des timbales et cordes).

D'une part, il est difficile de parler de la réalisation musicale de cette didascalie, deux occurrences étant coupées par Debussy et deux (trois dans la pièce) terminant la scène et l'acte (IV et V). Tout de même, ces occurrences sont délicatement traitées par l'orchestre.

Est-ce que l'on peut faire la conclusion que le procédé bien sonore de Debussy d'indiquer le silence prouve que celui-ci est signifiant, chargé de sens, appelé d'être « entendu » (senti) ?

Le troisième type de silence est aussi celui des didascalies, mais il diffère de la manière de faire ou d'être, étant une manière de dire, relevant pleinement du langage. Ce troisième type de silences est d'ordre poétique au sens où « il ne peut désigner des paroles qu'on ne dirait pas, ce qui est la position du sens commun, mais des paroles qu'on n'entend pas dans le tumulte des signes, et que le poème, précisément, donne à entendre[788] ». Cette didascalie fait écho aux

[787] Les mises en scène (Éric Ruf, Robert Wilson) mettent une longue pause après cet acte en préparant la dernière scène dont le décor change complètement.
[788] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 67.

paroles de Pelléas quand il dit devant la fontaine des aveugles qu' « il y a toujours un silence extraordinaire… ». Cette didascalie matérialise le silence par l'article indéfini dans une phrase nominative indépendante. Il est plus indépendant que l'expression figée « en silence ».

Musicalement, il n'est pas non plus facile d'appréhender ces occurrences. Deux sont coupées dans le livret : « Il sort en courant. Un silence » (A. III, S.1 ; M, p. 403) – après les cris d'Yniold « Petit-père !...Petit-père !... Je vais à sa rencontre !... ». Ce silence particulier de nouveau retentit entre Pelléas et Mélisande. Cette scène est entièrement coupée par Debussy ainsi que la suivante[789] : « Un silence », (A. V, S. 1 ; M, p. 441) suit la réplique de la septième servante : « Que faut-il faire quand les maîtres ont peur ?... ». La didascalie est suivie de la réplique de la première servante : « Je n'entends plus crier les enfants ». Ce silence est un moment de l'écoute.

Une troisième occurrence est coupée par Debussy également, mais elle est réalisée musicalement, nous l'avons vu *supra*. C'est le moment où Geneviève, Mélisande et Pelléas se rencontrent dans le parc. La didascalie « Un silence » (A. I, S.4(3) ; M, p. 384) vient après la réplique de Pelléas « La nuit tombe très vite… », avant la réplique de Geneviève « Personne ne parle plus ? … Vous n'avez plus rien à vous dire ? … ». Dans la pièce elle évoque la différence entre parler et dire. Le livret saute cette réplique, comme si elle répétait la didascalie « un silence ». Le silence est mis en scène sans être indiqué par les paroles.

La didascalie « Un silence » (A. II, S. 1, M, p. 388) apparaît après la réplique de Mélisande « Oui, oui, ils sont plus longs que mes bras… Ils sont plus longs que moi …[790] » *Un silence*. La question de Pelléas qui vient après a l'air d'être décontextualisée, mais Mélisande la comprend immédiatement, comme s'il s'était passé quelque chose pendant « un silence ».

> PELLÉAS. – C'est au bord d'une fontaine aussi, qu'il vous a trouvée ?
> MÉLISANDE. – Oui…

[789] Debussy a coupé les deux scènes entières avec l'occurrence de « un silence » (scène entre Pelléas, Mélisande et Yniold, A.III, S.1 et la scène avec les servantes A.V, S.1). Voir Annexe 2.

[790] Il faut noter que l'échange entre Pelléas et Mélisande réalise le paradigme prosodique de Pelléas en phonèmes – *PL* : « Vos cheveux ont plongé dans l'eau » : plonger, plus, plus. Phonétiquement, et par une sorte d'assonance, l'eau fait écho à Golaud.

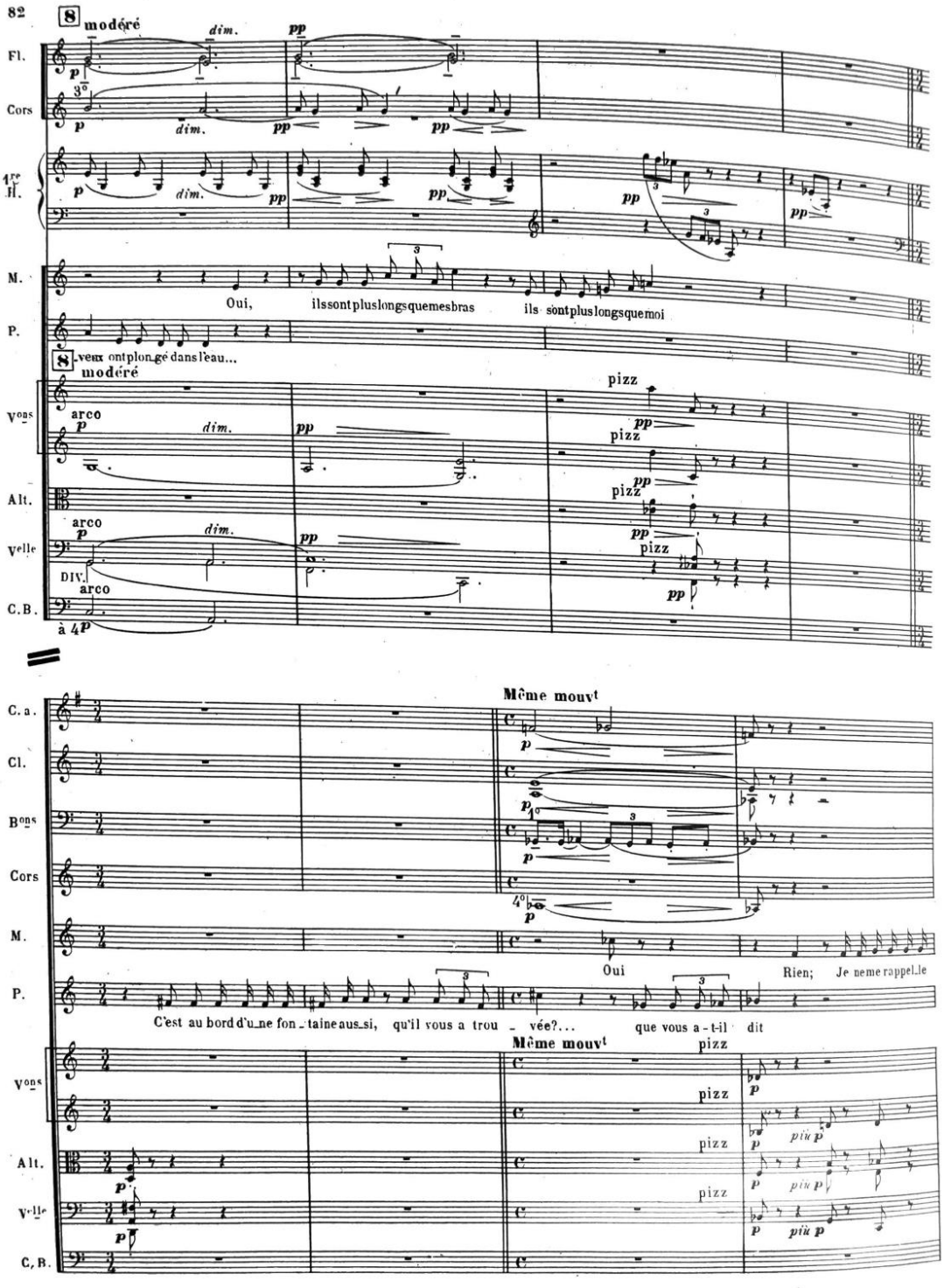


Fig. 34, « Ils sont plus longs que moi », la voix de Mélisande et dialogue avec Pelléas ; D, p. 82.

Pelléas pose cette question sans l'accompagnement de l'orchestre. Dans la partition « un silence » est réalisé par le silence de l'orchestre, presqu'une mesure entière (D, p. 82, chiffre 8, mesure 4). Par ailleurs, la réplique suivante de Pelléas « Pourquoi ne vouliez-vous pas ? » est aussi dite *a capella* comme si ce silence continuait ou bien la question de Pelléas était sous

entendue, c'est-à-dire entendue sans être prononcée, tellement elle contraste avec un échange vif entre Pelléas et Mélisande entre les deux questions de Pelléas.

La didascalie de Maeterlinck « Ils sortent » (Golaud et Yniold, à la fin de A.III), (M, p. 421) est réalisée par les seules cordes graves, violoncelles et contrebasses, deux mesures de notes répétitives, avec un effet de notes continues (D, p. 249, chiffre 68, mesure 5-6). Même si la didascalie n'ajoute pas « en silence », comme cela sera le cas dans la toute dernière phrase de la pièce « Ils sortent en silence » (M, p. 451), ce silence glisse ici et se fait entendre.

« Un long silence » s'installe quand le Médecin constate qu'« elles [les servantes] ont raison », (A V, S.2(1), M, p. 450 ; D, p. 406) ; une mesure de deux notes régulières de la cloche (deux noires en temps faible séparées de soupirs). On peut parler du silence de l'orchestre et des personnages. Mais c'est un silence qui veut se faire entendre. Les cloches continuent par un rythme régulier jusqu'à ce qu'Arkël avoue : « Je n'ai rien entendu » (M, p. 406). En effet, la cloche, on l'entend à peine et pourtant elle est là et elle a aussi raison comme les servantes. Cette didascalie fait écho à la didascalie qui introduit l'entrée des servantes qui « se rangent en silence le long des murs et attendent » (M, p. 449 ; D, p. 397). Cet écho prosodique « long silence » et « en silence le long des murs […] » instaure un dialogue entre ces deux didascalies, entre ces deux silences. Les silences commencent à interagir, voire à se parler. Même logiquement, la réplique du médecin « elles ont raison » sert de réponse à une question silencieuse qui règne dans la chambre depuis longtemps, avant le début de la scène, avant même le début de la pièce, « Il y a longtemps… » pour reprendre les paroles de Geneviève (M, p. 382) ou celles de Pelléas dans les souterrains du château (M, p. 409). Une question qui précède la pièce et qui la traverse par le silence chargé d'une question à deviner.

« En silence » deviendrait presque antonyme de « un silence » en tant que le silence qui sépare (en silence) et le silence qui unifie (un silence) marquant, lui, un moment de communication. Ce silence de communication a l'air de vouloir établir une communication plus profonde que la communication des paroles, traditionnelle, mais superficielle. Ce silence fait partie du langage, il crée un contexte qui inclut et unit les personnages, ils y sont, il se passe quelque chose entre eux. Toutes les occurrences accompagnent Mélisande ; trois fois dans les scènes avec Pelléas, une fois où les servantes se décident à monter dans la chambre de Mélisande comme appelées par ce silence et enfin dans la scène où la didascalie *un long silence* est le signe de la mort de l'héroïne.

Les occurrences des trois types de silences ne sont pas aléatoires, le drame musical révèle leur travail de concert. Cependant, leurs rapports entre eux ne sont pas hiérarchisés, et leurs rapports aux moyens de musique proposés par Debussy ne sont pas immédiats. Gérard Dessons

indique dans l'étude sur Maeterlinck que Debussy « reproduira les premières [didascalies] […] comme des indications de régie, destinées à la direction des acteurs […] mais supprimera les secondes en les intégrant, comme figures poétiques, à l'articulation prosodique du mouvement verbal et du mouvement musical[791] ». La question se pose sur l'opération même en musique de supprimer, de reproduire ou encore d'intégrer les silences du langage par les moyens de musique. Notre analyse montre qu'il n'existe pas de liens directs et systématiques entre la didascalie de Maeterlinck et les moyens de musique. Si les silences sont multiples dans l'approche philosophique et poétique de Maeterlinck, en commençant par la distinction globale entre le silence actif et le silence passif, les moyens de musique qui valorisent ces types de silence sont encore plus variés. Ils ne se limitent pas aux pauses et soupirs de l'orchestre, mais dépassent, voire rompent le paradigme de présence-absence, appliqué traditionnellement à la notion de silence (présence ou absence sonore). L'intérêt d'analyser les nuances des silences dans *Pelléas et Mélisande* concerne la diversité discursive et musicale qui contribue à la mouvance de l'œuvre.

2. Noter les silences

Dans la lettre du lundi 2 octobre 1893 à Ernest Chausson, Debussy fait un aveu paradoxal du point de vue de la conception musicale traditionnelle. Il écrit :

> Je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du Silence (ne riez pas !) comme un agent d'expression ! et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase[792].

Il est symptomatique que la méthode de Debussy se construit autour de la phrase, linguistique, comme musicale. Le commentaire entre parenthèses indique que le recours au silence peut paraître paradoxal surtout pour le domaine musical parmi les compositeurs. Qu'est-ce que le silence dans la musique et surtout pour Debussy qui veut « chercher la musique derrière tous les voiles qu'elle accumule » ? Il faut souligner que Debussy voit dans le silence un moyen de musique (rarement utilisé) et qui en même temps se distingue explicitement du silence de Wagner, utilisé « d'une façon toute dramatique, un peu à l'imitation d'autres drames équivoques ». Pour Debussy, il s'agit d'un moyen d'expression, celui qui relie la musique et le langage, l'un des rares moyens (et peut-être le seul) capables de faire révéler l'émotion de la phrase. Pour Debussy, le silence est chaque fois nouveau, personnel. Le compositeur le lie aux phrases

[791] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 67.
[792] Claude Debussy, lettre à Ernest Chausson le lundi 2 octobre 1893, *dans* Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918, op.cit.*, p. 161. Les citations suivantes sont à la même page.

personnelles des personnages, comme s'il cherchait à faire entendre une voix intérieure (une voix juste) qui naîtrait en lui-même lors de la lecture de la pièce[793]. Ce moyen de silence est aussi un moyen de personnaliser les personnages. Le projet rejoint l'affirmation de Maeterlinck, que « si toutes les paroles se ressemblent, tous les silences diffèrent[794] ». Ici, se pose la question du contexte de la phrase musicale, soit créée par le silence, soit favorisant un silence à son tour.

Ce moyen de silence est l'un des procédés permettant à Debussy de « libérer l'opéra du joug des formules usées, [de] le "déwagnériser", [d'] en éliminer le pathos et la "volonté de puissance" teutonique[795] ». Parmi les éléments de la pièce qui lui permettent de mettre en musique et en scène « le sentiment tragique de la vie », Stefan Jarocinski cite les silences des personnages, à côté du « subconscient des personnages, leurs paroles et leurs gestes sobres ». La révolution debussyste consiste également dans l'innovation musicale des thèmes dits « éternels », l'amour et la mort. À la différence de la tradition qui mettait l'emphase au moment de grands sentiments (de l'amour, de la douleur, du désespoir), Debussy recourt à « la retenue française, sans pour autant affaiblir la valeur expressive ». Jarocinski souligne que Debussy s'oppose à l'expressionnisme romantique, à la fureur et au déchaînement des passions (des opéras de Wagner et de Strauss, notamment). Contrairement à la tradition à l'opéra, son drame est « un havre de calme et de recueillement ».

À plusieurs reprises, les répliques des personnages ne sont pas accompagnées de l'orchestre. À plusieurs endroits encore, les répliques sont soutenues par une seule note continuée. On retrouve dans la partition des silences (pauses, soupirs) qui interviennent simultanément dans la ligne vocale et instrumentale. À côté de ces indices qui marquent traditionnellement une absence sonore, il y a des indications musicales de volume *piano-pianissimo* qui rejoignent « la didascalie » de Debussy adressée aux acteurs, « presque sans voix ». Le « silencieusement presque[796] », remarqué par Stéphane Mallarmé dans son texte sur *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, reconceptualise la notion de silence, au lieu de l'annuler comme un vide, l'entend grâce à un travail musical de correspondances sonores subtiles.

Vladimir Jankélévitch remonte le silence dans le rang des procédés musicaux de Debussy, une des marques distinctives de sa musique : « il est au centre et au cœur même de la musique,

[793] Claude Debussy : « [je] suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles, et me suis efforcé d'être aussi Pelléas que Mélisande », *Ibid.*, p. 160.
[794] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 17.
[795] Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, 1966, traduit du polonais par Thérèse Douchy, préface de Vladimir Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970, p. 146. Toutes les citations sont à la même page, sauf la dernière, p. 168.
[796] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op.cit.*, p. 238.

il habite en elle, il est silence omniprésent[797] ». Jankélévitch distingue à son tour plusieurs types de silence chez Debussy : le silence initial, terminal et le silence intra-musical. On y repère la classification des blancs de Mallarmé et la tentation de Maeterlinck de distinguer les qualités de silences.

Techniquement, il s'agit des pauses, des soupirs, « brefs silences nombrés, mesurés, minutés ». Poétiquement, le silence « pénètre les pores [de l'œuvre de Debussy], espace les accords, aère les portées ». Il concourt à sa manière à la respiration de l'œuvre, « les accords respirent ». Quand Jankélévitch précise que « le silence n'est pas seulement avant et après, infra ou ultra : il est aussi le silence pendant… », la fonction du silence change. Il n'est plus l'arrangement spatial où l'œuvre prend son début (silence initial) et où elle se termine (silence terminal), il gagne en temporalité, il ne répond pas à la question où, mais pose la question quand : pendant toute une œuvre, c'est en cela qu'« il est non seulement ambiant, mais immanent ». Cela signifie que l'on entend ce silence en entendant l'œuvre, que le silence fait partie de l'œuvre musicale. Ce n'est pas pareil d'entendre de la musique sans entendre son silence qui se déroule parallèlement. La préposition « pendant » bien qu'un mot-outil, y retrouve sa signifiance de signaler un processus simultané. Il rejoint en cela le projet de faire une partition littéraire avec *Un Coup de dés* et faire entendre les voix simultanément. Le poème de Maeterlinck « Ennui » du recueil *Serres chaudes* est une sorte d'hymne à une temporalité parallèle de la vue et de l'ouïe. Les allitérations dans « paons blancs », « paons nonchalants », « paons en » « l'étang », « j'entends », « attendre indolents les temps » mettent en relief la continuité prosodique et font échos à la préposition « pendant », la clef de voûte prosodique du poème. Bien au milieu, il met sur le plan parallèle et simultané (ce que l'écriture, et surtout la lecture, linéaires ne permettent pas) la vue et l'ouïe :

> « Je vois les paons blancs
> […]
> Pendant mon sommeil
> […]
> J'entends les paons blancs […][798] »

Le silence est lié au mystère, un concept important pour Jankélévitch. Au tout début du livre *Debussy et le mystère de l'instant*, Jankélévitch compare le secret et le mystère et fait une analogie réciproque entre la réticence et le silence. La réticence étant plutôt une opération logique, une figure de style qui garde un secret qui peut être retrouvé, rétabli. On dirait même que la réticence sert à indiquer que le secret est là et donne la clé pour le dévoiler. La réticence

[797] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 2019, p. 231. Toutes les citations sont à la même page.
[798] Maurice Maeterlinck, « Ennui », *Serres chaudes, Œuvres I, op.cit.,* p. 73.

connaît déjà la réponse et l'indique plus que la suggère (sous la forme d'une énigme). Le silence, lui, étant associé au mystère, c'est « l'inconnaissable et l'irrationnel[799] ». Si le secret invite à le retrouver, le mystère, au contraire, apparaît là où le caractère inconnaissable doit être maintenu. Selon l'approche poétique, le mystère est infiniment dicible, même si Jankélévitch s'arrête sur l'impossibilité de le connaître et donne le nom au mystère. Pour lui, le mystère consiste surtout dans la question sur la mort – ainsi, le silence qui est dans le même rang avec le mystère approche la signification traditionnelle de la mort. Mais en même temps, cette notion de silence chez Debussy est plus complexe chez Jankélévitch, à la frontière du phénoménologique et du poétique.

Le secret et le mystère sont fort différents, à commencer par leurs natures. Le secret est une énigme dont les synonymes sont labyrinthe, cachotterie, code, mot de passe, il provient « d'une combinaison plus ou moins artificielle » (p. 13), alors il « se fabrique » (*ibid.*). Il implique une forme négative de quelque chose qui est « refusé aux profanes et réservé aux seuls initiés ». C'est « ce qu'il faut taire », « plutôt réticence que silence », « factice et arbitraire », « ce n'est pas l'impossibilité de connaître, mais l'interdiction de divulguer, principe des sociétés closes » (p. 13). Le secret est fait pour être déchiffré, c'est un code, un mot de passe. « Le secret, problème local et ponctuel, nous intrigue sans englober notre destinée dans la nuit » (pour toutes les citations, p. 13-14). Jankélévitch vient avec une approche mythologique, le mystère pour lui serait la mort (d'où la réplique de Golaud en exergue du chapitre de Jankélévitch : « Sentez-vous l'odeur de mort qui monte ?... » (A.III, S.2, « Les Souterrains du château »). Du secret au mystère le chemin est aussi loin que de la lettre à l'esprit. Le mystère est aussi comparé (deux fois) à la nuit (p. 14). La deuxième comparaison aussi fréquente est la destinée, « saint des saints de notre destinée » (p. 15). Si le secret isole, le mystère, unit car d'après Jankélévitch, il est universel, « pour tous inconnaissable, le mystère est un principe de sympathie fraternelle et de commune humilité » (p. 14). Il est universel par son inconnu qui est chaque fois particulier car individuel et historique.

La longévité a son secret, sa formule ; mais l'immortalité est un mystère, comme la mort. Le mystère (par exemple, la mort, le grand mystère) n'est pas un inconnu provisoire, « inconnu à l'état actuel de nos instruments et de nos techniques » (p. 15), mais il est de l'ordre de « l'inconnaissable ». Mais Jankélévitch le met du côté de l'irrationnel, inexprimable, ineffable, « impossible à connaître » (p. 15) (il s'agit d'une approche mystique plus que philosophique), tandis que l'approche poétique postulerait que ce mystère inconnaissable est

[799] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant, op.cit.,* p. 15.

infiniment connaissable (la notion de progrès de Maeterlinck, « augmenter ce que l'on ne sait pas »). Le secret est complexe, c'est pourquoi déchiffrable, le mystère est une chose simple. Il est en même temps « la chose de la musique » (p. 15). Celui de Debussy est simple et clair, transparent, « sur lequel il n'y a presque rien à dire » (p. 15), « Debussy sent mystérieusement même là où il n'y a nul mystère, il éprouve (ce qui est le propre de toute poésie) le mystérieux en chaque évidence » (p. 17). Cette remarque de Jankélévitch sur la musique de Debussy fait écho au projet du tragique quotidien de Maeterlinck quand il annonce qu'« il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre[800] ».

Comme nous venons de le voir, l'argumentaire de Jankélévitch oscille entre la phénoménologie et la poétique. Il met côte à côte « le mystère poétique [et] le mystère atmosphérique des évidences familières et quotidiennes » et en même temps relie le mystère à la logique spécifique du symbolisme et ses termes de rêverie, d'irrationnel, d'imperceptible. Son approche phénoménologique attache le silence à la mort, la nuit, au néant. Mais les comparaisons d'ordre poétique (métaphorique) sont néanmoins nombreuses : « on se demande s'il [le frémissement surnaturel] provient encore d'un orchestre ou d'un invisible bruit d'ailes dans la nuit » (p. 234) ; « n'est-ce pas l'âme de Mélisande qui effleure ainsi la plume frissonnante des nuages ? » (*ibid.*). Jankélévitch évoque par ces exemples les silences initial et terminal de la musique de Debussy. « Les silences ventil[ent] le discours grâce aux pauses et soupirs, atténuent la musique, les nuances, tamise[nt] tout éclat » (p. 231). Ainsi, le projet de Debussy de personnaliser les phrases, « faire valoir l'émotion d'une phrase » (*supra*) se réalise grâce à ces nuances de silences[801].

L'argumentation de Jankélévitch passe par les comparaisons avec d'autres œuvres en laissant deux inconnus en remplaçant l'argument par l'existence d'une comparaison (généralement d'un thème semblable). Pour Jankélévitch, silencieux, c'est celui qui ne fait pas de bruit. Pour l'œuvre de Debussy, il énumère les « créatures les moins bruyantes de la création : le Nuage qui plane, la Brise qui souffle, […] Mélisande qui soupire […] Un reflet qui s'étire ne fait pas de bruit » (p. 232).

Quand Jankélévitch révèle à côté du silence intra-musical de Debussy, le silence initial et silence terminal, il dit nettement qu'il s'agit de « deux confins extrêmes : car le silence encadre

[800] Maurice Maeterlinck, « Le silence », *op.cit.*, p. 117.

[801] Cette manière d'expression inhabituelle qui au lieu de faire varier les nuances de *forte* et de jouer des éclats pour traduire les émotions, fait, au contraire, varier les qualités de silences, est toute une autre approche. Elle rappelle une opération linguistique d'accentuation dans les langues dotées de l'accent tonique mobile (dont le russe) où « bien » parler ne veut pas dire bien accentuer au bon endroit (ce qui est aussi important), mais plutôt bien désaccentuer ce qui ne doit pas être accentué. Le jeu de mots « parler sans accent » est bien juste ici.

et cerne le[sic.] musique autant qu'il l'habite » (p. 233). Le silence est immanent plus qu'ambiant. Il est omniprésent, mais ses valeurs (qualités dans la terminologie de Maeterlinck) diffèrent. Stéphane Jarocinski postule que non seulement *Pelléas et Mélisande*, mais « toute la musique de Debussy émerge du silence, s'évanouit par moment et retombe dans le silence[802] ». Le critique fait, comme Jankélévitch le rapprochement entre le silence et le mystère « de la vie, le la mort, du "supra-sensible" ».

L'apparition de la musique au sein du silence comme point de départ et le retour de la musique au silence comme point final est une approche phénoménologique traditionnelle. Cependant l'originalité de l'approche de Jankélévitch fait de ce mouvement linéaire, apparemment sans issue, un mouvement circulaire avec une renaissance nécessaire et infinie, et par conséquent, fait du silence une condition de continuité (avec ou sans développement). Ce qui compte dans ce processus, ce sont « le point d'aboutissement et le point de départ coïncidant » (p. 233). Jankélévitch varie les termes sans accentuer leur différence : *rumeur* ou *chaos* pour le point de départ et *silence* pour le point d'arrivée.

On se rappelle la typologie de Mallarmé qui parle du *blan*c inaugurant le texte et du *silence* qui est le blanc qui revient après le texte. Le silence est toujours un terme chargé de sens, d'un texte, qui vient d'apparaître. Jankélévitch fait agir le silence initial et terminal de concert, pour les rendre à la fois les mêmes et différents, car « c'est le même processus musical qui alternativement retourne au silence après en être sorti et ressort de la rumeur après s'y être perdu » (p. 233). L'« alternativement » maintient la particularité de chacun. Par ailleurs, le mot « rumeur » pour le silence initial est loin d'être neutre ; il relie la musique avec le domaine discursif renvoyant à une multitude de discours et surtout de voix (Jankélévitch donne l'exemple de « Premières paroles » de *La Chanson d'Ève* de Charles van Lerberghe, p. 239). C'est une rumeur englobante, étant le présage de ce qui signifie (paroles, musique). Il se profile un schéma de création musicale à partir du silence vers la musique à travers le bruit : « Le bruit surgissant du silence, la musique émergeant du bruit – voilà le commencement de tout commencement ! » (p. 240). Ce scénario a l'air de proposer une sorte d'hiérarchie où la musique serait l'objectif (l'idéal) à atteindre. Dans tous les cas, le bruit se délimite du silence et de la musique. Et tous les trois n'égalent pas rien. Le bruit aussi se profile comme étape nécessaire qui relie le silence et la musique. Cette étape est moins esthétique qu'intellectuel. C'est le moment où quelque chose devient de la musique (se met du côté du collectif) ou bien reste encore inentendu (du côté du silence).

[802] Stéphane Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme, op.cit.*, les deux citations sont p. 168.

La musique et le silence acquièrent une interprétation cosmique, comparés au cycle aquatique de la nature. Chez Debussy « [la musique] va du silence au silence en passant par la lumière » (p. 234). Mais avec ceci, Jankélévitch recourt aux termes « rien » et « inexistence » qui alternent avec « quelque chose » et « l'existence » réciproquement. Pour lui, *Pelléas et Mélisande* « raconte en cinq actes l'exténuation ou raréfaction progressive de l'existence peu à peu rongée par le non-être » (p. 236). La terminologie renvoie encore à l'approche phénoménologique. La vie humaine se met enfin au même rang du cycle cosmique, comme avant, musique et silence, car « le petit être silencieux s'affirme en continuité avec le cosmos auquel il fait retour » (p. 237). Jankélévitch veut montrer la particularité du personnage de Mélisande qui n'est pas une héroïne des plus typiques d'opéra ; sa « mort n'advient pas dans le fracas épique des batailles » (p. 236) ou des éclatements historiques. D'où le procédé purement debussyste du silence. Jankélévitch lie le silence intra-musical à l'héroïne de Mélisande, dans le sens où Jankélévitch la dote des caractéristiques qui peuvent continuer à l'infini, au point de répéter les mêmes (à la manière de Maeterlinck) :

> Plus impondérable que les exquises danseuses ou les jeunes filles du Ballet *Jeux*, plus aérienne que le vent dans la plaine, plus éphémère que les fusées dans la nuit, plus inconsistante que les nuages dans le ciel, plus tremblante qu'un reflet dans l'eau, plus impalpable que ces brouillards d'automne dont les lambeaux s'effilochent dans les branches, plus légère que la brise la plus légère, Mélisande est une ombre, l'ombre d'une ombre ; Mélisande est un souffle, un duvet, une apparition disparaissante […] » (p. 230-231).

Puisque le personnage de Mélisande est associé au silence, c'est grâce à ses caractéristiques infinies que Jankélévitch illustre l'infini du dicible du silence.

Ce que Jankélévitch appelle l'inexistence est illustré par la musique qui « se dissipe dans l'espace et la nuit » (p. 234) ; c'est un effacement sonore surtout vers la fin à la différence d'un triomphe sonore glorieux. La particularité de la musique de Debussy est qu'elle est micromusique, infra-musique[803], « presque tangente à la limite qui sépare l'audible et l'inaudible » (p. 234). À côté du silence initial et terminal (avant et après le morceau musical), il y a un silence méontique – qui n'est pas une chose du monde – et qui chez Jankélévitch est synonyme du non-être. En même temps, c'est moins le mouvement de l'être vers le silence méontique ou, au contraire, le mouvement du non-être à la lumière qui comptent, mais « leur alternance qui est fondamentale » (p. 238). Le secret est dans la simultanéité momentanée, quand « déclin et surgissement sont corrélatifs ». Jankélévitch compare le moment de leur rencontre fugitive à « une

[803] Les deux termes sont les termes de Jankélévitch qu'il utilise pour la musique de Debussy (p. 233 et 234 respectivement). Il le définit comme silence omniprésent qui crée ses lieux et ses moments d'écoute : « [Le silence] encadre et cerne la musique autant qu'il l'habite ; silence en deçà et silence au-delà, silence du pas-encore et silence du "déjà-plus" » (p. 233). Stéphane Jarocinski recourt aussi au terme d'infra-musique dans Stéphane Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme, op.cit.,* p. 169.

étincelle qui s'allume et s'éteint presque simultanément » (p. 238). Il construit ce concept d'« apparition disparaissante » qui revient systématiquement dans son analyse de la musique de Debussy (p. 229, 231, 238, 266, 267, 272-273, 276).

Jankélévitch évoque deux mouvements inverses dans la musique de Debussy : descente aux enfers de la profondeur et la remontée vers l'air libre. Ce qui compte, c'est « l'instant impalpable […], apparition disparaissante […], cet instant est l'éclair, ou à l'inverse (ce qui revient au même) l'étincelle qui est l'apparition saisie à l'instant où elle disparaît ». La métaphore rejoint la notion de bruissement de la langue de Roland Barthes, saisie au moment de sa disparition (au point de l'apparition de l'écho). Jankélévitch continue la comparaison : « Midi est dans le même instant le comble de la lumière et la lumière saisie dans le premier instant de son déclin ». Midi est l'heure symbole dans l'œuvre de Maeterlinck et surtout dans *Pelléas et Mélisande*. Pelléas dit : « Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi […] » (M, p. 386) et « Midi sonnait au moment où l'anneau est tombé… » (M, p. 390) ; Golaud : « Je venais d'entendre sonner les douze coups de midi » (M, p. 391) ; Mélisande : « Je suis née un dimanche, un dimanche à midi » (D, p. 154[804]) ; Pelléas : « Il doit être près de midi […] Il est midi » (M, p. 411) ; Arkël : « comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide… » (M, p. 424).

En même temps, Jankélévitch même souligne qu'il ne s'agit pas d'un silence stérile, le silence de la musique et notamment celui de Debussy « est le contraire du pur et simple non-être » (p. 233). Il peut être considéré « le degré "zéro" de l'intensité musicale, à condition d'être lui-même déjà (ou encore) musical » (*ibid*.). La définition est importante. Révolutionnaire. Pour indiquer les degrés et niveaux, il faut que les éléments relèvent de la même logique : musicale, discursive (dans le cas du silence du langage). Jankélévitch l'illustre par la question du néant qui diffère en fonction de son rôle : le néant de l'anéantissement n'est pas celui qui est à l'origine du surgissement et de la création. Il ne s'agit pas d'une simple symétrie. Ne peuvent pas simplement s'inverser la mort et la naissance ou bien l'inexistence du futur au sens du pas-encore et celle du passé, au sens du déjà-plus. Ces antipodes par définition sont « qualitativement hétérogène[s] » (p. 239). Il s'ajoute à ce paradigme *le pianissimo-au-delà* et *le pianissimo-en-deçà* (*ibid*.) qui ne sont pas pareils. On dirait la même chose sur le silence qui change, suivi ou précédé de paroles, de musique. Le silence du début (originel) diffère de celui de la fin comme le « *déjà* quelque chose » diffère de « presque *plus rien* » (p. 239).

[804] Cette réplique de la chanson de Mélisande n'est gardée que dans le drame lyrique de Debussy, Maeterlinck a remplacé cette chanson par un poème « Les trois sœurs aveugles… » (M, p. 404) qui est entrée comme chanson V dans le recueil *Quinze chansons*, Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, op.cit.,* p. 91-92.

Le silence chez Debussy est toujours le presque silence le « silencieusement presque » mallarméen que l'on a déjà évoqué. Le pianissimo est une limite qui sépare l'audible et l'inaudible. C'est pourquoi Jankélévitch attire l'attention à une problématique importante, celle de l'écoute parce que si techniquement « il faudrait à un pianiste des doigts d'archange […] il faudrait aussi une ouïe surnaturelle pour percevoir cette micromusique » (p. 233). Quand Jankélévitch demande « Debussy, n'insère-t-il pas mille nuances différentielles échelonnées entre l'audible et l'inaudible ? » (p. 233), il pose la question sur la manière expression inhabituelle, sur les nuances du silence. Pour capter cette « micromusique » insaisissable, « les pianissimos suprasensibles », il faut une oreille fine, un instrument délicat, une acoustique subtile.

L'approche de Jankélévitch invite à écouter toutes les nuances / les qualités du silence. Elle détruit l'opposition simpliste silence négatif (le vide) / silence positif (quelque chose).

Il est remarquable que les termes de *pianissimo* sonore et *forte con surdina* ne reviennent pas à la même chose. Le *pianissimo* de Debussy est appelé à parler, mais de manière à ce que l'on y prête l'oreille.

Christian Goubault, l'un des spécialistes de Debussy[805], propose à la fin de l'ouvrage *Claude Debussy* le vocabulaire des termes clés de la musique et de la vie de Debussy. On y retrouve parmi d'autres l'article sur le silence, une des notions clés de l'œuvre de Debussy. Si Christian Goubault fait référence aux exemples phénoménologiques de Jarocinsky et de Jankélévitch – l'idée que la musique vient du silence et y retourne – il souligne que Debussy « a senti la valeur "musicale" du silence[806] ». La question est de comprendre ce qui est entendu par ce silence particulier grâce à son caractère musical.

André Suarès cité par Jankélévitch « pensait que depuis Claude Debussy la musique avait réappris à parler bas[807] ». Christian Goubault reprend cette affirmation : « C.D. a réappris à la musique à parler bas » en soulignant le rôle de Debussy dans ce nouvel état de la musique qui renouvelle la tradition de parler, mais de manière particulière, à ce que l'on y prête l'oreille. C'est pourquoi dans les exemples donnés par Goubault de *Pelléas et Mélisande*, on entend toujours quelque chose d'important dans « le silence total[808] » : l'eau qui dort (A.II, S.1) ; le chuchotement de l'amour (A.IV, S. 4) ; le battement du cœur de Pelléas (*ibid*.). Le silence acquiert

[805] Christian Goubault a publié de nombreuses études sur Claude Debussy. À côté de Stravinski, Debussy est le compositeur-phare du dictionnaire de la musique de Goubault, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle*, Minerve, « Musique ouverte », 2000. D'autres ouvrages sont : *Claude Debussy*, Paris, Champion, 1986 ; *Claude Debussy, la musique à vif*, Minerve, « Musique ouverte », 2002 ; *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 1997.
[806] Christian Goubault, *Claude Debussy, op.cit.,* p. 294-295.
[807] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant, op.cit.,* p. 232.
[808] Christian Goubault, *Claude Debussy, op.cit*. Cette citation et les exemples qui suivent sont à la page 295.

par ces moments la signifiance de *forte*, comme « instant poignant ». Dans le silence on entend aussi « le dernier souffle de la vie au seuil même qui sépare l'être du non-être[809] ». C'est ce moment crucial de « l'apparition disparaissante » qu'évoque Jankélévitch en parlant de « l'étincelle qui s'allume et s'éteint presque simultanément[810] » ou bien de l'heure de « midi [qui] est dans le même instant le comble de la lumière et la lumière saisie dans le premier instant de son déclin ». C'est une réponse au schéma des deux silences, initial et terminal, formulés par Jankélévitch comme « *déjà* quelque chose » et « presque *plus rien* ». Par chiasme, un jeu de miroir, ce moment est celui de la rencontre de *encore quelque chose* et de *déjà autre chose*. À la différence des exemples de « l'apparition disparaissante », l'œuvre de Maeterlinck et Debussy n'a pas qu'un seul moment pareil, ce n'est pas l'acmé suivi de descente. Il est fort probable que ce moment, c'est ce « pendant », le silence omniprésent de l'œuvre entière.

Debussy explique lui-même le rôle de la musique qui n'est pas envahissante, mais, au contraire, « elle [la musique] s'efface dès qu'il convient qu'elle leur [aux personnages] laisse l'entière liberté de leurs gestes, de leurs cris, de leur joie ou de leur douleur[811] ». De la musique et du silence, c'est le dernier qui est omniprésent. Le silence ne se fabrique pas ; il est toujours là ; ce que l'on peut faire, c'est de diminuer le bruit pour l'entendre. Debussy écrit à Eugène Ysaÿe le 22 septembre 1894 et avoue que « cette poursuite vers l'expression rêvée […] et aussi la suppression volontaire de toutes contingences bavardes finissent par [l']user [Debussy] comme une pierre sur laquelle on aurait trop fait passer de voitures[812] ! » Pour Debussy retrouver le silence, ce qu'il faut entendre, est un travail volontaire, un vrai labeur.

Ainsi, la musique de Debussy en rencontrant le texte de Maeterlinck propose son théâtre du silence et du langage, il réinvente le drame qui ne suit pas les normes narratologiques avec une culmination et une détente vers la fin. Chez Maeterlinck et Debussy la tension est maintenue tout le long de l'œuvre, et même avant et après, elle invite à une écoute attentive du mystère.

Le traitement musical de la pièce par Debussy est très attentif aux répliques des personnages. L'orchestre accompagne la parole de manière délicate, au point de s'éteindre complètement par endroits. Parfois aussi les notes tenues dans les graves soutiennent-elles les répliques des personnages sans ajouter une mélodie à part qui aurait été extérieure à la parole. Le pianissimo est un autre trait caractéristique de la musique de Debussy, non seulement dans *Pelléas et*

[809] Stéphane Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme, op.cit.*, p. 169.
[810] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant, op.cit.,* p. 238.
[811] Claude Debussy, « Interview à Robert de Flers », dans *Cent ans, op. cit*., p. 473.
[812] Claude Debussy, *Correspondance, op.cit*., p. 223.

Mélisande, mais dans d'autres œuvres, même instrumentales, que Jankélévitch appelle « poèmes du pianissimo[813] ». Cette nuance de piano dans ses variétés aiguise avant tout l'activité de l'écoute.

D'une part, on peut parler des moyens de musique que Debussy applique pour mettre en scène les différents types de silence de Maeterlinck. Comment ces moyens de musique mettent en scène la parole en même temps qu'ils mettent en scène le silence ? Qu'est-ce qui est entendu par le silence que le compositeur considère comme un moyen rare qui est avant tout un « agent d'expression[814] » ? L'œuvre de Debussy n'est pas radicale, ce n'est pas du John Cage[815], les enjeux en sont différents. Dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy les répliques des personnages se retrouvent espacées, « le silence » entre elles est bien matériel[816], il est joué par l'orchestre. D'autre part, à un autre niveau – entendu sous les paroles – on assiste à des moments où ni voix ni instruments ne résonnent. La musique montre qu'il se passe quelque chose entre les répliques juxtaposées, mais détachées par le sens. Par exemple, Pelléas propose à Mélisande de la soutenir par le bras car il fait sombre et une mesure après il dit « Je pars peut-êt-re demain » (D, p. 69).

À la première vue, une telle approche peut rejoindre la classification du silence dans les didascalies de Maeterlinck, « un silence » les espaces entre les répliques interprétés par la musique de Debussy et « en silence », quand on n'entend ni instruments, ni voix. D'autre part, l'intérêt est moins de retrouver les liens entre les didascalies de Maeterlinck et leur mise à la partition par Debussy. Nous venons de voir que les coupures dans la partition ne permettent pas d'en tirer les conclusions systématiques. La partition insiste sur le fait que les silences varient et qu'ils ne peuvent être pris isolement de la parole et de la musique.

L'analyse du drame lyrique scène par scène révèle un nombre important de paroles qui ne sont pas accompagnées par l'orchestre ou bien mises en relief par un changement brusque d'une sonorité instrumentale riche vers des notes tenues qui soutiennent la parole. L'intérêt réside dans l'analyse des effets liés chaque fois à des paroles particulières, même et surtout répétées, ce qui constitue en quelque sorte la marque de l'écriture de Maeterlinck. Au libretto inhabituel de Maeterlinck répond la partition inhabituelle de Debussy où chaque moment est particulier, du silence de l'orchestre, des notes tenues, des pauses entre les répliques remplies

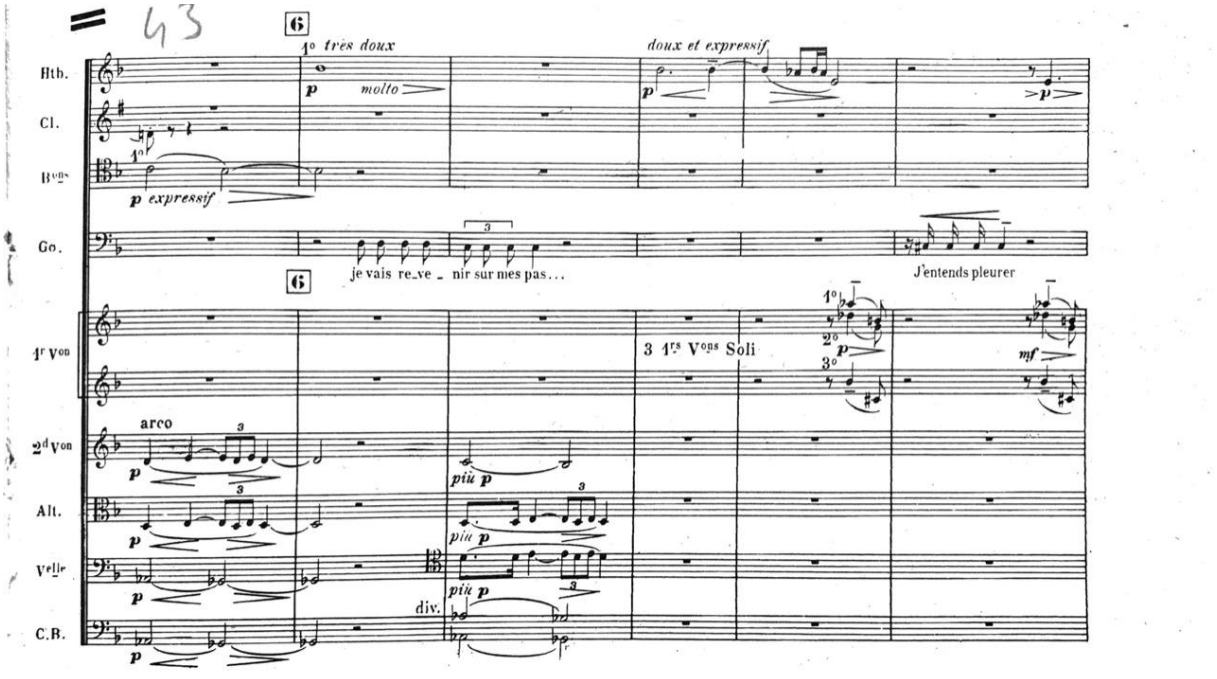
[813] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant, op.cit*., p. 232.
[814] Claude Debussy, lettre à Ernest Chausson le lundi 2 octobre 1893, dans Claude Debussy, *Correspondance, op.cit.,* p. 161.
[815] John Cage, 4'33, 1952, interprété par William Marx, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4, consulté le 17 avril 2021].
[816] La vision de la critique musicale est inverse. Stéphane Jarocinski parle ainsi : « autant dire que la musique se dématérialise », *op.cit*., p. 168. C'est aussi la position de Jankélévitch et de Goubault.

par les instruments. Nous proposons d'analyser ces moyens de musique liés à la parole dans certaines scènes révélatrices.

Dans le premier acte, la rencontre de Golaud et de Mélisande dans une forêt (A. I, S. 2/1 « Une forêt ») se déroule presque sans l'accompagnement de l'orchestre quand les personnages se parlent. Cela commence quand Golaud prend la décision de revenir sur ses pas : « je vais revenir sur mes pas » (D, p. 7). Sa réplique n'est soutenue que par une seule note du hautbois[817] et à la fin, par les cordes qui marquent le thème de Golaud, reconnaissable, d'après André Boucourechliev surtout par « la cellule rythmique croche pointée-double croche », suivie d'un triolet[818] :

Suivent ensuite les répliques de Golaud qui sont chantées sans l'accompagnement de l'orchestre :

> « J'entends pleurer », (D, p. 7) ;
> « Oh ! Qu'y a-t-il au bord de l'eau ? » (D, p. 8) ;
> « U-ne[819] peti-te fil-le qui pleure au bord de l'eau. El-le ne m'entend pas. Je ne vois pas[820] son visage. Pourquoi pleu-res-tu ? » (D, p. 8).



[817] Les critiques Liudmila Kokoreva, Gérard Condé associent le hautbois au motif et au personnage de Mélisande dans le prologue, dans Кокорева Л., « Клод Дебюсси: Исследование ». – М.: Музыка, 2010 ; Gérard Condé, « Guide d'écoute », *Avant-scène Opéra*, 2012, p. 14 respectivement. (le motif qui apparaît au chiffre 1 mesure). Boucourechliev associe aussi le hautbois au thème de Mélisande, en se référant à la tradition musicale, notamment à Beethoven, dans *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 97.

[818] André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, *op.cit.*, p. 97.

[819] Voir la liste des abréviations pour la prononciation du e muet.

[820] Les altos et les violoncelles jouent deux intervalles et en soulignent la négation de « pas » de la phrase de Golaud.

Fig. 35, « J'entends pleurer », la voix de Golaud ; D, p. 7.

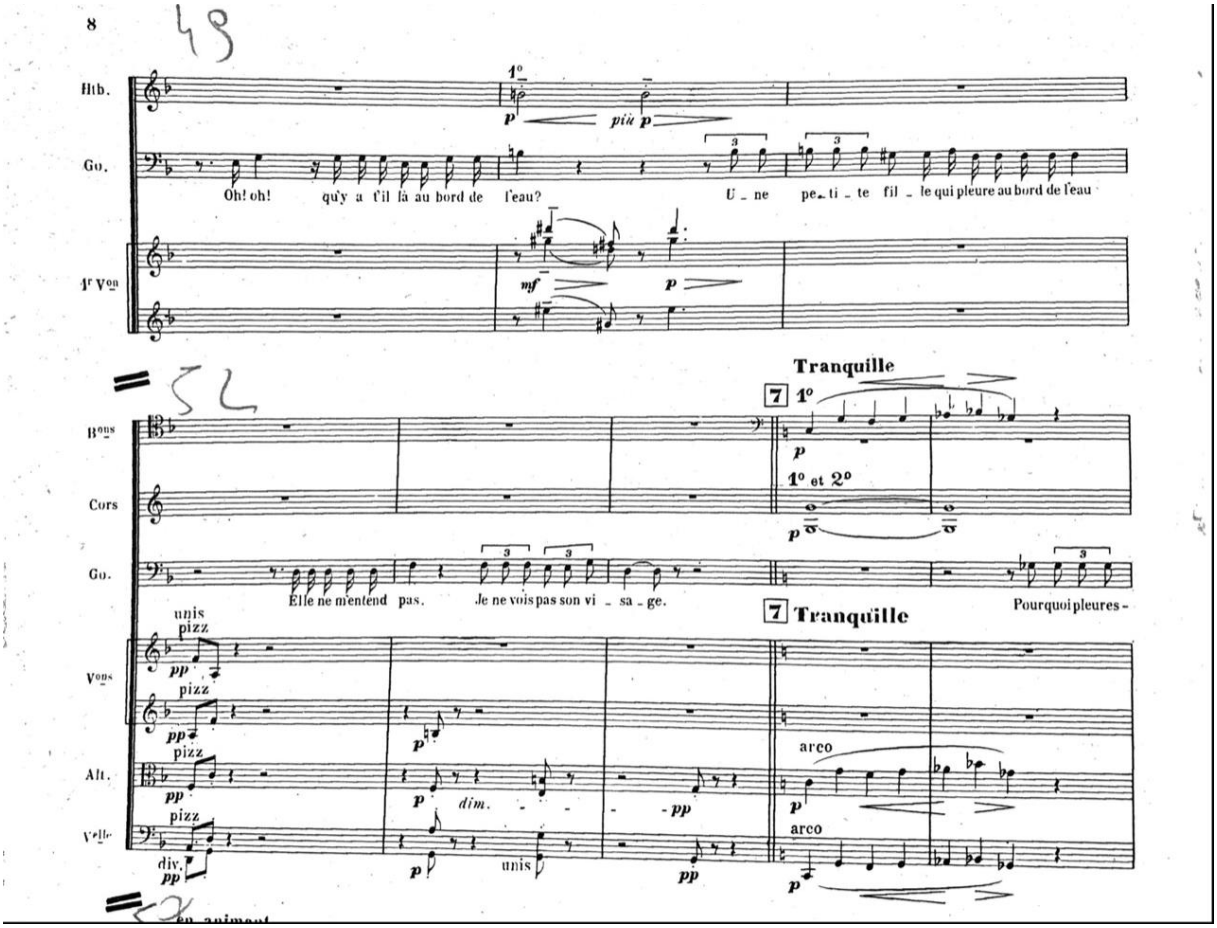


Fig. 36, « Oh ! oh ! qu'y a-t-il au bord de l'eau ? », la voix de Golaud ; D, p. 8.

Pendant tout ce passage, les répliques du même personnage (Golaud) se suivent. Dans le texte, elles sont espacées par les didascalies : « Il tousse[821] » ; « Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule » ; « Mélisande tressaille, se dresse et veut partir » (M, p. 375). Ainsi, les didascalies sont interprétées musicalement par les cordes. Le critique et compositeur Gérard Condé considère que « les pizz. des violons y suppléent[822] ». Dans la partition de Debussy non seulement les violons, mais toutes les cordes (altos et violoncelles également) jouent pizzicato, que deux notes par pupitre (D, p. 8). La didascalie « Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule » est interprétée par le thème du début, dit « la forêt ». Le prétendu silence des paroles est interprété par la musique. S'il ne dit pas, il fait, selon la définition d'Henri Meschonnic : « la voix ne dit pas. […] La voix, elle, fait[823] ».

[821] Sauf remarque spéciale, la version du texte 1999 correspond à la version 1892 sur laquelle travaille Debussy.
[822] Gérard Condé, « Guide d'écoute », *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 14.
[823] Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir.), *La Licorne*, n° 41, *Penser la voix,* UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 27.

La réplique suivante de Golaud « N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre » (M, p. 375) n'est accompagnée que d'une seule note des cors dans les graves (clé de fa). La note sol est tenue pendant deux mesures et soutient toute cette réplique de Golaud (D, p. 8). On peut y entendre l'écho de la fin de la pièce où la cloche sonnera sur sol par mouvements réguliers (D, p. 405 ; chiffre 36 : meures 2 ; 4 ; 6 ; 10 ; 11 ; 12[824]) à partir du moment où « toutes les servantes tombent subitement à genoux au fond de la chambre » (M, p. 450) ce qui annoncera la mort de Mélisande.

Les répliques, les voix peuvent aussi être soutenues par une seule note d'un seul instrument, dans la fonction de la basse continue, comme un point de repère musical. On peut parler de « silencieusement presque » (*supra*), pour reprendre la citation de Mallarmé par rapport à l'œuvre de Maeterlinck : les répliques sont soutenues par une seule note.

Les endroits où les répliques des personnages ne sont pas accompagnées de l'orchestre représente un théâtre de la parole et du silence. On les entend dans une nouvelle configuration inhabituelle, ils invitent à entendre la construction très subtile des relations entre les personnages.

Les questions d'ordre existentiel que Golaud pose à Mélisande sont ainsi dites sans l'accompagnement de l'orchestre : « Oui ; mais d'où vous ê-tes-vous en-(fuie[825]) ? (D, p. 11) ; « D'où ê-tes-vous ? Où ê-tes-vous né-**e** ? » (D, p. 12).

Avant, Mélisande s'écrie *a capella* : « Ne me touchez pas ! ne me touchez pas ! » (M, p. 375 ; D, p. 9). La réponse de Golaud « N'ayez pas peur… Je ne vous ferai pas… » (*ibid*.) continue sans l'accompagnement de l'orchestre. Une mesure après Mélisande répète sa demande aussi *a capella*, mais de manière plus catégorique due à la menace et à l'intonation conclusive descendante : « Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas ou je me jette à l'eau ![826] » (4'20[827] ; D, p. 9). Il y a un quart de soupir devant chaque exclamation comme pour reprendre de la respiration. Cette fois-ci, la réponse de Golaud est soutenue par les violoncelles, mais il s'agit d'une seule note tenue (ré) : « Je ne vous tou-che pas » (D, p. 9). Cette réponse est en *recto tono*

[824] La cloche sonne par les noires aux temps faibles dans les mesures à quatre temps. Son apparition est aussi régulière, à chaque deuxième mesure : 2, 4, 6, 10 et ensuite elle passe aux temps forts, en même temps que le « Oui » de confirmation d'Arkël, plus fréquemment à chaque mesure 10, 11, 12 (D, p. 406).
[825] À cette dernière syllabe -fuie l'orchestre reprend avec les flutes et les violons.
[826] Debussy garde la quatrième occurrence de « ne me touchez pas » de la version originale de 1892 et qui n'existe plus chez Maeterlinck dans la version arrêtée de 1901 (reproduite en 1999), voir Annexe 2.
[827] Mise en scène de Peter Stein, direction musicale de Pierre Boulez, 1992, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=gHSKXZpZWCk&t=808s, consulté le 12 mai 2015]. L'enregistrement fait apparaître lors des interludes la partition sur laquelle nous travaillons pour la présente recherche. Les autres indications du moment de la musique font référence à cet enregistrement.

(sur la seule note répétitive) par les croches égales. Golaud répète ensuite « N'ayez pas peur… » sans l'accompagnement de l'orchestre (D, p. 9). Les répliques dites sans l'accompagnement de l'orchestre marquent un moment clé de la parole. La réplique de Golaud qui surgit tout à coup après « N'ayez pas peur… Je ne vous ferai pas… » est à la fois mélodique (Golaud chante une mélodie descendante) et en même temps accompagnée par les cordes qui reproduisent la mélodie de sa voix : « Oh, vous ê-**tes** be-**le »** (D, p. 9). On est en présence d'un autre discours qui a l'air de s'adresser à Mélisande, linguistiquement par le pronom « vous », mais on entend autre chose, la musique nous aide à le comprendre. Comme si Golaud avouait une vérité de la beauté de Mélisande à soi-même. D'où vient la menace de Mélisande « ne me touchez pas ! ou je me jette à l'eau ! » (D, p. 9).

Ce changement de discours est inhabituel, comme si la parole retrouvait un autre mode de signifiance. Il s'agit d'une parole prononcée qui logiquement est adressée à l'autre et pourtant son but n'est pas forcément d'être entendue par l'interlocuteur. Le mode le plus proche serait l'aparté, non pas l'absence de paroles, mais toujours un discours, spécifique, « un discours auto-adressé », d'après Gérard Dessons, qui analyse la didascalie « sans parler » dans *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam[828]. Mais les didascalies de Maeterlinck se limitent surtout à des régis d'entrée et de sortie, nuancés par « en silence » et des didascalies d'ordre discursif de « un silence » que nous venons d'analyser. La musique de Debussy devient en quelque sorte une didascalie particulière qui modifie l'effet de la parole qui acquiert des nuances d'aparté, de chuchotement. Cet effet d'aparté signale quelque chose qui s'entend, étant dit d'une manière particulière destiné à un interlocuteur particulier (soi-même ou public). La musique souligne la possibilité de changements de la voix, qui ne sont pas indiqués dans le texte écrit et de cette manière ouvrant toutes les possibilités du dire dramatiques.

La didascalie est interprétée donc par les moyens de musique. Notamment, l'orchestre marque des changements au niveau de l'adresse de la parole. Ainsi, quand Golaud dit : « On pourrait la prendre sans peine cependant[829] » (D, p. 16) résonne comme aparté. Cet effet est atteint grâce à la timidité de l'orchestre qui passe tout à coup presque au silence par le fait que ce sont les instruments graves qui restent : bassons et violoncelles oscillant autour d'une seconde (ton ou demi-ton).

[828] Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit*., p. 71.
[829] Le pronom *la* dans les deux phrases se rapporte à « la couronne », mais se trouve loin de son référent, au point de perdre le lien avec lui et en admettre d'autres qui sont plus proches dans la phrase, dont Mélisande, par exemple.

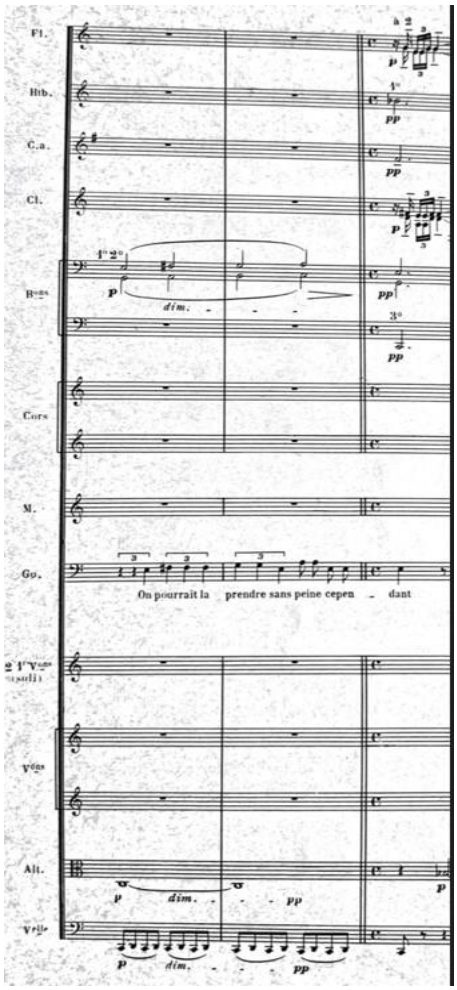


Fig. 37, « On pourrait la prendre sans peine cependant », la voix de Golaud, A.I, S.2(1) ; D, p. 16.

L'effet d'aparté est aussi atteint par les silences de la voix qui encadrent la réplique de Golaud, pause qui dure toute une mesure avant, (D, p. 15) et une demi-pause après la réplique en question (D, p. 16).

Mais les pauses sont, elles aussi, mises dans un contexte musical. Un contraste fort se réalise lors de la conversation sur la couronne. Toute la conversation autour de la couronne est une tension renforcée. Elle commence brusquement, le thème apparaît sans introduction logique, il est annoncé par des accords des cors (accords de sol majeur comme si le mode majeur annonçait la brillance, la lumière) (D, p. 12). Au début, la conversation est réservée, attentive, son début est considérablement ralenti (6'15-6'40). La partition porte les indications « plus modéré, retenu » (D, p. 13). L'orchestre est délicat, se limite surtout à des notes et intervalles tenus. Dès que Golaud propose de retirer la couronne, l'orchestre s'anime et s'enrichit. La culmination est atteinte à la menace de Mélisande « Si vous la [la couronne] retirez, je me jette à sa pla-**ce ».**

D'abord, l'ambitus de sa voix dans la dernière réplique menaçante couvre l'intervalle d'une octave de sol dièse[3] à sol dièse[4] à l'octave au-dessus[830] (D, p. 15).

En même temps, l'orchestre est abondant, les flûtes, hautbois, cor anglais, clarinettes se répondent par une mélodie semblable, tandis que les cordes créent un rythme régulier par les triolets sur les mêmes notes répétitives. Tout à coup le deuxième « non » de Golaud crée un silence parfait de tous les instruments : « (Non), non, je la [la couronne] laisserai (là) » (D, p. 15 ; 7'07). Ce contraste crée un silence assourdissant. C'est lui qui transforme en aparté la réplique de Golaud qui suit « On pourrait la prendre sans peine cependant » (*supra*).

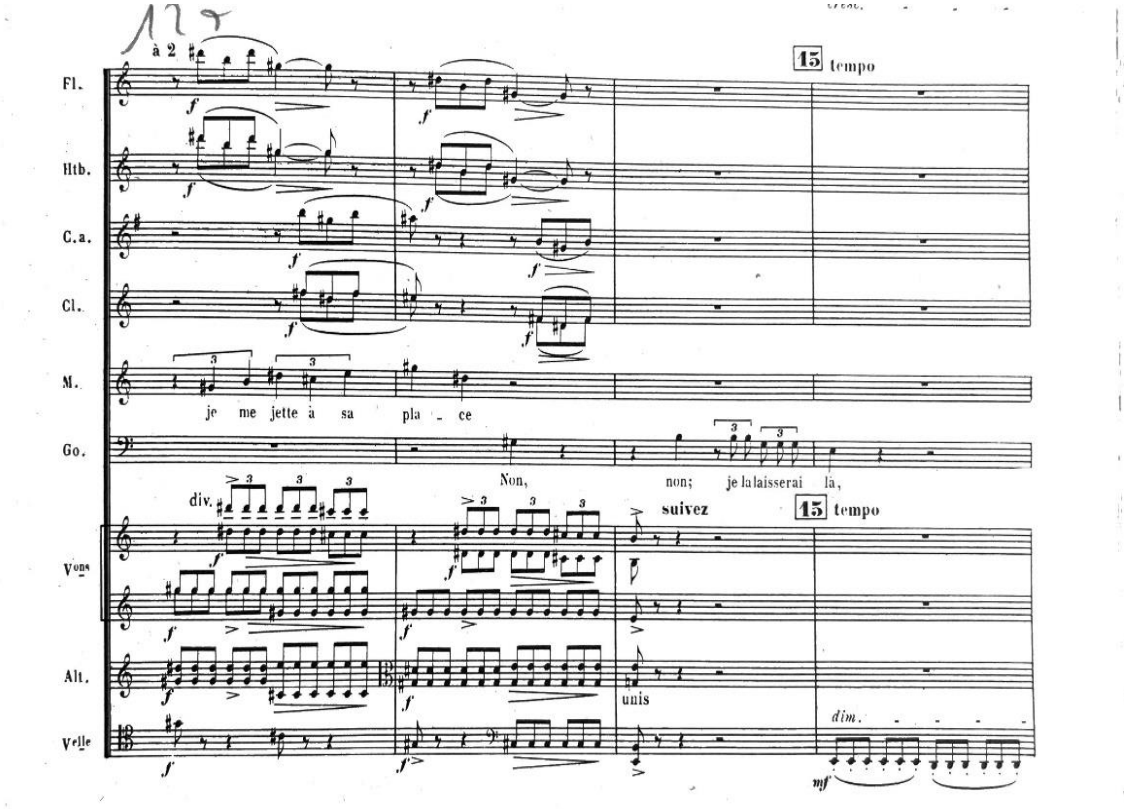


Fig. 38, « Je la laisserai là », la voix de Golaud ; D, p. 15.

La réplique de Golaud « On pourrait la pren-dre sans pei-**ne** cependant » se transforme dans une phrase à plusieurs sens, où le pronom « la », loin de son référent « la couronne », peut renvoyer à d'autres référents au féminin, dont l'une est Mélisande. Golaud ajoute encore qu' « elle semble très bel-**le** » (D, p. 16) qui fait écho à la phrase « Oh, vous ê-**tes** be-**le »** (D, p. 9) que Golaud dit à Mélisande au tout début de leur rencontre.

Ce qui attire aussi l'attention, c'est le mot peine, loin d'être neutre. Du latin *poena* « peine, punition », il est chargé de connotations chrétiens, en renvoyant au péché, à la peine

[830] Le même ambitus d'une octave, inhabituel pour *Pelléas et Mélisande,* s'entend avant, quand Mélisande chante « (loin d'ici…) loin… loin… » (M, p. 376 ; D, p. 12).

éternelle, au remord, au châtiment infligé, à la sanction. Alors, la phrase recouvre deux sens, « sans difficulté » et « sans punition ». La partition transcrit non seulement le côté logique des paroles, elle permet de suivre les pensées de la personne, ses prises de décisions. Notamment, les deux « non » de Golaud sont séparés par une longue pause, quatre fois plus longue que la pause entre « non, non » et « je la laisserai là ». La pause de la virgule (entre deux non) est alors plus considérable que la pause introduite par le point-virgule qui sépare « non, non » et « je la laisserai là » : « Non, non ; je la laisserai là » (M, p. 377 ; D, p. 15). Ce n'est pas une simple répétition rassurante « non-non », on dirait que le premier « non », Golaud l'adresse à lui-même en arrêtant une idée dans sa tête[831]. Enfin, la conversation change brusquement et encore au ralenti « Y a-t-il longtemps que vous avez fui ? » (D, p. 16). Cette sorte d'aparté, on l'entend déjà au début de la scène et, donc, du drame quand Golaud dit en apercevant Mélisande : « Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage » (D, p. 8). On ne sait pas s'il dit ces phrases à haute voix ou les chuchote à soi-même, ou encore ne fait que les penser intérieurement, il n'a pas d'interlocuteur en ce moment à la forêt, mais penser toute cette variété de modes de discours, c'est déjà les rendre possibles. On comprend grâce à ces exemples que le silence n'est pas ce qui n'est pas dit, mais ce qui n'est pas entendu.

Vers la fin de la scène, Golaud répète *a capella* : « toute seule » (D, p. 22). Cette réplique diffère des deux occurrences identiques qui précèdent celle-ci. Golaud répète « toute seule » deux fois avant : « Vous ne pouvez pas rester ici tou-**te** seu-**le** » (D, p. 21) et « Vous aurez peur, tou-te seu-**le** » (D, p. 22). Il faut noter que « toute seule » est accompagnée dans les deux cas par « tou-te la nuit » : « Vous ne pouvez pas rester ici toute seule. Vous ne pouvez pas rester ici toute la nuit ! » (D, p. 21) et « Vous aurez peur tou-te seu-**le**. On ne sait pas ce qu'il y a ici… tou-te la nuit » (D, p. 22). Dans les deux premières occurrences, l'orchestre est vif, les cordes font des passages descendants et ascendants, suivis des bassons avec des interventions des clarinettes et du cor anglais. Le silence de l'orchestre réalise la mise en abyme de l'écoute quand l'orchestre s'éteint tout à coup pour mettre en avant par son silence éloquent la « toute seule ». Et Golaud continue *a capella* également « ce n'est pas pos-(si-**ble)** » (D, p. 23).

De la même manière, si la fin de la phrase de Mélisande « Je me suis enfuie ! » est répétée trois fois de suite, les trois « enfuie » ne sont pas identiques. Si les deux premières occurrences sont accompagnées par les pizzicato des cordes, la troisième occurrence « enfui-e » n'est soutenue que par un accord des bassons dans le silence de tous les autres instruments (D, p. 11).

[831] Le fonctionnement des mots-phrases est proche de celui des interjections.

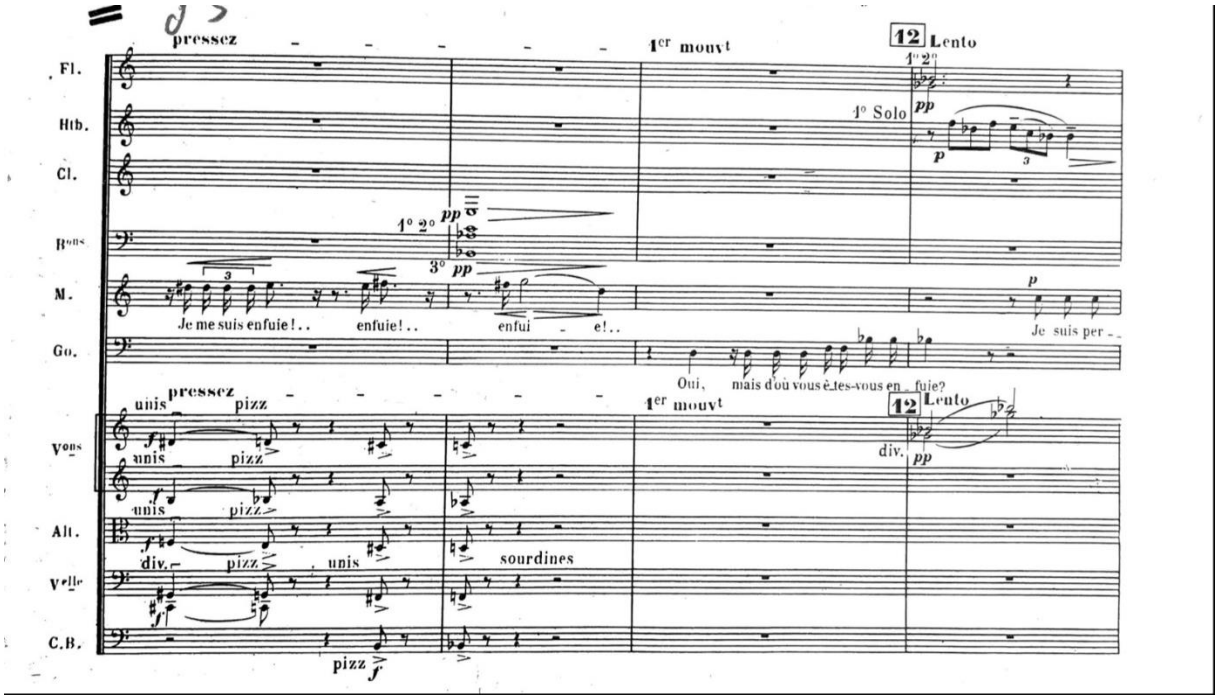


Fig. 39, « Je me suis enfuie !... enfuie !... enfuie !... », la voix de Mélisande ; D, p. 11.

Les paroles *a capella* sont intercalées par les interventions rapides d'instruments. Quand Mélisande s'exclame en confirmant la question de Golaud « Quelqu'un vous a-t-il fait du mal ? », ses exclamations « Oh ! Oui ! » et « Oui ! oui ! » (D, p. 10) sont séparés par les accords descendants des cordes, comme s'il s'agissait d'une ponctuation et rappelait en même temps le début de la scène où Golaud dit : « J'entends pleurer » (D, p. 7).

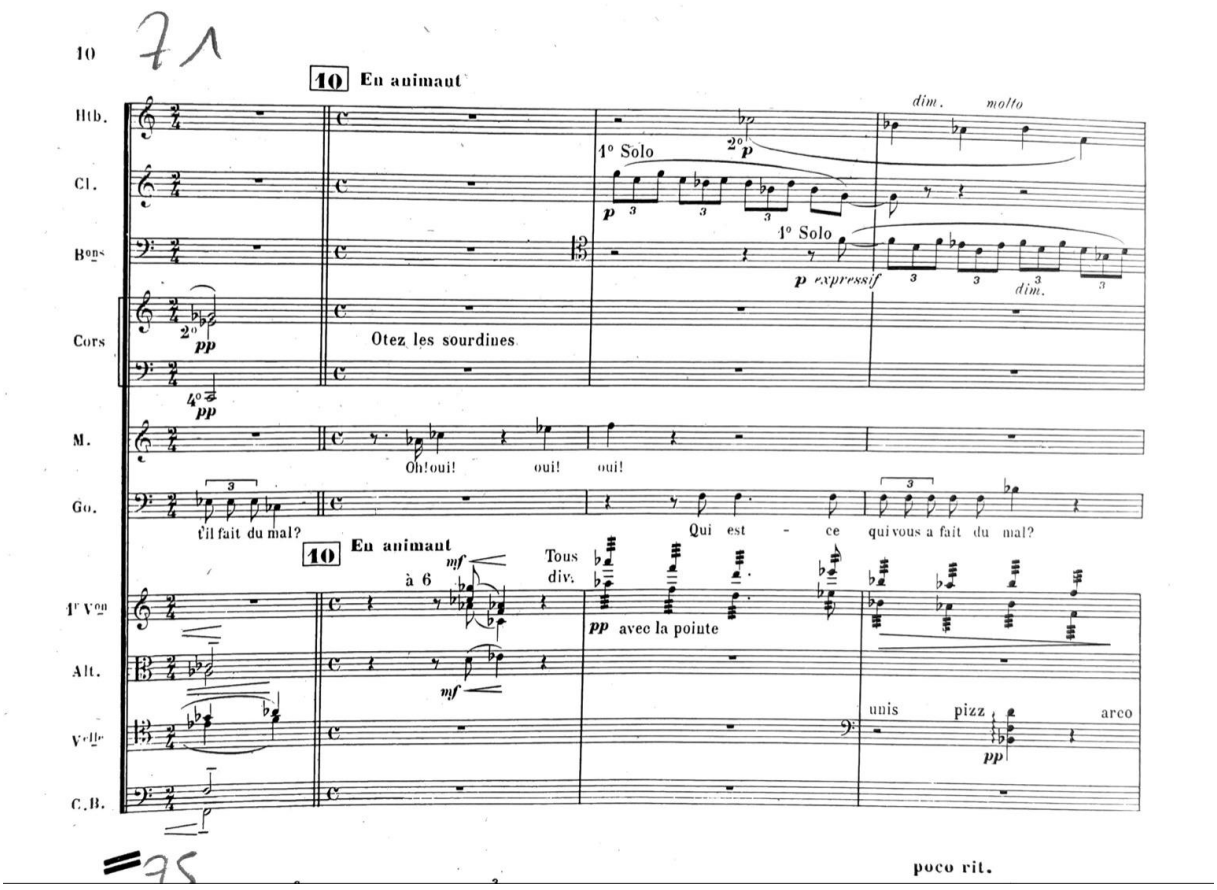


Fig. 40, « Oh ! oui ! oui ! oui !... », la voix de Mélisande ; D, p. 10.

Dans la scène « Un appartement dans le château » (A.I, S.3(2)), scène de la lettre de Golaud que Geneviève lit à Arkël, les tirades de Geneviève – c'est-à-dire le texte qu'elle lit – et la réponse développée d'Arkël sont soutenues par des notes qui tiennent par les instruments qui s'alternent. Ils peuvent durer des mesures entières ou bien donner le début, lancer la réplique, soutenir la voix et puis s'éteindre.

C'est le cas de la toute première phrase, l'introduction à la lettre, « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas » (D, p. 30). Elle est soutenue par « mi » des flûtes (4e - 5e mesures). La phrase suivante « Un soir je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fontaine, dans la forêt où je m'étais perdu » est soutenue par les cordes qui tiennent une note (violons) ou un intervalle (altos) pendant quatre mesures (D, p. 30, chiffre 23 : 1-4). Le hautbois prend le relais trois mesures plus tard à la réplique « Car el-le doit avoir eu u-ne grande épouvan-**te** » (D, p. 31) pour repasser la voix à la flûte à la réplique suivante « Et quand on lui deman-de ce qui lui est arrivé […] » (*ibid.*).

Le discours d'Arkël, sa réponse à la lettre, est aussi mis en relief par le même procédé de notes tenues. « Je n'en dis rien » est lancé par les intervalles que tiennent pendant deux mesures

les bassons, cors et trombones (D, p. 34, chiffre 26, mesures 3-4). La phrase suivante n'est soutenue que par la même note mi que tiennent pendant quatre mesures les altos, violoncelles et contrebasses que rejoignent les bassons à l'ajout d'Arkël « l'envers mê-me de la nô-**tre** » : « Cela peut vous[832] paraître étran-g**e** par-ce que nous ne voyons que l'envers des destinées[833]… l'envers mê-me de la nô-**tre**… » (D, p. 34-35). L'orchestre reprend ensuite pour quatre mesures et revient à l'accompagnement par les notes tenues des cordes (alt., v^{elle}, c.b. et les cors[834]) à la phrase d'Arkël « la main de la princesse Ursu-**le** » (D, p. 35). Une autre phrase qui a l'air d'une prophétie n'est soutenue que par b^{ons}, v^{elle} et c.b. (D, p. 38) et fait écho au début du discours d'Arkël.

Geneviève chante *a capella* par plusieurs endroits : « si profondément qu'on a peur » (D, p. 31), l'intonation est conclusive, descendante (mi-do) et la pause qui survient tout de suite après un accord en *pizzicato* dans les cordes (aucun autre instrument ne joue en ce moment) invite à l'écouter, cette réplique :

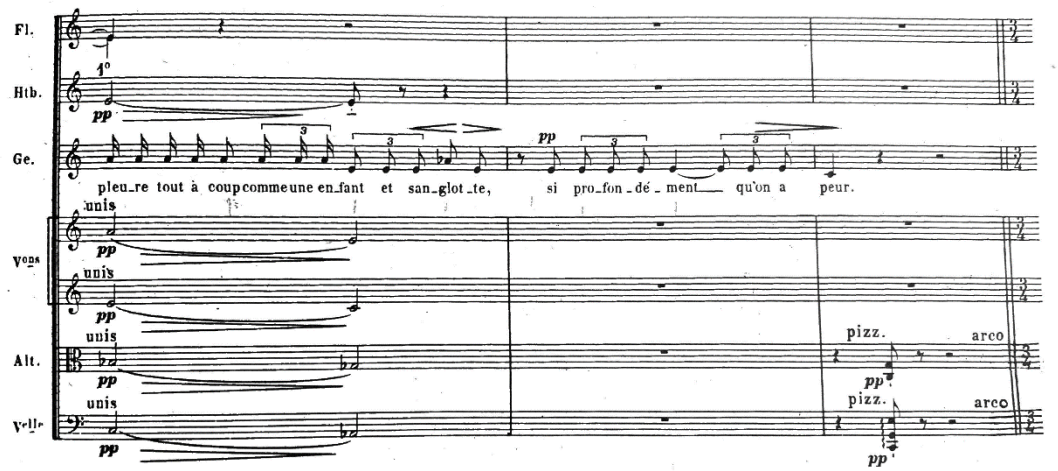


Fig. 41, « Si profondément qu'on a peur », la voix de Geneviève lisant la lettre de Golaud, A.I, S. 3(2) ; D, p. 31.

Cette écoute de la phrase et de son silence est préparée par la réplique d'avant de Geneviève « Il [Golaud] a toujours été si prudent, si grave et si (fer-**me)…** Depuis la mort de sa femme, il ne vivait plus que pour son fils, le petit Yniold » (D, p. 39). Ces deux répliques sont accompagnées de notes qui tiennent et de pauses.

[832] Les livrets de l'opéra donnent « Cela peut nous paraître étrange » (*L'Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 19 ; *L'Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 34. L'édition originale de 1892 de *Pelléas et Mélisande* et la version enregistrée de Peter Stein et Pierre Boulez donnent aussi « nous ».

[833] Le e muet n'est pas chanté dans le mot « destinées » à la différence du même mot de la réplique d'Arkël un peu plus loin : « je ne me suis jamais mis en travers d'u-n**e** destiné-**e** » qui descend d'une quarte (D, p. 37).

[834] Nous proposons les abréviations pour les instruments : alt. (altos), V^{elle} (violoncelle), C.B. (contrebasse), b^{ons} (bassons) comme dans la partition de Debussy.

Après la réponse-réflexion d'Arkël, Geneviève demande *a capella* « Il [Golaud] a tout oublié… – Qu'allons-nous (fai-**re**) ?... » (D, p. 39-40[835]).

Quand Pelléas apparaît pour la première fois, au moment de la lecture de la lettre de Golaud, le contraste est fort entre le discours d'Arkël lors duquel les instruments jouent leurs parties qui ne sont plus les soutiens de la voix, mais des commentaires. Est chanté *a capella* par Pelléas « une au-tre let-tr**e** » (D, p. 41) comme s'il y avait également un autre contraste entre les deux lettres. Toute la tirade de Pelléas est chantée avec l'accompagnement des notes tenues, l'orchestre est « doux et expressif » (*ibid*.).

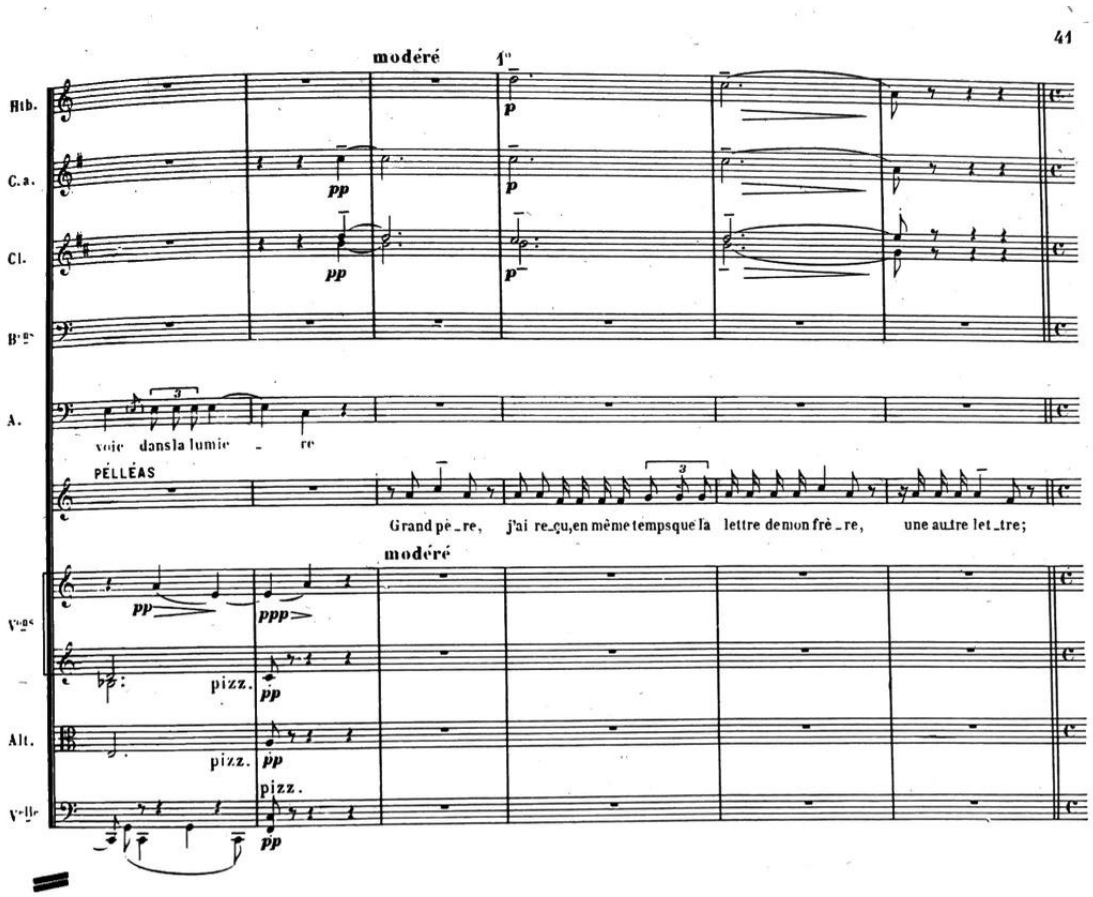


Fig. 42 a), « Une autre lettre », la voix de Pelléas ; D, p. 41.

[835] La ponctuation est celle de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, p. 381.

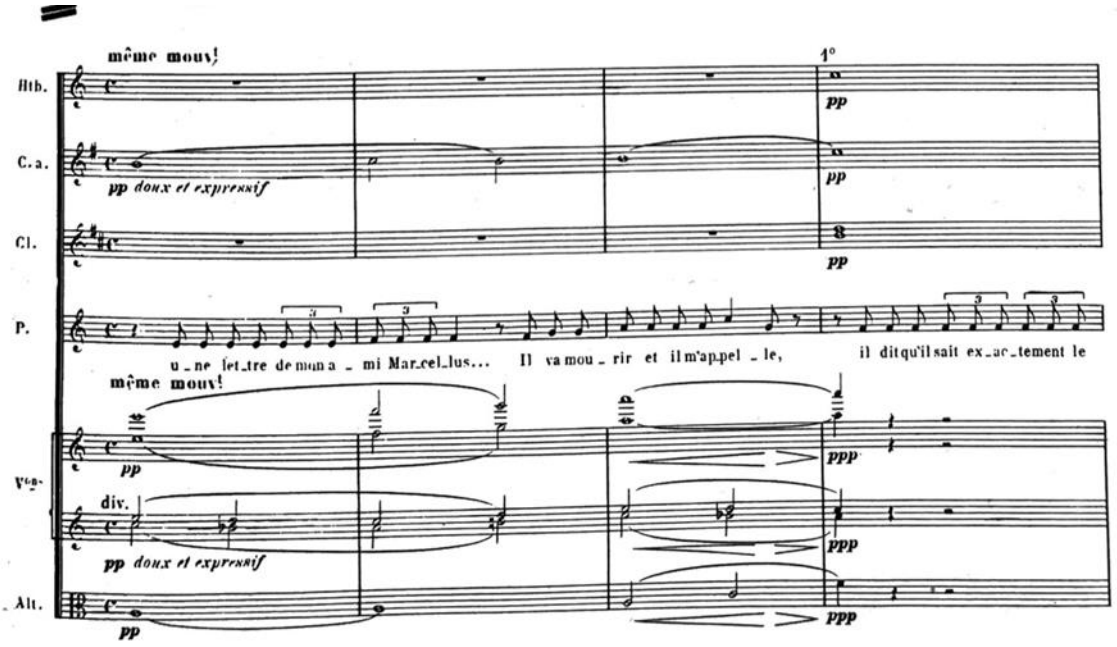


Fig. 42 b), « Une autre lettre », la voix de Pelléas, la suite ; D, p. 41.

Arkël répond *a capella* à la demande de Pelléas de partir : « Il faudrait attendre quelque temps cependant… » (D, p. 42). L'orchestre coupe brusquement avant cette réplique. Elle suit dans le drame lyrique après la réplique de Pelléas « il n'y a pas de temps à perdre », certaines phrases étant coupées (à voir l'Annexe 2).

Quand il évoque le père malade de Pelléas, sa réplique « et d'ailleurs ton père n'est-il pas ici au-dessus de nous, plus mala-de peut-être que ton ami… » est accompagnée de notes soutenues et enfin se prononce sans l'accompagnement de l'orchestre « (mala)-de peut-être que ton ami » (D, p. 43). Elle contraste avec la phrase précédente « Nous ne savons pas ce que le retour de ton frère nous prépa-re » où l'orchestre (clarinettes, bassons, cordes) est abondant. Ce contraste fait de la phrase d'Arkël sinon un aparté, une confidence, au moins indique un autre régime de signifiance.

Ces endroits, où la voix est mise en scène par les notes tenues ou le silence de l'orchestre, retrouvent une valeur discursive, comparés à d'autres scènes où l'orchestre mène sa mélodie à côté des paroles. Par exemple, les échanges de Geneviève et de Mélisande devant le château (A.I, S.3) s'entend comme un discours mondain. Quand elles commencent à parler, l'orchestre les accompagne, mène sa propre mélodie (flûtes et hautbois échangent des morceaux rythmiquement et mélodiquement semblables : des croches (sous le rythme douze huitièmes ce qui produit l'impression de triolets, quatre triolets par mesure). Les deux femmes chantent des mélodies : « Il fait sombre dans les jardins » (D, p. 47)

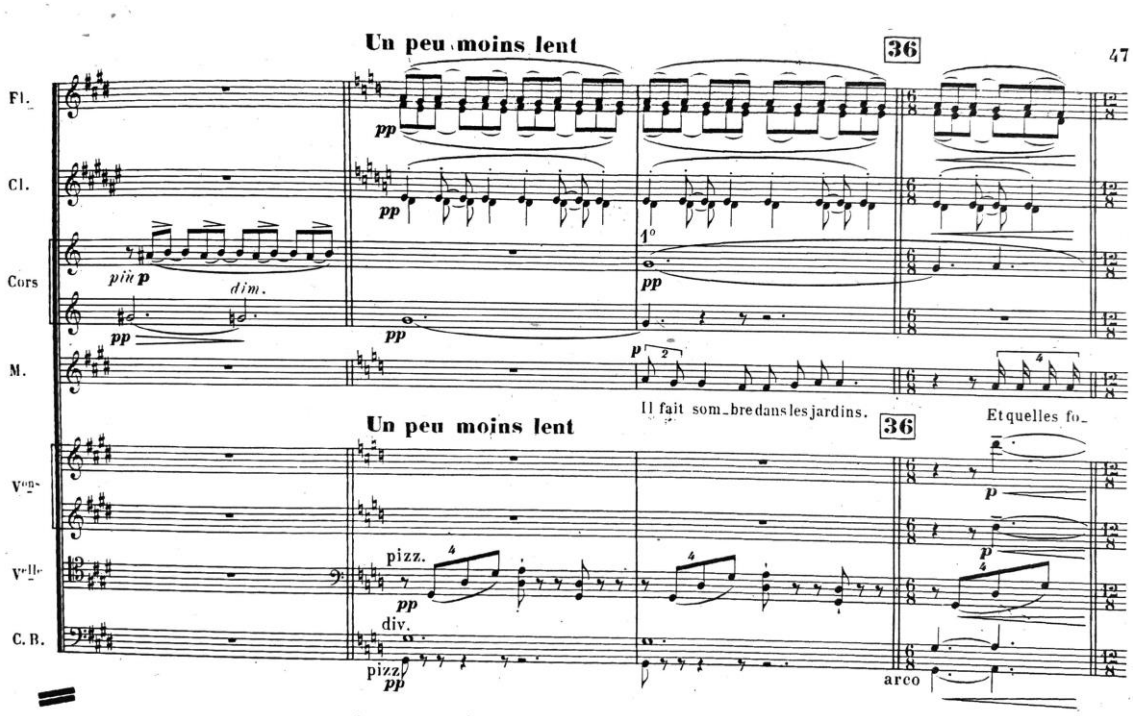


Fig. 43, « Il fait sombre dans les jardins », la mélodie de Mélisande, A. II, S. 3 (2) ; D, p. 47.

Pelléas, quand il apparaît, chante une mélodie « Je venais du côté de la mer… » (D, p. 52).

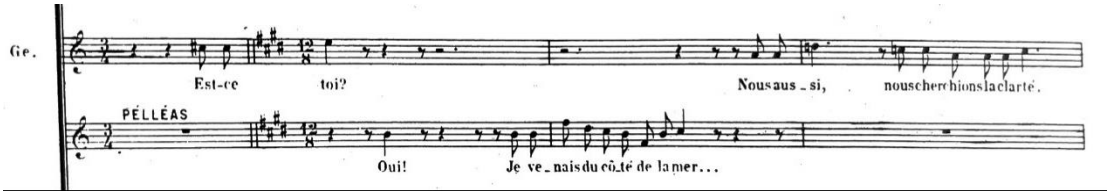


Fig. 44, « Je venais du côté de la mer… », la voix de Pelléas, A.I, S.4 (3) ; D, p. 52.

Les gens n'ont rien à se dire submergés d'émotions. Ce sont les moments d'éclat musical. Ou bien ils parlent pour ne pas se dire, se révéler des choses, alors la ligne mélodique reprend une sorte de musique extérieure.

L'orchestre s'éteint quand Geneviève annonce « Il y a longtemps, il y a longtemps[836]… Il y a presque quarante ans que je suis i-(ci) » (M 1892, p. 29 ; D, p. 48). Ensuite l'orchestre reprend, les hautbois, cor anglais, cors, clarinettes, bassons en triolets. Cependant quand Pelléas commence à parler à Mélisande, l'orchestre se retient, d'abord, il ne reste que les bassons et violoncelles qui tiennent un intervalle pendant une mesure à la phrase « Nous aurons u-ne tempê-te cet-te nuit » (D, p. 53). Même si à la phrase suivante « il y en a toutes les nuits depuis

[836] La version 1901 ne garde qu'une occurrence de « il y a longtemps » (M, p. 382).

quelques temps et cependant elle est si calme maintenant… » les autres instruments interviennent, mais tiennent des intervalles en soutenant la voix qui fait un accord de sixte de sol♯ majeur par un passage ascendant et ensuite descendant, mais qui change de mode vers le mineur.

Des phrases se chantent *a capella* vers la fin de la scène de la rencontre de Pelléas et Mélisande en présence de Geneviève (A.I, S.3), à partir du moment où le chœur des marins retentit nettement. Les « Ho-é ! Hisse hoé ! » se font entendre sous un accompagnement très discret de l'orchestre, presque silencieux (cordes sur la touche et certaines notes détachées, ponctuelles ou en sourdine chez d'autres instruments : bassons, cors, timbales) (D, p. 55, 56, 57 et surtout p. 64, 65 pour les derniers résonnements).

Les répliques se chantent *a capella* aux moments où les personnages ont des choses à se dire, ont besoin de s'entendre ou au moins de se faire entendre. Geneviève part en expliquant : « Il faut que j'aille voir un instant le petit Yniold » (D, p. 66). Pelléas et Mélisande commencent à se dire des choses, c'est marqué par un orchestre silencieux. Mélisande pose la question sur « le navire qui [l]'a menée ici » (M, p. 384, D, p. 61) et qui s'éloigne « On ne le voit presque (plus) » (D, p. 63). À ce moment, il reste des bassons qui répètent deux intervalles en double piano et les violoncelles et contrebasses en diminuendo vers double piano également (D, p. 63). Pelléas propose à Mélisande *a capella* : « Descendons par ici. Voulez-vous me donner la main ? » (D, p. 68).

Souvent, les échanges de Pelléas et Mélisande sont chantées *a capella*. Par exemple, dans A.II, S. 1 ; D, p. 74-75, surtout en contraste avec les arpèges des violons au début de la scène et après, à partir de la décision de Mélisande de « [se] coucher sur le mar-**bre** » (D, p. 77). L'effet d'*a capella* revient, mais par contraste avec le passage précédent, quand tout à coup les instruments se taisent et il ne reste que les harpes auxquelles répondent en écho les clarinettes et trois notes en pizz. des altos et violoncelles. Mélisande : « Je voudrais y plonger mes deux mains… » (D, p.79).

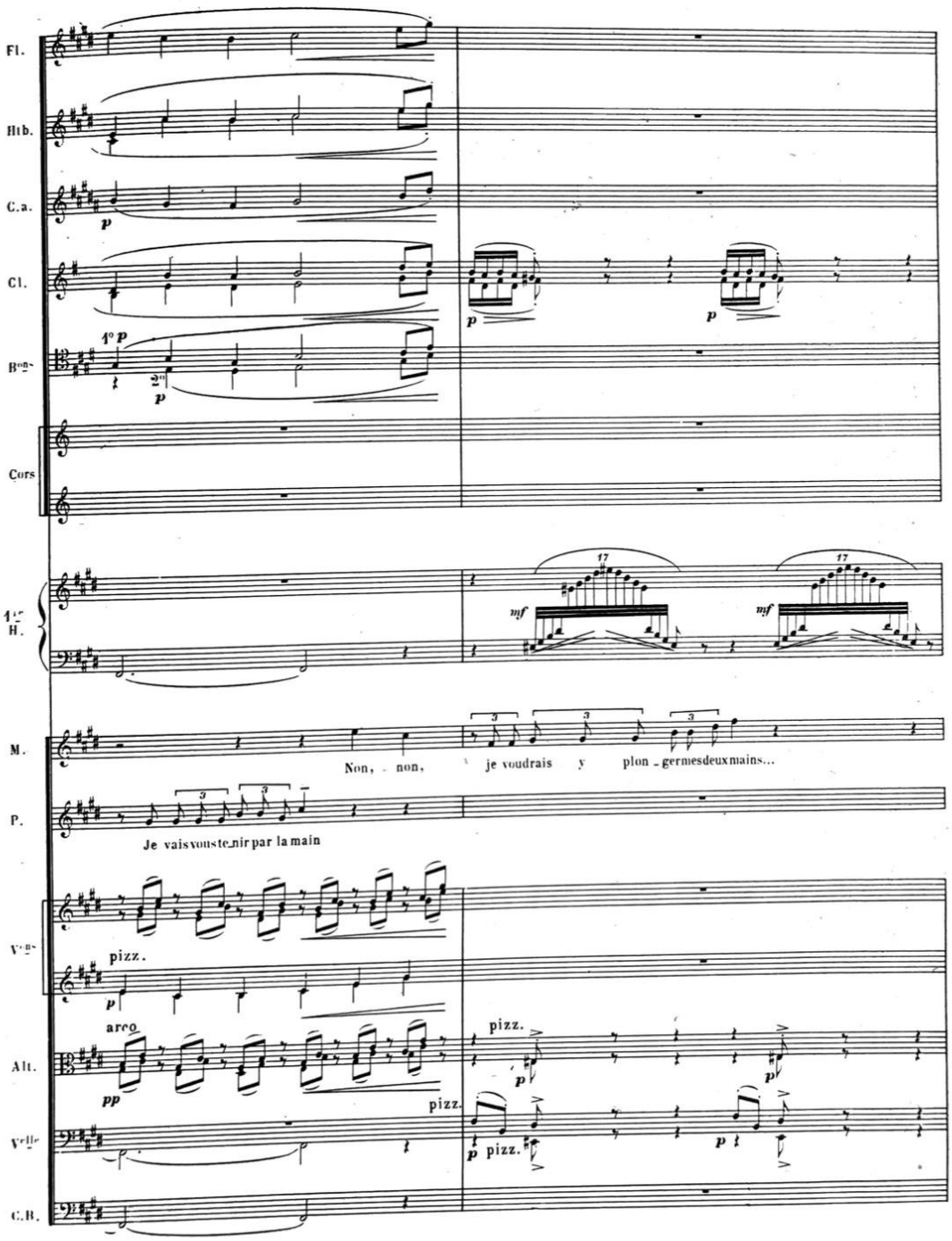


Fig. 45, « Je voudrais y plonger mes deux mains… », la voix de Mélisande ; D, p. 79.

Il ne s'agit pas de phrases magiques qui, une fois entendues *a capella* ou avec un accompagnement discret de l'orchestre, dévoileront le secret du drame en question, et du drame de la

vie, le secret du destin[837]. Il ne s'agit pas d'anagrammes, c'est moins la question du sens que la question de différents modes de dire et d'entendre. La variabilité de ces modes est justifiée autrement que par le sens.

Est chantée sous l'effet d'*a capella* la dernière question de Mélisande de cette scène de la première rencontre entre Pelléas et Mélisande est « Oh !... pourquoi[838] partez-vous ? » (D, p. 69). Elle est chantée sur le fond des trois sons des cordes (altos et violoncelles) étouffants. L'orchestre reprend à la dernière syllabe et joue le rôle de continuateur de la parole, dans ce cas, de la question qui n'a pas de réponse.

[837] Maeterlinck répond à la quête du but de la vie dans *Avant le grand silence* : « Étrange et bien petite idée que de chercher un but à la vie ou à l'univers. Qu'est-ce qu'un but ? Où voulons-nous aller ? [...] Ne savons-nous pas où nous allons ? Avons-nous jamais rencontré un être vivant qui soit allé ailleurs qu'à la mort ? […] N'est-ce pas aussi le seul but qu'il soit impossible de manquer ? », dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 218.

[838] La question pourquoi apparaît quarante-six fois dans le drame et à force de se répéter tout le temps, dépasse le stade existentiel, car ne demande pas d'explications, mais signale l'importance de poser la question et de l'entendre pour explorer l'inconnu inexplicable. Nous commentons dans la première partie le « je ne sais pourquoi » de Jules Lemaître par rapport à la première de la pièce *Pelléas et Mélisande*. Mélisande pose la question du « pourquoi » à Golaud : « Pourquoi êtes-vous venu ici ? ». Les questions de Golaud sont factuelles, celles de direction ou de lieu « d'où » et « où », la question de Mélisande « pourquoi » est une question philosophique, téléologique.

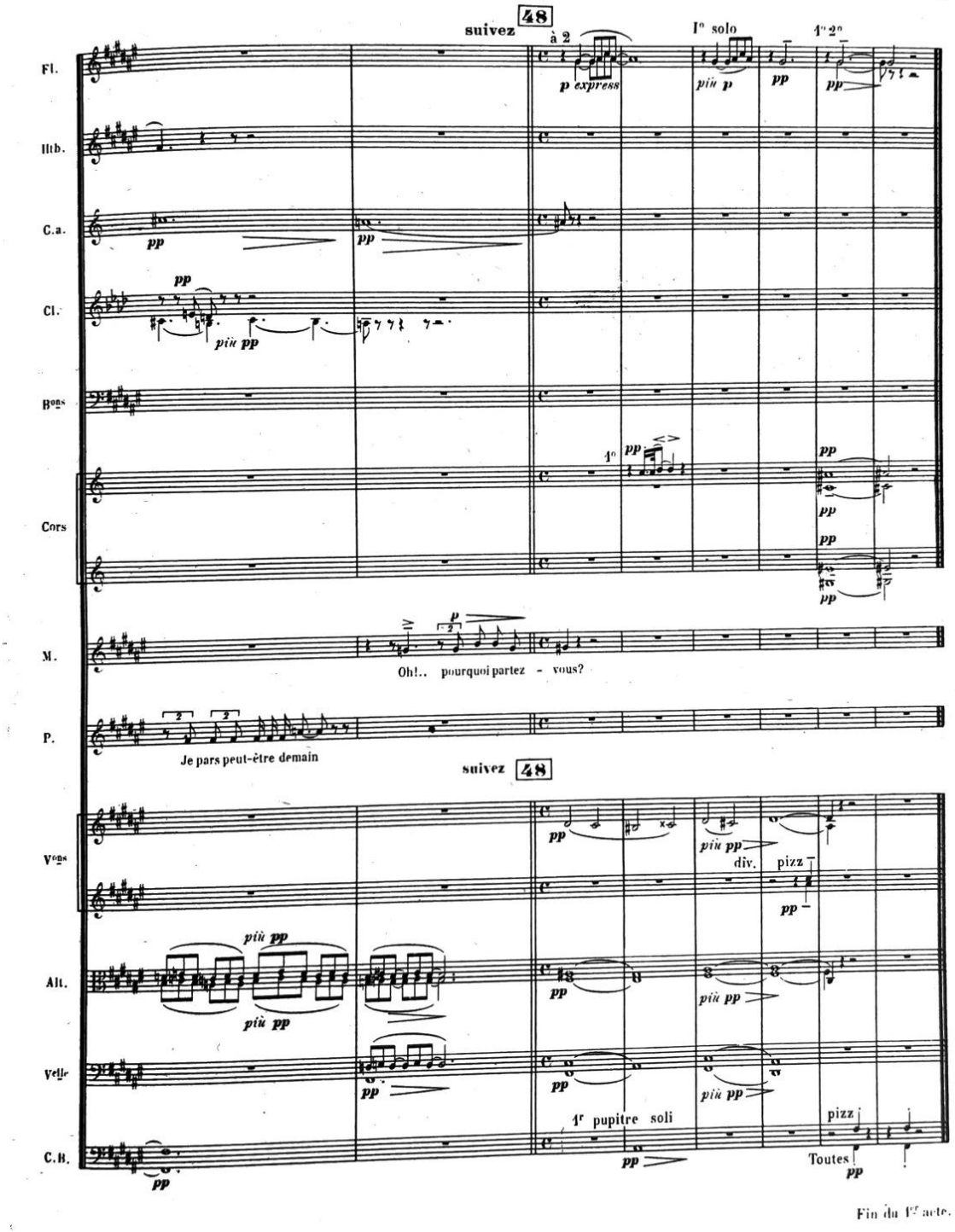


Fig. 46, « Oh !... pourquoi partez-vous ? », la voix de Mélisande ; D, p. 69.

Geneviève chante *a capella* « Pelléas, Pelléas, est-ce toi ? » (D, p. 52). C'est une question importante. Plusieurs personnages la posent par rapport à Pelléas. D'abord Arkël dans la scène précédente : « Est-ce toi, Pelléas ? » (D, p. 40) ; ensuite Geneviève : « Pelléas, Pelléas, est-ce toi ? » (M, p. 382, D, p. 52) (les deux fois l'intonation est montante ; accord de la mineur d'Arkël et l'intervalle d'une tierce mineure). Ensuite, dans A.IV, S.1, Pelléas relate les paroles

de son père qui demande « Est-ce toi, Pelléas ? » (M, 422 ; D, p. 256), la phrase est chantée accompagnée des deux intervalles des hautbois et clarinettes, tenus pendant toute la mesure, la durée de la phrase en question. Enfin, lors de la dernière rencontre devant une fontaine dans le parc, c'est Pelléas lui-même qui pose la question « Est-ce toi, Mélisande ? » (A.IV, S. 4(3)). Tout un passage est chanté *a capella* :

> PELLÉAS. – Il faut que je lui di-se tout ce que je n'ai pas dit…
> MÉLISANDE. – Pelléas !
> PELLÉAS. – Mélisande ! − Est-ce toi, Mélisan-de ? »
> MÉLISANDE. – Oui. (M, p. 429 ; D, p. 324).

À côté des passages *a capella*, les pauses jouent un grand rôle. Elles délimitent nettement les phrases dites (et plutôt écrites, puisqu'il s'agit d'une lettre) : « à son frère Pelléas ___ » (D, p. 30), « au bord d'une fontaine ____ », « où je m'étais perdu ____ », « ni qui elle est ____ » (D, p. 31). Une demi-pause devant « Sinon j'irai plus loin et ne reviendrai plus » (D, p. 33) et aussi après, précédant la question suivante « Qu'en dites-vous ? » (D, p. 34). Ainsi, « Sinon j'irai plus loin » est mis en relief par les pauses. Un silence dans l'orchestre de longueur de deux soupirs (la métaphore de soupir y est remarquable) intervient avant le dilemme avancé par Golaud, revenir ou partir pour ne jamais revenir : « Sinon j'irai plus loin et ne reviendrai plus ». La réplique même est interprétée *a capella* avec l'appui dans les cordes en *pizzicato* sur les deux temps forts et qui interviennent avec « non » (de « si-non ») et avec « loin ». Une longue pause vient après « elle sanglo-**te** _ si profondément qu'on a peur ____ » (D, p. 31). C'est pareil pour le discours d'Arkël qui est rythmé par les pauses entre les phrases.

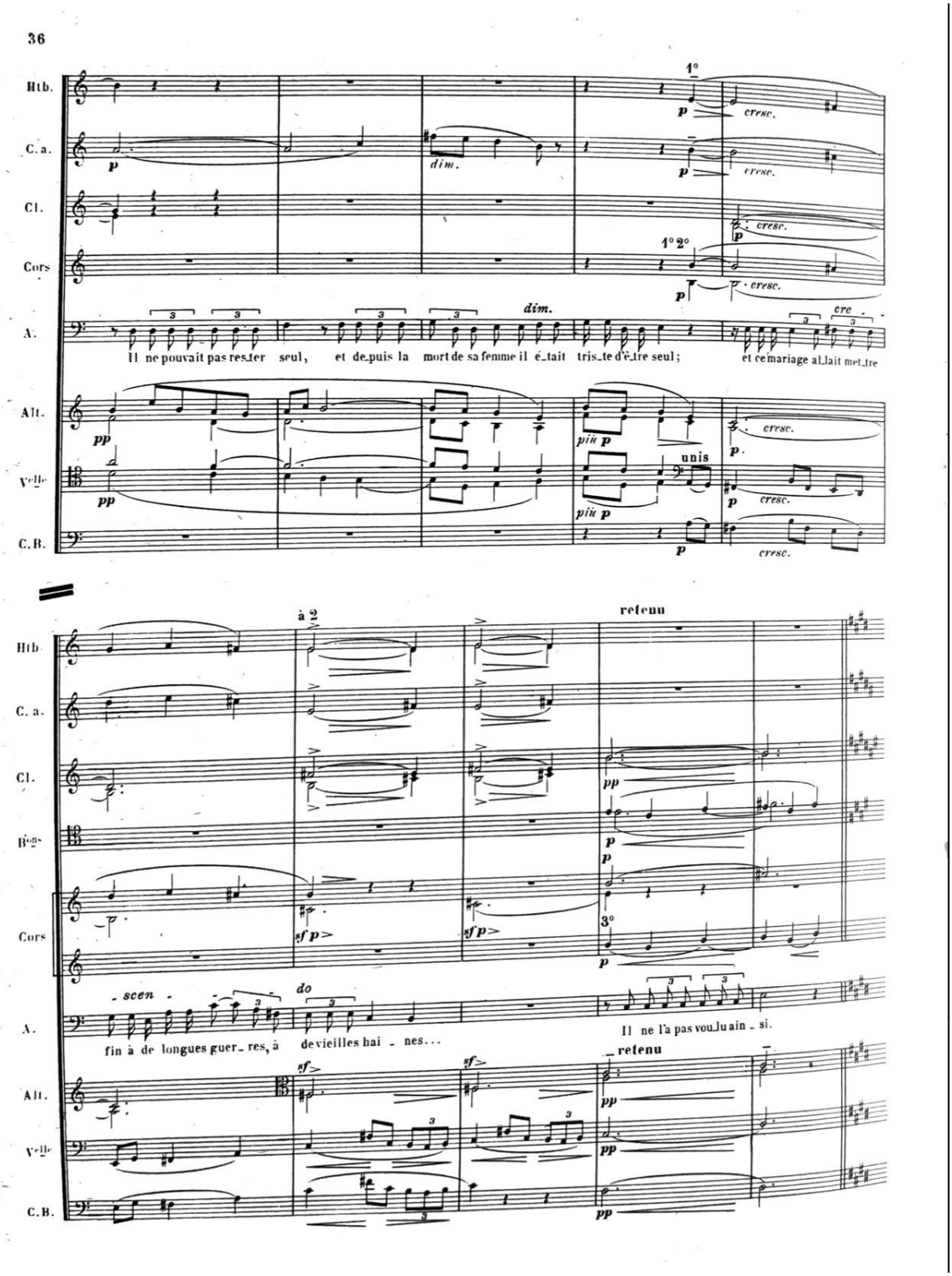


Fig. 47, « Extrait du monologue d'Arkël », A.I, S.3(2) ; D, p. 36.

La pause est sous le point d'orgue après le début de la lettre de Golaud, après la phrase « dans la forêt où je m'étais perdu », un demi-soupir acquiert une autre valeur (D, p. 31).

D'une part, cette division correspond à des groupes syntaxiques, d'autre part, elle contribue à la respiration. Il y a des absences sonores totales, comme reprise de respiration, par exemple, après la phrase « qu'on a peur » (D, p. 31) où l'on assiste à une pause dans l'orchestre, une pause de la voix du personnage, au changement de mètre de 4/4 à 3/4, pour la seule réplique de Golaud lue par Geneviève « Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée, et je ne sais pas plus que le jour de notre rencontre » (D, p. 32), accompagnée dans la partition de l'alto et des violoncelles (notes tenues sur le fond).

Les pauses signalent un changement de sujet. La phrase chantée sur un dessin particulier de Mélisande « ils [les cheveux] sont plus longs que mes bras… Ils sont plus longs que moi… » (M, p. 387 ; D, p. 82) est suivie d'une pause de l'orchestre tout de suite, soutenue par un passage descendant des harpes et des pizzicatos des altos et violoncelles. C'est à ce moment que Pelléas change de sujet de conversation pour poser des questions sur la rencontre de Mélisande avec Golaud.

Ainsi, Pelléas demande à Mélisande après une longue pause de l'orchestre : « C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée ? » En outre, toute la phrase aussi est chantée *a capella*. Quand il demande ensuite : « Que vous a-t-il dit ? » (M, p. 388), la réponse de Mélisande est bien mise en relief aussi par le silence de l'orchestre quand elle dit : « Rien ». Ainsi que sa réponse « Non » à la question de Pelléas « Et vous ne vouliez pas ? » (D, p. 83). La question suivante de Pelléas est aussi chantée *a capella* : « Pourquoi ne vouliez-vous pas ? » (*ibid*.)

De la même manière, le chant *a capella* et les pauses font entendre différemment les mêmes phrases répétitives. Pelléas s'exclame *a capella* : « Oh ! Vo-tre chevelu-**re** » (D, p. 81). Après, vient une pause dans l'orchestre et un passage des violons avant la réplique de Mélisande, qui est chantée presque sans l'accompagnement de l'orchestre. Elle n'a pas de cohérence sémantique avec l'exclamation de Pelléas : « Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre » (M, p. 387 ; D, p. 81), en parlant non pas de la chevelure, mais de l'eau qu'elle ne peut pas atteindre. Il y a une pause entre les deux parties de la phrase de Mélisande, soulignée par les pizz. des cordes et de la harpe. Ainsi la première phrase « je ne peux pas » au lieu d'être une redondance, reçoit une autonomie. Elle peut correspondre à la réponse à une question ou à une proposition suggérée, imaginaire ou réelle, ou bien apparaître comme révélation d'un état ontologique d'impossibilité absolue.

Une dramaturgie spectaculaire de la voix et du silence se déroule autour des interjections « oh ! » de Mélisande dans la scène de la bague tombée dans la fontaine (A.II, S.1). Les interjections sont soutenues par le silence de l'orchestre et mises en relief par les pauses.

Mélisande s'exclame : « Oh ! (oh !) » *a capella*, les deux interjections suivies par un glissando ascendant de la harpe et elles sont séparées de la phrase suivante, elle aussi entièrement *a capella* : « j'ai vu passer quelque chose au fond de l'eau » (D, p. 83).

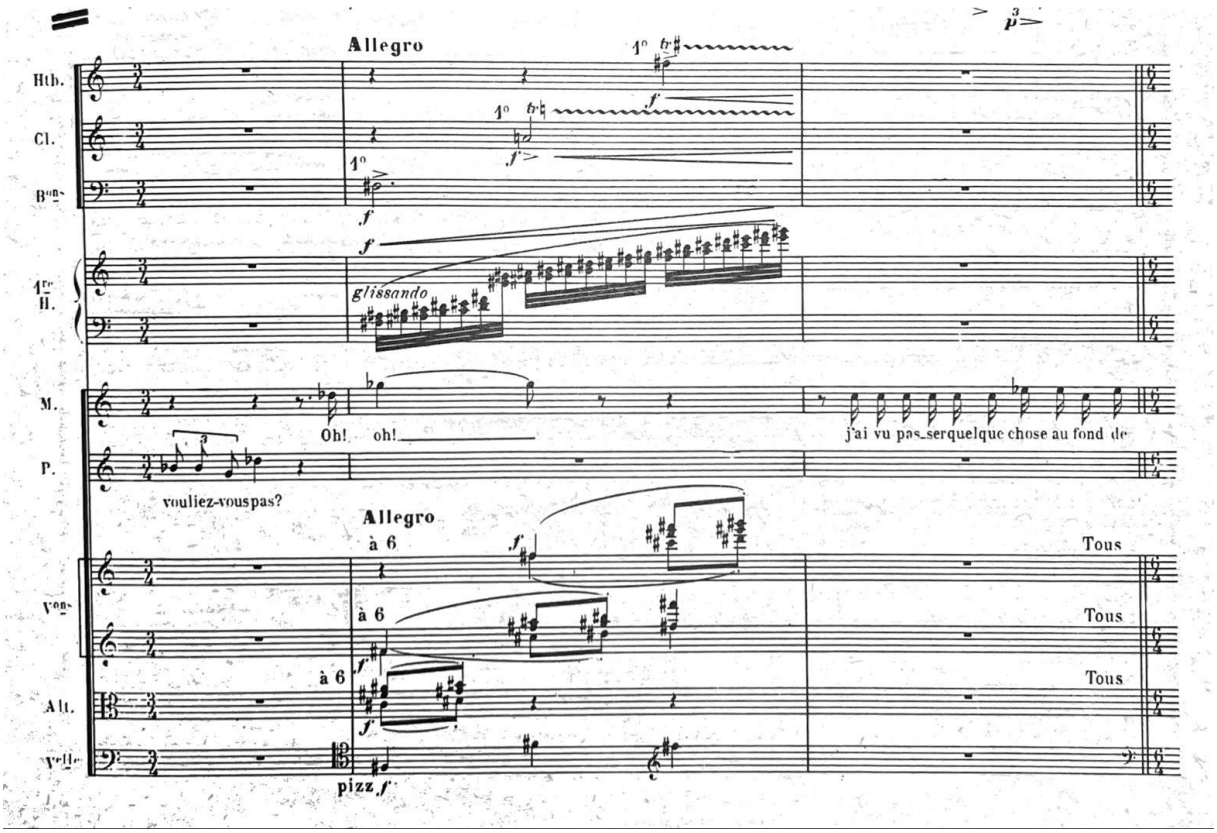


Fig. 48, « Oh ! oh ! j'ai vu passé quelque chose au fond de l'eau… », la voix de Mélisande ; D, p. 83.

Quand quelques mesures plus tard, l'anneau tombe dans l'eau, Mélisande s'écrie de nouveau « Oh ! », *a capella*, dans le silence total de tous les instruments[839] (D, 86-87). Cette fois, l'interjection est précédée d'un glissando descendant de la harpe, comme sous un effet de miroir. De façon similaire, les deux autres interjections « oh ! oh ! » sont chantées *a capella*, mais aussi séparées par un soupir, après la réplique de Pelléas « oui, oui, là-bas » (D, p. 87).

[839] L'illustration de la partition montre une nouvelle disposition de la mise en page, exigée par la simultanéité de l'écoute, dans le cas présent, de l'écoute du silence brusque de tous les instruments après un morceau musical intense. Cette mise en page de la partition demande de l'espace, elle réorganise la page d'après ses besoins de lecture. En même temps, dans le présent exemple, nous tâchons de montrer la beauté du pli de la page, indispensable pour réaliser la dramaturgie du silence.

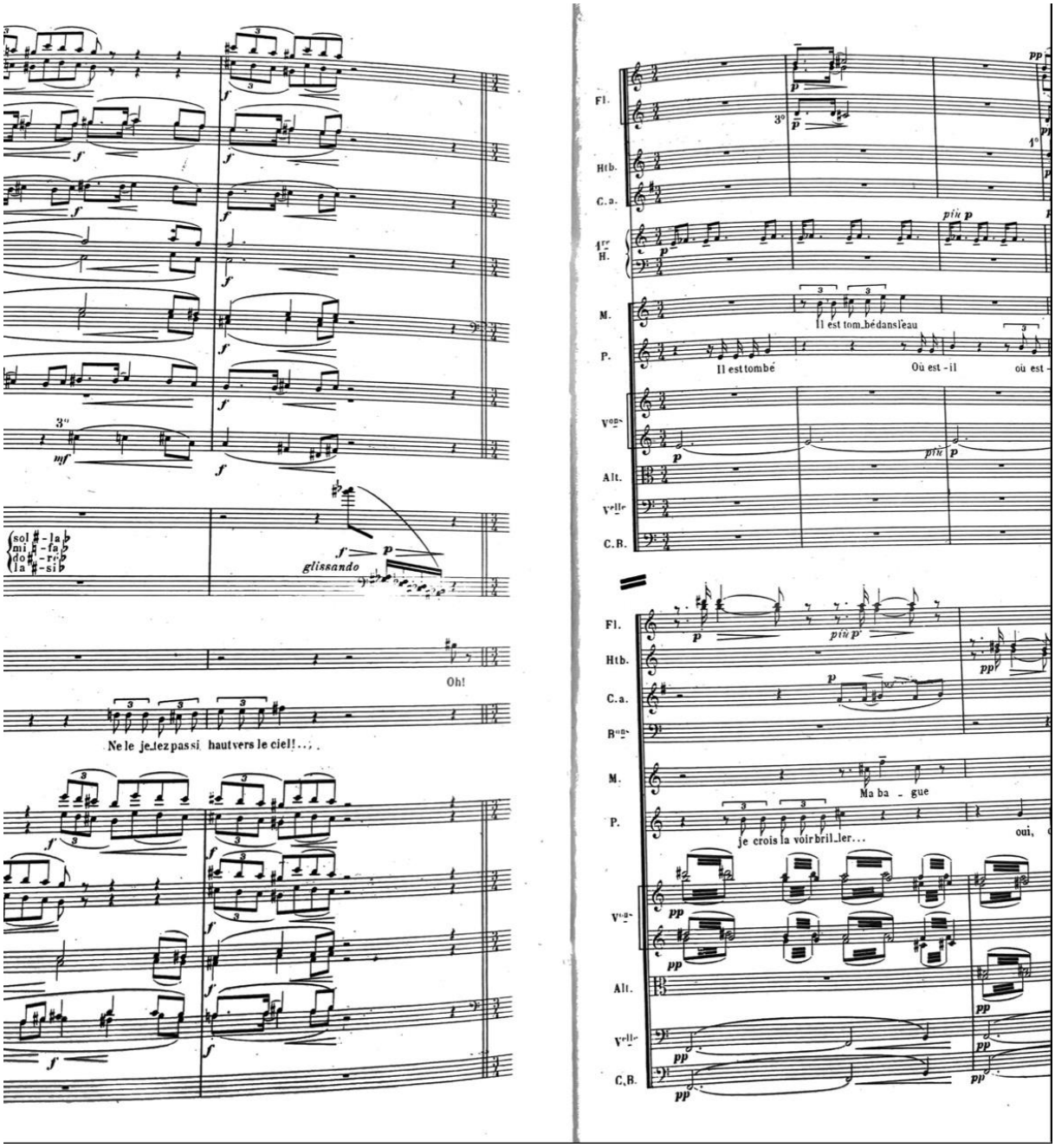


Fig. 49, Le pli de la page double ; D, p. 86-87.

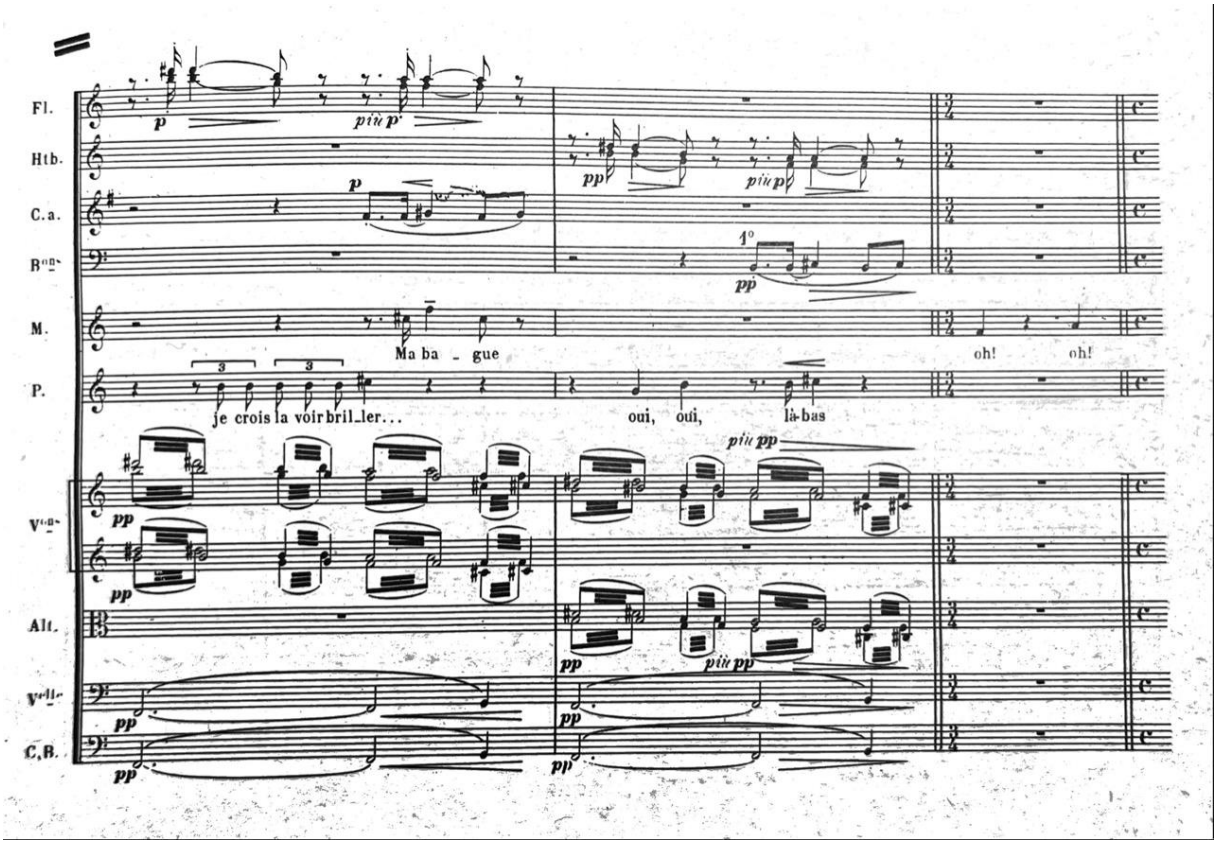


Fig. 50, « oh ! oh ! », la voix de Mélisande, A.II, S.1 ; D, p. 87.

La toute dernière phrase, constituée d'un seul mot, mais qui se répète est aussi chantée *a capella* par Pelléas : « La vérité, la vérité » (M, p. 390[840] ; D, p. 91).

Elle est aussi marquée par une pause au milieu entre deux occurrences du mot clé qui reviendra à la fin de l'œuvre, mais dans les paroles de Golaud qui demandera à Mélisande de dire la vérité :

> « Il faut dire la vérité à quelqu'un qui va mourir » (D, p. 383-384, *a capella*)
> [...]
> « Mélisande !... dis-moi la vérité pour l'amour de Dieu ! »
> […]
> « Il nous faut enfin la vérité, entends-tu !... »
> […]
> « La vérité ! la vérité !... (M, p. 446 pour toutes les répliques)

Et Mélisande répondra en écho, *a capella* dans le drame lyrique :

> « La vérité… la vérité… » (M, p. 447 ; D, p. 389).

Non seulement les répliques se font écho dans différentes parties de l'œuvre, mais aussi les silences qui les accompagnent. Les personnages se trouvent liés par les mêmes préoccupations

[840] Dans la version arrêtée de la pièce de 1902 le mot est répété trois fois, dans la version de Debussy, deux fois, comme dans la toute première édition de 1892.

des mêmes paroles qu'ils répètent mot à mot l'un après l'autre, mais aussi par les multiples silences qui sous-tendent ces mêmes paroles.

Cette analyse des silences dans la partition révèle le travail minutieux de l'orchestre qui accompagne la parole, la continue, la lance, la soutient par différents moyens de musiques (notes graves tenues, les pizzicatos des cordes et des harpes, double piano). L'orchestre marque musicalement un sous-discours qui n'est qu'ébauché et qui répond discrètement aux personnages, ponctue leur parole, en en soulignant les nuances au niveau des syllabes et des phonèmes. Ces moyens de musique valorisent la voix, et les nuances des silences dans le cas du chant *a capella*.

Les éclats de l'orchestre représentent plutôt des exceptions. Les passages où l'orchestre est abondant, où les instruments mènent leurs propres parties à côté de la voix sont plus rares que les endroits *a capella*. Cela aboutit au paradoxe où la part du silence et des éclats instrumentaux, ainsi que leur valeur respective, se trouvent inversés.

Maeterlinck et Debussy voient tous deux dans le silence un mode nouveau d'expression poétique, ils y décèlent une nouvelle philosophie, une forme d'existence et d'expression qui est dans l'air du temps artistique. Le rôle du silence consiste dans une autre valorisation de la parole, de l'émotion, de l'écoute, de l'écriture. Les silences sont multiples, tels que les écrit Maeterlinck, tels que les note Debussy. Les deux créateurs prouvent que le silence est signifiant, concret, indispensable autant pour le langage que pour la musique, unis (quoique séparés) dans la même visée poétique.

3. Le silence éloquent du e muet

La voyelle finale e porte beaucoup de noms pour une voyelle qui selon les règles du français moderne ne se prononce pas. C'est le e caduc, atone, instable, muet. D'après cette dernière appellation, le e muet ne parle pas. Du point de vue poétique, cette voyelle est porteuse du silence du mot que la langue même n'arrête d'évoquer et de rappeler. Dans la parole, la prononciation du e final est contextualisé phonétiquement et discursivement. Depuis le XIXe siècle, les règles de la prononciation et de l'omission du e muet se concrétisent. Il disparaît devant une voyelle, mais on le fait réapparaître quand il est précédé de deux consonnes et suivi d'une consonne, à l'intérieur du mot ou à la frontière de deux mots[841].

[841] Sur le « e » muet, voir ce propos de Mallarmé : « J'ai toujours pensé que l'*e* muet était un moyen fondamental du vers, et même j'en tirais cette conclusion en faveur du vers régulier, que cette syllabe à volonté, omise ou perçue, autorisait l'apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement

La diction chantée se réserve plus de temps pour se réaliser oralement et, par conséquent, fait réapparaître des e muets. Le chant syllabique de *Pelléas et Mélisande* prend le soin de les faire entendre. La plupart du temps de grands intervalles de plus de deux tons (souvent, des tierces ou des quartes) mettent en relief cette voyelle finale par une déclamation chantante. Marcel Cohen remarque que « tout ralentissement de la prononciation […] déclenche l'articulation de certains e intérieurs ordinairement muets[842] ». Arkël prononce les e à l'intérieur des mots, par exemple, « é-vé-ne-ment[843] » (D, p. 38 ; p. 269). La manière de chanter ce mot diffère en traversant l'œuvre. Au début, Arkël prononce « il n'arrive peut-être \ pas d'é-vé-ne-\ments inuti-les » (p. 38) sur une mélodie monotone et régulière, descendante dans deux endroits par les intervalles réguliers de secondes. À la fin, quand il s'adresse à Mélisande dans son long monologue A.IV, S.2, la mélodie change à chaque syllabe dans la phrase « la fidélité des é-vé-ne-ments » (D, p. 269). Dans les deux cas, le mot acquiert de la consistance sonore grâce à la prononciation du e muet dans la suite de voyelles.

À côté de la prononciation des e médians, on remarque surtout la prononciation des e finals. *Pelléas et Mélisande* représente un terrain riche de l'exploration des finals. À titre général, dans la partition, la syllabe accentuée est plus longue que la finale avec le e final chanté. L'accent ne se déplace pas, mais le mot s'allonge, reçoit une sorte d'écho après la syllabe accentuée (qui devient en quelque sorte une pénultième).

La manière de chanter les e finals influence la diction qui gagne en voyelles. Ceci est d'autant plus remarquable dans l'œuvre destinée à être dite qu'est initialement *Pelléas et Mélisande*. Les e muets chantés constituent une diction particulière qui veut que la voix continue à résonner, même et surtout à la fin des phrases.

Un des exemples éminents d'une telle prononciation est la manière d'Arkël de prononcer avec emphase le mot « destinée » dans la scène où Geneviève lit la lettre de Golaud demandant de les laisser revenir au château, lui et Mélisande. Arkël conclut : « Qu'il en soit comme il [Golaud] a voulu : je ne me suis jamais mis en travers d'u-ne destiné-**e** » (D, p. 37). Le e muet est mis en relief par la mélodie descendante « destiné – e » sur un intervalle large de quarte juste entre do♯ et sol♯. Il fut important pour Debussy de faire résonner ce e « muet » de

que dans les grandes occasions. » (Lettre à Camille Mauclair, 9 octobre 1897, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, édition Bertrand Marchal, t. I, 1998 , p. 818.

[842] Marcel Cohen, « Récitation et chant », *Le Français moderne*, p. 189). À voir « Sur l'étude du langage enfantin », [en ligne], [consulté le 20 mai 2022], <https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1969_num_22_3_2481>.

[843] Nous marquons le e muet prononcé par un trait-d'union et nous le mettons en gras, quand la note change. Est mis entre parenthèses le e qui reste muet, ce que nous voulons souligner par un signe supplémentaire de parenthèses.

« destiné-e » pour prolonger le chant, créer une mélodie par la voix : accentuer l'avant-dernière syllabe de « destinée » par la montée de la voix vers do♯, mais après marquer la descente de l'intonation, comme s'il s'agissait d'une intonation affirmative avec la baisse de la voix vers un moment conclusif[844]. Il faut cependant comparer cette prononciation emphatique avec la prononciation tout autre du même mot par le même personnage Arkël un peu avant : « Cela peut nous paraîtr(e) étran-g**e** parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destiné(e)s » (D, p. 34). Le e muet n'est pas chanté, la phrase continue ainsi : « […] nous ne voyons jamais que l'envers des destiné(e)s… l'envers mê-me de la nô-tr**e** » (D, p. 35). L'omission du e dans destinées le met en position médiane et contribue à un effet de phrase ininterrompue.

Ici, le dessin phonétique est écrit sur la succession des [e] ouverts et fermés dans « envers des destinées » qui tisse un fil d'assonances à travers la phrase. L'omission du e final dans « nos destinées » (D, p. 34 ; M, p. 380) et sa prononciation dans « u-ne destiné-**e** » (D, p. 37 ; M, p. 380) mettent aussi en relief la distinction entre les deux mots formellement pareils. Une destiné-**e** grâce à la prononciation emphatique acquiert une fonction notoire, mais qui est chaque fois inimitable, « une destinée », tandis que les destinées, les nôtres, sont une variation, une réalisation de cette grande destinée qui ne veut pas se terminer, veut durer infiniment dans la voix. Il faut aussi remarquer que le langage souligne cette parenté différentielle entre « les destinées » et « une destinée », quand Arkël parle de « l'envers des destinées » et souligne qu'il ne s'est jamais mis « en travers d'une destinée ». Dans *l'envers* et *en travers*, on entend à la fois des sonorités presque identiques, mais qui ne sont pas les mêmes. Leur différence est très subtile, au niveau des phonèmes très proches. En passant par une métaphore musicale, la différence entre envers et en travers est d'un demi-ton, ou même d'un quart de ton.

« Destiné-**e** » est aussi prononcée par Pelléas à la fin de l'œuvre, A.IV, S.4(3). Le e final est prononcé et mis en relief, détaché de la syllabe « né » par l'intervalle de seconde (mi-re♭) (D, p. 320).

La rime en écho est établie entre destiné-**e** et la phrase de Pelléas : « vous ne savez pas où je vous ai mené-**e** » – une quarte juste descendante do-sol. Un intervalle large de quarte met en relief le e fnal (A.II, S.1 ; D, p. 72). Pelléas tisse la même rime, en parlant de la fontaine des aveugles : « c'est u-ne vieil-le fontain(e) abandonné-**e** » (D, p. 74). Le e final est marqué par un intervalle de tierce mineure descendante. On remarque que le e final reste muet devant une

[844] Dans la partition de Debussy, cette réplique se termine par un point qui à son tour annonce une nouvelle phrase commençant par « Il sait mieux que moi son avenir » (D, p. 37-38) ou bien par un point-virgule (*L'Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 34 ; 2012, p. 19)), dans les deux cas la conjonction « et » est supprimée. Dans le texte de Maeterlinck, la réplique est suivie du point-virgule (M, p. 380) et de la conjonction et (voir Annexe 2).

voyelle, mais se prononce devant les consonnes, et à la toute fin de la phrase même après une voyelle (une marque typique de Pelléas et Mélisande, nous le verrons dans la présente analyse). Les échos prosodiques entre « destiné-**e** » et les participes féminins font entendre à son tour « destiné-**e** » dans toutes ces formes du féminin qui se terminent par une voyelle plus le e final chanté.

Les répliques de Golaud font à leur tour écho aux paroles de Pelléas quand il demande à Mélisande : « Où ê-tes vous né-**e ?** », (D, p. 12). Il s'agit d'un intervalle de tierce majeure descendante. Ces échos rapprochent davantage les voix de Pelléas et de Golaud qui sont déjà proches par la tessiture, ténor-baryton, sans parler des mêmes répliques qu'ils prononcent en parlant à Mélisande, comme « ma pauvre Mélisande » que nous analyserons plus loin. Les exemples donnés ne suivent pas l'ordre linéaire de la lecture et par conséquent mettent en question la linéarité de l'œuvre. Ils montrent une logique transversale selon laquelle on entend des échos prosodiques tout le long de l'œuvre. Ils mettent ainsi en question l'ordre chronologique des événements également.

En outre, le phénomène de voix masculines proches (ténor-baryton pour Pelléas et Golaud, baryton-basse pour Golaud et Arkël[845]) soutient l'idée de Maeterlinck sur l'existence des étapes de vie différentes de la même personne. Il analyse les personnages de Shakespeare et avance l'hypothèse que c'est « toujours la même âme dans des circonstances différentes[846] ». Maeterlinck abolit les marques externes du personnage pour mettre en relief l'étude de l'âme. Il compare le caractère et la destinée en suggérant que « le caractère est la portion appréciable de la destinée, tandis que la destinée est le caractère au moment où il devient invisible ». En revenant aux personnages qui se rapprochent l'un de l'autre par des répliques identiques, par les tessitures de leurs voix semblables, on pénètre dans le mystère d'une des forces qui régissent la vie et qui sont déterminées par « le même climat orageux, luxuriant et profond », par « la même famille méditative, tragique », par « une folie simple et saine, plus belle et plus féconde que la santé sèche de la vie ordinaire » (*Ibid.*).

À côté de cette interprétation qui réunit Golaud et Pelléas, Mélisande se délimite des deux personnages masculins, quand elle ne prononce pas le e final : « Je ne suis pas né(e) là » (D, p. 12). Une succession de doubles croches régulières fait un effet de parole mesurée, rend le discours parlé. C'est la réplique qui induit la question de Golaud « Où ê-tes-vous né-**e** ? », (D, p.

[845] *L'Avant-Scène Opéra* 1977 précise dans la liste des personnages : Pelléas (baryton), Golaud (baryton-basse), Arkël (basse), *op.cit.,* p. 27. Il faut noter aussi que le rôle de Pelléas a été créé pour un baryton martin (Jean Périer), d'autres barytons martin dans l'histoire de *Pelléas et Mélisande* sont Charles Panzéra, Jacques Jansen.
[846] Maurice Maeterlinck, « Introduction à la psychologie des songes », 1892, *Œuvres I, op. cit.,* p. 470. La citation suivante est à la même page.

12) où il prononce soigneusement tous les e (*supra*). Une des explications est que « née » de Mélisande est suivi de « là », tandis que né-e de Golaud est conclusif. Comme dans l'exemple avec « destinées » et « destiné-**e** » (*supra*), on constate que le e final chanté marque bien une finale, tandis que l'omission du e muet invite à continuer la phrase.

On pourrait essayer de relever certains cas fréquents de la prononciation du e muet à la fin des mots, notamment après une consonne ou devant une consonne qui commence le mot suivant. Dans la lettre de Golaud, Geneviève lit : « Je sais que ma mè-r**e** me pardon-n**e**-ra volontiers » (accord descendant en la mineur) (D, p. 32).

Il peut être prononcé, mais plus rarement à la fin des mots après une voyelle. Golaud dit : « Mais maintenant, je l'ai perdu(e) de vue » (D, p. 6) – le e final n'est pas chanté après la voyelle u. On assiste à une diction informationnelle.

Il y a pourtant une exception importante qui remonte elle-même à la règle – après la voyelle é, le e muet a l'habitude de se prononcer, sur l'exemple du mot-clé « destiné-**e** ». Un autre exemple est la réplique d'Yniolde « cette pierre ne veut pas être soulevé-**e**… » (D, p. 310), l'intervalle d'une tierce mineure descendante.

S'il s'agit de la frontière des mots, il sera prononcé devant la consonne, mais non pas devant une voyelle, le phénomène d'hiatus étant évité. Ex : « Un soir je l'ai trouvé(e) en pleurs au bord d'u-ne fontaine[847] » (D, p. 30) ; « princess(e) Ursu-l**e** » (D, p. 35).

Le traitement particulier, individuel pour chaque occurrence, du e muet introduit l'idée d'une possibilité de prononciation, une certaine liberté individuelle de prononciation**.** Plusieurs exemples viennent l'illustrer : « à mon â-ge » (Golaud), la prononciation est ambiguë. Selon la partition, il y a une liaison entre les mêmes notes â-ge, on peut prononcer « â-g**e** » ou « âg(e) » ; les cas pareils pour « frère », « père[848] » (D, p. 32), « lettre » (D, p. 33) ; « fontaine » (D, p. 30). La partition propose un choix d'interprétation, théoriquement, c'est la réalisation simultanée de la possibilité de prononcer et de ne pas prononcer ; de garder le silence de la fin du mot qui s'entend.

Les cas fréquents ne signifient pas les cas systématiques. Chaque occurrence est particulière, n'est pas déterminée par les lois linguistiques. Par exemple, Golaud reprend la réponse de Mélisande, où elle répète trois fois « enfuie », mais il ne chante pas le e final : « Oui, mais

[847] Dans la partition, il y a un lien entre deux notes identiques (mi), ce qui indique musicalement que la deuxième note ne se répète pas. Cela donne une certaine liberté d'interprétation et de la prononciation du e final.
[848] Les e sont chantés dans la mise en scène de Robert Wilson, production du théâtre Real Madrid, novembre 2011, [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ZoOj7hjaxwQ&t=915s>, consulté le 24.02.2016].

d'où vous êtes-vous en-fui(e) ? » (D, p. 11). Ici le « e » final n'est pas chanté, il n'y a pas de note pour lui, aucune suggestion sur la possibilité de la chanter (dans le cas des mêmes notes liées, par exemple). Alors son silence s'entend bien dans la lignée des répliques de Mélisande qui précèdent : « Je me suis enfuie !... enfuie ! enfui-**e** ! » où l'on entend la prononciation du e muet se préparer et se réaliser seulement dans la troisième occurrence.

En même temps, la prononciation du e muet devant une consonne n'est pas non plus automatique. Geneviève lit la lettre en omettant le e muet dans « à son frèr(e[849]) Pelléas » (D, p. 30), malgré le fait qu'il soit devant une consonne du mot suivant, Pelléas. Cette omission marque un arrêt entre les deux mots frère et Pelléas, la cohésion via le e final n'est pas assurée. Cela donne douze syllabes avec une césure au milieu, « voici » étant prononcé en synérèse. La césure à « écrit » est une note deux fois plus longue que les croches qui viennent après. Le contexte du discours de Geneviève, la lecture de la lettre, et l'omission du e muet avancent l'hypothèse que Geneviève ne chante pas et son discours rentre dans la mesure du vers classique. Chaque fois, la prononciation ou l'omission du e muet souligne une mouvance d'écriture et de diction, résiste à tout automatisme prédéterminé.

La prononciation dans le chant du e muet contribue à la création d'un couple sémantiquement paradoxal, mais très harmonieux dans ses rapports prosodiques. Il s'agit des participes passés accordés avec le féminin, Mélisande comme antécédent : « né-**e** » (D, p. 12) et « tué-**e** » (D, p. 391), curieusement au début et à la fin de l'œuvre. Dans les deux cas, le e muet est chanté et détaché par de grands intervalles (différence en deux tons et trois tons respectivement). « Tué-**e** » surgit dans la dernière scène dans la réplique de Golaud : « Je l'ai déjà tué-**e**… » (D, p. 391 ; M, p. 447) en écho avec la réplique de Golaud lors de ses premiers échanges avec Mélisande dans la forêt : « Où ê-tes-vous né-**e ?** » (*Supra*). L'écho prosodique est créé grâce à l'assonance « né-**e** » - « tué-**e** ». Il est aussi une sorte de mise en abyme, une réalisation d'un écho, d'une voix qui continue, toujours la même (au moins, venant de la même source de la parole), mais déjà légèrement modifiée (la tierce majeure de « né-e » contre le triton de « tué-e », en plus au changement sémantique des deux participes). C'est une voix de « *déjà* [et nous ajoutons, *encore*] quelque chose[850] » et en même temps de « presque *plus rien* » dans la terminologie de Jankélévitch par rapport à la musique de Debussy.

[849] Le e est chanté dans la mise en scène de Robert Wilson, production du théâtre Real Madrid, novembre 2011, [en ligne], [consulté le 24.02.2016] <https://www.youtube.com/watch?v=ZoOj7hjaxwQ&t=915s>.
[850] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, *op.cit.*, p. 239 pour les deux citations.

Dans la scène culminante de la mort de Mélisande (A.V, S.2 (1)), le *déjà quelque chose* et le *presque plus rien* existentiels se rapprochent davantage grâce à la juxtaposition immédiate du même mot. Arkël rentre dans la chambre de Mélisande laissée seule avec Golaud et demande à Golaud : « Qu'avez-vous fait ? Vous[851] allez la tuer… » (D, p. 391 ; M, p. 447). Dans la réponse de Golaud « Je l'ai déjà tué-**e**… » (*supra*), l'intervalle de é-e de tué-**e** est grand, comporte trois tons, on entend bien le changement entre les deux notes, deux phonèmes. On entend la mélodie descendante comme s'il s'agissait de l'apodose d'une phrase affirmative. En outre, cet intervalle est un triton, le fameux *diabolo in musica*. Il est moins important de voir un rapprochement mystique entre le nom historique de l'intervalle et l'acte de tuer, que d'entendre une sonorité dérangeante qui soutient la différence entre tuer comme projection incertaine dans l'avenir (« vous allez la tuer ») et « tué-e » où le féminin chanté dans le e muet met en scène l'acte sinon accompli, au moins décidé, prédéfini par la parole. La voix continue à chanter la femme dans le féminin quand elle n'y est presque plus.

Dans cet échange court entre Arkël et Golaud, la dramaturgie de la voix est sublime. L'avertissement d'Arkël est très subtil, nuancé, la mélodie monte par demi-tons à chaque syllabe finale à partir de la♯ jusqu'à do : « Vous al/lez la tu/er ». Golaud reprend à la même note do, sur laquelle termine Arkël, et sa mélodie continue à monter par un demi-ton, comme si c'était la même mélodie ininterrompue, transmise d'un personnage à l'autre, mais portée par une seule voix unique : « Je l'ai / déjà tué\ **e** ». La voix d'Arkël tient sa note finale do, pendant que Golaud chante sur la même note do « Je l'ai » avant de monter d'un demi-ton. La voix d'Arkël continue et soutient celle de Golaud sur cette note do, lui passe le relai vocal. Finalement, on entend que la mélodie réunit la réplique d'Arkël et celle de Golaud dans une seule phrase, avec la protase montante par demi-ton jusqu'à l'acmé de « tué » et qui se termine par une apodose brusque réalisée par le e finale chanté de « tué-**e** ». Cette dramaturgie met en scène la voix transpersonnelle[852] de l'œuvre de Maetelrinck qui s'entend dans un échange court qui ne dure que quelques secondes, mais qui est en même temps, bref, car il dit ce qu'il a à dire et n'a pas besoin de plus de mots, de notes ou de temps. Les deux hommes ne se parlent pas au sens d'échanger des répliques linéaires. La mélodie commune qui réunit leurs répliques dans une seule phrase montre que ce n'est pas un échange d'information. Les deux personnages sont dans le même moment de conversation, ne se coupent pas, mais s'entendent. La simultanéité est la marque de cette spécifique voix transpersonnelle. Les deux temps grammaticaux, le futur « Vous allez la tuer » et le passé « Je l'ai déjà tué-**e** », sont réunis dans le présent de la parole

[851] Dans la partition, « vous » est en minuscule, comme si c'était la suite intégrante de la phrase précédente.
[852] Terme de Gérard Dessons, dans Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op. cit.,* p. 90.

et de l'écoute dans cette phrase nouvellement constituée grâce à la voix transpersonnelle commune.

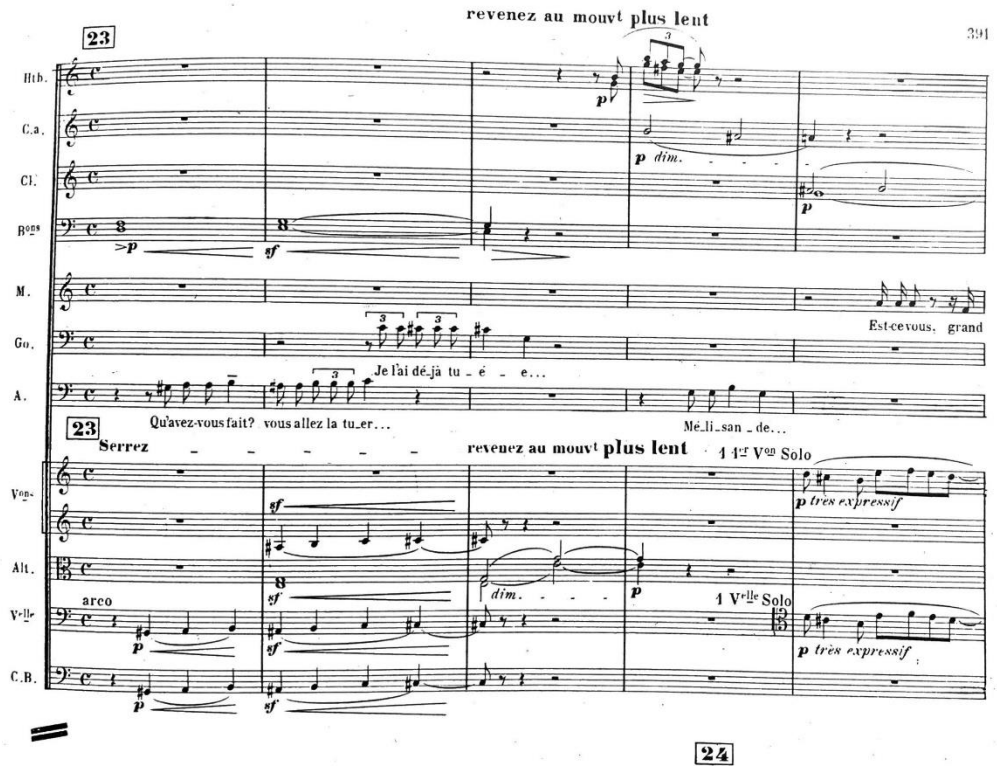


Fig. 51, « Vous allez la tuer », Arkël et Golaud ; D, p. 391.

Dans le chapitre sur le silence, nous avons vu comment la diérèse dans « silen-ci-eux » permet d'entendre et d'établir une série prosodique en -i- à travers toute l'œuvre. « Silen-ci-eux » évoque par la diérèse également « mysté-ri-eux » ; « si-len-ci-eu-se » fait écho à « ti-mi-de-ment » de la phrase suivante : « L'âme humaine est très silencieu-s**e** […] El-le souf-fre si timi-de-ment » (D, p. 404). L'assonance en i relie « silencieux », « si tranquille », « si timide », « mystérieux » à « si vite, si vi-t**e** » (D, p. 406) et à « il faut qu'il [l'enfant de Mélisande] vi-v**e** maintenant » qui suit (D, p. 408). Cette série de « si vi-t**e »** et « vi-v**e »** avec le e final chanté dans les deux cas, retrouve en écho « vi-**e** » quand Golaud s'écrie dans la scène avec Yniold devant le château (A.III, S.4(5)) « Ah ! misè-r**e** de ma vi-**e** » (M, p. 415 ; D, p. 228). Vie est un terme important par le sens du mot, mais surtout se trouvant une pierre angulaire de la série prosodique en -i- et plus précisément en vi-. En outre, il est davantage mis en relief par la prononciation du e final. Musicalement, « vi-**e** » est chantée par Golaud largement, étalée sur une mesure entière. Le e muet (une noire) est séparé de la première syllabe (une blanche pointée) par un intervalle large de quinte descendante (mi♭ - la♭). La « vi-e » chantée est suivie d'un

passage instrumental de deux mesures avant la réplique suivante de Golaud. La « vi-e » retentit ainsi dans le silence des paroles.

L'union des deux voyelles prononcées l'une après l'autre i-e, comme dans vi-e s'entend dans la réplique d'Arkël dans la dernière scène A.V, S.1 (2) : « Non, il y a encore[853] le médecin qui t'a guéri-**e** » (D, p. 274 ; M, p. 444). Le e muet de « guéri-**e** » descend par l'intervalle de seconde par rapport à -i-, la longueur des deux phonèmes étant identique (deux noires). On assiste à un effet de paronomase (terme de Jacobson), qui rapproche davantage « vi-e » et « guéri-e » et souligne leur parenté sémantique.

D'habitude, la durée du e final chanté est plus courte que celle de la syllabe précédente, ce qui correspond à l'accentuation traditionnelle du mot. La syllabe finale inaccentuée se prononce avec moins d'intensité, mais aussi sur une durée raccourcie. Quand le e est chanté à la fin du mot après une voyelle, on assiste à un effet d'écho, comme si le e muet prolongeait vocaliquement cette voyelle qui la précède. Dans tous les cas le e muet, même prononcé, est inaccentué. La musique le fait entendre nettement. La voyelle devant le e muet est plus longue et marquée par un temps fort de la mesure. Comme dans cet exemple, où Mélisande s'écrie (A.II, S.1) : « Oh ! L'eau est clai-**re** », (D, p. 73). La syllabe clai- étant une blanche est deux fois plus longue que la syllabe avec le e muet -r**e** (une noire). En outre, la mélodie de la phrase marque cette syllabe accentuée « clai- » par la note la plus aiguë, ce qui correspond à l'acmé de la phrase parlée.

Cette manière de prononcer le e final ne dénature le mot, ni modifie l'accentuation de la phrase, mais contribue à la prolongation du mot et à une diction chantante, vocalisée. En cela, cette diction ne représente pas le danger évoqué en 1858 par Castil-Blase dans *L'Art des vers lyriques* où le e inaccentué devient [eu] mis sur « les temps forts ou demi-forts[854] » ce qui aboutirait à une mauvaise scansion. Les contours du mot ne sont pas effacés, mais le mot devient prolongé, grâce à une prononciation chantante. On peut dire que le mot acquiert la dimension

[853] Il importe de préciser que dans la partition que nous étudions *Pelléas et Mélisande* (musique imprimée), drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition d'orchestre, édition originale, Paris, Durand & Cie, 1902, Paris, imprimerie Rolland Père et Fils, juin 1971, il est écrit « encor », ce qui insiste sur l'omission du e muet. Les livrets dans les deux numéros de l'*Avant-Scène Opéra* gardent le e muet (1977, p. 78 et 2012, p. 53), comme dans le texte de Maeterlinck (M, p. 444).

[854] Castil-Blase, *L'Art des vers lyriques*, *op.cit.,* p. 116. Castil-Blase se réfère à Voltaire qui marque par [eu] les e finals dénaturés, accentués. Castil-Blase donne l'exemple de la mauvaise scansion des vers mis en musique : « U'neu fiè'vreu bru'lantĕ…// Un 'reu-gard 'deu ma 'bellĕ… ». Ou bien deux vers successifs dont le premier est « exécrable » et le suivant est « excellent » : Je 'suis pau'vreu sol'dat, pau'vreu sol'dat qui 't'aimĕ ; // Je 'bravĕ 'les dan'gers, je 'bravĕ 'la mort 'mêmĕ », p. 117 pour les deux exemples.

prosodique d'une phrase, en termes de période. L'un des exemples les plus éminents en est la prononciation du pronom de Mélisande.

Quand ce prénom est chanté par les personnages (Golaud, Pelléas et Arkël), le mot prend l'ampleur d'une phrase, grâce à la prononciation constante du e final de Mélisan-d**e**. Les multiples exemples du drame lyrique montrent que l'on assiste à la protase dans « Méli- », l'acmé sur « -san- », et l'apodose « -de », une cadence parfaite, la dernière syllabe avant le e muet est accentuée. C'est d'habitude la note la plus aiguë et la plus longue que la dernière syllabe avec le e final prononcé.

La première fois, le prénom de Mélisande est chanté par l'héroïne elle-même et son prénom est répété par Golaud dans leur échange à la toute fin de leur rencontre, à la fin de la première scène. Il s'y installe une autre logique que la logique linguistique avec la fonction phatique du langage, les personnages parlent longtemps, ils se posent des questions sur l'âge, les origines avant de se présenter :

> GOLAUD. – Comment vous nommez-vous ?
> MELISANDE. – Mélisan-d**e** .
> GOLAUD. – Vous ne pouvez pas rester ici, Mélisan-d**e**. Venez avec moi… (M, p. 378 ; D, p. 21-22).

L'intonation avec laquelle Mélisande donne son prénom est affirmative, en cadence parfaite majeure (sol♭ majeur) en arpège descendant[855]. On entend que Golaud s'accroche au prénom, en reprenant sa réplique à lui par la même note, sol♭, par laquelle se termine le prénom de Mélisande, chantée par l'héroïne (D, p. 22). Golaud répète le prénom de Mélisande, toujours en chantant le e muet à la fin :

> GOLAUD. – Ce n'est pas possi-bl**e**. Mélisan-d**e,** venez, donnez-moi la main (M, p. 379 ; D, p. 23).

Dans cette scène, le prénom de Mélisande est chanté sur des tierces. En outre, cet échange entre Golaud et Mélisande montre de nouveau à quel point les personnages s'écoutent, car ils chantent les mêmes intervalles et reprennent sur les notes de l'autre. « Comment vous nommez-vous ? » est chanté par Golaud sur sol♭- si♭. Mélisande répond sur re♭- si♭- sol♭. Nous verrons plus loin à quel point les personnages masculins, dont Golaud le premier, s'accrochent au prénom de Mélisande dans la dernière scène.

Dans l'acte suivant A.II, S.1, à côté de la fontaine des aveugles, c'est Pelléas qui s'exclame « Mélisan-**de** !... Mélisan-**de** !... » (D, p. 80 ; M, p. 387) quand Mélisande veut y plonger ses deux mains. On assiste à la dramaturgie de la voix à travers la prononciation d'un prénom cher. La première fois, les syllabes sont prononcées de manière régulière, quatre croches qui

[855] Nous donnons l'exemple de la partition dans le chapitre sur la voix, Fig. 27 (D, p. 22).

correspondent à quatre syllabes du prénom. Mais la deuxième fois, la prononciation est ralentie, avec l'accent sur l'avant-dernière syllabe (une blanche) avant le e muet prononcé (une noire), donc quatre fois plus longue que la même syllabe du prénom prononcé la première fois juste avant. Ce ralentissement et la mélodie descendante (l'intervalle d'une quarte devant le e final prononcé) rompt le schéma linguistique d'une intonation exclamative. L'affect est transmis par un grand intervalle de sixte ascendant (la♭- fa), c'est sur fa que se prononce la deuxième occurrence du prénom.

La prononciation du e final du pronom Mélisande permet d'instaurer des liens via les assonances entendues dans les échanges précédentes entre Mélisande et Pelléas.

> MÉLISANDE. – On dirait que mes mains sont mala-des[856] aujourd'hui.
> PELLÉAS. – Oh ! oh ! prenez gar-d**e** ! prenez gar-d**e** ! Mélisan-d**e** !... Mélisan-d**e** !... (M, p. 387 ; D, p. 80).

Le e final prononcé dans mala-de crée une assonance avec Mélisan-de. Mélodiquement, les syllabes de gar-d**e** se chantent sur les intervalles de tierce, comme celles de Mélisan-d**e**. Aussi, le deuxième « gar-d**e** » est-il une sixte, la même que l'on retrouve quelques mesures plus loin, sur les mêmes notes (la♭- fa) entre deux prononciations du prénom Mélisande (*supra*). La prononciation du e final de mala-d**e** ; gar-d**e** et Mélisan-d**e** ne fait que souligner l'assonance qui relie ces trois termes.

Le prénom qui n'est pas prononcé de vive voix est effacé de la partition de Debussy, notamment, quand Geneviève lit la lettre de Golaud où il dit qu'il « crain[t] que la beauté de Mélisande n'excuse pas à ses yeux [d'Arkël], si sages, [sa] folie [la folie de Golaud] » (M, p. 380). En fait, Geneviève ne s'adresse jamais à Mélisande par son prénom et Yniold l'appelle « petite-mère » où il prononce, par ailleurs, tous les e finals. Est coupée aussi la scène où Pelléas interroge dans un appartement dans le château (A.III, S. 1) : « Mélisande… […] Y voyez-vous encore pour travailler ?... » (M, p. 400).

Golaud s'adresse à Mélisande à plusieurs reprises dans A.II, S.2, scène de la découverte de la bague perdue. Il prononce son prénom toujours sous formes de questions ou de demandes : « Qu'y a-t-il, Mélisan-d**e** ? » (D, p. 106a ; M, p. 392), « Qu'as-tu donc[857], qu'as-tu donc,

[856] Maeterlinck crée un vocabulaire personnel autour du mot malade, qui passe à travers tout son œuvre. Nous renvoyons à l'analyse détaillée de la cellule-souche de mal- dans « Maleine m'a l'air un peu malade » faite par Gérard Dessons dans *Maeterlinck, le théâtre du poème, op.cit.*, p. 90-99. Le signifiant organise les éléments des phrases selon une nouvelle logique, en effectuant un travail poétique et en assurant une continuité de l'œuvre.
[857] Pelléas le dira à son tour dans la dernière scène de leur rencontre « Qu'as-tu donc ? » (M, p. 429).

Mélisan-d**e** ?[858] » (D, p. 106b ; M, p. 392) « Qu'est-il donc arrivé, Mélisande ?[859] » (M, p. 392), « Dis-moi tou-t**e** la vérité, Mélisan-d**e** » (D, p. 108 ; M, p. 392), « Voyons ; sois raisonnable, Mélisan-d**e** », (D, p. 109 ; M, p. 393) et aussi dans A.III, S.1 (2), la scène à la fenêtre : « Mélisan-d**e**, ne te penc(h)e pas ainsi à la fenê-tr**e**, tu vas tomber… » (D, p. 182 ; M, p. 409). Cette dernière demande de Golaud est mise en relief par le silence de l'orchestre. Quant à la prononciation du prénom de Mélisande, on entend toujours une intonation descendante, souvent la dernière syllabe descendant d'une tierce (D, p. 182), d'une quarte (D, p. 106a), d'une quinte (D, p. 108), d'un triton (D, p. 106b) donc, un écart important entre l'avant-dernière syllabe et le e muet chanté.

Dans A.II, S.2, où Golaud s'adresse plusieurs fois à Mélisande, il ajoute un diminutif : « c'est donc cela, qui te fait pleurer, ma pau-vre Mélisan-d**e** ?» (D, p. 117 ; M, p. 394). Pelléas aussi l'appelle « ma pau-vre Mélisan-d**e** » (D, p. 327-328 ; M, p. 430). Arkël parle de Mélisande à la toute fin dans les mêmes termes : « C'était un pau-vre petit ê-tr**e** mystérieux » (D[860], p. 407) et s'adresse à Mélisande dans l'acte précédent : « Et vraiment, j'avais pitié de toi, Mélisan-d**e**… » (D, p. 265-266 ; M, p. 424). Non seulement le discours des trois hommes se rapproche sur l'idée de pitié envers Mélisande, mais le terme « pauvre » accompagne aussi Golaud et la fille de Mélisande. Golaud demande à Mélisande : « Pourquoi m'examinez-vous comme un pau-vr**e** ? », A. IV, S.2 (D, p. 279 ; M, p. 425). Une des servantes parle à propos de la fille de Mélisande : « Une toute petite fille qu'un pauvre ne voudrait pas mettre au monde… », A. V, S.1 (M, p. 440). La caractéristique passe de Mélisande pour se coller à sa fille dans la réplique d'Arkël : « C'est au tour de la pau-vre peti-t**e** » (M, p. 451 ; D, p. 408). Golaud s'adresse à Arkël et au médecin devant le lit de Mélisande mourante par le même terme : « Voulez-vous vous éloigner un instant, mes pau-vres amis… » (M[861], p. 445 ; D, p. 376).

D'autre part, dans la pièce, il y a les personnages des pauvres qui peuplent le pays que l'on ne voit pas (ou entrevoit dans la nuit de la grotte, A.II, S.3), mais dont on parle. Ils symbolisent un invisible dérangeant qui existe dans la parole ou dans le regard de l'autre (« Pourquoi m'examinez-vous comme un pauvre ? » (*supra*)). « Pauvre » s'accroche à la parole, comme des lambeaux d'autres paroles alentours qui se mélangent. Le e muet de « pau-vre » ne diffère pas

[858] Maeterlinck enlève la deuxième occurrence de « qu'as-tu donc » dans la version de 1901-1902/1999.
[859] Seulement chez Maeterlinck, les deux versions 1892 et 1901-1902/1999. Debussy enlève le passage avec la question « Qu'est-il donc arrivé, Mélisande ? » et ne garde que la même question, mais sans le prénom « Qu'est-il donc arrivé ? », (D, p. 107).
[860] Ne figure que dans le texte de la partition et la version du texte de 1892 *op.cit.*, p. 158. Dans la version attestée de 1901-1902/1999, « pauvre » est enlevé par Maeterlinck.
[861] Cette phase n'existe pas dans la version initiale de 1892, elle apparaît dans le texte de la partition et la version arrêtée du texte 1902-1902/1999.

en hauteur de la syllabe précédente, c'est une caractéristique qui est à peine entendue, voire qui cherche à s'effacer étant quand même prononcé. A côté de cette prononciation délicate, la prononciation de Mélisan-d**e**, toujours avec un changement de note sur le e muet chanté par rapport à la syllabe précédente, devient mélodiquement soulignée.

Le prénom de Mélisande est surtout chanté à la fin de l'œuvre, quand les hommes, Arkël et Golaud (le médecin ne prononce pas le pronom)[862] chantent « Mélisan-de » à tour de rôle, souvent délicatement dans le silence de l'orchestre. Cela rend la scène émouvante, comme si la seule possibilité de toucher encore la personne souffrante qui est sur le point de quitter le monde, de la toucher de la manière la plus délicate, c'est prononcer son prénom, et avec lui rappeler à la vie la personne même. Les voix cherchent à retenir, à atteindre la personne qui part, dans le cas de Mélisande, la voix s'accroche à cette dernière voyelle muette et chantée à la fois. On assiste à nouveau à une chanson de Mélisande, le prolongement de la chanson qui a été chantée par l'héroïne elle-même dans une tour du château dans A.III, S.1(2). Pour une fois, la chanson de Mélisande est chantée par les voix prononçant son prénom. C'est la dernière chanson de Mélisande[863].

C'est surtout Golaud qui dans la dernière scène A.V, S.2(1) chante le prénom de Mélisande de manière très nuancée, chaque syllabe diffère d'un demi-ton : « Mélisan-d**e**… Me pardonnes-tu, Mélisan-d**e** ?... » - do♯-re♯-do♯ et re♯-mi-re♯ (D, p. 378 ; M, p. 445). Cette subtilité de la voix est soulignée par le silence de l'orchestre. Les mêmes mouvements mélodiques délicats de demi-tons, maximum d'un ton, s'entendent plus loin, également dans la voix de Golaud : « Mélisan-d**e** » - re♭-re♮-do (D, p. 386) et re♯-re♮-do♯ (D, p. 401). Dans tous ces exemples, la voix reste dans le même ambitus. La durée de la dernière syllabe contenant le e muet prononcé égale la durée de la syllabe précédente (deux noires, deux croches), ou reste deux fois plus courte (une croche contre une noire qui précède). L'avant-dernière syllabe reste accentuée étant le temps fort du début de la mesure, mais les deux syllabes se retrouvent bien chantée, la voix s'y attarde.

Les répliques successives de Golaud dans A.V, S.2(1) sont fabuleuses *a capella* dans la mise en scène Cherkaoui, Jalet et Abramovic à Genève en 2021. Comme Golaud chante *a capella*, le chanteur de Golaud est libre de choisir le moment du chant *ad libitum*, la pause de

[862] Arkël, D, p. 370 ; 371 ; 391 ; Golaud, D, p. 375 (deux occurrences) ; 378 (trois occurrences) ; 379 ; 386 ; 389-390 (deux occurrences).

[863] En 1939, Maeterlinck publie *La Grande Porte* ou apparaît le texte « La chanson de Mélisande » qu'il présente ainsi : « voici la dernière chanson de Mélisande lorsqu'elle ouvre le voile de sa chevelure à la fenêtre de la tour, en regardant la nuit », *Œuvre I, op.cit*., p. 572. Le texte de la chanson qui suit diffère du texte de la pièce et du drame. Le poème et le texte qui suit font un hymne de l'inconnu qui est autour de l'homme et en lui-même.

l'orchestre le devient aussi, suit la voix de Golaud. Ses répliques *a capella* sont marquées « lent » (D, p. 378) : « Mélisan-d**e**, as-tu pitié de moi com-m**e** j'ai pitié de toi ?... Mélisan-d**e**… Me pardon-n**e**s-tu, Mélisan-d**e** ?... » « Mélisan-de ». La scène est extrêmement émouvante. Le silence devient palpable ; il est chanté par Golaud dans le prénom de Mélisande.

Pelléas appelle aussi le prénom de Mélisande dans la dernière scène devant la fontaine où il donne le dernier rendez-vous à Mélisande avant d'être assassiné par Golaud (A. IV, S.4). Pelléas et Mélisande se rencontrent dans le parc en pleine nuit et leur contact se fait dans le noir par la reconnaissance des voix qui échangent leurs prénoms :

> MÉLISANDE. – Pelléas !
> PELLÉAS. – Mélisan-de ! Est-ce toi, Mélisan-d**e** ? (D, p. 324 ; M, p. 429).

Ce dialogue qui gagne en sensualité en perdant en informativité, est traité avec attention par le silence de l'orchestre. Pelléas commence à chanter le prénom de Mélisande à la même note mi sur laquelle Mélisande chante les trois syllabes de Pel-lé-as. Ainsi, le prénom de Mélisande devient le prolongement du prénom de Pelléas.

On a affaire à une didascalie intentionnellement prononcée. C'est une sorte de didascalie à l'inverse, puisque sur la scène le spectateur comprend bien à qui s'adresse l'acteur. Et pourtant il y a une nécessité de prononcer le prénom. Si dans la scène de la grotte, il est nécessaire de dire pour voir[864], dans chaque prononciation du nom de l'héroïne, il est nécessaire de dire pour essayer de la saisir, l'inventer ou la réinventer pour soi-même. Arnaud Rykner, en analysant la toute première scène des servantes chez Maeterlinck, indique que « tout est ainsi posé d'emblée, d'une langue faite moins pour dire que pour *ouvrir*, comme les portes du château, un espace sonore obsessionnel où le sens se perd à mesure qu'il s'énonce[865] ». *Ouvrir* ici est pris au sens de lancer la pièce par la conversation, et plus par les voix que par un dialogue constitué de questions-réponses ou de répliques déclenchant d'autres répliques-réactions, ce qui aurait divisé le continuum dans des séquences de sens. Il est remarquable que dès que Golaud apprend que la bague est perdue (A. II, S.2) et surtout dans la scène de colère (A.IV, S. 2), il n'appelle plus Mélisande par son prénom. Dans cette scène-ci, la didascalie traditionnelle apparaît : *À Arkël, À Mélisande* (M, p. 427).

[864]Violaine Anger analyse cette scène et tire la conclusion sur le besoin de dire pour voir, dans Violaine Anger, *Musique et langage : contribution à une poétique du mot chanté en français de Rousseau à Mallarmé*, thèse de doctorat, 1998, 2 vol.
[865] Arnaud Rykner, *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, p. 9.

Les mêmes intervalles entre les syllabes (devant le e muet) produisent l'effet d'une même mélodie, voire de la même voix qui traverse les personnages via le prénom de Mélisande lequel, par ailleurs, s'entend ensuite dans d'autres mots qui sont sémantiquement loin, comme « regarde » ou « respi-re ». Ils se rencontrent grâce à la prononciation chantante du prénom et à leur tour le dotent de significations qu'il n'a pas *a priori*, étant un signifiant libre pour tous signifiés possible, sur l'exemple de toponymes ou encore d'interjections qui abondent dans *Pelléas et Mélisande*. Ainsi, dans la scène entre Golaud et Yniolde (A.III, S.5(4)), Golaud répète trois fois « re-gar-de » où il prononce chaque fois le e final. Dans la première occurrence la durée du e muet est équivalente à la durée de la syllabe précédente : deux blanches le e muet est mis en relief et même accentué, les deux syllabes étant sur les temps forts au début de deux mesures voisines. Dans la deuxième occurrence l'intervalle entre les premières syllabes est un triton ascendant si♭ - mi (D, p. 248), avec la possibilité de descendre sur ré : aucune syllabe n'y correspond pas, mais la descente possible est suggérée par la partition. En écho avec cette scène de Golaud avec Yniold, dans la dernière scène, Arkël montre sa petite fille à Mélisande et lui demande : « Regar-de », (D, p. 396). L'intervalle est grand aussi, une quinte, si bien que le mot entier fait l'accord parfait majeur de fa♯. C'est le même intervalle sur les mêmes notes que Golaud chante dans Mélisand-**de** (do♯-fa♯ descendant) dans la même scène quand il reste en tête-à-tête avec Mélisande malade (D, p. 379). Le dessin mélodique est aussi le même, le prénom de Mélisande fait également un accord parfait fa♯, mais cette fois-ci mineur. Il est remarquable que quelques mesures avant c'est de nouveau Arkël s'adressant à Mélisande, qui chante son prénom sur le même intervalle de tierce mineure (D, p. 371), d'un ton plus bas que Golaud, (D, p. 379). Dans le même endroit, le médecin rassure les présents : « el-le respi-**re** » (D, p. 398), qui est un grand intervalle d'une quinte descendante aussi, comme dans les deux exemples précédents de « regarde » et de « Mélisande ».

Si certaines répliques appartiennent à la fois à Golaud et à Pelléas, on entend également dans la prononciation du prénom de Mélisande des intonations semblables. Une intonation descendante, la syllabe avec le e muet descendant d'un grand intervalle. Pelléas chante le e muet sur un intervalle de plusieurs tons, comme le fait Golaud (*supra*). Voici quelques exemples de la prononciation par Pelléas : « ma pauvre Mélisan-d**e** » (D, p. 328 ; M, p. 430) le e muet est chanté sur une quarte augmentée ; « Je ne puis pas le croire, Mélisan-d**e** » (D, p. 335 ; M, p. 431) est une tierce. La question « qu'as-tu dit Mélisan-d**e** ? » (D, p. 332 ; M, p. 431) est chantée sans l'accompagnement de l'orchestre ainsi que son aveu d'amour : « Je t'ai-m**e** » et repris tout de suite par Mélisande : « Je t'aime aussi » (D, p. 332). Arkël s'adresse à « Mélisan-d**e** » en

chantant une tierce mineure (D, p. 371), Golaud chante la tierce majeure un peu plus loin (D, p. 375), le dessin rythmique étant le même que chanté par Arkël, deux doubles croches pour deux premières syllabes et deux croches pour les deux dernières (étant alors, deux fois plus logues que le début du prénom). Et Golaud répète le prénom de Mélisande tout de suite dans le silence de l'orchestre, le dessin mélodique formant de nouveau une tierce mineure (D, p. 375). Arkël rechante la tierce majeure plus loin (D, p. 391). C'est le même ambitus (presque les mêmes notes sol-si, contre sol-si♭) qu'au début de cette scène-là. Ces notes sol-si ne sont pas anodines, Mélisande les reprend elle-même quand elle pose la question sur sa fille : « Où est-el-**le** ? » (D, p. 395 ; M, p. 448). On entend la mélodie de Mélisande qui continue dans la question sur sa fille.

La prononciation du e final dans le pronom de Mélisande, mais aussi, dans les formes du féminin (el-le, bel-le, tou-te) ranime la question de la rime féminine. Si le e muet ne se prononce pas, ceci depuis l'époque classique, la rime féminine reste un historicisme, la distinction rime féminine-masculine ne se voit qu'à l'écrit. On n'y a affaire qu'à l'histoire de la littérature. D'autre part, la prononciation chantante du e muet fait entendre la diction du Moyen Âge quand la musique et la parole ne se trouvent pas encore séparées[866]. On assiste alors à la poétique de la parole. Le texte et la mélodie sont en théorie dans une relation continue, souligne Gérard Dessons[867]. La réalisation des finales muettes montre le travail de la mélodie sur la diction. Même s'il n'y a pas de césure proprement dite, la notion de césure lyrique ressurgit au moment de la prononciation des e finals – à la fin des phrases et des groupes rythmiques. Le terme lyrique est remarquable, met en scène la voix, une manière de dire en chantant.

Pour Castil-Blase, dans la langue italienne et provençale, il y a quatre voyelles muettes qui rendent les langues en question musicales par excellence. Le français n'en possède qu'une[868], le e muet. Quand Castil-Blase décrit la rime féminine française comme « un nuage, un voile désespéré » (p. 118), il se rapproche dans cette description d'un monde symboliste, celui de Maeterlinck et notamment de *Pelléas et Mélisande*. Castil-Blase ajoute que le déficit sonore de la rime féminine française fait que les poètes « peignent tout en gris, leurs tableaux sont des camaïeux » (*Ibid*.). Il est remarquable qu'en parlant de la prosodie, Castil-Blase décrit le décor de *Pelléas et Mélisande*, tel que l'a noté après la première de la pièce en 1893 le critique

[866] Paul Zumthor signale la scission historique entre le texte et la mélodie en France à partir du XIIe siècle qui relève du besoin de « différencier l'expression vitale (par la musique) de l'expression rationnelle (par la parole) », dans Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Genève, Slatkine, 1981, p. 112.
[867] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 176.
[868] Castil-Blase, *L'Art des vers lyriques*, *op.cit.,* p. 116.

Robert Charvay : « Logiquement, les décors sont d'une implicité grise […]. On dirait que l'habile artiste, Paul Voegler, en les peignant, s'est inspiré des admirables camaïeux indécis et symboliques de Puvis de Chavannes[869] ». La prosodie crée le décor de l'œuvre. Castil-Blase fait aussi remarquer que « la rime féminine française est monotone, sourde et muette » (p. 118). Cette caractéristique rejoint la critique de la monotonie de la mélodie de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Faut-il y voir un lien entre la particularité de la langue et la particularité de la ligne mélodique du langage ? Est-ce que l'on peut parler d'un chant naturel ?

Manuel Garcia[870], au même moment que Castil-Blase, au milieu du XIXe siècle, évoque les modifications que le maître ou le chanteur peuvent apporter à la partition. À part l'ajout de mots et de monosyllabes (dont les interjections, les mots-phrases comme *si*, *non* « pour fortifier l'expression[871] », il évoque la possibilité d'ajouter des syllabes aux mots. « Cette syllabe permet d'appuyer davantage et de caractériser avec plus d'emphase la syllabe pénultième ». En italien, les possibilités sont plus larges, puisque la langue possède des mots historiquement tronqués. Le chant français et les règles de la versification française connaissent un phénomène semblable de l'ajout d'une syllabe à la fin de mots par la prononciation du e final. La syllabe accentuée devient la pénultième.

La modernité de la littérature française fait de la pénultième un symbole du travail poétique grâce à l'anecdote-poème en prose « Le Démon de l'analogie[872] » de Stéphane Mallarmé. La syllabe « -nul- » est l'avant dernière justement du mot « pénultième » ; en outre, la syllabe constitue un mot à part dont le sens rejoint le prédicat « est morte ». Il s'agit « des mots de triste nature » (p. 87) qui mettent dans des cases de sens « des paroles inconnues » qui chantent, « lambeaux maudits d'une phrase absurde » (p. 85). Car *nul* est aussi un son grâce aux consonnes sonores, comparé dans le texte avec le son d'une corde d'un instrument de musique : (« [je] reconnus dans le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique » (p. 86)). Mallarmé le met en italique et le répète deux fois dans « Le Démon de l'analogie ». Mallarmé oppose « un labeur de linguistique » à « [s]a faculté poétique » (p. 87). La deuxième « sanglote de s'interrompre » (p. 87) par le premier. Le danger doit disparaître selon son projet poétique dans « l'amplification de la psalmodie » (p. 87). Cette psalmodie naît de la répétition de la phrase absurde (Mallarmé dit le faire) et le texte le réalise, des échos prosodiques créent un réseau de sens entre psalmodie, plume et palme (p. 86). « La Pénultième » continue à résonner dans la continuité du

[869] Paul Gorceix, « Introduction » à Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *Œuvres II, op.cit.,* p. 369.
[870] Le père de la cantatrice Pauline Garcia connue comme Pauline Viardo.
[871] Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, 1846, Genève, Minkoff, 1985, p. 14 pour les deux citations.
[872] Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op.cit*., p. 85-87.

texte dans les multiples répétitions de « La Pénultième » (cinq fois) et sa résonance dans « le son *nul* » et « inutilement ». La prosodie l'emporte sur l'analogie linguistique.

Le e final est une voyelle stratégique, elle peut influencer la longueur du mot, la césure des vers mesurés, l'accentuation de la phrase. Au XXe siècle, cette voyelle devient un chantier d'expérimentation en littérature, notamment dans les travaux de L'OULIPO réalisés sur la voyelle e, dans toutes ses positions. Dans *La Disparition* et *Les Revenentes* de Georges Perec, notamment, même si la démarche porte sur le signe écrit, outre une sémantique spécifique et un choix lexical soumis à des conditions spécialement (voire artificiellement) arbitraires, on assiste à un paroxysme prosodique qui est particulier dans chacune des deux œuvres.

On a souligné au début que dans le drame lyrique *Pelléas et Mélisande*, la prononciation du e n'est pas systématique. Elle invente sa propre diction, grâce notamment à l'interprétation chantée ou non chantée (ce qui n'égale pas automatiquement la diction parlée) du e muet.

Si la prononciation du e muet met en relief des formes du féminin, dont le prénom de Mélisande est un représentant phare**,** le féminin n'est pas souligné dans toutes les occurrences.

Dans cette réplique de Mélisande sur la bague « elle est perdue… perdu-**e** » (D, p. 88), dans la première occurrence de perdue le e final n'est pas chanté. La différence entre les deux occurrences est nette. On assiste à la fois à un raisonnement logique, affirmatif sur une perte définitive, prononciation logique ou le e muet ne se prononce pas à la fin. Mais en même temps, c'est la voix qui veut résonner encore à travers la logique et donc prononce, chante le e final du même mot à sa répétition. Cette réplique de Mélisande fait écho à sa réplique du début « je suis perdu-**e** !... perdu-**e** ». Ici, dans les deux cas les e muets sont prononcés, ce sont deux tierces, respectivement mineure et majeure descendantes (D, p 12). La troisième répétition de perdue suit les règles de la prononciation devant la voyelle afin d'éviter l'hiatus, le e final n'est pas prononcé : « Je suis perdu(e) ici » (D, p. 12).

La prononciation du e final est une marque d'oralité. Il est prononcé au moment des pauses, principalement, à la fin des groupes rythmiques, fins des phrases où la voix peut s'attarder sur cette voyelle chantée. Dans cette position, le e final prononcé est une indication de la respiration, une sorte de césure lyrique.

Lors de la première rencontre de Mélisande avec Pelléas, Geneviève prévient Mélisande : « Ah ! c'est Pelléas… Il semble encore fatigué de vous avoir attendue si longtemps », A I, S. 3 (M, p. 382 ; D, p. 50-51). Le texte de la pièce marque bien le féminin (également dans la version de 1892, p. 29). Mais dans la partition, le féminin n'est pas souligné vocalement, ni par écrit, et risque de passer inaperçu : le texte dans la partition est présenté sans le e final :

« vous avoir attendu[873] ». Il n'y a pas de « s » grammaticalement exigé pour le pluriel (« vous avoir attendu[s] » voulant dire Mélisande et Golaud). Toute la tentation de prononcer le e final est éliminée. C'est aussi une noire après les triolets, comme dans l'exemple A.II, S.1, la réplique de Pelléas : « C'est au bord d'un-**e** fontaine aussi, qu'il vous a trouvé(e) ?... » (D, p. 82) où dans « trouvée » le e final n'est pas prononcé, mais la voyelle précédente est marquée par la durée de la note, une noire après les triolets. L'intervalle de quinte juste ascendante fa♯-do♯ (D, p. 82) met en relief la montée brusque de la voix.

Dans la dernière rencontre fatale de Mélisande et Pelléas (A.IV, S.4(3)), l'omission du e final dans le participe passé féminin est aussi significative. Après les aveux amoureux réciproques, Pelléas répète trois fois :

> « Oh ! qu'as-tu dit, Mélisan-d**e** !... Je ne l'ai presque pas entendu !... » (D, p. 332) [« Je t'aime aussi », la réplique de Mélisande qui suit] ;
> « Je ne t'ai presque pas entendue » (D, p. 333) ;
> « Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici » [la voix de Mélisande] (D, p. 334).

Le e final du participe féminin n'est pas prononcé, tandis qu'il l'est traditionnellement dans le prénom de Mélisan-de. Cela rapproche les trois occurrences de « je n'ai pas entendu(e) ». On assiste à une mise en abîme où le féminin n'est pas entendu, c'est Mélisande et sa voix dans les antécédents. Le e final reste muet, il n'est pas réalisé et son silence est entendu. Dans la réplique de Pelléas « Je ne t'ai presque pas entendue » (D, p. 333), le e muet termine la phrase et l'on s'attend à entendre le e final chanté comme dans les cas pareils à la fin des phrases tout le long du drame lyrique. En outre, le e muet est toujours chanté dans le prénom de Mélisande ce qui sert de pédagogie d'écoute et de prononciation des e finals, surtout au féminin. C'est pourquoi l'omission du e est stratégique, ce geste délibéré brise l'horizon d'attente de l'écoute.

Dans la même scène un peu plus loin, Pelléas continue : « Et maintenant, je t'ai trouvée !... Je l'ai trouvée !… » (D, p. 340-341), aucun e final qui marque le féminin, (éventuellement, Mélisande dans l'antécédent), n'est pas chanté. Ce sont pourtant deux blanches pointées, donc d'une durée importante dans l'économie des mesures en question. Cela ajoute une intonation définitive, affirmative. La voix de Pelléas ne chante plus. L'ayant trouvée, Pelléas la perd tout de suite, elle ne figure pas dans son langage qui raisonne au lieu de résonner, qui constate le fait accompli au lieu de chanter une continuation possible. En même temps, les fins de groupes rythmiques s'organisent sur une série d'assonances : trou-vée, trou-vée, terre, bel-**le** ».

[873] La partition de Debussy laisse la forme masculine : « de vous avoir attendu » (D, p. 51) tandis que les livrets dans *Avant-Scène Opéra* 2012, p. 21 et de 1977, p. 38 gardent le féminin « vous avoir attendue », ainsi que le texte de la pièce (M, p. 382).

Les e (fermés ou ouverts) sont marqués par les durées de blanches et surtout de blanches pointées dans trois cas sur quatre. Et les e finals sont chantés dans la toute fin de la phrase : « Je ne crois pas qu'il y ait sur la terre u-ne fem-m**e** plus bel-l**e** ». La prononciation du e final dans une manière lyrique, d'une part ; son omission dans les endroits où il est attendu – préparé par l'écoute de l'œuvre – d'autre part, témoigne encore d'une écriture qui cherche à s'inventer en suivant la voix, imprévisible pour elle-même.

Dans la même réplique, le e du verbe « aimer » est chanté. Pelléas : « Tu m'ai-m**e**s ? tu m'ai-m**e**s aussi ?... Depuis quand m'ai-m**e**s-tu ? » (D, p. 333) dans les trois cas les e sont prononcés. Le verbe « aimes » est articulé et prolongé par le e final, même avant une autre voyelle de « aussi ». Le verbe prend de l'ampleur, l'amour est chanté à travers cette articulation chantante du verbe répété.

Avec l'apparition du e muet et son éventuelle prononciation on assiste à un changement cohérent entre le masculin et le féminin. L'exemple éminent en est la transformation de l'anneau en bague dans la scène de Mélisande et Pelléas devant la fontaine (A.II, S.1) et la scène de Golaud et Mélisande dans la scène suivante, dans un appartement dans le château où ils parlent de l'anneau perdu (A. II, S.2). Les deux scènes sont réunies par l'anneau perdu qui se transforme systématiquement en bague dans les deux dialogues.

Mélisande avoue à Pelléas qu'elle joue « avec l'anneau qu'il [Golaud lui] a donné » (D, p. 84). La série avec le pronom masculin qui remplace « l'anneau » acquiert tout à coup le pronom féminin « Je crois la voir briller[874] » qui est l'antécédent à la question de Mélisande « Ma bague ? » (D, p. 87).

La scène suivante entre Golaud et Mélisande remet en scène cette transformation de l'anneau en bague, mais de manière encore plus subtile, via le e muet chanté de la forme féminine de « tombé-**e** » et « perdu-**e** » (D, p. 121). Les deux notes que chante Golaud à la fin de tombé-e et perdu-e sont liées, ce qui rend possible la double réalisation du e final avec ou sans le e muet. Le mot est souligné par la prononciation du e final par Mélisande : « elle est tombé-**e**, el-le doit ê-tre tombé-**e** » (D, p. 121), le e final est prononcé sur les intervalles de seconde et de tierce réciproquement.

Les verbes au présent retrouvent le e final : « effrai-**e** » dans la question de Pelléas « Est-ce le bruit de la grot-te qui vous effrai-**e** » (A. II, S. 3, D, p. 142). L'intervalle est grand, c'est une quinte descendante (mi - la), rare pour *Pelléas et Mélisande*. Les e finals des verbes sont

[874] La version de la pièce continue avec le pronom masculin : « Je crois que je **le** vois briller… », jusqu'à la réplique où Pelléas remplace anneau par bague : « Il ne faut pas s'inquiéter ainsi pour une bague » (M, p. 390, D, p. 89).

chantés devant les consonnes ou à la fin du groupe dans la lettre de Golaud que lit Geneviève : «quand on lui deman-de ce qui lui est arrivé » (la répétition de la même note, mi ; D, p. 31), « el-le pleu-re tout à coup» (toutes les syllabes sur la même note, la), « et sanglo-t**e** » (tièrce majeure descendante ; D, p. 31), « en attendant prépa-r**e** mon retour » (un accord parfait descendant la mineur ; D, p. 32).

La prononciation du e muet crée aussi des mots clés de l'œuvre. A part le prénom de Mélisande, destinée, vie, on retrouve l'adjectif « seu-le » (D, p. 404, Arkël) qui fait écho à « toute seu-le » de la réplique de Golaud au début (D, p. 22). Dans la partition seu-le se chante sur le même intervalle que « silencieu-se » ; syntaxiquement, les deux adjectifs sont parallèles dans deux phrases parallèles qui se succèdent dans la réplique d'Arkël : « L'âme humaine est très silencieu-s**e**… L'âme humaine aime à s'en aller seu-l**e** » (D, p. 404).

La prononciation ou l'omission du e muet est le moment où le texte se libère des règles linguistiques et devient musique, au sens de mettre sur scène la mélodie de la parole. L'écriture de la voix s'oppose à l'automatisme réglementaire et invente sa propre diction. Le e muet est une rencontre du chanté et du parlé ; des mouvements de la voix et ses courbes imprévisibles ; c'est le témoignage de la spontanéité de l'écriture et de l'écoute.

Le e muet contribue aux échos prosodiques de l'œuvre et à la continuité du langage. *Pelléas et Mélisande* met en scène une voix transpersonnelle qui continue à résonner en passant par les mélodies, les notes, les ambitus des voix de tous les personnages. Le e muet soutient la phrase continuée de Maeterlinck, les e se prononçant principalement à la fin des phrases, participent à la formation des phrasés. La continuité tout le long de l'œuvre à travers les e muets prononcés devient hypnotisante, construit une autre rationalité musicale, voire vocale, prosodique. En même temps, les mots avec les e finals prononcés, dotés d'une intonation, remontent au niveau phrastique, nous l'avons vu sur l'exemple du prénom de Mélisande.

S'il est possible de repérer des cas plus fréquents que d'autres dans la prononciation ou l'omission du e muet, les exceptions – non pas moins nombreux que les cas réguliers – renseignent plus sur les nuances de la paroles qu'une typologie positiviste des règles de prononciation. L'écoute de chaque occurrence du e muet – prononcé ou préservé pour transmettre son silence – est chaque fois particulière. Elle ne dépend seulement pas de l'entourage phonétique et orthographique, mais varie en fonction de toutes les intonations et échos prosodiques nouveaux qui tissent la sémantique de l'œuvre renouvelée avec chaque interprétation et chaque écoute. La signification varie aussi car la direction de l'écoute, de la lecture n'est plus traditionnellement

linéaire. L'ordre chronologique est substitué par une nouvelle rationalité prosodique de la parole simultanée.

À côté de la voix continuée dans les e muets chantés, la prononciation et l'omission du e instable contribue également à l'indécision de la diction. C'est pourquoi la raison de la prononciation ou de l'omission est moins importante que l'effet. La partition écrite suggère des variations de prononciation (en fonction du traitement des notes liées) qui soutiennent l'idée de prononciation spontanée recherchée par l'œuvre de Maeterlinck et Debussy.

Cependant, le chant des e finals dans la majorité des formes du féminin, mais aussi à la fin des substantifs où le e final prolonge la voyelle précédente (é, d'habitude), influence la version de la pièce parlée, la continuité de la voix devient une partie intégrante de l'œuvre, marque le point décisif qui est *Pelléas et Mélisande*, où l'on ne peut plus séparer le chanté du parlé.

POSTLUDE

Pelléas et Mélisande est l'œuvre dans laquelle notre époque continue à se reconnaître, en se posant de nouvelles questions sur le langage, la musique, la voix, le silence, les manières de dire, de chanter, de mettre en scène l'irreprésentable. Dans cette particularité de renaître constamment, le drame lyrique apparaît disponible pour d'autres présents.

En commençant par l'histoire de la genèse qui représente une relecture et une récriture parallèles par Maeterlinck et par Debussy, *Pelléas et Mélisande* témoigne d'un potentiel de l'autocritique créative. L'œuvre ne peut plus signifier comme s'il existait indépendamment de sa musique. On assiste à la réalisation de l'œuvre continuée en action qui servirait d'exemple de la cité utopique de George Steiner, qui suppose l'existence de la critique créative continuée des œuvres artistiques par d'autres œuvres, sans l'intervention de la critique universitaire ou journalistique. Non seulement le drame lyrique apparaît comme réflexion critique sur le texte, mais l'œuvre entière, *Pelléas et Mélisande* en tant que moment historique, représente la critique de l'art classique en musique et en poésie. La récriture réalisée parallèlement par Maeterlinck et par Debussy entre 1892 et 1902 propose une méthodologie de la lecture de l'œuvre qui se profile à travers ses versions, moins successives que simultanées. Le texte invite avant tout à prêter l'attention et l'oreille aux minimes changements prosodiques, qui sont provoqués par les prétendus remplacements stylistiques en vue de corrections ou d'améliorations du texte. À côté des modifications textuelles opérées par Maeterlinck, les coupures de Debussy font bouger le drame de l'intérieur qui prouve qu'il n'est pas un amalgame d'unités discrètes représentés par scènes ou tableaux, mais un tissu prosodique ininterrompu. À partir de la création du drame lyrique en 1902 et l'édition du deuxième volume du *Théâtre* de Maeterlinck la même année, le texte assume sa capacité inouïe d'être double, parlé et chanté, indépendamment des conditions scéniques de son interprétation.

Pour l'œuvre de Maeterlinck, c'est la diction particulière de ses textes qui devient continuée par Debussy. Il invente une déclamation neutre, sans éclats de voix, souvent sans accompagnement musical ou alors avec un accompagnement très délicat de l'orchestre. La mélodie de *Pelléas et Mélisande* est, de ce point de vue, également particulière par le fait qu'elle apparaît insaisissable, sans tournures d'air ou de chants répétitifs. On croirait que la courbe mélodique est faite pour effacer le moindre dessin repérable, pour s'éloigner de la tonalité, mais soutenir l'effet de la voix suspensive de la phrase continuée de Maeterlinck.

Les contributions musicales à la nouvelle diction du texte dramatique parlé sont riches. Tout d'abord, l'écriture syllabique se délimite de la tradition opératique, rapproche de la

manière de dire de la diction parlée. La musique ralentit la parole, allonge les voyelles (à la façon de Maeterlinck de prolonger les syllabes dans *La Princesse Maleine*[875]). Cette longueur produit l'effet d'accentuation et contribue à la naissance de nouveaux réseaux prosodiques en -i- (ici, aussi, nuit, silence, timide, vie) ; en -e- (fer, forêt, Pelléas, Mélisande) ; en -a- (les interjections ah ; l'expression il y a) ; en -o- (eau, les interjections en oh, la négation non) etc. La musique « chante » les morphèmes, libres de tout signifié et prêts à en recevoir à l'infini – tels qu'interjections abondantes dans *Pelléas et Mélisande* et qui créent leurs propres paradigmes sémantiques. Enfin, ce sont les *e* muets à la fin et à l'intérieur des mots, qui créent leur propre tissu musical, contribuent à la transformation des phrases en phrasés. La nouvelle diction donne alors une nouvelle connaissance du langage et plus largement pose un problème de la coexistence du texte et de la musique dans la concurrence profitable entre la voyelle glorifiée en musique et la consonne qui représente l'élément essentiel de la diction, constitue, par conséquence, le nœud de la poésie moderne en contribuant à la rythmique spécifique du texte.

Pelléas et Mélisande est le moment de la convergence des aspirations modernes du mouvement symboliste, qui se préoccupe de l'exploration d'une nouvelle manière de dire, d'écrire et d'écouter, fondée sur le potentiel suggestif et structural du langage et de la musique. Les motifs musicaux du drame lyrique se forment au moment de l'écoute, comme s'ils ne finissaient de s'écrire. Sous l'effet d'écho ils contribuent à l'indécision qui devient le moteur créatif artistique chez Maeterlinck et Debussy. Si l'on n'est pas sûr d'avoir entendu un thème musical, on est pourtant certain d'avoir déjà connu une sorte de voix antérieure. *Pelléas et Mélisande* met en scène la parole qui continue sans avoir commencé dans un moment précis. Cette particularité confirme le caractère mythologique du langage, qui cherche à aller plus loin, à continuer toujours via son inventivité discursive.

Si la banalité du sujet de *Pelléas et Mélisande* a été l'un des points majeurs de la critique négative de l'époque, la lecture critique contemporaine n'arrête de compléter les archives mythologiques par d'éventuelles sources d'inspiration poétique de l'œuvre. L'inscription dans la trame mythologique contribue une nouvelle fois au phénomène de l'œuvre continuée. Maeterlinck souligne lui-même que ce sont les sentiments éternels qui sont à la base de toute intrigue pour que le texte devienne une vraie œuvre via le symbole viable qui naît dans l'œuvre même. Il ne s'agit pas du changement thématique de l'intrigue. De la même manière, l'objet de la conversation compte moins que la conversation même. La vision se déplace de l'objet (ce qui est raconté) vers la manière (comment c'est dit). Les répétitions constantes dans le texte de

[875] Il n'est pas anodin que Debussy s'adresse à Maeterlinck en 1891 pour demander son autorisation de mettre en musique sa pièce *La Princesse Maleine*.

Maeterlinck est une mise en abyme de ce fonctionnement mythologique du langage : étant pareilles, elles ne sont jamais identiques. Autrement dit, le noyau mythologique de *Pelléas et Mélisande* est moins thématique que fonctionnel. L'œuvre cherche à rester autrement dans la tradition, pour être lue par d'autres époques, et, éventuellement, donner la clé de lecture aux œuvres non pas encore faites ou pas encore lues dans tous les sens du terme.

Debussy s'oppose à la fonction imitative de la musique et propose sa vision de la musique discursive à travers *Pelléas et Mélisande* qui, à la différence de la musique pure, ne cherche pas à raconter à la place du langage, mais aspire à être homogène avec la parole, ne pas étouffer son propre chant. Mais la fonction imitative de la musique se voit elle-même remise en question. Si elle imite, l'objet de son imitation est bien particulier, elle est appelée à susciter des mouvements de l'âme, donc, d'imiter l'invisible. Dans cette nouvelle perspective de l'imitation, la musique se rapproche du théâtre symboliste de Maeterlinck qui se fixe l'enjeu de faire entrevoir l'invisible. Cependant si dans l'ancienne fonction imitative de la musique, il faut voir pour entendre ; à partir de Maeterlinck et Debussy, il faut dire pour faire voir.

Les notions traditionnelles de livret et de récitatif – les lieux de rencontres privilégiés entre la musique et le langage – se trouvent également au milieu de la transformation théorique grâce à *Pelléas et Mélisande*. Le *je-ne-sais-quoi* de la portée esthétique de la nouvelle œuvre se glisse dans l'inconnu théorique du genre qui, dans le cas de *Pelléas et Mélisande,* oscille entre livret, poème musical, drame lyrique, opéra littéraire. Chaque terme pose la question du statut du texte mis en musique et vérifie sa lisibilité et littérarité à travers notamment la question du chantable.

A partir de *Pelléas et Mélisande*, l'opéra littéraire connaît une effervescence au XXe siècle. Son avènement postule que tous les textes sont potentiellement chantables. A ce même moment de la mise en musique, le texte littéraire déjà autonome, conçu pour être parlé au théâtre, acquiert une autre signifiance, une diction inaudible autrement. La mise en musique approfondit le potentiel poétique du texte à travers le travail du signifiant. Les réseaux prosodiques de l'œuvre contribuent à sa continuité et, en réinventant sa signifiance, réinventent sa lecture. La lecture linéaire traditionnelle, déterminée par la linéarité du langage retrouve un caractère simultané, voire pluridirectionnel. Par conséquent, la question du début et de la fin de l'œuvre sont également remises en question par l'œuvre de Maeterlinck-Debussy.

L'activité même de chanter est remise en question par *Pelléas et Mélisande*. Le chant devient la préoccupation de la linguistique et non pas de la seule musique. En même temps, la question « qu'est-ce que chanter » se met dans le même rang avec les activités de parler, de

regarder, d'écouter, de penser. Cette opération théorique transforme l'activité de chanter d'un savoir-faire qui s'apprend dans un attribut inhérent de l'homme.

Le discours suscité par les termes qui se proposent ou s'inventent pour décrire, voire nommer, l'éventuel genre de *Pelléas et Mélisande* est aussi stratégique car il invite à revoir les rapports hiérarchiques du texte et de la musique. Le terme de livret est encore traditionnellement admis dans le domaine musical pour nommer tout texte mis en musique en vue d'opéra. Le terme surgit souvent dans les programmes de certaines mises en scène contemporaines de *Pelléas et Mélisande*. Si le terme de livret persiste, c'est parce que son étymologie est porteuse d'un double questionnement théorique. D'une part, le livret tend vers la notion de Livre intellectuel en majuscule, d'après le projet de Mallarmé, comme incarnation suprême de la matérialité du langage dans ses formes orale et écrite. D'autre part, le terme de livret véhicule une anti-valeur traditionnelle du petit ou du mineur qui dérange la *doxa* et témoigne d'une tendance de changements axiologiques dans le panthéon de genres, mais aussi dans la pratique créative musicale et littéraire pour devenir une valeur artistique à part entière.

Le terme d'anti-valeur n'est pas gratuit. Il rejoint les caractéristiques de *Pelléas et Mélisande* qui est nommé une œuvre anti-symphonique par la critique de l'époque. À son tour, Debussy appelle la mélodie conventionnelle à l'opéra, anti-lyrique. Le discours critique témoigne d'un déplacement de la vision terminologique qui se cherche entre la notion et son contraire.

Cette nouvelle valeur du petit – à travers les intervalles infiniment minimes dans le chant et les moyens économiques de l'orchestre – est au centre d'une nouvelle diction qui est réalisée chez Debussy via le récitatif. Les racines du terme sont encore plus classiques que celui de livret. Impliqué dans l'opposition traditionnelle entre l'âme (les sentiments, exprimés par l'air) et l'esprit (dialogue, récit logique exprimé par le récitatif même), et donc, dans une série de séquences détachées, unités discrètes avec une fonctionnalité prédéterminée, dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, le récitatif devient, au contraire, la gageure de la continuité de l'œuvre, des expressions musicales et langagières ininterrompues. L'œuvre témoigne de la naissance d'une nouvelle esthétique dérangeante qui paradoxalement renforce la sensation d'indécision, en éliminant la mélodie conventionnelle habituellement attendue. Du domaine esthétique, le récitatif passe au centre de la réflexion théorique sur le parlé naturel transmis par la musique.

L'œuvre de Maeterlinck et Debussy explore la question du naturel dans l'art et lance un défi aux deux contraintes traditionnelles, d'une part, contrainte de l'artificiel, et, d'autre part, contrainte de la nature. *Pelléas et Mélisande* cherche à libérer la création artistique qui n'est plus confrontée à ces deux pôles antagonistes, mais tend vers la possibilité de réaliser moins un

art naturel que de faire de l'art naturellement, en mettant en avant la manière et non pas un objet de comparaison. Terme relatif, le naturel réinterroge la notion absolue de nature et dans ses acceptions poétique, anthropologique, artistique devient paradoxalement une anti-nature (terme d'Henri Meschonnic).

La réflexion commençant par un terme musical amène à la réflexion plus globale sur le langage et montre que les termes des deux domaines contribuent de manière complémentaire à l'étude des rapports entre eux. C'est le cas de la réflexion sur le livret et par conséquent le livre ; le récitatif et le récit ; le drame lyrique et la voix ; la question de l'historicité de l'œuvre et le questionnement sur la notion d'œuvre elle-même ; les notions d'artifice et d'artificiel mènent à la réflexion sur la notion d'art.

Le questionnement des rapports texte-musique invite à approfondir le problème de la métaphorisation des termes dans les deux domaines, à côté des termes phares de la voix et du silence, ce sont les termes de rythme, mélodie, intonation, voix, silence, parole, phrase et phrasé. En appartenant aux systèmes non convertibles, les mêmes appellations renvoient inévitablement à des concepts homonymiques différents. À part leur fonctionnement dans les domaines respectifs, ces notions acquièrent une troisième dimension conceptuelle grâce au travail de concert du langage et de la musique. En même temps, les adjectifs-participes *parlé* et *chanté* qui caractérisent la parole en contribuant à la typologisation des types de paroles, deviennent des termes conceptualisés *le dire, le parler, le chanter*. L'approche formelle, à la limite de la parole chantée et du chant parlé, se transforme en travail de conceptualisation de la parole chantante, terme recouvrant l'objectif d'entendre du chant dans la parole même, révéler sa manière de chanter en restant la parole.

Pelléas et Mélisande invite à dépasser le dualisme du parlé et du chanté. Cette opération s'inscrit dans le travail théorique d'Henri Meschonnic sur l'oralité, qui se construit à côté des termes traditionnels de l'écrit et de l'oral. Dans la même veine, on arrive au terme de « troisième articulation » de nature prosodique (terme de Gérard Dessons). Elle dépasse le binarisme, « la double articulation » des unités discrètes de phonèmes et de monèmes, le binarisme classique saussurien du signifié et du signifiant. Le binarisme renfermant du signe se voit révolu. La « troisième articulation » ne répète pas la réalisation phonétique (les deux basées sur le signifiant). Elle assure le continu et n'est plus assimilée aux unités discrètes. C'est la sémantique sans sémiotique qui se réalise à travers le rythme et à travers l'intonation, les deux catégories liées respectivement à l'accent et à la mélodie. Ainsi, on ne peut se limiter à la dualité le parlé – le chanté. Un troisième mode – une parole chantante – est à inventer et à théoriser. Un autre enjeu de dépasser le binarisme concerne les configurations entre le relatif et l'absolu. Dans la

réflexion sur la parole mise en musique, ils sont liés aux termes de naturel et de nature dans leurs rapports historiques renouvelables. C'est le concept du juste qui se construit dans la réflexion sur le chant et la voix.

Terme complexe et surchargé dans les deux domaines, la voix est pourtant le pivot de la réflexion sur la musique et la parole dans leur activité simultanée. Prise par la tradition musicologique en termes de métaphore comme amplificateur du texte, la voix appropriée de l'interprète contribue à la création du personnage et peut servir de source de conflits dans le monde d'opéra[876]. Cependant, dans *Pelléas et Mélisande*, la voix n'est pas un instrument, moyen d'expression ou décor. Elle est l'objet de la recherche créative à la fois pour Debussy que pour Maeterlinck. Chez Maeterlinck, la voix devient personnage à part entière. C'est la réalisation rêvée du projet de Maeterlinck d'introduire des acteurs-marionnettes au théâtre (figures de cire, ombres). Mais aussi et surtout l'œuvre fait naître la voix transsubjective du texte via les échos des réseaux prosodiques, les répétitions, mais surtout grâce à la phrase suspensive marquée par la ponctuation personnelle de *Pelléas et Mélisande*. La phrase continuée n'est moins réelle et présente dans l'œuvre que le symbole du destin ou de la mort, qui entre temps, a perdu sa force du mystère et par conséquent, s'est transformé en symbole *a priori*, extérieur à l'œuvre. Les personnages ont l'air de retomber chaque fois dans cette phrase globale, rythmée par des mots répétitifs ou rimés qui emportent leurs voix individuelles, non pas dans le sens mystique ou psychanalytique, mais au niveau prosodique avant tout. *Pelléas et Mélisande* est une œuvre par excellence pour montrer la naissance de cette voix collective qui est la voix juste, la voix concrète du texte.

Par la lecture attentivement musicale du texte et par instinct du compositeur, Debussy transmet en musique cette particularité de la voix suspensive, via le chant *recto-tono* qui commence à appartenir à tous à la fois, une voix archétypique. C'est pourquoi le traitement du chant lyrique est très spécial et il est avant tout juste pour n'apparaître qu'à des moments décisifs de l'œuvre, pour rapprocher le naturel de la vie, d'après Debussy. La voix transmet dans l'écriture musicale le besoin du continuum ininterrompu. Ce phénomène contribue à son tour à la construction du concept de la parole chantante. La voix dans tous ses rôles, ancrée dans les répliques des personnages, en devenant personnage elle-même, en trouvant ses échos dans la didascalie, voix suspensive, mais nuancée, participe au langage à travers le chant. Changeante sans cesse grâce à la modification de ses constituants : *apotasis, mélos, dialektos,* dans *Pelléas et Mélisande*, la voix n'a pas l'air d'être écrite, mais écrit elle-même. Debussy et Maeterlinck

[876] Pour ne pas se rappeler encore le différend entre Maeterlinck et Debussy autour de la distribution du rôle de Mélisande pendant la création du drame lyrique.

participent ensemble à l'invention du mode d'expression qui permet de tracer, plus que d'écrire, ce qui est impossible de fixer, la voix humaine et avec elle, la parole, qui est difficile à entendre dans une situation traditionnelle de lecture.

Travailler sur la voix, c'est poser la question anthropologique de l'humain, la question qui préoccupe Maeterlinck comme Debussy. Leurs écrits théoriques, correspondances, essais, articles mettent en avant leur préoccupation principale de la vie, de l'âme humaine, des mouvements de l'âme, notamment, à travers les inflexions imperceptibles de la voix. Étienne Destranges le souligne pour Debussy que le compositeur « sut découvrir un mode nouveau de dramatisation ayant comme unique but la liaison intime de la musique et de la vie, seule raison d'être de l'art musical dramatique ! … [877]». Pour Maeterlinck le symbole est considéré très haut à condition que l'œuvre soit très humaine[878]. Enfin, pour Debussy, *Pelléas et Mélisande* est l'œuvre qui « contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant "documents sur la vie"[879] ».

Si Debussy et Maeterlinck créent une dramaturgie de la voix, c'est la dramaturgie du silence qui se met en place en même temps, pour faire entendre ce qui est dit, quand les personnages parlent ou chantent. Ce sont les voix narratives que la musicologie contemporaine cherche à théoriser, terme opérationnel pour le domaine du langage également. Dans *Pelléas et Mélisande*, le silence est matériel, concret et multiple. L'œuvre est tellement paradoxale, anti-musical, au sens traditionnel du terme, que l'on peut postuler que Maeterlinck et Debussy écrivent les silences comme motifs conducteurs, pour que le texte se met près ou loin de ces motifs, aux moments justes de l'œuvre.

Au niveau théorique, le silence est un terme provocateur, il donne inévitablement la matière à la conceptualisation renouvelée en musique, en littérature et au théâtre. Pour Maeterlinck, il appartient au domaine du langage, quand *dire* s'oppose à *parler* et se rapproche de *se taire*. Pour Debussy, il s'inscrit également dans les moyens expressifs du langage musical, même si au niveau du discours critique, il ressort du domaine phénoménologique (la nuit, la mort, le néant). Il n'est pas l'objet de la conversation, comme ne l'est pas ce qui est dit, d'après la linguistique maeterlinckienne, mais il naît dans la conversation, dans le dire. Avec le rideau, il continue à résonner au-delà du dernier mot, soutenu par quelques notes de certains instruments de l'orchestre.

[877]Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : des Proses lyriques à *Pelléas et Mélisande* », *Cahiers Debussy*, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005, p. 9.
[878] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op.cit.,* p. 156.
[879] Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* ? », *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.,* p. 68.

À côté de la notion de silence actif de l'œuvre, *Pelléas et Mélisande* invite à reconceptualiser la notion de cri, à la suite de deux axes de comparaisons critique du récitatif de Debussy. D'une part, il est mis par la critique du côté des chants religieux monotoniques. D'autre part, des tentatives littéraires et musicales repèrent sa trace sur le modèle des appels des marchands de rue. Ainsi, on cherche à trouver la manière du récitatif debussyste qui lui-même est considéré comme un mode de dire *à la manière de* : cris, appels, psalmodies, mélopées. Dans le cas de *Pelléas et Mélisande*, le cri est moins la réalisation sonore que l'opération discursive d'éloquence, de persuasion. L'œuvre de Maeterlinck et Debussy distingue la conception du cri expressif et extérieur, qui se fait entendre, de la force du langage comme ensemble sémantique, celui qui donne à entendre. Dans cette perspective, le cri et le silence ne se trouvent plus en rapports antagonistes, ni opposés à la voix. Tous les trois termes travaillent de concert dans *Pelléas et Mélisande* et assurent la continuité de la parole.

La critique négative de l'époque se retrouve constructive, quand elle se focalise sur les nouveautés non encore admises, mais qui commencent à travailler pour se mettre à l'origine d'une nouvelle manière. Il s'agit du traitement particulier de la voix dans la pièce et le drame lyrique, de la diction particulière via le récitatif continu, des silences comme moyens intervenant de manière inhérente dans le langage et la musique. Cette critique témoigne du fait que l'œuvre n'est jamais finie et elle s'oppose paradoxalement à la critique élogieuse qui risque de transformer l'œuvre en document par le fait de le réduire à l'œuvre parfaite via les termes de chef-d'œuvre et même double chef-d'œuvre, dans la même veine que de limiter l'œuvre par la nomenclature de genres. De nos jours, l'œuvre n'arrête de se recréer via sa relecture scénique prolifère, chaque fois inventive, car l'œuvre reste infiniment ouverte à ses interprétations qui sont des réponses potentielles aux diverses questions esthétiques, anthropologiques, théoriques, posées par *Pelléas et Mélisande*. Des créations internationales s'intensifient depuis le début du XXIe siècle, sans compter les enregistrements discographiques réguliers depuis 1927.

Les analyses postérieures musicales et littéraires témoignent encore de la maintenance de la concurrence entre le texte et la musique en termes de fidélité à une certaine idée d'œuvre préétablie. En même temps, à la différence de la critique savante, les réalisations scéniques contemporaines de *Pelléas et Mélisande* cherchent à unir la musique et le texte, non seulement en mettant en scène le drame lyrique (qui figure quand même plus souvent sur l'affiche que la pièce), mais en inventant les moyens de l'écoute simultanée de la parole chantante de *Pelléas et Mélisande*, à la manière d'une nouvelle « partition », à la fois musicale et poétique.

ANNEXES

Annexe 1

Tableau des œuvres de Maurice Maeterlinck mises en musique

(dans l'ordre chronologique après *Pelléas et Mélisande*[880])

Pièces de théâtre				
Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Pelléas et Mélisande* (1892)**	1	Claude Debussy [881]	Drame lyrique en 5 actes (12 tableaux), poème de Maurice Maeterlinck	1902, L'Opéra-Comique, Paris, France
	2 Arrangements[882]	L. Roques	Piano à deux mains	
		H. Mouton	Trio piano-violon-violoncelle ou piano-flûte-violoncelle	
		Erich Leinsdorf	Suite pour orchestre (principalement sur les interludes)	1949
		Marius Constant	Version symphonique	
	3	Gabriel Fauré	Musique de scène (suite pour orchestre) pour les représentations londoniennes de la pièce de Maeterlinck au Théâtre du Prince	1898, Londres, Grande Bretagne

[880] Anita Kolbus énumère en allemand les pièces de Maeterlinck mise en musique dans *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere : « Pelléas et Mélisande » Zur musicalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg, Tectum Verlag, 2001, p. 283-290. Nous présentons ici la liste complétée.

[881] Pour la liste des représentations du vivant de Debussy, à voir les Annexes 3 et 4, présentées par Denis Herlin à partir des livres de bord de l'Opéra-Comique, conservés à la bibliothèque-musée de l'Opéra, dans Pelléas et Mélisande, *cent ans après : études et documents*, *op.cit.*, p. 315-329. *L'Avant-Scène Opéra*, n°266 publie en 2012 la liste des créations entre 1907 et 1928, *op.cit.*, p. 130 ; prolonge la liste des représentations à l'Opéra-Comique entre 1908 à 2010, *ibid.*, p. 131-132 ; publie la liste des représentations à Paris entre 1977 et 2012, *ibid.*, p. 134-138, en précisant chaque fois la distribution.

[882] Cité dans Christian Goubault, *Claude Debussy*, Paris, Champion, 1986, p. 235.

			de Galles en 1898, avec la chanson de Mélisande « Les Trois Sœurs aveugles » comme pièce vocale en anglais. 4 mouvements	
	4	William Wallace	Suite pour orchestre	1900, New Brighton Tower, Grande Bretagne
	5	Cyril Scott (1879-1970)	Ouverture pour orchestre	1900, Grande Bretagne
	6	Arnold Schönberg	Poème symphonique, 1 mouvement, 4 parties	1905, composé entre 1902-1903, Autriche, Vienne
	7	Jean Sibelius	Suite symphonique	1905, Suède, Helsinki
	8	ENGELBERT		1912
	9	Raymond MOULAERT		1915
	10	Pierre Boulez		1970
	11	Marius Constant	Suite symphonique	1983, France (compositeur d'origine roumaine)
	12	Max d'Ollone	3 poèmes, N 1 « Mélisande au fuseau », Mélodie, Volume II ; « Chanson » ; Tristan Klingsor, Maurice Maeterlinck	

Titre	N°	Compositeur	Œuvre de musique	Création
La Princesse Maleine[883] **(1889)**	1	Lili Boulanger [884]	Opéra inachevé, livret de Maeterlinck et Tito Ricordi	Composé entre 1916-1918 Commencé à Rome (Villa Médicis, 1ère femme Grand Prix de Rome)
	2	Pierre Hermant	Menuet de la Princesse Maleine[885]	1891, France
	3	Cyril Scott (1879-1970)		1907, 1913, Angleterre
	4	Maximilian Shteinberg	Orchestre et chœur de femmes // Arrangement pour deux pianos[886].	1916, Russie, Lituanie
	5	Johan De Smet		1986, à Gant, Belgique
	6	Gaston Henuzet		1988, à Namur, Belgique
	7	Denis Pousseur		1988, à Bruxelles, Belgique
	8	Pierre Onfroy de Bréville (1861-1949)	Opéra et Ouverture, *Les Egyptiens*	1892 (1891), France

[883] Debussy demande la permission de Maeterlinck de mettre en scène La Princesse Maleine, mais reçoit un refus sous prétexte que la pièce est déjà pris par Vincent d'Indy. Cette version n'a jamais été achevée.

[884] Maeterlinck écrit à Lili Boulanger en 1917 et la soutient un an avant la mort de la compositrice, l'encourage de finir l'opéra *La Princesse Maleine*, restée inachevée : « Je sens, je dirais presque, je sais que l'enfant de génie qui doit donner une voix à *La Princesse Maleine* ne peut pas s'en aller avant d'avoir accompli son œuvre qui semble se confondre avec son destin », BNF, Dép. de la musique, fonds Boulanger, cité dans Annegret Fauser, « Lili Boulanger's La princesse Maleine : A Composer and her Heroine as Literary Icons », [en ligne : <https://www.jstor.org/stable/766554?seq=1#page_scan_tab_contents>, consulté le 27 avril 2020].

[885] Maurice Denis fera un tableau en 1891, *Marthe au piano* ou *Le menuet de la Princesse Maleine.*

[886] Nikolay Myaskovsky, *The Consience of Russian Music*, Gregor Tassie, Rowman&Littlefield, 2014, p. 379.

	9	Eric Satie	*Projet d'opéra*[887] *; Menuet*, en projet, perdu	

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Les Aveugles* (1890)**	1	Beat Furrer	Opéra de chambre (60 minutes), d'après la pièce de Maeterlinck, livret	2006, Saint-Denis, France, Théâtre Gérard Philipe
	2	Jan Astriab	Opéra de chambre, *Ślepcy,* en langue polonaise	Pologne
	3	Lera Auerbach	Opéra a capella pour 12 voix (35 minutes), livret de Lera Auerbach d'après la pièce de Maeterlinck	2011 (2001), Berlin, Allemagne

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Les Sept Princesses* (1891)**	1	Pierre Onfroy de Bréville	Partition de scène	

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Alladine et Palomides* (1894)**	1	Jarmil Burghauser (1921-1997)	Opéra *Aladina en Palomid*	1934, réécrit en 1944, République Tchèque
	2	Osvald Chlubna	Opéra, d'après la pièce de Maeterlinck	1925, République Tchèque

[887] Quand Erik Satie apprend que Debussy travaille sur *Pelléas et Mélisande*, il abandonne le projet d'opéra de *La Princesse Maleine*, [en ligne], [le 14 juin 2020], <http://mmaeterlinck.canalblog.com/archives/2008/12/25/7553834.html>.

		(1893-1971)		
	3	Emil František Burian (1904-1959)	Opéra	1959 à Prague (1923), République Tchèque
	4	Anton Webern (1883-1945)	manuscrits	1908, Autriche
	5	Dmitriy Melkich (Melkhikh) (1885-1943)	Arrangement pour deux pianos.	1924-1925[888].

Titre	**N°**	**Composi-teur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Intérieur* (1894)**	1	Maurice Ravel (1875-1937)	Pas de manuscrits laissés	
	2	Joan Magrané Figuera	Monodrame pour récitant et deux groupes instru-mentaux, com-mande de l'En-semble intercon-temporain, Direc-tion musicale Matthias Pint-scher, Théâtre du Châtelet, mise en scène de Silvia Costa	22-23 octobre 2021, Paris, France

***La Mort de Tintagiles* (1894)**	1	Charles-Martin Loeffler (1861-1935)	Musique instru-mentale pour viole d'amour et orchestre, op.6	1898 à Boston (1897/1900), États-Unis
	2	Adam Carse	Pièce	1902, Londres, Angleterre

[888] Cite dans Nikolay Myaskovsky, *op.cit.*, p. 379.

		(1878-1958)		
	3	Illia Sats (1875-1912)	Musique de scène pour la création de Meyerhold à Moscou	1905 ; 1906 à Tiflis, Russie
	4	Jean Nouguès (1875-1932)	Opéra	1905, Paris, France
	5	Francesco Santoliquido (1883-1971)	Drame lyrique	1907, Italie
	6	Bohuslav Martinu (1890-1959)	Op.15	1910, République Tchèque
	7	Ralph Vaughan Williams (1872-1958)	Spectacle de radio	1975 pour BBC (1913), Angleterre
	8	Alexander Voormolen	Pièce, souvent interprétée avant la Seconde Guerre Mondiale, après perdu	1913, Pays-Bas
	9	Carl Orff (1895-1982)	Opéra, œuvre de jeunesse, détruite.	Avant 1920, Allemagne
	10	Albert Pek (1893-1972)	Opéra pour le théâtre de marionnettes	1920, République Tchèque
	11	William Hudson	Musique de scène	1925, Newcastle, Angleterre
	12	Jean Absil (1893-1974)	Op.3	1923-1926, Belgique
	13	Eugène Cools (1877-1936)	Prélude	1919-1920, France
	14	Lawrance Collingwood	Opéra	1950, Londres, Angleterre

Titre	N°	Compositeur	Œuvre de musique	Création
Ariane et Barbe Bleue[889] **(1901)**	1	Paul Dukas	Opéra en 3 actes, *Conte lyrique sur un poème de Maeterlinck*, poème de Maurice Maeterlinck (avec légères adaptations)	1907, Opéra-Comique, Paris, France
	2	Anatoly Nikolayevich Alexandrov	Musique de scène	1920, Russie
	3	Béla Bartòk	Opéra[890], livret de Béla Balázs	1918 (écrit en 1911-1912), Hongrie, l'Opéra de Budapeste

Titre	N°	Compositeur	Œuvre de musique	Création
Aglavaine et Sélysette **(1896)**	1	Arthur Honegger	*Prélude pour* Aglavaine et Sélysette pour orchestre	Le 3 avril 1917 ; (1916-1917 pour la classe de composition de Vincent d'Indy au Conservatoire de Paris), Suisse-France
	2	Cyril Scott	*Ouverture* pour orchestre, détruite	1912 (1902), Grande Bretagne
	3	Carl Orff	Opéra, œuvre de jeunesse, détruite.	Avant 1920, Allemagne
	4	Donald F. Tovey (1875-1940)	Musique de scène	Grande Bretagne

Titre	N°	Compositeur	Œuvre de musique	Création

[889] La pièce a été conçue par Maeterlinck comme livret, avec *La Sœur Béatrice*. Maeterlinck a d'abord confié *Ariane et Barbe Bleue* à Edvard Grieg qui a renoncé à la composition la même année 1899. Maeterlinck propose le livret à Paul Dukas (composition 1899-1906).
[890] Le seul opéra de Bartók, écrit sous l'influence de *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

***Joyzelle* (1903)**	1	Claude Debussy	Opéra, manuscrits non conservés	1903, France
	2	Nikolaï Tcherepnin	Opéra	1926, Russie
	3	Nicolas	Joyzelle au jardin	

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***Soeur Béatrice*[891] (1901)**	1	Dimitri Mitropoulos (1896-1960)	Miracle en trois actes, poème de Maurice Maeterlinck	1919 à Athènes, Grèce
	2	François Rasse (1873-1955)	Opéra	1936-1938, Belgique
	3	Alexandre Grétchaninov	Opéra, op.50	1912 (1908-1910) au Théâtre de Zimine, Moscou, Russie
	4	Gabriel Fauré (1845-1924)	Opéra, brouillons, non conservés	1899-1903, France
	5	Oscar Schröter (1866-1954)	Musique de scène pour une mise en scène de Rilke	1902, Allemagne
	6	Max Marschalk (1863-1940)	Musique de scène, pièce	1904, Berlin, Allemagne
	7	Melartin Errki (1875-1937)	Musique de scène	1904, Finlande
	8	Anatoli Liadov (1885-1914	Musique pour orchestre et chœur, op.60	1906, Russie
	9	Boris Yanowski	Opéra	1907 à Kyïv, Ukraine
	10	Willem Landré	Opéra inachevé	1911, Pays-Bas

[891] Gabriel Fauré y a rêvé longtemps avant de renoncer « devant la perfection de langage que pareil livret lui offrait ».

		(1874-1948)		
	11	Albet Wollf (1884-1970)	Opéra en 1 acte, a terminé l'opéra commencé par Gabriel Fauré	1948 à Nice (1911), France
	12	Kurt Atterberg (1887-1974)	Musique de scène, dans la suite N 3, op.19/1	1917, Suède
	13	Antonio Marqués (1897-1944)	Opéra	1919, Barcelone, Espagne
	14	Lucien Mawet (1875-1947)	Musique de scène	1919, Belgique
	15	Alfred Laliberté (1882-1952)	Cantique de la Vierge ; Opéra	1920, Canada
	16	Lee Hoiby (1926-2011)	Opéra, op. 18	1959, Louisville, États-Unis
	17	Rudolf Schulz-Dornburg (1891-1949)		Allemagne
	18	Arsène Souffriau, compositeur de musique électronique		Belgique
	19	Glauco Velasques (1884-1914)	Opéra inachevé	Brésil

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**

***Monna Vanna* (1902)**	1	Henry Février (1875-1957)	Drame lyrique	1908-1909, Paris, France
	2	Sergueï Rachmaninov (1873-1943)	Opéra inachevé	1907, Moscou, Russie
	3	Emil Abrangi père et fils (1882-1970)	Opéra	1907, à Budapeste (1905-1906), Hongrie
	4	Carl Orff (1895-1982)	Opéra, œuvre de jeunesse, détruite.	Avant 1920, Allemagne
	5	Sergueï Prototsky (1983-1958)	Opéra	1926, Russie
	6	Nicolae Brânzeu (1907-1983)	Opéra	1934, retravaillé en 1976, Roumanie
	7	Gabriel Fabre (1863-1921)		France

Titre	**N°**	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
***L'Oiseau Bleu* (1909[892])**	1	Reynaldo Hahn		
	2	André Cadou	Musique de scène	1927
	3	Illia Sats (1875-1912)	Musique du spectacle	Moscou, Théâtre d'Art, le 30 septembre 1908

[892] La création de la pièce a lieu à Moscou au Théâtre d'Art par Stanislavski en 1908, elle est publiée en 1909 par les éditions Fasquelle.

	4	Albert Wolf[893]		

Poèmes			
Titre	**Compositeur**	**Œuvre de musique**	**Création**
Six poèmes	Alexander von Zemlinsky	*Six Lieder* sur des poèmes de Maurice Maeterlinck, pour la voix et piano, *Sechs Gesänge*, op. 13. En langue allemande	1910-1913, Autriche
2 poèmes des ***Serres chaudes***	Ernest Chausson	« Lassitude », « Serre d'ennui »	le 30 juin 1893 ; le 7 juillet 1893[894], France
10 poèmes	Gabriel Fabre		
« Oraison »	JM Zoubaloff	« Oraison »	
« S'il revenait un jour »	Charles Pons		
	Vincenzo Damico		
2 poèmes des ***Serres chaudes***	Lili Boulanger	«Attente», «Reflets»	1916, France

[893] Arnaud Rykner mentionne cette composition dans le programme à *Intérieur*, monodrame pour récitant et deux groupes instrumentaux, les 22-23 octobre 2021 au Théâtre du Châtelet : « Cyril Scott (*Pelléas*… décidément) ».

[894] Ernest Chausson en parle dans la lettre à Debussy le 8 juillet 1893 : « je grignote, en attendant, quelques mélodies de Maeterlinck », dans Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 142.

Annexe 2

Tableau comparatif des versions de *Pelléas et Mélisande* : texte originale de la pièce (1892) ; texte de la partition (1902) ; texte arrêté par Maeterlinck (1902)[895]

Acte I, S 1 « La porte du château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902[896], Maeterlinck**
p. 13, les servantes : « Ouvrez la porte ! **O**uvrez la porte ! », deux fois majuscules en début des phrases, mais deviennent minuscules dans les répliques suivantes, après le point d'exclamation, p. 13 et p. 14.	**Scène coupée par Debussy**	p. 373, les servantes : « Ouvrez la porte ! **o**uvrez la porte ! », une minuscule après le point d'exclamation.
p. 14, le portier : « je ne sais pas si je pourrais ouvrir… »		p. 373, le portier : « je ne sais pas si je pourrais **l'ouvrir**… », la précision par le pronom complément d'objet direct.
p. 14, le portier : « Oh ! **oh !** Comme ils grincent »		p. 374, Le portier : « Oh ! Comme ils grincent ». La répétition de l'interjection est supprimée, mais préservée plus loin pour l'interjection « Ah ! ah ! », *ibid.*
p. 15, le portier : « Comme elle crie ! **comme elle crie ! »**		*Ibid.*, le portier : « Comme elle crie ! ». La répétition est supprimée.
p. 16, Le portier : « versez l'eau, **versez l'eau**, versez toute l'eau du déluge […] »		*Ibid*., le portier : « versez l'eau, versez toute l'eau du déluge […] ». La deuxième occurrence « versez l'eau » est supprimée.

[895] Notre analyse cherche à comparer trois versions parallèles du texte : version originale de Maeterlinck de 1892 dans Maurice Maeterlinck, *Pélléas et Mélisande*, 2e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892 ; le texte de la partition de Debussy dans Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (musique imprimée), drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition d'orchestre, édition originale, Paris, Durand & Cie, 1902, Paris, imprimerie Rolland Père et Fils, juin 1971, y compris les librettos publiés dans *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.,* p. 15-59 et *L'Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit*., p. 30-82 et la version arrêtée de Maeterlinck en 1902 pour *Théâtre*, reprise par Paul Gorceix en 1999 que nous utilisons pour la présente analyse, dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, Œuvres II, op.cit.,* 1999, p. 367-451. D'habitude, les comparaisons ne comprennent que deux versions, soit celle de Debussy et la version arrêtée de la pièce 1901-1902 (Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, Pièce et Livret*, Saint-Didier – Vaucluse, éditions l'Escalier, 2010), soit la version du texte original de Maeterlinck de 1892 et la version arrêtée en 1901-1902 (*Pelléas et Mélisande,* édition d'Arnaud Rykner, *op.cit*., p. 200-225). En outre, l'édition Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, Pièce et Livret, op.cit.* contient beaucoup d'imprécisions, qui sont reprises dans la réédition en 2019. Pierre Citti propose des notes et variantes à son édition, qui sont esquissées de manière générale. Nous proposons la comparaison qui inclut la partition du drame lyrique de Debussy de 1902, ce qui permet de voir ce qui a été modifié par Maeterlinck en 1902 par rapport à la version originale de 1892 et quels changements appartiennent à Debussy.

[896] Pour cette version, nous proposons la pagination d'après l'édition de Paul Gorceix, Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, Œuvres II, op.cit.,* 1999, p. 367-451.

Acte I, S. 2(1) « Une forêt »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 17, G[897] : « Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ?... Une petite fille qui pleure au bord de l'eau ? »	p. 8, G : « Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ?... Une petite fille qui pleure au bord de l'eau ».	p. 375, G : « Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ?... Une petite fille qui pleure **à la fontaine**[898]**!** », « la fontaine » retrouve à son tour des liens prosodiques avec « fond » : « au fond de l'eau » et aussi répétée dans « au bord d'une fontaine », 1999, p. 375 *cf.* 1892, p. 24. Debussy enlève le mot « fond » avec un grand passage, D, p. 31-32.
p. 17, M : « Ne me touchez pas ! ne me touchez pas ! » et plus loin « Ne me touchez pas ! ne me touchez pas ! ou je me jette à l'eau !... ».	p. 9, *cf.* 1892, Debussy garde la répétition de la version 1892 ; « ne me touchez pas » 4 fois ; contre 3 chez Maeterlinck 1901-1902.	p. 375, M : « Ne me touchez pas ! ou je me jette à l'eau ». La répétition est supprimée.
p. 18, M : « Je me suis enfuie !... enfuie… enfuie… »	p. 11, *cf.* 1892, M : « Je me suis enfuie !... enfuie… enfui-**e**… »	p. 376, M : « Je me suis enfuie !... enfuie… », deux répétitions contre 3, *cf.* 1892 et la partition de Debussy.
p. 18, M : « Je suis perdue !... perdue !...Oh !oh ! perdue ici… »	p. 12, M : « Je suis perdu-**e** !... perdu-**e** !...Oh ! oh ! perdue ici… »	p. 376, M : « Je suis perdue !... perdue ici… Je ne suis pas d'ici… », la deuxième occurrence de « perdue » et les interjections « Oh ! oh ! » sont supprimées au milieu.
p. 19, M : « Elle est tombée en pleurant… », d'une part, la couronne est personnifiée, d'autre part, le pronom « elle » renvoie à un inconnu.	p. 13, *cf.* 1892, M : « Elle est tombée en pleurant… », les points de suspension sont conservés par Debussy, comme en 1892.	p. 376, M : « Elle est tombée tandis que je pleurais », la phrase est corrigée, rentre dans la norme grammaticale.
p. 19, M : « Non, non ; je n'en veux plus ! je n'en veux plus !... Je préfère mourir… Mourir tout de suite… ».	p. 14, M : « Non ! non ! je n'en veux plus ! je n'en veux plus !**..** Je préfè-re mourir. Mourir tout de sui-**te ».**	p. 377, M : « Non, non ; je n'en veux plus ! Je préfère mourir tout de suite… », les répétitions sont réduites, la phrase devient plus informative.

[897] Nous indiquons les personnages par l'initial de leur prénom : G – Golaud ; M – Mélisande ; P – Pelléas ; A – Arkël ; Gen – Geneviève ; Y – Yniold.

[898] La ponctuation et l'intonation dans la partition changent également. La question se transforme en assertion.

p. 20, G : « On pourrait la prendre sans peine cependant. »	p. 16, *cf.* 1892. Des soupirs détachent la phrase de G « On pourrait la prendre sans peine cependant » de la phrase précédente et en font un aparté ambigu en raison du pronom *la*.	p. 377, la réplique de Golaud « On pourrait la prendre sans peine cependant » est supprimée.
p. 20, M : « Oui, oui… Qui êtes-vous ? »	p. 16-17, *cf.* 1892, M : « Oui oui… qui êtes-vous ».	p. 377, M : « Oui… qui êtes-vous ? », la répétition de *oui* est supprimée.
p. 21, G : « Pourquoi avez-vous l'air si étonnée ? », « vous » est du féminin, la question est adressée par Golaud à Mélisande.	p. 19, G : « Pourquoi avez-vous l'air si étonné-**e** ? », le e muet est chanté sur l'intervalle d'une tierce majeure descendante.	p. 377, G : « Pourquoi avez-vous l'air si **étonné** ? », la forme du masculin[899].
p. 22, G : « Vous ne pouvez pas rester ici **toute** seule ».	p. 21, *cf.* 1892, G : « Vous ne pouvez pas rester ici tou-**te** seu-**le** ».	p. 378, G : « Vous ne pouvez pas rester seule », *toute* est supprimé.
p. 22, G : « Vous aurez peur, toute seule. On ne sait pas ce qu'il y a ici… toute la nuit**…** toute seule… ce n'est pas possible. Mélisande, venez, donnez-moi la main… »	p. 22, *cf.* 1892, G : « Vous aurez peur, tou-te seu-**le**. On ne sait pas ce qu'il y a ici… tou-te la nuit**,** tou-te seu-**le**… ce n'est pas possible. Mélisande, venez, donnez-moi la main… », dans *tou-te*, répété deux fois, le e muet est prononcé sur la même note ; tandis que seu-**le** est chanté deux fois sur une tierce majeure et une tierce mineure descendantes respectivement. Cette mise en valeur de « toute » rapproche « nuit » et « seule », peut-être la nuit et Mélisande, surtout sa solitude.	p. 379, G : « Vous aurez peur, toute seule. [omis : « On ne sait pas ce qu'il y a ici… »] Toute la **nuit…,**[900] ce n'est pas possible. Mélisande, venez, donnez-moi la main… ». L'omission de la phrase au milieu rapproche « toute seule » et « toute la nuit ».
p. 23, G : Je ne sais pas… Je suis perdu **aussi ..,** (la ponctuation originale souligne la continuité de la phrase. Les points de suspension ne suffisent pas, la virgule vient prolonger ce qui continue à résonner).	p. 24, *cf.* 1892, sauf pour la ponctuation.	p. 379, *cf.* 1892, sauf pour la ponctuation.

A. I, S. 3(2) « Une salle dans le château » / « Un appartement dans le château »		
Pièce originale 1892,	**Partition 1902,**	**Pièce arrêtée 1901-1902,**

[899] Également dans Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, pièce et livret, éd. L'Escalier, *op. cit.*, P 4.

[900] Les points de suspension continués par la virgule indiquent qu'il ne s'agit pas d'une phrase coupée, d'un silence vide. La virgule sépare des blocs de sens. « Toute la nuit…, » en majuscule commence une phrase, une réflexion à la différence des deux autres versions. (*cf.* « On pourrait la prendre facilement », *supra*).

Maeterlinck	Debussy	Maeterlinck
p. 23 : Une salle dans le château (On découvre Arkël et Geneviève).	p. 30 : Un appartement dans le château (Arkël et Geneviève), ce titre « Un appartement dans le château » se répète 3 fois dans le drame lyrique, également dans AII, S2 et A.IV S.1.	p. 379, *cf.* 1892
p. 24, Gen-G[901] : « une grande épouvante**, et** quand » « comme **un** enfant »	p. 31, Gen-G : « car el-**le** doit avoir eu **u-ne** grande épouvan-**te** (tierce majeure descendante)**, Et** quand […]» (des majuscules après les virgules ou point virgule, également, p. 33 : « notre navire **; S**inon ». p. 31 : « elle pleure comme **une**[902] enfant et sanglo**t-te** » (tierce majeure descendante, consonne t géminée ?)	*Ibid., cf.* 1892
p. 24, Gen-G : « Au moment où je l'ai trouvée près des sources, une couronne d'or avait glissé de ses cheveux, et était tombée **au fond de l'eau.** Elle était d'ailleurs vêtue comme une princesse, bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces ».	p. 31-32 : ce passage (1892 et 1999) est enlevé par Debussy entre « qu'on a peur » et « Il y a maintenant six mois ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 24, Gen-G : « prépare mon retour**... »** (les points de suspension).	p. 32, Gen-G : prépa-re mon **re**tour.[903] (la prononciation du e muet instaure la rime intérieure entre prepa-re et re-tour).	p. 380, *cf.* 1892
p. 24, Gen-G : « malgré toute sa bonté, **car j'ai déçu par ce mariage étrange, tous ses projets politiques, et je crains que la beauté de Mélisande n'excuse pas à ses yeux, si sages, ma folie »**.	*Ibid.* ce passage est enlevé par Debussy entre « malgré toute sa bonté » et « S'il consent néanmoins […] ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 25, A : « On se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux. »	p. 34. Grand passage enlevé entre « Je n'en dis rien » et « Ce-**la** peut **vous**[904] **paraître** étran-**ge** par-**ce** que	p. 380, A : « On se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux **pour pardonner ou pour**

[901] L'indication Gen-G veut dire que c'est Geneviève qui lit la lettre de Golaud.
[902] « comme un enfant » dans L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 19.
[903] Les points de suspension dans L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 19.
[904] Les livrets de l'opéra donnent « Cela peut nous paraître étrange » (L'*Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 19 ; L'*Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit.*, p. 34. La version enregistrée de Peter Stein et Boulez donne « nous ».

A : « Cela peut **nous sembler** étrange ; et voilà tout. Il a dépassé l'âge mur » et plus loin : « Cela peut **nous** paraître étrange, parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destinées… » (toujours *nous*).	nous ne voyons jamais […] ». En enlevant ce passage, Debussy ne garde qu'une seule fois « cela peut **vous** paraître étrange », tandis que Maeterlinck répète deux fois la même expression « cela nous semble étrange », *cf.* 1901-1902. Dans la version 1892, la phrase varie « cela peut nous sembler étrange » et ensuite « cela peut nous paraître étrange).	**mieux regarder en soi-même. »** (un ajout ultérieur par Maeterlinck). A : « Cela **nous semble** étrange ; et voilà tout. Il a **passé** l'âge mur » et plus loin : « Cela **nous semble** étrange, parce que nous ne voyons jamais […] ».
p. 26, A : « à de longues guerres, **et** à de vieilles haines »	p. 36, A : « à de lon-gues guer-**re**s, à de vie-illes hai-**ne**s » (la conjonction *et* est omise).	p. 380, *cf.* 1892
p. 26, A : « je ne me suis jamais mis en travers d'u-ne destiné-**e ; et** il sait mieux son avenir » (le point-virgule suivit de la conjonction *et*).	p. 38, A : « je ne me suis jamais mis en travers d'u-ne destiné-**e. [et] I**l sait mieux son avenir » (Debussy omet la conjonction et et dans la partition commence la nouvelle phrase en majuscule « Il sait mieux […][905] ».	p. 380, *cf.* 1892
p. 26, Gen : « Si c'était Pelléas je comprendrais… Mais lui… à son âge… Qui va-t-il introduire ici ? – Une inconnue trouvée le long des routes… » ; « et s'il allait se remarier, c'était parce que vous l'aviez voulu… Et maintenant… une petite fille dans la forêt… »	p. 39 : les 2 passages (*cf.* 1892, p. 26) sont enlevés, il ne reste de la réplique de Geneviève que : « Il a toujours été si prudent, si grave et si fer-**me**… **[**Si c'était Pelléas je comprendrais… Mais lui… à son âge… Qui va-t-il introduire ici ? – Une inconnue trouvée le long des routes…] Depuis la mort de sa femme, il ne vivait plus que pour son fils le petit Yniold [, et s'il allait se remarier, c'était parce que vous l'aviez voulu… Et maintenant… une petite fille dans la forêt…]. Il a tout oublié… Qu'allons-nous faire ? »	p. 380, *cf.* 1892
p. 27, P : « Il voudrait me voir **avant de mourir**… » ; A : « Tu voudrais partir avant **le retour de ton frère** ? – Ton ami est peut-être moins malade qu'il ne le	p. 41 plusieurs répliques de Pelléas et d'Arkël (*cf.* 1892) sont enlevées. Debussy enlève ainsi une réplique entière d'Arkël « [Tu voudrais partir avant le retour	p. 381, *cf.* 1892

[905] Le livret de *l'Avant-Scène Opéra* donne un point-virgule, comme dans les versions de Maeterlinck 1892 et 1901-1902, mais la conjonction *et* est supprimée, *L'Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 34 ; 2012, p. 19.

croit… » ; Pélléas : « Sa lettre est si triste qu'on voit **la mort** entre les lignes… » et ensuite « Le voyage est très long » (toutes ces phrases supprimées dans la partition, D, p. 41).	de ton frère ? – Ton ami est peut-être moins malade qu'il ne le croit…] ». Avec les répliques de Pelléas supprimées « [Il voudrait me voir **avant de mourir**…] » et « [Sa lettre est si triste qu'on voit **la mort** entre les lignes…] », les mots « mourir » et « la mort » disparaissent. Aussi disparaît la phrase explicative de Pelléas « Le voyage est très long et si j'attends le retour de Golaud, il sera peut-être trop tard… ».	
p. 27, P : « il dit qu'il sait exactement le jour où **la mort** doit venir… »	*Ibid*., phrase coupée par Debussy.	p. 381, P : « il dit qu'il sait exactement le jour où **la fin** doit venir… ».
p. 27, P :« il n'y a **plus** de temps à perdre ».	p. 42, P : « Il n'y a **pas**[906] de temps à perdre ».	p. 381, *cf.* 1892, P : « Il n'y a **plus** de temps à perdre ».

A. I, Scène 4(3), « Devant le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 29, Gen : « quand je suis arrivée ici, et cela étonne tout le monde. »	p. 47, Gen : « quand je suis arrivée **ici ;** » (un point virgule au lieu du point). »	p. 382, Gen : « quand je suis arrivée, et cela étonne tout le monde », *ici* est supprimé.
p. 29, Gen : « Il y a longtemps, il y a longtemps… Il y a presque quarante ans que je **vis** ici ».	p. 48, Gen : « Il y a longtemps… il y a longtemps… Il y a presque quarante ans que je **suis**[907] ici »	*Ibid.* : « Mais l'on s'y fait si vite… Il y a longtemps… Il y a **près de** quarante ans que je **vis** ici ».
p. 29, M : « J'entends du bruit au-dess**ou**s de nous »	p. 50, M : « du bruit au dess**u**s de nous[908] ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 29, Gen : « de vous avoir attendu**e** »	p. 50-51, Gen : « de vous avoir attendu[909] » (cette	*Ibid., cf.* 1892

[906] Également dans l'*Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit*., p. 19 ; *l'Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit*., p. 36.
[907] Geneviève : « que je vis ici », dans l'*Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit.*, p. 38.
[908] (Probablement, il s'agit d'une faute d'imprimerie dans la partition, le livret publié dans l'*Avant-Scène Opéra* reprennent les versions de Maeterlinck, 1892 et 1901-1902, dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit*., p. 21.
[909] Geneviève : « de vous avoir attendu**e** », *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit*., p. 21 ; *Avant-Scène Opéra*, 1977, *op.cit*., p. 38.

	éventuelle faute d'impression peut suggérer la présence de Golaud, mais sans ajouter « s » pluriel. Dans tous les cas, la partition ne prévoit pas de chanter le e muet potentiel n'est pas chanté, à la différence de la mesure suivante, la réponse de Mélisande : « Il ne nous a pas vu-**es** » (D, p. 51) qui est chanté par l'intervalle d'une tierce mineure descendante. Cependant dans la réponse de Geneviève « Je crois qu'il nous a vues » le e muet n'est pas chanté (D, p. 51).	
p. 30, P : « Nous aurons une tempête cette nuit. **Il y en a toutes les nuits depuis quelques temps** et cependant **elle** est si calme **maintenant**… », l'antécédente du pronom *elle* n'est pas immédiate et évidente, elle est suggérée, les antécédentes peuvent être la tempête, la nuit ou bien la mer (de la réplique éloignée de Pelléas et le mot repris par Geneviève ensuite), *cf.*1901-1902, beaucoup plus explicite : « la mer est si calme ce soir ».	p. 54, *cf.* 1892	p. 383, P : « Nous aurons une tempête cette nuit. **Nous en avons souvent…** et cependant **la mer** est si calme **ce soir…**», Maeterlinck remplace la phrase « Il y en a toutes les nuits depuis quelques temps » par « Nous en avons souvent… », terminée par les points de suspension. Ainsi, la répétition de *nuit* est supprimée.
p. 31, M : « Oui ; j'aperçois là-bas » (absence de virgule devant *là-bas*).	p. 58, pas de virgule avant *là-bas*, *cf.* 1892	p. 383 : « Oui ; j'aperçois, là-bas, » (une virgule devant *là-bas*).
p. 31, P : « C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres… »	p. 61, ces deux phrases de Pelléas sont supprimées, avec la phrase de Mélisande : « C'est le navire qui m'a menée ici… », ce qui supprimera la triple répétition de *navire* et la répétition de cette même phrase de Mélisande que l'héroïne répète mot-à-mot après la réplique de Pelléas « Il s'éloigne à toutes voiles… », dans les versions de Maeterlinck (*cf.*, 1892, p. 31, 1999, p. 383).	p. 383, *cf.* 1892
p. 32, Gen : « Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ?... »	p. 65, Debussy enlève ces deux phrases de Geneviève (*cf.* 1892) et reprend à la réplique de Gen : « Il est temps de rentrer ». Les deux phrases supprimées sont mises en scène par les silences dans la partition, silences de Geneviève, de Pelléas et de	p. 384, *cf.* 1892

	Mélisande. Elles ne sont pas dites, mais faites. Les voix seules des marins accompagnent pendant 2 mesures avant, suivies des seules flûtes (thème de Golaud/chasse/forêt) et violons (qui tiennent deux blanches pendant deux mesures et résonnent seuls pendant deux soupirs et demie).	
p. 33, M : « Voyez, voyez, j'ai les mains pleines… ». (Les points de suspension indiquent que la conversation continue sans que l'objet soit nommé).	p. 68, M : « Voyez, voyez j'ai les mains pleines **de fleurs** ».	p. 385, M : « Voyez, voyez j'ai les mains pleines **de fleurs et de feuillage** ».

Acte II, S. 1 « Une fontaine dans le parc »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
P : « On étouffe aujourd'hui, même à l'ombre des arbres », l'adverbe « aujourd'hui » n'est pas délimité par les virgules des deux côtés.	p. 73 : L'adverbe « aujourd'hui » n'est pas délimité des deux côtés par les virgules comme en 1901-1902, *cf.* 1892.	p. 386, P : « On étouffe, aujourd'hui, même à l'ombre des arbres », les virgules délimitent l'adverbe « aujourd'hui » des deux côtés.
p. 38 « Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse, – elle ouvrait les yeux des aveugles. – on l'appelle encore la "fontaine des aveugles" », une phrase complexe avec deux tirets, la minuscule après le point suivi d'un tiret.	p. 74, *cf.* 1892, sauf pour le tiret, absent devant *elle. Debussy commence une nouvelle phrase après un point* : « Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse, elle ouvrait les yeux des aveugles. On l'appelle encore la "fontaine des aveugles" ».	p. 386, *cf.* 1892, mais la majuscule normative après le tiret : « Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse, – elle ouvrait les yeux des aveugles. – On l'appelle encore la "fontaine des aveugles" ».
p. 38, M : « Elle n'ouvre plus les yeux **des aveugles** ? »	p. 75, *cf.* 1892	p. 386, M : « Elle n'ouvre plus les yeux ? », est supprimée la répétition « des aveugles » de la réplique précédente de P : « Elle ouvrait les yeux des aveugles ». Les forces magiques de l'eau de la fontaine peuvent ainsi agir sur tous les yeux qui sans être aveugles ne voient pas.

p. 38, P : « Il y a un tilleul **où** le soleil **n'entre** jamais… ». Le verbe « n'entre » fait écho à « on n'entend rien » de Mélisande et de « on entendrait dormir l'eau » de Pelléas qui se succèdent (*Ibid*.).	p. 76, *cf.* 1892	p. 386, P : « Il y a un tilleul **que** le soleil **ne pénètre** jamais… ». L'écho avec « n'entend rien » et « entendrait » est perdu.
p. 38 P : « Il y a toujours un silence extraordinaire**..** », deux points contre le signe habituel des points de suspension, cela se reproduit plus loin, p. 40 : « Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre.. ». Parfois la partition de Debussy laisse également deux points : « A t'il vu quelque chose d'extraordinai-**re** ?.. » (D, p. 99).	p. 75-76, les points de suspension normatifs.	p. 386, *cf.* partition
p. 38 : le tiret après le point : « Je vais me coucher sur le marbre. **–** Je voudrais voir le fond de l'eau… »	p. 77, pas de signes de ponctuation dans la partition ; mais un point sans tiret dans le livret *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 23.	p. 387, *cf.* 1892
p. 39, P : « On ne l'a jamais vu. – Elle est peut-être aussi profonde que la mer. – On ne sait pas d'où elle vient. – Elle vient peut-être du **fond** de la terre… », des différences avec la partition et la version 1901-1902.	p. 77 « Elle est peut-être aussi profonde que la mer ». Les deux dernières phrases sont supprimées, *cf.* 1892.	p. 387, P : « On ne l'a jamais vu. – Elle est peut-être aussi profonde que la mer. – On ne sait pas d'où elle vient. – Elle vient peut-être du **centre** de la terre… », *fond* est changé par *centre*, la triple répétition de *fond*, renforcée par les répliques de Mélisande avant et après, est supprimée ; l'écho prosodique de *profonde* et *fond* est supprimé.
p. 40, P : « Mélisande !... Mélisande !... **–** Oh ! votre chevelure !... », la ponctuation est différente de celle dans la partition.	P. 80-81, le tiret est absent devant « Oh ! votre chevelure !... » (Avant-Scène Opéra, 2012, op.cit., p. 23).	p. 387, *cf.* 1892
p. 40 : « **Oui, oui,** ils sont plus longs que mes bras… »	p. 82, Debussy omet la répétition de *oui* : « Oui, ils sont plus longs que mes bras ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 41, P : « Prenez garde ! prenez garde ! – Vous allez tomber ! – Avec quoi jouez-vous ? », la succession des tirets, absents dans la partition.	p. 84, ces phrases se terminent par les seuls points d'exclamation, sans tirets.	*Ibid., cf.* 1892

p. 41-42 : P : « Prenez garde ; vous allez le perdre !... » et M : « Non, non ; je suis sûre de mes mains… »	p. 84-85, Debussy enlève ces deux répliques, *cf.* 1892.	p. 389, *cf.* 1892, sauf la ponctuation, une virgule à la place du point-virgule : « Non, non, je suis sûre de mes mains… »
p. 42, M : « Mes mains ne tremblent pas. », la ponctuation est différente de celle de la partition, un point à la fin de la phrase. Également, P : « Ne le jetez pas si haut vers le ciel… », *ibid.*	p. 85, la ponctuation expressive, ajoutée par Debussy, un point d'exclamation au lieu du point : « Mes mains ne tremblent pas ! ». Également, p. 86, un point d'exclamation au lieu des points de suspension, P : « Ne le jetez pas si haut vers le ciel ! … »	*Ibid., cf.* 1892
p. 43, P : « Je crois que je **la** vois briller… »	p. 87, P : « Je crois **la** voir briller », modification par Debussy.	p. 389, P : « Je crois que je **le** vois briller…[910] ».
p. 43, P : « Oui, oui ; là-bas… »	p. 87 : « Oui, oui,… là-bas… », la ponctuation est particulière : *Avant-Scène Opéra*, 1977, p. 44, *cf.* 1901-1902. *Avant-Scène Opéra*, 2012 corrige la ponctuation du livret : « Oui, oui… là-bas… », 2012, p. 24.	p. 389, P : « Là-bas,… là-bas ».
p. 43, M : **« Oh ! oh ! Elle** est **si** loin de nous !... non, non, ce n'est pas elle… ce n'est plus elle… Elle est perdue… perdue… Qu'allons-nous faire ? Qu'allons-nous faire maintenant ? »	*cf.* 1892, sauf l'avant-dernière question est enlevée par Debussy : « [Qu'allons-nous faire ?] », il ne garde que la deuxième occurrence de cette question « Qu'allons-nous faire maintenant ? »	p. 390, M : « **Oh** ! **qu'il** est loin de nous !... non, non, ce n'est pas lui… ce n'est plus lui… Il est perdu… Il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau… Qu'allons-nous faire ? Qu'allons-nous faire maintenant ? », Maeterlinck enlève la répétition de l'interjection « oh ! »
p. 44, P : **« On irait à notre rencontre ».**	p. 91, *cf.* 1892	p. 390, P : **« On pourrait nous surprendre…** »
p. 44, P : « La vérité, la vérité, **la vérité**… »	p. 91-92 : « La vérité, la vérité… », **la troisième occurrence du mot est supprimée dans la partition.**	p. 390, *cf.* 1892

A.II, S.2, « Un appartement dans le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**

[910] Le choix du pronom *le* ou *la* est un tournant décisif dans cette scène. On assiste à travers les trois versions du texte à la mise en scène de l'indécision entre les référents.

p. 45, G : « Je n'ai plus rien **entendu** ».	p. 99-100, cette phrase de Golaud est supprimée par Debussy [« Je n'ai plus rien **entendu** »], ainsi disparaît l'écho prosodique avec les répliques de Pelléas et Mélisande (*supra*), *cf.* 1892, p. 38, P : « Il y a un tilleul **où** le soleil **n'entre** jamais… », M : « on n'entend rien » et P : « on entendrait dormir l'eau ». Il se crée un lien sémantique entre *entrer* et *entendre* dans le drame.	p. 391, *cf.* 1892
p. 45, G : « Je croyais que mon cœur était **écrasé** ». « Je suis tombé, et lui doit être tombé sur moi. Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine »	p. 101 : « Je croyais que mon cœur était **déchiré** ». La ponctuation différente dans la parittion : un point virgule au lieu du point : « Je suis tombé, et lui doit être tombé sur moi ; je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine ». Un point à la place du point-virgule dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 25.	*Ibid., cf.* 1892, également pour la ponctuation.
p. 46, G : « **Merci, merci** ; je n'ai pas soif »	p. 102, G : « **Merci,** je n'ai pas soif », la répétition est supprimée.	*Ibid., cf.* 1892
Ibid., G : « **Non, non** ; ce n'est pas la peine ».	p. 103, G : « **Non ;** ce n'est pas la peine », la répétition est supprimée.	*Ibid., cf.* 1892
p. 46, G : « Ce ne sont pas **de** petits os d'enfant ; ne t'inquiète pas… ».	p. 104, cette phrase de G est supprimée « [Ce ne sont pas de petits os d'enfant ; ne t'inquiète pas…] », ainsi que sa phrase « [J'ai saigné de la bouche tout à l'heure. Je saignerai peut-être encore…] ».	p. 392, G : « Ce ne sont pas **des** petits os d'enfant **que j'ai autour du cœur,** ne t'inquiète pas… ». p. 391, cf. 1892, phrase de G est maintenue : « J'ai saigné de la bouche tout à l'heure. Je saignerai peut-être encore… ».
p. 47, M : « Je suis… Je suis **malade aussi**… »	p. 106, M : « Je suis… Je suis **malade ici** … » (aussi dans *Avant-Scène Opéra* 1977, *op.cit.*, p. 44).	p. 392, M : « Je suis… Je suis **souffrante aussi**… »
p. 47, la ponctuation personnelle, G : « Tu es **malade ?,..** Qu'as-tu donc, qu'as-tu donc, Mélisande ?... »	p. 106, *cf.* 1892, sauf la ponctuation.	p. 392, G : « Tu es **souffrante ?...** Qu'as-tu donc, Mélisande ?... », la répétition de la question est supprimée.

p. 47, M : « ; seigneur, seigneur, je ne suis pas heureuse ici… »	p. 107, Debussy annule la répétition et met le mot seigneur en majuscule ; les deux procédés transmettent le terme dans le domaine religieux, M : « Seigneur, je ne suis pas heureuse ici ».	p. 392, M : « Je préfère vous le dire aujourd'hui ; seigneur, je ne suis pas heureuse ici…», la répétition est supprimée, le mot seigneur est en minuscule, *cf.* 1892, différent de la partition.
p. 47, G : « Qu'est-il donc arrivé, Mélisande ? »	p. 107, Debussy enlève plusieurs phrases du début du questionnement de Golaud : « [Qu'est-ce que c'est ?... Moi qui ne me doutais de rien…] » et reprend à la question « Qu'est-il donc arrivé ? » qui est répétée dans les versions de Maetelrinck.	p. 392, *cf.* 1892
p. 48, M : « **Ce n'est pas cela… Ce n'est pas cela**… Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi… Je voudrais m'en aller, m'en aller !... Je vais mourir si l'on me laisse ici… »	p. 108, Debussy enlève plusieurs phrases de la réplique de Mélisande (*cf.* 1892), M : « [Ce n'est pas cela… Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi… Je voudrais m'en aller, m'en aller !... Je vais mourir si l'on me laisse ici…] ». Ainsi, Mélisande ne prononce « ce n'est pas cela » qu'une seule fois.	p. 392, M : « **Ce n'est pas cela**… Mais je ne puis plus vivre ici », la répétition est supprimée.
Ibid., G : « Mais il est arrivé quelque chose ? »	*Ibid.*, cette phrase de G est supprimée : « [Mais il est arrivé quelque chose ?] », *cf.* 1892.	*Ibid.*, *cf.* 1892.
p. 48, G : « Pourquoi ne comprendrais-je pas ?... Si tu ne me dis rien, que veux-tu que je fasse… Dis-moi tout, et je comprendrai tout ». M : « Je ne sais pas moi-même ce que c'est… **Je ne sais pas au juste ce que c'est…** Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais… »	p. 109, Debussy enlève plusieurs répliques de Golaud et de Mélisande G : « [Pourquoi ne comprendrais-je pas ?... Si tu ne me dis rien, que veux-tu que je fasse… Dis-moi tout, et je comprendrai tout.] » M : « [Je ne sais pas moi-même ce que c'est… Je ne sais pas au juste ce que c'est… Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais… » et Debussy reprend à la réplique suivante de Mélisande : « C'est quelque	p. 393, *cf.* 1892, sauf pour la réplique de M où est supprimée la phrase « [Je ne sais pas au juste ce que c'est…] »

	chose qui est plus fort que moi…] » qu'il joint à sa réplique précédente avant la réplique de G : « Voyons ; sois raisonnable ».	
p. 49, une série de tirets relançant chaque nouvelle phrase de G : « Voyons ; sois raisonnable, Mélisande. – Que veux-tu que je fasse ? – Tu n'es plus une enfant. – Est-ce moi que tu voudrais quitter ? »	p. 109-110, pas de tirets, les phrases se terminent par les points et les points d'interrogation.	*Ibid., cf.* 1892
p. 49, M : « Oh ! **non, non** ; ce n'est pas cela .. »	p. 110, Debussy enlève une répétition : « Oh ! **non**, ce n'est pas cela »	*Ibid., cf.* 1892
p. 49, M : « Je sens que je ne vivr**ai** plus longtemps… ».	p. 111, le conditionnel au lieu du futur, « Je sens que je ne vivr**ais** plus longtemps ». Dans Avant-Scène Opéra, 2012, la variante est « vivrai », *op.cit.*, p. 26.	*Ibid., cf.* 1892
p. 49 : « **Si, si** ; il me parle parfois. ».	p. 112 « **Si**, Il me parle parfois », la répétition est supprimée. *Si* est mis entre les pauses, si bien qu'il baigne dans le silence de l'orchestre.	*Ibid., cf.* 1892
p. 50, G : « **Il changera, il changera**, tu verras ; il est jeune… »	p.113, Debussy enlève les phrases de G : « [Et maintenant, il est triste ; il songe à son ami Marcellus, qui est sur le point de mourir et qu'il ne peut pas aller voir… **Il changera**, tu verras ; il est jeune…] ». Debussy supprime la deuxième occurrence de « il changera ».	*cf.* 1892
p. 50, G : « et la campagne **peut sembler** triste aussi ».	p. 116, *cf.* 1892, sauf pour la phrase de Golaud supprimée : « il faut prendre les choses comme elles sont. »	p. 394, G : « et la campagne **semble bien** triste aussi ». Maeterlinck supprime : « Fait-il trop triste ici ? »
p. 51, M : « **Oui, oui** ; c'est vrai… on ne voit jamais le ciel **ici** ».	p. 116 Debussy enlève la répétition : « **Oui,** c'est vrai… on ne voit jamais le ciel ici ».	*Ibid.,* « Oui, oui ; c'est vrai… on ne voit jamais le ciel **clair**… »
p. 51, G : « **Voyons, voyons,** tu n'es plus à l'âge où l'on peut pleurer pour ces choses… … »	p. 117, G : « **Voyons,** tu n'es plus à l'âge où l'on peut pleurer pour ces choses… », la répétition est supprimée.	*Ibid., cf.* 1892

p. 51, G : « Et puis l'année prochaine**….. »** (cinq points pour les points de suspension).	p. 119, les points de suspension normatifs.	p. 394, les points de suspension normatifs.
p. 51, G : « **Oh, oh !** ces petites mains »	p. 120, *cf.* 1901-1902	p. 394, G : « Oh !», l'interjection n'est pas répétée.
p. 52, G : « Tombée ? – Où est-elle tombée ? – Tu ne l'as pas perdue ? »	p. 121, G : « Tombée ? Tombée ? Où est-elle tombée… ? Tu ne l'as pas perdue ? » (*Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 27).	*Ibid.*, *cf.* 1892
p. 52, M : « **Non, non ;** elle est tombée… ».	p. 121, M : « **Non**, elle est tombé-**e** », la répétition est supprimée.	p. 395, *cf.* 1892
p. 52, M : « Vous savez…vous savez bien »	p. 122 M : « Vous savez **bien**… vous savez bien », Debussy ajoute « bien » à la première occurrence.	p. 395, *cf.* 1892
p. 53, G : « Es-tu sûre que **c'est** là ? »	p. 124, *cf.* 1892	p. 395, G : « Es-tu sûre que **ce soit** là ? »
p. 53 M : « Je l'ai sen**ti** glisser … », forme du masculin, renvoie peut-être à l'*anneau* comme antécédent.	p. 124, *cf.* 1892, la partition sert de vérification, puisque les e muets peuvent être chantés ; ici, ce n'est pas le cas, le rythme musical ne prévoit pas de e potentiel.	*Ibid.*, M : « Je l'ai sen**tie** glisser … », forme du féminin, renvoie à la *bague* comme antécédent.
p. 53, M : « Je dois aller la chercher tout de suite ? » G : « Oui. **».** Au total, dans ces échanges entre M et G, « tout de suite » est répété cinq fois (sept, avec la réplique de Golaud plus loin) par les deux personnages à tour de rôle, les phrases entières sont ainsi répétées. M : « Maintenant ? – tout de suite ? – dans l'obscurité ? » G : « Maintenant, tout de suie, dans l'obscurité ». Cet exemple souligne une fois de plus l'importance de la ponctuation et des marques d'oralité à l'écrit et à l'oral.	*cf.* 1901-1902. Debussy enlève cette réplique de M : « Je dois aller la chercher tout de suite ? » et la réponse de G : « Oui. », ce qui correspond à la version 1901-1902, mais il garde la répétition de la question de Mélisande par Golaud « Maintenant, tout de suite, dans l'obscurité ». Debussy enlève la réplique répétitive « Il faut aller la chercher tout de suite… » (D, p. 126). A noter que la réplique de Golaud « Il faut aller la chercher tout de suite ? » est accompagnée d'un point d'interrogation dans la partition, tandis qu'il semble donner un ordre.	p. 359, ce passage est coupé. Ainsi que la répétition suivante de la question de Mélisande que Golaud reprend mot-à-mot (*cf.* 1892), G : « Maintenant, tout de suite, dans l'obscurité. Il faut aller la chercher tout de suite » (*cf.* 1892). Comme effet de ce changement, « tout de suite » n'est répété que deux fois (quatre, avec la réplique de Golaud plus loin, p. 395 et 396).
p. 53, G : « plutôt que d'avoir perdu cette bague. » (le point à la fin de la phrase).	p. 125, le point de suspension à la fin dans la partition et le point dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 29.	*cf.* 1892

p. 54, G : « **Dépêche-toi** ; demande à Pelléas d'y aller avec toi », répété déjà avant.	p. 126, *cf.* 1892	p. 396, G : « **Hâte-toi** ; demande à Pelléas d'y aller avec toi » au lieu de « dépêche-toi ». Est éliminé ainsi la répétition de « dépêche-toi » dans la réplique précédente, mais se répète avec « hâte-toi » de la réplique suivante de G : « Vas-y, vas-y, hâte-toi », *infra*.
p. 54 « **Vas-y, vas-y** », répétition.	p. 127, est supprimé « vas-y » répétitif.	*Ibid., cf.* 1892
p. 54, M : « **Oh ! oh ! Je ne suis pas heureuse ! …** Je ne suis pas heureuse ! … »	p. 128, *cf.* 1892, Mélisande chante la deuxième fois cette phrase sans l'accompagnement de l'orchestre.	p. 396, Maeterlinck ne garde que la phrase « Je ne suis pas heureuse !... »

A.II, S.3 « Devant une grotte »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 55, P : « l'entrée de la grotte ne se distingue **pas** du reste de la nuit… »	p. 135, P : « l'entrée de la grotte ne se distingue **plus** du reste de la nuit… ».	p. 396, *cf.* 1892
p. 55, P : « et alors nous **pourrons entrer** sans **danger** ».	p. 136, P : « et alors nous **pourrons rentrer** sans **danger** ».	p. 396, P : « et alors nous **pourrons y entrer** sans **péril**[911] ».
p. 56, P : « Entrons-y, entrons-y… »	p. 137, P : « Entrons », dans la partition une seule occurrence, *cf.* 1901-1902 et sans l'ajout du pronom, mais la troisième note sol dièse répétitive suggère la possibilité d'ajouter « y ». « Entrons-y », *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 29.	p. 397, la répétition « entrons-y » est réduite à une seule occurrence.
p. 56, P : « Il y a des stalactites qui ressemblent à des plantes et à des hommes ».	p. 139, Debussy enlève la réplique de P : « [Il y a des stalactites qui ressemblent à des plantes et à des hommes] » et un long passage de la réplique de P entre « [On ne l'a pas encore explorée jusqu'au fond.] » et « [Nous nous arrêterons au moment où	p. 397, *cf.* 1892

[911] Pierre Citti suggère que « *péril* a prévalu sur *danger* à cause d'un *dangereux* tout proche » (« il y a des endroits dangereux »), dans *Pelléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, *op.cit.*, p. 140.

	nous n'apercevrons plus la clarté de la mer ou du ciel] ».	
p. 56, P : « quand on y allume une petite **lumière,** on dirait que la voûte est couverte d'étoiles, comme le **ciel ».**	p. 140, *cf.* 1892	p. 397, P : « quand on y allume une petite **lampe,** on dirait que la voûte est couverte d'étoiles, comme le **firmament** », la modification semble devenir plus concrète. Par ailleurs, le *firmament* peut rimer avec *fragment* qui vient après.
p. 56, P : « dans le roc »	p. 140, ce passage est supprimé, P : « [Ce sont, dit-on, des fragments de cristal ou de sel qui brillent ainsi dans le roc/rocher. – Voyez, voyez, je crois que le ciel va s'ouvrir…] ».	p. 397, P : « dans le rocher »
p. 56, P : « Donnez-moi la main, ne tremblez pas, ne tremblez pas ainsi. »	p. 141 « Donnez-moi la main, [ne tremblez pas], ne tremblez pas ainsi », la répétition est supprimée.	p. 397, *cf.* 1892
p. 56, P : « Nous nous arrêterons **au moment que** […] », la répétition de la phrase *supra.*	p. 141, *cf.* 1892	p. 397, P : « Nous nous arrêterons **du moment que** […] », la phrase *supra* est modifiée.
p. 56-57, P : « C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence… ».	p. 142, Debussy supprime la phrase de P : « [C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence…] ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 57, P : « **Ah** ! voici la clarté **!...** »	p. 144, Debussy modifie l'interjection Ah par Oh : « **Oh** ! Voici la clarté ».	p. 397, *cf.* 1892, sauf la ponctuation : un point d'exclamation seul sans les points de suspension : « Ah ! voici la clarté **!** »
p. 57, P : « **Oui, oui** ; … je les ai vus aussi… ».	p. 146, Debussy réduit la répétition : « **Oui** ; … je les ai vus aussi ». La ponctuation attire l'attention.	p. 398, *cf.* 1892
p. 58, P : « Oui… Ce sont trois vieux pauvres […] »	p. 146, Debussy enlève « oui », P : « Ce sont trois vieux pauvres ».	p. 398, *cf.* 1892
p. 58, P : « Il y a **une famine** dans le pays… »	p. 147, *cf.* 1892	p. 398, P : « Une **grande** famine désole le pays… »
p. 58, M : « Allons-nous-en !… Venez, venez… Allons-nous-en !... »	p. 147, Debussy enlève la répétition, ne garde qu'une seule occurrence, M : « Allons-	*Ibid., cf.* 1892

	nous-en ! venez ! Allons-nous-en !... » La ponctuation est différente dans le livret également, M : « Allons-nous-en ; venez… Allons-nous-en !... » *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 29.	
p. 58, P : « Prenez garde, ne parlez pas si **haut**… ».	p. 147, *cf.* 1892	p. 398, P : « Prenez garde, ne parlez pas si **fort**… ».
p. 58, M : « Laissez-moi, laissez-moi ; je préfère marcher seule… ».	p. 148, Debussy enlève la répétition, ne garde qu'une seule occurrence, M : « Laissez-moi, je préfère marcher seule… », la virgule dans la partition, mais le point-virgule dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit.*, p. 29.	p. 398, *cf.* 1892

A.II, S.4 « Un appartement dans le château », Arkël et Pelléas		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 59, A : « Vous voyez que tout vous retient ici, **en ce moment** ».	**Scène coupée par Debussy**	p. 399, A : « en ce moment » est coupé.
p. 59, A : « on vous a caché jusqu'**ici** l'état de votre père ».		p. 399, A : « on vous a caché jusqu'à **ce jour** l'état de votre père », le complément de temps plus concret, contre le déictique avec la double fonction de complément de lieu et de complément de temps, *cf.* 1892.
p. 59, A : « il est peut-être sans espoir ; **et** cela seul […] »		p. 399, A : « il est peut-être sans espoir ; cela seul […] », la conjonction *et* est supprimé.
Ibid., A : « et ce n'est pas **au jour** »		*Ibid.*, A : « et ce n'est pas **à l'heure** »
Ibid., A : « mais l'activité et le devoir **ne se trouvent pas sur les routes**. **Il faut** les attendre sur le seuil […] »		*Ibid.*, A : « mais si l'activité et le devoir **se** t**rouvent sur les routes, on les reconnaît rarement dans la hâte du voyage. Il vaut mieux** les attendre sur le seuil […] ». Maeterlinck précise son attitude de l'activité qui n'annule plus les routes,

		mais souligne l'importance du calme (du silence aussi, en utilisant ses termes). La modalité change aussi, de l'ordre et la nécessité (il faut) vers un conseil et le doute (il vaut mieux).
p. 60, A : « Je vous demanderais seulement d'attendre **jusqu'à ce que** nous sachions ce qui doit arriver avant peu… » L'idée parallèle de moment et de lieu à travers l'expression *jusqu'à ce que.*		*Ibid.,* A : « Je vous demanderais seulement d'attendre **que** nous sachions ce qui doit arriver avant peu… »

A.III, S. 1 « Un appartement dans le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
	Scène coupée par Debussy	
p. 64, la ponctuation, les points de suspension qui commencent la réplique de P : « … Y voyez-vous encore pour travailler ?... »		p. 400, P : « Y voyez-vous encore pour travailler ?... », le début d'une phrase normatif, sans les points de suspension ouvrant la phrase.
p. 65, P : « C'est comme si un malheur **était** arrivé ».		p. 401, P : « C'est comme si un malheur **venait d'**arrivé ».
Ibid., Y : « Je n'ai frappé qu'un tout petit **peu.** »		*Ibid.,* Y : « Je n'ai frappé qu'un tout petit **coup**. ». Le changement de *peu* par *coup* amène à la répétition de coup qui apparaît plus loin, « pourquoi pleures-tu tout à coup » et annule ainsi les justifications de Pierre Citti des changements que Maeterlinck apporte dans la version 1901-1902. Maeterlinck ne supprime pas les autres répétitions de la scène, M : « Pourquoi ?... Pourquoi ?... » et Y : « Petite-mère, petite-mère » (*ibid.*).
p. 66, M : « Qu'y a-t-il Yniold ?... », un point d'interrogation, sans les points de suspension.		p. 401, le point d'interrogation, sans les points de suspension.
Ibid., M : « A quoi donc as-tu vu que j'allais partir ?... », les points de suspension à la fin.		p. 402, le point d'interrogation, sans les points de suspension.
p. 66, P : « il lutte contre le sommeil et ses yeux **se fermaient**… »		*Ibid.,* P : « il lutte contre le sommeil et ses yeux **se ferment**… », le présent contre l'imparfait, *cf.* 1892.

p. 66, Y : « J'ai vu quelque chose à la fenêtre ?... », le point d'interrogation suivi des points de suspension. Plusieurs répliques qui seront supprimées dans la version de 1901-1902, y compris la didascalie : *Pelléas et Mélisande courent à la fenêtre.* P : « Qu'y a-t-il à la fenêtre ? … Qu'as-tu vu ?... » Y : « Oh ! oh ! j'ai vu quelque chose ! » Ces répliques multiples élèvent la tension émotionnelle d'attente et d'inconnu.		p. 403, Y : « J'ai vu quelque chose à la fenêtre**...** », le point d'interrogation disparaît. Ensuite, plusieurs suppressions de répliques y compris la didascalie, *cf.* 1892 : [*Pelléas et Mélisande courent à la fenêtre.* P : « Qu'y a-t-il à la fenêtre ? … Qu'as-tu vu ?... » Y : « Oh ! oh ! j'ai vu quelque chose ! »]

A.III, S. 2(1) « Une des tours du château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 70 « La chanson de Mélisande ».	p. 153-154, *cf.* 1892	p. 404-405. La chanson de Mélisande est remplacée par le cinquième poème des *Quinze Chansons* : « Les trois sœurs aveugles, // Espérons encore ».
P. 71, P : « Je croyais **que tu avais de la lumière**… »	p. 155-156, *cf.* 1892	p. 405 : « Je croyais que **c'était un rayon de lumière**… ».
p. 72, M : « J'ai ouvert la fenêtre ; **il fait trop chaud dans la tour… Il fait beau cette nuit…** »	p. 156-157, *cf.* 1892	p. 405, M : « J'ai ouvert la fenêtre ; **la nuit me semblait belle…** »
Ibid., P : « Il y a d'innombrables étoiles ; je n'en ai **jamais vu autant** que ce soir**;…** ». La ponctuation est particulière : le point-virgule suivi des points de suspension. « Penche-toi un peu, que je **voie** tes cheveux dénoués**...** »	p. 157, *cf.* 1892, sauf pour « que je voi**s** tes cheveux dénoués », probablement une faute d'impression, *Avant-Scène Opéra,* 2012 donne « que je voie tes cheveux dénoués », op.cit., p. 31.	*Ibid.,* P : « Il y a d'innombrables étoiles ; je n'en ai jamais **autant vu** que ce soir;… ». L'ordre des mots est inversé. La ponctuation particulière : le point-virgule, suivi des points de suspension, est maintenue. « Penche-toi un peu, que je voie tes cheveux dénoué**s.** » Le point à la fin contre les points de suspension, *cf.* 1892.
Ibid., M : **« Je suis affreuse ainsi… »**	p. 157, *cf.* 1892	p. 405, cette phrase est découpée. L'écho est perdu avec la réplique de Pelléas qui suit « tu es belle ainsi !... », *ibid.*
Ibid., P : **« Oh oh** ! Mélisande !... »	p. 159, *cf.* 1892	*Ibid.* La répétition est enlevée.

Ibid., M : « Je ne puis pas venir plus près **de toi**… »	p. 160, *cf.* 1892	*Ibid.* « Je ne puis pas venir plus près**…** », la fin est coupée, la phrase devient plus suggestive.
Ibid., P : « Je ne puis pas monter plus haut. .donne-moi du moins ta main ce soir… » La ponctuation est particulière, une faute d'imprimerie, peut-être, mais peut-être un point qui commence la phrase. Elle se répètera plus loin, p. 75.	p. 160, *cf.* 1901-1902	p. 406, P : « Je ne puis monter plus haut… donne-moi du moins ta main ce soir… » La ponctuation particulière redevient normative avec les points de suspension.
p. 73, P : « Si, si, **si** ; »	p. 160, *cf.* 1901-1902	*Ibid.*, P : « **Si, si** ; je pars ». la répétition de trois « si » est réduite, ce qui romps la réponse de trois si à trois non de Mélisande.
Ibid., P : « donne-moi **ta** main, ta main, ta petite main sur mes lèvres… ». Cette répétition de *main* et les adjectifs possessifs font écho aux répliques de Golaud quand il dit à Mélisande : « Voyons, donne-moi ta main, donne-moi tes deux petites mains. Oh ! oh ! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs » (A. II, S. 2, p. 51).	p. 161, *cf.* 1892, les points de suspension dans la partition sont marqués par une pause musicale longue (la durée d'une croche et d'un soupir).	*Ibid.*, P : « donne-moi **la** main, ta petite main sur les lèvres… ». L'adjectif possessifs est remplacé par l'article défini. La répétition de *main* est réduite. L'écho avec la scène de Golaud et de Mélisande dans un appartement du château est ébranlé, sans pourtant être éliminé, *cf.* 1892.
p. 73, M : « Je ne te donne pas ma main si tu pars.. ». Deux points au lieu des points de suspension traditionnels.	p. 161, *cf.* 1892	p. 406, les points de suspension traditionnels.
Ibid., P : « Donne, donne, donne… »	p. 161-162, *cf.* 1892, chaque syllabe du verbe *don-n**e*** est chantée à toutes ses trois occurrences.	*Ibid.*, P : « Donne, donne… ». La répétition est réduite à deux occurrences du verbe.
p. 73, A la question de Mélisande : « Tu ne partiras pas ?... », P répond : **« J'attendrai, j'attendrai… ».**	p. 161-162, *cf.* 1892	p. 406, est supprimée cette réplique de P : « [J'attendrai, j'attendrai…] ». La réplique suivante de M est collée à la précédente, M : « Tu ne partiras pas ?... Je vois une rose dans les ténèbres… ».
p. 74, M : « là-bas, dans le vert sombre… » Les points de suspension à la fin.	p. 163, *cf.* 1892	p. 406, M : « là-bas, dans le vert sombre.» Un point à la fin.
p. 74, une virgule entre « Plus bas, plus bas […] ».	p. 162-163, M : « Plus bas ! plus bas », un point d'exclamation dans la partition.	p. 406, *cf.* 1892, une virgule.

Ibid., M : « je ne puis **pas** me pencher davantage… ». Cela se répète dans la version chez Maeterlinck 1892, même la partition corrige.	p. 164, *cf.* 1901-1902, M : « je ne **puis** me pencher davantage… »	p. 406, M : « je ne **puis** me pencher davantage ».
p. 75, P : « Je **les** tiens dans les mains, je **les** tiens dans la bouche.. » **[les cheveux].** La ponctuation particulière, deux points.	p. 167-168, *cf.* 1892	p. 75, P : « Je **la** tiens dans les mains, **je la touche des lèvres**... Je **la** tiens dans les bras, je la mets autour de mon cou… » **[la chevelure].**
Ibid. P : « Vois, vois, vois ; »	p. 169, *cf.* 1892	p. 407, P : « Vois, vois ; » la répétition est réduite à deux occurrences.
Ibid. P : « ils m'inondent **encore** jusque cœur… »	p. 169, *cf.* 1892	*Ibid.* P : « ils m'inondent jusque cœur… »
Ibid., P : « ils m'inondent encore jusqu'aux genoux !... »	p. 169, *cf.* 1892	Cette phrase est enlevée, peut-être pour des raisons de censure, comme le remplacement de « je les tiens dans la bouche » par « je la touche par des lèvres » (*supra*).
Ibid., P : « **Et ils sont doux, ils sont doux** comme s'ils tombaient du ciel !... »	p. 170, *cf.* 1892	*Ibid.*, P : « **Ils sont tièdes et doux** comme s'ils tombaient du ciel !... », la répétition de l'adjectif *doux* est supprimé par l'introduction de l'adjectif *tiède.*
Ibid., P : « Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux. Tu vois, tu vois ?... mes deux mains ne peuvent plus les tenir ; il y en a jusque sur les branches du saule… Ils vivent comme des oiseaux dans mes mains… et ils m'aiment, ils m'aiment **plus** que toi !... »	p. 170, *cf.* 1892	p. 407, Maeterlinck ajoute de phrases dans la réplique de P : « Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux **et leur belle lumière me cache sa lumière !... 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 !... » Les propos de Pelléas deviennent plus développés. La caractéristique quantitative de

		aimer plus devient qualitative, *amer mieux*.
p. 76, P : « **Je les noue, je les noue aux branches du saule…** Tu ne t'en iras plus… tu ne t'en iras plus… Regarde, regarde, j'embrasse tes cheveux… Je ne souffre plus au milieu de tes cheveux… tu entends mes baisers le long de tes cheveux ?... Ils montent le long de tes cheveux… Il faut que chacun t'en apporte… Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains… J'ai les mains libres et tu **ne peux plus** m'abandonner… »	p. 174-175, *cf.* 1892	p. 408, P : « Tu ne t'en iras plus… **Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes… Entends-tu mes baisers ?... Ils s'élèvent le long des mille mailles d'or… Il faut que chacune d'elle t'en apporte un millier ; et en retienne autant pour t'embrasser encore quand je n'y serai plus…** Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains… **Tu vois**, j'ai les mains libres et tu **ne peux** m'abandonner… ». Maeterlinck recourt à des répétitions.
p. 76, M : « Oh ! oh ! tu m'as fait mal… »	p. 178, *cf.* 1892	Cette phrase est enlevée.
p. 77, M : « Qu'y a-t-il Pelléas ? »	*Ibid.*, *cf.* 1892	p. 408, M : « Qu'y a-t-il, Pelléas ? » une virgule devant Pelléas.
Ibid., M : « **Laisse-moi, laisse-moi** relever la tête ».	p. 179-180, *cf.* 1892	*Ibid.*, M : « **Laisse-moi** relever la tête », une seule occurrence, la répétition est supprimée.
Ibid., P : « Tes cheveux sont **autour** des branches… Ils se sont accrochés dans l'obscurité… »	p. 181-182, Debussy garde toutes les trois occurrences du mot « obscurité ».	*Ibid.*, P : « Tes cheveux sont **mêlés** aux branches… » La phrase suivante « Ils se sont accrochés dans l'obscurité… » est supprimée, ce qui rompt le lien avec la réplique précédente de Mélisande qui parle des colombes qui « se perdrons dans l'obscurité … » (*cf.* 1892, p. 77, et 1999, p. 408). À noter aussi le troisième (deuxième) écho avec le mot « obscurité » dans la réplique de Golaud « Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité. » (*cf.* 1892, p. 78 et 1999, p. 409).

A.III, S. 3(2) « Les souterrains du château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
	Scène très raccourcie par Debussy.	
p. 79, G : « Prenez garde ; par ici, par ici. ». Ponctuation : le point-virgule	p. 188, G : « Prenez garde, par ici, par ici. », une virgule.	p. 409, G : « Prenez garde : par ici, par ici.» Deux points à la place du point-virgule.
Ibid., P : « Si : une fois ». Deux points contre une virgule, *cf.* 1999.	p. 189, *cf.* 1901-1902	*Ibid.*, P : « Si, une fois », une virgule.
Ibid., G : « C'est ce que je voulais vous **montrer** ».	p. 189, **Un morceau est supprimé** après la réplique de P : « Si, une fois, dans le temps ; mais il y a longtemps… », reprend à la réplique de Golaud « Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais… » (D, p. 189). Cette élimination efface l'écho entre « Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici ? » (1892, p. 79 ; 1999, p. 409) et « sentez-vous l'odeur de mort qui monte ? » (1892, p. 80 ; 1999, p. 410). **Un autre morceau est enlevé** après la réplique de G : « Elle viendra vous frapper au visage » (1892, p. 80 ; 1999, p. 410). Reprend à la réplique de G : « Penchez-vous ; n'ayez pas peur » (p. 190). p. 190, Cf. 1892 : « Penchez-vous ; n'ayez pas peur… je vous tiendrai**,** » minuscule de « je », virgule après « tiendrai ». p. 191, est supprimée la deuxième répétition de « le bras, le bras … » (1892, p. 81 et 1999, p. 410).	*Ibid.*, G : « C'est ce que je voulais vous **faire remarquer** ». La même modalité est à retrouver plus loin dans « je vais vous faire voir » gardé dans les deux versions (1892 et 1901-1902). Golaud utilise aussi le verbe « remarquer » plus loin : « Avez-vous remarqué ces lézardes […] » (1999, p. 410).

p. 80, P : « Je la sens déjà… **on** dirait une odeur de tombeau. » La minuscule après les points de suspension.		p. 410, P : « Je la sens déjà… On dirait une odeur de tombeau. » La majuscule après les points de suspension.
Ibid., G : « C'est elle qui **à certains jours** empoisonne le château. »		*Ibid.*, G : « C'est elle **qui, certains jours,** empoisonne le château. » Les virgules mettent le complément de temps en relief.
p. 81, G : « Mais que voulez-vous **;** personne n'aime à descendre jusqu'ici… » Le point-virgule au lieu du pont d'interrogation (cf. 1999, p. 410).		p. 410, G : « Mais que voulez-vous **?** personne n'aime à descendre jusqu'ici… » Le point d'interrogation est suivi d'une minuscule.
Ibid., P : « Oui ; il y a une odeur de mort qui monte autour de nous… ». Le point-virgule après *oui*.		Ibid., P : « Oui, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous… », une virgule après *oui*.
Ibid., P : « Penchez-vous ; n'ayez pas peur… je vous tiendrai**. .** » Minuscule de « je » après les points de suspension. Ponctuation particulière de deux points au lieu des points de suspension normatifs.		*Ibid.*, G : « Penchez-vous ; n'ayez pas peur… Je vous tiendrai… ». Les points de suspension normatifs.
p. 81, G : « Voyez-vous le gouffre ? (Troublé.) – Pélléas ? Pélléas **?..,** ». La ponctuation particulière : le point d'interrogation est suivi de deux points (de suspension) et une virgule à la fin. La ponctuation semble mettre en abyme le trouble de Golaud.	p. 192, G : « Voyez-vous le fond du gouffre, Pelléas ? ». Debussy réunit les deux phrases qui sont séparée chez Maeterlinck par la didascalie (*Troublé.).*	p. 410, G : « Voyez-vous le gouffre ? *Troublé*. – Pelléas ? Pelléas ?... », la ponctuation normative.

p. 82, G : « Oui ; sortons… », le point-virgule après *oui*.	p. 200, *cf.* 1892	p. 411, G : « Oui, sortons… », une virgule après *oui*.

A.III, S. 4(3) « Une terrasse au sortir des souterrains »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 82, P : « **j'ai été** sur le point de tomber… ».	p. 200, *cf.* 1892	p. 411, P : « **et je fus** sur le point de tomber… ». Le même nombre de syllabe est gardé, *cf.* 1892.
p. 83, P : « Tiens ! On vient d'arroser […] »	p. 207, *cf.* 1901-1902, « Tiens ! on vient d'arroser […] » p. 207-208, Cf. 1892.	*Ibid.*, P : « Tiens ! on vient d'arroser […] » Minuscule après le point d'exclamation.
Ibid., P : « et l'odeur de la verdure et des roses mouillées **monte** jusqu'**ici**… »	p. 211, **plusieurs répliques sont supprimées,** en commençant par P : « Je ne savais pas que nous […] » et jusqu'à P : « Tiens, voilà notre mère et Mélisande », (p. 211). Debussy enlève la discussion minutieuse sur l'heure de descente de Golaud et de Pelléas dans les grottes.	*Ibid.*, P : « et l'odeur de la verdure et des roses mouillées **s'élève** jusqu'à **nous**… »
Ibid., P : « Je ne savais pas que nous étions restés si longtemps dans les caves… ». La même logique des temps grammaticaux, *supra* « **j'ai été** sur le point », p. 82.	Passage supprimé	*Ibid.*, P : « Je ne savais pas que nous **fussions** restés si longtemps dans les caves… ». La même logique des temps grammaticaux, *supra* « et je **fus** sur le point », p. 411.
p. 84, P : « **cette** après-midi »	Passage supprimé	p. 412, P : « **cet** après-midi »
p. 84, G : « mais il ne faut pas **que cela se répète** ».	p. 213, *cf.* 1892	*Ibid.*, G : « mais il ne faut pas qu'**ils** [les jeux d'enfants] **se renouvellent** ».
Ibid., G : « Mélisande est très jeune et très impressionnable ; et il faut qu'on la	p. 213-214, **Ce morceau est à moitié supprimé, à moitié réécrit par**	*Ibid.*, G : « Mélisande est très jeune et très impressionnable, et il faut qu'on

ménage ». La ponctuation, le point-virgule. Pareil dans l'exemple « Elle est très délicate ; à peine femme »	**Debussy** : « Elle est très délicate, et il faut qu'on la ménage d'autant plus qu'elle sera peut-être bientôt mère ».	la ménage ». La ponctuation, une virgule. Pareil dans l'exemple « Elle est très délicate, à peine femme ».
p. 85, G : « on dirait qu'ils sentent déjà le boucher. – **Il sera temps d'aller dîner**. – Quelle belle journée ! »	p. 215-216, Debussy finit cette scène par les paroles de G : « Évitez-là autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs, sans affectation… », et enlève le dialogue de G et de P autour des troupeaux qui « pleurent comme des enfants perdus » (cf. 1892, p. 84-85 ; 1999 p. 412).	p. 412, G : « on dirait qu'ils sentent déjà le boucher. – Quelle belle journée ! » La phrase « [Il sera temps d'aller dîner] » est supprimée. À penser à fin de *La Princesse Maleine*, la réplique du roi sur la salade : « Nous allons déjeuner ; y aurait-il de la salade ? – Je voudrais un peu de salade… »

A.III, S. 5(4) « Devant le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 85, G : « Viens, **nous allons nous asseoir** ici Yniold »	p. 218, *cf.* 1892, avec la virgule avant Yniold, *cf.* 1999.	p. 413, G : « Viens, **asseyons-nous** ici, Yniold », avec la virgule avant Yniold.
p. 86, Y : Oui, oui ; toujours, petit père ; quand vous n'êtes pas là, petit père… »	p. 220, Debussy enlève la répétition de « petit-père… » à la fin de la réplique d'Yniold.	*Ibid., cf.* 1892
Ibid., G : « Ah ! – **Tiens** ; quelqu'un passe avec une lanterne […] »	p. 220, *cf.* 1892	*Ibid.,* G : « Ah ! – Quelqu'un passe avec une lanterne […] », Maeterlinck enlève « Tiens ».
Ibid., Y : « **Oui, oui** ; c'est vrai ».	p. 221, *cf.* 1892, mais l'intonation interrogative avec le point d'interrogation à la fin : « Oui, oui, c'est vrai ? » (Probablement, une faute de frappe, les livrets d'*Avant-Scène Opéra* 1977 et 2012 gardent la version affirmative « Oui, oui, c'est	*Ibid.,* Y : « **Oui**, c'est vrai ». La deuxième occurrence de « oui » est enlevée.

	vrai. », p. 58 et p. 37, respectivement).	
	p. 221 **Debussy enlève** la phrase de Golaud : « Mais voyons, explique-toi ; pourquoi se querellent-ils à propos de la porte ? »	
p. 87, Y : **« Parce qu'elle [la porte] ne peut pas être ouverte ».**	p. 221-222, *cf.* 1892	p. 414, Y **: « Parce qu'on ne veut pas qu'elle soit ouverte ».**
p. 87, G : « 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… »	p. 222-223 Debussy enlève plusieurs phrases de G : « [nous en parlerons tout à l'heure] » ; « [Réponds à ce que je te demande ; tu dois apprendre à parler ; il est temps…] ». On entend alors : « Je ne te parle pas de la lumière ; je te parle de la porte. Ne mets pas ainsi la main dans la bouche… voyons… »	*Ibid., cf.* 1892
p. 88, G : « Voyons, pourquoi pleures-tu **maintenant** ? »	p. 223, *cf.* 1892	p. 414, G : « Voyons, pourquoi pleures-tu ? » Maeterlinck enlève « maintenant ».
p. 88, Y : « **Ici**, **ici** ; à mon petit bras… »	p. 224, *cf.* 1892	*Ibid.,* Y : « Ici, à mon petit bras… ». Maeterlinck enlève la répétition de « ici ».
Ibid., G : « je te donnerai quelque chose demain**..** ». Ponctuation, deux points au lieu des points de suspension normatifs.	p. 225, le point à la place des points de suspension dans la partition.	*Ibid.,* les points de suspension normatifs.

p. 89, G : « Nous allons causer tranquillement comme Pelléas et petite-mère quand ils sont ensemble ».	p. 227, **Debussy enlève** cette réplique de G : « [Nous allons causer tranquillement comme Pelléas et petite-mère quand ils sont ensemble] ».	p. 415, *cf.* 1892
p. 90, Y : « Si, si ; petit père ; **ils parlent toujours de vous.** »	p. 230, **Debussy enlève** « [ils parlent toujours de vous] ».	p. 416, *cf.* 1892
p. 91, Y : « Oui, oui ; **toujours, toujours** petit père ».	p. 230 **Debussy enlève la répétition de** « toujours ». p. 231 **Debussy enlève plusieurs répliques** après G : « …à quoi vois-tu qu'ils ont peur ? » et reprend à Y : « Ils pleurent toujours dans l'obscurité. » Debussy enlève ainsi entre autres la réplique d'Yniold : « [Ils sont malheureux, mais ils rient…] »	p. 416, *cf.* 1892, mais avec le point-virgule entre « oui ; oui ».
p. 93, G : « Alors, ils s'entendent bien ? – Je suis heureux d'apprendre qu'ils sont d'accord ».	p. 233, **Debussy enlève** cette réplique de G : « [Alors, ils s'entendent bien ? – Je suis heureux d'apprendre qu'ils sont d'accord] ».	p. 417, *cf.* 1892
Ibid., Y : « **Qu**'ils s'embrassent, petit père ? » comme si la réplique d'Yniold était la précision de la question de Golaud.	p. 233, *cf.* 1892	p. 417, Y : « **Ils** s'embrassent, petit-père ? » Maeterlinck enlève « que ».
p. 93, Y : « si, si : une fois… une fois qu'il pleuvait… »	p. 234, Debussy enlève la répétition de « si ».	p. 417, *cf.* 1892
Ibid., G : « – Mais comment, comment, se sont-ils embrassés ? – ». Le tiret après le point d'interrogation continue la réplique.	*Ibid., cf.* 1901-1902	*Ibid.,* G : « – Mais comment, comment, se sont-ils embrassés ? », pas de tiret.
p. 93, Y : « Elle pique ! elle pique ! elle pique » - trois occurrences ; « et vos cheveux aussi ; tout gris ».	p. 235, « Elle pique », deux occurrences. p. 236, « tout gris », deux occurrences, cf. 1999.	p. 417, Maeterlinck enlève deux répétitions de « elle pique », garde une seule occurrence et en garde deux contre trois pour « tout gris ».

« ah ! ah ! » des minuscules. « il fait clair…», les points de suspension à la fin.	p. 234, « Ah ! ah ! », *cf.* 1901-1902. « il fait clair… », *cf.* 1892.	« Ah ! ah », majuscule et minuscule. Y : « il fait clair, petit père ; il fait clair », le point à la fin.
p. 94, G : « Oui ; il commence à faire clair… »	p. 237, *cf.* 1901-1902.	p. 418, G : « Oui, il commence à faire clair… », la virgule remplace le point-virgule.
Ibid., Y : « Allons-y aussi, petit père ; **allons-y aussi**… »	p. 238, *cf.* 1892 p. 239, Debussy enlève toute la réplique de Golaud sur le jardinier et l'arbre tombé, après « on ne sait pas encore… », reprend à « Je crois que Pelléas est fou ».	*Ibid.*, la deuxième occurrence de « allons-y aussi » est enlevée.
p. 94, G : « restons encore **un peu** dans l'ombre ».	p. 238, *cf.* 1892	p. 418, G : « restons encore dans l'ombre ». « un peu » est enlevé.
p. 95, Y : « Oui… Oh ! il fait clair ! »	p. 242, *cf.* 1892, « Oui… Oh ! il fait clair ! » - point d'exclamation.	p. 418, Y : « Oui… Oh ! il fait clair ? », le point d'interrogation est peut-être une faute de frappe[912].
p. 96, Y : « Ils ne font rien, petit-père ; ils attendent quelque chose. »	p. 244, Debussy enlève « [ils attendent quelque chose.] » p. 244, Debussy enlève le morceau où Golaud et Yniold parlent du lit, après la réplique de G : « Sont-ils prêts l'un de l'autre ? » et reprend à la question de G : « Est-ce qu'ils parlent ? ». Cette suppression peut être expliquée par la censure[913].	p. 419, *cf.* 1892

[912] Arnaud Rykner met le point d'exclamation dans *Pelléas et Mélisande*, *op.cit.*, 2020, p. 92, comme dans la version de 1892.

[913] Henry Roujon, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts demande la suppression de quinze mesures entre les répliques de G : « Sont-ils prêts l'un de l'autre ? » et « Est-ce qu'ils parlent ? ». Christian Goubault écrit que ce passage ne figure plus dans l'édition Durand pour chant et piano de 1907, dans Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.*, p. 164. Cependant la scène censurée avec les moutons (A.IV, S. 3) est restituée

p. 96, G : « Et… Et le lit ? » Majuscule après les points de suspension.	p. 245-247, sont enlevés[914] : G : « Il faut qu'ils fassent quelque chose… » ; Un passage entre : G : « Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ? » et la réponse d'Yniolde : « Non, petit-père [Oh ! oh ! petit-père[915]], ils ne ferment jamais les yeux ». Sont supprimées : G : [Tais-toi. Ils ne bougent pas encore ? Y : Non, petit-père – j'ai peur, petit-père, laissez-moi descendre !] » Y : « [Je n'ose plus regarder] »	p. 419, *cf.* 1892 ; sauf G : « Et… et le lit ? », minuscule après les points de suspension.
p. 99, Y : « laissez-moi descendre **!...** » le point d'exclamation est suivi des points de suspension. Pareil, G : « Regarde ! regarde !... »		p. 421, Y : « laissez-moi descendre **!** » le point d'exclamation seul. Pareil, G : « Regarde ! regarde ! »
p. 99, *cf.* 1901-1902, Y : « Oh ! oh ! je vais crier, petit-père ! – Laissez-moi descendre ! laissez-moi descendre !... » G : « Viens ; nous allons voir ce qui est arrivé. »	p. 249, Debussy enlève la répétition de « oh » d'Yniolde et la fin de la réplique de G : « nous allons voir ce qui est arrivé », *ibid.*	p. 421, Y : « Oh ! oh ! je vais crier, petit-père ! – Laissez-moi descendre ! laissez-moi descendre !... » G : « Viens ; nous allons voir ce qui est arrivé. »

A.IV, S. 1 « Un corridor dans le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**

après 14 représentations, lors du changement de la distribution le 30 octobre 1902. Le livret dans *Avant-Scène Opéra* 2012 surligne ce passage en gris, 2012, *op.cit.*, p. 41 avec une note disant que « rien ne s'opposait à son maintien si Debussy y avait tenu […]. Le rétablissement de ces quinze mesures calmes où revient le motif d'Yniold n'apporte rien », n. 11, p. 58-59. La remarque justifie cette coupure d'une manière traditionnelle, adoptée dans le milieu musical qui cherche à prouver que la musique de Debussy apporte du nouveau au texte déjà redondant de Maeterlinck. D'après cette logique, il faut que la musique ajoute toujours quelque chose. *Avant-Scène Opéra* 1977 n'indique pas la suppression de Debussy et ne fait pas de commentaires, *op.cit.*, p. 62.

[914] Les coupures de Debussy interviennent au milieu des phrases. Il enlève une partie en gardant une autre.

[915] Nous mettons entre crochets les phrases supprimées dans la partition.

S. 1 « Un corridor dans le château »	S. 1 et S. 2 sont réunies et intitulées par Debussy « Un appartement dans le château[916] »	S. 1 « Un corridor dans le château »
p. 104, P : « Te verrai-je ? »	p. 255, « Te verr**ais**-je », *Avant-Scène Opéra*, 2012 et 1977 donnent « Te verrai-je ? », *cf.* 1892, p. 104 et 1999, p. 422.	p. 422, *cf.* 1892
p. 104, P : « Puis, **il y a eu** tout à coup », le passé composé.	p. 255-256, Debussy supprime plusieurs phrases de la réplique de P, de « [Ce matin cependant j'avais un pressentiment […] » jusqu'à « [mais déjà ses idées ne viennent plus toutes de l'autre monde] » et reprend à « Il m'a reconnu ».	p. 422, P : « Puis, **il y eut** tout à coup », le passé simple.
p. 104, P : « Tiens, tiens »	p. 256, **Debussy enlève** la deuxième occurrence de « tiens ».	p. 422, *cf.* 1892
p. 104, P : « on entend respirer, on entend parler, on entend marcher… »	p. 257-258, **Debussy enlève** « on entend parler », peut-être pour éviter la répétition dans la phrase suivante « écoute ; j'entends parler […] » et aussi plus loin, D, p. 261.	p. 422, *cf.* 1892
p. 105, P : « Je suis plein de joie et l'on dirait que j'ai tout le poids du ciel et de la terre sur le corps, **aujourd'hui**… »	p. 260, Debussy enlève les répliques de P après « tu ne pourras plus me voir… »	p. 423, P : « Je suis plein de joie et l'on dirait que j'ai tout le poids du ciel et de la terre sur le corps ». « Aujourd'hui… » est enlevé.
p. 106, P : « **Va-t'en, va-t'en**, séparons-nous ».	p. 260-261, **Debussy enlève** la deuxième répétition de « va-t'en ». p. 261, **Debussy enlève** la dernière phrase de P : « [Ce sont les étrangers qui sont arrivés au château ce matin… Ils	p. 423, *cf.* 1892

[916] Scène 2 dans la partition est indiquée par l'entrée d'Arkël (D, p. 262). Elle n'est pourtant pas séparée par le rideau de la première scène et réunie avec la première par le même titre, « Un appartement dans le château ».

	vont sortir… Allons-nous-en ; ce sont les étrangers…] »	

A.IV, S.2, « Un appartement dans le château », entre Arkël[917]		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 107, A : « Et depuis, depuis »		**p. 424, Maeterlinck enlève** la deuxième occurrence de « depuis ».
p. 107, le long monologue d'A, *cf.* 1901-1902	p. 266, **Debussy enlève** un morceau de la réplique d'Arkel, après « j'avais pitié de toi, Mélisande » et reprend à « Je t'observais ». Pour effet, est supprimé le passage sur « malgré soi » et la mystique réflexion sur ceux qui changent de visage « et probablement d'âme ».	*Ibid.*, *cf.* 1892
Ibid., A : « Mais j'étais triste de te voir ainsi : car tu es trop jeune et trop belle […] ». Deux points.	P. 267, *cf.* 1892	*Ibid.,* A : « Mais j'étais triste de te voir ainsi ; car tu es trop jeune et trop belle […] », le point-virgule.
Ibid., A : « A mon âge, − et c'est peut-être là, le fruit le plus sûr de ma vie, − à mon âge, j'ai acquis […] ». La ponctuation est normative.	D, p. 268,l es livrets transmettent cette phrase avec des virgules après âge et vie (*L'Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 43 et la partition, D, p. 268).	*Ibid.,* A : « A mon âge − et c'est peut-être là, le fruit le plus sûr de ma vie −, à mon âge, j'ai acquis […] ». La ponctuation est plus particulière qu'en 1892, p. 107.
Ibid., A : « en la fidélité des événements ».	p. 268-269, *cf.* 1901-1902, p. 242.	*Ibid.,* A : « à la fidélité des événements ».
p. 108, A : « les vieillards **ont besoin de toucher quelquefois** »	p. 273, A : « les vieillards **ont besoin quelquefois**,	p. 424, *cf.* 1892

[917] Cette didascalie diffère d'une version à une autre. La partition de Debussy indique « entre Arkël » (D, p. 262), car dans le drame lyrique S.1 et S.2 se passent dans l'appartement du château, pas de rideau entre les deux scènes ; *L'Avant-Scène Opéra*, 2012, précise « Entre Arkël accompagné de Mélisande » (p. 43), tandis que *L'Avant-Scène Opéra*, 1977 suit la partition, « Entre Arkël » (p. 64). Maeterlinck indique « On découvre Arkël et Mélisande » (M, p. 424), également dans la version 1892, p. 106. Ces précisions sont importantes pour la mise en scène, changent la perspective de vue, influencent le mouvement de l'action.

	de toucher […] ». Debussy change l'ordre des mots.	
Ibid., A : « et éloigner un moment les menaces… »	p. 273, *cf.* 1901-1902, **Debussy ajoute :** « et éloigner un moment les menaces **de la mort.** »	*Ibid.*, A : « et éloigner un moment les menaces **de la mort.** »
p. 108, A : « Peut-être étais-tu de celles qui sont malheureuses sans le savoir… **et celles-là sont les plus malheureuses… »**	p. 274, **Debussy enlève** tout ce morceau, *cf.* 1892	p. 424, **Maeterlinck enlève** « [et celles-là sont les plus malheureuses…] ».
Ibid., A : « on **a tant** besoin de beauté »	Cette phrase est supprimée	p. 425, A : « on a **un tel** besoin de beauté »
La didascalie précise *Entre Golaud*		
p. 109, G : « Va-t'en, va-t'en ! »	p. 276-277, **Debussy enlève** la deuxième occurrence de « va-t'en »	p. 425, cf. 1892.
p. 110, G : « Je n'emploie pas l'épée à ces usages »	p. 279, Debussy enlève cette phrase, ce qui rapproche les expressions « examiner la lame » et « m'examinez-vous comme un pauvre ? »	*Ibid.*, *cf.* 1892
Ibid., G : « On dirait qu'ils [les yeux] sont fiers d'être **riches** ». Riche est en rapport avec « pauvre » ci-dessus, ibid.	p. 280, *cf.* 1892	*Ibid.*, G : « On dirait qu'ils [les yeux] sont fiers d'être **purs** ». Ensuite **Maeterlinck ajoute** : « Voudriez-vous me dire ce que vous y voyez ?… »
p. 111, G : « On dirait que les anges du ciel **y célèbrent sans cesse un baptême !... »**	p. 283, *cf.* 1892	p. 426, G : « On dirait que les anges du ciel **s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes !**... » Maeterlinck transforme complètement la réplique de Golaud.
Ibid., G : « Ne mettez pas ainsi **la main droite** à la gorge ».	p. 284, Debussy modifie la phrase de G : « Ne mettez pas ainsi **votre main** à la gorge ».	p. 426, *cf.* 1892
Ibid., G : « Votre chaire me dégoute !… **Ici !** – Il ne	p. 287, Debussy modifie « Ici » par la répétition de « Allez-vous-en » ce qui	p. 426, *cf.* 1892

s'agit plus de fuir à présent ! »	rompt la cohérence avec la phrase suivante : « il ne s'agit plus de fuir à présent ».	
p. 112, M : « Je ne suis pas heureuse !… Je ne suis pas heureuse !… ».	p. 298, **Debussy enlève** la deuxième occurrence de la phrase de Mélisande : « Je ne suis pas heureuse !… ».	p. 426, *cf.* 1892

A.IV, S. 3 « Une terrasse du château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
	Debussy réunit cette scène avec la scène suivante S.4 « Une fontaine dans le parc » en les nommant toutes les deux « Une fontaine dans le parc »	
p. 113, Y : « Elle [cette pierre] est plus lourde que **tout le monde**… **Elle est plus lourde que tout ce qui est arrivé ..** » La ponctuation (deux points) est significative et systématique, elle apparaît à des moments spécifiques. Le verbe « arriver », étant un des verbes clés de l'œuvre de Maeterlinck, les deux sens, le premier du verbe de mouvement et le deuxième de l'expression figée s'y jouent en même temps.	p. 308, Y : « Elle [cette pierre] est plus lourde que **tout le monde**… **Elle est plus lourde que tout… »** Debussy réunit les deux versions de Maeterlinck.	p.427, Y : « Elle [cette pierre] est plus lourde que **tout**… » Maeterlinck enlève « tout le monde » et garde « tout », il enlève aussi la phrase suivante « [Elle est plus lourde que tout ce qui est arrivé ..] »
Ibid., Y : « Je vois ma balle d'or entre **le rocher** et cette méchante pierre, et je ne puis pas **y a**tteindre… »	p. 309, *cf.* 1892	*Ibid.*, Y : « Je vois ma balle d'or entre **le roc** et cette méchante pierre, et ne puis pas **l'a**tteindre… »
Ibid., Y : « et cette pierre **ne veut pas** être soulevée… »	p. 310, *cf.* 1892 Ensuite Debussy enlève le passage après « et cette pierre **ne veut pas** être	*Ibid.*, Y : « et cette pierre **ne peut pas** être soulevée… ». Maeterlinck remplace le verbe de volonté « veut » par

	soulevée… » et reprend à « on dirait qu'elle a des racines dans la terre… »	le verbe avec le sens d'action passive « peut », malgré la répétition constante du verbe : « je ne puis pas y atteindre… », « je ne puis pas la soulever… et personne ne pourra la soulever ».
p. 114, Y : « Ils se serrent ! ils se serrent !... »	p. 313, *cf.* 1892	*Ibid.* Cette phrase est enlevée, *cf.* 1892
Ibid., Y : « et ils vont vite !... Ils vont vite !... »	p. 313, Debussy enlève « Ils ne peuvent presque plus marcher… » et ensuite les deuxièmes occurrences de « Ils pleurent » et « ils vont vite ». Enlève le passage après « ils vont vite », reprend à « Il y en a qui voudraient prendre à droite… » (ainsi, le « grand carrefour » est enlevé). p. 315 Debussy enlève le passage « Ils obéissent ! Ils obéissent ! Ils vont passer sous la terrasse… Ils vont passer sous les rochers… » p. 315 Debussy enlève « Oh ! oh[918] ! » devant « comme il y en a », enlève aussi la deuxième occurrence de « il y en a », p. 315-316 et « Toute la route en est pleine » (p. 316) et la deuxième occurrence de « berger », p. 316.	*Ibid.*, Maeterlinck enlève la deuxième occurrence « ils vont vite ! »
p. 114, le berger : « Parce que ce n'est **plus** le chemin de l'étable… »	p. 316, le berger, *cf.* 1901-1902. p. 316, la ponctuation « Berger ? berger ? » les points d'interrogation contre les points d'exclamation, 1892, p. 115 et 1999, p. 428.	p. 428, le berger : « Parce que ce n'est **pas** le chemin de l'étable… »

[918] Tout ce passage est un avènement de Golaud, avec les interjections répétitives de « Ah » que Debussy garde, renforcées par les expressions « Il y en a ».

p. 115, Y : « Ils [les moutons] sont déjà trop loin… Ils vont vite… »	p. 317, Debussy enlève les phrases d'Y : « [Ils [les moutons] sont déjà trop loin… Ils vont vite…] »	p. 428, *cf.* 1892
p. 115, Y : « Ce n'est **plus** le chemin de l'étable… ». La répétition de la phrase du berger, p. 114.	p. 318, Y : « Ce n'est **pas** le chemin de l'étable… », l'effet de 1892 est gardé, la phase d'Yniold est aussi la répétition totale de la phrase du berger, p. 315.	p. 428, *cf.* 1892

A. IV, S. 4 « Une fontaine dans le parc[919] »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 115, P : « J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée**..,** » une virgule à la fin des points de suspension remplace le troisième point.	p. 320, *cf.* 1901-1902	p. 428, P : « J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée… », les points de suspensions normatifs.
p. 116, P : « Il y a des choses que je ne me rappelle plus… On dirait par moments, qu'il y a cent ans que je ne **l'ai plus vue**… »	p. 322, *cf.* 1892 dans la partition et *cf.* 1901-1902 dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, *op.cit*., p. 47.	*Ibid.*, P : « Il y a des choses que je ne me rappelle plus… on dirait par moments, qu'il y a cent ans que je ne l'ai **revue**…[920] ». La minuscule de « on » après les points de suspension.
Ibid., P : « Viens ici ; ne reste pas **au bord au clair de lune.** »	p. 325, *cf.* 1901-1902 pour « **au bord du clair de lune.** »	*Ibid.*, P : « Viens ici : ne reste pas **au bord du clair de lune.** »
p. 117, P : « nous n'avons rien à craindre, − Prends garde ; on pourrait nous voir ». La virgule devant le tiret à la place du point.	p. 325-326, P : « nous n'avons rien à craindre. Prends garde ; on pourrait nous voir », pas de tiret après le point.	p. 117, P : « nous n'avons rien à craindre. − Prends garde ; on pourrait nous voir ». Le point devant le tiret.
p. 118, P : « C'est pour moi, pour moi que tu fais tout cela ?... »	p. 328, Debussy enlève la deuxième occurrence de « pour moi ».	p. 430, *cf.* 1892
Ibid., P : « Viens ici… plus près, plus près de moi… »	p. 329, Debussy enlève la deuxième occurrence de « plus près ».	*Ibid.*, *cf.* 1892

[919] Il n'y a pas de rideau entre S.3 et S.4, dans la partition, le début de S.4 est indiqué par l'entrée de Pelléas (D, p. 319).
[920] Pierre Citti donne ici l'argument d'« une meilleure euphonie », *op.cit.*, p. 140.

p. 118, M : « Nous sommes **encore venus ici**… Je me rappelle… »	p. 330, *cf.* **1901-1902**	p. 430, M : « Nous sommes venus ici **il y a bien longtemps**… Je me rappelle… »
p. 119, P : « Oui… oui… Il y a de longs mois. »	p. 330 Debussy enlève la deuxième occurrence de « oui ».	*Ibid., cf.* 1892
p. 119, P : « C'est la dernière fois **que je te vois peut-être**… »	p. 330, *cf.* **1901-1902**	p. 430, P : « **C'est peut-être** la dernière fois que je te vois… »
p. 119-120, P : « Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'éloigne… **Tu ne sais pas que c'est parce que…** (*Il l'embrasse brusquement.)* Je t'aime … »	p. 332, *cf.* 1892	p. 431, Maeterlinck enlève une phrase au milieu de la réplique de P avant la didascalie *Il l'embrasse brusquement* : « Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'éloigne… **[Tu ne sais pas que c'est parce que…]** *Il l'embrasse brusquement.* Je t'aime …] »
p. 120, P : « Oh ! **oh !** Qu'as-tu dit, Mélisande ! »	p. 332, *cf.* **1901-1902, Debussy enlève** la deuxième occurrence de « oh ! ». p. 333, **Debussy enlève** la phrase de P : « Oh ! comme tu dis cela ! », cela supprime la répétition de la même phrase, p. 336.	p. 431, **Maeterlinck enlève** la deuxième occurrence de « oh ! ».
p. 121, P : « Et maintenant je t'ai trouvée !... Je **t'**ai trouvée !… »	p. 340-341, **Debussy modifie,** P : « Et maintenant je t'ai trouvée !... Je **l'**ai trouvée !… » Pelléas de Debussy reprend avec le pronom complément à la troisième personne, comme s'il ne parlait plus à Mélisande, mais parlait d'elle (à rapprocher de la phrase de Pelléas : « Tu regardais ailleurs… »).	p. 431, *cf.* 1892
p. 122, M : « Mais si, mais si ; je ne songe qu'à toi… », le point-virgule après deuxième *mais si.*	p. 345, **Debussy enlève** la deuxième occurrence de « Mais si… ».	p. 432, *cf.* 1892, sauf pour la ponctuation, M : « Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi… », une virgule à la place du point-virgule après deuxième *mais si.*

p. 123-124, neuf répliques de P et M, entre P : « On est triste, souvent, quand on s'aime… » et P : « Nous attendons toujours ; et puis… »	p. 346, Debussy enlève un grand passage, plusieurs répliques de P et M, un échange philosophique « [On est triste, souvent, quand on s'aime…] » après la réplique de M : « Si, si ; je suis heureuse, mais je suis triste… » et reprend à P : « Quel est ce bruit ? – On ferme les portes !… »	p. 432-433, *cf.* 1892
p. 124, M : « Moi non plus… moi non plus… »	Passage enlevé dans la partition	**p. 433, Maeterlinck enlève** la deuxième occurrence de « moi non plus… »
Ibid., P : « Je ne pouvais pas **admettre** tes yeux… »	Passage enlevé dans la partition	Ibid., P : « Je ne pouvais pas **regarder** tes yeux… »
p. 124, P : « Nous ne pouvons plus rentrer ! Entends-tu les verrous ?... »	p. 347, La ponctuation diffère des deux versions de Maeterlinck, P : « Nous ne pouvons plus rentrer ? Entends-tu les verroux ?... » [*sic.*], « verrous » dans *Avant-Scène Opéra* 2012, *op.cit.*, p. 50.	p. 433, P : « Nous ne pouvons plus rentrer ! Entends-tu les verrous !... »
p. 125, M : « Tant mieux ! tant mieux ! tant mieux !... ». La ponctuation, les points de suspension suivent le point d'exclamation à la fin.	**p. 348, Debussy enlève la troisième occurrence** de « tant mieux ».	p. 434, M : « Tant mieux ! tant mieux ! tant mieux ! ». La ponctuation, le point d'exclamation seul à la fin.
p. 125, P : « Ecoute ! écoute ! mon cœur est sur le point de m'étrangler… Viens ! viens !... »	**P. 351, Debussy enlève les répétitions** de « écoute » et « viens » dans cette phrase de Pelléas.	*Ibid.*, *cf.* 1892, sauf la deuxième occurrence de *viens* est en majuscule.
p. 126, P : « C'est le vent qui s'est **tû** tout à coup … ». Une faute d'imprimerie ou bien une ancienne orthographe.	p. 353, *cf.* **1901-1902**	p. 434, P : « C'est le vent qui s'est **tu** tout à coup … ». L'orthographe moderne.
p. 126, P : « Oh ! qu'elles s'embrassent loin de nous !... »	p. 355, Debussy remplace « Oh ! » par « Ah ! » ce qui fait écho à « **A-a-h !** » de Mélisande, cf. 1892, p. 126 ; 1999, p. 434. La partition ne fait pas tenir cette exclamation, p. 355.	p. 434, P : « Oh ! qu'elles s'embrassent loin de nous !... »
Ibid, P : « Regarde ! regarde !… », une minuscule	p. 355, P : « Regarde ! Regarde ! », le point	*Ibid*, P : « Regarde ! Regarde !… ». Une majuscule

après le point d'exclamation.	d'exclamation seul, sans les points de suspension.	après le point d'exclamation.
p. 127, P : « Il [Golaud] se précipiterait**. .** » Deux points au lieu des points de suspension normatifs.	p. 356, *cf.* **1901-1902**	p. 435, P : « Il [Golaud] se précipiterait... » Les points de suspension normatifs.
p. 127, P : « Il restera là tant qu'il croira que nous ne savons pas… »	p. 356-357, Debussy enlève la phrase de P : « [Il restera là tant qu'il croira que nous ne savons pas…] »	p. 435, *cf.* 1892
p. 128, M : « Non, non, non !... », P : « Va-t'en ! va-t'en ! Il a tout vu !... » *ibid.*, les répliques linéaires : M : « Tant mieux ! tant mieux ! tant mieux !... » sont suivies de celles de P : « Il vient ! il vient !... »	p. 357, Debussy intercale de Pelléas « va-t'en » (enlève la deuxième occurrence dans la deuxième répétition) de Pelléas par deux « non » (contre trois des deux versions de Maeterlinck) de Mélisande. Il en découle l'effet de simultanéité (et de duo). p. 358, Le même procédé, d'intercaler les répliques de P : « Tant mieux » et celles de M : « Il vient » de P : - Tant mieux ! (M.) – Il vient ! (P.) - Tant mieux ! (M.)	p. 435-436, *cf.* 1892
p. 128, M : « Oui !... oui ! oui !... » Les points de suspension suggèrent d'éventuelles pauses.	p. 359, *cf.* 1901-1902	M : « Oui !... oui !... oui !... ». Le rythme n'est plus pareil. Même visuellement, il paraît plus régulier.
Ibid., « Ils s'embrassent éperdu**e**ment », probablement, faute d'impression.		*Ibid.*, « Ils s'embrassent éperdument ».
	p. 362, simultanéité des répliques de P : « donne ! donne !... » et de M : « Toute ! toute ! toute ! »	
	p. 363, Debussy ajoute la toute dernière syllabe à la fin de cet acte, « Ah ! » de Mélisande.	

A.V, S. 1, « Une salle basse dans le château »

Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 133, Une vielle servante : « on **viendra nous avertir** tout à l'heure… »	**Scène coupée par Debussy**	p. 437, une vielle servante : « on nous **préviendra** tout à l'heure… »
p. 134, une autre servante : « On ne viendra pas nous avertir ». Répétition avec la phrase précédente en écho		*Ibid.*, Maeterlinck enlève la phrase d'une autre servante : « [On ne viendra pas nous avertir] ». Répétition avec la phrase précédente est éliminée, mais sans cette explication la phrase suivante « Ils ne savent plus ce qu'ils font … » retrouve un contexte plus large que celui de venir avertir.
p. 135, Une vieille servante : « On entendrait marcher les mouches sur les portes. . » Deux points contre les points de suspension normatifs, *cf.* 1901-1902		p. 438, les points de suspension normatifs.
Ibid., la vieille servante : « Je ne peux plus me rappeler ce que j'allais faire à la cave. »		p. 438, la vieille servante : « Je ne peux plus me rappeler » Maeterlinck coupe la fin « [ce que j'allais faire à la cave]. »
Ibid., la vieille servante : « Enfin, je me lève **très tôt** »		*Ibid*., la vieille servante : « Enfin, je me lève **à cinq heures** ».
p. 139, la vieille servante : « **Une petite figure de cire qui est venue beaucoup trop tôt** … une petite figure de cire qui doit vivre dans de la laine d'agneau… »		p. 440, Maeterlinck enlève la première occurrence de « [Une petite figure de cire qui est venue beaucoup trop tôt]… »
Ibid., Deuxième servante : « Oui, oui ; tout cela n'est pas arrivé sans raison… »		Maeterlinck enlève la réplique de la deuxième servante : « [Oui, oui ; tout cela n'est pas arrivé sans raison…] », *cf.* 1892.
Ibid., Troisième servante : « Oui ; il vous trouve tout de même… »		p. 441, Troisième servante : « Il vous trouve tout de même… ». Maeterlinck enlève « oui ».

Ibid., La vieille servante : « Oui, oui ; mais nous n'allons pas où nous voulons ». p. 141, Quatrième servante : « Oui, oui ; nous ne faisons pas ce que nous voulons… »		Maeterlinck enlève ces répliques qui se suivent.
Ibid., Cinquième servante : « On dirait qu'ils **l'ont fait** tous ensemble. »		*Ibid*., Cinquième servante : « On dirait qu'ils **ont commis le crime** tous ensemble. »

A.V, S. 2(1), « Un appartement dans le château »		
Pièce originale 1892, Maeterlinck	**Partition 1902, Debussy**	**Pièce arrêtée 1901-1902, Maeterlinck**
p. 143, le médecin : « Ce n'est pas de cette petite blessure **qu'elle peut mourir** ».	p. 367, ***cf.* 1901-1902.**	p. 442, le médecin : « Ce n'est pas de cette petite blessure **qu'elle se meurt** ».
Ibid., Médecin : « ce n'est donc pas vous qui l'avez **tué**, mon bon seigneur ». Faute d'imprimerie (de grammaire) ou bien il peut s'agir de Pelléas ?	*Ibid.*, même si la partition marque le féminin « tuée », le e muet n'est pas chanté et le participe peut être pris pour le masculin.	*Ibid.*, Médecin : « ce n'est donc pas vous qui l'avez **tuée**, mon bon seigneur ».
p. 143, le médecin : « Elle ne pouvait pas vivre… Elle est née sans raison… pour mourir ; et elle meurt sans raison… »	*Ibid.*, Debussy enlève un passage philosophique d : « [Elle ne pouvait pas vivre… Elle est née sans raison… pour mourir ; et elle meurt sans raison…] »	p. 442, *cf.* 1892
p. 144, G : « J'ai tué sans raison ! J'ai tué sans raison !... »	p. 368, *cf.* 1901-1902**,** une seule occurrence de « J'ai tué sans raison ! »	*Ibid.*, Maeterlinck enlève la deuxième occurrence de la phrase « J'ai tué sans raison ! »
p. 144, *cf.* 1901-1902	p. 369, Debussy enlève la phrase de G : « s'étaient simplement embrassés ».	p. 443, G : « Ils s'étaient embrassés comme des petits enfants… Ils s'étaient simplement embrassés ».
Ibid., G : « Et moi, et moi tout de suite !... »	*ibid*., *cf.* 1901-1902, G :« Et moi, moi tout de suite !... », la conjonction *et* est supprimé.	p. 443, G : « Et moi, moi tout de suite !... » Maeterlinck enlève « et ».

Ibid., M : « Non, non ; la grande fenêtre… **la grande fenêtre…** »	p. 370, *cf.* 1901-1902, M : « Non, non, la grande fenêtre… c'est pour voir… », la répétition de « la grande fenêtre » est supprimée.	*Ibid.*, Maeterlinck enlève la deuxième occurrence de « la grande fenêtre… »
p. 146, M : « Êtes-vous **tout** seul dans la chambre, grand-père ? »	p. 373, M : « Êtes-vous seul dans la chambre, grand-père ? », **Debussy enlève « tout ».**	p. 444, *cf.* 1892
p. 147, M : « Y a-t-il longtemps que nous ne nous sommes vus ? »	p. 376, « Y a-t-il longtemps que nous nous sommes vus ? » **Debussy enlève la négation.**	p. 445, *cf.* 1892
p. 148, G : « Voulez-vous vous éloigner un instant, **s'il vous plaît, s'il vous plaît**… ».	p. 376, *cf.* 1901-1902	ibid., G : « Voulez-vous vous éloigner un instant, **mes pauvres amis**… »
p. 148, G : « Allez jusqu'au bout du corridor »	p. 377, Debussy enlève cette phrase de Golaud.	p. 445, *cf.* 1892
Ibid., G : « Vous pouvez revenir tout de suite, tout de suite… ».	p. 377, *cf.* 1901-1902	*Ibid.*, Maeterlinck enlève la deuxième occurrence de « tout de suite ».
p. 148, G : « Et tout ce que je ne savais pas jusqu'ici, me saute aux yeux ce soir… »	p. 380, Debussy enlève cette phrase de Golaud.	p. 445, *cf.* 1892
P. 149, G : « Mais je t'aimais tant !... Je t'aimais **tant** !... »	p. 381, *cf.* 1892	Ibid., G : « Mais je t'aimais tant !... Je t'aimais **trop** !... » Maeterlinck varie lexicalement la répétition.
p. 149, M : « Mais oui : je l'ai aimé. – Où est-il ? » Ponctuation, un tiret entre les deux phrases.	p. 385, des pauses qui séparent les deux phrases, avec le seul accompagnement de flûtes.	p. 149, M : « Mais oui : je l'ai aimé. Où est-il ? ». Il n'y a pas de tiret.
p. 149, G : « Il me semble… Il me semble… » Deux occurrences contre trois, *cf.* 1901-1902.	p. 385, *cf.* 1892	p. 446, « Il me semble… Il me semble… Il me semble… » Maeterlinck ajoute une troisième occurrence.
p. 151, G : « Il est temps ! Il est temps !... »	p. 389, Debussy enlève une occurrence de « Il est temps ! »	p. 446, *cf.* 1892
p. 151, G : « Où es-tu ? – Où vas-tu ? » Un tiret entre les deux questions.	p. 390, Debussy enlève la phrase « [Où vas-tu ?] »	p. 151, G : « Où es-tu ? Où vas-tu ? ». Il n'y a pas de tiret.

	ibid., Debussy enlève « [Il est déjà trop tard] » p. 392, Debussy enlève une deuxième occurrence de « non » de Mélisande. p. 394, Debussy enlève « oui » d'Arkël.	
p. 153, M : « J'ai peur du froid. – J'ai si peur des grands froids … ».	p. 394, *cf.* 1892	p. 153, M : « J'ai peur du froid. – **Ah** ! **J'ai peur** des grands froids…». Maeterlinck enlève « si », mais ajoute « Ah ! »
p. 153, A : « Ton enfant. – Tu es mère… »	p. 395, Debussy enlève « Tu es mère… » et remplace « Tu as mis au monde une petite fille… » par « ta petite fille… »	p. 448, *cf.* 1892 : « Ton enfant. – Tu es mère… Tu as mis au monde une petite fille… »
p. 154, G **:** « Qu'est-ce que toutes ces femmes viennent faire ici ?**...** » Les points de suspension suivent le point d'interrogation.	p. 397, *cf.* 1901-1902	p. 449, G **:** « Qu'est-ce que toutes ces femmes viennent faire ici ? » Il n'y a pas de points de suspension.
p. 155, G : « Pourquoi venez-vous ici ? »	p. 397, G : « Que venez-vous faire ici ? », Debussy répète deux fois la même question, à la place de « Pourquoi venez-vous ici ? »	p. 449, *cf.* 1892
Ibid., G : « Mais qu'est-ce que **c'est** donc ? »	p. 398, *cf.* 1892	p. 449, G : « Mais qu'est-ce que donc ? »
p. 155, G : « Ce n'est pas ?... » Les points de suspension suivent le point d'interrogation.	p. 398, *cf.* 1892	*Ibid.*, G : « Ce n'est pas ? » Il n'y a pas de points de suspension.
p. 155, Le médecin : « C'est la lutte de la mère contre… »	p. 399, *cf.* 1892	p. 450, Le médecin : « C'est la lutte de la mère contre **la mort**… »
p. 156, G : « Il faut le dire, dites ! dites !... » Les points de suspension suivent le point d'exclamation.		p. 450, G : « Il faut le dire, dites ! dites ! » Il n'y a pas de points de suspension.
p. 156, G : « Ce n'est pas ma faute… Ce n'est pas ma faute… »	p. 402, *cf.* 1892	*Ibid.*, G : « Elle ferme les yeux… ». Maeterlinck modifie complètement la réplique de Golaud.
p. 156, A : « Il faut parler à voix basse, **maintenant.** »	p. 403, *cf.* 1892	p. 450, A : « Il faut parler à voix basse. » Maeterlinck

		enlève *maintenant.* Cela évite la répétition avec la dernière réplique d'Arkël.
p. 156, A : « L'âme humaine est très silencieuse… »	p. 404, cf. 1892, les syllabes de « si-len-ci-eus**e** » sont chantées, détachées, pareil dans « timidement », p. 405 ; pareil dans : « si timide et si silencieux… », D, p. 407.	p. 450, Maeterlinck enlève cette phrase.
Ibid., A : « Oh ! oh !oh !... »	p. 405, Debussy enlève une des trois occurrences de « Oh ! » d'Arkël, ainsi que dans la réplique de Golaud, D, p. 406.	*Ibid*., *cf.* 1892
p. 157, didascalie Arkël, ***se retournant.***	p. 405, *cf.* 1892	Arkël, ***se tournant.***
p. 157, A : « Si vite, si vite… Tout à coup… »	p. 406, Debussy enlève « [Tout à coup…] »	p. 451, *cf.* 1892
p. 158, A : « si timide et si silencieux. . » Deux points.	p. 407, *cf.* 1892	p. 158, A : « si timide et si silencieux... » Les points de suspension normatifs.
p. 158, A : « C'était un **pauvre** petit être mystérieux ».	p. 407, *cf.* 1892	p. 451, Maeterlinck enlève « pauvre », A : « C'était un petit être mystérieux ».
Ibid., A : « Venez, venez… Mon Dieu ! Mon Dieu !... Je n'y comprendrai rien non plus… Ne restons pas ici. »	p. 408, Debussy enlève ces répliques d'A : « [Venez, venez… Mon Dieu ! Mon Dieu !... Je n'y comprendrai rien non plus… Ne restons pas ici.] »	p. 451, *cf.* 1892
p. 158, A : « Il ne faut pas que l'enfant reste **ici**, dans cette chambre… »	p. 408, *cf.* 1892	p. 458, A : « Il ne faut pas que l'enfant reste dans cette chambre… » Maeterlinck enlève le déictique *ici.*

Annexe 3

Chronologie de *Pelléas et Mélisande*

– **25 février 1891** – les premières notes de genèse de la pièce apparaissent dans l'agenda de Maeterlinck[921].

– **le 4 mai 1892** – la publication de la pièce chez Lacomblez, Bruxelles.

– **1892** – parution de rares articles journalistiques[922], surtout des commentaires sur la fable (comparaison avec d'autres amants mythiques) : *International New York Herald Tribune* (le 3 mai 1892), compare avec Paolo et Francesca[923] de *La Divine comédie* et Roméo et Juliette[924] ; Georges Boyer dans *Le Figaro* (le 5 mai) et un article dans la rubrique « Théâtre » du quotidien *Le XXe siècle* évoquent Paolo et Francesca.
La Liberté (le 6 juin), appelle Mélisande l'héroïne du drame. Partout bcp de fautes dans les prénoms : Goland, Moeterlinck, Mélisandre.
Juillet 1892, dans *Le Mercure de France*, l'article élogieux de Pierre Quillard (auteur de *La Fille aux mains coupées*). Des lettres et publications des écrivains belges (Charles van Lerberghe (lettre) ; Verhaeren, *L'Art moderne*, 8 mai 1892 ; Iwan Gilkin *La Jeune Belgique*, juin 1892 ; Valère Gille dans *Société nouvelle*, 1892).

– **le 17 mai 1893** – la création de la pièce au Théâtre des Bouffes-Parisiens, l'unique représentation, mise en scène de Lugné-Poe (également dans le rôle de Golaud). Debussy assiste à cette représentation de *Pelléas et Mélisande*. Sont aussi présents Mallarmé, Henri de Régnier, Pierre Loÿs, Camille Mauclair, Whistler, Jacques-Emile Blanche, Henry Bauer[925]. (Debussy avait assisté à *l'Intruse* en juin 1891.

– **le 8 août 1893** – Henri de Régnier obtient de Maeterlinck l'autorisation pour Debussy à mettre en musique *Pelléas et Mélisande*.

---

[921] Anne Schillings, « La genèse de *Pelléas et Mélisande* », *op.cit.*, p. 2.
[922] Arnaud Rykner, *Pelléas et Mélisande, op.cit.*, p. 162-165.
[923] Également Arthur Pougin, « Critique musicale », *L'Événement*, le 1er mai 1902, dans Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents, op.cit.*, p. 377.
[924] Francisque Sarcey fait le même rapprochement après la générale : « [Maeterlinck] nous réédite, avec le même goût d'originalité, la scène du balcon de *Roméo et Juliette* », *Le Temps*, 22 mai 1893, dans *Centenaire de* Pelléas, *op.cit.*, p. 149-160.
[925] Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif, op.cit.*, p. 159.

– **le 2 octobre 1893** – Debussy se plaint dans la lettre à Chausson de « [s'être] dépêché de chanter victoire pour *Pelléas et Mélisande*[926] », c'est dans cette lettre qu'il avoue avoir trouvé un moyen rare, le Silence.

– **novembre 1893** – Debussy vient voir Maeterlinck à Gand, accompagné de Pierre Louÿs. Les coupures proposées par Debussy sont autorisées par Maeterlinck en paroles.

– **fin 1893** – Debussy joue déjà quelques morceaux de *Pelléas et Mélisande* à son ami violoniste Eugène Ysaÿe (dédicataire du *Quatuor à cordes*), notamment lors de sa visite à Bruxelles, lettre à Chausson du 16 novembre 1893[927]. Debussy a l'air de commencer le travail sur *Pelléas et Mélisande* avant même sa rencontre avec Maeterlinck, ce qu'il raconte dans la même lettre du 16 novembre. Antérieurement, dans la lettre à Chausson du 3 septembre 1893, Debussy annonce qu'il avait terminé A.IV, S.4 « Une fontaine dans le Parc[928] » par laquelle il a commencé le travail sur le drame[929].

– **1894-1895** – Debussy écrit des lettres à Henri Lerolle[930] (peintre, violoniste amateur, beau-frère de Chausson), ces lettres est un beau témoignage de la genèse de *Pelléas et Mélisande.* Debussy offre à Lerolle en juin et juillet 1895 un ensemble d'esquisses de *Pelléas et Mélisande*.

– **mai 1895** – Le projet d'opéra de Debussy est connu depuis 1895 grâce à des articles de presse. Louis Gallet cite dans *Le Ménestrel* fin mai l'opéra de Debussy parmi ceux qui attendent d'être créés : « J'ai là une liste, renouvelée de celle que j'ai publiée en 1880 et qui me semble fort instructive […] : […] Debussy, *Pelléas et Méléandre* [*sic*][931] ».

– **le 17 octobre 1895** – la lettre de Maeterlinck à Debussy, donnant l'autorisation absolue de travail sur *Pelléas et Mélisande*[932].

---

926 Claude Debussy, *Correspondances*, *op.cit*, p. 160-161.
927 Claude Debussy, *Correspondances*, *op.cit.*, p. 175-176.
928 Christian Goubault prend par méprise une autre scène pour la première du travail de Debussy, A.II, S.1 qui porte le même nom « Une fontaine dans le parc », Christian Goubault, *Claude Debussy, la musique à vif*, Minerve, 2002, p. 159.
929 Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 156.
930 Claude Debussy, *Correspondances*, *op.cit*, p. 2269.
931 Louis Gallet, « Le Théâtre lyrique », *Le Ménestrel*, 61e année, n 21, le 26 mai 1895, p. 171.
932 Claude Debussy, *Correspondances*, *op.cit*, p. 284-285.

– **octobre-novembre 1895** – le critique musical Étienne Destranges découvre *Pelléas et Mélisande* bien avant sa création. Le 19 octobre, Destranges annonce *Pelléas et Mélisande* dans « Nouvelles artistiques[933] ». À ce moment, les *Proses lyriques* de Debussy viennent de sortir chez Fromont. Destranges publiera en 1909 l'étude sur *Ariane et Barbe-Bleue* et en 1910 l'étude sur *Pelléas et Mélisande.*

– **le 5 juin 1896** – la lettre de Debussy à Gustave Doret où il écrit : « De plus, Mr Debussy vient de terminer *Pelléas et Mélisande,* drame de M.Maëterlinck[934] » [*sic*].

– **mai 1898** – les premiers contacts de Debussy avec André Messager et Albert Carré, suivis d'une promesse écrite de Carré de créer *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-comique. C'est Messager qui le persuade de programmer le drame en série et non pas hors-série pour les habitués des concerts dominicaux ou matinaux[935].

– **parallèlement en 1898** – Le Prince of Wales Theatre of London avait donné plusieurs représentations de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck avec une musique de scène de Gabriel Fauré, composée en un mois et demi (avec la chanson de Mélisande, « Les trois sœurs aveugles »).

– **1898** – la publication par Maeterlinck de *Pelléas et Mélisande* avec modifications, notamment, la chanson de Mélisande est remplacée par « Les trois sœurs aveugles ».

– **vers avril 1900** – Debussy met au point sa partition chant et piano de *Pelléas et Mélisande*. Les chanteurs n'eurent que des épreuves pour travailler pendant les répétitions. La partition ne voit le jour que début mai 1902 (dédicaces à Carré et à H. Busser). La partition d'orchestre ne paraît qu'en 1904.

---

933 Étienne Destranges, « Nouvelles artistiques », *L'Ouest-Artiste*, 11e/327-3, le 19 octobre 1895. D'autres œuvres annoncées sont *Le Roi Arthus* de Chausson, *Saint-Julien l'Hospitalier* d'Erlanger, *William Ratcliff* de Xavier Leroux, cité dans Jean-Christophe Branger, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », *op.cit*., p. 5.

934 Claude Debussy, *Correspondances*, *op.cit*., p. 315.

935 André Messager, « Les premières représentations de *Pelléas* », dans *Revue musicale*, mai 1926 (réédition. n° spécial, 1964).

– **le 3 mai 1901**[936] – Albert Carré, Directeur de l'Opéra-comique, fait la promesse à Debussy que *Pelléas* sera joué la saison prochaine.

– **fin décembre 1901** – *Le Ménéstrel* annonce que Mélisande sera interprétée par Mary Garden. Elle chante dans *Louise*, encore le 25 février (lors des répétitions de *Pelléas et Mélisande*), ainsi que Dufrane et Vieuille ; Jean Périer, tous sont pensionnaires de l'Opéra-comique. Le décorateur, Lucien Jusseaume, « appartenait à la tradition réaliste hostile à toute avant-garde, il était considéré comme un spécialiste des paysages et travaillaient depuis quatre ans pour l'Opéra-comique d'une manière continue[937] ».

– **1901 -** Maeterlinck dédie à Debussy *La Vie des abeilles* : « à Claude Debussy / En cordial hommage / d'un collaborateur / M. Maeterlinck[938] ».

– **1901-1902** – Maeterlinck publie **Théâtre** en trois volumes, les tomes 1 et 3 sont édités en 1901 et le 2e tome avec P et M, en 1902. Debussy aurait pu connaître toutes les éditions : 1893, 1898, 1902.

– **début 1902** – début des répétitions, Messager laisse entrer quelques musiciens et critiques dans la salle[939]. L'Opéra-comique a sur affiche entre 35 et 37 spectacles entre janvier et mars. Au programme les plus fréquentes *Louise* de Charpentier qui a dépassé sa 100e représentation ; *Grisélidis* de Massenet ; *Mireille* de Gounod et *Manon* de Massenet. Au moment de la création de *Pelléas et Mélisande*, Albert Carré est le directeur de l'Opéra-comique ; André Messager assure la direction musicale ; Henri Busser – chef de chœurs ; Louis Landry – chef de chanteurs.

– **les 7, 14 et 21 février 1902** - procès-verbaux de la tentative de l'arbitrage à propos de Pelléas entre Maeterlinck et Debussy[940].

---

[936] le 5 mai 1901, d'après Jean Barraqué, *Claude Debussy, op.cit*., p. 145. Cependant, la lettre du 5 mai où Debussy annonce « la promesse écrite » d'Albert Carré fait croire que la date du 3 mai est plus fiable, dans Claude Debussy*, Correspondance*, 1993, *op.cit.,* p. 167.

[937] François Lesure, *Claude Debussy avant* Pelléas, *ou les années symbolistes*, *op.cit.,* p. 185.

[938] Catalogue Coulet et Faure (septembre 1966), n 534, cité dans Claude Debussy, *Correspondance*, p. 2272.

[939] Les tous premiers échos sont publiés dans *Le Monde artiste*, 30 mars 1902 : « c'est la musique la plus originale que l'on ait composée depuis Wagner […] c'est une musique absolument nouvelle, sans tonalité précise, un peu flottante mais d'une saveur, d'une personnalité, d'une expression intense. Nul accord qui permette d'affirmer que l'on est dans tel ou tel ton. Si, par hasard, on rencontre un accord parfait, vite il s'enchaîne à quelque autre imprécis », cité d'après François Lesure, *Claude Debussy avant* Pelléas, *ou les années symbolistes*, *op.cit.*, p. 186).

[940] François Lesure, *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 253-255.

– **le 19 mars** – Maeterlinck assiste à la répétition de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-comique, une seule fois[941].

– **depuis le 21 mars** – *Pelléas* est en répétition d'orchestre.

– **le 2 avril** – la première grande répétition d'ensemble, avec les chanteurs (la veille Messager vient demander à Debussy 75 mesures de raccords[942].

– **le lundi 14 avril 1902** – la lettre de Maeterlinck dans *le Figaro*.

– **le 28 avril 1902** – la générale « aussi peu générale que possible[943] », d'après Debussy dans la lettre à Gabriel Mourey à la même date[944].

– **le 29 juin 1903** – la lettre de Debussy à André Messager pour le remercier des corrections des épreuves de la partition d'orchestre de *Pelléas et Mélisande* qui doit apparaître en 1904 chez Fromont.

– **octobre 1906** – deux lettres de Debussy à Georgette Leblanc, regrettant la distribution affirmée par le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles où elle est encore remplacée[945] par Mary Garden. Debussy fait référence à Maeterlinck, sans pourtant le nommer : « Je ne demande qu'à être d'accord avec votre mari, dont la collaboration, entière cette fois-ci, me serait si précieuse. Comme il est beaucoup plus puissant que moi à Bruxelles, je me permettrai de lui laisser le soin de trouver le dénouement que nous souhaitons tous[946] ».

– **le 28 janvier 1913** – le souper du centième de *Pelléas*[947].

[941] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit*., p. 645, note 1.
[942] La lettre de Debussy à Paul-Jean Toulet, le 2 avril 1902, *Correspondance*, 1993, p. 170, note 9.
[943] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, 1993, p. 171.
[944] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 650.
[945] Georgette Leblanc chantera Mélisande en 1912 à Boston.
[946] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 974.
[947] Claude Debussy, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 1583, note 2.

– **juin 1920** – Maeterlinck assiste à la représentation du drame lyrique *Pelléas et Mélisande* pour la première fois et écrit à Mary Garden : « Je m'étais juré de ne jamais voir le drame lyrique *Pelléas et Mélisande*. Hier j'ai violé mon serment et je suis un homme heureux[948] ».

– **entre 1902 et 1914** – du vivant de Debussy, l'Opéra-Comique donne 107 représentations de *Pelléas et Mélisande*. De multiples représentations à l'étranger (y compris Grand Théâtre de Lyon en France)[949], des versions en langues nationales : allemande, italienne, anglaise, russe (au Théâtre du drame musical de Saint-Petersbourg en 1915 par Iossif Lapitski).

– **entre 1907 et 1928** – *Pelléas et Mélisande* est créé sur la scène internationale en anglais, allemand, italien, hongrois, danois, croate, flamand, néerlandais, suédois, tchèques[950].

– **entre 1908 et 2010** – 23 représentations de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-comique[951].

– **entre 1977 et 2012** – 12 représentations de *Pelléas et Mélisande* à Paris, dont en 1992, la création de Peter Steiner au Théâtre du Châtelet (direction Pierre Boulez) et en 1997 de Robert Wilson au Palais Garnier.

[948] François Lesure, *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, *op.cit.,* p. 187.
[949] Annexes 3 et 4 par Denis Herlin, dans Pelléas et Mélisande, *cent ans après : études et documents, op.cit.,* p. 315-329.
[950] *L'Avant-Scène Opéra,* 2012, *op.cit*., p. 130.
[951] *L'Avant-Scène Opéra,* 2012, *op.cit*., p. 131-132.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Claude Debussy

DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* (musique imprimée), drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition d'orchestre, édition originale, Paris, Durand & Cie, 1902, Paris, imprimerie Rolland Père et Fils, juin 1971.

DEBUSSY, Claude *Monsieur Croche et autres récits* ; éd. complète de son œuvre avec une introduction et des notes par François Lesure, Paris, Gallimard, NRF, 1971.

DEBUSSY, Claude, *Correspondance 1884-1918*, Réunie et présentée par François Lesure, Collection savoir : sur l'art, Hermann, 1993.

DEBUSSY, Claude, *Correspondance 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche Antidilettant*, Paris, Gallimard, NRF, 1926.

Maurice Maeterlinck

MAETERLINCK, Maurice, *Pélléas et Mélisande*, 2e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, dans *Œuvres II, Théâtre 1*, édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999.

MAETERLINCK, Maurice *Pelléas et Mélisande, Pièce et Livret*, Saint-Didier – Vaucluse, éditions l'Escalier, 2010.

MAETERLINCK, Maurice, *Bulles bleues, souvenirs heureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948.

MAETERLINCK, Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stéfan Gross, Bruxelles, Labor, 1985.

MAETERLINCK, Maurice, *Carnets de travail (1881-1890)*, T. I et T. II, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 2002.

MAETERLINCK, Maurice, *Devant Dieu*, Paris, Fasquelle, 1937.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Cahier bleu*, texte établi et annoté par Joanne Wieland-Burston, Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, t. 22, 1976. Le vocabulaire musical utilisé par Maeterlinck même est f°3, p. 97.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles*, 1896, Paris, Grasset & Fasquelle, « Les Cahiers Rouges », 2008.

MAETERLINCK, Maurice, lettre du 14 avril 1902, *le Figaro*, « Courrier des théâtres », p. 4 [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k285841x/f4.item, consulé le 20.07.2019].

MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres I, II, III,* édition établie, commentée et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, éd. présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2020.

MAETERLINCK, Maurice, P*elléas et Mélisande*, Paris, Fasquelle, 1901, la préface, les commentaires et les notes de Pierre Citti, Paris, Librairie générale française, 1989.

MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande,* préface de Henri Ronse, lecture de Christian Lutaud, Bruxelles, Espace nord, « Théâtre », 2012.

MAETERLINCK, Maurice, *Petite Trilogie de la mort, L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, édition établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Wallonie-Bruxelles, Espace Nord, 2012.

MAETERLINCK, Maurice, *Poésies complètes*. *Serres chaudes. Quinze chansons. Neuf chansons de la trentaine. Treize chansons de l'âge mûr*. Édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965.

Ouvrages et articles sur *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck

ANGELET, Christian, « *Pelléas et Mélisande*. Des brouillons de Maeterlinck au livret de Debussy », dans *Pelléas et Mélisande*, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, Annales, XXIX, 1994, p. 52.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1985.

BERG, Christian, « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », in Annales, t. XXVIII, 1991, p. 33-45.

CABRAL, Maria de Jesus, *Mallarmé hors frontières* : *des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2007.

COMPÈRE, Gaston, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955.

COMPÈRE, Gaston, *Maurice Maeterlinck,* Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1998.

DESCAMPS, Maryse, *Maurice Maeterlinck. Un livre : « Pelléas et Mélisande », une œuvre*, Bruxelles, Labor, 1986.

DESSONS, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

GORCEIX , Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, essai suivi de Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles* et *La Mort de Tintagiles*, Paris, Eurédit, 2006.

GORCEIX, Paul, « *Pelléas et Mélisande*, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention », dans *Pelléas et Mélisande*, actes du colloque international de Gand, 27 novembre 1992.

GORCEIX, Paul, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri éditions, Académie royale de langue et de littérature française, 2005.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, *L'Intruse, Intérieur*, drames suivis de « Le Tragique quotidien » et « Préface » au *Théâtre*, Paris, Eurédit, 2005.

HERMANS, Georges (dir.), *Les Cinq chansons de Mélisande*, Paris, 1969, Extrait de la revue *Le Livre et estampe*, n°57-58.

KANDINSKY, Vassily, « Tournant spirituel », *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1912, *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, traduit de l'allemand par Pierre Volboudt, Paris, Denoël, 1969, p. 61-65.

KNAPP, Bettina, *Maurice Maeterlinck*, Boston: Thackery Publishers, 1975.

KOLBUS, *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere : « Pelléas et Mélisande » Zur musicalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg, Tectum Verlag, 2001, p. 283-290.

LECAT, Maurice, *Bibliographie de Maurice Maeterlinck. Littérature, science, philosophie, Bruxelles*, Ancienne librairie Castaigne, 1939.

LERBERGHE (van), Charles, *Pelléas et Mélisande (Maeterlinck) : notes critiques*, Liège, éditions Dynamo, 1962.

LUCET, Sophie, « Pelléas et Mélisande », *in Annales*, t. XXIX, Actes du Colloque international de Gand, 27 novembre 1992.

LUGNE-POE, Aurélien, *La Parade*. *Le Sot du tremplin*, Paris, Gallimard, 1930, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9799126c/f12.item.r=Lugné-Poe%20La%20Parade>, consulté le 23.11.17].

MARTIN-LAU, Philippe (dir.), *Centenaires de* Pelléas, Orléans, Paradigme, 2001.

Maurice Maeterlinck, exposition Bibliothèque Nationale, Paris 1962 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5838919f.r=Figaro%2024%20août%201890?rk=150215;2.

MESCHONNIC, Henri, « Jouer *Pelléas et Mélisande* à plusieurs langues ensemble », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (ed.), *Claude Régy*, « Les Voies de la création théâtrale », vol.23, coll. « Art du spectacle », Paris, CNRS éditions, 2008, p. 276-279.

MIRBEAU, Octave, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, le 24 août 1890, p. 1, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281227j.item>, consulté le 25 avril 2020].

Pelléas et Mélisande, Publications de l'Université de Tours, Littérature et Nation, n°2, juin 1990, [en ligne : http://seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/bibliotheque/items/show/25, consulté le 28 février 2020].

REGY, Claude dans *Maurice Maeterlinck*, La Mort de Tintagiles, commentaire dramaturgique de Claude Régy, Arles, Actes Sud ; Bruxelles, Labor, 1997, p. 107-109.

RYKNER, Arnaud, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle » dans *L'Œil et le Théâtre. La Question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes. Etudes théâtrales et études visuelles – Approches croisées*, dir. Florence Baillet, Mireille Losco-Lena et Arnaud Rykner, *Etudes théâtrales*, n° 65, 2016.

RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.

RYKNER, Arnaud, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français », 1998.

SCHILLINGS, Anne, « La genèse de *Pelléas et Mélisande* », *Audace*, volume 1, Bruxelles, janvier 1970.

Ouvrages et articles sur Debussy et *Pelléas et Mélisande* en musique

Avant-scène Opéra, « Pelléas et Mélisande », n° 226, Éditions Premières Loges, janvier-février 2012.

Avant-Scène Opéra, « Pelléas et Mélisande », n° 9, mars-avril, 1977.

Avant-Scène Opéra, n° 275, « Opéra et mise en scène : Olivier Py », novembre 2007, p. 49-51.

ACKÉRÉ (Van), Jules, Pelléas et Mélisande, *ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, préface de Charles Van den Borren, Bruxelles, Librairie encyclopédique, 1952.

ALMENDRA (d'), Julia, *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, thèse de doctorat présentée à l'Institut Grégorien de Paris, G. Enault, 1950.

ANDRÉANI, Éveline, « Texte et musique ou les aventures du sens. A propos de *Pelléas et Mélisande* : Maeterlinck et Debussy », Analyse musicale, 1987, p. 21-28.

BARRAQUE, Jean, *Debussy*, 1962, Seuil, « Solfèges », 1994, édition revue et mise à jour par François Lesure.

BARRAUD, Henry, *Les cinq grands opéras*, Paris, Le Seuil, 1972.

BARTOLI, Jean-Pierre, LABUSSIERE, Annie, MALENGREAU, Thérèse, MEEUS, Nicolas, POIRIER, Alain, « Debussy : *Pelléas et Mélisande* – bibliographie commentée », *Analyse Musicale*, n° 29, novembre 1992, CAPES –AGREG 1993, p. 31-60.

BOUCOURECHLIEV, André, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.

BOULEZ, Pierre, « Miroirs pour *Pelléas et Mélisande* », 1969 dans *Points de repères*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, coll. « Musique / Passé /Présent », Paris, Bourgois/Seuils, 1981, également dans *Avant-Scène Opéra*, 2012, p. 94-103.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966.

BRANGER, Jean-Christophe, « Étienne Destranges et Debussy : dès *Proses lyriques* à *Pelléas et Mélisande* », Cahiers Debussy, n° 29, Paris, le Centre de documentation Claude Debussy, 2005.

BRISCOE, J.R., *Claude Debussy: A Guide to Research (Gariand Composer Resource Manuals 27)*, New York, Garland, 1990.

Carnet : Leçons Guiraud // 1889-90 [Document d'archives], manuscrit autographe, département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, RES VMF MS-130.

CARRÉ, Albert, *Souvenirs de théâtre*, Paris, Librairie Plon, 1950.

Claude Debussy 1862-1918 : Livre d'or, n° spécial de la *Revue Musicale*, Paris, Rechard-Masse, n° 258, 1964.

Debussy et l'évolution de la Musique au XXe siècle, Paris, C.N.R.S., 1965.

DESTRANGES, Étienne, « *Pelléas et Mélisande*, Étude analytique et critique », *Revue musicale de Lyon*, 1910.

DIETSCHY, Marcel, *La Passion de Claude Debussy*, Nechâtel, A la Baconnière, « Langages », 1962.

DOUCHE, Sylvie, BRANGER, Jean-Christophe, « Un siècle de regards sur *Pelléas et Mélisande* : la parole aux compositeurs », *Revue Musicale de Suisse Romande*, 55e année, n 2, p. 34-35.

DRIVER, Paul, « Debussy through His Letters », The Musical Times, n°128, décembre 1987, [en ligne : <https://www.jstor.org/stable/964808>, consulté le 30 novembre 2017], p. 687-689.

DURAND, Jacques, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris, Durand, éditions musicales, 1924.

EMMANUEL, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Mellottée, 1926.

EMMANUEL, Maurice, *[Carnet : Leçons Guiraud // 1889-90 [Document d'archives]*, manuscrit autographe, département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, RES VMF MS-130.

Esquisses de Pelléas et Mélisande (1893-1895) / Claude Debussy ; publ. en fac-sim. avec une introd. par François Lesure, Genève, Minkoff, 1977.

GARDEN, Mary, *Souvenirs de « Mélisande »*, avant-propos de *Claude Debussy*, n° 98, Liège, Brimorions, 1962.

GOLÉA, Antoine, *Pelléas et Mélisande. Analyse poétique et musicale*, Paris, L'Education Musicale, 1952.

GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy, la musique à vif*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2002.

GOUBAULT, Christian, *Claude Debussy*, Paris, Champion, 1986, Paris, Minerve, 2002.

GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1984.

GRAYSON, David, « The libretto of Debussy's "Pelléas et Mélisande" », *Music and Letters* LXVI/1, 1985, p. 34-50.

GUILLON, Claude, « La conception musicale et dramatique de *Pelléas et Mélisande* », L'Ouest-Artiste, 22e/729-15, 19 janvier 1907 et 22e/730-16, 26 janvier 1907.

HOEREE, Arthur, *Inédits sur Claude Debussy*, Paris, Publications techniques, collection « Comoedia-Charpentier », 1942, p. 25-33.

INGHELBRECHT, Désiré-Émile, *Comment on ne doit pas interpréter* Carmen, Faust, Pelléas, Paris, Heugel, 1933.

KRISTÉVA, Julia, « *Pelléas et Mélisande* : une mélancolie sonore », *Lectures d'opéra*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 25-47.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, 1976, Paris, Plon, 2019.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique de l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1968.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3 volumes, Paris, Seuil, 1980.

JARDILLIER, Robert, *Pelléas*, Paris, éditions Claude Aveline, 1927.

JAROCINSKI, Stefan, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, 1966, traduit du polonais par Thérèse Douchy, préface de Vladimir Jankélévitch, Paris, Seuil, 1970.

JOUBERT, Muriel, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs. Résonances picturales*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018.

JULIEN, Jean-Rémy, « L'influence des crieurs de Paris sur le récitatif debussyste : une hypothèse », dans I.R.A.S.M., Volume 15, No.2, 1984, pp.141-157, Jean-Rémy Julien, Université de Paris IV, 1984.

KŒCHLIN, Charles, « Souvenirs sur Debussy », 1947, publié et préfacé par François Lesure, Cahiers Debussy, n° 7, 1983.

KŒCHLIN, Charles, *Claude Debussy*, Paris, H. Laurens, 1927.

KŒCHLIN, Charles, Pelléas et Mélisande, *étude publiée et éditée par Aude Caillet*, Cahiers Debussy, n° 27-28, Centre de Documentation Claude Debussy, 2003-2004.

KUNZE, Stefan, « Quelques aspects de l'orchestration dans *Pelléas et Mélisande », Analyse Musicale*, n° 31, mai 1993, p. 22-26.

LALO, Pierre, « Feuilleton », *Le Temps*, le 19 janvier 1909.

LALO, Pierre, « La Musique », *Le Temps*, le 20 mai 1902.

LALOY, Louis, « Exercice analytique sur les quatre premières mesures de *Pelléas* », *Revue musicale, histoire et critique*, 2/11, 1902. Reproduit dans *La musique retrouvée*, 1902-1907, Paris, Desclée de Brouwer, 1928.

LALOY, Louis, *Debussy*, Paris, Dorbon-Ainé, 1909, Paris, Aux armes de France, 1944.

LESURE, François, *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genève, Minkoff, 1977.

LESURE, François, *Claude Debussy avant « Pelléas » ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992.

LESURE, François, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003.

LESURE, François, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994.

LESURE, François, *Claude Debussy. Iconographie musicale*, Genève, Minkoff, 1975, Paris, Minkoff et Lattès, 1980.

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy, his life and mind*, Londres, Cassell, 1962-65, 2 vol., trad. de l'anglais par Léo Dilé, suivi de l'analyse par Harry Halbreich, *Claude Debussy, sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980. Réédition anglaise, Cambridge University Press, 1978.

LUTAUD, Christian, « La musique de *Pelléas*, de Maeterlinck à Debussy », AFMM, XXIII, 1997, p. 35-58.

MALENGREAU, Thérèse, « Du *Pelléas* de Maeterlinck au *Pelléas* de Debussy », p. 31-39, *L'Art moderne*, 1890, [en ligne : https://www.yumpu.com/fr/document/read/16547748/1890-universite-libre-de-bruxelles, consulté le 6 août 2022].

NECTOUX, Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005.

Pelléas et Mélisande *cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012.

PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, *Le temps retrouvé*, Gallimard, 1954, tome III, p. 116-128.

PY, Olivier, « *Pelléas et Mélisande* (Debussy), 2007 », *in L'Avant-scène Opéra*, n° 275, 2013, p. 49-51.

RIVIÈRE, Jacques, « *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy », in *Études*, 1911, Paris, Gallimard,1944.

ROLLAND, Romain, *Correspondance avec R. Strauss*, Paris, *Cahiers R.Rolland III*, Paris, 1951, p. 36-59.

ROLLAND, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908, 2e édition, Paris, Hachette, 1949, p. 197-206.

RUF, Éric, « Le temps à marée basse », programme de *Pelléas et Mélisande* du 9 au 15 octobre 2021 au Théâtre des Champs-Elysées, p. 16-19.

Ne pas sauter de ligne [vérifier partout]

SCHAEFFNER, André, « Debussy et ses rapports avec la musique russe », Musique Russe, t. 1, Paris, P.U.F., 1953, p. 95-138.

SEGALEN, Victor, *Segalen et Debussy*, Monaco, éd. du Rocher, 1961. Introduction par A. Schaeffner, « Du côté de Debussy ».

SELLARS, Peter, « *Pelléas et Mélisande* (Amsterdam) », *in L'Avant-scène Opéra*, n° 287, 2015, p 56-58.

SPAMPINATO, Francesco, *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, l'Harmattan, 2011.

SPIETH-WEISSENBACHER, Christiane, « Prosodes et symboles mélodiques dans le récitatif de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 13, n° 1 (Jun., 1982), pp. 83-92, [en ligne : < http://www.jstor.org/stable/3108064?read-now=1&loggedin=true&seq=1#page_scan_tab_contents>, consulté le 27 avril 2018].

SPIETH-WEISSENBACHER, Christiane, *Le Récitatif mélodique dans* Pelléas et Mélisande *de Claude Debussy*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle sous la direction de Marc Honegger, Strasbourg, 1979, [LIVR-204]. Centre de documentation Debussy, <http://www.debussy.fr/encd/fonds/livr/livres_s.php>.

SUARÈS, André, *Debussy*, Paris, Emile-Paul, 1922.

TERRASSON, René, Pelléas et Mélisande *ou l'initiation*, préf. de François Lesure, Paris, Édimaf, 1982.

VALLAS, Léon, Claude *Debussy et son temps*, Albin Michel, Paris, 1958. Un ouvrage complet, contenant des textes de Debussy (« Pourquoi j'ai écrit Pelléas), des critiques (Gaston Carraud), des lettres.

VUILLERMOZ, Émile, *Claude Debussy*, 1957, Paris, Flammarion, 1962.

VUILLERMOZ, Émile, *Histoire de la musique*, 1949, Paris, Fayard, 1960.

Ouvrages généraux (littérature, théâtre, théorie du langage)

Anthologie du théâtre français au XXe siècle, textes choisis et dossier réalisés par Cécile Backès, lecture d'image par Henri Scepi, Paris, Gallimard, 2011.

ARISTOTE, *De l'âme*, II, 8, 420b ; trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1982.

ARISTOTE, *Histoire des animaux*, trad. par Barthélemy Saint-Hilaire, 1883, [en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/animaux4.htm#IX, consulté le 10 octobre 2020].

ARISTOTE, *La Poétique*, 50 b 15, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre, *Les 100 mots du symbolisme*, Presse Universitaire de France, 2011.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, « Points », 1982.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue* : *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, 1992, édition de Francis Moulinat, Paris, Librairie Générale Française, « Les Classiques de Poche », 1999.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

BENVENISTE, Emile *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.

BERNADET, Arnaud, *Poétique de Verlaine : "En sourdine, à ma manière"*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BERNADET, Arnaud, *La Phrase continuée*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BERNADET, Arnaud, KACHLER, Olivier, LAPLANTINE, Chloé (dir.), *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2020.

BIRAUD, Michèle et DELBEY, Evrard, *Philomèle : Du mythe aitiologique au début du mythe littéraire*, Rursus, [en ligne : https://journals.openedition.org/rursus/45, consulté le 17 juillet 2017], revue numérique 1/2006.

BIRAUD, Michèle, *Les Interjections du théâtre grec antique. Etude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2010.

BRETON, André, « Silence d'or », *La Clé des champs*, 1953, Pauvert, 1979.

BROGNIEZ, Laurance, JAKOBI, Marianne et LOIRE, Cédric (dir.), *Ceci n'est pas un titre: les artistes et l'intitulation*, Lyon, Fage éditions, 2014.

CHAMPFLEURY, Jules, *Souvenirs des Funambules*, 1859, Genève, Slatkine, 1971.

CHAMPFLEURY, GAUTIER, NODIER & anonymes, *Pantomimes*, textes choisis et préfacés par Isabelle Baugé, Paris, Cicero, 1995.

CHISS, Jean-Louis, DESSONS, Gérard (dir.), *La force du langage*. *Rythme*, *Discours*, *Traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000.

CLAUDEL, Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.

DELATTRE, Pierre, "Un triangle acoustique des voyelles orales du français", *The French Review*, XXI (May 1948), p. 477-484.

DELATTRE, Pierre, « L'Intonation par les oppositions », *Le Français dans le monde*, 64, 1969.

DELATTRE, Pierre, « Les dix intonations de base du français », *The French Review*, XI (1), 1966, p. 1-14.

DELEUZE, Gilles, « Bégaya-t-il », *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DESSONS, Gérard (dir.), *La Licorne*, n° 41, *Penser la voix*, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997.

DESSONS, Gérard, « La criée du poème », dans Montserrat Prudon (dir.), La Poésie à cœur à corps et à cris, Mandres-les-Roses, Mandala, « Traverses », 2OO5, p. 33-56.

DESSONS, Gérard, « La phrase comme phrasé », *La Licorne*, « La phrase », n° 42, 1997, p. 41-53.

DESSONS, Gérard, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, IN PRESS, 2006.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2016.

DESSONS, Gérard, *L'art et la manière*, Paris, Honoré Champion, 2004.

DESSONS, Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015

DESSONS, Gérard, *Le Poème*, Paris, Armand Colin, 2011.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, Traité du rythme : des vers et des proses, Paris, A.Colin, 2005.

DESSONS, Gérard, « Où va l'art brut ? » dans Vincent Capt, Sarah Lombardi, Jérôme Meizoz (dir.), *L'Art brut*, Lausanne, Editions Antipodes&Collection de l'Art Brut, 2017, p. 59-68.

FAUDEMAY, Alain, « Aux limites de la voix », *Cahiers des Amis de Paul Verlaine*, Paris, 5, 1983, p. 10-12.

GELY, Véronique, HAQUETTE, Jean-Louis, TOMICHE, Anne (dir.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, 2006.

GOUGENHEIM, Georges, *Eléments de phonologie française. Etude descriptive des sons du français du point de vue fonctionnel*, Strasbourg, Plublications de la Faculté des Lettres de l'Université, 1935.

GRAMMONT, Maurice, *Le vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, Paris, Delagrave, 2e édition, 1947.

GRINSHPUN, Yana, *Ô Entre langue(s), discours et graphie*, Paris, Edition Ophrys, 2008.

HAAR, Michel, « La Voix du poème », *Poésie*, 58, 1991, p. 73-87.

HEIDSIECK, Bernard, « Poésie action, poésie sonore », *Revue d'esthétique*, Paris, 4, 1982, p. 139-148.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999.

ILLOUZ, Jean-Nicolas (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2008.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2014.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Mallarmé entre les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

JAMAIN, Claude, *Idée de la voix, Etudes sur le lyrisme occidental*, Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

JAMAIN, Claude, *L'imaginaire de la musique,* Paris, Champion, 2003.

JAMAIN, Claude, *La Voix sous le texte*, Presse universitaire d'Anger, 2002.

KACHLER, Olivier, *Poétiques de l'inconnaissable*, Paris, Garnier, 2020.

LE BRETON, David, *Eclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris, Matailié, 2011.

LEON, Pierre-Roger, RIGAULT, André, FAURE, George, « Systématique des fonctions expressives de l'intonation », *Analyse des faits prosodiques*, Paris-Montréal, Paris-Montréal, Didier, 1970, p. 57-72.

LOTE, Georges, *Etudes sur le vers français. L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Paris, La Phalangue, 2e éditions considérablement augmentée, 1913-1914.

LUCBERT, Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

LUCKEN, Christopher, « Orphéophonie : l'enchantement de la voix et le silence d'Euridyce », dans Gérard Dessons (dir.), *La Licorne*, n° 41, *Penser la voix*, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 53-86.

MAINZER, Joseph, « Les cris de Paris », *Les Français peints par eux-mêmes*, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle publiée par Léon Curmer, 1841, t. IV, Paris, Omnibus, p. 201-285.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, NRF, 1940.

MALLARMÉ, Stéphane, « Théâtre », *Œuvres complètes*, Paris, Pléiades, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Genève, Droz, « Titre courant », 2018.

MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Armand Colin, 2011.

MARIE, Gisèle, *Le Théâtre symboliste, ses origines – ses sources. Pionniers et réalisateurs*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973.

MARTINET, André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1967.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MESCHONNIC, Henri, « Le poème et la voix », *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 273-296.

MESCHONNIC, Henri, « Seul comme Benveniste, ou Comment la critique manque de style », *Langages n°* 111, juin 1995.

MESCHONNIC, Henri, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », Linx, n°9, « Emile Benveniste. Vingt ans après », Presses universitaires de Paris Nanterre, 1997, [en ligne : http://linx.revues.org/1075, consulté le 28 février 2018].

MESCHONNIC, Henri, « L'oralité, poétique de la voix », *La Rime et la vie*, Gallimard, "Folio Essais", 2006, p. 310-340.

MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par l'oralité ? », dans *Langue française*, n° 56, *Le rythme et le discours*, 1982. p. 6-23.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.

MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, P.U.F., 1985.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t.I, 1891-1917, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

MICHAUD, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, avec la collaboration de Bertrand Marchal et d'Alain Mercier, Paris, A.-G. Nizet, 1995.

MILLET, Adrien, *Les grammairiens et la phonétique ou l'enseignement des sons du français depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Monnier, 1933.

MOCKEL, Albert, *Esthétique du Symbolisme, Propos de littérature*, 1894.

NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, 1808, 2e éd. 1828, réémprimée avec une introduction de Henri Meschonnic, Bramepan, TER, 1984.

PAÏNI, Philippe, « Ces choses qui sont dans la voix », *Le Français aujourd'hui*, Armand Colin, 2005/3, n° 150, *Voix. Oralité de l'écriture* [en ligne : https://www.cairn.info/publications-de-Païni-Philippe--51249.htm].

PAÏNI, Philippe, « Entendre clairement ce qui nous trouble », *Le Français aujourd'hui*, 2005/3, n° 150, *Voix. Oralité de l'écriture.* [en ligne : https://www.cairn.info/publications-de-Païni-Philippe--51249.htm].

PAÏNI, Philippe, « Une conversation sur la voix au théâtre », *Le Français aujourd'hui*, 2005/3, n° 150, *Voix. Oralité de l'écriture* [en ligne : https://www.cairn.info/publications-de-Païni-Philippe--51249.htm].

Pantomimes fin de siècle, textes présentés et annotés par Gilles Bonnet, Paris, Éditions Kimé, 2008.

PEYRE, Henri, *La littérature symboliste*, Presse Universitaire de France, 1976.

PIERRET, Jean-Marie, *Phonétique historique du français et Notions de phonétique générale*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994.

PLATON, *République*, trad. par Bernard Suzanne, 2012, [en ligne : <https://www.plato-dialogues.org/fr/tetra_4/republic/trois_couches.htm#call9>. Les trois couches (lits) *République*, X, 595c7-598d6, consulté le 20 mai 2020].

PLEASANTS, Jeanne Varney, *Etudes sur l'E muet. Timbre, durée, intensité, hauteur musicale*,

Paris, Librairie C.Klincksieck, 1956.

RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l' Œuvre,* Paris, L'Arche, 1957.

ROBICHEZ, Jacques, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.

ROSSET, Théodore, « E féminin au XVIIe siècle », *Mélanges de phololog*ie *offerts à F.Brunot … par ses élèves français et étrangers*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1904, p. 433-450.

ROUSSELOT, Abbé, *Principes de phonétique expérimentale*, Paris, Didier, 1924, 2 vol. [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k660041.r=Rousselot%20Principes%20de%20phon%C3%A9tique%20exp%C3%A9rimentale?rk=42918;4, consulté le 29 septembre 2020].

RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Paris, Seuil, 1982.

SCEPI, Henri, *Poétique de Jules Laforgue*, Presses Universitaires de France, 2000.

STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

STEINER, George, *Réelles présences : les arts du sens*, traduit de l'anglais *Real Presences. Is there anything in what we say ?*, 1989, par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, « Essais », 1991.

SWIATKOWSKA, M. *Entre dire et faire*. *De l'interjection*, Cracovie, Université Jagelonne, 2000.

THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1962.

TIBI, Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

TODOROV, Tsvétan, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

VALÉRY, Paul, *« Existence du symbolisme »*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957 et dans *Œuvres, t.II,* Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2016.

Vocabulaires de la voix, textes réunis et présentés par Barbara Cassin et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 2008.

WAGNER, Jacques, (éd.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises*, 1713-1875, Clermont-Ferrand, P.U., 2001.

ZUMTHOR, Paul, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, N 40, Paris Seuil, 1979, pp. 514-525.

ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Genève, Slatkine, 1981.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

Ouvrages généraux (musicologie)

ABBATE, Carolyn, "Tristan in the Composition of Pelleas," 19th Century Music, v (1981–2), 117–40.

ABBATE, Carolyn, PARKER, Roger, *A History of opera, the last 400 years*, New York, W.W. Norton, 2012.

ABBATE, Carolyn, *Voix hors-chant. Opéra et récit musical au XIXe siècle*, trad. de l'angl. (É-U) par David Fiala, Paris, Van Dieren, 1991.

ADORNO, Théodor, *Mahler. Une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.

ALBÉRA, Philippe, *Le Son et le sens : essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contre-champ, 2008.

ANDRÉANI, Éveline, *Antitraité d'harmonie*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.

ANGER, Violaine, *Berlioz et la scène : penser le fait théâtral*, Paris, Vrin, 2016.

ANGER, Violaine, *Le Sens de la musique : 1750-1900*, t.I, t.II, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, «AEsthetica», 2005.

BACILLY, Bénigne de, *L'Art de bien chanter*, 1679, Genève, Minkoff, 1972.

BARRAUD, Henry, « Le récitatif mélodique », *Musique Russe*, t. I, études réunies par Pierre Souvtchinsky, Paris, 1953, p. 82-83.

BELLAIGUE, Camille, « L'Opéra récitatif », *Les époques de la musique*, p. 608-638, [en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_%C3%89poques_de_la_musique/03, consulté le 23 mai 2020].

BELTRANDO-PATIER, M.-Cl., « *Pelléas* ou les aventures du récit musical », dans Citti, Pierre (éd.), *Littérature et Nation*, 2e série, n° 2, « Pelléas et Mélisande », Publications de l'Université de Tours, 1990.

BOUCOURECHLIEV, André, *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995.

BOUCOURECHLIEV, André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOULEZ, Pierre, « Dire, jouer, chanter », *Points de repère*, 1981.

BUSSER, Henri, « A propos de *Pelléas et Mélisande* », *Revue des deux mondes*, 1952.

CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, 1858, (Adolphe Delahays, Librairie-Editeur), Wentworth Press, 2016.

CHABANON, Michel-Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le theater*, Genève, Slatkine reprints, 2013.

CHION, Michel, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.

CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le Féminin et le sacré, Paris, Stock*, 1999.

CLÉMENT, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris Grasset, 1979.

COHEN, Marcel, "Récitation et chant", *Le Français moderne*, 1950, p. 189-202.

COHEN, Marcel, "Strophes de la chanson française", revue Europe, janvier 1949, p. 21-38.

COMBARIEU, Christophe, *Le Lied*, PUF, « Que sais-je ? », 1998.

COMBARIEU, Jules, *Théorie du rythme dans la composition moderne, d'après la doctrine moderne*, Paris, Alphonse Picard, 1897.

D. COHEN, Levinas, « Pour une voix instrumentée », Silences 4 (numéro spécial Debussy), 1987, pp. 37-41.

DECOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Minuit, "Paradoxe", 2017.

DECROISETTE, Françoise (dir.), *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

DIDIER, Béatrice, *Le Livret d'opéra en France au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013.

FAURE, Michel, VIVÈS, Vincent, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, 2000.

FÉTIS, François-Josephe, « Sur le récitatif », *Revue musicale*, Paris, 1827.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, CANTAGREL, Gilles (dir.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1994.

GARCIA, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, Heugel et Cie, [1847] / Genève, Minkoff, 1985.

GODET, Robert, « Claude Debussy », La *semaine littéraire*, n° 1267, 1919, pp. 172-174, reproduit dans *Le Monde musical* 29/8.

GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant ; avec un traité des accens, de la quantité, & de la prononciation*, Paris, Jaques le Fevre & Pierre Ribou, [1707] : [en ligne], [consulté le 21 avril 2018], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50664w>.

Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours, Sylvie Bouissou, Christian Goubault, Jean-Yves Bosseur, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2005.

JEULAND-MEYNAUD, Maryse, « Légitimité de la librettologie », *Revue des études italiennes*, n° 22, 1976, p. 60-101.

JOUBERT, Muriel, « Recueillement : de Baudelaire à Claude Debussy », *in Aspects de la mélodie française,* Actes du colloque, Gérard Streletski (dir.), Lyon, Symétrie, 2008, p. 111-173.

JULIEN, Jean-Rémy, « L'influence des crieurs de Paris sur le récitatif debussyste : une hypothèse », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (I.R.A.S.M)., vol. 15, N.2, 1984, pp.141-157, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/836861>.

KAMINSKI, Piotr, *Les 101 grands opéras*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2014.

KAMINSKI, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Arthème Fayard, 2003.

KASTNER, Georges, *Les Voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours* ; précédé de *Considérations sur l'origine et le caractère du cri en général*, 1857, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067473d>, consulté le 8 juillet 2022].

KŒCHLIN, Charles, *Traité de l'Orchestration* (Vol. I-IV), Paris, Éditions Max Eschig, 1955.

LAI, Antonio, *Genèse et révolutions des langages musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2002. Sémiotique et philosophie de la musique. Beaux-arts, musique, chanson.

LE TOUZE, Denis, « La rencontre esthétique Verlaine-Debussy dans les *Ariettes oubliées* », *in Aspects de la mélodie française,* Actes du colloque, Gérard Streletski (dir.), Lyon, Symétrie, 2008, p. 95-110.

LESURE, François, *L'Opéra classique français XVIIe – XVIIIe siècles*, Genève, Minkoff, 1972.

MAGDICS, Klara, « Emotional patterns in Intonation and Music, n° 16 (1-3), 1963, p. 298-326.

MOUTARD, Nicolas, « L'Articulation en musique », *La Linguistique*, n° 7 (2), 1971

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

NIEDERMEYER, Louis-Alfred (fils), *Vie d'un compositeur moderne* », Préface de Camille Saint-Saëns, Paris, Librairie Fischbacher, 1893.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, 1872, trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1989.

NOSKE, Frits, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc : essai de critique historique*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.

Philosophie de la musique : imitation, sens, forme, textes réunis par Florence Fabre et Robert Muller, Paris, Vrin, 2013.

PICARD, Timothée, *La Civilisation de l'opéra : sur les traces d'un fantôme*, Paris, Fayard, 2016.

PICARD, Timothée, *L'Art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

PICARD, Timothée, *Wagner : dictionnaire encyclopédique / sous la direction de Timothée Picard ; avec la collaboration de Claire Badiou, Patrick Besnier, Angela Braito, ... [et al.]*, Actes Sud, 2010.

POIZAT, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métaillé, 2001.

RABATE, Dominique Rabaté[952] (dir.), *Modernités 8. Le sujet lyrique en question*, textes réunis par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, (2e partie, II - De la nature et de la propriété des accords), [en ligne : https://chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMTRA2_TEXT.html, consulté le 2 octobre 2022].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues : où il est parlé de la mélodie, et de l'imitation musicale*, Genouilleux, La Passe du vent, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique françoise*, Textes établis et annotés par Olivier Pot, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1995, p. 287-328.

ROUSSELOT, Mathias, *Le sens de la musique : ontologie et téléologie musicales*, Paris, l'Harmattan, 2016.

[952] Il y a son article dans *L'Offrande lyrique*, Illouz (dir.)

SAINT AUGUSTIN, *De Musica*, VI, v. 8 ; trad. G. Finaert et F.-J. Thonnard, DDB, 1947.

SCHURE, Édouard, *Histoire du Drame Musical*, Perrin, 1911.

SEBILLOT, Paul, *Le Folklore de France, littérature et ethnographie traditionnelle*, Paris, O. Doin et fils, 1913.

SMITH, Patrick, J., *The tenth muse: a historical study of the opera libretto*, Londres, 1971.

SPIRE, Antoine, « Mots et note. La bataille du compositeur et du librettiste », *Les Cahiers techniques de l'art*, I (3), 1947-8, p. 11-27.

STRICKER, Rémy, *La mélodie et le lied*, PUF, « Que sais-je ? », 1975.

SURMONT, Nicolas de, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS Éditions, 2010.

THIEBAULT, Paul, *Du Chant, et particulièrement, de la romance*, par le Gal Thiébault, Paris, A. Bertrand, 1813.

VILA, Marie-Christine, *Guide de l'Opéra, les œuvres majeures du répertoire*, 2000, Paris, Larousse, 2012.

WAGNER, Richard, *Opéra et Drame*, 1850 et *La Musique de l'avenir*, 1860, *Œuvres en prose, Opéra et drame*, traduction des Gesammelte Schriften ; trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme, Plan de la Tour : Ed. d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1982.

Dictionnaires

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

BULLET, *Dissertation sur la mythologie française et sur plusieurs curieux de l'histoire de France*, Paris, Moutard, 1771, p. 15-16, [en ligne], [consulté le 6 novembre 2022], <https://books.google.fr/books?id=rswTAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PA15#v=onepage&q&f=false>.

CANDÉ (de), Roland de *Nouveau dictionnaire de la musique*, Paris, Seuil, 2000.

CLÉMENT, Félix, Larousse, Pierre, *Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique)*, 1905, C. Tchou, édition revue et mise à jour par Arthur Pougin, « Bibliothèque des introuvables », 1999.

Dictionnaire encyclopédique de la musique, Oxford, éd. Denis Arnold, 1983, Paris, 1988.

FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*[1], Paris, Fayard, 2003.

GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2000.

GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 1997.

HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Bordas, 1993.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1867, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994.

MORÉRI, Louis, *Le Grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 1674, article « Lusignan ou Lézignen », p. 842, [en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15108754/f888.item, consulté le 8 août 2022].

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, 1885.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, 1768, Paris, Hachette Livre BNF, 2013, également [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k850406b/f7.image;jsessionid=CD3EE7870E977299C61E8A7086E5043F>, consulté le 30 août 2015].

SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, « Musique ouverte », 1999.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1878, edited by Stanley Sadie, 2nd edition, Grove, Oxford University Press, 2001.

The New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.

Trésor de la langue française, *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* (1789-1960), Paris, Gallimard, 1985, [en ligne : <http://atilf.atilf.fr>].

VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, 2005, Larousse, « In extenso », 2017.

Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle, sous la dir.de Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, 2005.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, Le motif de Pelléas aux violons, A.V, S.2 (1) ; D, p. 386. 21

Fig. 2, Le motif de Pelléas aux altos, A.I, S.4(3) ; D, p. 49. 22

Fig. 3, Le motif de Pelléas repéré par Étienne Destranges. 23

Fig. 4, Le motif de Pelléas repéré par Gérard Condé. 23

Fig. 5, Le motif de Pelléas d'après la partition pour orchestre, A.I, S.3(2) ; D, p. 40. 24

Fig. 6, « La chanson de Mélisande » dans Maurice Maeterlinck, *Pélléas et Mélisande*, 2e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892, p. 70-71. 49

Fig. 7 a), « La chanson de Mélisande » mise en musique par Debussy ; D, p. 153-154. 51

Fig. 7 b), « La chanson de Mélisande » mise en musique par Debussy, la suite ; D, p. 153-154. 52

Fig. 8, « Oh ! Je ne suis pas heureu-se !... », la voix de Mélisande ; D, p. 128. 55

Fig. 9 a), « Toute ! Donne ! », le duo de Pelléas et Mélisande ; D, p. 362. 68

Fig. 9 b), « Toute ! Donne ! », le duo de Pelléas et Mélisande, accompagné de l'orchestre ; D, p. 362. 69

Fig. 10, « Ah ! », la voix de Mélisande ; D, p. 363. 70

Fig. 11, *Mélisande*, mise en scène de Richard Brunel aux Bouffes du Nord (Paris), mars 2023. Le décor au début de la représentation de *Mélisande*. Photo © Alisa Rakul. 94

Fig. 12, *Mélisande*, mise en scène de Richard Brunel aux Bouffes du Nord (Paris), mars 2023. La dernière scène avant les applaudissements. Photo © Alisa Rakul. 95

Fig. 13, Pelléas et Mélisande, mise en scène d'Éric Ruf au Théâtre des Champs-Elysées, mai 2017, A.I, S.3(2), Pelléas, Geneviève et Mélisande regardant la mer © Vincent Pontet 97

Fig. 14*, Pelléas et Mélisande*, mise en scène d'Eric Ruf aux Théâtre des Champs-Elysées, mai 2017, A.II, S.3, Pelléas et Mélisande dans la grotte © Vincent Pontet. 98

Fig. 15, « À mon âge », la voix d'Arkël ; D, p. 268. 122

Fig. 16, Dix intonations de français de Pierre Delattre. 124

Fig. 17, « Tu entends mes baisers le long de tes cheveux… », la voix de Pelléas ; D, p. 176. . 128

Fig. 18, « Oh ! oh ! loin d'ici loin… », la voix de Mélisande ; D, p. 12. 129

Fig. 19, « Si, si, je les fer-me la nuit… », la voix de Mélisande ; D, p. 19. 130

Fig. 20, « On dirait que mes mains sont mala-de aujourd'hui » ; la voix de Mélisande, D, p. 80. 131

Fig. 21, « Mélisan-de », la voix de Golaud ; D, p. 401 131

Fig. 22, *Pelléas et Mélisande*, partition d'orchestre ; D, p. 356. 132

Fig. 23, L'exemple de Gérard Condé des harmonies naturelles dans les cordes sous la voix de Mélisande « je me suis enfuie, enfuie ». 161

Fig. 24, « Je me suis enfuie !... enfuie !... enfui-**e** !... », la voix de Mélisande ; D, p. 11. 162

Fig. 25 a), « Il faut voyager », la voix rapportée du père malade de Pelléas (A. IV, S.1), D, p. 256. 219

Fig. 25 b), « Il faut voyager », la voix rapportée du père malade de Pelléas, la suite (A. IV, S.1) ; D, p. 256-257. 220

Fig. 26 a), « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas », la lettre de Golaud, lue par Geneviève, A.I, S.3(2), D, p. 30. 222

Fig. 26 b), « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas », la lettre de Golaud, lue par Geneviève, la suite, A.I, S.3(2), D, p. 31. 223

Fig. 27, « Mélisande », la voix de Mélisande, D, p. 22. 230

Fig. 28, « Je viens souvent m'asseoir ici, vers midi », la voix de Pelléas, D, p. 72. 231

Fig. 29, « C'est au tour de la pauvre petite… », phrase finale d'Arkël, D, p. 408. 233

Fig. 30, *Pelléas et Mélisande*, dix dernières mesures de l'orchestre, D, p. 409. 234

Fig. 31, « On entendrait dormir l'eau », la voix de Pelléas ; D, p. 76. 258

Fig. 32, « Il est temps de rentrer », la voix de Geneviève ; D, p. 65. 260

Fig. 33, « C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux… », la voix d'Arkël ; D, p. 407. 262

Fig. 34, « Ils sont plus longs que moi », la voix de Mélisande et dialogue avec Pelléas ; D, p. 82. 266

Fig. 35, « J'entends pleurer », la voix de Golaud ; D, p. 7. 280

Fig. 36, « Oh ! oh ! qu'y a-t-il au bord de l'eau ? », la voix de Golaud ; D, p. 8. 280

Fig. 37, « On pourrait la prendre sans peine cependant », la voix de Golaud, A.I, S.2(1) ; D, p. 16. 283

Fig. 38, « Je la laisserai là », la voix de Golaud ; D, p. 15. 284

Fig. 39, « Je me suis enfuie !... enfuie !... enfuie !... », la voix de Mélisande ; D, p. 11. 286

Fig. 40, « Oh ! oui ! oui ! oui !... », la voix de Mélisande ; D, p. 10. 287

Fig. 41, « Si profondément qu'on a peur », la voix de Geneviève lisant la lettre de Golaud, A.I, S. 3(2) ; D, p. 31. 288

Fig. 42 a), « Une autre lettre », la voix de Pelléas ; D, p. 41. 289

Fig. 42 b), « Une autre lettre », la voix de Pelléas, la suite ; D, p. 41. 290

Fig. 43, « Il fait sombre dans les jardins », la mélodie de Mélisande, A. II, S. 3 (2) ; D, p. 47. 291

Fig. 44, « Je venais du côté de la mer… », la voix de Pelléas, A.I, S.4 (3) ; D, p. 52. 291

Fig. 45, « Je voudrais y plonger mes deux mains… », la voix de Mélisande ; D, p. 79. 293

Fig. 46, « Oh !... pourquoi partez-vous ? », la voix de Mélisande ; D, p. 69. 295

Fig. 47, « Extrait du monologue d'Arkël », A.I, S.3(2) ; D, p. 36. 297

Fig. 48, « Oh ! oh ! j'ai vu passé quelque chose au fond de l'eau… », la voix de Mélisande ; D, p. 83. 299

Fig. 49, Le pli de la page double ; D, p. 86-87. 300

Fig. 50, « oh ! oh ! », la voix de Mélisande, A.II, S.1 ; D, p. 87. 301

Fig. 51, « Vous allez la tuer », Arkël et Golaud ; D, p. 391..... 309

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE 1
ABRÉVIATIONS 2
PRÉLUDE 3
PREMIÈRE PARTIE Entre lecture critique et lecture créative : historicité et modernité d'une œuvre continuée 12
Chapitre I Autrement dans la tradition 13
1. Une « révolution subtile » dans le langage et la musique 13
2. Motifs et variations comme parole latente 17
3. Au fond des mythes 28
Chapitre II À l'écoute du langage, selon sa double « partition » 44
1. Le travail de récriture parallèle 44
2. La double chanson de Mélisande 47
3. Des variations linguistiques et discursives 52
Chapitre III Face à l'événement : réceptions et recréations dans l'*inentendu* du langage 73
1. Archives critiques : « le nom de notre ignorance » 73
2. Musique et poésie : un nouvel « hymen » des arts 79
3. Les tendances contemporaines de la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* 89
DEUXIÈME PARTIE Genres, formes et inventions 100
Chapitre I Le livret : historicité et poétique d'une forme 101
1. Le texte entre littérature et musique 101
2. Le livret, gardien du silence 109
3. Le livret en tant que poème 114
Chapitre II Le récitatif : entre le parlé, le chanté, le phrasé 120
1. La parole mise en valeur 120
2. Les deux phrasés du récit 134
3. Chanter comme l'on parle naturellement 148
Chapitre III Simplicité, brièveté, justesse 163
1. Un paradoxe : la simplicité symboliste 163
2. L'« humilité » de la parole selon Maeterlinck 173
3. Justesse de l'expression 177
TROISIÈME PARTIE La parole chantante : « l'air ou chant sous le texte » 183
Chapitre I La question du lyrique : entre dire et entendre 184
1. Entre parole chanté et chant parlé : une nouvelle approche lyrique 184

2. Lyrique, lyre, lyrisme 187
3. À l'écoute d'Orphée 194
Chapitre II La voix entre les soupirs et les cris 200
1. Une autre manière de chant 200
2. Échos de l'ombre 214
3. De l'exclamation au phrasé, du phrasé au chant 236
Chapitre III Silence poétique et silence musical 253
1. Écrire avec le silence 253
2. Noter les silences 268
3. Le silence éloquent du e muet 302
POSTLUDE 324
ANNEXES 332
Annexe 1 Tableau des œuvres de Maurice Maeterlinck mises en musique (dans l'ordre chronologique après *Pelléas et Mélisande*) 332
Annexe 2 Tableau comparatif des versions de *Pelléas et Mélisande* : texte originale de la pièce (1892) ; texte de la partition (1902) ; texte arrêté par Maeterlinck (1902) 343
Annexe 3 Chronologie de *Pelléas et Mélisande* 387
BIBLIOGRAPHIE 393
Corpus principal 393
Ouvrages et articles sur *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck 394
Ouvrages et articles sur Debussy et *Pelléas et Mélisande* en musique 396
Ouvrages généraux (littérature, théâtre, théorie du langage) 400
Ouvrages généraux (musicologie) 405
Dictionnaires 408
TABLE DES ILLUSTRATIONS 410
TABLE DES MATIÈRES 413