

Maurice Maeterlinck

Pelléas et Mélisande

D O S S I E R

P É D A G O G I Q U E



■ ARCHIV
ES & MUS
EE DE LA LITT
ERATURE

Pour s'assurer de la qualité du dossier, tant au niveau du contenu que de la langue, chaque texte est relu par des professionnels de l'enseignement qui sont, par ailleurs, membres du comité éditorial Espace Nord : Françoise Chatelain, Rossano Rosi, Valériane Wiot. Ces derniers vérifient aussi sa conformité à l'approche par compétences en vigueur dans les écoles francophones de Belgique.

Le dossier est richement illustré de documents iconographiques soigneusement choisis en collaboration avec Laurence Boudart, directrice adjointe des Archives & Musée de la Littérature.

Ces images sont téléchargeables sur la page dédiée du site **www.espacenord.com**.

Elles sont soumises à des droits d'auteur; leur usage en dehors du cadre privé engage la seule responsabilité de l'utilisateur.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

© 2015 Communauté française de Belgique

Illustration de couverture : © magann – Fotolia.com

Mise en page : Charlotte Heymans

Maurice Maeterlinck

Pelléas et Mélisande

(théâtre, n° 2, 2012)

D O S S I E R
P É D A G O G I Q U E

réalisé par Louise Flipo



■ ARCHIV
ES & MUS
EE DE LA LITT
ERATURE

Table des matières

1. L'auteur	5
1.1. Éléments biographiques et débuts en littérature	5
1.2. Caractéristiques de l'écriture	7
1.3. Caractéristiques de l'œuvre	7
2. Le contexte de rédaction	8
3. Le contexte de publication	9
4. Le résumé du livre	11
5. L'analyse	11
5.1. Détour par <i>Le Trésor des humbles</i>, essai de Maeterlinck	11
○ La face invisible du monde.....	11
○ Les Avertis, les Divertis.....	12
○ La symbolique de Maeterlinck.....	13
5.2. Le système des personnages dans <i>Pelléas et Mélisande</i>	13
○ Arkël et Geneviève.....	13
○ Golaud.....	13
○ Yniold.....	14
○ Mélisande.....	14
○ Pelléas.....	15
5.3. La lumière comme principe structurant l'espace	15
5.4. Structure de la pièce	16
○ Structure générale.....	16
○ Structuration des actes.....	16
6. Les séquences de cours	20
6.1. Contextualisation	20
6.2. Décontextualisation : étude du symbolisme dans les arts	21
○ Peinture.....	21
○ Musique.....	21
○ Cinéma.....	21
○ Théâtre.....	21
6.3. Recontextualisation	23
7. La documentation	23

1. L'auteur

1.1. Éléments biographiques et débuts en littérature

Maurice Maeterlinck est un auteur belge issu d'une famille flamande francophone né à Gand le 29 août 1862. À 12 ans, le dramaturge entrait au Collège Sainte-Barbe de Gand pour y suivre des études de droit selon la volonté de son père. C'est là qu'il rencontra Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe avec qui il se lia d'amitié et commença à écrire.

Dès 1885, il publia quelques vers dans *La Jeune Belgique* sous le pseudonyme « M. Mater ». Quelques mois plus tard, en 1886, il publia *Le Massacre des innocents* dans *La Pléiade*, revue qu'il avait fondée (le temps de six numéros) avec ses deux condisciples. Il part alors pour Paris où il rencontre divers écrivains qui l'influenceront dont Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, « la plus grande admiration, le plus beau souvenir et le plus grand choc de [s]a vie », qui l'éveilla au mystérieux et à l'invisible.

De retour à Gand, il publie à ses frais, en 1889, son recueil de poèmes *Serres chaudes* qui ne séduisit à l'époque que peu de lecteurs. Il écrivit pourtant peu de temps après *La Princesse Maleine* qui connut un franc succès et affirma son statut d'écrivain. Il publia ensuite de nombreuses œuvres dont *Pelléas et Mélisande*, en 1892.

Trois années plus tard, il rencontra l'actrice et cantatrice **Georgette Leblanc** avec qui il vécut jusqu'en 1918. Avec elle, il tint un salon à Paris fréquenté par de nombreux auteurs (dont Oscar Wilde, Paul Fort, Stéphane Mallarmé, Camille Saint-Saëns, Anatole France et Auguste Rodin) et pour qui il écrivit la pièce *Monna Vanna*, dans laquelle elle tint un rôle.



Portrait de Georgette Leblanc par Marcia Stein (1923) © Doc. AML

C'est en 1905 qu'il écrit *L'Oiseau bleu*, pièce qui connut un réel succès et qui fut montée trois ans après sa rédaction par Constantin Stanislavski le 30 septembre 1908 au Théâtre de l'art de Moscou. Elle sera représentée en 1911 en France au Théâtre Réjane. Ce fut au cours des répétitions qu'il rencontra **Renée Dahon**, qu'il épousa en 1919.



Renée Dahon et Maurice Maeterlinck (s.n., s.d.) © Doc. AML

L'année suivante, l'auteur partit aux États-Unis pour y donner une série de conférences. Il y resta cinq mois avant de rentrer en France. Après de nombreux voyages, il s'installa définitivement avec son épouse à Orlamonde, palais qu'il conçut lui-même à Nice. Durant la « drôle de guerre », il s'exila à New York avant de revenir à Orlamonde pour y terminer sa vie, le 6 mai 1949.



La comtesse Maeterlinck et sa colombe Virginie, à Orlamonde,
par André Kertesz (1933) © Doc. AML

1.2. Caractéristiques de l'écriture

L'écriture de Maeterlinck est facile d'accès, le style est dépouillé, les **intrigues sont simples et épurées** et ses pièces se veulent libérées des conventions, **hors du temps et de l'espace** pour interroger l'essence même de l'existence. Elles sont tout entières mises au service de **l'expression tragique de l'angoisse contemporaine**, rendue possible notamment par une **pratique de la suggestion** laissant une grande place au silence. Mais, si elles paraissent limpides de prime abord, elles demandent toutefois à être doublées d'un **sens autre**, perceptible via la mise en relation de **symboles récurrents**. La parfaite compréhension de son œuvre passe donc par une étape indispensable d'interprétation car, comme toute œuvre symboliste, elle ne dévoile pas tous ses secrets à la première lecture.

1.3. Caractéristiques de l'œuvre

Lorsque nous nous penchons sur l'ensemble de l'œuvre de Maeterlinck, nous retrouvons divers thèmes et symboles récurrents à interpréter pour saisir une **métaphysique particulière**. L'œuvre, nous l'avons dit, accorde une place prépondérante à l'**invisible**, à mettre en lien avec un **savoir** caché et essentiel ainsi qu'avec la **mort**, moment où l'on renoue avec ce

savoir. Directement lié à ce premier thème, vient ensuite celui de **l'aveuglement** à cet espace autre, en tant que **nœud problématique de l'intrigue : les personnages, ignorants et aveugles, tentent de voir, de savoir**. D'où l'importance du **thème de la lumière**, liée au **savoir**, à suivre pour retrouver la vue et pour accéder à l'invisible. À l'opposé, nous avons les **thèmes de la raison et de l'intelligence** qui, loin de mener au savoir naturel en deçà de tout apprentissage, y font écran. Le **thème de la nature**, autant que la dimension de l'invisible, est très présent et deux personnages types s'en font les médiateurs : **la femme et l'enfant**. Enfin, chaque œuvre expose le **thème du poids du destin**, tout entier soumis au choix entre l'aveuglement ou la vue, l'un conduisant à la léthargie, l'autre à la mort.

Après un bref oubli, le théâtre de Maeterlinck a été remis à l'honneur au début du XX^e siècle, considéré dès lors comme un « anti-théâtre », un **théâtre symboliste** qui avait jusque-là été théorisé. L'originalité que l'on reconnaît à ce théâtre est qu'il **reconsidère la condition humaine en s'interrogeant sur sa destinée**. Maeterlinck a marqué les auteurs dramatiques de son temps, qui reprennent les différentes techniques dramatiques dont il use pour générer l'atmosphère d'angoisse et de peur dans ses pièces. Il a notamment influencé Paul Claudel, chez qui nous retrouvons un traitement du dialogue (épaissi de silences) similaire ainsi que la même préoccupation pour la destinée humaine. Claudel lui a d'ailleurs adressé son premier ouvrage, *Tête d'or*.

Perçue comme un « **anti-théâtre** », l'œuvre de Maeterlinck sera aussi considérée comme un premier « **théâtre de l'absurde** » du fait qu'il interroge la condition humaine, qu'il réduit l'action au minimum tout en conservant l'intensité d'un dénouement impossible, mais en favorisant toutefois une prise de conscience métaphysique ayant trait aux mystères de l'univers. Maeterlinck se distancie toutefois de ce théâtre : son œuvre ne présente pas l'aspect satirique ou parodique caractéristique de l'absurde, elle n'engage pas de critique sociale et ne disloque aucunement le langage ; elle interroge tout au plus son fonctionnement.

2. Le contexte de rédaction

La pièce *Pelléas et Mélisande* date de 1892 et s'inscrit dans la continuité d'un **symbolisme** pleinement répandu à cette époque. Afin de saisir ce que cet héritage implique dans l'appréhension de la pièce, prenons le temps d'exposer les tenants et les aboutissants de ce courant de la littérature et de la pensée.

Le symbolisme s'affirme dans la mouvance de la **modernité** comprise comme étant l'orientation nouvelle prise par la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle se caractérise par la **rupture avec une tradition** littéraire et culturelle conservatrice et par une préférence affirmée pour **la nouveauté et l'originalité**. Ce renouveau prend ancrage en un **contexte particulier** : l'on constate à cette époque un essor à la fois technique, économique et démographique. Effectivement, les avancées techniques et scientifiques (développement des villes, invention des chemins de fer, du téléphone, etc.) de cette époque améliorent les conditions de vie des populations et amènent des déplacements démographiques importants. La représentation que l'on se fait du monde évolue tandis que se développe une perspective évolutionniste portée par deux valeurs, l'innovation et le progrès, marquant les différents secteurs de la société, dont l'art. Les artistes reconsidèrent dès lors leur rôle et l'art acquiert davantage d'autonomie, voire une certaine **sacralité** : il devrait être compris comme **un biais** essentiel pour avoir **accès à des connaissances supérieures** que l'artiste a le devoir de transmettre.

Dans ce contexte de mutations, **l'objet de la représentation change** : il s'agit de saisir la réalité prise par le mouvement et la vitesse. De ce fait, se pratique une esthétique du flou, de

l'indétermination, du passage. L'artiste se donne comme objectif de capter la fuite, le fugace, et ce, en mêlant réalisme et impressionnisme. L'œuvre tire sa valeur, non pas de sa fidélité à la réalité, mais de l'originalité avec laquelle il l'aborde. Ce nouvel objectif procède d'une remise en question générale de l'objet à représenter, remise en question qui touche également **le langage** dont on rend compte des limites par une exposition des incertitudes liées au sens.

Mais la seconde moitié du XIX^e siècle est aussi marquée par d'importants bouleversements politiques et sociaux : les révolutions se succèdent et la Révolution industrielle ainsi que les différents mouvements ouvriers invitent à l'engagement. Le statut de l'art diffère dès lors en fonction de la position de l'artiste face à son temps : soit l'art est un lieu de prises de position, s'adresse directement au peuple et se voit, de ce fait, augmenté d'une portée sociale (**réalisme**) ; soit il est un lieu de fuite vers l'imaginaire ou la recherche d'un idéal qui n'est cependant pas hors de la réalité mais qui en offre une autre perspective (**symbolisme**). Ainsi, réalisme et symbolisme sont deux courants, littéraires, picturaux et théâtraux, qui procèdent du même contexte de troubles, de revendications et de renouveau.

3. Le contexte de publication

Pelléas et Mélisande occupe une place importante et centrale dans l'œuvre de l'auteur. Considérant uniquement la trame (deux amants éprouvant l'un pour l'autre un amour impossible qui finit par se vivre dans la mort), nous pourrions la rapprocher de deux autres de ses œuvres : *La Princesse Maleine* et *Allamida et Palomides*. Mais la pièce analysée s'en distingue toutefois par sa supériorité d'écriture. L'atmosphère se diffuse dans la nuance, l'ambiguïté générée persiste insidieusement et les thèmes s'affirment et dessinent les grands axes de l'ensemble de l'œuvre de Maeterlinck. Et, plus que de l'œuvre même, cette pièce rend compte de la pensée de l'auteur, exposée plus largement dans *Le Trésor des humbles* (que l'on évoquera plus loin). Sa pensée et ses valeurs sont mises en scène, rendant compte des enjeux de la nouvelle quête moderne.

La pièce fut l'objet d'une attention et d'un travail tout particuliers de la part de l'auteur. Sa rédaction fut toutefois rapide : commencée fin 1891, elle est achevée au début de l'année suivante. L'œuvre est publiée à Bruxelles chez Paul Lacomblez. Et, quelques mois plus tard seulement, au terme de l'année 1892, Lugné-Poe fait part de son intention de la monter. Ce projet se concrétise le 17 mai 1893 à Paris à l'inauguration du Théâtre de l'Œuvre. La réception de la pièce est mitigée : si elle remporte un succès certain à l'étranger, elle séduit moins le public francophone, conformiste et plus réticent face à ce renouveau esthétique et poétique. Ainsi, la représentation de *Pelléas et Mélisande* en Belgique les 5 et 7 juin est un échec ; il motive le départ du dramaturge pour la France, en 1897.



Pelléas et Mélisande dans la mise en scène de Julien Roy, au Théâtre national, par Alice Piemme (1997) © Doc. AML

4. Le résumé du livre

Pelléas et Mélisande est une pièce de théâtre symboliste structurée en cinq actes et montée le 17 mai 1893, à Paris. Elle relate l'histoire d'amour impossible et de jalousie, vécue entre Pelléas et Mélisande, sous les yeux de l'époux de cette dernière, Golaud. L'histoire se déroule à Allemonde (nous pourrions retrouver dans ce nom donné la résonnance d'Orlamonde, là où Maeterlinck a construit son palais), lieu indéterminé, à une époque tout aussi indéterminée. La pièce présente des personnages issus de lignées royales, en un décor de fable. Nous constaterons, lors de l'analyse, que le choix des lieux (fontaine, château, grotte, etc.) est lourd de signification, et que les quelques objets présents dans la pièce (bague, couronne, lampe, etc.) ont un statut de symbole. Ainsi, si le schéma de l'intrigue est simple, sa signification se déploie dans un second temps, au moment d'analyser la dimension symboliste de la pièce.

5. L'analyse

Partant d'une intrigue relativement simple donc, la pièce tire cependant son originalité de la mise en scène (espace et personnages) d'un système de valeurs propres à Maeterlinck reposant sur un réseau symbolique orientant son interprétation. Pour le saisir, il importe de passer par un essai de l'auteur rédigé en 1896 (trois années après l'écriture de la pièce) dans lequel il déploie sa pensée ainsi qu'une métaphysique particulière : *Le Trésor des humbles*.

5.1. Détour par *Le Trésor des humbles*, essai de Maeterlinck

○ La face invisible du monde

La pensée de Maeterlinck part d'un **constat** : celui de la **perte de notre « être transcendantal »** qui motive pourtant nos faits et gestes : « Nous ne vivons que selon notre être transcendantal, dont les actions et les pensées percent à chaque instant l'enveloppe qui nous entoure¹. » L'« être transcendantal » est le substrat de l'être, l'être tel qu'il était à la naissance, primaire et pulsionnel. Il entrait alors en **communication directe** avec Dieu, la nature et les sens, et son appréhension du monde relevait du pressentiment et de l'intuition. C'est l'état dans lequel est **l'enfant** venant au monde, ne s'exprimant que par un babil fait de sons, de cris ou de pleurs. Dès son apprentissage du langage, l'enfant perd cette relation privilégiée avec le monde et ne le perçoit plus qu'à travers la grille du langage, fait de codes et de concepts attribués aux choses, qui s'impose à ses pensées. Il le voit désormais avec d'autres yeux, **aveugle** aux éléments tels qu'ils se donnent dans leur état premier. Maeterlinck le constate : « Il n'est que trop vrai que les pensées que nous avons donnent une forme arbitraire aux mouvements invisibles des royaumes intérieurs [...]. Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement². »

Considérant l'intelligible comme un écran entre la réalité visible et le monde invisible, Maeterlinck dote le poète d'un rôle nouveau, qui est celui de « la recherche de notre moi transcendantal³ ». Pour ce faire, il s'agit de se soustraire à la logique pour **ouvrir d'autres yeux** sur l'espace invisible en lequel il est possible de trouver Dieu : « N'est-ce pas le but suprême de la vie que de faire renaître ainsi l'inexplicable en nous ; et savons-nous ce que

¹ MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Espace Nord, n° 30, 2012, p. 111.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 111.

nous ajoutons à nous-mêmes lorsque nous réveillons un peu l'incompréhensible qui dort dans tous les coins⁴ ? »

○ Les Avertis, les Divertis

Mais, selon Maeterlinck, nous ne sommes pas tous égaux dans cette situation d'aveuglement. Effectivement, dans *Le Trésor des humbles*, il fait la **distinction** entre les « Avertis » et ceux qui ne le sont pas ; entre ceux qui ont gardé un certain savoir de cet espace invisible et ceux qui en sont ignorants. Parmi les Avertis, nous retrouvons **l'enfant**, du fait qu'il n'est qu'aux premiers temps de son apprentissage du langage, mais aussi **la femme**. Effectivement, par sa prédisposition à être mère, la femme peut entretenir une relation privilégiée avec l'enfant, avec l'Averti, ce qui l'approche de l'espace invisible avec lequel ce dernier n'a pas totalement rompu. Du fait qu'elle peut enfanter, « [...] la femme n'oublie point le chemin de son centre⁵ » et, comme elle partage les premiers instants de l'enfant dans le monde, « ell[e] [a] encore les émotions divines des premiers jours⁶ ». C'est ainsi que Maeterlinck déclare qu'« [e]lle est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère [...]. C'est près d'elle surtout que l'on a, par moments, en passant, “un clair pressentiment” d'une vie qui ne semble pas toujours parallèle à la vie apparente. Elle nous rapproche des portes de notre être⁷ ». Maeterlinck situe la femme et l'enfant « [...] là, presque de l'autre côté de la vie⁸ » et c'est par leur biais qu'il serait possible de faire retour sur cet état d'immédiation avec le monde et Dieu.

À côté des Avertis, il y a ceux qui n'ont pas conscience de la dimension invisible de la réalité, ceux que l'on pourrait appeler les « Divertis ». Ce sont les êtres qui raisonnent, qui s'expriment et qui pensent via le langage codé, ceux qui bénéficient d'une **intelligence** non pas première, mais apprise. Maeterlinck les appelle les « aveugles », « [ceux] qui ne compren[nent] pas, parce qu[ils sont] toujours dans les bas-fond de [leur] intelligence⁹ ». Dans la symbolique de l'auteur, la **vue est ainsi associée au savoir**. Mais, tandis que l'ignorance plonge les aveugles dans la **léthargie**, le désir de voir des Avertis peut les conduire à la **mort**. C'est ce que nous pourrions appeler le « **paradoxe du voir** » chez Maeterlinck : les deux enseignements – le savoir inné et le savoir issu de l'apprentissage – sont incompatibles. L'obtention de l'un induit la perte irrémédiable de l'autre. L'Averti désirant voir absolument – voir « avec les yeux de l'âme¹⁰ » – doit se défaire du savoir issu de l'expérience, c'est-à-dire de sa vie même pour rejoindre ce point d'origine d'avant la naissance. D'où la **dimension tragique** de la pensée de l'auteur : tandis que l'Averti sort de l'ignorance à deviner l'invisible, il ne peut cependant passer le seuil. Il ne peut donc que constater son ignorance et souffrir de cette position d'entre-deux : étranger aux Divertis et toujours partiellement aveugle cependant, c'est pourquoi « [...] ce n'est qu'en tâtonnant qu'on [...] franchit le seuil¹¹ ». La dimension invisible du monde doit donc rester un **Trésor des humbles** : celui de ceux qui ont suffisamment d'humilité pour accepter l'existence de ce trésor sans pour autant y accéder pleinement.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹¹ *Ibid.*, p. 62.

○ La symbolique de Maeterlinck

Nous retrouvons la pensée de Maeterlinck dans la symbolique propre à son œuvre. Elle est structurée de **manière binaire** à partir de la partition entre les Avertis et les Divertis. Et cette partition est très souvent **définie par la lumière** qui oriente vers le « trésor ». La lumière a donc un **rôle structurant**, tant pour l'espace que pour le système des personnages. Les Divertis se trouvent davantage dans des endroits sombres et évitent les sources de lumière, tandis que les Avertis se situent dans des espaces dégagés, à ciel ouvert. Un jeu de comparaison est donc d'emblée installé et le parti de l'auteur est clairement identifié : les Divertis sont généralement **bornés** et marqués par la **vieillesse**, les Avertis sont au contraire les personnages **clairvoyants** et **restent jeunes**. Mais, tandis que l'aveuglement confine les premiers dans la léthargie, la soif de connaissance oriente les seconds vers la mort.

Les pièces de Maeterlinck tendent ainsi à illustrer cette attraction des Avertis vers le point de connaissance, point central et **point de fuite** de la pièce. Dans sa symbolique, **l'amour**, irraisonnable et passionnel, est alors souvent à comprendre comme un vecteur tendant vers la lumière, au pas des portes de l'invisible : « C'est près de ces portes que l'on voit. C'est près de ces portes que l'on aime¹². » Mais l'amour est pourtant **teinté de tragique** car nul ne peut aimer pleinement, voir absolument, sans y laisser sa vie.

5.2. Le système des personnages dans *Pelléas et Mélisande*

La pièce *Pelléas et Mélisande* est composée de six personnages principaux à percevoir à partir de cette même structure binaire Avertis/Divertis.

○ Arkël et Geneviève

Arkël, grand-père de Golaud et de Pelléas, est roi d'Allemonde et représente les Divertis. Il règne avec Geneviève, son épouse, sur l'obscurité du château, entouré d'une forêt épaisse qui empêche la lumière de pénétrer. Si voir, c'est effectivement savoir dans la pensée de l'auteur, cette configuration spatiale est révélatrice de l'état d'ignorance dans lequel se trouvent ses occupants. Lui-même se dit « presque aveugle » (p. 25) et cet état n'est pas uniquement dû à son extrême vieillesse : déclarant qu'« [il] n'[a] pas encore vu clair, un instant, en [lui]-même » (p. 20), il avoue sa rupture avec l'espace invisible de l'être et du monde. Ainsi, dès son apparition dans la pièce, il confie à Geneviève : « Nous ne voyons jamais que l'envers des destinées » (p. 20).

○ Golaud

Golaud, fils d'Arkël et demi-frère de Pelléas, peut être analysé de la même manière que son père. **Diverti**, on le présente déjà vieux (« Je suis trop vieux », p. 66) et lui-même rappelle qu'il n'est plus un enfant (« Ce ne sont pas des petits os d'enfant que j'ai autour du cœur », p. 29). Il rejette d'ailleurs ce qui a trait à l'enfance, qu'il lie à la folie pour défendre l'importance de la force, de l'autorité et de la raison. C'est ce discours qu'il tient à Mélisande lorsqu'elle lui exprime son mal-être en son royaume : « Voyons, sois raisonnable, Mélisande. [...] Tu n'es plus une enfant » (p. 31), « Mais il faut une raison cependant. On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant » (p. 31).

¹² *Ibid.*, p. 235.

Tandis que Maeterlinck considère l'enfance comme un état privilégié de l'être et l'amour comme un moyen d'y faire retour, Golaud ne partage pas ce système de valeurs lorsqu'il qualifie d'enfantillages les jeux de Pelléas et de Mélisande : « Vous êtes des enfants » (p. 49).

Golaud est sans doute **le plus aveugle des Divertis** car, loin de constater son aveuglement comme le fait Arkël, il tente de ramener Mélisande à la raison et de l'éloigner de l'amour de Pelléas.

Sur le plan du langage, l'on remarque aussi qu'il ne comprend que ce qui se dit par le biais du langage ; le non-dit et tout langage alternatif (pleurs, cris, regards, etc.) lui échappent. Seule la dimension mensongère de la communication lui est donc accessible, c'est ce que veut dire Mélisande lorsqu'elle annonce à Pelléas : « Je ne mens qu'à ton frère » (p. 72).

○ Yniold

Yniold est l'enfant, **l'Averti le plus proche du point de connaissance absolue**. Il a la faculté de percevoir les événements futurs et de les annoncer (c'est ce que traduisent les mots de Golaud : « Ce n'est pas ainsi qu'on frappe aux portes, c'est comme si un malheur venait d'arriver », p. 42), notamment par le biais de signes donnés par la nature (c'est ainsi qu'il avertissait de la mise à mort de Pelléas par Golaud lorsqu'il constatait que le berger s'apprêtait à tuer les moutons dans la scène précédente). C'est d'ailleurs Yniold qui **porte la lumière** dans les couloirs sombres du château.

○ Mélisande

Comme Yniold, Mélisande est elle aussi **source de lumière** auprès des Divertis (de ses cheveux, Pelléas dit qu'il « [...] croyai[t] que c'était un rayon de lumière », p. 46). L'on insiste d'ailleurs sur sa jeunesse, sa petitesse et sa pureté (« ta voix, elle est plus fraîche et franche que l'eau, on dirait de l'eau pure [...] », p. 72). **Et, en plus d'être proche de l'enfance, Mélisande est mère**. C'est effectivement ce que l'on apprend au dernier acte : elle était enceinte. Plus lucide donc, elle a conscience de n'être pas d'ici (« je ne suis pas née là... », p. 16) et exprime son désir de « [...] voir le fond de l'eau » (p. 26) de la « fontaine des aveugles » (p. 25), celle qui rend la vue. Retenue dans l'obscurité du château par son union avec Golaud, l'Avertie dit y être très malheureuse (p. 30), elle qui se mêle aux éléments de la nature (« j'ai les mains pleines de fleurs et de feuillages », p. 24) tandis que son époux y chasse (p. 29).



Renée Dahon en Mélisande par Rudolf (1935) © Doc. AML

○ Pelléas

Ce désir de voir, elle le partagera avec Pelléas. Diverti, il déclare vouloir « regard[er] son regard » (p. 69), passer par son biais pour sortir de l'aveuglement. Comme le dit Arkël, Pelléas est « arrêt[é] sur le seuil » (p. 38) et il sera le **personnage pivot de la pièce**, celui qui motivera l'élan partant de l'ombre vers la lumière. Sans doute est-ce pour cette raison que Golaud le dit « un peu étrange » (p. 31). L'amour qu'il vit avec Mélisande le fera alors passer du côté invisible de la réalité et les deux amants en perdront la vie.

5.3. La lumière comme principe structurant l'espace

Dans la pièce, la lumière a un rôle déterminant tant pour le **système des personnages** que pour l'**espace**, binaire d'égale manière. La forêt crée les points d'ombre et de lumière, d'ignorance et de savoir. Elle entoure ainsi le château, plongé dans l'obscurité, tandis qu'à son orée, la « fontaine des aveugles », puit de savoir, est en pleine lumière, de même que la mer au loin. L'on apprend alors que c'est de là que viennent Pelléas et Mélisande. La partition ombre/lumière se fait aussi verticalement : la tour du château surplombant la forêt peut être éclairée, les souterrains et l'eau dormante qui s'y trouve sont dans l'ombre. Une distinction est alors également opérée entre l'eau vive et pure de la fontaine ou de la mer, symbole d'une conscience en éveil, et l'eau croupissante à l'odeur de mort qui ronge les murs du château.

5.4. Structure de la pièce

○ Structure générale

La pensée de l'auteur ayant été brièvement exposée, il est maintenant possible de retracer les grandes lignes directrices. L'objet vers lequel tendent les Avertis est le « trésor » localisé au cœur de la pièce, dans la grotte, au fond de l'océan. C'est effectivement là que Golaud le localise lorsqu'il peine à saisir la nature de la relation entre Pelléas et Mélisande : « Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan ! » (p. 56) Il est gardé par deux aveugles endormis, manière de rappeler qu'il doit rester inaccessible, un « trésor des humbles ». Deux pôles contraires sont très clairement identifiables et représentés par les deux époux : tandis que Mélisande a les yeux tournés vers le fond de l'eau de la « fontaine des aveugles », Golaud tente de l'en détourner (« [...] sois raisonnable, Mélisande », p. 31). L'on perçoit également le péril vers lequel se risquent tant les Divertis (l'aveuglement et la vieillesse) que les Avertis (la mort). Le personnage partant à la quête du trésor est Pelléas, personnage pivot de la pièce du fait d'être un Diverti cherchant à y voir. Pour ce faire, il passera par Mélisande, personnage adjuvant, mais ce biais lui est ouvert par l'amour qu'il lui porte, ce sentiment étant un vecteur du voir. À l'initiale de la pièce, Pelléas se situe au seuil. Après avoir constaté que le système des personnages et la configuration spatiale sont dans la présente pièce intimement liés, l'on peut avancer qu'il est placé au « pas de Mélisande », face à ses yeux qu'il s'agira de traverser pour rejoindre la face invisible de la réalité. Au terme de la pièce, Pelléas avoue ainsi à Mélisande qu'il avait peur de passer le seuil : « Je ne pouvais pas regarder tes yeux... je voulais m'en aller tout de suite... » (p. 73) C'est au terme de la pièce qu'il franchit le seuil vers le savoir : « Il faut que je la regarde bien cette fois-ci, et je n'ai pas encore regardé son regard, il faut que je la voie une dernière fois jusqu'au fond de son cœur » (p. 69). L'enjeu de la pièce est donc bien d'ouvrir la porte vers cet espace autre. Les portes du château sont un motif très présent qui symbolise l'aveuglement si elles sont fermées, l'accès au savoir si elles s'ouvrent : tandis que les Divertis prennent soin de les fermer, c'est Mélisande qui les ouvrira comme le dit Arkël : « Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir la porte de l'ère nouvelle que j'entrevois... » (pp. 63-64) Et, lorsque les amants passent le seuil, les portes du château se referment (« on ferme les portes ! », p. 73), les laissant de l'autre côté, où ils s'aimeront absolument et mourront.

○ Structuration des actes

Lorsque, après une première lecture, on analyse plus finement la pièce et qu'on compare les actes entre eux, l'on constate, d'une part, que dès les premières scènes son issue **est annoncée** et, d'autre part, qu'une **circularité** est à l'œuvre. Le tragique se répète car il est inévitable, et c'est sans doute cette prise de conscience qui caractérise la modernité : le « trésor » dont parle Maeterlinck, logé derrière les portes, ne peut s'atteindre sans péril.

L'acte premier est mis au service de la **présentation des personnages**, du décor et, déjà, du rôle prépondérant de la lumière. Mais, outre cela, certains indices sont à relever pour leur fonction structurante.

Ainsi, les premiers mots de la scène initiale posent d'emblée **l'enjeu de la pièce : ouvrir la porte vers la lumière** (« Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! », p. 13). Cette première scène, énigmatique de prime abord, laisse deviner le caractère cyclique de la pièce. Effectivement, les servantes parlent d'un seuil à laver et d'une souillure indélébile. Cette scène renvoie à la première scène de l'acte V, lorsque ces mêmes servantes découvrent les corps de Golaud et de Mélisande sur le seuil taché de leur sang, après le drame. Ce drame est d'ailleurs directement

annoncé : « Il y aura de grands événements ! » (p. 13) Cette première scène pourrait ainsi servir de charnière, la liant au terme de la pièce plus qu'à la scène suivante.

De fait, la suite relate la rencontre de Golaud et de Mélisande dont la mort vient d'être annoncée. Golaud, perdu alors qu'il chassait, se retrouve près d'une fontaine, la « fontaine des aveugles », et rencontre Mélisande, pleurant car « quelqu'un [lui] a fait du mal » (p. 15). Ce « quelqu'un » est celui qui lui donna la couronne brillant au fond de l'eau. Si l'on soutient l'hypothèse d'une **structuration en cycle** de la pièce, l'on peut très bien y voir là une référence à la première scène de l'acte II, lorsque c'est Pelléas qui rencontre Mélisande à cette même fontaine, et qu'elle y fait tomber l'anneau de noces qui la liait à Golaud. Le fait que l'objet soit une couronne amène effectivement à le penser : la couronne, tout comme l'anneau, représente l'union de Golaud et de Mélisande, désormais intégrée à la famille royale d'Allemonde. Et, tout comme l'anneau, Mélisande ne veut plus de cette couronne, de cette union, qu'elle sent être porteuse de mort : « Non, non ; je n'en veux plus ! Je préfère mourir tout de suite... » (p. 16) Elle instaure donc de suite la distance avec Golaud : « Ne me touchez pas ! » (p. 18)

Une fois présentés les futurs (anciens ?) époux, Pelléas fait son apparition et **le triangle amoureux est posé**. Pelléas est à Allemonde, auprès d'Arkël et de Geneviève et, ensemble, ils lisent la lettre de Golaud leur faisant part de sa rencontre avec Mélisande. Si Arkël consent à cette union, Golaud demande à ce que le phare soit allumé afin qu'il en soit averti et les rejoigne. C'est Pelléas qui se chargera de le faire, qui s'immiscera dans cette union. Effectivement, à la scène suivante, Pelléas rencontre Mélisande, l'on apprend que tous deux viennent de l'autre côté de la mer, du côté de la lumière, tandis que Mélisande se plaint de l'obscurité qui couvre le royaume de son époux.

L'acte II affirme ce triangle amoureux, d'abord par la séparation symbolique des époux, ensuite par l'ouverture de la relation au troisième terme qu'est Pelléas, à la « fontaine des aveugles », **lieu clé de la pièce**. Il est le lieu de l'ouverture sur l'invisible, le lieu de la vérité, de la vision. Là, Mélisande exprimera son refus de l'union avec Golaud. Fascinée par l'eau pure de la fontaine, elle s'y penche, y laissant tomber sa chevelure d'or. Elle lance alors son anneau de noces vers le ciel, vers la lumière, avant qu'il ne tombe dans la fontaine et qu'il ne soit perdu.

La deuxième scène se déroulerait visiblement **simultanément** à la première car, au même instant, il est dit que Golaud, chassant (l'on remarque qu'il chassait déjà dans la deuxième scène de l'acte I, lorsque Mélisande perdit la couronne), tombe de cheval. Tandis que l'anneau tombait dans l'eau, Golaud « croyai[t] que [s]on cœur était écrasé » (p. 29). Cette première atteinte à l'époux se remarque par le sang coulant de sa bouche, tandis qu'il pressent que son cœur saignera encore (« Je saignerai peut-être encore... », p. 29). Entendant cela, Mélisande se met à pleurer, elle ne se dit pas heureuse. Golaud l'interroge alors : « Est-ce le roi ? ... Est-ce ma mère ?... Est-ce Pelléas ?... » (p. 30) Et Mélisande sursaute : « Non, non ; ce n'est pas Pelléas » (p. 30). Ne reprenant que ce dernier nom, elle ne fait que pointer le responsable : Pelléas. Tout est dit donc : **Pelléas est responsable de la désunion des époux, de la souffrance de Golaud et de la tristesse de Mélisande**. Et, tandis que Golaud pressent qu'il souffrira encore, celle-ci lui confie : « Je sens que je ne vivrai plus longtemps » (p. 31). Golaud remarque alors l'absence de la bague au doigt de Mélisande, celle-ci, préservant le lieu sacré de la « fontaine des aveugles », dit l'avoir perdue dans la grotte au bord de la mer. Golaud, affolé, lui demande d'aller la retrouver en compagnie de Pelléas. La troisième et dernière scène de l'acte est celle de la descente de Mélisande et de Pelléas dans la grotte et de leur rencontre avec les aveugles gardant le trésor.

L'acte III est tout entier mis au service de **l'expression d'une tension croissante : les avertissements se multiplient tandis que le drame se précise**. Dès la première scène, Yniold déclare à Mélisande qu'elle va bientôt partir (« vous allez partir... », p. 42) tandis qu'elle-même sentait venir sa mort à l'acte précédent. Ensuite, regardant par la fenêtre, il s'affole : les chiens chassent les cygnes (« Oh ! Oh ! Ils les chassent les chiens ! », p. 43) Or, rappelons-nous que c'est Golaud que l'on associe à la chasse, et que Mélisande et Pelléas incarnent quant à eux la pureté : on aurait ici une représentation de ce conflit sourd du triangle amoureux.

La deuxième scène de l'acte III symboliserait **la consommation de l'amour** entre Pelléas et Mélisande. Par la fenêtre de ses appartements, celle-ci laisse tomber ses cheveux sur Pelléas qui s'en couvre : « Ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur... » (p. 48) Rappelons que sa chevelure a trempé auparavant dans la « fontaine des aveugles », elle serait donc à comprendre comme un vecteur vers le voir, vers l'amour... et vers la mort. Dans l'ivresse, Pelléas s'exclame : « Ils m'aiment » (p. 48). Mais au terme de la scène, Golaud les surprend et déclare : « Vous êtes des enfants » (p. 49). Il creuse ainsi la différence entre les amants, Avertis, et lui-même, Diverti.

Les deux scènes suivantes sont à analyser de la même manière, comme **découlant de la deuxième scène** : Golaud, témoin de ces « jeux d'enfants », multiplie les avertissements envers Pelléas. Il l'entraîne d'abord dans les souterrains du château, là où croupit une eau à l'« odeur mortelle » (p. 50) dont il dit qu'« elle viendra [le] frapper au visage » (p. 50) et se retient de le pousser au fond du gouffre (« Penchez-vous ; n'ayez pas peur... », p. 51) Au sortir des souterrains et à la scène suivante, Golaud insiste auprès de Pelléas pour que ces « jeux d'enfants » ne se renouvellent pas. Il lui avoue aussi que « ce n'est pas la première fois qu'[il] remarque qu'il pourrait y avoir quelque chose entre [lui et Mélisande] » (p. 53). Il attire alors l'attention de son frère sur des troupeaux que l'on mène vers la ville et qui « pleurent comme des enfants perdus » (p. 53) : « On dirait qu'ils sentent déjà le boucher » (p. 53). Cette phrase a bien une fonction d'avertissement tandis que Golaud avait qualifié auparavant les amants d'« enfants ».

La cinquième et dernière scène de l'acte III **accentue encore un peu plus la distance entre Avertis et Divertis et confirme la mise à l'écart de Golaud**. Effectivement, n'étant pas Averti, Golaud passera par l'enfant, Yniold, pour être témoin de la relation de Pelléas et Mélisande. Lorsqu'il demande à Yniold de quoi parlent les amants, celui-ci lui répond qu'ils parlent de la porte, du fait qu'« on ne veut pas qu'elle soit ouverte » (p. 54) et de la lumière. Les amants parlent donc de cet ailleurs à rejoindre, de ce trésor qu'annonce la lumière, logé derrière les portes. Hissant l'enfant sur ses épaules, Golaud cherchera à les surprendre par son biais. Mais les amants ne sont pas « près du lit » (p. 59), « ils regardent la lumière » (p. 59). Golaud ne peut comprendre : « Ils ne font pas de gestes ? Ils ne se regardent pas ? Ils ne font pas de signes ? » (p. 59)

Au cours de l'acte IV, la tension va croissante jusqu'au **drame**, à la dernière scène de l'acte. L'acte s'ouvre avec la prédiction néfaste du roi, Arkël, quant au sort de Pelléas : « [...] Tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps » (p. 61). Tout de suite après, Pelléas donne rendez-vous à Mélisande le soir même, à la « fontaine des aveugles » et il lui annonce son départ : « Ce sera le dernier soir ; je vais voyager [...] » (p. 62). L'on saisit alors la teinte tragique de ses dires, et heureuse tout à la fois car, s'il va vers la mort, il atteindra aussi le trésor : « Je suis plein de joie et l'on dirait que j'ai tout le poids du ciel et de la terre sur le corps » (p. 62).

Après avoir annoncé la mort de Pelléas, à la scène suivante, Arkël s'adresse à Mélisande : « Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois... » (p. 64).

C'est Mélisande, de par son amour offert à Pelléas, qui va lui permettre de **passer la porte** vers l'invisible. Golaud entre alors, marqué par le crime à venir (« Tu as du sang sur le front », p. 64) et s'emporte contre Mélisande :

« GOLAUD (à Arkël). – Voyez-vous ces grands yeux ? On dirait qu'ils sont fiers d'être purs... Voudriez-vous me dire ce que vous y voyez ?... »

AKËL. – Je n'y vois qu'une grande innocence...

GOLAUD. – Une grande innocence ! [...] Je les connais ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre ! Fermez-les ! Fermez-les ! » (p. 65)

Nous constaterons, dans la quatrième scène, que c'est en effet lorsque Pelléas regarde enfin les yeux de Mélisande qu'il trouve la mort. Golaud a donc raison, en pointant **l'action des yeux** de son épouse : ce sont eux qui prendront le cœur de Pelléas dans un premier temps (et blesseront celui de Golaud) et qui prendront sa vie, dans un second temps.

La troisième scène est à comprendre comme **introduisant la scène suivante**. Très courte, elle rend compte de l'affolement d'Yniold voyant passer des moutons, pleurant, dont on dit qu'ils ne prennent pas « le chemin de l'étable » (p. 68). Nous avons ici une scène similaire à la scène IV de l'acte III, lorsque Golaud attire l'attention de Pelléas sur les troupeaux qui pleurent car « ils sentent déjà le boucher ». L'affolement d'Yniold prépare ainsi au drame se déroulant à la scène suivante.

Cette scène se déroule près de la « fontaine des aveugles ». Elle s'ouvre avec les mots de Pelléas : « C'est le dernier soir... le dernier soir... Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas » (p. 69). Là où tout a commencé, il trouvera la mort, mais « tout est perdu, tout est sauvé » (p. 74) à la fois. Alors qu'il avoue qu'il « ne pouvai[t] pas regarder [s]es yeux » (p. 73), qu'il « n'[a] pas encore regardé son regard » (p. 69), il déclare qu'« il faut qu'[il] la regarde bien cette fois-ci » (p. 69). Mélisande le rejoint et les amants se déclarent leur amour. Mais celle-ci se tait, Pelléas s'inquiète :

« PELLEAS. – Tu regardais ailleurs... »

MELISANDE. – Je te voyais ailleurs... » (p. 72)

Mélisande sait ce que leur amour induit :

« PELLEAS. – [...] Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir... »

MELISANDE. – Toi aussi... » (p. 73)

Les portes du royaume se ferment alors, ils se retrouvent de l'autre côté, tandis que Golaud approche, armé. Les amants, l'entendant, s'embrassent, et Golaud frappe Pelléas qui tombe dans la « fontaine des aveugles », là où tout a commencé et où tout finit. Situer sa mort au lieu où ils se sont rencontrés, c'est déjà annoncer que le début est aussi la fin et rendre compte de la **cyclicité** de la pièce, qui se confirme à l'acte suivant.

Effectivement, l'ouverture du dernier acte **se confond** avec celle de l'acte I : les servantes racontent qu'elles ont trouvé Golaud et Mélisande sur le seuil, taché de leur sang. Mélisande souffre d'une blessure moindre et c'est pourtant elle qui va mourir, comme le présageait Pelléas. L'on apprend alors qu'« elle a accouché sur son lit de mort » (p. 80), donnant naissance à une fille. Une fois encore, le début se superpose à la fin.

La dernière scène de l'acte V et de la pièce est celle qui relate **la mort de Mélisande**. L'Avortie est « [...] née sans raison, [...] elle meurt sans raison » (p. 83) et, au seuil de

l'invisible, elle déclare qu'elle « sai[t] quelque chose... » (p. 84), qu'elle « ne sai[t] pas ce qu[’elle dit] » (p. 84), « qu[’elle] ne sai[t] pas ce qu[’elle] sai[t] » (p. 84). Et, alors que Mélisande, mourante, en apprend davantage sur l'irraisonnable, Golaud s'entête : « Je te demande si tu l'as aimé d'un amour défendu ? » (p. 86) Alors que son épouse nie, il s'entête et se désespère : « Je vais mourir ici comme un aveugle ! » (p. 87) Lorsque finalement Mélisande s'éteindra, Arkël se tourne vers l'enfant et déclare : « **C'est au tour de la pauvre petite...** » (p. 90)

Qui est donc la Mélisande du début de la pièce ? La fille de la Mélisande de la pièce précédente ? L'analyse a effectivement montré que, d'une part, la fin est annonciatrice du début et que, d'autre part, le début est marqué par la répétition. Pourquoi donc avoir pensé la pièce de manière cyclique ? Pourquoi « refermer » les portes après leur ouverture au terme de la pièce ? Serait-ce pour insister davantage sur le franchissement du seuil plutôt que sur l'accès à l'invisible ? La pièce n'a-t-elle pas pour fonction de progresser vers l'atteinte du trésor que d'exposer les enjeux de cette atteinte ?

6. Les séquences de cours

Savoir-faire et compétences :

La séquence de cours est davantage destinée aux élèves du **troisième degré**.

Nous centrant sur une pièce de théâtre, nous étudierons **différents aspects du genre** (dialogue, didascalie, pièce, acte, scène, métiers relatifs au monde du théâtre, schéma de la communication au théâtre, notions relatives à la représentation).

Nous tendrons alors vers la mise en voix et en espace d'extraits de la pièce.

Mais, avant la mise en pratique, nous nous attacherons à la **mise en perspective historique de la pièce** : nous l'ancrerons dans son époque et dans son genre afin de saisir les différents partis pris esthétiques de l'auteur.

6.1. Contextualisation

Mise en situation : lecture de la scène centrale de la pièce *Pelléas et Mélisande*.

Consigne : répondre aux questions.

– En quoi cette scène est-elle un moment clé de la pièce ?

– Que présage cette scène ?

– Par quel procédé (le symbole) cette scène, qui peut paraître anodine, en dit long sur la suite de la pièce ?

Apport théorique : le symbolisme, naissance et caractéristiques du courant tant dans le champ littéraire que pictural et théâtral.

Production finale : retour sur la scène lue et premier essai de décodage du double sens symbolique.

6.2. Décontextualisation : étude du symbolisme dans les arts

○ Peinture

– analyser différentes peintures symbolistes :

* *Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx*, de Fernand Khnopff (1896) :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/21/Fernand_Khnopff_002.jpg/400px-Fernand_Khnopff_002.jpg (page consultée le 28 janvier 2015)

* *Ophélie*, de John Everett Millais (1851) :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg (page consultée le 28 janvier 2015)

– mettre au jour différents thèmes et motifs caractéristiques du symbolisme (nature, femme, spiritualité, mort, etc.)

– étudier le rôle de la lumière dans la peinture symboliste et sa signification.

○ Musique

– évoquer l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1902)

– si la séquence le permet, proposer une écoute ou un visionnage.

○ Cinéma

– analyser l'héritage du symbolisme dans les productions cinématographiques d'aujourd'hui, notamment dans *Melancholia* de Lars Von Trier (2011)

– y reconnaître certains symboles comme la femme et l'enfant (qui pressentent les choses, à la différence de l'homme), le rêve, l'affirmation angoissante de l'invisible, la lumière, la nature, l'importance du sensible, etc.

○ Théâtre

– après avoir analysé la manifestation du symbolisme dans les domaines pictural et cinématographique, voir comment il se marque au théâtre et, plus spécifiquement, dans le théâtre de Maeterlinck (principal dramaturge symboliste)

– pour comprendre sa pensée et ses positions esthétiques, lire les extraits suivants du *Trésor des humbles*¹⁴ qui donne des clés d'analyse pour l'ensemble de son œuvre :

- « Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer » (p. 3) ;

- « Et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part » (p. 5) ;

- « Nous vivons à côté de notre véritable vie et nous sentons que nos pensées les plus intimes et les plus profondes même ne nous regardent pas, car nous sommes autre chose que nos pensées et que nos rêves » (p. 47) ;

¹⁴ MAETERLINCK M., *Le Trésor des humbles*, op. cit.

- « Il n'est que trop vrai que les pensées que nous avons donnent une forme arbitraire aux mouvements invisibles des royaumes intérieurs. [...] Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement » (p. 53) ;
- « Nous en arrivons à désirer ardemment la souffrance dans l'espoir que, là enfin, nous trouverons de la réalité et sentirons les pointes aigües et les angles de la vérité » (p. 54) ;
- « Y a-t-il une morale mystique qui règne en des régions plus lointaines que celles de nos pensées ; et un astre central que nous ne voyons pas et dont nos plus secrets désirs ne sont que les planètes impuissantes ? Existe-t-il, au milieu de notre être, un arbre transparent dont toutes nos actions et toutes nos vertus ne sont que les fleurs et les feuilles éphémères ? » (p. 61) ;
- « Nous arrivons aux portes de la troisième enceinte : celle de la vie divine des mystiques. Ce n'est qu'en tâtonnant qu'on en franchit le seuil » (p. 62) ;
- « Il semble que la femme soit plus que nous sujette aux destinées. Elle les subit avec une simplicité bien plus grande. Elle ne lutte jamais sincèrement contre elles. Elle est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère. Et c'est pour cette raison, sans doute, que tous les événements où elle se mêle à notre vie paraissent nous mener vers quelque chose qui ressemble aux sources mêmes du Destin. C'est près d'elles surtout que l'on a, par moments, en passant, "un clair pressentiment" d'une vie qui ne semble pas toujours parallèle à la vie apparente. Elle nous rapproche des portes de notre être » (p. 73) ;
- « C'est nous qui ne comprenons pas, parce que nous sommes toujours dans les bas-fonds de notre intelligence » (p. 75) ;
- « Mais la femme n'oublie point le chemin de son centre. [...] Elles savent des choses que nous ne savons pas, elles ont une lampe que nous avons perdue. Elles habitent au pied même de l'Inévitable et en connaissent mieux que nous les chemins » (pp. 77-78) ;
- « Elles ont encore les émotions divines des premiers jours » (p. 80) ;
- « Il en est ainsi partout et toujours. Nous ne vivons que selon notre être transcendantal, dont les actions et les pensées percent à chaque instant l'enveloppe qui nous entoure » (p. 111) ;
- « Nous vivons si loin de nous-mêmes que nous ignorons presque tout ce qui se passe à l'horizon de notre être » (p. 120) ;
- « Ne sommes-nous pas semblables à un homme qui a perdu les yeux dans les premières années de son enfance ? Il a vu le spectacle innombrable des êtres. Il a vu le soleil, la mer et la forêt. Maintenant, ces merveilles se trouvent à jamais dans sa substance ; et si vous en parlez, que pourrez-vous lui dire, et que seront vos pauvres mots à côté de la clairière, de la tempête et de l'aurore qui vivent encore au fond de son esprit et de sa chair ? » (pp. 121-122) ;
- « Une vérité cachée est ce qui nous fait vivre. Nous sommes ses esclaves inconscients et muets, et nous nous trouvons enchaînés tant qu'elle n'a point paru » (p. 134) ;
- « Il se peut qu'au milieu des paroles [...], une chose qui n'est pas de ce monde ordinaire passe soudain sur la face de l'un d'eux. Un silence sans motif règnera tout à coup : et tous regarderont, sans le savoir, l'espace d'un instant, avec les yeux de l'âme » (p. 186) ;
- « Une petite partie du voile qui couvrait jadis [la face inachevée du destin d'aujourd'hui], et dans la partie découverte, nous avons reconnu, non sans inquiétude, d'un côté, la puissance de ceux qui ne vivent pas encore, et, de l'autre côté, la puissance des morts » (p. 190) ;

- « Nous sommes menés ainsi par le passé et l’avenir. Et le présent qui est notre substance tombe au fond de la mer comme une petite île que rongent sans répit deux océans inconciliables » (p. 192) ;

- « N’est-ce peut-être pas le but suprême de la vie que de faire renaître ainsi l’inexplicable en nous ; et savons-nous ce que nous ajoutons à nous-mêmes lorsque nous réveillons un peu l’incompréhensible qui dort dans tous les coins ? » (p. 213) ;

- « Nous attendons un peu trop dans l’existence, comme les aveugles de la légende qui avaient fait un long voyage pour venir écouter leur Dieu. Ils étaient assis sur les marches, et quand quelqu’un leur demandait ce qu’ils faisaient sur le parvis du sanctuaire : “Nous attendons, répondaient-ils, en secouant la tête, et Dieu n’a pas encore dit un seul mot.” Mais ils n’avaient pas vu que les portes d’airain du temple étaient fermées et ils ne savaient pas que la voix de leur Dieu remplissait l’édifice. Notre Dieu ne cesse point un instant de parler ; mais personne ne songe à entr’ouvrir les portes. Et cependant, si l’on voulait y prendre garde, il ne serait pas difficile d’écouter, à propos de tout acte, le mot que Dieu doit dire » (p. 223) ;

- « C’est près de ces portes que l’on voit. C’est près de ces portes que l’on aime » (p. 235) ;

- « Il faut apprendre à voir pour apprendre à aimer » (p. 236).

6.3. Recontextualisation

Mise en situation : retourner à *Pelléas et Mélisande*, analyser la pièce (système des personnages, structure générale, structuration par actes, etc.) et choisir des scènes à représenter par groupes.

Consigne : lancer les premiers essais de mises en scènes en travaillant sur les personnages à incarner, sur les décors et la place importante accordée au silence et à l’invisible, ainsi qu’aux symboles (choix d’objets concrets ayant une portée symbolique, récurrents dans l’ensemble des saynètes).

Production finale : représenter les scènes choisies par les groupes.

7. La documentation

COMPÈRE G., *Maurice Maeterlinck*, Besançon, La Manufacture, 1992.

POSTIC M., *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970.

TERRASSON R., *Pelléas et Mélisande ou l’initiation*, Paris, Edimaf, 1982.

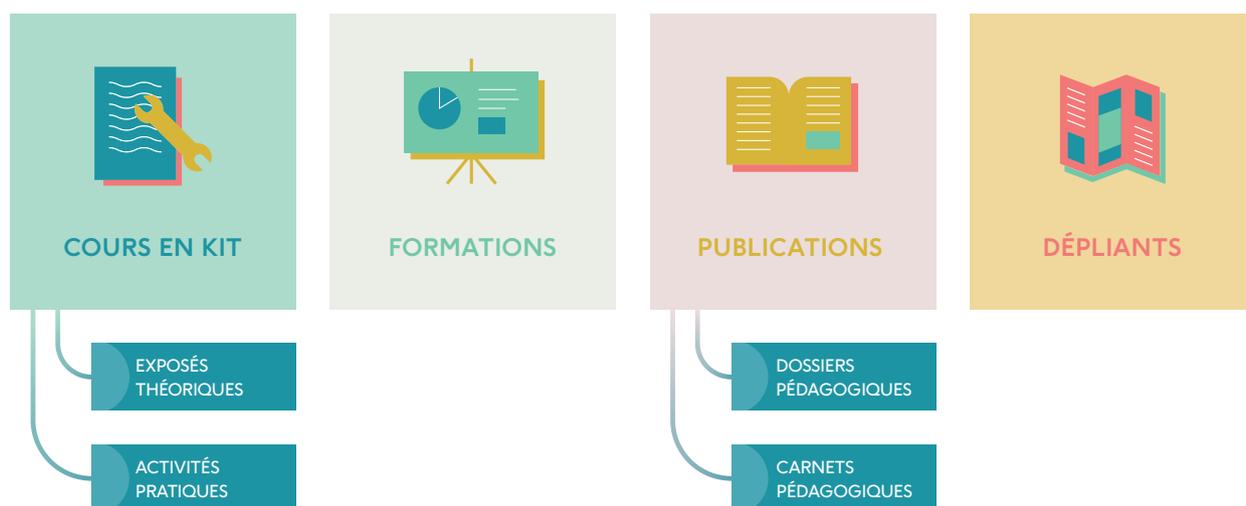
Pour aller plus loin : exploration culturelle

→ visiter le Musée Fin-de-siècle à Bruxelles (www.fin-de-siecle-museum.be/fr/musee-fin-de-siecle-museum)

→ lire le dossier pédagogique sur le symbolisme réalisé par EDUCATEAM, le service éducatif des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique : *Le Symbolisme en Belgique. Dossier pédagogique. Art par les textes* (avec des textes de Maeterlinck, Rodenbach et Verhaeren, des informations théoriques, des reproductions, etc.) : www.extra-edu.be/pdf/dossier_symbolisme_fr.pdf (page consultée le 25 janvier 2015)

Découvrez l'offre didactique de la collection sur l'espace pédagogique du site

www.espacenord.com !



Des outils téléchargeables **gratuitement** à destination
des professeurs de français du secondaire.