

« ON ENTENDRAIT DORMIR L'EAU »

Claude Debussy : *Pelléas et Mélisande*

La mer, Sirènes, La cathédrale engloutie, Ondine, Reflets dans l'eau, Jardins sous la pluie, Poissons d'or, L'Isle joyeuse, Le Tombeau des naïades, De grève..., la liste des titres d'œuvres de Debussy est éloquente, et encore sans tenir compte des « jets d'eau » verlainiens ni des « grands bassins » mallarméens des recueils de mélodies !

Prédilection d'un musicien pour la fluidité aux trajectoires intemporelles, pour l'insaisissable matière informe et changeante ou poétique de l'instant en fuite, « *tout se passe comme si le mouvement [Mouvement qui est le titre du 3^{ème} morceau du 1^{er} Livre des Images pour piano, un des rares titres abstraits de Debussy] engendrait lui-même la substance sonore, ainsi que l'eau d'une source semble engendrée par son jaillissement* » (André Souris).

Le thème de l'eau a été le thème profond de l'imaginaire debussyste.

L'anecdote de la découverte du texte de Maeterlinck est connue. Debussy se promène un soir de l'été 1892 boulevard des Italiens et trouve chez Flammarion le drame en cinq actes, *Pelléas et Mélisande*, qui vient de paraître. Le 17 mai 1893, dans un fauteuil du 7^{ème} rang d'orchestre au Théâtre de l'Œuvre, il assiste, aux côtés de Stéphane Mallarmé, à l'unique représentation parisienne de la pièce. En novembre de la même année, il part en Belgique : « *J'ai vu Maeterlinck, avec qui j'ai passé une journée à Gand. D'abord il a eu des allures de jeune fille à qui on présente un futur mari, puis il s'est dégelé et est devenu charmant. A propos de Pelléas, il me donne toute autorisation...* ».

Interrogé trois ans plus tôt par son professeur Ernest Guiraud sur ce que devrait être le poète dont il pourrait tirer un jour un drame musical, le compositeur avait prophétisé : « *Ce sera celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien...* ». Debussy a trouvé dans la pièce de Maeterlinck des correspondances avec sa propre esthétique.

Le dernier chapitre de son *Essai sur l'imagination de la matière, L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard l'a intitulé *La parole de l'eau*. On peut y lire cet hommage au dramaturge belge : « *Près d[e l'eau] la gravité poétique s'approfondit. L'eau vit comme un grand silence matérialisé. C'est auprès de la fontaine de Mélisande que Pelléas murmure : « Il y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau. » Il semble que, pour bien comprendre le silence, notre âme ait besoin de voir quelque chose qui se taise [...]. Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence, au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes. ».*

S'interrogeant sur les raisons du choix d'un texte littéraire par un compositeur, André Boucourechliev, dans son *Debussy*, sous-titré *la révolution subtile*, suggère ceci : « *Ce sont, généralement et au premier moment, des facteurs irrationnels, un contact immédiat, érotique si l'on peut dire, qui relève de la structure poétique du texte plutôt que de sa signification. [...] « Debussy a trouvé dans la pièce de Maeterlinck de mystérieuses résonances à sa propre musique ».*

Le thème de l'eau permet justement de descendre au plus profond de ces correspondances. Il met en jeu ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cet unique drame lyrique du compositeur et, peut-être, de plaider efficacement pour un chef-d'œuvre paradoxal.

On connaît les affres de la création de l'œuvre. Après dix années de gestation difficile, Mélisande va finalement côtoyer, sur la scène de l'Opéra-Comique, la compagnie improbable de Lakmé, Carmen, Mignon, Mireille et Manon ! Rien de moins expérimental que la salle Favart. Dans ces années-là, si elle continue de succomber à l'éternel féminin dont Massenet garde toujours la formule sensuelle et capiteuse, appréciée de Debussy, elle vibre, abomination suprême pour le père de Mélisande, aux accents naturalistes de la *Louise* de Gustave Charpentier, avant de pleurer aux malheurs des petites femmes de Puccini, autre objet de mépris du compositeur français.

La vie musicale française est ainsi faite que seule une salle subventionnée saurait accueillir l'œuvre d'un musicien célèbre depuis 1894. C'est l'année où le subtil brandon révolutionnaire debussyste, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, bissé à La Société nationale de Musique, crève, comme un ballon de baudruche, l'enflure du postromantisme. Célèbre, Debussy a en outre grandi dans le sérail, le Conservatoire, dont il sort avec le Premier Prix de Rome en 1884. En réalité, c'est la brouille largement médiatisée entre le compositeur et Maeterlinck qui va mettre le feu aux poudres. Debussy refuse le rôle de l'héroïne à Georgette Leblanc, la femme de Maeterlinck. Sculpturale et réfrigérante, la chanteuse a quelque chose d'impérial qui suscite cet hommage à Mallarmé : « *Toute une volonté se compose harmonieusement aux dons plastiques et d'organe, ici souverains* ». Une telle volonté, une stature aussi altière lui valurent de perdre le rôle de celle qui meurt d'une blessure qui n'aurait même pas tué un oiseau. Le rôle sera pour l'Écossaise Mary Garden. Une blondeur préraphaélite, un timbre doucement insinuant, un accent idéal pour qui affirme être née « *loin d'ici... loin... loin...* ». « *C'était la douce voix secrètement entendue, avec cette tendresse défaillante, cet art si prenant auquel je ne voulais pas croire jusque-là.* », confiera Debussy.

Maeterlinck fait publier dans les journaux un désaveu de paternité haineux : « *Le Pelléas de l'Opéra-Comique est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie ; et, dépouillé de tout contrôle sur elle, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante* ». A partir de ce texte largement distribué, la cabale s'organise. La gouaille parisienne rebaptise la pièce *Pédéraste et Médisante* et Yniold est surnommé le petit Guignol ou le petit Ignoble. Au choix. Enfin la répétition générale est un chahut monstrueux : tempêtes de rires, invectives aux personnages en scène, interruptions. C'est un désastre et, aux entractes, une empoignade entre les tenants d'une hostilité sarcastique et les fervents enthousiastes. L'enthousiasme va pourtant rapidement

trionpher, puisque l'œuvre est jouée 23 fois avant la fin de la saison de sa création : 1902.

Cependant le paradoxe d'une œuvre solidement implantée au répertoire mais dont il faut toujours prendre la défense, perdure. Entre 1977 et 1998, Elisabetta Soldini a recensé, pour *L'Avant-scène Opéra*, 65 productions nouvelles à travers le monde. Ce qui n'empêche pas *Pelléas* de rester un opéra pour les *happy few*. Dans un article de 1969, Pierre Boulez a cherché les raisons qui interdisent à *Pelléas* une vaste « popularité ».

« Comment se fait-il que le couple Pelléas-Mélisande ne soit jamais devenu un symbole, en dépit de très belles scènes où leur amour se découvre et s'affirme ? Probablement parce que le matériau théâtral se situe à mi-chemin : les personnages sont intemporels, ils possèdent toutes les qualités requises pour devenir mythiques ; cependant, ils sont impliqués dans un drame très quotidien, auquel semble manquer, précisément, la dimension mythique. »

La conception théâtrale de l'œuvre est constamment tiraillée entre intemporalité et prosaïsme, onirisme et réalisme. L'action se déroule dans un pays hors du temps et de l'espace ; de Mélisande, on ne sait ni d'où elle vient ni de quoi elle meurt. A côté de cela, une sorte de « degré zéro » du langage, comme dans cet échange de répliques :

MÉLISANDE : Voulez-vous un peu d'eau ?

GOLAUD : Merci, je n'ai pas soif.

Difficile après une telle platitude d'accéder au mythe. Et tous les critiques de s'engouffrer dans la brèche wagnérienne. Ils s'y sentent d'ailleurs invités par Debussy lui-même qui, dans les années de composition de *Pelléas*, multiplie les attaques contre le mage de Bayreuth, le « vieux Klingsor », comme il l'appelle, sans craindre le paradoxe, la castration du magicien de *Parsifal* semblant peu compatible avec la descendance « post-wagnérienne » qui prolifère au tournant du siècle ! Mais là où le compositeur ridiculise une mythologie de carton-pâte, la critique se laisse envoûter par le rite. A Wagner donc les héros mythiques,

Tristan, Isolde, les Walkyries apportant au Walhall les guerriers morts ou les Filles du Rhin, gardiennes de l'Or. A Debussy, le trio du drame bourgeois, les petits moutons qui ont peur du noir et les pauvres dormant dans une grotte, comme des clochards, des SDF...

Le nœud du problème est peut-être là, dans l'amour-haine que Debussy ressentait à l'égard de Wagner. Ne dit-il pas, dans une note écrite l'année de la création de son opéra : « *Il fallait [...] chercher après Wagner et non d'après Wagner.* » ?

« *A dix-huit ans, j'étais farouchement wagnérien.* », avoue-t-il. 1880 donc... Cinq ans plus tard, la *Revue wagnérienne* cristallise autour du mot d'ordre esthétique de Mallarmé (« *Tout reprendre à la musique* ») le mouvement symboliste. Paul Valéry a popularisé l'idée selon laquelle les poètes symbolistes, dont Maeterlinck a été le dramaturge, n'avaient d'autre trait commun que cette tentative de réappropriation de la musique. Mais le mot « symbolisme » résiste.

Le symbole ne suffit pas à définir le symbolisme, sinon toute littérature serait symboliste, du moment qu'elle emploie une image en tant que signe d'une chose. Il faut, pour l'esthétique symboliste, que le symbole soit la clé ultime de toute chose. Il fait signe, dans la réalité sensible de la langue, vers un monde idéal qu'il désigne, comme le doigt levé du Baptiste dans le tableau de Léonard au Louvre.

La définition serait, malgré ses prétentions philosophiques, décevante, si le symbolisme n'avait ouvert le symbole à la pluralité des significations. Voici ce qu'en dit Mallarmé : « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.* ».

L'œuvre, au lieu d'imposer une signification univoque sur laquelle le lecteur ou le spectateur pourrait s'accorder avec l'auteur, propose une multiplicité de sens différents voire contradictoires.

Du mythe au symbolisme, il peut sembler y avoir dégénérescence. Tristan meurt dans les bras d'Isolde ; Mélisande fuit le cadavre de Pelléas, en disant qu'elle n'a pas de courage. Les deux héroïnes meurent sans explication naturelle, mais la reine d'Irlande expire dans la lave musicale d'un *Liebestod*, tandis que la petite fille du royaume d'Allemonde « *s'en va sans rien dire* ».

Pourtant il existe une ironie tragique dans *Pelléas et Mélisande*. Elle tient à l'ignorance des personnages de leur propre destin. « *Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan !* », s'exclame Golaud. Et le texte use et abuse de formules autour de la négation du savoir qui dénoncent leur inconscience de ce qu'ils sont, de ce qu'ils éprouvent, de ce qu'ils désirent.

C'est précisément à nous, spectateurs, de remplir ce vide. Nous y sommes invités par l'ouverture des sens possibles laissée béante par Maeterlinck. Nous y sommes aussi guidés par l'orchestre de Debussy et une utilisation systématique du leitmotiv. Mais ce n'est pas de leitmotiv wagnérien qu'il s'agit. Celui-là annonce et dénonce de façon univoque. Et Debussy ironise à ce propos : « *Songez que (les personnages de la Tétralogie) n'apparaissent jamais sans être accompagnés de leur damné « leitmotiv » ; il y en a même qui le chantent ! Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, en déclamerait lyriquement le contenu !* ». Le leitmotiv de Debussy est tissé de couleurs, de reflets, d'éclats ou de murmures changeants qui ne laissent pas deviner la trame. André Boucourechliev affirme que « *l'auditeur se trouve inclus dans cette totalité sonore* » et parle de « *thèmes immergés* ».

Pour en finir avec ces généralités sur le symbolisme et l'esthétique de Debussy que Vladimir Jankélévitch a nommée *le Mystère de l'instant*, citons le jugement de Mallarmé qui affirme à propos de notre pièce : « *Il semble que soit joué une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame.* ».

Rappelons-en brièvement la trame. Dans un pays hors du temps et de l'espace, Golaud, petit-fils du roi Arkel, a trouvé Mélisande en pleurs, perdue dans la forêt. Il l'épousera et la ramènera au château d'Allemonde. Mais Mélisande aimera le jeune frère de son mari, Pelléas, et son amour sera partagé. Un jour Golaud surprend les amants qui s'avouent leur passion et tue Pelléas. Torturé par le doute, Golaud exige de Mélisande qu'elle lui dise la vérité sur leur amour. Mais la jeune femme met au monde un enfant et meurt, sans avoir dévoilé son secret.

Il faut écouter la scène de la rencontre entre Golaud et Mélisande. Le décor – j'aurais pu dire l'orchestre : ici c'est la même chose ; plutôt, non, c'est chose même ! - représente une forêt. Trois sons au hautbois signalent à Golaud « *une petite fille qui pleure au bord de l'eau* ». D'emblée Mélisande fait corps avec l'eau. La didascalie précise : « *Le rideau ouvert, on découvre Mélisande au bord d'une fontaine.* ». Le spectateur la voit, avant que Golaud ne la découvre par ses sanglots. D'entrée de jeu, Mélisande est également associée aux larmes. Elle s'est enfuie et s'est arrêtée en pleine forêt. Elle a jeté une couronne à l'eau et menace de s'y jeter elle-même.

Cette première scène conjugue bien des aspects de la symbolique de l'eau.

L'érotisme tout d'abord. Dans un opuscule consacré à Maeterlinck, Maryse Descamps rapproche l'apparition de Mélisande de ce qu'elle appelle le complexe de Nausicaa, en référence à l'apparition, sur le rivage des Phéaciens, d'Ulysse nu aux yeux de la fille du roi Alkinoos. Evidemment. A condition d'inverser les sexes. Mais peut-être y a-t-il plus simple. Le motif de la femme à la fontaine, de la femme au bain qui éveille le désir amoureux. Parce que l'association de l'eau et de la femme, c'est l'évocation de la nudité féminine, de la baigneuse. La biblique Susanne épiée par des vieillards. D'emblée, Mélisande complète l'identité de Golaud (« *Je suis le prince Golaud, le petit-fils d'Arkel, le vieux roi d'Allemonde...* ») par cette remarque : « *Oh ! vous avez déjà les cheveux gris...* »

Pour l'agnostique Debussy, la scène du Livre de Daniel doit le céder à une de ces *Sirènes* qui chanteront bientôt dans le dernier de ses trois *Nocturnes*. En outre, on ne peut pas s'empêcher de penser à Mélusine dont le nom partage avec celui de Mélisande tant d'harmoniques. C'est dans une forêt, près d'une fontaine que Raimondin, le fils du roi des Bretons, rencontre, à la suite d'une chasse au sanglier, la belle Mélusine. Et c'est en l'épiant au bain qu'il surprendra le secret de sa double nature, de femme et de serpent. Autant dire justement une sirène. Piotr Kaminski souligne l'analogie avec la Petite Sirène d'Andersen, elle aussi trouvée par un prince au bord de l'eau. Plus mystérieuse encore d'être réduite au silence – décidément la malédiction des ondines : celle de la *Rusalka* de Dvořák -, le prince dit d'elle : « *Ma muette enfant trouvée aux yeux qui parlent.* »

Bachelard dit que « *L'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise : il est une image avant d'être un être, il est un désir avant d'être une image.* ». Vous objecterez sans doute que Mélisande n'émerge pas des flots, comme Aphrodite, mais qu'elle menace de s'y précipiter, comme Ophélie. Il suffit peut-être alors de renverser la proposition de Bachelard. La petite fille découverte par Golaud est une image. Il le confirmera dans la lettre lue par sa mère, Geneviève, à la scène suivante : « *Un soir, je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fontaine [...]. Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient, et je n'ose l'interroger [...]. Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée, et je n'en sais pas plus que le jour de notre rencontre.* ».

Pour savoir qu'elle est un désir, mieux que les tentatives d'attouchements de Golaud, nous renseigne la question de Pelléas, jouant avec Mélisande sur la margelle d'une autre fontaine à l'acte suivant : « *C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée ?* ». L'eau est non seulement révélatrice du désir, mais indétermination du désir, « désindividuation », circulation du désir d'un frère à l'autre. « *L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, [...] elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole*

profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement « noyés de larmes » ».

Appliquées par Bachelard à Ophélie, ces lignes semblent aussi bien désigner Mélisande, définie par le vieil Arkel comme un « être jeune et beau », « un petit être si tranquille, si timide et si silencieux. ». Et puis Mélisande n'est-elle pas celle dont les « yeux sont pleins de larmes » ?

Élément de désir et de mort, l'eau est, selon l'expression de Lamartine « l'élément triste. C'est que l'eau pleure avec tout le monde. ». L'eau dans les larmes, c'est du malheur dissous.

Il est dans cette scène une dernière qualité de l'eau, que nous retrouverons dans un parallélisme saisissant à l'acte suivant, c'est sa profondeur révélée par les objets qui y tombent. Ici c'est une couronne. Elle laisse à penser que Mélisande a fui un mariage royal. Maeterlinck a fait d'elle, dans une autre pièce que Paul Dukas mettra en musique (*Ariane et Barbe-Bleue*, 1907), une des femmes de Barbe Bleue. On pourra remarquer en passant que Golaud partage avec le personnage du conte la stature de géant, la barbe hirsute et la violence.

Ce qui nous intéresse ici, c'est encore la charge hautement symbolique de l'objet. Objet précieux, probablement en or, le parement féminin appartient à la discrétion de l'homme qui l'a offert en échange de la virginité. L'eau claire s'est refermée sur l'emblème de la souillure qui, en matérialisant sa transparence, révèle la vertu purificatrice de l'élément liquide. Qu'elle soit ici peu profonde indique peut-être que la fuite de Mélisande a prévenu à temps la défloration.

Dans la deuxième scène de rencontre. Comme « *il fait sombre dans les jardins* », la reine Geneviève et Mélisande viennent chercher la dernière clarté du jour sur les terrasses qui longent la mer. Pelléas est immédiatement associé à l'eau, non plus comme Mélisande à l'eau claire, mais aux eaux violentes de la mer. « *Je venais du côté de la mer.* » On a envie de reprendre la ligne de partage proustienne – *Du côté de chez Swann, Le côté de Guermantes*, avec leurs caractères exclusifs - pour dire que son héritage, c'est le large. Mélisande, par

les objets qu'elle laisse tomber dans les fontaines, est toujours entre la surface du miroir des eaux et leur profondeur. Pelléas, quant à lui, oscille sans cesse entre la stagnation qui a partie liée avec les eaux mortes sur lesquelles est bâti le château d'Allemonde et l'appareillage. Pelléas est celui qui parle sans cesse de partir et qui ne part jamais. Mélisande lui pose la question : « *Pourquoi dis-tu toujours que tu t'en vas ?* ». Il pourrait répondre, comme Jean de la Ville de Mirmont : « *J'ai de grands départs inassouvis en moi* ».

La scène de la deuxième rencontre dit clairement deux choses. La mer, c'est l'eau en mouvement, bruissante, celle dont on devine le déchaînement sous le calme apparent, le va-et-vient des navires, l'invitation au voyage, l'horizon chimérique.

Mais la mer, c'est aussi le passage d'une rive à l'autre. Golaud avait écrit à son frère dans la scène précédente : « *... allume une lampe au sommet de la tour qui regarde la mer. Je l'apercevrai du pont de notre navire, sinon, j'irai plus loin et ne reviendrai plus.* ». La métaphore est plus insinuante encore dans la bouche de Pelléas « *On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus.* ». C'est ici le voyage sans retour des rives de ce monde au pays des morts. Il n'est pas indifférent que Mélisande reconnaisse dans le navire qui « *fera peut-être naufrage* » celui qui l'a menée à Allemonde. La lampe allumée par Pelléas et l'insistance sur les grandes voiles du navire sont là pour rappeler *Tristan* et saturer l'espace de symboles culturels. On pense à Wagner, comme on pense à Baudelaire :

« *O mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !* »

Bachelard verrait dans cette conception de la mort vécue comme un voyage *le complexe de Caron*. « [...] *l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait.* ». Mélisande menaçant de se jeter dans la fontaine désignait l'eau dans la mort comme un *élément désiré*. Mélisande prophétisant le naufrage du navire, fait d'elle un *élément accepté*.

Dans la scène auprès de la fontaine des aveugles (tout un programme !), les deux personnages sont inconsciemment liés. Le parallélisme déjà noté avec la première scène en témoigne clairement. Mais leurs noms sur l'affiche du spectacle les avaient déjà liés dans notre inconscient acoustique. Christian Lutaud, dans sa *Lecture de Pelléas et Mélisande*, montre comment le nom de l'héroïne la voue à la sonorité des eaux. Mélisande / mélOS. Mélisande / Mélusine.

Et comment la syllabe liquide EL dans leurs noms se répondent. Chaque nom est la répercussion quasi parfaite de l'autre. Enfin, si MÉLisande est celle dont les « *yeux sont pleins de larmes* », PeLLéas est celui qui Pleure. « *C'est Pelléas, il a pleuré.* », dit Geneviève en annonçant la première entrée en scène du jeune homme.

Le phénomène auditif qui affecte les noms des personnages, s'exprime ici spontanément : « *On entendrait dormir l'eau.* », dit Pelléas. Nous y reviendrons.

Nous ne reviendrons pas en revanche sur l'épisode de la bague, double de celui de la couronne. Même forme arrondie des choses qui n'ont ni commencement ni fin, même métal inaltérable, même signification d'alliance éternelle qui passe du domaine public (celui de la royauté) au privé (celui de l'engagement matrimonial).

Il faut pourtant remarquer que la couronne de Barbe Bleue gisait au fond, au demeurant peu profond, de l'eau, alors qu'ici nous entendons l'anneau plonger sur un *glissando* de harpe et se perdre dans des eaux insondables.

Aux douze coups de midi. On apprendra dans la scène suivante qu'au douzième coup, Golaud a été désarçonné, puis écrasé sous son cheval. C'est aussi à midi, un dimanche à midi, que Mélisande est née.

Ces éléments ne seraient que détails, s'il n'y avait l'ironie tragique déjà évoquée. Les personnages ne savent pas encore qu'ils s'aiment et qu'est irrémédiablement rompu le mariage de Golaud et de Mélisande. Mais le

spectateur, instruit par les hasards objectifs du symbolisme pallient leur ignorance et, empruntant le rôle du chœur antique, devinent l'issue fatale.

C'est enfin dans cette scène que Mélisande fait définitivement corps avec l'eau : elle se couche sur le bassin de marbre, elle voudrait toucher l'eau et surtout sa chevelure y plonge. Bachelard signale qu'« *au bord des eaux, tout est chevelure* » et qu'« *une chevelure vivante [...], doit suggérer un mouvement [...], une onde qui frémit.* ».

Première ombre de désir chez Pelléas, les cheveux de Mélisande, leur lumière attirent le jeune homme au pied de la tour, à l'acte suivant. Sur le point de tomber dans le vide, comme elle est ici menacée de glisser dans l'eau, elle libère sa chevelure qui emprisonne Pelléas. A l'acte IV, dans une scène de jalousie violente qui est le miroir déformé de celle que je viens d'évoquer, Golaud saisit Mélisande par les cheveux pour la jeter à terre. « *Ah ! Ah ! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose.* », s'écrie-t-il, en les martyrisant.

La charge érotique des cheveux de Mélisande ne cessera donc de s'alourdir.

« *C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée.* », dit quand même la semi-conscience qu'a Pelléas de la situation. Il ne serait pas difficile, en reprenant la théorie du « désir mimétique » de René Girard, de montrer comment Golaud s'est appliqué à ourdir l'amour entre son frère et Mélisande et à élaborer les conditions de sa propre jalousie.

Revenons plutôt à la thématique de l'eau dans les deux scènes, elles aussi parallèles, qui conduisent Pelléas, d'abord avec Mélisande, dans la grotte où elle a dit à son mari avoir perdu sa bague, puis, entraîné par Golaud dans les souterrains du château. Les deux scènes sont centrales. Celle des souterrains est au cœur de l'œuvre, celle de la grotte, qui la précède, est au centre de l'existence dramatique de Pelléas qui meurt à l'acte IV.

La recherche de la bague nous a conduits de la surface où jouent les reflets vers le fond de l'inconnu, de l'inconnaissable. Les eaux sombres et profondes entraînent l'être voué à l'eau vers son destin de mort lente. Ou peut-être à sa

contemplation. Pour que la contemplation profonde de l'eau engendre la conscience de sa propre intimité, il faudrait qu'il y ait fusion immédiate. Or, dans ces deux scènes, il y a une mise à distance. Le danger existe d'être englouti, mais il est prévenu. C'est d'une perspective d'approfondissement qu'il s'agit.

Culturellement la première scène impose le souvenir du mythe de la caverne de Platon. Pelléas le dit assez clairement : la lumière, s'il y en avait, ouvrirait à la présence du monde intelligible. En attendant, il faut se hasarder à la traversée des ténèbres.

Tout aussi culturelle, la référence de la scène des souterrains au conte d'Edgar Poe, *La chute de la maison Usher*, cet « habitacle de mélancolie » que hantent Roderick Usher et le fantôme de sa sœur Madeline et sur lequel se refermeront les eaux croupies d'un étang empoisonné. « *L'héritier de la famille Usher ne m'a guère laissé tranquille... Je passe mon existence dans la maison Usher, qui n'a rien d'une maison de santé, et j'en sors parfois les nerfs tendus comme les cordes d'un violon. [...] Je n'ai pas les désordres cérébraux de Roderick Usher, mais une hypersensibilité nous rapproche : là-dessus je pourrais vous donner des détails qui feraient tomber votre barbe.* ». De toute cette cohabitation avec les personnages d'Edgar Poe, il ne reste qu'un livret, les esquisses d'un prélude et de deux scènes. Mais cette « *eau lourde* », cette « *substance qui boit, [qui] avale l'ombre comme un noir sirop* » auront occupé Debussy du lendemain de *Pelléas* jusqu'à sa mort en 1918.

Deux scènes d'angoisse. La première fondée sur la noirceur du mensonge et l'ambiguïté du désir : Mélisande a menti à Golaud ; Golaud favorise, en les envoyant chercher ensemble la bague dans la nuit, les amours de sa femme et de son frère ; Mélisande se ment à elle-même ou à Pelléas ou à la situation, quand elle prétend préférer marcher seule. La deuxième scène est fondée sur la pulsion meurtrière de Golaud, avertissement et prémonition d'un meurtre annoncé. Les

deux scènes exhibent une sorte de tentation du vertige, comme si la conscience se grisait de la profondeur dont précisément elle a horreur.

Signalons que Golaud porte lui la marque d'un autre liquide : le sang. L'eau offerte par Mélisande dans la réplique dont nous avons signalé la trivialité, et que Golaud refuse de boire, l'exile de la mort à laquelle on se donne et le rend complice de la mort qu'on donne. « *Notre eau humaine, dit Claudel, le brûlant sang obscur.* »

Dans la scène qui ramène une dernière fois les héros au bord de la fontaine dans le parc, Pelléas s'exclame : « *On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps.* »

« *L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents.* » Cette constatation de Gaston Bachelard paraît être, pourrait être un art poétique debussyste. On serait même tenté de trouver dans cette *water music* la raison de l'emprise du drame de Maeterlinck sur la sensibilité de Debussy.

Mais il y a encore cette inflexion « *de la musique au silence* » dont parle Vladimir Jankélévitch. Dans la tension que *Pelléas et Mélisande* met en jeu entre le mouvement et l'immobilité, la transparence et la profondeur, le dicible et l'ineffable, l'eau infiltre du silence. Reprenons les déclarations du compositeur, à l'époque de la lente gestation de son œuvre : « *Je me suis servi [...] d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence [...], comme un agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase...* ».

C'est sans doute à ce prix qu'on peut « *entendre dormir l'eau* ».

Un DVD : Colette Alliot-Lugaz (*Mélisande*) – François Le Roux (*Pelléas*)
José van Dam (*Golaud*) – Jocelyne Taillon (*Geneviève*) – Roger Soyer (*Arkel*)
Orcheste de l'Opéra de Lyon, dir : John Eliot Gardiner
Mise en scène : Pierre Strosser _ Décor et costumes : Pierre Cauchetier
1985

Deux lectures : Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves,*
Essai sur l'imagination de la matière,
José Corti, 1942

André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*
Fayard, « Les chemins de la musique », 1998