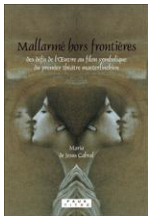


De Mallarmé à Maeterlinck

Anna Louyest



Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam : Rodopi, coll. « Faux titre », 2007, 362 p., EAN 9789042022270.

Pour citer cet article

Anna Louyest, « De Mallarmé à Maeterlinck », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, , Novembre-Décembre 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3668.php>, article mis en ligne le 03 Novembre 2007, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3668

De Mallarmé à Maeterlinck

Anna Louyest

Maria de Jesus Cabral choisit comme point de départ de cette étude l'œuvre de Mallarmé dans le contexte de l'apparition et de l'épanouissement du théâtre symboliste, dont les écrits de Maeterlinck fournissent un de meilleurs exemples. D'emblée, cette démarche s'avère à la fois complètement nouvelle et indispensable pour comprendre un phénomène aussi significatif pour l'art de la fin du xix^e et du début du xx^e siècle que représente la dramaturgie symboliste. Malgré la multitude des recherches consacrées à Mallarmé, le poète y est souvent représenté comme n'ayant aucun lien avec son époque, ce qui fait de lui une sorte d'auteur « virtuel », suivant l'expression de Jean-Luc Steinmetz¹. Le même constat inquiétant sur cet auteur arraché à son époque, à son espace et destiné à devenir une source de citations qui ne tiennent pas compte de la cohérence de la pensée mallarméenne, est mentionné par d'autres spécialistes éminents de l'œuvre de Mallarmé (Bertrand Marchal, Gordon Millan). Le but de l'étude est précisément de présenter l'œuvre mallarméenne dans l'unité et dans la logique du développement des réflexions du poète, en montrant les liens entre les écrits de Mallarmé et certaines productions symbolistes contemporaines, dans le contexte plus large d'un tournant artistique. L'auteur fait de l'idée de théâtre une idée centrale dans les théories mallarméennes de l'art idéal : ce « fil d'Ariane théâtral » (expression fréquemment employée dans l'étude et qui sert même de titre à un sous-chapitre) permet de relier les textes de natures variées qui sont analysés. À côté des œuvres de fiction de Mallarmé (*Igitur*) — dont certaines étaient initialement destinées à la scène, comme *Hérodias* et *L'après-midi d'un faune* —, de ses essais concernant souvent ses réactions à des productions théâtrales (« Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », « Crayonné au théâtre »), et de sa correspondance qualifiée de « véritable atelier de l'œuvre », Maria Cabral se réfère également à de multiples écrits symbolistes de cette époque. En familiarisant le lecteur avec un large éventail de la presse symboliste française et belge de cette fin du xix^e siècle, elle conduit logiquement sa réflexion vers l'œuvre dramatique et essayiste de Maurice Maeterlinck à travers d'autres noms marquants de ce courant littéraire, relégués aujourd'hui dans la catégorie des symbolistes « mineurs » (Camille Mauclair, Gustave Kahn, René Ghil). Le rapprochement de ces deux auteurs, Mallarmé et Maeterlinck, dans le but de comprendre les principes du

1

théâtre symboliste par l'analyse de la problématique théâtrale chez Mallarmé et la conception du théâtre métaphysique maeterlinckien, où règnent l'angoisse et le statisme, constitue le noyau et la plus grande réussite de l'étude proposée.

La structure du livre

La logique de ce projet détermine la structure du livre en trois grandes parties : « Mallarmé Mobile », « L'armature dramatique de l'Œuvre (1862-1870) », « Pli selon pli : l'interversion paradigmatique de Maurice Maeterlinck ». Maria Cabral renonce à suivre le déroulement chronologique des recherches mallarméennes et nous place immédiatement dans l'effervescence de la poétique symbolique des années 1880, au moment où les recherches de la nouvelle génération de symbolistes s'organisent autour la figure emblématique de Mallarmé préposé au rôle de maître (les fameux « mardis » de la rue de Rome, qui réunissaient autour de l'auteur d'*Hérodiade* les symbolistes français, belges, anglais, portugais, ont beaucoup contribué à ces échanges culturels cosmopolites). Après avoir étudié les particularités de cette période où se formait l'esthétique du symbolisme (souvent dans les revues symbolistes françaises et belges, dont des extraits sont analysés), l'auteur se penche sur les écrits mallarméens des années 1862-1870 pour mettre en évidence leur rôle prépondérant dans son projet de théâtre idéal. Les principaux écrits de cette période (*Hérodiade*, *Igitur*, *L'après-midi d'un faune*) sont analysés dans le contexte très large de la correspondance de Mallarmé, ce qui permet d'établir des liens avec ses idées des années 1880-1890, époque de la notoriété du poète. La troisième partie revient à cette époque, où la renommée de Mallarmé coïncide avec la découverte et la gloire ascendante de Maurice Maeterlinck, le confrère belge du poète qui est parvenu à accomplir le rêve mallarméen en créant le théâtre symboliste. Cette partie de l'ouvrage s'organise autour trois axes principaux : l'attitude de Mallarmé vis-à-vis du théâtre contemporain (avec une attention particulière sur le point de vue mallarméen sur l'œuvre de Wagner) ; puis la formation de la poétique du théâtre symboliste maeterlinckien et l'accueil chaleureux de Mallarmé des premières pièces de son confrère belge ; enfin, les principes du théâtre symboliste de Maeterlinck analysés à travers ses essais (*Cahier Bleu*, *Trésor des Humbles*) et ses premières pièces symbolistes (*Princesse Maleine*, *Les Aveugles*, *L'Intruse*, *Intérieur*, *Pelléas et Mélisande*).

Une période cruciale (première partie : « Mallarmé mobile »)

La période des années 1880-1890 s'accompagne de la naissance de la poésie symboliste dans un contexte cosmopolite sans précédent : les artistes français, belges, anglais, allemands, portugais y participent. Mallarmé, dont les recherches ont précédé et souvent anticipé celles de la nouvelle génération, se retrouve logiquement au centre du cercle symboliste et est reconnu comme le maître de ce courant littéraire.

Une définition délicate

Dans cette atmosphère de recherches poétiques, la définition du symbolisme devient un grand défi (p.33-35). La difficulté d'une définition exacte ou d'une périodisation précise a plusieurs fois été mentionnée par les spécialistes de ce courant (G. Michaud, M. Décaudin, A. Barre). À l'instar de ces chercheurs, Maria Cabral renonce à donner un classement strict ou une formulation rigoureuse et présente au lecteur une vue d'ensemble des idées en se fondant sur les textes de l'époque dont les plus importants pour l'étude sont ceux de Rémy de Gourmont, René Ghil, Camille Mauclair. Même si les auteurs symbolistes partageaient les notions essentielles de ce courant (suggestivité, musicalité, liberté formelle), ils se prononçaient contre l'enfermement du mouvement dans des limites strictes. Dans la « Préface » du *Livre des masques* de Rémy de Gourmont, le symbolisme est présenté comme un mouvement ouvert et évolutif, aux frontières indéterminées. Ses principales valeurs (l'idéalisme, la liberté formelle et l'individualisme) font de lui un mouvement idéaliste, qui s'affirme contre le naturalisme. Dans ses recherches esthétiques, Rémy de Gourmont propose le « principe de l'idéalité du monde » ; le symbolisme, qui est pour le poète une « vérité toute métaphysique », devient alors la forme esthétique d'un idéalisme philosophique².

Pour Mallarmé, la nouvelle poésie est liée avant tout à la question du langage, qu'il considère comme essentielle pour le renouvellement poétique. À la lumière du programme symboliste, Maria Cabral propose une interprétation heureuse de la célèbre citation de Mallarmé :

Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelques chose d'autres que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet.

Selon l'auteur, ce fragment présente un condensé de l'esthétique des symbolistes, dans lequel on peut discerner trois lignes de leur programme :

- une poésie suggestive
- une poésie formellement libre
- une poésie de conception synthétique, où la parole poétique se rapproche de la musique.

Mallarmé & ses confrères belges

Cette période se distingue par la forte participation des écrivains belges dans le mouvement symboliste, ce qui lui a valu d'être caractérisé comme un « mouvement franco-belge³ ». Entre Mallarmé et quelques poètes belges (Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Albert Mockel, Maurice Maeterlinck et André Fontainas) s'instaurent des relations particulières, qui se manifestent par leurs contacts personnels, par leur correspondance et surtout par la participation de ces poètes aux « mardis ». Mallarmé voit dans leur esthétique un art qui se trouve en parfaite harmonie avec le sien, et reconnaît l'importance de leurs recherches pour le mouvement. Cet intérêt que le maître de la rue de Rome éprouvait pour l'art belge symboliste devient un des motifs récurrents de sa correspondance des années 1880-1890, qu'il maintenait avec ses confrères belges et qui dépassait largement les relations épistolaires avec d'autres correspondants étrangers. Mallarmé admire la dramaturgie de Maeterlinck et assiste à la représentation de ses pièces ; il s'anime d'enthousiasme devant la nouveauté de *Bruges la Morte* de Rodenbach, dans laquelle il voit la réalisation de l'esthétique symboliste en prose romanesque, ce qui justifie la comparaison de cet art « à la fois subtil et précis [...] aux dentelles et aux orfèvreries des Flandres, où la délicatesse du point, l'extrême complication des motifs apparaissent nettement, grâce au fini du travail »⁴. Du côté belge, entre 1887 et 1888, Verhaeren publie cinq articles consacrés à la poétique de Stéphane Mallarmé dans la revue bruxelloise *L'Art Moderne*.

Les revues symbolistes

Après la présentation du contexte littéraire de l'époque et des liens qui unissaient les symbolistes français et belges, Maria Cabral passe à l'étude de la presse

3

4

symboliste, très importante dans la diffusion des idées esthétiques du mouvement. Du côté français, elle analyse les publications les plus marquantes de l'époque, qui sont devenues les « plates-formes » de l'expression des valeurs de cette génération des poètes : la *Revue Wagnérienne* (avec laquelle collaboraient Mallarmé et d'autres mardistes), *La Pléiade* (apparue en mars 1886) qui a donné naissance au *Mercur de France* (1890), où Rémy de Gourmont, un de ses cofondateurs, publie les deux séries du *Livre des Masques*. Pour montrer le bouillonnement des publications symbolistes à cette époque, l'auteur cite des revues mineures qui servaient également de tribune aux poètes (*Le Lutèce*, la *Revue Blanche*, *La Plume*, *Les Essais d'Art Libre*, etc.), mais son attention se porte surtout sur le côté belge, avec deux éditions principales : *La Jeune Belgique* et *La Wallonie*.

Maria Cabral souligne le caractère à la fois « patriote et cosmopolite » des revues belges apparaissant dans le contexte d'autonomisation nationale, et faisant pendant à l'image de cette génération symboliste belge qui a franchi les frontières. La nouvelle littérature, devenue l'enjeu des symbolistes belges, se faisait par le biais de l'ouverture à la culture française. La collaboration avec le *Mercur de France* n'a pas empêché André Mockel de fonder avec Pierre-Marie Olin *La Wallonie, Revue Mensuelle de Littérature et d'Art*. Mockel a offert à Mallarmé tous les numéros publiés à la date d'août 1887 de sa revue qui s'est vite imposée comme la revue du symbolisme et dont la notoriété n'a cessé de croître. C'est sur les pages de *La Wallonie* que se produit la célèbre affaire Ghil autour de « l'instrumentation verbale » prônée par l'auteur du *Traité du Verbe*. Des poètes français tels que Henri de Régnier, Moréas, Vielé-Griffin, collaborent à la revue liégeoise qui établit des liens avec les revues parisiennes (*La Vogue*, *La Pléiade*). À côté de *La Wallonie*, revue symboliste par excellence, le cas de *La Jeune Belgique* est plus particulier : son attitude par rapport aux réformes linguistiques, métriques et prosodiques des symbolistes est profondément hostile, malgré son éclectisme. Ainsi, le célèbre *Manifeste* de Moréas paru à Paris en 1896, tout comme la poésie de Verhaeren, sont critiqués sur les pages de *La Jeune Belgique*. Le vers libre, un des principes de la poétique symboliste, est dénoncé par les collaborateurs de la revue, qui le considèrent comme une « mélopée sans loi objective, qui n'a d'autre règle que le caprice de chacun », comme en témoigne la position d'I. Gilkin exprimée dans l'article « Quelques propos » (1895)⁵. Cependant, même la polémique exprimée sur les pages des éditions symbolistes contribuait à la création des liens poétiques de l'époque et à l'affirmation d'une nouvelle sensibilité.

Les œuvres mallarméennes d'envergure dramatique (deuxième partie : « L'armature dramatique de l'Œuvre (1862-1870) »)

L'objectif adopté dans cette partie est d'éclaircir l'essence la théorie théâtrale mallarméenne, essentiellement à travers ses écrits ayant une dimension dramatique, même si une grande partie de ces textes est restée inachevée, jamais publiée du vivant du poète et, par conséquent, n'était pas connue des contemporains du poète. Pour développer pleinement de sa thèse, l'auteur trouve indispensable de compléter l'analyse des œuvres des années 1862-1870 par la correspondance de Mallarmé, et en recourant aux idées de sa maturité portant également sur l'esthétique théâtrale, et plus largement diffusées à l'époque (articles, conférences, rencontres lors des « mardis »).

À la recherche d'une nouvelle poétique

Maria Cabral consacre un chapitre (« Exil et renouveau ») aux sources de la poétique mallarméenne, dont le but est d'introduire « le mystère dans les lettres ». À cette fin, elle analyse en détail la période des années 1860, cruciale pour la création d'une poétique orientée vers l'effet à produire. Mallarmé, qui enseigne à cette époque dans des collèges de province (Tournon, Besançon) subit une crise spirituelle majeure qui déterminera le caractère de son œuvre. L'auteur part des premiers poèmes mallarméens publiés dans le *Parnasse Contemporain* (« L'Azur », « Les Fenêtres », « Brise Marine »), d'inspiration très baudelairienne, pour montrer, à travers la « rencontre déterminante » avec la poétique de Poe (p.101-110), l'évolution des recherches mallarméennes vers l'impersonnalité. Même si Mallarmé parle explicitement dans sa correspondance des années 1860 de l'influence de *Genèse d'un poème* sur sa poésie (« L'Azur », *Hérodiade*), nous entendons dans son œuvre postérieure les échos de cette influence, grâce aux fines analyses de Maria Cabral, lorsqu'elle se réfère à certaines lettres des années 1870 ou à la « Lettre Autobiographique » de 1885, où est exposé le projet du « Grand'Œuvre ». Mallarmé suit les principes de Poe en affirmant la nécessité de la préméditation pour le travail poétique dont le but suprême est la Beauté.

Le commentaire de la célèbre lettre de Mallarmé du 28 avril 1866 à son ami Cazalis (p. 111-112) permet de comprendre les conséquences de la crise métaphysique lors

de laquelle le poète découvre le néant. C'est à ce moment que Mallarmé arrive à la négation spirituelle. Dans cette conception, c'est l'homme, par sa capacité d'invention verbale, qui a inventé « Dieu et notre Âme ». Ce type de croyance ramène le poète à la création poétique, « glorieux mensonge » permettant de transpercer la réalité afin de découvrir des similitudes latentes entre l'homme et l'univers. Dans la poétique mallarméenne tardive, le poète est défini comme « l'homme chargé de voir divinement⁶ » (« Le Livre, instrument spirituel », *Quant au Livre*).

Les dimensions dramatiques des écrits mallarméens des années 1860

En suivant la thèse principale de sa recherche, selon laquelle la nouvelle poétique mallarméenne est inséparable de la quête du nouveau théâtre, Maria Cabral propose sa lecture d'*Hérodias*, de *L'Après-midi d'un Faune* et du conte *Igitur*, dont le but est de « dégager l'intériorité dramatique » (p. 122) de ces œuvres. Mais, fidèle à son dessein initial de représenter la poétique mallarméenne dans sa totalité, elle se réfère également aux écrits tardifs du poète consacrés à la recherche du théâtre poétique, mystérieux, musical et métaphysique, qui a hanté Mallarmé tout au long de sa vie. Les croquis du « Livre », publiés en 1957 par Jacques Scherer, la correspondance du poète et certains essais critiques (« Crayonné au Théâtre ») lui servent de sources précieuses.

L'auteur montre toute la particularité d'*Hérodias*, d'*Igitur* et du *Faune*, œuvres initialement conçues en vue de représentations théâtrales. Le travail sur *Hérodias* coïncide avec la crise spirituelle du poète et joue un rôle prépondérant dans la formation de la nouvelle poétique dont le principe est de « *peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*⁷. » À travers une longue et minutieuse analyse de la « Scène » (p. 140-147), Maria Cabral montre la naissance d'un théâtre qui se distingue par l'élimination de l'intrigue et de la présence des caractéristiques du théâtre (acteurs, décors, costumes) et qui aspire au *mystère* et à l'*idée*, au sens mallarméen. Elle trace un parallèle entre l'*Hérodias* des années 1860, à mi-chemin vers ce nouveau mode de représentation, et le mystère *Les Noces d'Hérodias* ainsi que les brouillons du *Livre* de la fin de la vie du poète. Cette œuvre inachevée témoigne du désir de Mallarmé de parvenir à un théâtre dont le sens véritable et profond se trouve au-delà de ce qui est visible sur scène.

6

7

Avec sa terminologie théâtrale explicite qui suppose la collaboration active du lecteur dans la recréation de la mise en scène mentale, le drame *Igitur* représente le *Mystère*, notion à laquelle Mallarmé revient dans ses « Notes en vue du *Livre* ». Ce drame mental consiste à essayer de retrouver la conscience de soi à travers le protagoniste presque aboli dont le nom, qui n'est autre chose qu'une conjonction latine, renvoie le lecteur à l'œuvre de Descartes. À côté d'*Igitur* qui chemine vers sa mort, d'autres figures symboliques opèrent sur la « scène de l'esprit » de cette œuvre particulière : le *Rêve*, l'*Idée*, le *Hasard*, l'*Absolu*, l'*Acte* et le *Néant*. Les éléments de ce « drame avec Soi »⁸ qui s'anéantit au fur et à mesure de son développement à travers la descente dans le Néant de son personnage abstrait, résonnent dans le *Coup de dés* (1896), où certains passages empruntent le vocabulaire d'*Igitur*.

La nouveauté du *Faune*, commencé en juin 1865 comme une alternative estivale à l'hivernale *Hérodiade*, est démontrée grâce à l'étude pointue des particularités rythmiques et musicales du vers qui transmettent les élans intérieurs et le souffle du Faune. Cette démarche est déjà celle de l'esthétique symboliste. Dès le début de sa carrière, Mallarmé qui relie explicitement la musique à l'Idée dans ses écrits postérieurs (« La Musique et les Lettres », 1896), veut créer un nouveau vers, fluide et musical, dans son poème « *non possible au théâtre mais exigeant le théâtre* »⁹. Pour ce faire, Maria Cabral procède comme dans le cas d'*Hérodiade*, en proposant au lecteur une analyse détaillée du texte du *Faune* (p. 190-196). Selon elle, *Le Faune* ouvre au vers mallarméen des valeurs spatiales et picturales, à côté des valeurs métriques et rythmiques. Des deux versions du *Faune*, la postérité a surtout retenu celle de 1876, texte auquel la musique de Debussy (1894) sert de « très libre illustration », selon le compositeur. Mais Maria Cabral met en garde contre une éventuelle sous-estimation du *Faune* de 1865, poème à l'origine d'un nouveau langage qui mène à une « poésie consistant à créer¹⁰. »

8

9

10

Le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck (troisième partie : « Pli selon pli : l'interversion paradigmatique de Maurice Maeterlinck »)

La dernière partie de l'ouvrage se construit autour de deux pôles majeurs : les écrits critiques de Mallarmé sur les enjeux et perspectives de la nouvelle esthétique théâtrale (« Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », « Notes sur le théâtre »), puis l'univers poétique et les premières œuvres dramatiques de Maurice Maeterlinck. L'analyse des points communs entre les deux théories théâtrales, et des éléments spécifiques de la dramaturgie du poète belge, est présentée sur le fond d'autres recherches de cette époque (Camille Mauclair, Paul Fort, Lugné-Poe).

Les théories théâtrales de Mallarmé

L'attitude mallarméenne vis-à-vis de l'art de Wagner, est qualifiée par Maria Cabral de « mitigée » ; on y trouve à la fois un mélange d'admiration et de réserve (p. 212). La fusion des arts dans l'œuvre de Wagner, notamment l'unification de la poésie et de la musique, provoque un grand enthousiasme de la part de Mallarmé, pour qui le musicien est un véritable « dieu » (sonnet « Hommage à Wagner », 1886). Mais le symboliste français, très sensible à toute nuance concernant la poésie, est conscient que l'œuvre wagnérienne est avant tout la musique, au détriment du mystère de la poésie. Pour Wagner, la musique est « génératrice de toute vitalité »¹¹, ce qui relègue la poésie au second plan, chose inadmissible pour Mallarmé poète. Mallarmé s'oppose également à la présence des personnages et des décors ainsi qu'au recours aux dialogues fervents de ce type de théâtre. Il revient à l'idée du vrai théâtre symboliste qui est un théâtre abstrait, idéaliste, secret et dont le but consiste à extérioriser un monde nouveau.

Malgré cette réticence à l'égard de l'œuvre wagnérienne qui n'atteint pas les dimensions du théâtre symboliste rêvé par Mallarmé, le poète français reconnaît les grands apports de Wagner à la scène contemporaine, car le compositeur allemand a éveillé « le miracle de la scène » par « la magie musicale¹² ». En revanche, Mallarmé éprouve une vive frustration devant les scènes parisiennes qui sont le « flux de

11

12

banalité dans un faux-semblant de civilisation ». Maria Cabral juge nécessaire de parler de la « Comédie bourgeoise et moderne » (Dumas fils, Victorien Sardou, Eugène Labiche), ainsi que de l'avènement du théâtre des naturalistes, avec l'œuvre de Jean Jullien et de Zola (*Le Naturalisme au théâtre*, 1881), auteurs et théoriciens qui apportent au théâtre une « tranche de vie¹³, à la différence du « théâtre de boulevard ». Ce détour (p. 225-232) permet à l'auteur de se tourner vers la position d'autres symbolistes dans ce domaine (Charles Morice, Gustave Kahn, Huysmans) qui, ayant assisté à certaines représentations¹⁴, ont pu constater que le théâtre contemporain s'est retrouvé dans une impasse. L'idée de théâtre est au centre des débats symbolistes des années 1890, et les principes de la nouvelle dramaturgie se trouvent en corrélation parfaite avec les réflexions mallarméennes sur le même sujet, exprimées dans ses articles, mais également avec ses tentatives de les appliquer dans ses œuvres des années 1860. En mars 1892, Camille Mauclair, un des fondateurs du Théâtre de l'Œuvre (avec Vuillard et Lugné-Poe), publie dans la *Revue indépendante* « Notes sur un essai de dramaturgie symboliste », qui montrent l'importance de la pensée mallarméenne pour le développement de la théorie théâtrale symboliste proposée par Mauclair.

Le théâtre symboliste de Maeterlinck

Sans délaissier pour autant les réflexions mallarméennes au sujet du théâtre, Maria Cabral se réfère à l'œuvre de Maeterlinck afin de démontrer comment la nouvelle dramaturgie du poète gantois rejoint les recherches de Mallarmé, par le biais des caractéristiques essentielles de ce théâtre : le dépouillement formel et stylistique, la dimension intérieure et le dessein métaphysique.

Les découvertes de Maeterlinck

En remontant aux sources de l'inspiration maeterlinckienne, Maria Cabral souligne l'importance de la poétique de Huysmans, à travers laquelle Maeterlinck découvre Ruysbroek l'Admirable, mystique flamand du xiii^e siècle (p. 253), ainsi que les idées philosophiques de Novalis, de Carlyle et d'Emerson. Mais l'auteur se concentre surtout sur l'analyse des échos mallarméens que l'on trouve dans l'œuvre de Maeterlinck (p. 255-260). La confrontation des textes de deux poètes, dont le but est de montrer leurs répercussions, prouve les analogies de motifs et de pensées. Ainsi, *Igitur*, avec son univers clos, ténébreux et infernal, préfigure déjà le fantastique de

13

14

La Princesse Maleine et de *Pelléas et Mélisande*. L'atmosphère étouffante d'*Intérieur*, de *l'Intruse* et des *Aveugles* renvoie également au statisme des « drames » premiers de Mallarmé.

Mais il est indubitable que les pièces de Maeterlinck franchissent une étape nouvelle, ce que Maria Cabral nous montre brillamment. Si Maeterlinck voyait en Mallarmé « le dieu de la Poésie nouvelle¹⁵ », l'auteur d'*Hérodiade* a exprimé sa profonde admiration devant le théâtre maeterlinckien dès la parution de *La Princesse Maleine*. En effet, cette pièce résume tout ce que Mallarmé exigeait de la nouvelle dramaturgie : la poésie, le rêve et le mystère conciliés sous une forme dramatique, avec « un vent de l'au-delà dans les trous¹⁶ », comme il l'avoue dans une des lettres à Octave Mirbeau.

Malgré le vif enthousiasme provoqué dans les milieux symbolistes par les représentations des premières pièces de Maeterlinck (dont deux, *L'Intruse* et *Les Aveugles*, ont été jouées au Théâtre d'Art de Paul Fort), le dramaturge belge était assez sceptique à la représentation du texte sur scène. Il rejoint Mallarmé dans son rejet du matérialisme et du réalisme, mais va parfois plus loin que son confrère français dans certains de ces postulats. Si dans l'interprétation mallarméenne du nouveau théâtre, l'acteur devait être remplacé par la figure impersonnelle du mime, Maeterlinck désire « écarter l'être vivant de la scène ». L'acteur doit être substitué par un masque, une ombre, un jeu de lumière, car « l'absence de l'homme [lui] paraît indispensable ». ¹⁷ Cette exigence paradoxale est conditionnée par l'essence même du nouveau théâtre introspectif qui descend à l'intérieur de l'homme. Dans ce théâtre, le conflit direct est remplacé par un conflit intérieur, invisible, inhérent à l'homme. Ce type de conflit permet au spectateur de transgresser les limites de la scène et des dialogues ordinaires afin de voir « l'existence d'une âme elle-même ». ¹⁸

La poétique des premières pièces de Maeterlinck

Enfin, Maria Cabral analyse de près les premières pièces maeterlinckiennes. Elle y décèle la même poétique du mystère, la même esthétique tournée vers l'invisible et le même questionnement sur l'énigme de l'existence, qui étaient propres aux écrits mallarméens liés au projet du théâtre.

Le conflit des pièces étudiées dans cette partie repose sur le resserrement des liens entre l'homme et les réalités invisibles. Le dramaturge symboliste se donne comme

15

16

17

18

objectif de représenter sur la scène théâtrale ce dont l'homme ne peut avoir qu'une connaissance intuitive. Affirmant que « la création ne s'arrête pas à l'homme et que des êtres supérieurs et invisibles nous entourent¹⁹ », Maeterlinck transmet à travers ses personnages l'âme, le mystère et l'essence de l'existence humaine. Conformément à l'objectif de cette poétique, l'imaginaire occupe le rôle principal. C'est ici que Maria Cabral découvre la différence essentielle entre les deux poètes, malgré toutes les similitudes entre leurs poétiques. Si pour Mallarmé, la création poétique est avant tout associée au travail sur le langage, la création chez Maeterlinck se réalise par le refus de la rationalité. Le jeune poète gantois reproche à l'esprit français l'absence de « contact avec la substance »²⁰ qu'il retrouve dans la poésie anglaise et germanique (p. 284-288), d'où l'importance des lectures de Ruysbroeck et de Novalis pour l'attrait de Maeterlinck pour l'invisible. Les deux poètes partent à la recherche du mystère, mais si Mallarmé donne à sa quête la forme d'un « discours organisé, rationalisé, et, quelque part [sic] arachnéen » (p. 289), Maeterlinck tente de rendre tangible le côté caché des choses sachant bien qu'il n'en sera pas moins invisible et moins mystérieux. De là découle l'importance particulière que Maeterlinck accorde au silence qui prend un rôle central dans sa poétique : « La parole est du temps, le silence est de l'éternité²¹ ». Le silence maeterlinckien est un élément philosophique et profond qui relie le drame à son essence fixée par le dramaturge pour rendre sensible « l'angoisse de l'invisible²² ». Les drames de Maeterlinck, tels que *La Princesse Maleine*, se distinguent alors par le dialogue répétitif, haché, syncopé, « pulvérisé » (selon le terme d'Arnaud Rykner). Nous assistons au même processus dans la « petite trilogie de la mort » (*Les Aveugles*, *L'Intruse*, *Les Sept Princesses*) où le silence suggère l'avènement de la mort et le sentiment aigu de l'effroi qui émane de ces pièces.

Concernant les personnages de son théâtre (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*), Maeterlinck procède à la « désincarnation », ce qui lui permet d'accéder à une ouverture sur un univers de l'invisible. Le mystère de l'être se transmet souvent en quelques mots brefs ou bien à travers les silences. Pour Maria Cabral, le but que Maeterlinck poursuit dans son « théâtre tragique pour marionnettes métaphysiques » est de montrer « la solitude existentielle d'une humanité toute entière vouée à l'attente, à l'angoisse et à la souffrance » (p. 305). Le théâtre maeterlinckien est ainsi enveloppé « d'une dimension invisible de déliquescence, de mystère et de mort » (p. 316).

19

20

21

22

Ces analyses riches et variées des œuvres symbolistes ainsi que du contexte de l'époque, permettent à Maria Cabral d'affirmer à juste titre que le premier Maeterlinck est un « véritable passeur du projet de Mallarmé au-delà des frontières symboliques de l'œuvre » (p. 332).

En définitive, *Mallarmé hors frontières* présente une recherche qui offre au lecteur une nouvelle vision sur le rapport du symbolisme au théâtre dans sa dimension francophone, qui franchit les frontières et remet en cause la vision traditionnelle du symbolisme comme mouvement hermétique, refermé sur lui-même. La langue riche et limpide de Maria de Jesus Cabral, la structure logique de son ouvrage, ne posent aucun obstacle au lecteur, que l'on soit spécialiste ou que l'on s'intéresse simplement aux mouvements littéraires de cette époque. Le seul bémol que l'on pourrait signaler réside dans les fautes de frappe qui se rencontrent tout au long du livre (par exemple, p. 73 [lieus], p. 102 [n. 21 absente], p. 113 [qu'il trouver], p. 234 [u profit], p. 331 [pou l'esprit]). Le titre de la troisième partie s'inspire explicitement de l'œuvre musicale de Pierre Boulez *Pli selon Pli* composée d'après les poèmes de Mallarmé, mais ce choix n'est pas expliqué et le nom de Boulez n'est pas même mentionné. Cependant, ces nuances ne diminuent nullement les qualités de la recherche de Maria de Jesus Cabral, dont l'ouvrage pourrait bien devenir une référence importante dans le domaine des recherches symbolistes.

PLAN

- [La structure du livre](#)
- [Une période cruciale \(première partie : « Mallarmé mobile »\)](#)
 - [Une définition délicate](#)
 - [Mallarmé & ses confrères belges](#)
 - [Les revues symbolistes](#)
- [Les œuvres mallarméennes d'envergure dramatique \(deuxième partie : « L'armature dramatique de l'Œuvre \(1862-1870\) »\)](#)
 - [À la recherche d'une nouvelle poétique](#)
 - [Les dimensions dramatiques des écrits mallarméens des années 1860](#)
- [Le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck \(troisième partie : « Pli selon pli : l'intervention paradigmatique de Maurice Maeterlinck »\)](#)
 - [Les théories théâtrales de Mallarmé](#)
 - [Le théâtre symboliste de Maeterlinck](#)
 - [Les découvertes de Maeterlinck](#)
 - [La poétique des premières pièces de Maeterlinck](#)

AUTEUR

Anna Louyest

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : b.louyest@yahoo.fr