

DENIS LAOUREUX

Maeterlinck
MAURICE MAETERLINCK

M. Maeterlinck.

ET LA DRAMATURGIE DE L'IMAGE

LES ARTS ET LES LETTRES

DANS LE SYMBOLISME EN BELGIQUE

Cahier 10



PANDORA

INTRODUCTION

ABONDANTS, diversifiés, parfois redondants, souvent réédités, les écrits de Maurice Maeterlinck (1862-1949) bénéficient d'une longue fortune critique. Celle-ci commence dès 1889, date de parution de *Serres chaudes* et de *La Princesse Maleine*. Le succès international de pièces comme *Pelléas et Mélisande* et *L'Oiseau bleu* ainsi que celui d'essais comme *Le Trésor des humbles* et *La Vie des abeilles*, les traductions multiples et le prix Nobel de littérature décerné en 1911 suscitent d'innombrables commentaires. Ceux-ci n'empêcheront toutefois pas l'auteur de traverser une phase de purgatoire à partir des années

1930. Les événements liés au centenaire de la naissance de l'écrivain, en 1962, ont relancé une historiographie qui, au vu du flot des publications et des éditions critiques parues ces dix dernières années, n'est manifestement pas sur le point de se tarir.

L'écriture du présent ouvrage repose sur la nécessité de répondre à une question posée au cours de la lecture de Maeterlinck, celle du statut de l'image dans une œuvre perçue, très vite et très facilement, comme le prolongement littéraire naturel de la tradition picturale flamande.

Le *Massacre des Innocents* rédigé en 1886 d'après le tableau homonyme de Bruegel

est une œuvre qui, par son titre et son sujet, est d'abord et avant tout littéraire. Dans *Serres chaudes*, l'écriture de Maeterlinck est lue comme une œuvre picturale. Critique littéraire à la Jeune Belgique, Iwan Gilkinson a rendu de *Serres chaudes* : « La limite entre l'œuvre d'art et le langage ne peut point tomber dans le charabia plus ou moins savant, mais la faculté de conception plastique d'une vigueur peu commune, Maeterlinck la possède éminemment ». Les exemples de ce genre de critique constituent un stéréotype. Celui-ci est d'ailleurs activé par la critique de lettres qui, elle aussi, donne d'eux-mêmes. Il n'est pas certain que la critique de lettres des acteurs. Pour beaucoup en effet, il semble que Maeterlinck, destiné par son enracinement dans la terre d'un pays réel, l'écrivain belge soit tout naturellement un peintre qui écrit. La littérature francophone de Belgique est la fille de la tradition picturale flamande. Ce n'est pas faux, mais il faut nuancer. D'abord, s'il est vrai que Maeterlinck intègre au langage des éléments d'ordre non linguistique, il n'en demeure pas moins que, d'une part, la critique littéraire globale du champ pictural, et que d'autre part, les références littéraires s'appuient aussi par des raisons non littéraires *stricto sensu*. Ensuite, il faut remarquer que la fameuse tradition picturale flamande sur laquelle les lettres indexent leurs écrits, n'a pas de fondement historique en soi, qui irait soi-disant de Memling à Ensor, en passant par Pieter Bruegel et par l'atelier de Rubens, tout en intégrant des éléments de Rembrandt. La tradition picturale flamande est une

1962, ont relancé ces dix dernières années. L'écriture du vivant durable. *Le Massacre des Innocents*. L'ancien constituerait la preuve par l'image. Dès la parution de la résultante d'une aptitude picturale en témoigne dans son compte et le rébus est parfois vacillante. Ésotérique il faut à l'artiste une commune. Cette faculté, M. Maeterlinck et genre sont légion au point de ce que la représentation que les hommes de la critique ait toujours échappé. Bien que, merveilleusement prouvé pour le génie de ses artistes, Maeterlinck rédige. On a pu dire que la littérature traditionnelle picturale flamande est tout à fait exact que Maeterlinck - en fait, sonore et visuel - ne s'est pas appuyée sur une référence aux œuvres d'art s'explique. Ensuite, il convient de faire remarquer la quelle nombre d'hommes de lettres. Il n'y a pas d'école flamande, mais par la dynastie des Bruegel et par l'atelier de Rubens, tout en intégrant des éléments de Rembrandt. Hollandais comme Bosch et

construction intellectuelle relevant du discours critique mis en place dans la presse dès la fin du XVIII^e siècle, relayée au milieu du XIX^e siècle par les thèses évolutionnistes, et enfin reprise par les écrivains de la génération de 1880.

Notre livre est ainsi conditionné par le besoin de revoir un lieu commun du discours critique. Il bénéficie largement de la relecture dont le symbolisme fait l'objet depuis une quinzaine d'années environ, non seulement par l'histoire de la littérature, mais aussi par l'histoire de l'art au faîte de laquelle je tiens à placer les études de Michel Draguet. Mes recherches s'inscrivent dans la continuité des siennes, et sans des ouvrages comme *Knopff ou l'ambigu poétique*, ainsi que *Le symbolisme en Belgique*, ma contribution à l'étude de Maeterlinck n'aurait pu voir le jour.

Cette contribution se donne pour objet d'analyser non pas le rôle de l'image comme moteur de création littéraire, mais plutôt celui qu'elle joue dans le discours élaboré par Maeterlinck sur le langage. Pour subtile qu'elle paraisse, la nuance n'en est pas moins significative. Il ne sera pas procédé ici à l'étude de ce que la critique a convenu d'appeler la picturalité de l'écriture. L'œuvre d'art constitue la chair de l'histoire de l'art, discipline dans laquelle s'inscrit notre approche. Celle-ci postule que Maeterlinck situe ses propos sur le langage au creux d'une faille. D'aucuns interprètent la critique maeterlinckienne de la langue française en termes de relation entre un centre, Paris, et ses marges, dans lesquelles se trouve la Belgique. L'ancrage périphérique conditionne en effet beaucoup d'éléments à rebours du monde classique : une écriture qui pulvérise ses formes, un discours fantasmatique sur la langue, une théorie dramaturgique opposée au théâtre du discours, un investissement dans les genres laissés en friche. D'autres spécialistes – Christian

hine Cantoni, Arnaud Rykner et Pierre Piret – ont le mérite d'avoir montré

le de Maeterlinck à l'égard de la langue française relève aussi d'un projet poé-

tique visant à neutraliser la fonction de communication conventionnellement accordée au verbe pour ouvrir ce dernier sur un horizon qui lui échappe. Notre étude part de leur démonstration. Elle pose comme hypothèse que l'image remplit un rôle compensatoire auquel Maeterlinck accorde une place centrale dans sa dramaturgie, pièces de théâtre et articles théoriques inclus. L'image s'inscrit dans les manquements du verbe dont elle constitue, en quelque sorte, un élément rémunérateur. Ceci explique non seulement l'omniprésence des références picturales qui émaillent textes et archives, mais aussi la récurrence des relations nouées avec les peintres. La dramaturgie que Maeterlinck élabore en prenant appui sur l'image témoigne d'une nouvelle façon de penser la représentation théâtrale en phase avec les recherches picturales relevant du symbolisme. Celles-ci reposent sur un principe de substitution, lequel constitue le pilier de notre approche. Elles substituent l'apparition de l'inconnu à la représentation de la nature. Suivant ce schéma, représenter n'est pas montrer ce que l'on sait, mais plutôt faire apparaître ce qui dépasse l'entendement. L'image n'est ni le reflet du visible, ni l'expression d'un savoir acquis sur le monde. Elle tisse la trame d'un écran sur lequel prennent forme des objets et des êtres renvoyant à une réalité qui les dépasse. Cette inversion de la structure classique de la re-

Berg, Del
que l'attitu

présentation modifie nombre de paramètres visuels que nous étudierons, comme les formes, la couleur, la lumière, la figure, le vide, la stylisation, etc. Elle fait aussi apparaître de nouvelles problématiques. Le lien à la photographie, le support matériel de l'écriture, la relation entre l'acteur et l'évolution du portrait, le nocturne en tant qu'équivalent pictural du silence, la notion d'écran, l'impact des techniques d'écriture sur la peinture de Kandinsky, etc., sont autant de questions auxquelles les présentes pages entendent apporter des éléments de réponse.

Ces questions soulèvent plusieurs problèmes de méthode. Ceux-ci sont posés et développés en introduction à chacune des trois parties qui composent le corps du texte. Il y a trois aspects, que l'on se bornera ici à identifier. L'interprétation des références de Maeterlinck à l'histoire de la peinture pose d'abord un problème d'identification du corpus d'œuvres. L'inspiration bruegelienne du *Massacre des Innocents*, les références à Memling, à Van Eyck ou à Bosch s'expliquent-elles vraiment par un atavisme bien commode pour lier la spécificité de l'écriture maeterlinckienne à une sorte de droit du sol ? Nous sommes enclin à penser que ces références dissimulent en réalité des enjeux stratégiques étrangers à la thèse de la « prédestination merveilleuse ». Certes Maeterlinck cite nombre de peintres issus de cette tradition flamande chère à Lemonnier et Verhaeren, en même temps qu'il dénigre Raphaël et la Renaissance. Mais il érige aussi Léonard de Vinci en étalon de valeur, et reste étrangement silencieux à l'égard de Rubens qui constitue pourtant le fer de lance de l'identité picturale flamande. On pourrait citer d'autres paradoxes intéressants. Ceux-ci conduisent à une question simple : quelles œuvres d'art Maeterlinck a-t-il précisément vues ? Pour répondre à cette question, et par conséquent à celle des enjeux sous-jacents à l'usage des sources plastiques, il a d'abord fallu reconstituer le champ pictural de l'écrivain – son musée imaginaire, si l'on préfère –, de façon aussi exhaustive que possible, par un dépouillement des textes, mais aussi et surtout des documents d'archives. Le problème de délimitation du corpus d'œuvres se pose également pour le champ des éditions illustrées qui, on le verra, constituent un lieu privilégié du croisement des arts et des lettres durant la fin de siècle. La recherche montre que les textes de Maeterlinck ont été enrichis par une centaine d'illustrateurs environ. Nous avons centré notre analyse sur les éditions illustrées originales, car celles-ci constituent la base d'une démarche qui redéfinit le support pour incarner un renouveau littéraire.

La reconstitution des cimaises virtuelles du musée imaginaire de Maeterlinck et le corpus des éditions illustrées par les peintres forment les éléments de base d'une lecture explicite des relations qui unissent la littérature au monde de l'art. Pour objective qu'elle soit, cette méthode de travail n'épuise pas à elle seule la dramaturgie que Maeterlinck élabore en se basant sur l'image. Des liens implicites, souterrains, relient aussi les arts plastiques à l'image scénique. Celle-ci se présente comme un « tableau vivant » qui paie son tribut à la peinture. Faire apparaître de tels liens est complexe en termes de méthode. Pour étudier ceux-ci, on dispose de plusieurs textes, auxquels s'ajoutent des éléments de réflexion demeurés dans les manuscrits, dans lesquels Maeterlinck développe une théorie

dramaturgique visant à définir les limites et les moyens de la transposition du poème sur la réalité d'un plateau de jeu. Ces écrits sont bien connus de la critique maeterlinckienne. Ils constituent une réflexion sur la notion de représentation qui, de ce fait, peut être confrontée avec la peinture et la sculpture dont ils s'inspirent d'ailleurs partiellement. La recherche emprunte ici une voie inédite. Elle fait apparaître de nouveaux points d'articulation entre image et écriture, comme l'analogie entre la redéfinition de l'acteur et la représentation plastique de la figure, ou encore la dimension picturale en jeu dans des notions comme celles de « tragique quotidien » et de « personnage sublime ».

ABRÉVIATIONS

Maurice Maeterlinck, « Le Cahier bleu », texte établi, annoté et présenté par Joanne Wieland-Burston, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 22, 1976, pp. 7-184: *CB*.

Le travail 1881-1890, édition établie et annotée par Fabrice Vardé Kérékrove, (Nouvelles du futur), 2002: *CT*.

Maurice Maeterlinck, *Carnet*, 2 vol., Bruxelles, Labor (Arc

