



folio
THÉÂTRE

Maurice Maeterlinck

Pelléas et Mélisande

Édition d'Arnaud Rykner

COLLECTION
FOLIO THÉÂTRE

Maurice Maeterlinck

Pelléas
et Mélisande

*Édition présentée, établie et annotée
par Arnaud Rykner*

*Les paradoxes de la scène théâtrale
par Cyrielle Dodet*

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2020.

*Couverture : Pelléas et Mélisande, mise en scène
de Julie Duclos avec Alix Riemer et Matthieu Sampeur
au Festival d'Avignon, La FabricA, le 5 juillet 2019.
Photo © Pascal Gely / hanslucas.com.*

PRÉFACE

« C'est ce que vous ne comprendrez pas
qui est le plus beau. »

Paul Claudel,
Le Soulier de satin.

Peu d'œuvres de la littérature mondiale ont rencontré une notoriété égale à celle de Pelléas et Mélisande tout en étant victimes d'une même méconnaissance. Presque aussi célèbres que ceux de Pyrame et Thisbé ou de Tristan et Iseult, auxquels ils empruntent les résonances vaguement mythiques de leurs noms, les deux amants n'évoquent cependant, pour la très grande majorité de ceux à qui ils sont familiers, que les voix inaugurales de l'opéra moderne dont Debussy passe pour avoir posé les premiers jalons. Au point que Maeterlinck n'eut pas tout à fait tort, même si ce fut pour d'autres raisons¹, de considérer que l'opéra tiré de sa pièce était « une œuvre qui [lui était]

1. Voir la Notice (p. 173-175).

devenue étrangère, presque ennemie¹ »... Car loin d'être réductible à un « livret » d'opéra, la pièce que Maeterlinck publia en 1892 est d'abord l'une des plus importantes de la modernité théâtrale. En cela, elle ouvre la voie à un pan majeur de la création scénique du XX^e siècle. En réalité mal connue du public contemporain, elle est largement placée sous le signe de l'incompréhensible qui explique pour partie la difficulté d'appréhender une œuvre complexe et contradictoire, qui n'est ni une bluette éthérée ni un drame classique, mais une sorte de rêve dramatique où semblent dominer les formes énigmatiques de l'inconscient.

L'incompréhensible comme matériau, ou l'étoffe de rêves

Dès la première scène, le lecteur (ou le spectateur) est plongé dans une atmosphère déroutante où des personnages qui ne sont pas tout à fait des personnages échangent des répliques qui ne font pas tout à fait un dialogue. Répétitives et inquiétantes, les paroles prononcées par les servantes et le portier produisent moins une action qu'un phénomène incantatoire presque envoûtant :

Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! [...] Sortez par les petites portes ; sortez par les petites portes [...] Il y aura de grands événements ! [...] Il y aura de grandes fêtes ! Ouvrez vite ! [...] Ouvrez donc !

1. *Le Figaro*, 14 avril 1902, p. 4.

ouvrez donc ! [...] Attendez ! attendez ! [...] Nous tirons, nous tirons... [...] Elle est ouverte... Elle est grande ouverte !... [...] Apportez l'eau ! apportez l'eau¹ !

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. Pelléas et Mélisande ne sera pas un drame comme les autres. Il le sera moins encore que La Princesse Maleine, que Maeterlinck a fait paraître trois ans plus tôt et qui lui a pourtant valu une consécration retentissante par Octave Mirbeau², ou que L'Intruse et Les Aveugles, rédigés presque en même temps, mais dont le registre moins onirique surprend différemment. De sorte qu'avec cette pièce, vouée à un destin paradoxal entre tous, le dramaturge belge participe à l'avènement d'une théâtralité proprement inouïe.

Car ce qu'esquisse la scène inaugurale se propage à l'ensemble des dialogues qui, pour le dire simplement, perdent une large part de leur efficacité. Golaud, découvrant Mélisande au milieu d'une forêt, peine ainsi à apprendre l'identité et l'origine de la jeune fille : qui est-elle ? d'où vient-elle ? comment a-t-elle échoué au bord de cette fontaine ? On ne le saura pas, comme si le personnage ne pouvait jamais se défaire des limbes dont il surgit. Les mêmes effets de redoublement que dans la première

1. Acte I, scène 1, p. 29-31.

2. Voir la Notice, p. 149.

scène se reproduisent, réduisant toute parole à une forme de bégaiement ou de balbutiement :

MÉLISANDE : Ne me touchez pas ! ne me touchez pas ! [...] Je ne veux pas le dire ! je ne peux pas le dire !... [...] Je me suis enfuie !... enfuie... [...] Je suis perdue !... perdue ici¹...

Mélisande serait-elle frappée d'une malédiction semblable à celle d'Écho ? Mais quel dieu aurait-elle alors offensé ? À aucun moment Maeterlinck n'explicitera la nature d'un traumatisme qui semble en réalité contaminer tous les personnages, de même que jamais les motivations de ces derniers ne seront élucidées : pourquoi retrouvons-nous Mélisande mariée à Golaud qu'elle voulait fuir ? pourquoi se sent-elle aussitôt mourir et désire-t-elle quitter Allemonde, le royaume de son époux ? Très vite, chaque parole, chaque pensée, chaque émotion semble frappée du sceau de l'incompréhensible qui s'affirme comme le milieu même où se meut le personnage, et dans lequel Mélisande entraînera les autres protagonistes, à commencer par Golaud, qui ne cessera de l'interroger en vain, du début à la fin de la pièce.

MÉLISANDE : [...] Vous ne pouvez pas me comprendre...

GOLAUD : Pourquoi ne comprendrais-je pas ?... [...]

MÉLISANDE : Je ne sais pas moi-même ce que c'est... Si je pouvais vous le dire, je vous le

1. Acte I, scène 2, p. 32-34.

dirais... C'est quelque chose qui est plus fort que moi¹...

[...]

MÉLISANDE : Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux²...

Peut-être cette phrase profondément lacanienne par laquelle Mélisande affirme ne pas savoir ce qu'elle sait est-elle celle-là même qui définit le mieux la poétique du drame maeterlinckien : ce qui s'énonce tout au long de l'œuvre s'énonce sans eux. Le sens ne s'élabore pas tant grâce aux mots que sous les mots et entre les mots, ce qui est sans doute la plus grande nouveauté de ce drame né au moment même où, entre Paris (où Freud a fait un séjour dans le service de Charcot à la Salpêtrière) et Vienne, s'élabore une discipline nouvelle, la psychanalyse. Mais la pièce voit aussi le jour conjointement à deux œuvres de Maeterlinck qui portent la marque de son intérêt passionné pour ce qui résiste aux simples mouvements de la conscience : Onirologie, paru dans La Revue générale en juin 1889, et l'Introduction à une psychologie des songes, parue dans le supplément littéraire de L'Indépendance belge du 11 décembre 1892, disent à leur manière dans quelle direction il nous faut regarder pour comprendre ce qui est à l'œuvre dans ce théâtre. En ce sens, Pelléas et Mélisande est d'abord le drame d'une absence à soi-même, où chaque être

1. Acte II, scène 2, p. 56.

2. Acte V, scène 2, p. 126.

en présence voit sa propre vie et sa propre mort lui échapper, l'amour n'étant alors que le vecteur privilégié de cette dépossession tragique dont un chapitre du Trésor des Humbles propose une formulation particulièrement explicite :

Nous vivons à côté de notre véritable vie et nous sentons que nos pensées les plus intimes et les plus profondes ne nous regardent pas [...]. Et ce n'est qu'à certains moments et presque par distraction que nous vivons selon nous-mêmes. Quel jour deviendrons-nous ce que nous sommes¹ ?

Mais, dès les premières esquisses de la pièce, cette dimension de l'œuvre est posée, Mélisande (qui se prénomme d'abord Claire, prénom qui lui convenait en réalité fort peu tant le personnage est obscur, y compris à ses propres yeux) avouant aimer malgré elle, et, en un sens, en n'étant pas elle-même quand elle aime. C'est ce que révèlent les carnets de travail de Maeterlinck à la date du 27 février 1891 (« Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi qui t'aime ») ou à la date du 28 mars (« je ne fais pas ce que je veux² ») puis tout au long de l'élaboration du texte, jusqu'en sa version finale où c'est Pelléas qui affirme : « Nous ne faisons pas ce que nous voulons³ », pour souligner combien leurs propres émotions leur échappent et les dépassent.

1. « Les avertis », *Le Trésor des Humbles* [1896], Mercure de France, 1904, p. 58-59.

2. Nous tirons ces précieuses informations de l'article d'Anne Schillings, « La genèse de *Pelléas et Mélisande* », *Audace*, janvier 1970, p. 123.

3. Acte IV, scène 4, p. 112.

L'impression que chacun vit « à côté de sa vie » est alors si forte que les protagonistes nous donnent le sentiment d'appartenir à un autre monde, dont les composantes et le fonctionnement semblent proches de ceux du rêve, mais d'un rêve qui résisterait à tout décryptage et dont la vertu serait surtout de nous rendre attentifs à cette matière résolument incompréhensible qui nous constitue.

L'inquiétante étrangeté du symbole

*Pendant de l'activité onirique dans laquelle les personnages semblent à la fois nous plonger et être plongés, la tonalité générale de la pièce, empruntée aux contes ou au folklore médiéval, contribue à alléger la fiction de tout ce qui risquerait de la rattacher de manière trop évidente à un réel immédiat. Ainsi, dès le début, le château, la forêt, la fontaine sur lesquels s'ouvre l'action, puis la tour, le chemin de ronde, les souterrains contribuent à imposer une topographie profondément connotée qui constitue en soi un dispositif propre à l'émergence d'une sorte d'univers parallèle, fourmillant de significations en suspens. Tout comme Ibsen (avec par exemple *Le Petit Eyolf* ou *Peer Gynt*) et Strindberg (avec notamment *La Saga des Folkungar* ou *Erik XIV*), dont il s'est toujours senti très proche, Maeterlinck n'hésite pas à fouiller un fonds imaginaire qui ne contredit pas le « tragique quotidien » de *L'Intruse*, *des Aveugles* ou plus tard *d'Intérieur* ; au contraire, il le complète en revisitant le topos de l'amour interdit, voire de l'adultère,*

produisant ainsi le sentiment d'une étrange familiarité, autant que d'une inquiétante étrangeté. L'atmosphère du conte et son ambivalence (dont Freud, dès 1900, puis Bettelheim¹, notamment, mettront bientôt au jour le potentiel) servent ainsi un projet plus global : redonner au réel toute sa complexité, en tant que feuilletage de significations potentielles et contradictoires. En faisant appel au répertoire le plus stéréotypé du conte classique, il s'agit de mettre en place un milieu où tout doit pouvoir advenir. C'est sans doute le rôle principal des manifestations plus ou moins surnaturelles dans la pièce : celles qui font s'emballer le cheval de Golaud et jeter son cavalier à terre², celles dont le petit Yniold est à la fois le témoin et le narrateur, comme ces cygnes qui « se battent contre les chiens » et les chassent à grands coups d'ailes³, ou encore les trois pauvres que la lune éclaire soudain au fond de la grotte⁴.

L'étrangeté de telles manifestations vient alors s'ajouter à celle de nombre d'énoncés qui, sans être en eux-mêmes incompréhensibles, introduisent un léger décalage dans la compréhension, et laissent de facto libre cours à l'interprétation. Ainsi, dans la deuxième scène au bord d'une fontaine, qui dédouble

1. Voir notamment Sigmund Freud, « Le thème des trois coffrets » (1913), repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. « Idées », 1971, ou *L'Homme aux loups. D'une histoire de névrose infantile*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 ; et Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

2. Acte II, scène 2, p. 53-54.

3. Acte III, scène 1, p. 69.

4. Acte II, scène 3, p. 62-64.

la scène de la découverte de Mélisande par Golaud, l'échange entre Pelléas et Mélisande est tout à la fois et simultanément obvie et obtus, pour parler en des termes que Roland Barthes appliqua d'abord à l'analyse des images¹ :

MÉLISANDE : Non, non, je voudrais y plonger mes deux mains... on dirait que mes mains sont malades aujourd'hui...

PELLÉAS : Oh ! oh ! prenez garde ! prenez garde ! Mélisande !... Mélisande !... — Oh ! votre chevelure !...

MÉLISANDE, *se redressant* : Je ne peux pas, je ne peux pas l'atteindre.

PELLÉAS : Vos cheveux ont plongé dans l'eau...

MÉLISANDE : Oui, oui ; ils sont plus longs que mes bras... Ils sont plus longs que moi...

Un silence².

Si le sens de chaque phrase prise une à une paraît clair, la motivation globale des énoncés (que sont ces mains malades ? ces cheveux plus longs que le personnage ?) impose en revanche un sentiment de confusion et d'incertitude, comme si un processus interprétatif était à la fois réclamé et repoussé. Il serait bien sûr tentant d'attribuer, dans chaque cas, un sens plus ou moins précis à chacune de ces interventions de présences ou de forces obscures, en associant tel mot ou tel objet à telle intention de signifier. Mais céder à cette tentation nous ferait

1. Voir le recueil publié en 1982 (*L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, coll. « Points »).

2. Acte II, scène 1, p. 49.

sans aucun doute manquer l'essentiel. Le symbole maeterlinckien, et plus généralement celui du symbolisme, dont les œuvres de Maeterlinck sont les formes les plus abouties, n'est pas réductible à un jeu de codage et de décodage. Dans l'entretien qu'il donne à Jules Huret pour son Enquête sur l'évolution littéraire, en 1891, au moment où il rédige Pelléas et Mélisande, l'écrivain est d'ailleurs parfaitement clair sur ce point : il refuse catégoriquement de faire usage de ce qu'il nomme « symbole a priori » ou « symbole de propos délibéré » pour privilégier « l'autre espèce de symbole », qui « serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée¹ ».

Ainsi, ce qui s'affirme dans les dialogues de Pelléas et Mélisande ne relève ni de l'allégorie, ni de la signification « cachée », mais bien plutôt de ce que Barthes, puisque nous l'avons cité, désignait comme un « troisième sens » ou « sens obtus », opposé aussi bien au « premier sens » — informatif — qu'au « deuxième sens » — obvie, symbolique, renvoyant à une signification transitive à décrypter. Ce troisième sens, celui de la signifiante, n'advient en fait jamais véritablement, et d'une certaine façon passe son temps à apparaître et disparaître, à se soustraire au moment même où il fait mine de se donner, ce qui explique à la fois le trouble du spectateur et l'agacement

1. Entretien avec Jules Huret, dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891, p. 124 (réédition préface et notices de D. Grojnowski, José Corti, 1999, p. 154-155).

de certains lecteurs qui sentent le texte se dérober sous eux.

Le personnage en question :
enfant, fantôme ou marionnette ?

Or, ce troisième sens, il se trouve que Maeterlinck l'a, à sa manière, lui-même à la fois théorisé et incarné (aussi contradictoire que ce dernier terme puisse paraître ici) dans la figure du « troisième personnage » dont il formule l'existence à l'occasion de la réédition de son théâtre, en trois tomes, en 1901-1902 :

Dans le temps, le génie à coup sûr, parfois le simple et honnête talent, réussissaient à nous donner au théâtre cet arrière-plan profond, ce nuage de cimes, ce courant d'infini [...]. Aujourd'hui, il y manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers¹ [...].

Ce « troisième personnage », comme le « troisième sens » barthésien, est toujours à la fois là et pas là, présent et absent, diffus et confus, mais surtout il agit comme les trous noirs que l'astrophysique commence à débusquer (en les « photographiant » par le biais des effets qu'ils produisent sur tout ce qui passe à leur portée) : il aspire et pour ainsi dire absorbe tous

1. *Théâtre I*, Bruxelles / Paris, Paul Lacomblez / Per Lamm, 1901, p. XVI.

les autres personnages — les personnages « réels » — dont il dérègle systématiquement le discours, entraînant ces répétitions, ces hésitations, ces manques si caractéristiques du dialogue maeterlinckien.

Particulièrement représentative de ces phénomènes est la scène de la première rencontre entre Pelléas et Mélisande, qui conjugue aphasie et effets de brume, et où le point fixe du phare ne sert qu'à désigner ce qui s'éloigne et s'efface :

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.

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

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. Il a de grandes voiles... Je le reconnais à ses voiles...

PELLÉAS : Il aura mauvaise mer cette nuit...

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

PELLÉAS : La nuit tombe très vite...

Un silence.

GENEVIÈVE : Personne ne parle plus ?... Vous n'avez plus rien à vous dire ?... Il est temps de rentrer [...]¹.

1. Acte I, scène 4, p. 44-45.

Baigné dans le brouillard qui progresse (et qui rappelle l'usage parfois fait au théâtre, et notamment sur les scènes symbolistes, des rideaux de tulle destinés à brouiller la vue des spectateurs et les contours des acteurs¹), l'échange semble rapidement frappé d'extinction ; on a ainsi le sentiment que, dès le début, l'action se trouve paralysée par une présence occulte qui finit par rendre exsangue la parole des protagonistes, laquelle ne peut alors déboucher que sur un silence. Ramener ce processus à un pur effet psychologique (« coup de foudre » du théâtre traditionnel, par exemple) serait se priver d'apprécier le caractère ontologique de ce brouillage du logos, dont la multiplication presque malade des points de suspension est un symptôme. De ce point de vue, quasiment tous les personnages, sauf Arkël et Golaud, dont le discours n'en est pas pour autant plus efficace, se trouvent réduits à un état d'enfance (in / fans, privé de parole et d'identité propre) dont le petit Yniold est emblématique :

YNIOLD : [...] Il fait trop noir... Je vais dire quelque chose à quelqu'un²...

1. Même si rien n'indique dans les comptes rendus d'époque, contrairement à certaines affirmations généralement plus tardives, que, pour la création de *Pelléas*, un tel rideau fut utilisé. Sur ce point, voir notre article « 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 XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles — Approches croisées*, sous la direction de Florence Baillet, Mireille Losco-Lena et Arnaud Rykner, *Études théâtrales*, n° 65, 2016.

2. Acte IV, scène 3, p. 105.

Là où — en pleine clarté — un contenu précis est d'ordinaire adressé à des identités bien définies (des « caractères »), est substitué un quelque chose (voire un presque rien) adressé à quelqu'un qui relève plus de ce que l'anglais désigne comme a figure (une silhouette, une présence imperceptible, à peine discernable ou identifiable), semblable à ces fantômes qui hantent les œuvres de Henry James.

Dès son article de 1890 sur La Princesse Maleine, Octave Mirbeau avait d'ailleurs parfaitement rendu compte de la spécificité de l'esthétique maeterlinckienne en la matière :

M. Maurice Maeterlinck n'emploie aucun des moyens en usage dans le théâtre. Ses personnages ne débitent aucune tirade. Ils ne sont compliqués en rien, ni dans le crime, ni dans le vice, ni dans l'amour. Ce sont, tous, de petites âmes embryonnaires qui vagissent de petites plaintes et poussent de petits cris. Et il se trouve que les petites plaintes et les petits cris de ces petites âmes sont ce que je connais de plus terrible, de plus profond et de plus délicieux, au-delà de la vie et au-delà du rêve¹.

En cela aussi les personnages de Pelléas et Mélisande se rapprochent davantage de figures marionnettiques que des entités psychologiques qui faisaient la base du théâtre « bourgeois ». Jouets de la destinée, incapables même de se révolter contre

1. Octave Mirbeau, « La Princesse Maleine », *Le Figaro*, 24 août 1890, p. 1.

elle, comme pouvaient le faire les héros de la tragédie classique, ils portent à leur point d'incandescence un phénomène déjà présent dans La Princesse Maleine et que Maeterlinck revendiquera dans le titre même des Trois petits drames pour marionnettes qui paraîtront deux ans plus tard. Le dramaturge se méfiait des performances d'acteurs, le comédien étant suspecté par lui de substituer systématiquement sa présence à l'« âme précieuse » du personnage, au point de se voir préférer par le poète quelque chose comme « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie¹ ». Mais ce qui frappe dans son théâtre, et tout particulièrement dans Pelléas et Mélisande, et ce qui justifie le travail effectué par lui sur le dialogue, c'est sa volonté de déconstruire le personnage en amont même du travail de l'acteur, comme s'il s'agissait de lui couper définitivement l'herbe sous le pied, en le privant de toute incarnation. Impossible, dès lors, de mettre en scène une telle œuvre comme sont mises en scène la majorité des œuvres représentées à la même époque.

Ainsi s'explique le fait que les œuvres « dramatiques » de Maeterlinck (si tant est que le terme « dramatique » convienne encore) aient été pour une large part à l'origine du théâtre moderne en réclamant une véritable révolution scénique. Et ce n'est dès lors pas un hasard s'il appartient à Aurélien Lugné-Poe, le fondateur du théâtre de L'Œuvre, de

1. « Menus propos : le théâtre », dans *La Jeune Belgique*, t. X, n° 9, septembre 1890, p. 335.

créer Pelléas et Mélisande sur la scène des Bouffes-Parisiens, le 17 mai 1893, et si cette création peut passer pour le véritable acte de naissance du symbolisme au théâtre¹, en même temps, peut-être, que du théâtre moderne. Par-delà la classique tragédie de l'amour impossible, c'est bien un nouveau langage théâtral qui s'invente, propre à dérouter les plus conformistes et à enthousiasmer les plus désireux d'ouvrir le théâtre à une visibilité nouvelle : les jeux d'ombres et de lumières, les harmonies de couleurs (choisies sur les indications de Maeterlinck et inspirées notamment de tableaux de Memling), la volonté globale de déréaliser la représentation à travers un jeu d'acteur relativement hiératique et en accord avec un dialogue que certains jugent « nébuleux » mais qui est avant tout suggestif, tout devait concourir à ce que Pelléas et Mélisande donne dès le début le sentiment d'une révolution en marche. Cette révolution, l'un des spectateurs de l'unique représentation parisienne, Claude Debussy, en comprit bien la portée ; il voulut alors en faire le ferment d'un autre bouleversement qui allait bientôt avoir lieu dans l'opéra : mais cela est une autre histoire...

ARNAUD RYKNER

1. Voir plus loin l'analyse de Cyrielle Dodet, p. 177.

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Le texte de la présente édition est celui du tome II du *Théâtre* de Maeterlinck, paru en 1902 chez Lacomblez à Bruxelles et Per Lamm à Paris, qui, outre *Pelléas et Mélisande*, comprenait *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, et *La Mort de Tintagiles*.

Dès la réédition de 1898, Maeterlinck choisit d'apporter des modifications importantes au texte de l'édition originale de 1892, et il s'opposa à Debussy lorsque celui-ci voulut utiliser le texte de 1892 comme base du livret de son opéra (en en coupant par ailleurs plusieurs scènes — voir la Notice et les Notes et variantes).

La version du *Théâtre* de 1902, édition collective dont il écarte tel texte à l'occasion (*Les Sept Princesses*), peut légitimement passer pour la version la plus conforme aux souhaits de son auteur.

Contrairement toutefois à la version de 1902, nous choisissons de rétablir le tréma sur la lettre « E » d'Arkël lorsqu'elle apparaît en majuscule dans le nom du personnage en tête de ses répliques (ARKËL), le tréma étant systématiquement présent dans la graphie en minuscules dans le corps du texte. En harmonisant les deux graphies, nous respectons la présentation de l'édition originale. D'une part, le signe diacritique

participe à notre sens pleinement de l'étrangeté du texte de la pièce et de ses personnages ; d'autre part, si Maeterlinck avait vraiment voulu le supprimer en 1902, il l'aurait évidemment éliminé systématiquement aussi dans le corps du texte, ce qui ne fut pas le cas.

Maurice Maeterlinck

Pelléas et Mélisande



Golaud rencontre Mélisande au fond d'une forêt. Il ne sait qui elle est ni d'où elle vient, et elle-même ne sait pas le lui dire, semblant perdue dans la forêt comme sur la terre. Golaud épouse Mélisande et l'emmène chez lui, au pays d'Allemonde, où règne le vieil Arkël. Mais Mélisande tombe amoureuse de Pelléas, le frère de Golaud. Tout pourrait conduire à une simple tragédie bourgeoise, dans ce conte aux allures médiévales. Mais le mystère qui entoure chaque personnage, la manière dont chacun semble étranger à lui-même et aux autres, les forces irrésistibles qui les entraînent, érigent cette histoire au rang de mythe. Il est temps de redécouvrir ce grand texte, au-delà de l'opéra de Debussy.

Texte intégral

« Nous vivons à côté de notre véritable vie [...].

Et ce n'est qu'à certains moments et presque par distraction que nous vivons selon nous-mêmes. Quel jour deviendrons-nous ce que nous sommes ? »

Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*



Pelléas et Mélisande
Maurice Maeterlinck

Cette édition électronique du livre
Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck
a été réalisée le 11 février 2020 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072866111 - Numéro d'édition : 358477).
Code Sodis : U29344 - ISBN : 9782072866128.
Numéro d'édition : 358478.