

« Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ». Maeterlinck et l'idéalisme symboliste

Christian Berg
Université d'Anvers

Le plus grand dénominateur commun du symbolisme est, à coup sûr, l'idéalisme. « Cette vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice », comme l'appelle Remy de Gourmont dans la préface du *Livre des Masques* (1896) : « c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences : toute vérité en soi nous échappe; l'essence est inattaquable » (Gourmont, 1921, p. 11-

12). Celui qui fut sans doute la conscience de sa génération¹ et l'un des auteurs qui fut symboliste « de la façon la plus absolue » (Miomandre, 1907, p.186), déclarera pourtant quelques années plus tard, dans *Le Chemin de velours* : « l'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante : antisociale et antihumaine – et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable » (Gourmont, 1902, p. 202).

En gros, l'idéalisme symboliste – qui ne se confond en fait avec aucun idéalisme particulier tout en se référant à tous les idéalismes, y compris à celui de Platon – croit que le monde se compose exclusivement de représentations, et même de *mes* représentations. Les écrivains et les artistes y virent l'annonce d'un subjectivisme absolu, non dénué d'ailleurs d'incertitudes et de tourments. Le symbolisme était à la fois une esthétique, un système et une doctrine qui s'opposaient à autre chose : à savoir le système, la doctrine et l'esthétique positivistes. La conception du monde symboliste était en premier lieu une machine de guerre dirigée contre le positivisme, qui se confondait, en gros, avec la conception du monde de la bourgeoisie libérale de l'époque, de celle d'une partie des intellectuels, des écrivains (réalistes et surtout naturalistes), des scientifiques, de la classe politique. Le positivisme constituait le fond idéologique, moral et philosophique de toute une société dont les symbolistes se jugeaient exclus. Il est à l'origine d'une culture unidimensionnelle où tout s'exalte dans le concret; il développe une culture de la « monstration » où tout peut être montré, dit, nommé, répertorié, recensé. Le positivisme était la vision du monde de référence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tant pour les écrivains réalistes

¹ Voir à ce sujet Schiano-Bennis, 1999, p. 186-210.

que naturalistes. Il s'enracinait principalement – mais pas seulement – dans la philosophie d'Auguste Comte.

Le symbolisme est une vision du monde idéaliste, cela est certain. Mais en disant cela, j'ai tout dit et rien dit. De quel idéalisme s'agit-il? Est-ce celui de la caverne de Platon, de l'idéalisme subjectif de Fichte, de celui, appelé objectif, de Schelling, de l'idéalisme absolu de Hegel? De l'idéalisme transcendantal de Kant? De celui de Schopenhauer? Bien malin qui pourra y répondre, tant l'idéalisme symboliste est un amalgame, un syncrétisme ou même une caricature de tous ces courants au point qu'il est impossible de lui attribuer une source distincte. Ce qu'on peut dire, avec certitude, c'est que l'idéalisme symboliste fut d'abord une machine de guerre contre le positivisme et qu'à ce titre il pourrait être défini comme un système qui s'énonce *a contrario* en choisissant des options qui prenaient le contre-pied de la vision du monde positiviste et scientiste du monde.

Les principes « idéalistes » que l'on défendait dans les revues gagnées à cette cause, dans les manifestes et autres ouvrages programmatiques, n'avaient souvent plus grand-chose à voir avec la pensée d'origine. Toute la riche et complexe tradition idéaliste allemande fut réduite à quelques formules-clés :

- le monde est ma représentation (Kant + Schopenhauer);
- le monde est l'empire de la douleur (pessimisme) (Schopenhauer);
- l'être individuel est la manifestation aveugle d'un vouloir-vivre universel (Schopenhauer);

- la prééminence absolue de la subjectivité : « Seul vit le moi » (Téodor de Wyzewa); « Seule vit notre âme » (Maurice Barrès).

L'idéalisme symboliste reposait sur quelques axiomes majeurs « susceptibles d'être paraphrasés à l'infini » (Schiano-Bennis, 1999, p. 191), ce que ne manquèrent pas de faire les jeunes écrivains qui épousèrent ce credo très hospitalier. La dispute avec le positivisme se réduisait ainsi à quelques formules. À Hippolyte Taine, qui affirmait dans l'« Introduction » à son *Histoire de la littérature anglaise* qu'« il n'y a pas d'expérience des objets absents » (1863, p. ix), les symbolistes avaient beau jeu de répliquer : « Faux! Vous voyez bien que vous ne voyez rien, ou seulement ce que vous voulez bien voir [...]. Le monde est ma représentation, explique Remy de Gourmont. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents » (1921, p. 11-12). Pas d'observation sans observateur; qui dit observateur, dit subjectivité, a priori, parti-pris, déformation, illusion.

Une esthétique du secret

Pour reprendre l'image de Taine, on pourrait dire que l'idéalisme symboliste est effectivement une esthétique des objets absents, en réponse à la pensée positiviste et à l'esthétique réaliste, qui s'occupaient des objets présents. Pour cette dernière pensée, tout se matérialisait sous les espèces les plus objectives; le monde phénoménal n'avait plus ou n'avait pas de secrets, ou, s'il en avait, on finirait bien par les percer. Selon l'idéalisme symboliste, par contre, l'univers, la vie, le

destin recèlent de profonds mystères, et ceux-ci constituent l'essentiel de notre existence. Ce qui convoque une culture dans laquelle le réel a véritablement plusieurs dimensions (le visible, l'invisible, etc.). Ce secret, il existe, et il s'agit pour l'artiste de l'appréhender et de le sonder. Le symbolisme croit que derrière le monde des apparences se trouve un arrière-pays qu'il faut à tout prix découvrir ou faire découvrir. Appelons cet univers caché, celui auquel on croit ou auquel on *feint* de croire, le secret.

Ce secret n'est pas qu'un signifié caché qui donnerait la clef de tout : son utilité – littéraire et métaphysique – est beaucoup plus large, comme l'a montré Jean Baudrillard dans *De la séduction* :

Le caché ou le refoulé ont vocation à se manifester, alors que le secret ne l'a pas du tout. C'est une forme initiatique, implosive : on y entre, mais on ne saurait en sortir. Jamais de révélation, jamais même de « sécrétion » du secret (Zempleny, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14); c'est de là qu'il tient sa force, puissance de l'échange allusif et rituel (Baudrillard, 1979, p. 108).

« C'est du seul prix de n'être pas dit qu'il tient son pouvoir » remarque encore Baudrillard. De là qu'on ne cesse d'affirmer, dans une esthétique du secret, que le sens n'est pas trouvé, qu'il n'est pas ici, ou qu'il n'est pas celui qui prévaut. Le secret est la promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà. On pourrait dire que le secret, finalement, c'est l'hyperbole du sens.

Les chansons (d'abord douze, puis quinze) que le jeune Maurice Maeterlinck écrit comme en marge de son théâtre et qu'il publie en 1896 et 1900 sont une parfaite illustration de ce qui précède, en ce qu'elles sont souvent construites sur une

dialectique simple entre le secret et le manifeste, entre ce qui est enseveli et doit être rendu à la lumière, entre ce qu'on attend et ce qui ne vient pas, entre voir et savoir, entre ce qui doit être cherché et ce qui doit rester celé ou caché, entre le don et l'usage qu'on en fait, entre l'attente et la manifestation, entre présence et absence, entre ce qui apparaît et ne cesse de se dérober. Dans ces microstructures dramatiques, pour éloignées qu'elles semblent de l'hermétisme du poème mallarméen, s'énonce néanmoins le dialogue fondamental de l'idéalisme occidental. En quelques vers simples, en quelques images et sur fond d'un décor proprement légendaire, des voix échangent des paroles qui semblent sortir de la nuit des temps, mais qui nous sont pourtant étrangement familières. À travers ces *Quinze chansons*, c'est toute la tradition occidentale qui nous parle et qui nous rappelle les discussions de Parménide, des éléates, des présocratiques, du *Sophiste* de Platon, de Meister Eckhart, de Ruysbroeck, de Kant, de Sartre et de Heidegger. Car le sujet de ces petits poèmes, c'est le rapport entre l'être et l'étant, entre l'être et le non-être, entre l'essence et l'existence, entre le même et l'autre, entre l'idée et la chose, rapport qu'interroge toute la tradition occidentale de l'idéalisme depuis Platon.

Prenons comme exemple l'une des plus célèbres *Chansons* : « J'ai cherché trente ans, mes sœurs », parue pour la première fois dans *La Plume* du 15 mars 1893. Ce poème est une bonne illustration de cette esthétique du secret en ce qu'il s'énonce essentiellement à partir de la conception que ce qui est n'apparaît pas² :

² Dans le rapport entre l'être et le paraître, on peut en effet distinguer quatre modalités de rapports et dire que 1) paraît ce qui n'est pas, 2) est ce qui ne

J'ai cherché trente ans, mes sœurs
Où s'est-il caché!
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Sans m'en rapprocher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas...

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
Ôtez mes sandales;
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
Et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes sœurs,
Allez loin d'ici,
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
Et cherchez aussi...
(Maeterlinck, 1965, p. 205-206)

Ici, le mystérieux « il » est doté de toutes les caractéristiques du secret le plus « retraits », puisqu'on l'a cherché longtemps – trente ans – et qu'on ne sait toujours pas où il se trouve; il est partout et en même temps, il « n'existe pas » (str. 2). Mais ce « il » qui s'est caché, qui est partout et n'existe pas, est quelque chose qui doit être relatif à l'âme (car si les pieds sont las, c'est l'âme qui « a mal ») (str. 3) et qui vaut la peine d'être cherché, malgré tout. On peut, bien sûr, ne voir dans cette chanson qu'une aimable devinette – qu'est-ce qui est partout et n'existe pas? que l'on est triste de ne pouvoir trouver? etc. – et donc, comme la plupart des commentateurs, dire qu'il s'agit de l'amour, du bonheur, du vrai, du beau, du bien, de Dieu, de l'Absolu. En fait, dans la longue tradition

paraît pas, 3) ne paraît pas ce qui est et 4) n'est pas ce qui paraît (voir Boutang, 1988, p. 73-82).

idéaliste, on dira que le « il » appartient, de toute évidence, à la catégorie de l'être et que cet être « est », d'autant plus qu'il ne « paraît » pas, en ce qu'il vit caché, dissimulé. Non pas, nous dit Maeterlinck, à la façon d'une feinte, d'une tromperie – car il pourrait s'agir d'un leurre, d'un mensonge : ce « il » impose sa présence au sujet grâce à sa dispersion (« Il était partout [...] et n'existe pas »). Raréfaction de la présence qui s'indique pourtant, de manière irritante, comme en creux.

Le dissimulé ici ne s'avoue pas mensonge, mais seulement secret, ou discrétion. Signalant en même temps sa présence et son « inexistence » : dans ce sens qu'il ne se révèle pas au niveau du réel, des phénomènes ou de l'apparence, mais seulement à celui de l'être qui est, par définition, celui du caché et du secret. L'être est *voilé* : il se cache, se dissimule, se soustrait, se retient... Le poème de Maeterlinck apporte le même message que celui véhiculé par Heidegger quelques décennies plus tard dans cette formule célèbre : « L'être est le comble de l'évidence, tout en étant le retrait » (1981, p. 83).

Pour une dramaturgie idéaliste

Le théâtre symboliste restait à inventer, en cette fin du XIX^e siècle, après les nombreuses déclarations théoriques des années quatre-vingt : le *Manifeste* de Moréas (1886), l'« Avant-dire » de Mallarmé au *Traité du verbe* de René Ghil (1886), *La Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice (1889), et j'en passe. Mis à part une pièce de Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, jamais jouée du vivant de l'auteur (représentée pour la première fois en 1894) et quelques drames historiques d'Édouard Dujardin vaguement inspirés de Wagner, le

symbolisme s'était surtout illustré par la poésie, peu par le roman, pas du tout par le théâtre. Camille Mauclair avait même prétendu que le symbolisme était « incapable, de par ses principes mêmes, de se manifester au théâtre » (cité dans Brunel, 1979, p. 168). Celui-ci était largement dominé par le « théâtre bien fait » ou les « pièces digestives » que réclamait le public français et, de façon générale, européen. Théâtre qui repose sur le dialogue, la pointe, le quiproquo, le jeu de mots, l'éclat, la répartie, parfois même la déclamation. C'est aussi le triomphe de l'acteur ou de l'actrice qui incarne de grands rôles ou même des types, comme Sarah Bernhardt ou Coquelin cadet. C'est l'époque des Labiche, des Feydeau, des Rostand (*Cyrano de Bergerac*) : un théâtre où « ça » parle, brillant, superficiel, léger et souvent leste.

Maurice Maeterlinck rejette d'emblée ce théâtre dans lequel il voit « un mari trompé qui tue sa femme, une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père, un père qui immole ses enfants, des enfants qui font mourir leur père, des rois assassinés, des vierges violées, des bourgeois empoisonnés » (Maeterlinck, 1999, p. 489). Dans son premier théâtre, Maeterlinck s'attaque en effet « aux fondements du théâtre français de son temps » (Quaghebeur, 2002, p. 91). Il apporte à la scène ce qui, normalement, échappe à la représentation (Dessons, 2005, p. 35-45) : « Dramaturge qui fait de l'irreprésentable la substance même de son théâtre, Maeterlinck entend pourtant le donner à voir » (Quaghebeur, 1990, p. 205). En quelques années, entre 1889 et 1896, Maeterlinck donnera tout son théâtre symboliste, « soit le poème scénique de l'innommable agissant et de l'irreprésentable pourtant présent » (*ibid.*).

C'est à cette présence que le premier théâtre de Maeterlinck doit d'être ce qu'il est : un théâtre de l'effroi, où les personnages sont prisonniers d'une puissance fatale, qui frappe les hommes aveuglément et à laquelle jamais ils ne comprendront rien. Le pari est fait ici que la vie serait un mauvais rêve que nous rêvons malgré nous. Maeterlinck, dans sa préface à l'édition en trois volumes de son *Théâtre*, en 1901, trouvera les mots justes et les images frappantes pour évoquer un projet théâtral qu'il n'a d'ailleurs pas désiré poursuivre :

On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur. Des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir, mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants. Et l'amour et la mort et les autres puissances y exercent une injustice sournoise, dont les peines – car cette injustice ne récompense pas – ne sont peut-être que des caprices du destin. Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.

Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention. [...]

Il n'est pas déraisonnable d'envisager ainsi notre existence³. C'est, de compte fait, pour l'instant et malgré tous les efforts de nos volontés, le fond de notre vérité humaine. Longtemps encore [...] nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. À peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être [...], on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre. C'est ce que j'ai tenté dans ces petits drames. Il ne m'appartient point de juger si j'y ai quelquefois réussi (Maeterlinck, 1901, p. iii-vi).

Le maître mot, ici, c'est le verbe *supposer* (« que l'esprit du drame *suppose* malveillantes »). Du coup se dévoile rétrospectivement la vraie nature de ces « petits drames » : la fiction comme expérience philosophique, comme *experimentum mentis*. Une expérience de la pensée destinée à rester expérience dans la pensée, mais que la fiction peut représenter. « Et si c'était vrai... » : c'est le mode de questionnement que Maeterlinck utilisera toute sa vie et même le mode principal sur lequel il s'énonce. Pour le désigner, je dirais que c'est celui de la conjecture : « imaginons que... », « prenons que... », « supposons que... », « et si vraiment... », « pourquoi ne pas imaginer que... ». C'est un mode hérité de Villiers de l'Isle-Adam (« illusion pour illusion, choisissons celle qui nous rende un dieu »), mais aussi de Mallarmé : les fameux *comme si*, ou les *quand bien même*, et surtout les *si* qui cisailent *Un coup de dés*.

L'idéalisme symboliste avance ici son hypothèse principale : nous pourrions venir d'une source d'épouvante qui,

³ En reprenant cette préface dans *Le Temple enseveli* en 1902 (donc l'année suivante), il ajoutera : « il n'est pas déraisonnable, mais il n'est pas salubre d'envisager de cette façon la vie » (Maeterlinck, 1902, p. 114).

de plus, n'est pas pensable par l'homme. Mais si cette source nous constitue, il nous faut en envisager les conséquences en la projetant devant nous, sur le mode de la fiction. Celle-ci, certes, « n'est pas salubre », même s'« il n'est pas déraisonnable d'envisager ainsi notre existence ». Pas déraisonnable, mais pas salubre : les termes font rêver, mais confirment qu'on reste dans le mode hypothétique et que la fiction, sous nos yeux, devient une expérience métaphysique. Cette conjecture serait celle-ci : et si elle était vraie, cette « fable » que nous offre Schopenhauer, selon laquelle nous serions les pantins dérisoires d'une puissance fatale, mauvaise, hostile à l'homme, au bonheur, à l'amour?

L'ontologie schopenhauerienne a quelque chose d'hallucinant, d'absurde et d'insupportable. C'est que ce principe est entièrement immanent : l'ennui, c'est qu'il occupe tout le terrain – à la fois unique et omniprésent – et, ce qui est pire, c'est que ce principe unique, omniprésent et éternel, est un principe de destruction, de souffrance et de mort. Maeterlinck n'a jamais pu s'arracher à cette fascination de l'autre scène que lui avait apportée Schopenhauer.⁴

Pour en élaborer la fiction, il rêvait d'un théâtre d'androïdes – l'Andréide de *L'Ève future* date de 1886⁵ – qui écarterait entièrement l'être vivant de la scène. Il voulait éviter à tout prix de faire assister le spectateur à « une scène de la vie extérieure » pour arriver à représenter le mystère et la fatalité à l'état pur (Maeterlinck, 1999, p. 462). C'est pourquoi il n'y a pas

⁴ Voir à ce sujet Gorceix, 1975; Berg 1982; van de Kerckhove, 2004.

⁵ Andréide qui demandait déjà à Lord Ewald de choisir son illusion : « Oh! de quelle merveilleuse existence puis-je être douée si tu as la simplicité de me croire » (Villiers, 1923, p. 384-387).

de psychologie dans les pièces de Maeterlinck, pas de grands rôles : à cause de cette certitude, ce qui importe vraiment au théâtre, c'est le « grand secret » qu'il s'agit de suggérer ou, mieux encore, d'évoquer. Peu importe, dans *Pelléas et Mélisande*, que Mélisande ait ou non trompé Golaud; ce qui importe vraiment, c'est que ces personnages ne sont pas ce qu'ils sont, qu'ils ne font pas ce qu'ils veulent, ne disent pas ce qu'ils veulent. Ce nouveau théâtre « doit nous arracher au présent », et c'est pourquoi « l'absence de l'homme [...] semble indispensable » (Maeterlinck, 1999, p. 462). Maeterlinck a créé un théâtre où tout est déjà accompli, où le malheur se tient prêt et se rapproche pas à pas des hommes qui ne peuvent lui échapper. « Maeterlinck fait “expier” à ses victimes, en somme, le seul péché d'exister », dit à ce propos Paul Gorceix (1975, p. 205).

Du coup, le jeune Maeterlinck s'engage sur la voie de l'effroi existentiel et métaphysique, « l'effroi, né précisément de la privation de l'effroi qu'il y a autour de tout être vivant, et si inévitable et si habituel, que sa suppression nous épouvante » (1999, p. 463). Ce qui se montre, ou plutôt ce qui s'entrevoit – verbe central de cette esthétique – à travers les interstices ou les failles, glace d'horreur : l'inconscient, le vouloir-vivre, la chose en soi est une vraie « source d'épouvante ». Aux humains, il ne reste plus que la pitié, provenant d'une sorte de sentiment de complicité dans le malheur, « comme s'ils se savaient dans le secret du sort ou d'une chose qu'aucune pensée ne désigne exactement » :

Et c'est pourquoi notre vie se passe à traduire en je ne sais quel mystérieux idiome, la plupart des actes que nous voyons et des paroles que nous entendons (Maeterlinck, 1999, p. 473).

La langue et l'effroi

Ce premier théâtre opère la fusion entre la langue et l'effroi et c'est ce qui explique sans doute l'étrange fascination qui en émane. Le renversement provoqué par Maeterlinck ouvrait la voie à une contestation radicale de la scène dialoguée telle qu'elle continuera à se pratiquer au XX^e siècle chez la plupart des auteurs de théâtre. Il faudra attendre les Beckett, les Duras et les Handke pour que puisse émerger un nouveau théâtre qui met à mal la principale convention théâtrale, à savoir le dialogue comme axe de la communication et comme vecteur de l'information nécessaire à la compréhension. « Quelque chose a été perçu dans le théâtre de Maeterlinck qui concerne spécifiquement l'échange de propos entre les personnages » (Dessons, 2005, p. 83). On a déjà bien montré comment ce dialogue, à proprement parler, ne fonctionnait pas ou mal, que l'interaction verbale entre les personnages était perturbée soit parce qu'ils ne se répondent pas vraiment, soit parce qu'ils proclament, comme Mélisande, qu'ils ne savent pas ce qu'ils disent, ou qu'ils ne savent pas ce qu'ils font, qu'ils ne savent pas ce qu'ils savent, qu'ils ne disent pas ce qu'ils veulent, qu'ils ne comprennent pas tout ce qu'ils disent et que, en général, ils ne comprennent rien à ce qui se passe autour d'eux. Les plus sages parmi eux, comme le vieux roi d'Allemonde – qui se targuait pourtant de posséder un certain savoir sur la vie et sur le destin des hommes –, doivent convenir, à la fin, qu'ils n'y comprennent rien non plus, le *non plus* englobant tous les autres personnages de la pièce et sans doute aussi le spectateur. Et que l'objet même de tout savoir humain qui compte quelque peu – celui sur l'amour, la mort, le bonheur, le malheur – reste hors de portée. Ce théâtre disqualifie, chemin faisant, toute certitude pour autant qu'un semblant de certitude ose encore s'énoncer

par la bouche de l'un ou l'autre personnage. De façon générale, on peut dire que les personnages de ce théâtre n'ont pas compris... qu'il n'y a rien à comprendre⁶.

Maeterlinck introduit aussi sur la scène ce qui ne devrait pas y avoir sa part : le silence, l'inaction, l'absence. Ce qui est montré dans ce premier théâtre, et ce pour la première fois, c'est un monde fonctionnant telle une image de la mort au monde. Pour la première fois s'énonce un théâtre en perspective pétrifiée et comme voué à une narcose silencieuse. Grâce à lui, on s'est aperçu que le silence constitue une catégorie du langage à part entière, et de cela le théâtre moderne se souviendra⁷.

Les symbolistes belges, et plus particulièrement ceux nés dans le Nord du pays n'eurent pas, comme Mallarmé, à tordre la syntaxe ou, comme les prosateurs français de la fin du siècle, à inventer une écriture artiste pour permettre au français standard de porter l'esprit nouveau en littérature. 1890, c'est aussi le début de ce que Gilles Philippe (2002) a pu appeler « le moment grammatical de la littérature française »: non seulement on touche au vers, mais on touche aussi à la syntaxe, à la phrase, aux mots, à la ponctuation. Cette liberté retrouvée permet aux Belges certaines audaces, comme, par exemple, les syntaxes « mal au clair » de l'Anversois Max Elskamp ou les « désossements » opérés par Verhaeren sur le vers et sur la prose en ces mêmes années. Il leur a suffi, somme

⁶ « On ne comprend pas toujours... On ne comprend jamais! » (Maeterlinck, 2009, p. 67.)

⁷ On se reportera aux beaux travaux d'Arnaud Rykner (1996, p. 283-318) sur le silence, l'inaction et l'absence dans ce premier théâtre, et bien sûr aux textes de Maeterlinck lui-même, notamment dans *Le Trésor des humbles* (qui comporte un chapitre intitulé « Le silence »).

toute, de se réclamer de leur altérité linguistique de Flamands francophones, altérité d'autant plus volontiers revendiquée qu'on se trouvait encore dans un contexte où il s'agissait de proclamer une identité culturelle belgo-flamande en dehors de son contexte linguistique. On s'aperçoit, chez Maeterlinck, que cette altérité passe dans le texte grâce à un ensemble de moyens qui, pour être assez visibles, n'ont jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble. Grâce toutefois à la publication des premières versions du premier théâtre, on s'aperçoit que le jeune Gantois employait – sciemment ou non – en français certaines tournures flamandes qui trahissaient, pour un lecteur français *native speaker*, une altérité qui ne se dissimulait guère. Ainsi la tournure néerlandaise *er is iemand die* ou *is er iemand die* a laissé des traces dans les manuscrits ou dans les premières versions : on y note des tournures comme : « qui est-ce qui s'est levé? »; « je crois qu'il y a quelqu'un qui s'est levé »; « y a-t-il quelqu'un qui sache où nous sommes? » Ou alors des phrases comme « qu'est-ce que j'entends maintenant », contamination par le *nu* flamand (*wat hoor ik nu?*) que Maeterlinck fera disparaître le plus souvent lui-même dans les rééditions de ses pièces⁸.

Mais ce théâtre repose aussi sur une organisation propre, « où la prosodie et le rythme inventent une syntaxe, une grammaire et un rythme spécifiques, tous liés à la signification de l'ensemble » (Dessons, 2005, p.85). Frappantes sont par exemple les répétitions, « qui donnent aux personnages

⁸ Exemples recueillis dans les notes et variantes des éditions établies et annotées par Fabrice van de Kerckhove : *La Princesse Maleine* (1998); *Petite trilogie de la mort* (2009); *Trois petits drames pour marionnettes* (2010). Il faut y ajouter les *Carnets de travail* (1881-1890) de Maeterlinck, mis à disposition grâce au remarquable travail du même éditeur scientifique (2002).

l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible » (Maeterlinck, 1901, p. ii). Les questions sans réponse, l'emploi intensif d'assonances, de paronomases ou d'antanaclases comme « Je suis las d'être assis » *versus* « Je suis las d'être ici » (*Les Aveugles*); « tout autour de la tour »; « Je n'ai pas regardé son regard » (*Pelléas et Mélisande*). Quelques exemples qui montrent que Maeterlinck attachait au moins autant – sinon plus – d'importance au système d'échos qui s'établit à travers le texte. Il recourt à une forme de spatialisation du langage qui fait de son théâtre un poème et du dialogue le vecteur d'un dialogue souterrain, « qui semble superflu » ou « inutile », mais c'est celui « que l'âme écoute profondément » (Maeterlinck, 1999, p. 492).

L'un des marqueurs de ce dialogue « souterrain » est certainement constitué par les tournures impersonnelles que Maeterlinck utilise très souvent dans les versions originales de son premier théâtre. En fait, il tend à y renoncer à la certitude pronominale : au théâtre, les pronoms de la première et deuxième personne se voient attribuer une interprétation par la seule situation d'énonciation. *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui de locuteur et d'allocutaire; la troisième personne est celle dont on parle, mais est avant tout le signe de celui qui est absent, le signe de l'absence.

On observe un emploi intensif de tournures impersonnelles ou de pronoms indéfinis (voir Berg, 1991, p. 33-45). Le *on* maeterlinckien tend à suspendre la vertu attributive du langage, confond l'homme à une généralité toujours fuyante, pour le déposséder enfin de toute certitude. Voyez le monologue d'Ygraine dans *La mort de Tintagiles*:

Qu'est-ce donc que j'ai dit? Je me rappelle... Je n'y crois pas non plus... On peut dormir... Tout cela n'a pas d'importance et ce n'est pas possible... Je ne sais plus ce que je pense... On vous éveille et puis... Au fond, voyons, au fond, il faut qu'on réfléchisse... On dit cela, on dit cela, mais c'est l'âme qui suit un tout autre chemin. On ne sait pas tout ce que l'on déchaîne. Je suis venue ici avec ma petite lampe [...] On ne peut pas monter si haut; et tout est défendu... Il fait froid... Il fait si noir aussi qu'on aurait peur de respirer... (Maeterlinck, 2010, p. 98-99)

Dans ce monologue, c'est bien à l'intervention de ce *on* qui « vous éveille » et que le cotexte ne permet pas d'identifier sûrement – mais dont le lecteur peut supposer qu'il se réfère sans doute aux puissances du château – que le *je* d'Ygraine doit de basculer vers l'indéfini, attiré sur la frontière entre la personne et la non-personne. Du coup s'instaure dans le dialogue une sorte de circulation continue entre les pronoms de personne (je/tu) et ceux de la non-personne (il/on) : comme si ce qui traverse le personnage estompait toute particularité.

Constructions impersonnelles et pronom indéfini sont des alliés naturels dans la phrase maeterlinckienne – comme dans toute parole, d'ailleurs : « Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver », lit-on dans *Intérieur*. Maeterlinck aime à les faire retentir ensemble dans ses dialogues, produisant des séquences où sont placés, en anaphore, pronoms indéfinis et tournures impersonnelles :

Le prince – Il y a du vent dans les saules...

Le roi – Il y a jour et nuit du vent dans les saules; [...]

Le prince – On dirait qu'on pleure autour du château.

Le roi – C'est la pluie qui tombe sur l'eau, c'est une pluie très douce...

La reine – On dirait qu'on pleure dans le ciel... (Maeterlinck, 2009, p. 87)

Nombreuses sont les attaques de phrases en « il y a » qui permettent de donner du corps à l'énoncé, mais en l'indéterminant d'emblée. Le pronom indéfini et les tournures impersonnelles permettent d'instiller dans les dialogues le malaise d'une présence étrangère, d'un *primum mobile* qui récuse peu à peu tout site propre à la personne qui parle et détruit lentement le mythe solipsiste du personnage.

C'est ainsi que ce théâtre opère la fusion entre la langue et l'effroi. Maeterlinck fut le premier dramaturge européen à prendre en charge l'inanité radicale de la personne en tant que personne et le premier à découvrir que, précisément grâce au théâtre, le langage peut transformer tout sujet parlant en sujet parlé en le maintenant sous la coupe d'un « troisième personnage qui se glisse toujours dans son dialogue ». Il lui a suffi de faire émerger, en position de co-énonciateur d'abord, d'énonciateur principal ou même parfois unique, ce troisième personnage « énigmatique, invisible, mais partout présent » qui s'avère immédiatement non-personne au cœur même de l'interlocution. Mais c'est finalement à elle que le sujet s'adresse pour ceci que, la langue étant cette adresse même, il suffisait d'établir, dans le dialogue, une confusion permanente et soigneusement entretenue entre la dépersonnalisation et l'impersonnel. Et c'est pourquoi le théâtre de Maurice Maeterlinck a en effet réussi, le temps d'une conjecture, à nous transporter « aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre » (Maeterlinck, 1901, p. vi).

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean (1979), *De la séduction. L'Horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël/Gonthier.
- BERG, Christian (1982), « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, p. 119-135.
- BERG, Christian (1991), « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, p. 33-45.
- BOUTANG, Pierre (1988), *Ontologie du secret*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- BRUNEL, Pierre (1979), « Littérature », dans Jean Cassou (dir.), *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, p. 153-218.
- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- GORCEIX, Paul (1975), *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, PUF.
- GOURMONT, Remy de (1902), *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France.
- GOURMONT, Remy de (1921 [1896]), « Préface », *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, p. 11-12.
- HEIDEGGER, Martin (1981 [1941]), *Concepts fondamentaux*, texte établi par P. Jaeger, traduction de P. David, Paris, Gallimard.
- KERCKHOVE, Fabrice van de (2004), « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et*

Mélisande », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 24, p. 23-37.

MAETERLINCK, Maurice (1901), « Préface », *Théâtre*, tome I, Bruxelles, Lacomblez; Paris, Per Lamm, p. i-xviii.

MAETERLINCK, Maurice (1902), *Le Temple enseveli*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier ».

MAETERLINCK, Maurice (1965), *Poésies complètes*, édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre.

MAETERLINCK, Maurice (1998 [1889]), *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».

MAETERLINCK, Maurice (1999), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.

MAETERLINCK, Maurice (2002), *Carnets de travail (1881-1890)*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, tomes I et II, Bruxelles, AML éditions – Labor.

MAETERLINCK, Maurice (2009), *Petite trilogie de la mort*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, coll. « Espace Nord ».

MAETERLINCK, Maurice (2010), *Trois petits drames pour marionnettes*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, La Renaissance du Livre, coll. « Espace Nord ».

MIOMANDRE, François de (1907), *Visages*, Bruges, A. Herbert.

PHILIPPE, Gilles (2002), *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard.

QUAGHEBEUR, Marc (1990), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur ».

- QUAGHEBEUR, Marc (2002), « Au seuil du théâtre moderne, le symbolisme », *Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau*, numéro spécial d'*Alternatives théâtrales*, n° 73-74, p. 90-95.
- RYKNER, Arnaud (1996), *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris, José Corti.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine (1999), *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Champion.
- TAINÉ, Hippolyte (1863), *Histoire de la littérature anglaise*, tome 1^{er}, Paris, Hachette.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1923), « L'Ève future », *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, p. 384-387.

Résumé

Dans ses premières pièces de théâtre, Maeterlinck fait le pari que la vie serait un mauvais rêve que nous rêvons malgré nous. Au sein d'un monde où tout conspire à suggérer l'idée de causalité, de nécessité et de finalité, le dramaturge gantois suggère la dépendance totale des hommes à une réalité ultime qui, elle, est sans cause, sans finalité, sans nécessité pensable et qui, de surcroît, est supposée malveillante. L'idéalisme de Maeterlinck est comme celui de Remy de Gourmont : immoral, désespérant, antisocial, antihumain et donc « très recommandable ».

Abstract

In his early plays, Maeterlinck surmises that life is a bad dream we dream in spite of ourselves. In a world where everything conspires to suggest the idea of causality, necessity and purpose, the Flemish playwright suggests instead that human beings are totally dependent upon a final reality, itself without cause, purpose or thinkable necessity (what is more, it is supposed to be malicious). Ultimately, Maeterlinck's idealism is like Remy de Gourmont's: immoral, hopeless, antisocial, anti-human and therefore "very commendable".