



“ Entre Théâtre et philosophie : notes sur la poétique de Maurice Maeterlinck ”

Maria de Jesus Cabral

► To cite this version:

Maria de Jesus Cabral. “ Entre Théâtre et philosophie : notes sur la poétique de Maurice Maeterlinck ”. Husch, Sebastian. Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics, 1, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, pp.130-148, 2011, 10: 3826045742. <hal-04263353>

HAL Id: hal-04263353

<https://hal.science/hal-04263353v1>

Submitted on 31 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics

Edited by
Sebastian Hüscher

Königshausen & Neumann

This volume was made possible with the kind support of the research unit
Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (EA 1925)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4574-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Entre théâtre et philosophie: notes sur la poétique de Maurice Maeterlinck

«Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement».
Maurice Maeterlinck, *La Morale Mystique*¹

Prenant part et parti à la dynamique cosmopolite des années symbolistes², et à la «Révolution poétique» qui lui a servi de bannière, Maurice Maeterlinck est peut-être de tous les écrivains de la «pépinière du Symbolisme»³ celui dont l'œuvre est la plus durable – voire la plus diversifiée. Poète, dramaturge, essayiste – nobélisé en 1911 –, ses textes configurent un dialogue troublant entre théâtre et philosophie. Célébré aussi bien par Mallarmé que par Debussy, par Proust que par Woolf et Pessoa, son premier théâtre⁴ marque l'avènement du «drame absolu», selon le mot de Peter Szondi, dont s'est réclamée une large partie de la dramaturgie européenne moderne, de Lugné-Poe à Jarry, de Craig à Appia, de Meyerhold à Stanislavski et jusqu'aux créations plus récentes – des variations de Régy (*Intérieur*, 1985; *La Mort de Tintagiles*, 1997) à celles de Marleau combinant les ressources numériques – ainsi de ses «fantasmagories technologiques» à partir des *Aveugles* (2002).

Un éventail de grandes figures de la philosophie – de la plus ancienne à la plus contemporaine – se déploie dans son œuvre essayistique, parallèlement à son œuvre dramaturgique. Parmi celles-là, on peut citer, de façon non exhaustive: Platon – un des philosophes les plus cités par le poète gantois –, Plotin – «Platon

¹ In *Œuvres*, I, *Le réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, tome I, 1999. Nous désignerons par les sigles O, I et O, II les tomes I et II de cette édition anthologique.

² De nombreux signes de cette dynamique de brassage et d'échanges peuvent être observés: les "mardis" de Mallarmé caractérisés par le plus éclectisme artistique à une échelle internationale ou encore le groupe interartistique bruxellois de *La Libre Esthétique XX*, au carrefour de l'Europe et ses activités cosmopolites dans le domaine de la littérature comme des autres arts – peinture et musique. Qu'il me soit permis de renvoyer à mon article «Mallarmé: un (dé)placement avantageux dans la scène symboliste», *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska, Lincoln, n° 38, 3–4, Spring-Summer 2010, pp. 228–251.

³ Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris: Nizet, 1995, p. 154.

⁴ La critique maeterlinckienne établit habituellement une distinction entre un premier et un deuxième théâtre maeterlinckien, la pièce *Aglavaine et Sélysette*, publiée en 1896, constituant un tournant dans l'évolution dramatique de l'écrivain. Cette distinction est motivée par les propos même du dramaturge dans sa «Préface» à l'édition du *Théâtre* de 1901. Il y explique en effet qu'à partir de cette pièce il a voulu limiter le rôle prépondérant qu'ont joué la mort et le destin dans les pièces antérieures. Ainsi lui a-t-il «semblé loyal écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit» (Maeterlinck, O, I, p. 503).

et Plotin sont avant tout les princes de la dialectique»⁵ écrit-il – mais aussi Marc Aurèle, Spinoza, Carlyle, Coleridge, Schelling, Emerson, Bergson ... Entre tous cependant, Ruysbroeck et Novalis sont des références incontournables chez un auteur qui avait conscience de vivre une époque de «réveil de l'âme» (1896) comme l'indique le titre de l'un des ses principaux essais. Dans l'œuvre de ces «moralistes mystiques» en particulier, Maeterlinck puise des «forces spirituelles» qui sont à l'origine d'une nouvelle conception de «tragique» résolument moderne: le «tragique quotidien».

Nous nous proposons d'envisager certains aspects du lien intriqué qu'il existe entre ce théâtre dont le trait le plus remarquable et le plus remarqué est d'avoir révolutionné la dramaturgie et la théorie du tragique quotidien qui l'accompagne, substantiellement nourrie de sa fréquentation de ces trois philosophes.

«L'art commence aux plages où le verbe direct vient mourir» (M. Maeterlinck⁶)

Silence, suggestion, révélation: ces trois phénomènes de nature mystique – par opposition à la raison, au sens et à l'analyse – se relient dans l'écriture dramatique de Maeterlinck pour opérer un «déplacement de l'angle de vision»⁷ dans le sens de «l'interversion» du drame, vers ce «principe invisible» – selon le propre vœu de l'auteur belge – disqualifiant la logique rationaliste et les contraintes mimétiques de la dramaturgie classique française. Il suffit, pour le constater, de se reporter aux notes de son «Cahier Bleu» notamment à celle où le poète gantois soupçonne l'esprit français de porter «tout le châtiment de la Renaissance [...] une fausseté, une hypocrisie et une apostasie de la vérité»⁸.

Dans son introduction à l'édition de 1999 des *Œuvres* de Maurice Maeterlinck, Paul Gorceix commence par dégager les signes fondamentaux de l'écart que la dramaturgie du poète flamand fondée sur l'invisible, l'immatériel et l'irrationnel a pu produire sur le concept de représentation théâtrale⁹:

Le regard se détourne du monde extérieur pour se diriger vers le dedans de l'être. Il en découle un renversement de l'échelle des valeurs esthétiques, en l'occurrence, une dramaturgie construite sur des concepts qui s'écartent des normes traditionnelles: la dominance de l'irrationnel, la prépondérance

⁵ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Bruxelles: Éditions Labor, 1998.

⁶ *Carnets de Travail, II*, Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove), Bruxelles: AML / Labor, «Archives du Futur», 2002, p. 1131.

⁷ M. Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres Ecrits*, éd. Stefan Gross, Postface de Stefan Gross, Bruxelles: Éditions Labor, coll. «Archives du Futur», 1985, p. 156.

⁸ O, I, p. 170.

⁹ Mireille Losco-Lena a récemment montré le caractère pionnier de la dramaturgie symboliste opérant un «paradigme du spectre» à l'avènement de la mise en scène moderne dans *La scène symboliste (1890–1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble: ELLUG. La citation se trouve p. 190.

de l'instinct, la valeur du silence [...] liée à la vision de l'âme et de ses abîmes.¹⁰

Cet énoncé synthétise de manière remarquable le profond changement apporté au théâtre à la fin du XIX^e siècle par les pièces de Maeterlinck: une forme inédite de faire dramatique, de portée métaphysique, au dire suggestif. C'est toute la représentation qui s'en trouve bouleversée, appelant un identique mouvement de *l'extérieur vers l'intérieur* du drame de la part du spectateur. Dans son «Agenda de 1890», le poète confie vouloir «mettre en branle l'esprit de l'auditeur, comme une pendule, au-dessus de la terreur»¹¹. Las du théâtre gesticulant et verbeux – «le théâtre d'aujourd'hui est une chose absolument contraire à l'art» note-t-il encore –, et de l'essor d'une littérature colportée via *l'universel reportage* (qui agaçaient Mallarmé à la même époque), Maeterlinck développe une poétique analogique faisant s'«associ[er] poésie et silences», écrit Lugné-Poe¹² travaillant les premières mises en scènes de *Pelléas et Mélisande* (1893).

C'est pourtant le recueil poétique *Serres Chaudes* qui, en 1889, inaugure cette voie de «l'obscurcissement sémantique»¹³ par laquelle, comme l'observe Paul Gorceix, Maeterlinck «inaugure une poétique fondée exclusivement sur l'analogie»¹⁴. L'opération d'indétermination à laquelle il soumet l'écriture réalise tout un jeu de connexions entre les mots, engageant plusieurs niveaux de sens, qui, in fine, relèvent de leur «subtile, savante et sensitive position», tel que le note Emile Verhaeren dans ses *Impressions*¹⁵. Et si, par ce *démon de l'analogie* le poème devient un lieu propre de *fiction* – en écho à Mallarmé, celle-ci a «le langage [comme] instrument»¹⁶ – c'est son âme belge si profondément imprégnée de mélancolie germanique qui confère un accent particulier à son écriture. Ainsi le met en abyme le très beau poème «Verre Ardent»:

Sous le verre ardent des regrets
Et du fond bleu de leurs secrets
Emergent des flores meilleures

O ce verre sur mes idées!
Mes désirs à travers mon âme!

¹⁰ O, II, p. 17.

¹¹ O, II, p. 1075.

¹² Aurélien Lugné-Poe, *Le sot du tremplin, souvenirs et impressions de théâtre*, Paris: Gallimard, 1930, p. 223.

¹³ O, I, p. 29.

¹⁴ O, I, p. 29. Voir aussi, du même auteur, «Maurice Maeterlinck et l'analogie», *Bulletin de L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, tome 78, nr. 1-2-3-4, pp. 21-38.

¹⁵ Emile Verhaeren, *Impressions*, 3^{ème} série, Paris: Mercure de France, 1928, p. 116.

¹⁶ Comme il le consigne dans ses «Notes sur le langage». Voir Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1998, p. 504.

Et l'herbe morte qu'elle enflamme
En approchant des souvenirs!¹⁷

Cette rupture avec une conception réaliste de l'écriture (l'«emploi élémentaire du discours») a été cruciale d'autant plus qu'elle est coextensive à la conscience très aigüe de la «crise» poétique et de la quête de nouvelles voies de *desserrement* du langage et des formes qui deviennent, à l'image de sa conception de symbole, «multiforme[s], élastique[s] et indécis»¹⁸. Occasion pour convoquer encore Mallarmé, prônant, dans «Crise de Vers» (1891) «que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style»¹⁹. Plus loin, la référence aux «savantes dissonances» apportées par les vers-libristes et aux alliances contemporaines de la Poésie avec la Musique – imprégnées de l'idée wagnérienne de *Gesamtkunstwerk* – lui permettent d'énoncer un principe commun malgré la *manière* artistique, qui, souligne-t-il, est individuelle²⁰: «un Idéalisme qui refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion»²¹.

L'œuvre de Maeterlinck vient entériner cette prémisse et légitimer le projet d'un théâtre «impossible» mais «entièrement nouveau»²² sur lequel s'était engagé Mallarmé depuis *Hérodiade* et les premiers états du *Faune*, vingt années plus tôt. Son écriture – qu'il définit comme «des vers libres mis typographiquement en prose» dans sa réponse à *L'Enquête sur l'Évolution Littéraire* menée par Jules Huret en 1891 – engage une notion de représentation qui privilégie le texte au détriment de tout artéfact, de toute contingence «accidentel[le] et humain[e]». Dès le début de «Menus Propos: le théâtre», publié à *La Jeune Belgique*, en août 1890, Maeterlinck dénonce un sentiment d'«inquiétude» et de «déception préalable [...] à tout spectacle où nous nous asseyons» et il ne semble convaincu que de l'impossibilité d'un théâtre littéraire. «Le poème était une œuvre d'art [...] mais la représentation vient le contredire» affirme-t-il²³. Le passage qui suit corrobore ses soupçons:

¹⁷ O, I, p. 80.

¹⁸ «Il faut que /le symbole/ soit multiforme, élastique, indécis [...], que sa voix profonde, mystérieuse, obscure, puisse s'accorder à toutes les voix de l'inconnu», M. Maeterlinck, Lettre à Albert Mockel du 15 février 1890. Cité par Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1998, p. 46.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 2003, p. 210. Dorénavant OC, II.

²⁰ Une individualisation artistique qui devient ainsi individuation; ce que Gérard Dessons désigne comme l'«inanalysable individu» dans *L'Art et la manière – art, littérature, langage*, Paris: Honoré Champion, 2004, p. 18.

²¹ OC, II, p. 205.

²² Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, II (1871–1885), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard, 1965, p. 151.

²³ O, I, p. 457 et 458 respectivement.

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés et il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour moi le jour où je l'ai vu mourir sur scène.²⁴

Ajoutant, un peu plus loin, cette phrase significative:

[...] La scène est le lieu où meurent les chefs d'œuvre parce que la représentation d'un chef d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique.²⁵

Sa conception poétique – le mot se comprenant ici comme création – du drame le mène à dénoncer de façon aussi radicale un spectacle fondé sur la présence de l'acteur. Dans «Menus Propos» toujours, Maeterlinck prône «un théâtre d'Androïdes» envisageant pour la scène des êtres ayant «l'apparence de la vie sans avoir la vie»²⁶. Aussi propose-t-il de remplacer l'acteur par des formes intermédiaires: un masque, un mannequin de cire, une ombre ou un reflet, au profit d'une théâtralité de la voix. L'effet dramatique doit agir de l'intérieur, comme dans un poème – poursuit-il:

L'atmosphère de terreur où ils se meuvent est l'atmosphère même du poème; ce sont des motifs qui semblent nous parler, par conséquent d'augustes voix.²⁷

C'est par là que s'impose – à nouveau – le rapprochement avec la conception *idéiste* du théâtre de Mallarmé²⁸ dont on trouve la formulation la plus accomplie dans ce passage de «Richard Wagner, rêverie d'un Poète français» (1885):

[...] une Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode.²⁹

L'enjeu de cette conception est évidemment *poétique* et la perception même de la dimension théâtrale n'est plus circonscrite et référencée: elle est, dans son principe même, négation des repères et ressorts tangibles. «Les personnages mis en scène n'ont de valeur que comme incarnations visibles au regard humain, de l'Idée qu'ils représentent», synthétise de façon éclairante Camille Mauclair dans ses «Notes sur un essai de dramaturgie symboliste» (1892), inspirées par la théo-

²⁴ O, I, p. 458.

²⁵ O, I, p. 461.

²⁶ O, I, p. 462.

²⁷ O, I, p. 463.

²⁸ Tel que j'ai essayé de le montrer dans *Mallarmé hors frontières: des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam: Rodopi, coll «Faux Titre», 2007.

²⁹ Nous renvoyons à son article «Richard Wagner, rêverie d'un poète français» (1885) repris dans OC, II, p. 157.

rie dramatique de Mallarmé³⁰. On sait que, selon l'aveu même de Maeterlinck, sa *Princesse Maleine* – dont la *princeps*, en 1889, est concomitante de *Serres Chaudes*, son premier recueil poétique – était destinée à «un théâtre de marionnettes», de même que ses «trois petits drames» de 1894 – *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* –, ce qui contribue à déjouer une identification immédiate, acheminant le spectateur au pouvoir évocateur du mot «numérateur divin de notre apothéose» comme le conçoit Mallarmé depuis *Hérodiade* (1864)³¹. Pour ce dernier, comme pour Maeterlinck, le théâtre est un rite, recréant pour l'auditeur un spectacle de communion et de mystère, comme les célébrations sacrées – «*Temple du rêve*» pour reprendre dans toute sa justesse une expression de Maeterlinck³², tout aussi récurrente chez l'auteur du Livre («divin bouquin», «instrument spirituel») dont l'œuvre est très tôt et durablement marquée par la quête d'un «Théâtre d'essence supérieure»³³. Ce théâtre intérieur et poétique, apte à révéler le «sens mystérieux des aspects l'existence» – qui est, selon la belle définition mallarméenne, la tâche par excellence de tout véritable poète – imprégné jusqu'au frisson de l'angoisse et de l'effroi, les symbolistes l'ont découvert dès les premiers drames de Maeterlinck. Mallarmé, qui en a été un des premiers destinataires, écrit à Octave Mirbeau en août 1890: «Quelle lointaine tapisserie que cette *Princesse Maleine*, avec son vent de l'au-delà dans les trous.»³⁴ Il est vrai que Maeterlinck place les personnages, comme Shakespeare, au-dessus du monde naturel. Or, aux yeux de Mallarmé, les personnages maeterlinckiens subissent une pression des forces invisibles autrement significative que les personnages fantomatiques de Shakespeare, dont on les a rapprochés d'un trait³⁵. La principale nouveauté signalée par Mallarmé, toujours à propos de *La Princesse Maleine*, au-delà de l'épuration des personnages, des dialogues et de toutes les références habituelles, c'est que ce texte projette son sens et son essence dramatiques véritables au-delà de la «syntaxe» théâtrale. Dans son article de 1893 sur *Pelléas et Mélisande* il écrit (je souligne):

Lus, ils [les personnages de Shakespeare] froissent la page, pour surgir, corporels. Différente j'envisageai *La Princesse Maleine*, une après-midi de lecture, restée l'ingénue et étrange que je sache; où domina l'abandon, au contraire d'un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait. Les murs d'un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte

³⁰ Voir Mallarmé *hors frontières: des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam: Rodopi, coll. «Faux Titre», 2007, p. 245 et suiv.

³¹ Dont la genèse dramatique se doit à l'inspiration de ce «mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade». Cf. Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, II (1871–1885), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard, 1965, p. 226.

³² O, I, p. 45.

³³ OC, II, p. 179.

³⁴ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, IV (1890–1891), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard, 1973, p. 128.

³⁵ Octave Mirbeau le premier, dans son article dithyrambique paru en première page du *Figaro*, le 24 août 1890.

[...] pour que leurs hôtes déteints avant d'y devenir les trous, étirant une tragique fois, quelque membre de douleur habituels, et même souriant, balbutiassent ou radotassent, seuls, la phrase de leur destin. *Tandis qu'au serment du spectateur il n'aurait existé personne ni rien se serait passé, sur ces dalles. Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude...* on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare.³⁶

C'est bien dans un autre domaine, que celui visible sur scène, qu'opère Maeterlinck – qui, rappelons-le, écrivait qu'«en un drame il faut arriver à produire de la terreur avec n'importe quoi»³⁷. Les principes mis en relief par Mallarmé placent le drame de Maeterlinck en totale adéquation avec son propre idéal dramaturgique, esquissé depuis les premières ébauches d'*Hérodiade* et du *Faune* dans les années soixante et énoncé dans ses textes critiques de la maturité, notamment ceux réunis dans la section «Crayonné au théâtre» de *Divagations*. Les pièces symbolistes de Maurice Maeterlinck accomplissent le «drame futur» que Mallarmé a entrevu dans le jeu du Mime, tout en «perpétuelle allusion» («Mimique») et dans le déroulement minimal de la Danse «seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée»³⁸. Bref, effectivement distancé du théâtre «en chair et en verbe»³⁹ tourné vers la société bourgeoise, comme le constatait non sans sarcasme Mallarmé dans les textes de sa «campagne dramatique» pour la *Revue Indépendante* dans les années 1886–87:

[...] il a fallu, formidablement, pour l'infatuation contemporaine, ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire; indiscutable, prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité.⁴⁰

Tout en suggestion et en bruissement, proche de la «litote» jusqu'au creux de ses dialogues, comme l'a ressenti Mallarmé, le théâtre symboliste de Maeterlinck modifie radicalement l'angle de la représentation. La présence et la prégnance de ces «forces mystérieuses et inintelligibles» relève, paradoxalement, d'un manque inscrit dans le langage, qui devient passeur d'étrangeté. Ceci atteint une dimension particulièrement (inter)agissante à la scène I de l'Acte V de *La Princesse Maleine*, où l'écholalie du discours place l'invisible sur le même plan que le visible. Le mouvement redondant du dialogue, susceptible de rebuter le spectateur contemporain, y est de fait porteur de «ces choses [qui] ne veulent pas être dites, parce qu'elles sont réelles autre part»⁴¹, pour rappeler ses *Visions Typhoïdes*, ce qui est peut-être la caractéristique majeure du dialogue théâtral maeterlinckien. Dans *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Gérard Dessons a proposé d'envisager

³⁶ OC, II, pp. 196–197.

³⁷ O, I, p. 184.

³⁸ O, I, p. 154.

³⁹ Voir *Mallarmé hors frontières*, p. 225.

⁴⁰ OC, II, p. 165.

⁴¹ O, II, p. 120.

cette hésitation comme partie intégrante d'un réseau vocal de signifiante déployé à même le texte, ce "je ne sais quoi" mettant en scène «la voix de l'œuvre», qui n'est autre que le lieu même de l'invention du langage⁴². L'entrelacement du théâtre et de la poésie est à la fois une manière de dire et un gage (méta)poétique – même si bouleversant la transparence du discours – sur le langage, si important dans le contexte de «Crise de Vers» et des recherches symbolistes⁴³. L'image insolite du sang versé sur le château, qui ouvre la pièce⁴⁴, est réengagée ici par l'image du cygne qui «flotte [avec] du sang sur les ailes» auprès de la fenêtre de la Princesse et par le redoublement des mots, intensifiés par l'exclamation:

TOUS

La fenêtre s'ouvre!

LE DOMESTIQUE

C'est la fenêtre de la princesse Maleine!

UN AUTRE PAYSAN

Il n'y a personne!

Un silence.

DES FEMMES

Elle s'ouvre!

D'AUTRES FEMMES

Allons-nous-en! allons-nous-en!

Elles fuient épouvantées.

QUELQUES HOMMES

Mais qu'est-il arrivé?

D'AUTRES HOMMES

Il n'y a rien! Il n'y a rien!

Ils fuient.

TOUS

Mais pourquoi vous enfuyez-vous? Il n'y a rien! il n'y a rien!

Ils fuient.

UN CUL-DE-JATTE

Une fenêtre s'ouvre ... une fenêtre s'ouvre ... Ils ont peur ... Il n'y a rien!

Il fuit épouvanté en rampant sur les mains⁴⁵

⁴² Ce qui fait que le mot "salade", par exemple, constitue «l'ultime écho de 'malade', sa rime riche [que] le texte a explicitement dégagée dans les répliques du petit Allan». Voir Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris: Éditions Laurence Teper, 2005, p. 97 et suiv.

⁴³ Maeterlinck écrira à ce propos: «des recherches sur le langage [...] se manifestent toujours aux plus grandes époques littéraires» (O, I, p. 164).

⁴⁴ Un horizon sanguinolent enveloppe le drame dès la scène liminaire, à tonalité surnaturelle, où Stéphano et Vanox (officiers du roi Marcellus, père de Maleine) s'étonnent de voir dans le ciel une comète qui «a l'air de verser du sang sur le château».

⁴⁵ O, II, p. 204-205.

Devant un «rien» – riche et ambigu dans son ouverture sémantique – tous, même un indigent privé de ses jambes, furent épouvantés. La répétition s'installe en creux dans ce quiproquo macabre pour faire émerger «ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime»⁴⁶, dont «la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active remplit tous les interstices du poème»⁴⁷, comme le note le poète belge, toujours dans la «Préface» à l'édition de 1901 de son *Théâtre*. Préfigurant la pradième «métaphysique» du théâtre beckettien, les personnages du premier théâtre maeterlinckien n'agissent pas mais subissent le drame. Ils ne sont pas autonomes, mais automates: «l'homme se fige dans sa situation jusqu'à s'apercevoir de la mort» a observé P. Szondi⁴⁸. «Petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs», tels que les définit le dramaturge lui-même⁴⁹, ils se trouvent constamment sur le fil du rasoir, toujours prêts à basculer dans l'«abîme vaste [...] au bord duquel se joue le drame»⁵⁰. Il en résulte souvent un quiproquo de situation ou de dialogue, à tonalités parfois tragicomiques. C'est le cas de la pièce *Les aveugles* (1891) fondée sur une situation absurde. La première image est celle d'un groupe de douze aveugles immobiles dans une forêt «à l'aspect éternel». Ils attendent leur guide (un prêtre) qui gît sans qu'ils le sachent, à côté d'eux, dès le début de la pièce, créant une atmosphère tout en suspens, entre vie et mort, entre réalité et illusion, entre attente et angoisse. Le discours en est bouleversé, court-circuité, le sens se déplace et se (dé)fait dans cette *incertitude* – qui vient, là encore et non sans paradoxe, constituer la «manière» de Maeterlinck, d'après le concept proposé par G. Dessons, soit, l'*artisticit*, indissociable de la *valeur* et de l'*historicité*⁵¹. Voilà comment Maeterlinck fait re-connaître au spectateur sa propre fragilité et que «le fond de notre vérité humaine» – comme il l'écrit dans la Préface citée – «ne peut être expliqué que par l'énigme de son anéantissement»:

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

– Ecoutez! écoutez! – Qu'y a-t-il au-dessus de nous? – Entendez-vous?

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

– Quelque chose a passé entre le ciel et nous!

⁴⁶ O, I, p. 502.

⁴⁷ O, I, p. 496.

⁴⁸ Peter Szondi, *Théorie du Drame moderne, 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne: l'Age d'Homme, coll. «Théâtre/Recherche», 1983, p. 60.

⁴⁹ O, I, p. 497.

⁵⁰ O, I, p. 497.

⁵¹ Gérard Dessons, *L'Art et la manière – art, littérature, langage*, Paris: Honoré Champion, 2004. Ainsi conçue, la manière ne saurait se confondre avec le «style», notion avec laquelle elle est souvent confondue, depuis le XVIII^e siècle. Au sens critique de Dessons, la *manière* renvoie à la capacité d'invention inhérente au geste artiste, reliant sens, histoire et sujet. Il l'explique ainsi: «Dans une œuvre picturale, musicale, ou littéraire, nous regardons, écoutons, lisons une manière singulière, c'est-à-dire non un objet du monde, mais une éthique du monde, une façon par la couleur, les sonorités, le langage, d'être dans le monde et au monde, une façon de faire du monde la tenue d'un sujet.» (p. 84).

PREMIER AVEUGLE-NÉ

– Je ne connais pas la nature de ce bruit. – Je voudrais rentrer à l'hospice.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Il faudrait savoir où nous sommes!

LE SIXIÈME AVEUGLE

J'ai essayé de me lever; il n'y a que des épines autour de moi;

Je n'ose plus étendre les mains.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Il faudrait savoir où nous sommes!

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Nous ne pouvons pas le savoir!⁵²

La manière de le *faire* est la même: des phrases exclamatives, saccadées et répétitives où le sens se lie – se lit – sous le texte, dans le non-dit et le non vu. C'est bien davantage qu'une question d'esthétique théâtrale qui est mise en jeu et qui devient elle-même un enjeu majeur. Cette indétermination dans laquelle se trouvent les personnages, aux franges de la vie, privés de tout repères nous semble orientée vers cet effet «éternel» posé dans la didascalie initiale des *Aveugles* et participant à sa portée allégorique. Elle est à mettre en parallèle avec une théorie tragique qui est au cœur de l'œuvre aussi bien littéraire que philosophique de Maeterlinck: «Le tragique quotidien», miroir de la situation de crise esthétique et philosophique de la fin du XIX^e siècle.

«Le domaine de l'âme s'étend chaque jour davantage» (M. Maeterlinck, *Le Réveil de l'Âme*)

«Le Tragique quotidien»: tel est le titre de l'essai – le onzième chapitre du *Trésor des Humbles* (1896) – qui est à bien des égards l'armature philosophique de son premier théâtre symboliste. Maeterlinck y développe l'idée fondamentale suivant laquelle «il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures»⁵³. Et il ajoute «il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le *montrer*, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique»⁵⁴. Une nouvelle forme de tragique – quotidien, intime, essentiel – se développe ici, conjuguant théâtre et philosophie. Et l'auteur de reprendre une expression performative, en conformité avec la dimension spectaculaire – effective et nécessaire – de l'art dramatique: «Il s'agirait plutôt de *faire voir* ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre.»⁵⁵ Le constat est amer et d'un pessimisme foncier: c'est dans «la vie d'aujourd'hui», c'est dans «les larmes silencieuses, invisibles et presque spirituelles / des hommes»⁵⁶ c'est dans «l'humble existence quo-

⁵² O, II, p. 296.

⁵³ O, I, p. 487.

⁵⁴ O, I, p. 487.

⁵⁵ O, I, p. 487.

⁵⁶ O, I, p. 489.

tidienne»⁵⁷, dans «le demi-jour et le recueillement des heures tranquilles de la vie»⁵⁸ que se joue le tragique, que s'agite et gagne à nous lier à son ombre la mort, présence épiphanique de toutes ces pièces du premier théâtre de Maeterlinck.

Le constat n'en est toutefois pas moins poétiquement et ontologiquement interpellant:

Il y a autre chose; et c'est l'existence supérieure de l'homme qu'il s'agit de faire voir. Le poète ajoute un je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle [tragédie] apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa *misère solennelle*.⁵⁹

La citation conjugue les deux dimensions *métaphysique* et *poétique* pour révéler moins une ontologie négative qu'une conscience lucide de l'univers de création qui s'ouvre pour le geste et le verbe poétique. C'est ce que confirme l'allégorie du vase à eau claire appliquée à *Philoctète*, déployée immédiatement après dans le texte. Maeterlinck écrit encore:

Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire: et aussitôt une onde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y a en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu. Ainsi dans *Philoctète*, il semble que la petite psychologie des trois personnages principaux ne forme que les parois du vase qui contient l'eau claire, qui est la vie ordinaire dans laquelle le poète va laisser tomber les gouttes révélatrices de son génie [...].⁶⁰

En niant les postulat de clarté et d'immédiateté – où se retrouve la *mimésis* de souche aristotélicienne – en faveur de l'invention et du «*Mystère dans les lettres*» (1896), pour reprendre le titre d'un essai contemporain de Mallarmé, Maeterlinck rejoint intimement son aîné, chez qui la littérature est souvent rapprochée d'une opération alchimiste et le Livre est, on le sait, un «instrument spirituel». Nous rappellerons le passage célèbre de la lettre de Mallarmé d'avril 1866 à Henri Cazalis, souvent cité, isolé à plusieurs reprises par nombreux commentateurs, qui y voient l'expression d'un idéalisme fataliste:

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner.⁶¹

⁵⁷ O, I, p. 489.

⁵⁸ O, I, p. 491.

⁵⁹ O, I, p. 491.

⁶⁰ O, I, p. 491.

⁶¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris: Gallimard, coll «Folio-Classique», 1995, p. 297.

Or, on le coupe assez généralement de ce qui précède et, plus encore, de ce qui suit. On retient le dernier mot. Si l'on reprend ce texte on peut lire (je souligne):

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien *sublimes* pour avoir *inventé* Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami que je veux me donner le *spectacle* de la matière ayant conscience d'être, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, *chantant* l'âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le *Rien*, *qu'est la vérité*, ces *glorieux mensonges*!

Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge* ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré.⁶²

Le vers exigeant d'*Hérodiade* a plongé Mallarmé dans une profonde crise intérieure. Autre chose que l'échec ou l'impuissance poétique. La découverte du Néant laisse peut-être le poète dans une situation de crise morale et religieuse, mais elle ne déclenche pas moins un ressaisissement intellectuel intense. La prise de conscience de l'hostilité d'un monde où, une fois levées les apparences, il ne reste que le Néant, réactive une conscience de la capacité humaine à recréer le monde («bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme») – l'œuvre d'art s'affirmant, dans le sillage de la doctrine romantique, comme concurrente de la nature, comme concurrente de Dieu⁶³. Découvrant que derrière le «Rien, qui est la vérité», il existe une autre réalité, une autre vérité, bien plus vaste – et féconde – à explorer, le poète fait de la Fiction – qui est «le procédé même de l'esprit humain», comme il le (ré)affirme trois ans plus tard dans ses «Notes» en vue d'une thèse sur le langage⁶⁴ – un des critères essentiels de la légitimité de la littérature. Dans la célèbre «Lettre Autobiographique» de 1885 destinée à la série des «Hommes d'aujourd'hui» de Verlaine, Mallarmé affirme avoir toute sa vie poursuivi «l'explication orphique de la terre, seul devoir ou jeu». Et dans *La Musique et les Lettres* (1894), au sommet de sa carrière poétique⁶⁵, Mallarmé a porté au plus haut grade les «Hérésies Artistiques» énoncées trente ans plus tôt⁶⁶: «Oui,

⁶² Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris: Gallimard, coll. «Folio-Classique», 1995, p. 297-298.

⁶³ On se reportera sur ce point à l'ouvrage de Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris: Gallimard, 1977.

⁶⁴ Qu'il envisageait à l'époque comme le «fondement scientifique» de son œuvre, comme il l'explique dans une longue lettre de mars 1870 à Eugène Lefébure (Mallarmé, 1995, p. 467). Ce projet auquel il travaille parallèlement au conte *Igitur* a été abandonné par la suite (voir les «Notes sur le Langage» éditées par B. Marchal dans les *Œuvres* de Mallarmé dans la Pléiade, OC, I, pp. 1359-1361.

⁶⁵ Issu des conférences à Oxford et à Cambridge, en mars 1894, publié en avril de la même année dans *La Revue Blanche*.

⁶⁶ En 1862 Mallarmé (qui avait à l'époque vingt ans) publiait dans *L'Artiste* l'article «Hérésies artistiques: l'art pour tous» où il définit pour la première fois une poétique du mystère: «Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se

que la Littérature existe, et si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout.»⁶⁷ À l'horizon de cette apologie de la fiction, qui oriente toute son œuvre, incitant à un travail sur le langage de plus en plus exigeant, l'artiste ne cessera d'*exhiber* les pouvoirs des «glorieux mensonges», soit, par l'étymon même du mot, de la fiction. D'autre part, la partition entre le vrai et le faux est aussi un questionnement des catégories de bien et de mal, de souche religieuse.

Suivant une impulsion poétique identique, mais plaçant son entreprise sous le signe de Ruysbroeck, de Novalis et d'Emerson, Maeterlinck développe de son côté une conception mystique de la littérature, comme un contrepoint spirituel au matérialisme et au positivisme de la fin de siècle. Il l'écrit dans un fragment de la préface à sa traduction des *Disciples à Saïs* de Novalis⁶⁸, repris dans *Le Trésor des Humbles*:

J'ai choisi trois de ces hommes dont les routes nous mènent sur trois cimes différentes. J'ai vu miroiter à l'horizon des œuvres de Ruysbroeck les pics les plus bleuâtres de l'âme, tandis qu'en celles d'Emerson les sommets les plus humbles du cœur humain s'arrondissaient irrégulièrement. Ici nous nous trouvons sur les crêtes aiguës et souvent dangereuses du cerveau; mais il y a des retraites pleines d'une ombre délicieuse entre les inégalités verdoyantes de ces crêtes, et l'atmosphère y est d'un inaltérable cristal.⁶⁹

Et ce mysticisme qui est à la fois une forme de connaissance et de croyance se rattache aux conceptions fondamentales du poète allemand qui privilégia «le chemin mystérieux de l'intérieur»:

Une seule chose importe, dit Novalis, «c'est la recherche de notre moi transcendantal» [...] Ils ne sont pas nombreux ceux qui nous montrèrent que l'homme est plus grand et plus profond que l'homme. [...] Nous sommes des dieux qui s'ignorent [...] Nous vivons si loin de nous-mêmes que nous ignorons presque tout ce qui se passe à l'horizon de notre être.⁷⁰

Profondeur que Maeterlinck, et c'est en quoi il effectue un revirement sans précédent, s'attache à appréhender et à ramener, dans son essentielle étrangeté – «cette mer de mystères» ou «chambre de Barbe Bleue» dont il parle dans *Confession de poète* (1890). L'«interversion»⁷¹ proposée et opérée vis-à-vis du théâtre

retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens.» (Mallarmé, 2003, p. 360).

⁶⁷ OC, II, p. 66. Il posait, de façon rhétorique, quelques paragraphes plus haut: «Quelque chose comme les Lettres existe-t-il?» (p. 65).

⁶⁸ Du poète allemand, Maeterlinck a traduit à partir de 1889 *Fragments* et *Les Disciples à Saïs*, publiées en 1895. Il fait précéder ce dernier texte d'une «Introduction» qui témoigne de l'influence exercée sur lui par Novalis.

⁶⁹ Cité d'après Paul Gorceix (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, (Lemonnier, Eekoud, Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Van Lerberghe). Edition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles: Éd. Complexe, 1997, p. 887.

⁷⁰ O, I, p. 316–320.

⁷¹ Le mot est de l'auteur dans le début du *Tragique quotidien* (O, I, p. 487).

contemporain, d'une dimension disons de surface à une dimension intérieure, est passée par une prise de conscience de la nécessité d'un changement de paradigme dramatique, associant étroitement poétique et métaphysique:

J'étais venu dans l'espoir de voir ma vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n'ai pas l'occasion ni la force de voir tous les jours. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un moment de beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne.⁷²

Avec Maeterlinck le drame n'est plus bâti sur des faits et sur l'impérieuse intrigue, si séduisante pour les imaginations bourgeoises. C'est, au contraire, l'idée de simplicité et de statisme qui commande son objectif dramaturgique principal: faire voir au-delà du visible sur scène. Ces lignes du *Tragique quotidien* suggèrent bien son propos:

Le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il [le poète dramatique] représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie.⁷³

Et voilà ce qu'en dit le personnage du Vieillard dans *Intérieur*: «Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons.»⁷⁴

Mais le poète belge va plus loin et distingue le mysticisme de Novalis de celui de Ruysbroeck, qu'il a également traduit en français. Celui du «moine flamand», qu'il désigne de «mysticisme psychologique» est à ses yeux contemplatif, introverti, fermé au monde extérieur pour plonger dans les profondeurs de son propre moi; celui de Novalis est «scientifique», ouvert au monde, à la Nature, susceptible de livrer aux «yeux de l'âme», que seuls les poètes initiés possèdent, la part cachée de l'univers. Il observe dans son «Introduction» de 1895:

Novalis vit dans le domaine des intuitions erratiques, et rien n'est plus on-doyant que sa philosophie. Son mysticisme est plutôt, pour me servir d'une expression qu'il aime et qu'il emploie souvent lorsqu'il parle de sa science: un idéalisme magique.⁷⁵

On y perçoit toute l'importance qu'accorde Maeterlinck à l'intuition, voie royale pour resserrer les liens occultes qui unissent l'homme à la Nature, par une «intime compréhension» ou «*sympathien*», selon le concept de Novalis. Pénétré de cette vérité, Maeterlinck souligne cet autre aspect essentiel, à partir du mystique

⁷² O, I, p. 489.

⁷³ O, I, p. 489.

⁷⁴ O, II, p. 513.

⁷⁵ Novalis, Friedrich Von Hardenberg dit, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, Maurice Maeterlinck (trad.), préface et postface de Paul Gorceix, Paris: Corti, 1992, p. 42.

allemand: «la philosophie est une excitation du moi réel par le moi idéal»⁷⁶. À côté des textes plus explicites sur le poète allemand, la pensée de ce dernier imprègne fortement maints passages de ses essais. C'est visiblement le cas de tout le chapitre XII du *Trésor des Humbles*, intitulé «La Vie profonde» où Maeterlinck postule de suivre «les grandes routes qui mènent de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas».

On constate toutefois à la lecture de «Ruysbroeck l'Admirable», que Maeterlinck publie dès 1889, la référence fondamentale que constitue la doctrine du mystique flamand et qui déterminera fortement la poétique théâtrale du poète. Lui-même reconnaît cette influence – et «effluence»⁷⁷ d'une œuvre qui est «comme un verre grossissant appliqué sur la ténèbre et le silence»⁷⁸. Il est clair que – et Maeterlinck le souligne à plusieurs reprises –, l'auteur de *L'Ornement des noces spirituelles* affermit chez le poète la caution philosophique de l'intuition qui, comme l'observe justement Paul Gorceix rejoint «par un curieux syncrétisme [...] l'ensemble de la tradition germanique»⁷⁹ qui lui permet de consolider un faire artistique non exempt d'élan identitaire – voire nationaliste – envers le dualisme cartésien caractéristiquement français. De fait, si les dialectiques tels que Platon ou Plotin «arrivent au mysticisme par la science du raisonnement. Ils font usage de leur âme discursive et semblent se défier de leur âme intuitive ou contemplative» chez Ruysbroeck, note toujours Maeterlinck, «l'âme intuitive reste seule au-dessus de l'épuration discursive des idées par les mots». Maeterlinck cite le mystique du XIII^e siècle, qu'il désigne symptomatiquement «l'ancêtre flamand»⁸⁰:

Si vous voulez trouver la vie contemplative il faut aller en vous-même au-dessus de la vie sensorielle sur la cime intérieure, orné de toutes les vertus dont j'ai déjà parlé, il faut servir Dieu avec gratitude, amour et éternel respect, la pensée nue et dénudée d'images sensorielles, l'intelligence ouverte et élevée dans l'amour jusqu'à l'éternelle vérité [...].⁸¹

La vision y prévaut sur la rationalité, l'intuition sur la connaissance, l'instinct sur l'intelligence. Tout converge, dans les œuvres de l'ermite, à l'«universel symbolisme», lieu et moment de correspondance par excellence entre l'être et la réalité universelle, entre le visible et l'invisible, entre la matière et l'esprit: «En toutes ses œuvres il est d'ailleurs hanté par cette évidence de l'universel symbolisme. Il

⁷⁶ Novalis, Friedrich Von Hardenberg dit, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, Maurice Maeterlinck (trad.), préface et postface de Paul Gorceix, Paris: Corti, 1992, p. 45.

⁷⁷ O, I, p. 286.

⁷⁸ O, I, p. 287.

⁷⁹ Paul Gorceix, «L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862-1949)», *Revue de littérature comparée*, 3, nr 299, Paris: Klincksieck, 2001, p. 404.

⁸⁰ O, I, p. 274.

⁸¹ O, I, p. 274-275

semble affirmer que tout ce que nous voyons n'est pas là pour son propre compte, et que la matière n'existe que spirituellement»⁸².

Et ceci: Ruysbroeck lui a révélé l'obscurité magique du langage, qui se dérobe au prosaïsme et au mot immédiat pour approcher, par le principe de l'analogie, l'essence même des choses – une identique prédisposition à l'énigmaticité permet à Mallarmé d'entrevoir «une rose dans les ténèbres»⁸³. Le style déployé par Ruysbroeck enchante Maeterlinck qui évoque ses «images irréalisables», son mépris de «la logique scolastique» et jusqu'à sa «syntaxe tétanique qui [l'] a mis plus d'une fois en sueur»!

Il y a lieu d'observer également avec Paul Gorceix que Ruysbroeck lui a révélé une écriture «de l'abîme de l'âme, le Seelengrund de la mystique rhéno-flamande /dont/ il fera la substance de sa méditation et de sa dramaturgie»⁸⁴. Il ajoute: «la nuit, le rêve, le silence, la mort, ces idées-forces de l'expérience mystique qui perdront bientôt leur caractère essentiellement religieux deviennent les thèmes de son théâtre intériorisé»⁸⁵.

Si, comme y a insisté Maeterlinck, Ruysbroeck affirmait «Je n'ai rien à faire au dehors! Oh! Quelle horreur vers le dehors!»⁸⁶, le dramaturge fera à son tour dire à son personnage 'Premier aveugle-né' dans le huis-clos enténébré de la pièce *Les Aveugles* – le même qui au début de la pièce s'inquiétait de savoir «où nous sommes» –: «Mais il n'y a rien à voir au dehors!»⁸⁷

La phrase de «l'ancêtre flamand» interpelle son attention, à la fois de traducteur et d'écrivain. Elle se révèle (des)organisée en une «prose /étrange/, noire comme le vide effrayant, écaillée d'assonances, entremêlée de vers»⁸⁸, irréductible aux schémas ordonnés et stables qui régulent et organisent la pensée rationnelle française. Plus exactement, le sage flamand cherche l'homme dans des espaces intérieurs que «ni les sens, ni la raison, ni la nature, ni l'attention illuminée ne peuvent concevoir»⁸⁹ et non inféodés aux sens et à la saisie immédiate. Ruysbroeck le met ainsi sur la voie du retour à «l'âme et toutes les internes puissances de l'homme» et à une vision qui privilégie «les internes images»⁹⁰. Quel indice plus

⁸² O, I, p. 283.

⁸³ Dans le sonnet «Surgi de la croupe et du bond» que Mallarmé a publié en 1887 dans *La Revue Indépendante*, formant un triptyque avec «Ton orgueil fume-t-il du soir» et «Une dentelle s'abolit», avant d'être recueilli dans *Poésies*.

⁸⁴ Paul Gorceix, «L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862–1949)», *Revue de littérature comparée*, 3, nr 299, Paris: Klincksieck, 2001, p. 401.

⁸⁵ Paul Gorceix, «L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862–1949)», *Revue de littérature comparée*, 3, nr 299, Paris: Klincksieck, 2001, p. 401.

⁸⁶ O, I, p. 267.

⁸⁷ O, II, p. 294.

⁸⁸ O, I, p. 274.

⁸⁹ O, I, p. 275.

⁹⁰ O, I, p. 278.

proche de l'essence même du Symbolisme et de toute l'importance accordée au *mystère dans les lettres*, suivant la veine mallarméenne, que ce commentaire sur les pages de Ruysbroeck: «Une phrase *semble* toujours obscure en raison de l'intelligence de celui qui écrit [...] s'il s'attarde à l'expliquer, c'est qu'il n'a rien de mieux à faire, qu'il est peut-être sur le point de tromper, ou étonné de se comprendre, en dénonçant ainsi de médiocres habitudes.»⁹¹

De façon tout aussi exemplaire, Maeterlinck met en valeur dans l'œuvre du Flamand l'usage du «verbe presque originel, où les mots sont réellement des lampes derrière les idées, tandis que chez nous les idées doivent éclairer les mots»⁹². Il est clair que l'une des plus fortes raisons de la fascination de Maeterlinck vis-à-vis de la pensée médiévale de Ruysbroeck s'inscrit dans le cadre d'une volonté de retour à tout un monde mental fait de d'instinct et de pulsions, remontant vers la source originelle et primitive – qu'il saluera également chez les Préraphaélites. Aux antipodes donc de la «source artificielle latine» dont est imprégné l'esprit français.

La conception maeterlinckienne du langage, de la représentation et des liens entre l'homme et le monde peut ainsi être envisagée à la lumière de sa rencontre avec Ruysbroeck et les «noces spirituelles» qui en ont découlé. Mais plus globalement cette optique et cette option mystiques s'accordent au retour fondamental au «monde de l'âme» dont se réclame toute la génération symboliste⁹³, comme réaction au climat social, intellectuel et culturel de la fin du XIX^e siècle. Dans un temps où l'on faisait profession de ne connaître que le «réel», le sens profond de l'entreprise symboliste se trouve dans une nouvelle perspective idéaliste du monde. Rémy de Gourmont rappelle l'étendard poétique de la croisée symboliste: un retour à la transcendance, un retour au principe de l'idéalité:

Revenant aux nécessités antérieures, éternelles, de l'art, les révoltés crurent affirmer des vérités nouvelles, et même surprenantes, en professant leur volonté de réintégrer l'idée dans la littérature.⁹⁴

Du reste, dans ce même *Livre des Masques*, Gourmont critique l'entreprise de Zola et des tenants du naturalisme littéraire – «ses tranches de vie sont de lourds poèmes d'un lyrisme fangeux et tumultueux» écrit-il – pour faire échec aux

⁹¹ O, I, p. 286.

⁹² O, I, p. 281.

⁹³ En 1888, Brunetière le constatait par ces mots: «Dans un temps où sous prétexte de *Naturalisme*, on avait réduit l'art à ne plus être qu'une imitation du contour extérieur des choses, les *Symbolistes*, rien qu'en se nommant de leur nom, ou en l'acceptant, ont paru rapprendre aux jeunes gens que les choses ont une âme aussi, dont les yeux du corps ne saisissent que l'enveloppe, ou le voile, ou le masque» Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris: Nizet, 1995, p. 416.

⁹⁴ Gourmont, Rémy *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques*, *Promenades littéraires*, Bruxelles: Académie de langue et de littérature françaises, coll "Histoire Littéraire" (rééd.), 2002, p. 122.

conceptions positivistes de l'art: «Le crime capital pour un écrivain, c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements.»⁹⁵

Mallarmé définit la poésie comme «devoir et jeu» à la fois et Maeterlinck dans sa «Confession de Poète» comme «mer de mystères que nous portons en nous» que le poète s'essaie à traduire, à ramener à la surface des mots, dans toutes ses fluctuations, dans tous ses méandres, dans toutes ses contradictions. La poésie – au sens large de création littéraire – est le fruit d'une expérience hors le monde visible et immédiat. On revient ici à Mallarmé qui proclamait une beauté potentielle par delà le «Rien qui est la vérité» – que le nihilisme même interpelle à interroger et à creuser comme «un insolite mystère». Là encore, la doctrine symboliste rejoint par plus d'un biais la pensée de Novalis qui a écrit:

Le sens poétique a plus d'un point de commun avec le sens mystique. C'est le sens du propre, du personnel, de l'inconnu, du mystérieux, du révélateur. Il représente l'irreprésentable. Il voit l'invisible et sent l'insensible.⁹⁶

Renversant une perspective séculaire d'approche du réel, le dramaturge a ainsi pu créer des personnages qui «ont presque une vie intérieure, une vie qui [...] se développe comme toute vie véritable, du dedans vers le dehors, et non simplement une vie objective [...]»⁹⁷. Énoncée en 1892 dans «Introduction à une psychologie des songes», cette idée se situe dans la lignée du mysticisme de Novalis et de Ruysbroeck en particulier de lier, par les mêmes enjeux et suivant «une mobilité, une fluidité»⁹⁸ essentielles, théâtre et philosophie, pour consolider une nouvelle conception de représentation, qui contredit la dramaturgie de l'époque, redevable de la praxis aristotélique.

En faisant converger philosophie et théâtre, Maeterlinck promeut une poétique théâtrale de l'âme, pour nous montrer que l'homme est moins un système de raison et de connaissance, qu'un entre-deux mondes et une inépuisable source de *mystère*. Cette intuition est ainsi à la base d'un *déplacement avantageux*, du *logos* vers l'*anthropos*, qui pose l'homme en mystère – rejoignant aussi Freud la primauté de l'inconscience. Tant il est vrai qu'à travers le geste artiste le poète se détache de son matériau pour inventer sa *manière*. C'est ce même principe d'invention – où vient encore dialoguer le concept de fiction mallarméen⁹⁹ – que Novalis plaçait très haut, déjà, affirmant:

⁹⁵ Gourmont, Rémy *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques*, *Promenades littéraires*, Bruxelles: Académie de langue et de littérature françaises, coll. "Histoire Littéraire" (réed.), 2002, p. 123.

⁹⁶ Friedrich Von Hardenberg dit, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, Maurice Maeterlinck (trad.), préface et postface de Paul Gorceix, Paris: Corti, 1992, p. 201.

⁹⁷ *O, I*, p. 472.

⁹⁸ Nous reprenons à notre compte une expression de Mallarmé dans sa "Réponse" à l'Enquête de Jules Huret «Sur l'Évolution Littéraire» (1891).

⁹⁹ Je songe à cette belle formule de «La Musique et les lettres»: «Moyen, que plus! Principe».

Le poète est l'inventeur de symptômes *a priori*. De même que le philosophe, au sens ordinaire du mot, est en quelque sorte le chimiste analytique au sens mathématique de ce mot, de même le poète est l'analyste oryckto-gnostique, au sens mathématique, trouvant l'inconnu par le connu. Les mots appartenant aux symptômes, la langue est une invention poétique, et ainsi toutes les manifestations et phénomènes, en tant que systèmes symptomatiques d'origine poétique, sont la poétique de la nature. Enfin, le philosophe ne serait lui-même que le poète intérieur, et ainsi le réel serait entièrement poétique.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Friedrich Von Hardenberg dit, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, Maurice Maeterlinck (trad.), préface et postface de Paul Gorceix, Paris: Corti, 1992, p. 276.