

MAURICE MAETERLINCK ET WASSILY KANDINSKY : UN LANGAGE
ESTHÉTIQUE FONDÉ SUR L'ABSTRACTION

par

Nathalie Arcand

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

juin 2009

RÉSUMÉ

Dans *Du Spirituel dans l'art*, Wassily Kandinsky, un des fondateurs de l'art abstrait, se tourne vers le dramaturge symboliste Maurice Maeterlinck afin de concevoir un nouveau langage esthétique. Le dramaturge et le peintre, en rompant avec la tradition naturaliste, cherchent à délivrer la forme et le contenu du signe langagier et pictural de leur fonction référentielle. En particulier, l'attention du peintre est portée au traitement du mot dans l'œuvre de Maeterlinck : il constate que les composantes du signe, c'est-à-dire l'image acoustique comme l'image psychique, conçues et perçues par la subjectivité de l'être, s'associent arbitrairement, valent pour elles-mêmes et, par là même, ne servent plus d'indices évoquant une réalité extérieure. Le peintre et le dramaturge préconisent une renaissance du langage esthétique : ce travail s'effectue grâce à l'épuration radicale du signe sonore et de la forme picturale, dissolvant ces derniers dans le silence et l'espace. Cependant, ceux-ci ne correspondent pas au « néant », mais à un « plan originel », à partir duquel se régénère la forme sonore et visuelle : désormais, elle sert à canaliser une essence pure, éprouvée intuitivement dans la réalité intérieure de l'être.

ABSTRACT

In *On the Spiritual in Art*, Wassily Kandinsky, one of the founders of abstract art, turns to the Symbolist playwright Maurice Maeterlinck in his quest for a new aesthetic language. Both the playwright and the painter, in breaking away from Naturalist aesthetics, seek to free the signifier and the signified, in literature and in painting, from their referential function. In particular, the painter considers Maeterlinck's treatment of a word: the components of a linguistic sign, that is, its acoustic imprint and its internalized visual image, conceived of and apprehended by a spectator's subjectivity, are now combined arbitrarily. As autonomous entities, they no longer refer to an external reality. The playwright and the painter aim to purify the signifiers, within their own oral and pictorial languages, to the point of dissolving the sound and the visual shape into silence and space. However, this process of purification does not lead to "nothingness", but rather to an "original plane", from which a new signifier, a primordial sound or internal visual image, is generated: at this point, this signifier serves to channel and transmit a true essence, emanating intuitively from man's inner life.

REMERCIEMENTS

Je suis très reconnaissante envers Mme Isabelle Daunais, ma directrice, qui m'a prodigué de précieux conseils durant toutes les étapes de ce mémoire et qui m'a encouragée tout au long de mon travail. Merci également à mes parents pour leur soutien indéfectible. Ce mémoire a également bénéficié de l'appui financier du CRSH et de la bourse Max E. Binz.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	7
 Chapitre I : Le concept de l'abstraction	16
A) Abstraction : antécédents symbolistes	16
B) Avènement de l'abstraction : rupture ou genèse?	22
C) L'abstraction : concept philosophique	25
D) Le langage : un modèle pour penser l'abstraction	30
E) Schisme : forme et contenu	35
F) Maeterlinck et le langage analogique	39
 Chapitre II : L'abstraction : poétique du visuel	44
A) Introduction : poétiques du son et du visuel	44
B) Théâtre : dialectique du réel et de l'imaginaire.....	50
C) L'imaginaire et le fantastique.....	54
D) Le surnaturel et la subjectivité de l'individu.....	59
E) L'image « plastique » et la réalité « textuelle »	64
F) L'image comme mode d'expression.....	70
G) Réalité de vision et réalité de conception	76
H) La vision et la cécité	81
 Chapitre III : L'abstraction : poétique du retentissement	87
A) L'espace et le retentissement	87
B) Relations entre l'être et l'espace	90
C) Le temps comme dimension spatiale	97
D) Le point et le silence : parallèles	105
E) L'innommable, l'indicible et la nouvelle sonorité du langage	114
F) Le « liant »	125
 Conclusion	132
 Bibliographie	142

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Premier théâtre de Maeterlinck :

<i>Maleine</i>	<i>La Princesse Maleine</i>
<i>Intruse</i>	<i>L’Intruse</i>
<i>Aveugles</i>	<i>Les Aveugles</i>
<i>Sept princesses</i>	<i>Les Sept princesses</i>
<i>Pelléas</i>	<i>Pelléas et Mélisande</i>
<i>Alladine</i>	<i>Alladine et Palomides</i>
<i>Intérieur</i>	<i>Intérieur</i>
<i>Tintagiles</i>	<i>La Mort de Tintagiles</i>

Ouvrages théories de Kandinsky :

DS	<i>Du Spirituel dans l’art</i>
RP	<i>Regards sur le passé</i>
CC	« Conférence de Cologne »
PLP	<i>Point et ligne sur plan</i>
QF	« Sur la question de la forme »

Introduction

Au tournant du XXe siècle, l'éclosion des mouvements artistiques d'avant-garde s'est faite à la faveur d'un riche dialogue entre la littérature et la peinture, permettant à ces deux arts d'atteindre un objectif commun, celui de concevoir une nouvelle esthétique fondée sur le rejet de la mimesis. Mais au cœur de cet échange, la littérature et la peinture ont tenté de tenir leur rang dans une hiérarchie qui les a vu établir à tour de rôle leur suprématie afin de servir de paradigme. Ces rapports sont d'autant plus complexes que la position de chacune est toujours contestée par les autres arts. Selon Julien Gracq,

Il existe dans l'Université, depuis longtemps, un département des littératures comparées. Il y manque un département des relations entre les arts, un département des Neuf Muses, dont l'objet serait, pour chaque époque, d'étudier non seulement les influences réciproques [entre les différents arts], mais encore la hiérarchie secrète qui présidait, dans l'esprit des artistes et du public, à ces influences respectives. Car il y a pour chaque époque une hégémonie mal avouée, mais effective, qui passe d'un art à l'autre capricieusement [...]. Il est difficile, par exemple, [...] de se faire une idée [...] de la montée foudroyante, en influences et en prestige, de la peinture à l'époque d'Apollinaire, alors que, vingt ans auparavant, Wagner avait littéralement écrasé le symbolisme sous sa masse sonore¹.

Ainsi peut-on moins concevoir la « naissance » d'un paradigme pictural au sein de l'esthétique d'avant-garde, que sa « renaissance », à partir d'autres esthétiques. Dès le début du XXe siècle, les mouvements d'avant-garde se fondent sur un rejet catégorique de l'ordre établi afin de remettre en question les conventions régissant l'art et le discours social. Les artistes proposent de nouvelles formes d'expression servant de « rupture » avec l'esthétique transmise par le XIXe siècle romantique, axé sur le réalisme et le naturalisme, et vouent un culte à la nouveauté, tel que le confirme

¹ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 279-280.

la notion de « modernité ». Une forme de subversion préconisée par ces artistes concerne la non-figuration radicale, conduisant à l'abstraction. Le caractère profondément expérimental de cet art entraîne également le décloisonnement des divers domaines artistiques, permettant aux innovations de circuler d'un art à l'autre. Dans cet esprit d'émulation, Apollinaire perçoit la peinture en tant que modèle que les autres arts auront à contempler, puisqu'elle ne sert plus à imiter la nature, contrairement à la littérature, qui doit encore se défaire de la nécessité de la « représentation² » :

La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il conçoit. [...] On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure³.

D'autres auteurs, au cours du XXe siècle, avanceront l'hypothèse contraire : Gracq, en s'appuyant sur les réflexions d'André Malraux, affirme que « [l]'envie [le] démange quelquefois d'écrire contre l'adulation contemporaine des arts plastiques, et tout particulièrement de la peinture. Sur le marché, la prééminence de celle-ci sur tous les autres arts s'étale, écrasante⁴ ». Le critique symboliste Reverdy, dans « Le Cubisme, poésie plastique », affirme que l'esprit d'avant-garde naît dans la poésie symboliste et laisse présager les innovations « plastiques » d'un Picasso, par exemple :

On oublie [...] à quelle heure Rimbaud ou Mallarmé bouleversèrent l'esthétique littéraire. Ce n'est pourtant pas remonter bien loin en arrière, et au

² Des textes tels que *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (Rilke) et *La lettre de Lord Chandos* (Hofmannsthal) sont eux-mêmes doublés de récits inspirés par la peinture, *Les lettres sur Cézanne* (Rilke) et *Lettres du voyageur à son retour* (Hofmannsthal), inspirées de la vie et l'œuvre de Van Gogh. Timothée Picard résume ainsi l'impact du paradigme pictural sur les écrits de ces deux auteurs : « [c]hez Rilke : un refus de passer par le langage et l'intellect pour dire la vérité de la couleur, refus lié à une impossibilité pouvant déboucher sur le mensonge; chez Hofmannsthal : l'aveu d'un triomphe de la peinture qui a surmonté l'épreuve du néant en captant 'la vie la plus intérieure des objets', victoire dont le langage ne serait pas capable. » (T. Picard, « La (re)naissance du paradigme pictural », p. 333.)

³ G. Apollinaire, « Méditations esthétiques », p. 277-278.

⁴ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 3.

moment où Picasso montra ses premières audaces, leurs œuvres, *leur esprit* étaient la préoccupation de tous. On commençait à en sentir toute l'importance profonde. C'est le moment où on tire parti sans imiter. Il y avait surtout le cas Rimbaud. Il était tentant pour un esprit audacieux, avide de noble singularisation, de le renouveler dans le domaine de l'art plastique. Picasso osa. Depuis, une fois la prépondérance de l'esprit bien affirmée, la plastique reprit ses droits. Mais l'influence de la poésie était formidable. À ce point qu'elle créait une nouvelle branche – la poésie plastique – c'est ce qu'on appela le cubisme⁵.

Compte tenu de cette émulation réciproque marquant les relations picturo-littéraires, on ne saurait affirmer la prédominance de la peinture ou de la littérature dans le développement de l'esthétique de l'abstraction.

Cette même ambiguïté marque les rapports unissant les deux artistes à l'étude, le dramaturge symboliste Maurice Maeterlinck et le peintre abstrait Wassily Kandinsky. Dans son essai *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, c'est vers la poésie et l'œuvre théâtrale de Maeterlinck que Kandinsky se tourne afin d'introduire la notion de « résonance intérieure », à la base de sa théorie de l'art abstrait. En particulier, il se penche sur la façon dont Maeterlinck manipule le mot, de sorte qu'il se forme dans l'esprit de l'auditeur « une représentation abstraite, un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le 'cœur' une vibration⁶ ». Quelquefois se perd même « le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le son du mot » (DS, p. 83). Il constate que « [l]a littérature d'avenir peut trouver là de grandes possibilités » (DS, p. 83). Et pourtant, Kandinsky envisage également la séparation de la peinture et du récit : la peinture sert à évoquer « des émotions qui ne peuvent s'exprimer par nos mots » (DS, p. 54). Une résolution à ce débat demeurerait donc impossible puisqu'elle reposerait sur un travail élaborant des rapports de sources

⁵ P. Reverdy, *Nord-Sud, Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie*, p. 143.

⁶ W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, p. 82. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle DS.

et d'influences, ne pouvant mener, en grande partie, qu'à des hypothèses. Au lieu, il convient de replacer les domaines littéraire et pictural dans un espace où règne la perméabilité et où toute notion de « suprématie » d'un art sur l'autre est rejetée. Dans le cas des deux artistes à l'étude, le passage de la littérature à la peinture ne sert pas uniquement à expliquer le développement progressif d'une esthétique de l'abstraction à partir du premier théâtre et des essais de Maeterlinck. Il permet d'examiner la façon dont Maeterlinck et Kandinsky, parallèlement, ont mis fin à la domination d'une esthétique imitative. D'une part, ces deux artistes passent minutieusement en revue chacun des moyens propres à leur art respectif. D'autre part, ils prennent connaissance d'une porosité entre les frontières délimitant leurs domaines, ce qui leur permet de s'approprier et de développer de nouveaux moyens artistiques. Aussi une perspective « littéraire » de l'avènement de l'art abstrait n'exclue-t-elle aucunement une explication « picturale » du même phénomène, et vice versa : il convient davantage de concevoir l'existence d'un fond commun de moyens artistiques permettant d'élaborer cette nouvelle esthétique.

Pour Kandinsky, chacun des domaines artistiques, afin de se conformer à l'esthétique de l'abstraction, doit d'abord redécouvrir ses qualités et sa valeur intrinsèques. Au cours de ce processus menant chaque art à une connaissance profonde de soi, trois tendances, vers « le non-naturel, l'abstrait et la *nature intérieure* », se chevauchent :

Ainsi les différents arts se mettent-ils lentement en chemin pour dire ce qu'ils peuvent le mieux dire et ce par les moyens que chacun d'eux possède exclusivement. [...] [N]ous trouvons les germes de la tendance vers le non-naturel, l'abstrait et la *nature intérieure*. Consciemment ou non, ils obéissent au mot de Socrate : 'Connais-toi toi-même'. (DS, p. 97.)

En fonction de cet objectif commun, « en dépit de cet isolement, ou grâce à lui, jamais les arts, en tant que tels, n'ont été aussi proches les uns des autres [...] » (p. 97). C'est selon cette perspective que l'on peut poser les fondements d'une esthétique de l'abstraction s'infiltrant graduellement dans tous les domaines artistiques. Dans les drames de Maeterlinck et leurs représentations sur les scènes russes, Kandinsky voit se dégager plusieurs tendances à l'abstraction que lui-même introduit parallèlement dans ses œuvres picturales et décrit dans ses textes théoriques. Tel qu'il l'indique dans *Du Spirituel dans l'art*, le peintre suit de près les nombreuses mises en scène des drames de Maeterlinck en Russie, notamment celles de Constantin Stanislavski et de Vsevolod Meyerhold⁷. Le théâtre russe fait, à cette époque, « beaucoup d'essais, réussis et intéressants » (DS, p. 81), pour se défaire de l'emprise du naturalisme et du réalisme dans les représentations théâtrales. Maeterlinck se pose comme une des références les plus importantes pour le mouvement symboliste s'épanouissant en Russie au tournant du siècle, portant de nouveaux défis à la représentation théâtrale. Meyerhold les relève en aspirant à une « théâtralité pure », tel que le constate Anne Ducrey, « où gestes, formes et couleurs [peuvent] se laisser aller au libre jeu des résonances profondes » : désormais, les metteurs en scène pensent le spectacle « non en termes de mimésis, mais en termes de théâtralité⁸ », c'est-à-dire selon les qualités visuelles et sonores propres à l'espace théâtral. L'expérimentation a lieu autant d'une part que de l'autre : tandis que Meyerhold songe à un théâtre dans lequel le silence

⁷ Dès 1904, on compte des représentations des *Aveugles*, de *L'Intruse* et d'*Intérieur* au Théâtre artistique de Moscou. Selon A. Ducrey, les pièces suivantes ont été représentées en Russie, essentiellement à Moscou et à Saint-Petersbourg : *Les Aveugles*, *L'Intruse*, *Intérieur*, *Monna Vanna*, *La Mort de Tintagiles*, *Pelléas et Mélisande*, *Sœur Béatrice*, *Le Miracle de saint Antoine* et *L'Oiseau bleu*. (A. Ducrey, « Maeterlinck sur les scènes russes au début du siècle : de la modernité du texte à la modernité du décor », p. 165.) L'article de Paul Gorceix intitulé « *Pelléas et Mélisande* : Vsevolod Meyerhold et le théâtre de la convention », paru en 1994, étudie également l'apport de Maeterlinck aux innovations dramaturgiques initiées en Russie par Meyerhold.

⁸ *Ibid.*, p. 160.

aurait plus de poids que la parole, donnant lieu à une atmosphère irréaliste de rêve et de mystère, en même temps, le décor devient un outil puissant servant à délivrer, à l'instar même des répliques des comédiens, le sens de la pièce : en particulier, tel que le décrit A. Ducrey, Meyerhold, en montant *La mort de Tintagiles* dès 1905 au Théâtre-Studio de la rue Povarskaïa, expérimente la technique « [de] la fresque ou [du] bas-relief qui exige un décor en plan plat et un jeu sur le *proscénium* »; « [l]e fond de scène [est] un panneau peint, suggestif plus que figuratif »; de plus, « [p]our atténuer la représentativité des éléments du décor, les contours [sont] estompés par un rideau de tulle transparent⁹ ». Deux objectifs fondamentaux marquant les drames de Maeterlinck, le désir de simplification et le pouvoir de la suggestion¹⁰, guident les choix esthétiques de Meyerhold dans le but de redécouvrir la théâtralité pure. En même temps, ces deux tendances sont à la base de l'esthétique kandinskienne de l'abstraction. Celles-ci, que Kandinsky nomme « principes », mènent à la « nature intérieure » de chaque art :

Il s'ensuit naturellement de cette recherche [de la « nature intérieure » de chaque art] une *comparaison* des éléments propres dont on dispose avec ceux d'un autre art. [...] Cette comparaison des moyens des différents arts et cet enseignement réciproque entre les différentes branches de l'art ne peuvent être fructueux que si cet enseignement dépasse l'extérieur et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comment il utilise *ses* moyens afin d'utiliser ensuite *ses propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre*. Lors de cet apprentissage, l'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est *ce* mode qui est à découvrir. (DS, p. 98-99.)

⁹ *Ibid.*, p. 169-170.

¹⁰ Kandinsky explique ainsi l'importance qu'il accorde à la réduction et à la concision : « [m]y personal qualities consist in the ability to make the inner element sound forth more strongly by limiting the external. Conciseness is my favorite device. For this reason I do not carry even purely pictorial means to the highest level. Conciseness demands the imprecise (i.e., no pictorial form – whether drawing or painting – that produces too strong an effect) ». (W. Kandinsky, « Kandinsky : Kollektiv-Ausstellung, 1902-1912 », dans *Complete Writings on Art*, p. 346.) Il n'existe pas de traduction française de ce texte.

Le principe de l'épuration progressive ou radicale, découlant du désir de simplification et du pouvoir de la suggestion, entraîne une révolution des moyens propres au théâtre et à la peinture. Afin de revenir à la théâtralité pure, les drames de Maeterlinck nécessitent une refonte entière de la mise en scène et une remise en question de la fonction du langage parlé dans le théâtre ainsi que de toutes conventions dramatiques, temporelles et spatiales. De la même façon, Kandinsky procède à l'examen minutieux des moyens à la portée du genre pictural dans le but d'écarter tout ce qui n'appartient pas à la « nature intérieure » de la peinture. Ainsi l'œuvre maeterlinckienne, autant que celle du peintre, ouvre-t-elle la voie à l'émergence de l'esthétique moderne. Celle-ci concerne autant la rupture d'avec les traditions du passé qu'une orientation vers les possibilités que recèle l'avenir : en plus de dénoncer ce qui n'est plus, elle illustre, dans le moment présent, le choc du futur, annonçant une œuvre d'art autonome se repliant sur ses propres moyens, qui s'auto-génère et qui existe indépendamment des contingences extérieures. Si le théâtre « est le plus arriéré de tous les arts », « [l]'heure est venue de le régénérer »¹¹ : Maeterlinck cherchera à renverser les conventions théâtrales transmises par la tradition, les « historiettes enfantines, basées sur des sentiments d'exception », afin de décrier « l'existence vulgaire » de l'homme et de révéler « une existence supérieure dont on n'a pu jusqu'ici pénétrer l'essence »¹². Les moyens théâtraux perdent ainsi toute fonction représentative et ne se soumettent plus à l'emprise d'une réalité extérieure, voire au « connu » : dans son exploration de l'inconnu, l'art symboliste, comme l'art abstrait après lui, incarne une lutte constante entre la raison et l'intuition, le figuratif et

¹¹ M. Maeterlinck, « Entretien : Maurice Maeterlinck – Adolphe Brisson », dans *Œuvres I*, p. 594.

¹² *Ibid.*, p. 594.

la suggestion, entre l'allégorie et le symbole. L'esthétique sert désormais à traduire une expérience supérieure à la raison et profondément intuitive.

En un premier temps, nous proposerons une définition de l'abstraction, en retraçant d'une part les antécédents symbolistes de ce phénomène esthétique, et en le percevant, d'autre part, comme activité de l'esprit, conformément au concept philosophique, permettant d'isoler la qualité ou l'« Idée » pure de la forme concrète, tel que le proposent Platon et Aristote. Compte tenu de cet héritage philosophique et symboliste, nous tenterons de déterminer si l'avènement de l'art abstrait, dans sa conception kandinskienne, correspond à une rupture radicale d'avec l'esthétique figurative ou à une évolution, selon laquelle on pourrait concevoir la naissance de l'abstraction comme processus de décantation à partir duquel l'« objet » est progressivement délivré de son asservissement à la réalité matérielle. Par la suite, à l'image de Kandinsky, il s'agira de faire appel au modèle du langage pour penser l'esthétique de l'art abstrait chez Maeterlinck : le processus de l'abstraction s'applique autant au contenu qu'à la forme du signe et, par là même, se manifeste aussi bien dans le langage parlé que dans le langage pictural. Cependant, afin d'éviter toute tendance réductrice vers le formalisme ou l'essentialisme, notre objectif n'est pas de déterminer si l'un des constituants du signe prévaut sur l'autre. Au lieu, il s'agit de considérer à tour de rôle le signifiant, image acoustique, ainsi que le signifié, l'image conçue dans l'esprit du spectateur qui, libérée de ses liens étroits et conventionnels avec un signifiant, se déploie librement sur le plan visuel et imaginaire. Désormais, ces entités autonomes, vidées de tout lien avec la réalité extérieure, concrète, valent en soi.

Ce dépouillement du langage permet donc d'envisager séparément une poétique du visuel et une poétique du son. De ce point de vue, chez Maeterlinck,

l'image psychique évoquée par un mot correspond à la forme picturale kandinskienne, les deux se manifestant intuitivement dans le champ de vision du spectateur : elles adhèrent à une forme de connaissance immédiate se communiquant par un mode de vision intérieure, plutôt que de recourir au mode de vision extérieure, qui repose sur le raisonnement. De la même façon, la poétique du son permet d'établir d'étroits parallèles entre le fonctionnement de la sonorité du langage maeterlinckien et de la résonance intérieure kandinskienne. Le son, comme la forme visuelle, permet à l'esprit de se représenter et de communiquer abstraitement des connaissances. Mais alors que la poétique du visuel ne dissout pas entièrement les oppositions entre un spectateur et un objet, même non-figuratif, appréhendé par la vue et donc posé « au devant », le son sert à mettre en relation, voire à unir, ces deux entités en les replaçant à l'intérieur d'un même cadre spatial. Cette force liante, immatérielle, s'explique au moyen du phénomène du retentissement : le son, grâce à sa répercussion à travers l'espace, embrasse les rapports antinomiques entre un individu et les corps spatiaux qui l'entourent. Ultimement, ces deux poétiques, de l'image et du son, s'unissent pour former un langage théâtral de l'abstraction. C'est grâce au recoupement de ces deux poétiques que le signe se transforme en entité non seulement non référentielle, mais également profondément autoréférentielle : il ne se manifeste et ne se communique qu'en fonction d'une « expérience supérieure », excluant l'apport de la raison et de la réalité matérielle.

I. LE CONCEPT DE L'ABSTRACTION

A) ABSTRACTION : ANTÉCÉDENTS SYMBOLISTES

Le rejet catégorique de la mimesis dans l'art, prôné par les avant-gardistes, connaît ses débuts avec l'esthétique symboliste. En réaction contre la perspective platonicienne selon laquelle l'art serait voué à l'imperfection puisqu'il ne sert qu'à reproduire des « Formes » parfaites, idéales, situées dans une sphère cachée, spirituelle et donc inaccessible à l'artiste, le symbolisme auquel adhéraient Maeterlinck et Kandinsky au début de sa carrière¹³ cherche à se libérer du joug de cette fonction figurative fondamentale. Dans l'art, cette dernière demeure profondément contraignante et problématique, tel que le confirment Kandinsky et le philosophe Nelson Goodman. Le peintre soutient, à la suite de Platon, que l'imitation de la nature dans l'art est impossible¹⁴. À cause d'un manque de « savoir-faire », le peintre est incapable de surmonter « l'obstacle du tableau » qui met automatiquement le monde à distance, réduisant la nature à l'état d' « ob-jet », isolé et posé au devant : il ne peut rendre l'essence de la nature, mais plutôt une image déformée de celle-ci. Pour sa part, dans *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Goodman rejette la qualité d'illusion « trompeuse » conférée à la mimesis par Platon : il nie, tout comme Kandinsky, les liens entre le réalisme et l'illusionnisme. L'acte de « tromper »

¹³ L'historienne de l'art Peg Weiss démontre, dans son article « Kandinsky and the Symbolist Heritage », que l'esthétique kandinskienne est fortement marquée par le symbolisme allemand et français.

¹⁴ Kandinsky constate que la nature est un domaine autonome, étranger au peintre : « [j]'allais à la vieille Pinacothèque et je constatais que pas un seul des grands maîtres n'était parvenu à la beauté et à l'intelligence parfaite des modèles naturels : la nature elle-même restait intacte. Il me semblait parfois qu'elle riait de ces efforts. Beaucoup plus souvent cependant, elle m'apparaissait comme 'divine' au sens abstrait du terme : elle créait *ses* objets, elle allait *son* chemin vers *ses* propres buts, qui disparaissent dans les brumes, elle vivait dans *son* domaine, qui m'était étrangement extérieur ». (W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, p. 121. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle RP.)

le spectateur à la façon des peintres mythiques Zeuxis et de Parrhasius dépend moins du contenu de l'œuvre que de l'agencement d'éléments contextuels, montés en vue d'un fonctionnement d'ensemble : « [l]a tromperie ne répugne pas à quelque mauvais tour tel qu'une présentation suggestive ou un judas qui masque cadre et fond. Mais une tromperie qui se produit dans des conditions si peu courantes n'est aucunement un test de réalisme; car, avec suffisamment de mise en scène, même l'image la plus irréaliste est capable de tromper¹⁵ ». Selon Goodman, un tel « leurre » n'est qu'un pur hasard : en observant tout tableau, le spectateur perçoit les images en tant que signes et ne les confond pas avec ce qu'ils dénotent¹⁶. L'illusion tant décriée par Platon n'est plus qu'un mécanisme dont les rouages sont facilement identifiables.

Tant pour les symbolistes que pour les avant-gardistes, l'application de la mimesis à l'art entraîne un appauvrissement du contenu des œuvres. Selon Jean-Marie Schaeffer,

si la reproduction artistique des Idées se borne à la représentation des forces et des espèces naturelles, toutes les œuvres qui représentent le même type d'objet ont en fait le même contenu : toute peinture de paysage a pour contenu la représentation des forces et lois de la nature inanimée et végétale, toute mimesis littéraire l'Idée de l'espèce humaine¹⁷.

De telles œuvres ne se distingueraient que par la façon dont elles illustrent ce contenu.

Les artistes symbolistes, dont Maeterlinck, préfèrent valoriser le « contenu » de l'art en repensant les rapports entre les deux facettes de ce redoublement mimétique du réel : au lieu d'admettre la primauté d'un arrière-monde, ils souhaitent rehausser la

¹⁵ N. Goodman, *Langages de l'art*, p. 60.

¹⁶ Les propos de Jean Bazaine font écho à ceux de Goodman : « [s]i, à de rares moments d'équilibre dans la vie de l'art, l'invention a pu coïncider avec l'imitation et même avec le trompe-l'œil, ce n'est là qu'un miracle furtif, et ce n'est en effet qu'un trompe-l'œil : la réalité créée n'a ni plus ni moins de rapports avec la réalité représentée que dans le moins 'figuratif' des tableaux ». (J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 104.)

¹⁷ J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, p. 243.

valeur de l'ici-maintenant de la condition humaine¹⁸. De nombreux artistes cherchent désormais à capter l'essence même de la réalité immédiate, qui ne se réduit plus à un simple rassemblement d'apparences faussement dévaluées¹⁹. En se penchant explicitement sur la réalité quotidienne, immédiate, ils accordent une nouvelle importance à la subjectivité de l'être humain, ce qui entraîne, progressivement, une intériorisation de l'acte créateur. Il s'agit là d'un autre coup porté à une esthétique jugée vétuste. C'est ce que confirme ainsi Claude Lévi-Strauss : même le trompe-l'œil, genre « mimétique » par excellence, « ne représente pas, il reconstruit. Il suppose à la fois un savoir (même de ce qu'il ne montre pas) et une réflexion. Il est aussi sélectif, ne cherche à rendre ni tout, ni n'importe quoi du modèle²⁰ ». Le contenu de l'œuvre d'art, encore plus que les moyens employés pour l'illustrer, fait l'objet d'une enquête qui le pénètre en profondeur, visant à démontrer que le geste créateur rend le contenu d'une œuvre d'art indissociable d'une subjectivité. Aussi une transition s'effectue-t-elle de la reproduction à la production.

Cependant, chez les symbolistes, cette subjectivité se dégage progressivement d'un processus créateur engendré par une intuition quasi mystique, vestige de l'idéalisme platonicien. La pleine force de cette subjectivité se déploiera avant tout dans l'art expressionniste. Entre-temps, la poésie symboliste tend, selon Laurent Jenny, vers une glorification des « puissances passives du poétique » et, conséquemment, vers une « dénégaration de l'activité poétique et de son travail

¹⁸ Selon Daniel Bergez, « [p]our le poète en quête de 'présence' et qui réfute les alibis des arrières-mondes, le redoublement mimétique du réel avive le rêve d'un art qui serait conquête de l'ici-maintenant de la condition humaine, et non pas traversée d'apparences faussement dévaluées, comme dans la tradition platonicienne ». (D. Bergez, *Littérature et peinture*, p. 43.)

¹⁹ De nombreuses inventions servent à explorer et à représenter cette dimension « immédiate » de la condition humaine, dont le monologue intérieur de Dujardin, de Joyce ou de Woolf, le cubisme analytique et synthétique de Picasso, « peintre de la vie moderne », ou encore l'angoisse existentielle, issue de la psyché humaine, exprimée dans les œuvres expressionnistes de Schiele, par exemple.

²⁰ C. Lévi-Strauss, « En regardant Poussin », p. 32.

formel²¹ » : l'artiste se livre passivement à la réception des Idées. Une tendance idéaliste est évidente dans certains passages des essais de Maeterlinck²², dont le suivant, lorsque Maeterlinck cite Plotin afin de définir le phénomène de l'intuition :

‘Il n'est pas légitime, dit Plotin, de s'enquérir d'où provient cette science intuitive, comme si c'était une chose dépendant du lieu et du mouvement; car cela n'approche pas d'ici, ni ne part de là, pour aller ailleurs; mais cela apparaît ou n'apparaît pas. En sorte qu'il ne faut pas le poursuivre dans l'intention d'en découvrir les sources secrètes, mais il faut attendre en silence jusqu'à ce que cela brille soudainement sur nous, en nous préparant au spectacle sacré, comme l'œil attend patiemment le lever du soleil.’ Et ailleurs il ajoute : ‘Ce n'est pas par l'imagination ni par le raisonnement, obligé de tirer lui-même ses principes d'ailleurs, que nous nous représentons les intelligibles (c'est-à-dire ce qui est là-haut) : c'est par la faculté que nous avons de les contempler [sic], faculté qui nous permet d'en parler ici-bas’²³.

Par les mots de Plotin, Maeterlinck évoque un arrière-monde, dont les essences peuvent être transcendées par la voie de la contemplation intérieure, c'est-à-dire par une forme de perception non empirique. Toutefois, l'idéalisme platonicien devient insuffisant à l'époque avant-gardiste : Jenny constate qu'une contradiction importante marque déjà profondément les théories symbolistes, puisqu'elles

hésitent entre impersonnalité et subjectivité de l'exprimé. Là encore, la tendance idéaliste et la tendance vitaliste du symbolisme se rejoignent dans une commune objectivation des contenus poétiques. Qu'il s'agisse de la traduction des ‘Idées’ ou des manifestations de la ‘Vie’, le poétique devrait s'opposer à toute individualisation subjective de l'exprimé²⁴.

Cependant, le symbolisme n'oppose pas l'art à la vie réelle et quotidienne, car il permet d'extérioriser le monde intérieur de la conscience humaine selon une variété de modes, dont le monologue intérieur de Dujardin, possédant une fonction analogue

²¹ L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, p. 31.

²² L'auteur fait également allusion à l'allégorie de la caverne dans *La République* de Platon (livre VII) : « [r]egardez les hommes et les choses selon la forme et le désir de votre œil intérieur, mais n'oubliez jamais que l'ombre qu'ils projettent en passant sur la colline ou sur le mur n'est que l'image passagère d'une ombre plus puissante qui s'étend comme l'aile d'un cygne impérissable sur toute âme qui s'approche de leur âme ». (M. Maeterlinck, « La vie profonde », dans *Le Trésor des humbles*, p. 143.)

²³ M. Maeterlinck, « Ruysbroeck, l'Admirable », dans *Le Trésor des humbles*, p. 66.

²⁴ L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, p. 32.

à celle que Mallarmé attribue au vers libre, « forme essentiellement prosaïque²⁵ ». L'individu n'est donc pas un simple « corps conducteur », transcendant des essences issues de l'arrière-monde. Les écrivains symbolistes cherchent à percer les mystères de cette réalité intérieure et à saisir son fonctionnement afin de retrouver ce qu'il y a de plus élevé sur un plan esthétique dans ces instances de vie quotidienne.

Maeterlinck prône également un retour aux formes « prosaïques » dans son théâtre : l'élémentaire dans la vie de l'homme permet de révéler une dimension profonde et sublime de l'existence. Pour le dramaturge, tel qu'exprimé dans son essai « Le tragique quotidien », « [i]l s'agirait de *faire voir* ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre²⁶ ». Il affirme que la « bonne peinture » et la « bonne musique » ont su, contrairement à la littérature,

démêler et reproduire les traits plus cachés, mais non moins graves et étonnants de la vie d'aujourd'hui. Elles ont observé que cette vie n'avait perdu en surface décorative que pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle. Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle, et que le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il 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; ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre²⁷.

De la même façon, pour Kandinsky, tout objet quotidien, aussi trivial qu'il soit, possède une résonance intérieure :

Toute chose 'morte' frémissait. Non seulement les étoiles, la lune, les forêts, les fleurs dont parlent les poètes mais aussi un mégot gisant dans un cendrier, [...] un petit morceau d'étoffe docile qu'une fourmi serre dans ses mandibules et tire à travers l'herbe haute vers des buts incertains et importants [...] – tout

²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁶ M. Maeterlinck, « Le tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles*, p. 101; c'est nous qui soulignons.

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

cela me montrait son visage, son être intérieur, l'âme secrète qui se tait plus souvent qu'elle ne parle. (RP, p. 93.)

D'une part, l'idéalisme symboliste dissocie « expression » et « subjectivité », puisque dans la doctrine platonicienne, l'artiste « abdique à la fois toute volonté et toute individualité, et rencontre l'Idée au plus intime de son intuition, dans une parfaite intériorisation de l'extériorité sensible²⁸ ». D'autre part, à l'intérieur de cette esthétique, on ne peut nier le rôle joué par la subjectivité, façonnant l'expression des Idées reçues par l'intuition. Pour Kandinsky, c'est l'esprit, entité subjective, qui réunit à la fois l'intuition (l'artiste en tant qu'agent « canalisateur ») et la logique (la création artistique suivant un parcours émis par la raison) lors de la genèse d'une œuvre. L'esprit créateur sait évaluer et jumeler l'apport de la logique et celui de l'intuition :

Le créateur de l'œuvre est donc l'esprit. L'œuvre existe abstraitement avant sa matérialisation, qui la rend accessible aux sens humains. Par conséquent, tous les moyens sont bons pour cette matérialisation nécessaire, la logique aussi bien que l'intuition. L'esprit créateur examine ces deux facteurs et rejette ce qui est faux en l'un et l'autre. [...] Les deux facteurs sont en eux-mêmes stériles et dépourvus de vie sans le contrôle de l'esprit. Ni la logique ni l'intuition ne peuvent créer, en l'absence de l'esprit, des œuvres parfaitement bonnes²⁹.

Pour sa part, Maeterlinck perçoit la subjectivité et l'intuition en tant qu'éléments également importants dans la création d'une œuvre symboliste : « il est bon de rappeler aux hommes que le plus humble d'entre eux 'a le pouvoir de sculpter, d'après un modèle divin qu'il ne choisit pas, une grande personnalité morale, composée en parties égales et de lui et de l'idéal'³⁰ ». Dès que l'on prend en considération la présence d'une subjectivité, l'expression d'une Idée n'est plus pure « objectivation » :

²⁸ L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, p. 19.

²⁹ W. Kandinsky, « Conférence de Cologne », dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, p. 202. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle CC.

³⁰ M. Maeterlinck, « La vie profonde », dans *Le Trésor des humbles*, p. 137.

l'artiste se livre à l'introspection, voulant donner voix à son « moi transcendantal³¹ ». Ce retour aux thèses fondatrices de la primauté de la vie profonde s'effectue à deux niveaux, puisqu'elles unissent le sublime, c'est-à-dire les images d'une réalité suprême conférées par l'intuition, aux profondeurs de l'intériorité de l'être. Les œuvres de Maeterlinck, tout comme celles de Kandinsky, sont le document de l'expérience intérieure, vécue intensément.

B) AVÈNEMENT DE L'ABSTRACTION : RUPTURE OU GENÈSE?

Ce recoupement des objectifs du dramaturge et du peintre démontre que le symbolisme contient les germes de l'esthétique de l'art abstrait³² : dans les deux cas, on décèle une transition de la représentation d'un objet à la création au sens strict du terme. Il convient donc de réfuter le concept de rupture ou de *tabula rasa* que l'on associe souvent à l'avènement de l'art abstrait : il s'agit plutôt d'une « genèse ». Tour à tour, ces deux perspectives ont été adoptées par la critique afin d'interpréter les écrits de Kandinsky. Dans son ouvrage intitulé *Qu'est-ce que l'art moderne?*, l'historien de l'art Denys Riout juxtapose l'hypothèse de l'« apologie de la rupture³³ » et de l'« abstraction par décantation³⁴ ». Selon cette première interprétation, l'avènement de l'art abstrait est caractérisé par une rupture majeure, spectaculaire, situant l'art figuratif et non-figuratif aux antipodes, et donne lieu à des

³¹ M. Maeterlinck, « L'anneau de Polycrate », dans *Œuvres I*, p. 145.

³² Franz Marc, dans son article « Deux tableaux » publié dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, relie intimement le symbolisme à l'art abstrait : « [p]ar exemple, en France, Cézanne, Gauguin et Picasso; en Allemagne, Marées, Hodler et Kandinsky; je ne veux pas par là juger de la valeur de ces artistes, je désire juste expliquer l'évolution de la peinture en tant que forme d'expression en France et en Allemagne ». (F. Marc, « Deux tableaux », dans *Écrits et correspondances*, p. 218.)

³³ D. Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, p. 40.

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

récits aux allures de « mythes fondateurs³⁵ ». C'est ainsi que Kandinsky narre la découverte d'un tableau « à sujet » renversé sur le côté, rendu ainsi méconnaissable, mais qui fournit le prétexte à une véritable révélation :

Beaucoup plus tard, déjà à Munich, dans mon atelier, je restai sous le charme d'une vision inattendue. C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible. Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté. [...] Un abîme effrayant, une profusion de questions de toute sorte où ma responsabilité était en jeu se présentaient à moi. Et la plus importante qu'est-ce qui doit remplacer l'objet manquant? (RP, p. 109-110.)

La description du choc qu'éprouve Kandinsky devant l'énigme de ce tableau sans référents identifiables laisse supposer qu'une continuité entre l'art figuratif et l'art abstrait ne peut être formulée. Néanmoins, un élément essentiel de ce récit contredit cette interprétation : il s'agit en fait d'un tableau « à sujet », quoique rendu indéchiffrable par sa position inhabituelle dans la pénombre du soir, qui engendre la réflexion du peintre sur la possibilité de renoncer à la représentation du monde empirique. Par conséquent, on ne s'éloigne pas entièrement du phénomène de la « genèse » de l'art abstrait.

D. Riout avance une deuxième hypothèse, celle de l'abstraction par « décantation » ou d'un espace « transitoire » entre l'art figuratif et l'art non-figuratif, qui peut d'ailleurs se mêler à une perspective téléologique : « l'art non figuratif déploie dans toute leur intensité les virtualités que l'imitation des objets du monde empêchait d'éclore. [...] [C]ette conception ouvrait la voie au conflit récurrent entre l'art abstrait, considéré comme un progrès, et l'art figuratif, du coup ravalé au rang

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

des formules dépassées³⁶ ». Kandinsky en témoigne à la suite de la découverte de ce tableau renversé : « [m]aintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux » (RP, p. 109). Le peintre préconise ainsi une transition entre l'art figuratif d'autrefois, asservi à la réalité extérieure, et un art de l'avenir, marqué par l'émancipation des formes de cette fonction. Cette transformation progressive s'opère à partir d'une œuvre figurative, tel que le démontrent également les trois catégories définies en 1912 par le peintre : les *impressions*, librement inspirées par la « nature extérieure », les *improvisations* qui se dégagent de la « nature extérieure » pour donner voix à des « Expressions, principalement inconscientes et pour une grande part issues soudainement des processus de caractère intérieur, donc impressions de la 'nature intérieure' » (DS, p. 210), et les *compositions*, œuvres mûrement réfléchies, exemptes de toute allusion directe à la réalité empirique. Dans *Regards sur le passé*, Kandinsky renonce à la notion de « rupture » :

De façon plus ou moins claire, j'ai toujours eu le sentiment de cette réalité, si bien que lorsqu'on affirmait que je voulais rompre avec la vieille peinture, cela me mettait toujours de mauvaise humeur. Je n'ai jamais eu le sentiment de cette rupture durant mes travaux : je n'y sentais que la croissance à venir, inévitable, de l'art, avec sa logique interne et son apparence organique. (RP, p. 126.)

L'abstraction kandinskienne n'a donc pas comme point de départ un rejet « radical » de la réalité empirique : dans cette œuvre, figuration et non-figuration se côtoient. Cependant, le critique Alain Bonfand met son lecteur en garde contre le déterminisme historique et l'évolutionnisme dialectique inhérents à cette deuxième hypothèse car ils peuvent rendre obscur l'interaction complexe de l'arrière-monde philosophique, spirituel, mystique, et de la réalité de l'œuvre³⁷. Ainsi la transition du symbolisme à

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ A. Bonfand, *L'Art abstrait*, p. 5.

l'abstraction correspond-elle à un processus de maturation qui ne peut être expliqué qu'en tenant compte de ces nombreux facteurs, tel que le confirme Paul Gorceix : « [d]ès lors, l'abstraction picturale n'apparaît plus comme une cassure » puisqu'elle « pousse ses ramifications jusque dans la philosophie de l'idéalisme absolu³⁸ », dont les antécédents remontent au symbolisme. L'éradication de toute forme d'antagonisme fondamental entre deux conceptions de l'art modifie également la perspective qu'on adopte face à l'art symboliste. Le théâtre de Maeterlinck ne se place aucunement sous le signe de l'abstraction pure. Et pourtant, tel que le confirme Kandinsky, il tient son rang dans cette genèse de l'art abstrait, dans ce « processus de décantation³⁹ », puisqu'on y perçoit le même désir de se replier sur des forces inhérentes à l'art, excluant l'apport d'une réalité extérieure.

C) L'ABSTRACTION : CONCEPT PHILOSOPHIQUE

La définition de base du concept de l'abstraction est issue de la philosophie antique. Tel que le confirme la racine du mot « abstraire », ce concept se réfère à l'acte de « séparer » d'une représentation une qualité ou une propriété que la représentation ne permettrait pas autrement de considérer à part. En somme, afin d'extraire un élément de son ensemble, l'esprit se forme une idée « par distinction, discrimination, dissociation, séparation, ou réunion des éléments communs à plusieurs instances⁴⁰ ». Dans la philosophie antique, on peut identifier deux grands types de solutions au problème de l'abstraction. Le réalisme platonicien préconise la « séparation » de deux réalités : la sphère des Idées abstraites, pures et immuables,

³⁸ P. Gorceix, « M. Maeterlinck et W. Kandinsky : une rencontre », p. 245.

³⁹ D. Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, p. 36.

⁴⁰ M. Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, p. 3.

domaine du Beau idéal, ainsi que celle des instances concrètes, vouées à l'imperfection et au changement⁴¹. Selon le conceptualisme aristotélicien, le processus d'abstraction correspond à l'acte d'« extraire » une qualité abstraite appartenant à un objet concret pour la considérer par elle-même. C'est ce qu'explique Aristote dans son *Traité de l'âme*, lorsqu'il décrit la façon dont l'esprit, par une opération d'abstraction, conçoit la qualité de la concavité à partir de la représentation d'un nez camus, une qualité perçue ainsi séparément de la chair. De cette façon, la qualité et l'objet font corps et forment une entité close, mais peuvent être séparés grâce à une opération de l'esprit. Les abstraits résident donc à la fois dans l'esprit et dans les choses. Ainsi, contrairement à la doctrine platonicienne, *abstrahentium non est mendacium*⁴² : « le but de l'art est de figurer le sens caché des choses et non point leur apparence; car dans cette vérité profonde est leur vraie réalité qui n'apparaît pas dans leur contour extérieur⁴³ ». L'instance concrète chez Platon ainsi que l'« objet » tangible chez Aristote acquièrent la fonction d'un « outil », c'est-à-dire d'un moyen permettant d'appréhender, même brièvement, une réalité « autre », intangible. L'entité concrète

⁴¹ L'essentialisme kandinskien propose une adaptation de ce même phénomène en distinguant le « beau intérieur », sublime, du « beau conventionnel », factice et superficiel : « [c]e beau intérieur est le beau auquel on a recours par une nécessité intérieure impérative en renonçant au beau conventionnel ». (DS, p. 88.)

⁴² Parce que la mimesis est indissociable de l'aspect « illusionniste » ou « trompeur » de l'œuvre, Platon condamne les beaux-arts et la poésie : il édicte le règlement « de n'admettre en aucun cas la poésie imitative » dans sa cité imaginaire. La quête de la vérité est le motif central de la critique de Platon envers les arts imitatifs, puisqu'ils nous obligent à contempler les choses telles qu'elles nous apparaissent à nos yeux et à nos sens. Le jugement des choses par rapport à ce qu'elles sont en soi est limité dans le domaine de l'artisanat et rendu impossible en peinture. Dieu est le « créateur naturel de [l']objet », « puisqu'il a créé la nature de cet objet et de toutes les autres choses », alors que l'artisan est l'ouvrier d'un objet, produisant une copie d'une de ces « Formes » pures et immuables créées par Dieu. Le peintre, cependant, n'est ni ouvrier, ni créateur de l'objet : il est l'« imitateur de ce dont les deux autres sont les ouvriers », puisqu'il ne reproduit pas la « Forme » idéale, mais crée plutôt une « copie » de deuxième ordre, se fondant sur l'objet produit par l'artisan. Il appréhende le monde par les sens, eux-mêmes trompeurs, alors qu'une part d'intuition, servant à transcender une « Forme » créée par Dieu, oriente ce que produit l'artisan : ce dernier, afin d'imiter les « Formes », doit connaître à fond son objet, contrairement à l'artiste, dispensé de cette connaissance puisque son savoir-faire se limite à la production d'apparences. La mimesis dans l'œuvre du peintre ne peut que rendre la « Forme » originelle, véritable, obscure et confuse. (Platon, *La République*, p. 359, 362.)

⁴³ Aristote, cité d'après J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 78.

en soi est maniée par l'« esprit » afin de faire le pont entre deux réalités opposées, empirique et abstraite.

La perception sensible d'un objet donne lieu à un processus d'apprentissage, menant à l'exploration d'une autre dimension de l'existence. Dans le modèle platonicien, l'homme aspire à la réalité « idéelle », camouflée derrière les instances concrètes; en les apercevant autour de lui, il se remémore vaguement l'existence d'Idées pures, règne auquel appartient l'âme humaine avant la naissance. Après cette étape de séparation, l'âme cherche à pénétrer de nouveau cette sphère. Dans le schéma aristotélicien, l'acte d'isoler une qualité abstraite d'un objet concret correspond au fondement même de l'apprentissage de l'homme, puisqu'il lui permet de prendre conscience de l'incontournable dimension abstraite de sa réalité. Cependant, pour le philosophe, le processus d'abstraction, permettant de ne considérer que l'essence de l'objet en éliminant ce qui est accessoire et superflu, définit un acte de connaissance qui mène, par la suite, à la production d'un art imitatif. La mimesis ne concerne pourtant que l'objectif ultime de cet apprentissage, alors que le « plaisir » qu'éprouve l'artiste est en conséquence celui de connaître et de subvenir à un besoin fondamental : l'être humain a « une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver plaisir aux représentations⁴⁴ ». Contrairement à ce qu'énonce Platon, la mimesis, pour Aristote, n'éloigne pas le spectateur de la réalité et ne le plonge pas dans un monde illusoire et imaginaire. Au contraire, la mimesis gère deux étapes fondamentales de l'apprentissage de l'homme : le processus de l'abstraction, qui entraîne l'identification

⁴⁴ Aristote, *La Poétique*, p. 43.

d'un objet devant soi grâce à l'isolement de son essence pure, détachée des contingences, et l'acte de la distanciation, qui permet d'appréhender cet objet et d'en faire l'analyse. En fait, ces deux concepts servent à déterminer le processus d'apprentissage inhérent à l'esthétique figurative et non-figurative. Paradoxalement, chez Aristote, la fonction mimétique est associée à deux qualités qui, au XXe siècle, finiront par définir tout autant l'art abstrait, car elles serviront à rejeter entièrement la mimesis dans l'art. La quête épistémologique de l'homme, grâce à l'abstraction d'un objet de son contexte empirique et à la distance, naissant entre le spectateur et l'objet, qui en résulte, selon la formule aristotélicienne, peut se faire tout autant sans l'acte de représentation ou de figuration.

Selon Jean Bazaine, l'art suit ce raisonnement philosophique : le concept de l'abstraction a toujours été inhérent au domaine esthétique puisqu'il permet d'illustrer les relations complexes entre la nature et l'œuvre d'art. L'œuvre se situe au cœur de l'apprentissage de l'homme : d'après le moraliste anglais Shaftesbury, l'objet esthétique attire autrement que par son apparence sensible, visuelle ou sonore, il captive également par ce qu'il nomme la « faim⁴⁵ » :

‘tis not the Form rejoices; but that which is beneath the Form : ‘tis Savourinefs attracts, Hunger impels; [...]. For never can the Form be of real force where it is un contemplated, unjudg’d of, unexamined, and ftands only as the accidental Note or Token of what appeafes provok’d Senfe, and fatisfies the brutifh Past⁴⁶.

⁴⁵ Kandinsky exploite cette même métaphore afin de décrier les « *périodes de décadence* du monde spirituel » pendant lesquelles « nul ne tend aux hommes le pain sublime » des forces purement spirituelles : « [i]solés, les affamés et ceux qui voient sont moqués ou considérés comme anormaux. Cependant quelques rares âmes, qui ne peuvent être endormies et qui éprouvent un besoin obscur de vie spirituelle, de savoir et de progrès, gémissent, inconsolées et plaintives, dans le chœur des appétits grossiers ». (DS, p. 64.)

⁴⁶ Earl of Shaftesbury, *The Moralists, a philosophical rhapsody. Being a recital of certain conversations upon natural and moral subjects*, version électronique, http://galenet.galegroup.com/servlet/ECCO?dd=0&locID=crepuq_mcgill&d1=1001200800&srchtp=b&c=44&SU=All&d2=237&docNum=CW3322415023&d7=234&b0=shaftesbury&h2=1&vrsn=1.0&b1=A0&d6=237&d3=1&ste=10&stp=Author&d4=0.33&n=10&d5=d6, p. 234. Marie-Anne Lescourret

L'émotion esthétique est associée à un besoin vital éveillé par la forme, tout comme un sens excité, et qui fait appel au jugement critique du spectateur ou du lecteur devant l'objet d'art. Cette émotion esthétique relève à la fois du sensible et de l'intelligible, permettant à l'esprit de connaître les objets du dehors tout en captant leur vraie réalité, profonde, par l'entendement. Bazaine conçoit également le rôle de l'objet esthétique en tant que « moyen » : « l'immense erreur, c'est de continuer à parler de l'objet, de l'objet 'réel' comme s'il avait été, en un temps quelconque, la 'fin' de l'œuvre d'art et n'avait pas toujours été le moyen : l'art, à toutes les époques, a toujours été non figuratif. Ce n'est pas là une nouveauté et il est étrange d'avoir à le rappeler⁴⁷ ». Ainsi le critique propose-t-il de dissocier l'art abstrait (qui dissout les liens directs entre l'œuvre d'art et la réalité empirique pour ne tenir compte que d'une essence métaphysique) de l'art non-figuratif (selon lequel les rapports entre l'œuvre et la nature sont nécessairement régis par un processus d'abstraction) : la distinction entre le « figuratif » et le « non-figuratif » est fautive, puisqu'aucune œuvre ne peut être purement « objective ». L'objet ne peut être que le « prétexte » d'une œuvre :

Ce qu'on est convenu d'appeler le naturalisme en peinture, c'est ce refus ou cette impossibilité d'un univers perméable : un art sans *abstractions*, c'est-à-dire privé de contacts profonds avec l'universel, une chair qui n'est plus armée de signes qui la dépassent. La décadence d'un art, comme celle de l'homme, c'est toujours ce passage de l'objet-prétexte, carrefour de forces, à l'objet fin en soi, économie fermée, à l'objet devenu si bête qu'il dévore ses propres pattes, à l'objet catoblépas⁴⁸.

propose la traduction suivante de ce passage de Shaftesbury : « [c]e n'est pas la forme qui ravit, mais ce qui est sous la forme; c'est la saveur qui attire, la faim qui détermine, car jamais la forme ne peut être d'une force réelle là où elle n'est pas contemplée, jugée, examinée, et là où elle se présente seulement comme le signe fortuit, la marque de ce qui apaise le sens excité ». (M.-A. Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, p. 69.)

⁴⁷ J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 101.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

Maeterlinck et Kandinsky dénoncent ce culte voué à l'« objet fin en soi », signe de superficialité pour le dramaturge et de décadence aux yeux du peintre. Cherchant à exploiter ces « contacts profonds avec l'universel », l'artiste soumet la réalité extérieure à cet objectif primaire.

D) LE LANGAGE : UN MODÈLE POUR PENSER L'ABSTRACTION

Le processus de l'abstraction devient indissociable d'une quête de l'« intériorité ». L'esthétique symboliste et d'avant-garde critique ardemment le réalisme et le naturalisme, perçus comme étant axés uniquement sur la reproduction de la réalité extérieure et, de cette façon, sur ce qui est éphémère, factice et contingent. C'est ainsi que Maeterlinck et Kandinsky rejettent l'idéologie positiviste et le matérialisme afin de développer le concept de l'« Essentiel Intérieur » (DS, p. 52), correspondant au « principe invisible⁴⁹ » chez Maeterlinck. Tout se réduit à cette même force, issue d'une « subjectivité invisible », guidant la visualisation d'un contenu grâce à la forme, la ligne, la couleur et le mot, moyens d'expression dont les qualités intrinsèques éveillent des résonances « intérieures » chez le lecteur ou le spectateur. L'« Essentiel Intérieur », entité autonome régissant toute forme de création artistique authentique, s'extériorise donc au moyen d'un objet esthétique dans l'œuvre d'art. Mais en même temps, l'Invisible primitif dicté par l'« Essentiel Intérieur » demeure irréprésentable concrètement, autant dans les tableaux de

⁴⁹ Maeterlinck décrit ainsi l'obscurcissement du « principe invisible » par l'obsession d'une réalité extérieure, matérielle et factice dans le théâtre de Racine. Ce matérialisme isole l'âme des essences primordiales plus qu'il ne facilite la communication entre les êtres : « [l]es personnages de Racine ne se comprennent que par ce qu'ils expriment ; et pas un mot ne perce les digues de la mer. Ils sont effroyablement seuls à la surface d'une planète qui ne tourne plus dans le ciel. Ils ne peuvent pas se taire, ou ils ne seraient plus. Ils n'ont pas de *principe invisible*, et l'on croirait qu'une substance isolante a été interposée entre leur esprit et eux-mêmes, entre la vie qui touche à tout ce qui existe et la vie qui ne touche qu'au moment fugitif d'une passion, d'une douleur, d'un désir ». (M. Maeterlinck, « Le réveil de l'âme », dans *Le Trésor des humbles*, p. 29.)

Kandinsky que dans le premier théâtre de Maeterlinck. Les artistes symbolistes et d'avant-garde se sont longuement penchés sur le « problème de la forme » : en effet, comment exprimer sans qu'il y ait contradiction ce qui est dicté par le « principe invisible » si ce contenu ne peut se manifester « au dehors »? En concrétisant une idée abstraite au moyen d'un objet et en l'appréhendant ainsi « de l'extérieur », comment nier la matérialité d'une œuvre afin de laisser transparaître la dimension « invisible »?

Afin de contourner toute tendance menant vers la « représentation », plusieurs artistes se tournent vers le domaine linguistique. Le langage en soi est une abstraction : il est conçu par l'esprit pour « évoquer » ou « représenter » de façon non figurative un phénomène intangible. D'un point de vue esthétique et philosophique, le processus de l'abstraction gère non seulement les rapports entre la nature et l'œuvre d'art, mais également les liens entre le sensible et l'intelligible. Au sein du langage, le concret (le mot) est uni à l'abstrait (le concept), permettant ainsi de transcender et d'appréhender des notions universelles. La subjectivité d'un locuteur est également fermement ancrée dans ce processus, tout comme le préconise l'esthétique symboliste et abstraite : le langage est empreint des traces laissées par l'énonciateur. Ce lien entre l'expression d'une réalité abstraite et les formes langagières est exploré dès le XVIII^e siècle dans l'*Encyclopédie*. L'article portant sur l'abstraction, rédigé par le grammairien Dumarsais, est entièrement consacré à des considérations linguistiques :

L'abstraction est une opération de l'esprit, par laquelle, à l'occasion des impressions sensibles des objets extérieurs, ou à l'occasion de quelque affection intérieure, nous nous formons par réflexion un concept singulier, que nous détachons de tout ce qui peut nous avoir donné lieu de le former; nous le regardons à part comme s'il y avoit quelque objet réel qui répondit à ce concept indépendamment de notre manière de penser; & parce que nous ne pouvons faire connoître aux autres hommes nos pensées autrement que par la parole, cette nécessité & l'usage où nous sommes de donner des noms aux objets réels, nous ont portés à en donner aussi aux concepts métaphysiques dont nous

parlons; & ces noms n'ont pas peu contribué à nous faire distinguer ces concepts⁵⁰.

Ainsi l'abstraction nous mène-t-elle à concevoir un concept détaché de ce qui a occasionné sa conception et qui ne peut être exprimé qu'au moyen d'une série de signifiants : l'on constate donc l'importance des termes abstraits dans le vocabulaire d'une langue. Pour Dumarsais, le langage possède deux dimensions, empirique et abstraite : « nous habitons, à la vérité, un pays réel & physique: mais nous y parlons, si j'ose le dire, le langage du pays des *abstractions*, & nous disons, *j'ai faim, j'ai envie, j'ai pitié, j'ai peur, j'ai dessein, &c.* comme nous disons *j'ai une montre*⁵¹ ». De ce point de vue, le langage ne se compose plus uniquement de référents servant à faire le pont avec la réalité empirique : si les mots sont les signes des idées, les idées elles-mêmes deviennent également des signes. Mais les rapports entre un tel « concept », soit le Beau idéal platonicien ou la qualité abstraite selon Aristote, et le système langagier deviennent plus complexes dès l'avènement de l'art symboliste. La valeur des signes n'étant plus réduite à leur fonction référentielle, les artistes évaluent les potentialités plastiques des signes : le mot, tel un matériau, substance malléable, est manipulé en tant qu'entité autonome ne se référant plus indifféremment à une réalité extérieure, tel un objet ou une émotion. On se penche sur la fonction signifiante du signe, de plus en plus dissociée de la fonction significative, attribuée artificiellement au signe par les conventions sociales⁵². Désormais, le signe se referme sur lui-même afin de déployer sa pleine force expressive.

⁵⁰ D. Diderot, *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, version électronique,

<http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.0:237:0.encyclopedie0308.769389>.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Comme l'exprime Saussure, « [l]e lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous

Grâce à son caractère « plastique », le signe a la capacité de donner forme à un signifié, plutôt que de le représenter passivement : la forme génère son propre contenu⁵³. Cette conception de la « forme » en tant que dégagée et libérée donne lieu à de nouveaux « éléments d'expression » permettant à l'art de se régénérer, de rejeter tout contenu qui lui a été imposé de l'extérieur. C'est ce qu'exprime ainsi Kandinsky :

La nécessité impérieuse de trouver des 'formes nouvelles' s'est fait sentir. Et aujourd'hui ces 'formes nouvelles' ne sont que ces mêmes formes 'éternelles' (à l'heure actuelle) de l'art, formes 'pures', qu'on a grattées sur l'épaisse couche d'un substrat trop matériel, elles sont le pur langage de l'art. Peu à peu et cependant, comme en un instant, les arts ont commencé à faire appel, non pas à des éléments d'expression fortuits et peut-être étrangers à l'art, mais à des moyens sans lesquels nous ne connaissons pas tel ou tel art, sans lesquels nous ne pouvions pas nous l'imaginer et que nous tenons pour son langage éternel : en littérature – le mot, en musique – le son, en sculpture – le volume extérieur, en architecture – la ligne, en peinture – la couleur. (DS, p. 89-90.)

Dans son essai « Sur la question de la forme », Kandinsky exemplifie ce processus de régénération de la forme à partir d'un élément qui n'est pas expressément pictural : la lettre de l'alphabet. La lettre désigne un son précis se situant dans une série de phonèmes pour constituer un mot, lequel est utilisé pour évoquer une réalité extra-linguistique. En suspendant la finalité langagière de la lettre, on contemple sa nature « plastique », voire sa forme picturale. Dessaisie de sa fonction « conventionnelle », la lettre se replie sur sa force signifiante, explorant ainsi une nouvelle dimension significative qui lui est inhérente : « la lettre produit un certain effet et cet effet est double : 1. il agit en tant que signe ayant une fin, 2. il agit, d'abord en tant que forme, puis en tant que résonance intérieure de cette forme, par lui-même et d'une manière

pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire* ». (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 100.)

⁵³ Marie-Anne Lescourret soutient que pour Aristote également, « [l]a forme n'est pas plaquée de l'extérieur sur une matière : elle est au contraire ce qui détermine de l'intérieur l'avènement de l'objet ». (M.-A. Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, p. 77.)

complètement indépendante⁵⁴ ». Cette attention portée à la force signifiante et expressive du signe illustre, comme en philosophie, le désir de faire le pont entre deux réalités, celle de la matérialité du signe et de ses propres qualités significatives intrinsèques. Ces deux réalités sont contenues dans le signe lui-même et ne concernent pas la réalité extra-langagière, comme le constate J.-M. Schaeffer à l'égard de l'art abstrait : « l'essence de l'art réside dans ses éléments autoréférentiels⁵⁵ ». L'élément plastique, tout comme l'œuvre d'art elle-même, n'a pas d'autre signification que « lui-même », ce qui entraîne une rupture décisive : le signe linguistique n'entretient plus de rapport, mimétique ou conceptuel, avec le réel. Toutefois, selon certains structuralistes, dont l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, l'autonomie entre le signe langagier et l'objet que l'on observe dans la langue ne peut exister dans une œuvre d'art : « le langage articulé est un système de signes arbitraires, sans rapport sensible avec les objets qu'il se propose de signifier, tandis que, dans l'art, une relation sensible continue d'exister entre le signe et l'objet⁵⁶ ». Cette perspective de l'art « comme un système significatif, ou un ensemble de systèmes significatifs, mais qui reste toujours à mi-chemin entre le langage et l'objet⁵⁷ » est rejetée d'emblée par Kandinsky dans la peinture et par Maeterlinck dans le théâtre. Une telle libération du signe artistique de ses liens étroits avec l'objet équivaut à un rejet de la matérialité. Cette attention portée au signe dépasse en effet le cadre « linguistique » pour transformer les rapports entre forme et contenu dans toute œuvre d'art, en peinture comme dans une œuvre littéraire.

⁵⁴ W. Kandinsky, « Sur la question de la forme », dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, p. 156. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle QF.

⁵⁵ J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, p. 353.

⁵⁶ C. Lévi-Strauss et G. Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

E) SCHISME : FORME ET CONTENU

C'est d'ailleurs cette réflexion sur le langage qui permet de rapprocher intimement les esthétiques kandinskienne et maeterlinckienne. À cet égard, *Du Spirituel dans l'art* se situe au confluent de la pensée esthétique de Maeterlinck et de Kandinsky. Dans ce texte, Kandinsky prône un retour à la quintessence du langage et illustre cette réflexion en se référant au premier théâtre de Maeterlinck : « [l]a grande ressource de Maeterlinck est le mot. Le mot est une *résonance intérieure* » (DS, p. 81-82). Cette perspective permet de conjuguer l'aspect concret et immatériel du signe linguistique et, conformément à ce modèle, du signe pictural. Cependant, une conception sémiotique du langage peut également entraîner l'effet contraire : une certaine unité est dissoute afin d'évaluer les composantes individuelles du signe. Comme le formule Michel Henry, « [a]insi s'introduirait dans la problématique générale de l'esthétique une difficulté jusque-là inconnue, *une dissociation entre le contenu et les moyens de la peinture*⁵⁸. » Afin de résoudre ce paradoxe, la critique tend à accepter l'existence d'un schisme séparant les moyens et le contenu de la peinture, ainsi que la forme et le sens, dont l'existence n'est plus attestée par le fait d'être capté, voire renfermé, dans le signifiant : on envisage l'existence de deux entités, l'une visible et l'autre, invisible. Ce schisme entraîne la suprématie d'un aspect sur l'autre qui se manifeste dans une tendance vers l'essentialisme ou vers le formalisme. D'une part, le formalisme permet de se concentrer sur l'« autonomie » des moyens d'expression. Chez Kandinsky, l'influence formaliste est indéniable : le peintre emploie la métaphore d'une « grammaire de la peinture » (DS, p. 140) dans

⁵⁸ M. Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, p. 22.

ses écrits ainsi que celle d'un « langage abstrait » que le peintre et le spectateur doivent apprendre :

Il en sera de même également pour le spectateur qui, guidé par l'artiste, approfondira sa connaissance du langage abstrait, et finalement le possédera. [...] Au fur et à mesure que les hommes auront une sensibilité plus fine et plus forte par la pratique des formes de plus en plus abstraites (qui ne recevront aucune interprétation du corporel), ce fait gagnera en importance pratique. Et ainsi, d'une part, les difficultés de l'art croîtront, mais simultanément la richesse des formes d'expression augmentera, quantitativement et qualitativement. (DS, p. 126-129.)

Mais alors que les matériaux plastiques ne valent plus que pour eux-mêmes, on néglige la dimension du sens : on se rapproche ainsi de la notion de l'art pour l'art, un danger dont Kandinsky est conscient⁵⁹. D'autre part, l'essentialisme est une réponse légitime au défi posé par le formalisme : après le processus d'extraction et d'isolement du signifiant, comment lui conférer un sens ? Les théories essentialistes servent à donner une dimension sémantique à l'œuvre, tout en dévalorisant le signifiant : comme l'exprime Maeterlinck, « les signes et les mots ne servent plus de rien, et presque tout se décide dans les cercles mystiques d'une simple présence⁶⁰ ». Conformément à la tendance essentialiste, Kandinsky cherche à conférer une valeur absolue à ces « éléments de base », tels que le point, la ligne et le plan, une tentative qui a ses sources dans les écrits de plusieurs symbolistes, dont Albert Aurier, Téodor de Wyzewa et Maurice Denis. Cependant, en suivant cette tendance, on risque de « faire du signifié un signe à part entière, négligeant les signifiants plastiques⁶¹ ». Contrairement à ce que les théories essentialistes laissent croire, « la dimension du sens est immanente et non transcendante, elle est engendrée par les œuvres elles-

⁵⁹ Face à la possibilité de concevoir un art ornemental, Kandinsky s'exprime ainsi : « qu'est-ce qui doit remplacer l'objet manquant ? Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter ». (RP, p. 110.)

⁶⁰ M. Maeterlinck, « Le réveil de l'âme », dans *Le Trésor des humbles*, p. 33.

⁶¹ G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, p. 422.

mêmes au lieu de s'imposer à elles, pour ainsi dire d'en haut⁶² », affirme Georges Roque. L'opposition entre la forme et le contenu semblerait donc inhérente à l'esthétique de l'abstraction.

Toujours est-il que les peintres et les écrivains tentent de réconcilier les tendances formalistes et essentialistes de l'art abstrait. Après tout, les deux tendent vers un même objectif, celui d'explorer une « intériorité », révélée par l'essence ou par la forme. Kandinsky abolit cette opposition entre le contenu intérieur et les moyens extérieurs :

Pour que le contenu, qui vit d'abord 'abstraitemment', devienne œuvre, il faut que le second élément – l'élément extérieur – serve à la matérialisation. C'est pourquoi le contenu aspire à un moyen d'expression, à une forme 'matérielle'. L'œuvre est ainsi la fusion inévitable et indissoluble de l'élément intérieur et de l'élément extérieur, c'est-à-dire du contenu et de la forme⁶³.

Ces deux entités sont désormais homogènes et soumises à un principe d'équivalence : la forme devient identique au contenu. Cette fusion s'exprime également ainsi : « l'élément déterminant est celui du contenu. De même que le mot ne détermine pas le concept, mais le concept le mot, le contenu détermine la forme : *la forme est l'expression matérielle du contenu abstrait*⁶⁴ ». La réflexion sur le potentiel « unificateur » du langage est inhérente à l'esthétique symboliste. Le critique symboliste Albert Aurier perçoit l'artiste en tant que « suprême formuleur », « algébriste des Idées », cherchant à maintenir une « merveilleuse équation⁶⁵ », empêchant la dimension purement « formaliste » de prévaloir sur le contenu :

ils [les artistes] n'ont pas cherché les belles formes pour la seule jouissance des belles formes, les belles couleurs pour la seule jouissance des belles couleurs,

⁶² *Ibid.*, p. 425.

⁶³ W. Kandinsky, « La peinture en tant qu'art pur », dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, p. 193.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁵ A. Aurier, *Textes critiques 1889-1892 : de l'impressionnisme au symbolisme*, p. 36-37.

ils se sont efforcés de comprendre la mystérieuse signification des lignes, des lumières et des ombres, afin d'employer ces éléments, pour ainsi dire alphabétiques, à écrire le beau poème de leurs rêves et de leurs idées⁶⁶.

Chez Aurier, on ne voit pas de scission entre l'objet et l'Idée qu'il représente : l'objet n'a pas de valeur en tant qu' « objet », mais uniquement en tant que « signe », servant à traduire des Idées⁶⁷. C'est ainsi qu'il faut également concevoir le rôle des objets représentés sur scène dans les pièces de Maeterlinck, ces derniers « jouant plutôt un rôle symbolique et étant plutôt utilisés comme résonance intérieure » (DS, p. 81) : ils appartiennent à un langage « formel » dont la fonction primaire est de transmettre un contenu. Dans le premier théâtre de Maeterlinck, Kandinsky remarque en effet la nature arbitraire des rapports entre signifiant et signifié. Seule importe la force significative du signifiant, celui-ci servant à donner forme à une Idée indépendamment du référent qui lui est couramment assigné :

Il ne lui semblait pas nécessaire de faire fabriquer un décor avec tous les détails. Il faisait comme les enfants, les plus grands imaginatifs de tous les temps, qui, en jouant, font d'un bâton un cheval, de cocottes en papier un régiment de cavalerie et il leur suffit d'un pli pour transformer un cavalier en cheval [...]. Cette tendance à stimuler l'imagination du spectateur joue un grand rôle dans le théâtre contemporain. (DS, p. 81.)

Si la forme génère son propre contenu, en même temps, dans son élasticité, elle s'adapte et se transforme afin de contenir cette essence. Une métaphore de l'engendrement caractérise la fonction « autocréatrice » de la forme. Kandinsky et

⁶⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷ Aurier poursuit ainsi : « [L]e but normal et dernier de la peinture, ai-je dit, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. Sa finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage spécial, les Idées. Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'Exprimeur des êtres absolus, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des signes. Ce sont les lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie sait seul épeler. Écrire sa pensée, son poème, avec ces signes, en se rappelant que le signe, pour indispensable qu'il soit, n'est rien en lui-même et que l'Idée seule est tout, telle apparaît donc la tâche de l'artiste dont l'œil a su discerner les hypostases des objets tangibles. » (A. Aurier, *Textes critiques 1889-1892 : de l'impressionnisme au symbolisme*, p. 33.)

Aristote conçoivent le rôle de la forme de façon similaire : d'après Marie-Anne Lescourret, « autant donc pour Platon la forme est identification, identité, fixité, autant pour Aristote elle s'inscrit dans une pensée du devenir, au sein d'une cosmogonie qui retient trois sortes de substances : la matière, la nature de la chose qui est forme ou 'quiddité', la substance individuelle issue de la réunion des deux précédentes⁶⁸ ». Cette substance issue de la réunion de la forme et du contenu, Kandinsky la décrit ainsi : « [j]'ai reconnu avec le temps et très progressivement que la 'Vérité' en général et plus précisément dans l'Art n'est pas une donnée X, une grandeur imparfaitement connue mais immuable, c'est au contraire une grandeur variable, animée d'un mouvement lent et permanent » (RP, p. 123). La forme est en quelque sorte porteuse d'intention : l'artiste doit identifier sa vocation et l'exploiter afin de faire apparaître la Vérité que recèle tout contenu intérieur.

F) MAETERLINCK ET LE LANGAGE ANALOGIQUE

La forme demeure une entité relative, puisqu'elle propose une traduction des essences, caractérisées par la variabilité. Le langage « formel » demeure souple car il ne sert pas à « fixer » ou à « cloisonner » ces essences : il doit traduire le mouvement dont le contenu est imprégné. De ce point de vue, une des plus grandes innovations de Maeterlinck concerne la conception d'un langage fondé sur l'analogie. Une structure analogique régit les rapports de similitude et de complémentarité entre les diverses formes et objets parsemant le théâtre maeterlinckien, telle une syntaxe, et permet une progression, voire une flexibilité entre elles. Dans *Point et ligne sur plan*, Kandinsky unira également les éléments de base de la peinture, soit le point, la ligne et le plan,

⁶⁸ M.-A. Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, p. 73.

grâce à un système de relations, fondé sur un lien génétique : le point, l'élément le plus simple, mis en mouvement trace une ligne qui, à son tour, fait naître une surface. Le processus de l'abstraction est un phénomène en deux temps : un processus analytique permet la libération et l'épuration de la forme des conventions traditionnelles, menant à la révélation du signifiant autonome; puis, grâce à une syntaxe unissant ces éléments plastiques, un processus synthétique fusionne l'essence avec sa manifestation concrète, mettant au premier plan un signifié absolu, universel.

Cette transition de l'élémentaire plastique à la signification absolue, « essentielle », de ces éléments met en évidence une véritable quête épistémologique effectuée dans le contexte de l'art abstrait. L'union des éléments et de l'absolu dans l'œuvre d'art a comme équivalent la communion de l'individu et de l'universel : elle permet à l'homme d'entrer en contact avec l'essence, la substance « secrète » des choses et, par là, de pratiquer une sympathie complète avec ces dernières. Face au néant et à la mort, vérités inéluctables surplombant tout le premier théâtre, Maeterlinck établit des relations entre les êtres et les choses, rapprochant le fini et l'infini, le visible et l'invisible. Le dramaturge « se fonde sur l'idée que la Renaissance est coupable d'avoir introduit la séparation entre le charnel et le spirituel, entre le microcosme et le macrocosme, la dualité entre le moi et le non-moi⁶⁹ ». Pour cette raison, l'esthétique maeterlinckienne repose sur l'art des primitifs flamands, basé sur un état d'esprit intuitif et pré-rationnel. L'art abstrait, tout comme l'art primitif, suppose un dépassement de la réalité empirique, la possibilité d'« [a]ugmenter cette conscience transcendantale⁷⁰ », puisqu'il permet un contact mental et direct avec l'essence : cette communion, c'est « le contact avec la substance », « les relations

⁶⁹ P. Goreix, « La mythologie du retour aux sources en manière d'introduction », p. 48.

⁷⁰ M. Maeterlinck, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 90-91.

attendries et comme de muqueuses à muqueuses avec la nature », c'est « la communion avec la vie! – vue dès le cordon ombilical qui rattache chaque homme à l'essence⁷¹ ». Les formes et images évoquées par le langage pictural ou littéraire dans l'œuvre d'art sont donc un moyen de dépasser les frontières du réel afin d'atteindre cette « symbiose » entre l'essence des choses et l'esprit de l'être humain.

C'est ainsi que Maeterlinck souhaite également résoudre les oppositions de type binaire (clôture/ouverture, raison/intuition, dedans/dehors), représentées dans son théâtre par l'imagerie de la clarté et du noir, de la porte close, et de la fenêtre, par exemple : « Maeterlinck conçoit que la tâche prioritaire du dramaturge, c'est de travailler à réduire la distance entre le signifiant et le signifié, en restituant ainsi une sorte de sympathie entre le contenant et le contenu⁷² ». Tout comme chez Kandinsky, cette opposition est contournée grâce au modèle du langage. Cependant, Maeterlinck se rend compte de l'insuffisance du langage traditionnel, matérialiste et psychologique, appauvri par la tradition théâtrale française, afin de capter une essence transmise par l'intuition : à cause de ce processus de rationalisation de la langue, « il m'est impossible de dire ce que je sais profondément », dit-il; on ne peut parler de ces choses que d'« une manière approximative⁷³ ». De là, la nécessité d'un nouveau système langagier, celui-ci fondé sur l'analogie, c'est-à-dire sur une ressemblance établie par l'esprit entre deux ou plusieurs formes normalement distinctes : grâce à son élasticité et à sa plasticité, une forme acquiert de nouveaux signifiés, puisqu'elle établit une relation entre le spirituel et les objets, entre le matériel et l'abstraction. Ne servant plus à « fixer » le sens, le « mot-signe » ou « mot magique » peut révéler « ses

⁷¹ M. Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, p. 109.

⁷² P. Gorceix, « La mythologie du retour aux sources en manière d'introduction », p. 50.

⁷³ M. Maeterlinck, « L'anneau de Polycrate », dans *Œuvres I*, p. 147.

‘aspects nocturnes’⁷⁴ » : les mots évoquent un réseau infini de formes qui ne se conçoivent plus dans la réalité physique, immédiate, mais sont reléguées au monde imaginaire. L’analogie entraîne l’exploration de la puissance virtuelle que renferment les mots et le langage : cette éclosion du signifiant donne lieu à un vaste réseau de relations. Ce dernier se déploie grâce à une nouvelle puissance suggestive de l’image, affirmant une dimension visuelle du langage. Cette importance accordée à l’image dévoile le plan « pictural » du langage esthétique maeterlinckien : à l’égard de Ruysbroeck l’Admirable, mystique flamand dont Maeterlinck s’est inspiré, on constate qu’ « [i]l est des plus difficile [...] de décrire son expérience sans images : son expérience vécue est si peu commune qu’il n’est pour la dire aucun vocabulaire adéquat. Maeterlinck, à juste titre, fait remarquer que les mots ne sont créés que pour les usages de la vie courante. Il est nécessaire de recourir aux images pour suggérer l’inexprimable⁷⁵ ». Le concept de « sympathie » que souhaite atteindre Maeterlinck « repose sur une manière de voir et de vivre, sur l’idée d’inséparabilité⁷⁶ ». La forme n’est pas un contour figé : active, elle se définit par une série de passages, de relations, appréhendées de façon intuitive. Les divers « passages analogiques » d’une forme à l’autre servent de pont entre l’intelligible et le sensible. De ce point de vue, malgré l’appartenance de ce langage analogique au plan virtuel, la forme fournit une synthèse du réel, c’est-à-dire « une synthèse au sein de *l’âme universelle* », la « source cachée » d’où l’œuvre « puise son unité⁷⁷ ». L’écriture maeterlinckienne, tout comme le langage pictural kandinskien, est composée de formes que l’esprit tire du « stock des matériaux disponibles » (QF, p. 152), de ce que le monde procure à l’artiste. La

⁷⁴ P. Gorceix, « La mythologie du retour aux sources en manière d’introduction », p. 51.

⁷⁵ G. Compère, *Maurice Maeterlinck*, p. 102-103.

⁷⁶ P. Gorceix, « Maurice Maeterlinck et l’analogie », p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

réalité et ses objets ne déterminent pas le contenu mais les moyens expressifs de l'œuvre d'art : cette dernière n'est pas reléguée à un monde purement virtuel, irréel, voire illusoire. Plutôt, on doit y lire l'émergence de la « Vérité », donnée animée et variable, tel que l'affirme Kandinsky (RP, p. 123), transmise par la relation entre la vie et la dimension intérieure de l'être, entre l'individu et l'universel, captée et traduite dans l'œuvre grâce à la fonction intuitive du langage.

II. L'ABSTRACTION : POÉTIQUE DU VISUEL

A) INTRODUCTION : POÉTIQUES DU SON ET DU VISUEL

Dans le premier théâtre de Maeterlinck, on observe un véritable dépouillement du langage, servant à envisager séparément une poétique du son (le signifiant, le mot) et une poétique du visuel (le signifié, l'image). Contrairement au langage courant, arbitraire et conventionnel, qui fixe une expression à une chose sans y consacrer de l'attention, dans le langage poétique, « le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion de l'émotion. [...] Les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur⁷⁸ ». C'est donc le principe de la désautomatisation qui pose les fondements du langage poétique au XXe siècle. Les composantes du langage employé par Maeterlinck s'éprouvent en fonction de leurs qualités sonores ou visuelles intrinsèques, et non pas comme objets de reconnaissance : le signifiant et le signifié valent pour eux-mêmes et ne servent pas d'indices évoquant une réalité extérieure. La désautomatisation entraîne, dans le langage esthétique employé par Maeterlinck et Kandinsky, une scission, rendant autonome chacune des deux composantes de ce langage : le mot se métamorphose en sonorité pure alors que l'image qu'il évoque, libérée de ses liens étroits et conventionnels avec un signifiant, se déploie librement sur le plan visuel et imaginaire. Pourtant, l'objectif ultime de ce processus d'épuration est de dépasser le clivage séparant la profondeur visuelle de la profondeur sonore, car ces deux phénomènes sont intériorisés et relèvent de la liberté interprétative revendiquée par

⁷⁸ R. Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », dans *Questions de poétique*, p. 124.

Maeterlinck et Kandinsky : tout comme l'image réside entièrement dans un espace conçu par l'esprit, « le mot est une résonance intérieure » (DS, p. 82) captée par l'âme. Ainsi, pour le peintre et le dramaturge, ces deux poétiques ne constituent-elles pas deux entités distinctes, une image picturale servant à susciter une « vibration » dans l'âme du spectateur, tandis que le mot, chez Maeterlinck, en se transformant en un son pur, évoque un objet « dématérialisé ». Kandinsky définit, dans l'œuvre de Cézanne, l'« image » comme forme d'apparition d'une résonance intérieure :

Ce n'est pas un homme, une pomme, un arbre qui sont représentés, mais tout ce qui est utilisé par Cézanne pour la création d'une chose peinte à sonorité intérieure que l'on nomme image. C'est également de ce nom que l'un des plus grands peintres français désigne lui aussi ses œuvres – Henri *Matisse*. Il peint des 'images' et dans ces 'images', il cherche à rendre le 'divin'. Pour atteindre ce but, il ne lui faut rien de plus que l'objet *comme base* (un homme ou autre chose, peu importe) et la peinture et ses seuls moyens – *couleur et forme*. (DS, p. 92.)

Le spectateur, selon Kandinsky, est trop habitué à appliquer un « sens » à cette image, en cherchant des rapports unissant les différentes composantes d'un tableau à une réalité externe. Il doit apprendre à « ressentir la vie intérieure de l'image » et à ne pas se laisser aveugler par d'autres moyens d'interprétation, dont la « reproduction de la nature, la nature à travers le tempérament de l'artiste – donc, ce tempérament, une ambiance, de la 'peinture', de l'anatomie, de la perspective, une atmosphère extérieure, etc » : « son œil spirituel ne cherche pas à savoir *ce* qui vit par ces moyens » (DS, p. 182-183). L'image se réduit donc aux deux moyens picturaux principaux, la forme et la couleur, et non à un contenu appliqué artificiellement en fonction des conventions nommées plus haut par Kandinsky. En particulier, dans *Du Spirituel dans l'art*, le peintre consacre un chapitre à la couleur et à la façon dont cette dernière met l'âme en vibration :

En règle générale, la couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, *par l'usage convenable* de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. *Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine.* (DS, p. 112.)

Par ces moyens, la résonance intérieure d'une image est révélée⁷⁹, unissant les dimensions visuelle et sonore de l'expérience esthétique.

Tout comme l'image, le mot et le décor, pour Kandinsky, appartiennent à la catégorie des « moyens purement artistiques » propres au théâtre, c'est-à-dire des « moyens matériels [...] jouant plutôt un rôle symbolique et étant plutôt utilisés comme résonance intérieure » (DS, p. 81). Selon le peintre, c'est ainsi que Maeterlinck peut « émonder » le mot afin qu'il se transforme en « résonance » :

L'emploi habile (selon l'*intuition* du poète) d'un mot, la répétition *intérieurement* nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot. Enfin, par la répétition fréquente [...] un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le *son* du mot. Inconsciemment nous entendons peut-être ce son 'pur' en consonance avec l'objet, réel ou ultérieurement devenu abstrait. (DS, p. 82-83.)

En effet, lorsque Maeterlinck supprime cet objet (le référent) du décor, en entendant le mot, le spectateur se crée une image abstraite, un « objet dématérialisé » (DS, p. 82), dans son esprit. Le pouvoir évocateur de ce son est libéré, l'objet « réel » ou le référent n'étant plus indispensable pour qu'il y ait signe, selon ce que nous rappelle Saussure : « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique »⁸⁰. Sans l'apparat matériel, le son pur exerce une

⁷⁹ Comme le soutient Alain Bonfand, dans le projet abstracteur de Kandinsky s'élaborant en deux parties, il s'agit d'« entendre tel son sans l'intention première qui le détermine, de voir telle couleur comme arrachée à l'objet qui la soumettait à notre regard ». (A. Bonfand, *L'Art abstrait*, p. 12.)

⁸⁰ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 98.

« vibration »⁸¹ dans l'âme du spectateur et fait appel à la faculté que possède l'esprit de former des images d'objets que l'on n'a pas perçus par les sens. Pour le dramaturge et le peintre, le mot et l'image sont à la source d'une forme de communication « intuitive » : les relations entre l'image kandinskienne, composée de formes et de couleurs, et sa vibration intrinsèque, tout comme entre le « son » maeterlinckien et l'image évoquée dans l'esprit, ne sont arbitraires qu'en fonction des conventions imposées de l'extérieur. En revanche, sur un plan « intérieur », chez Maeterlinck tout autant que chez Kandinsky, les poétiques du son et du visuel se complémentent, devenant presque indissociables. François de Nion, rédacteur en chef de la *Revue indépendante* (1884-1895), illustre les aspirations des symbolistes dans son article sur le théâtre, paru en 1889. Celles de Maeterlinck s'y apparentent étroitement, tel que le démontre la pièce *Les Sept princesses* (1891), dans laquelle le dramaturge cherche à intégrer ces deux poétiques à parts égales :

J'ai fait souvent ce rêve d'un théâtre qui serait tel : de très beaux décors baignés de lumière, une vision de terrasses blanches, d'escaliers de marbre blanc descendant vers des jardins aux bleuâtres perspectives : une invisible mélodie flotterait, enveloppant tout comme une atmosphère, des courants de sons, lents et calmes comme des ondes. Et dans ces décors marcheraient gravement, merveilleusement drapés et modelés – ce qui serait un art suprême – dans de voluptueuses étoffes aux nuances faites pour le plaisir des yeux, des hommes et des femmes, des femmes surtout, aux poses nobles et belles, aux actions majestueuses ou jolies, qui de temps en temps laisseraient tomber au milieu des clartés, des harmonies, des rythmes, un vers, [...] ⁸².

Dans les pièces de Maeterlinck, le texte sert principalement de « support », tel un cadre pictural, et s'efface pour céder la place à un tableau, comme à une harmonie ou un rythme intérieurs. L'image et le son se superposent, s'entremêlent et, surtout, se

⁸¹ Kandinsky définit cette « vibration » ainsi : « ce son pur passe au premier plan et exerce une pression directe sur l'âme. L'âme en vient à une vibration sans objet encore plus complexe, je dirais presque plus 'surnaturelle' que l'émotion ressentie par l'âme à l'audition d'une cloche, d'une corde pincée, de la chute d'une planche, etc. ». (DS, p. 83.)

⁸² F. de Nion, « Théâtre », dans *La Revue indépendante*, janvier-février 1889, p. 332.

répondent, assurant ainsi une communication directe entre un langage visuel et un langage sonore.

Afin de défaire les conventions régissant les liens entre le son et le « concept », Maeterlinck permet à une dimension, puis à l'autre, de prévaloir. Il exploite en deux temps la nature arbitraire du signe telle que décrite par Saussure. Premièrement, il met en relief l'aspect « visuel » de son théâtre, c'est-à-dire l'« image » ou le « concept », l'aspect le plus immédiatement « immatériel » du signe. Même si ce processus ne peut mener à l'abstraction pure, l'image conçue par l'esprit ne se dissociant pas entièrement du réel, cette approche permet tout de même l'éclosion de la puissance du signifié, devenant une forme en soi, une forme « imaginée », qui sert de remplacement à la forme empirique, le mot lui-même. Dans *Alladine et Palomides*, le dramaturge fait souvent appel aux pouvoirs de création du personnage et du spectateur afin de leur transmettre un « tableau ». Lorsqu'Ablamore cherche à se venger de l'amour illicite naissant entre Alladine et Palomides, il séduit les amants, grâce à l'évocation hypnotique d'un paysage utopique par la promesse d'une magnifique scène de la nature, apercevable à la fenêtre du château. Transportés hors d'eux-mêmes par cette vision, les personnages demeurent sans défense, permettant à Ablamore de les faire enfermer :

Ablamore : Mais j'ouvre un des volets, et voyez ! Toute la lumière du ciel et du soleil !... Il n'y faut pas un grand effort ; et la lumière est pleine de bonne volonté... Il suffit qu'on l'appelle ; elle obéit toujours... Avez-vous vu le fleuve avec ses petites îles entre les prés en fleurs ?... Le ciel est un anneau de cristal aujourd'hui... Alladine, Palomides, venez voir... Approchez-vous tous deux du paradis... [...] Penchez-vous un instant à la fenêtre ouverte ; et regardez encore les douces choses vertes... *Un silence. Il referme le volet*⁸³.

⁸³ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides*, dans *Œuvres II*, p. 482. Désormais, les références à ce drame seront indiquées par *Alladine*.

Les mots ne suffisent pas à traduire la richesse et la puissance du contenu de l'image. Les interlocuteurs d'Ablamore sont invités à « voir » par eux-mêmes, à travers le cadre de la fenêtre, dispositif simulant le regard. Une clarté éblouissante est évoquée (le soleil, les couleurs des fleurs, le cristal, le vert de la nature), mais c'est à Alladine, à Palomides et au spectateur d'imaginer le « paradis » qu'elle révèle. Cette vision n'entretient aucun lien avec la réalité concrète : elle n'est pas représentée physiquement sur scène, ni concrétisée au moyen d'une description verbale. L'imagination complète ce qui ne peut être qu'esquissé par les mots⁸⁴.

En un deuxième temps, cependant, ce même souci d'épuration s'appliquera autant au « son » lui-même. Par rapport à la poétique du visuel, ce processus s'effectue dans le sens inverse, puisque contrairement à l'image, la poétique du son prend son point de départ dans le « concret », dans la réalité empirique. Malgré cela, le son est le plus susceptible de se dissocier entièrement du réel car il ne peut le représenter concrètement, Maeterlinck n'ayant pas recours à un emploi « iconique » de la parole. Contrairement à la poétique du visuel, tel que nous le constaterons au chapitre III, ce processus d'épuration est beaucoup plus radical car il correspond à une véritable fragmentation du langage, atteignant l'étape du silence, à partir duquel un nouveau système langagier renaîtra. Il convient d'analyser le fonctionnement de ces deux poétiques afin de permettre à cette polarité naissante entre la poétique du visuel et du son de se dissoudre. Chacune de ces deux poétiques entraîne un certain « morcellement » servant à épurer l'image et le son, les transformant en « éléments de

⁸⁴ Maeterlinck décrit ses objectifs ainsi : « [a]u-dessus, au-dessous, tout autour du sens littéral et littéraire de la phrase primitive flotte une vie secrète, presque insaisissable et pourtant plus puissante que la vie extérieure des mots et des images. [...] C'est elle qu'il importe de comprendre et de reproduire de son mieux ». (M. Maeterlinck, « 'Introduction' à la traduction de *Macbeth* », dans *Œuvres I*, p. 565.)

base » qui, par la suite, grâce à un processus de synthèse, prendront place dans une syntaxe régissant ces éléments.

B) THÉÂTRE : DIALECTIQUE DU RÉEL ET DE L'IMAGINAIRE

Le plus souvent, le signe dans le théâtre maeterlinckien est une pure création de l'esprit et, de cette façon, ne peut être concrétisé sur la scène. La fonction de l'image symboliste n'est pas de se référer à une réalité unique, matérielle ou surréelle, mais de faire le pont entre les divers domaines qui composent le réel. Les symbolistes, comme les surréalistes après eux, remettent en question ce que signifie le « réel⁸⁵ » : ce dernier comporte diverses sphères qui ne sont pas distinctes, mais qui se confondent et créent, de cette façon, un monde surréel, c'est-à-dire qui dépasse la réalité purement objective, ne devenant elle-même qu'un seul aspect de ce que constitue le « réel ». Tout de même, une « syntaxe » permet d'unifier ces sphères, transformant l'image en un plan de relations unissant les diverses représentations du réel. Cette syntaxe n'est pas fondée sur la logique, mais sur l'analogie : les chaînes causales sont supprimées au profit de l'établissement d' « équivalences », permettant de « jeter un fil conducteur entre les mondes trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure [...] »⁸⁶, tel que l'affirme André Breton. Toutefois, les rapports analogiques caractérisant les œuvres surréalistes et symbolistes ne sont pas identiques. L'analogie « mystique » employée dans les drames de Maeterlinck « présuppose [...], à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à

⁸⁵ Comme le constate Breton, pour les surréalistes, « c'est la réalité même qui est en jeu ». (A. Breton, « Le Surréalisme et la peinture », dans *La Révolution surréaliste*, p. 27.)

⁸⁶ A. Breton, cité d'après M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, p. 24-25.

se manifester⁸⁷ ». Les surréalistes, cependant, refusent toute dualité des ordres et réfutent l'opposition entre le corps et l'esprit, entre la vie « réelle » et un au-delà existant hors de cette dernière. L'esprit humain est une entité absolue englobant toutes les dimensions de l'existence⁸⁸. Aussi l'analogie poétique, utilisée par Breton dans sa poésie, révèle-t-elle que la pensée surréaliste est rigoureusement empirique : « [e]lle vise à rendre manifeste, par la relation du perçu et du senti, 'la vraie vie 'absente'' sans chercher 'à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque 'au-delà'' »⁸⁹ ». L'analogie poétique vise donc à saisir, à travers les sens et l'acte de perception, « la vraie vie absente », alors que l'analogie mystique se borne à faire la conquête d'un « quelconque au-delà », objectif fuyant et irréalisable.

Le théâtre de Maeterlinck est donc fondé sur l'analogie mystique, cet art représentatif et, par là même, illusoire, rendant inatteignable la fusion complète des diverses sphères du réel : la dialectique du visible et de l'invisible, du matériel et de l'imaginaire, est inhérente au genre théâtral. Pour cette raison, le drame n'est pas un genre de prédilection pour les surréalistes, car il entraîne la dissociation de la personnalité et nie la subjectivité absolue. À cet égard, les critiques d'Eugène Ionesco dirigées au genre théâtral feront écho à celles de Maeterlinck, les deux dramaturges cherchant à contourner cette scission fondamentale :

Je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la

⁸⁷ A. Breton, *Signe ascendant*, p. 9.

⁸⁸ Dans les mots de Robert Bréchon, « [l]es notions de limite, de règle, donc de nature humaine et de destin, celles de séparation de l'âme et du corps, de partage du bien et du mal, le surréalisme les rejette comme autant de chaînes qui empêchent l'esprit de s'élancer vers l'infini du possible ». (R. Bréchon, *Le Surréalisme*, p. 24.) Selon Maurice Blanchot, « [l]e surréalisme [...] est une de ces tentatives par lesquelles l'homme prétend se découvrir comme totalité : totalité inachevée et cependant capable, à un instant privilégié [...], de se saisir comme totalité ». (M. Blanchot, « Réflexions sur le Surréalisme », dans *La Part du feu*, p. 97.)

⁸⁹ C. Abastado, *Introduction au Surréalisme*, p. 152. A. Breton, *Signe ascendant*, p. 9.

réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre : deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre⁹⁰.

Face à cette impossibilité, la scène théâtrale se transforme en zone « intermédiaire » qui s'insère entre le matériel et l'imaginaire, empêchant toute fusion des deux. Ce dualisme constitue la faiblesse du genre théâtral : Maeterlinck décrit un « instinctif malaise » et une « élémentaire inquiétude » qui s'emparent du spectateur devant tout spectacle, lorsqu'il doit faire face à ce monde intermédiaire « auquel ne correspond aucun de nos sens manifestes ou secrets [...]. Ce n'est pas encore l'art et ce n'est plus un acte ordinaire de la vie, et le spectateur n'a pas qualité pour apercevoir les relations de ce monde intermédiaire avec les mondes éternels⁹¹ ». Aussi, selon Maeterlinck, le théâtre camoufle-t-il plus qu'il ne révèle : « [i]l faut admettre que le théâtre, du moins en ses tendances, est un art; mais je n'y trouve pas la marque des autres arts, ou plutôt, j'y trouve deux marques qui semblent s'annuler. L'art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l'hypocrisie de l'infini. Il est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage⁹² ». Ainsi, pour Maeterlinck, la zone « hybride » que constitue le théâtre est-elle perçue péjorativement : elle trahit tout objectif de décroisement et d'unification en favorisant au lieu l'existence d'un monde désarticulé, régi par la dialectique de l'absence/présence.

Et pourtant, Maeterlinck éprouve une certaine fascination quant au potentiel que recèle le genre théâtral. Dans le théâtre, comme dans toute forme d'art visuel, l'image, tel que le constate Rachida Triki en se fondant sur ce que Jean-Paul Sartre énonce dans *L'Imaginaire*, « est la présentification d'un irréel qui a, à son amont, la

⁹⁰ E. Ionesco, « Expérience du théâtre », dans *Notes et contre-notes*, p. 49.

⁹¹ M. Maeterlinck, « Théâtre d'andriodes », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, p. 22, 33.

⁹² M. Maeterlinck, « Menus propos : Le théâtre », dans *Œuvres I*, p. 457.

liberté de l'artiste et, à son aval, celle du spectateur⁹³ ». Amalgame d'un acte de création et de vision, l'image n'est pas une copie de la nature, mais une production « hors de la conscience⁹⁴ » : par la suite, selon Triki, « l'objet se donne [au spectateur] en imagination et non pas dans sa présence réelle⁹⁵ ». L'image créée dans l'esprit du personnage maeterlinckien est intangible, irréelle et donc abstraite en ce qu'elle n'appartient plus à la réalité objective et s'oppose ainsi à la « réalité matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens », décrite par Ionesco. C'est en libérant les pouvoirs d'imagination de ses personnages que Maeterlinck évoque ce qui *peut être*, permettant au personnage et au spectateur de dépasser la réalité concrète. Breton explique ce phénomène ainsi : « [c]hère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. [...] Réduire l'imagination à l'esclavage, [...] c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être* [...] »⁹⁶. Lorsque l'imagination, mécanisme tout-puissant et involontaire, supprime la raison objective, « un monde ramifié à perte de vue[, ...] tout entier parcouru de la même sève⁹⁷ » et contenant une variété infinie de formes, apparaît. Dans ce dernier, les frontières entre le réel et l'irréel se brouillent, transformant l'univers maeterlinckien en un monde fantastique, c'est-à-dire créé par l'imagination. Ce qui *peut être* relève, d'une part, de ce que *voit* le personnage et, d'autre part, de ce qu'il *crée*. L'acte créateur, en formant ou en figurant la réalité intérieure et extérieure au moyen d'une image, naît de la conscience de l'individu. En même temps, il correspond à l'acte de poser une image

⁹³ R. Triki, *L'Image : Ce que l'on voit, ce que l'on crée*, p. 53.

⁹⁴ J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, p. 18.

⁹⁵ R. Triki, *L'Image : ce que l'on voit, ce que l'on crée*, p. 35.

⁹⁶ A. Breton, « Premier manifeste du Surréalisme (1924) », dans *Les Manifestes du Surréalisme*, p. 15.

⁹⁷ A. Breton, *Signe ascendant*, p. 9.

au dehors et, par là même, une frontière, un espace grandissant, s'impose entre l'image et l'individu. L'acte de création donne donc lieu à un acte de vision. Paradoxalement, bien que l'image naisse de l'imagination du personnage, au moment de l'acte de vision, elle appartient à un univers extérieur : pour cette raison, le personnage s'y reconnaît ainsi que son environnement et, en même temps, il la perçoit comme objet étranger, situé en dehors de sa conscience. Une rose apparaissant dans le champ de vision de Mélisande demeure invisible aux yeux de Pelléas, ce qui laisse supposer que cette image est à la fois un produit de la conscience de Mélisande ainsi qu'un objet perçu à distance, émergeant sur un fond noir. Mélisande entretient un rapport narcissique intense avec cette image, comme s'il s'agissait d'un reflet de sa propre conscience. De cette façon, Maeterlinck exploite la duplicité de l'image, autant représentative et mimétique qu'irréelle et fictionnelle, afin de substituer à la réalité matérielle une réalité mentale.

C) L'IMAGINAIRE ET LE FANTASTIQUE

L'imagination créatrice, confondant ces deux réalités, est le seuil du fantastique : en se distanciant de la réalité objective, elle fait naître l'angoisse de l'« inconnu sans visage »⁹⁸. Difficiles à cerner et à définir, les formes issues de cette superposition du réel et de l'irréel ne s'expliquent plus selon les lois de la nature, prenant ainsi une allure « menaçante ». Puisqu'il est impossible de capter l'essence d'une telle image, cette dernière est marquée par un « manque à savoir », renforçant la dialectique du paraître et de l'être, de l'illusion et de la réalité. Maeterlinck préserve la dimension dualiste de l'œuvre d'art, l'image devenant un écran empêchant le

⁹⁸ M. Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre », dans *Œuvres I*, p. 457.

personnage de traverser la zone intermédiaire pour atteindre l'au-delà, domaine de l'irréel :

Le poème était une œuvre d'art et portait [une variété d'] obliques et admirables marques. Mais la **représentation** vient le contredire. [...] La densité mystique de l'œuvre d'art a disparu. Elle produit à peu près, par rapport au poème, ce qui se produirait si vous étendiez une peinture dans la vie; si vous transportiez ses personnages profonds, silencieux et accablés de secrets, au milieu des glaciers, des montagnes, des jardins et des archipels où ils semblent être, et si vous y entriez à leur suite, une lumière inexplicable s'éteindrait subitement, et par rapport à la jouissance mystique que vous aviez éprouvée auparavant, vous seriez tout à coup comme un aveugle au milieu de la mer⁹⁹.

Pour cette raison, le préfixe « re » dans « représentation » n'indique ni la duplication, ni le redoublement, mais l'insistance : d'après Rachida Triki, « ce qui insisterait dans l'image serait ce seuil d'invisibilité qui attend de faire image, de prendre corps dans une œuvre, dans un visage, dans notre regard et dans notre imaginaire¹⁰⁰ ». Dans le premier théâtre, les éléments naturels, par leur récurrence constante sous forme de sons, d'odeurs ou d'images visuelles, forment un langage à part servant à composer un microcosme du monde que le spectateur doit déchiffrer. Cependant, la fonction de ce langage est ambivalente : il suggère l'existence d'un « ailleurs », d'une deuxième réalité, qui dépasse le cadre de ce microcosme et qui obscurcit le sens de ce dernier. Kandinsky, dans ses œuvres d'inspiration symboliste et expressionniste, se sert de la couleur afin de camoufler le contenu de l'œuvre. Dans une note inédite accompagnant une des premières versions de *Du Spirituel dans l'art*, il écrit : « [t]he rich coloring of the picture must exercise an irresistible fascination on the viewer and at the same time obscure the underlying content¹⁰¹ ». Dans *Les Aveugles*, les personnages cherchent à

⁹⁹ M. Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre », dans *Œuvres I*, p. 458 ; mes italiques.

¹⁰⁰ R. Triki, *L'Image: ce que l'on voit, ce que l'on crée*, p. 20.

¹⁰¹ W. Kandinsky, cité d'après H. Friedel et A. Hoberg, *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich*, s.p.

identifier et à comprendre la signification des signes qui les entourent : l'odeur des feuilles mortes, le vol d'oiseaux nocturnes, le bruit des vagues, autant de signes auditifs, olfactifs et, dans d'autres pièces, visuels que Maeterlinck multiplie dans son premier théâtre afin d'évoquer une atmosphère d'horreur¹⁰², surdéterminée par l'insécurité des personnages faisant face à un monde qu'ils ne savent décoder. Ce langage doit véritablement être « compris », tel que le constatent les aveugles : « [j]e ne connais pas la nature de ce bruit »; « je ne *comprends* plus aucun bruit¹⁰³ ». Le personnage voyant ne réussit pas, tout comme celui qui est aveugle, à déchiffrer ces signes afin d'appréhender son environnement et saisir son fonctionnement : selon Denis Laoureux,

Le mystère prend le pas sur l'exposé rationnel, et la scène interroge les lois inconnues qui régissent l'univers. Enracinée dans l'idéalisme allemand, relayée par Baudelaire, cette vision se fonde sur le principe de 'correspondance' entre l'ici et l'ailleurs, entre le sensible et l'intelligence, entre la condition humaine et la vie de l'univers, entre la poésie et cosmologie. Le monde constitue une toile dont la lecture se joue sur le mode du déchiffrement. Rien n'est tel que nous le voyons car le visible dissimule un sens qu'il faut décrypter¹⁰⁴.

Ainsi les descriptions des paysages demeurent-elles incomplètes, l'objectif n'étant pas de rendre « l'objet », mais, par le vide, de laisser transparaître une deuxième réalité. La description de l'île sur laquelle se trouvent les aveugles fait écho, par son manque de précision, aux descriptions de paysages faites par des personnages « voyants » :

La plus vieille aveugle : Il [le prêtre] disait aussi qu'il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes. Lui-même ne l'a jamais entièrement

¹⁰² Cette atmosphère d'horreur, où règne la peur causée par l'ignorance et l'insécurité, est rendue, dès la première scène de *La princesse Maleine*, par de nombreux signes visuels servant de mauvais augure, dont la pluie, l'orage et la « mauvaise nuit ». (M. Maeterlinck, *La princesse Maleine*, dans *Œuvres II*, p. 85. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Maleine*.) Tout comme les personnages aveugles du premier théâtre, Stéphano et Vanox, officiers du roi Marcellus, demeurent incertains quant à la signification précise de ces signes et en sont saisis d'effroi.

¹⁰³ M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, dans *Œuvres II*, p. 296 ; mes italiques. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Aveugles*.

¹⁰⁴ D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 239-240.

parcourue; il y a une montagne où personne n'a monté, des vallées où l'on n'aime pas à descendre et des grottes où nul n'a pénétré jusqu'ici. Il disait enfin qu'il ne fallait pas toujours attendre le soleil sous les voûtes du dortoir; il voulait nous mener jusqu'au bord de la mer. Il y est allé seul. (*Aveugles*, p. 294.)

C'est de la même façon que, dans *Alladine et Palomides*, Palomides décrit le paysage entourant le château :

Il [le pont] mène à la forêt. On y passe rarement. On aime mieux faire un très long détour. Je crois qu'on en a peur, parce que les fossés sont plus profonds qu'ailleurs en cet endroit, et que l'eau noire qui descend des montagnes bouillonne horriblement entre les murs avant de s'aller jeter dans la mer. Elle y gronde toujours ; mais les quais sont si hauts qu'on l'aperçoit à peine. C'est l'aile la plus déserte du palais. Mais de ce côté-ci la forêt est plus belle, plus ancienne et plus grande que toutes celles que vous avez vues. Elle est pleine d'arbres extraordinaires et des fleurs qui sont nées d'elles-mêmes. (*Alladine*, p. 469.)

Dans ces « tableaux » lacunaires de paysages, le sens ne réside pas dans ce que l'on perçoit, mais plutôt dans ce qui n'est pas représenté et qui est comblé par les pouvoirs de l'imagination du spectateur et du personnage : « [m]ais il n'y a rien à voir au-dehors! » (*Aveugles*, p. 294), s'exprime un aveugle. Le vide, comme le langage des formes de la nature, communiquent non seulement l'« insistance » dans l'image de ce qui demeure invisible, mais transmet également une tension entre l'absence et la présence. La fonction de l'image doit dépasser celle d'un miroir et celle d'un écran : en cessant de désigner un simple « objet », elle devient un acte, un moyen de franchir les limites imposées par la « zone intermédiaire » de la réalité immédiate.

Décollement du réel, le fantastique, en tant que « prolongement du réel dans l'imaginaire¹⁰⁵ », est essentiellement métamorphose : il peut naître, comme le constate Robert Bréchon, « d'une distorsion des choses ou des êtres », ou encore « d'un

¹⁰⁵ R. Bréchon, *Le Surréalisme*, p. 95.

décalage entre les faits relatés et leur signification¹⁰⁶ ». Selon Kandinsky, dans le théâtre de Maeterlinck, la réalité abstraite gagne en supériorité, ce qui met davantage en valeur la nature ambivalente des corps et objets représentés sur scène. En décrivant l'atmosphère fantastique du premier théâtre, il préfère employer le qualificatif « surnaturel » :

[Maeterlinck] nous entraîne dans un monde que l'on appelle fantastique, mais que l'on dirait plus justement surnaturel. Sa princesse Maleine, les Sept Princesses, Les Aveugles, etc., *ne sont pas des hommes* de temps révolus, comme le sont à nos yeux les héros stylisés de Shakespeare. Ce sont vraiment des âmes qui cherchent dans le brouillard, que le brouillard menace d'étouffer et sur lesquelles plane une sombre et invisible puissance. L'obscurité spirituelle, l'insécurité de l'ignorance et la peur de cette ignorance sont le monde de ses héros. (DS, p. 80.)

Selon Kandinsky, les personnages eux-mêmes sont des êtres « dématérialisés », « transformés », des âmes cherchant leur voie dans l'obscurité, plutôt que des corps agissants. Les corps et formes présents sur scène servent à évoquer ce qui demeure irréprésentable. Pour sa part, dans la série des « Improvisations » datant des années 1910, Kandinsky tend vers l'abstraction en optant non pour un style géométrique, comme chez Franz Marc ou Pablo Picasso, ni ornemental, identifiable dans l'œuvre de Gustav Klimt, mais plutôt pour le processus complexe de la métamorphose, menant à la dissolution graduelle de l'objet. Les « Improvisations » retiennent des éléments figuratifs. Cependant, ces formes sont dépourvues de « sens logique », leurs contours extérieurs les rendant méconnaissables. *L'Improvisation 18 (mit Grabstein)* (avec pierre tombale) (1911) se compose d'un amas de formes vagues, l'une placée au-dessus de l'autre en couches diagonales. Les trois pierres tombales dans le coin inférieur droit sont placées en écho aux trois figures humaines dans le coin supérieur gauche. Par la réduction et la concision, Kandinsky rend la forme obscure :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

My personal qualities consist in the ability to make the inner element sound forth more strongly by limiting the external. Conciseness is my favorite device. For this reason I do not carry even purely pictorial means to the highest level. Conciseness demands the imprecise (i.e., no pictorial form – whether drawing or painting – that produces too strong an effect)¹⁰⁷.

Le réel prend des proportions incommensurables et, dans son élargissement, permet la « vision de l'invu », la « montée à la forme » d'un phénomène qui ne pourrait autrement exister et se communiquer qu'à l'état de l' « idée¹⁰⁸ ». Ainsi les pierres tombales servant de miroir aux figures humaines, tout comme les « pupazzi mystiques », corps décharnés, déambulant comme dans un songe sur la scène, évoquent-elles une réalité surnaturelle lugubre et sombre qui ne peut s'incarner qu'à travers la métamorphose des formes.

D) LE SURNATUREL ET LA SUBJECTIVITÉ DE L'INDIVIDU

Même si le fantastique « ne dure que le temps d'une hésitation[, ...] commune au lecteur et au personnage¹⁰⁹ », comme le propose Tzvetan Todorov, le surnaturel pénètre en profondeur les drames de Maeterlinck. Le surnaturel et le fantastique créent tous les deux un rôle primordial pour le lecteur-spectateur, le laissant dans l'incertitude lorsque les explications d'un phénomène par causes naturelles ou par causes surnaturelles demeurent également insatisfaisantes. Kandinsky admet lui-

¹⁰⁷ W. Kandinsky, « Kandinsky : Kollektiv-Ausstellung, 1902-1912 », dans *Complete Writings on Art*, p. 346. Il n'existe pas de traduction française de ce texte.

¹⁰⁸ Selon Alain Bonfand, cette « vision de l'invu » chez Kandinsky correspond à une anamorphose, c'est-à-dire à une « montée à la forme ». (A. Bonfand, *L'Art abstrait*, p. 11.) Une anamorphose est une image résultant d'une « transformation, par un procédé optique ou géométrique, d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un miroir courbe ou par un examen hors du plan de la transformation ». (P. Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, p. 79.) D'après Bonfand, ce qui est « abstrait » aux yeux de Kandinsky ne désigne pas ce qui provient d'un processus d'épuration, mais plutôt « l'apparition, les apparitions dans leur singularité, l'éblouissement qu'elles provoquent, ici à partir d'un tableau, d'une apparition donc au premier degré ». L'abstraction équivaut donc à une « 'vision' au second degré », c'est-à-dire à une « vision d'une vision », réunissant la chose « vue », l'apparition, et l'action de voir, de se la représenter en esprit. (A. Bonfand, *L'Art abstrait*, p. 11.)

¹⁰⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 46.

même, dans *Du Spirituel dans l'art*, « ne pas tracer de limites trop strictes » (DS, p. 68) entre les formes réelles et les formes abstraites. Surtout, il devient difficile de distinguer ce qui est issu de l'imagination d'une subjectivité de ce qui semble être le produit de forces inconnues, tel que le constate Todorov :

celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous¹¹⁰.

Les deux explications semblent possibles mais, comme le souligne Todorov, une subjectivité doit choisir entre elles. Dans le premier théâtre, cette réflexion s'applique aux objets qui refont surface dans la mémoire des personnages, comme à ceux qui semblent jouer le rôle de « présages ». Cependant, l'on ne cherche plus à classer ces apparitions selon leur appartenance à la réalité « naturelle » ou surnaturelle : le sujet doit plutôt déterminer si les phénomènes qu'il perçoit sont le produit de sa propre conscience ou de forces qui lui sont extérieures. Selon Denis Laoureux, « [l]a nature se déploie [...] selon un processus subjectif qui n'abolit pas le réel, mais en élargit les limites pour composer une image psychique¹¹¹ ». En effet, ces vestiges de la réalité « intermédiaire », sont-ils des produits de l'imagination de l'individu et donc issus d'une source psychique, ou font-ils partie d'une réalité surnaturelle dont les forces agissent imperceptiblement pour transformer le quotidien? L'image suscitée semble être distordue à la fois par une subjectivité et par une réalité cachée : il en résulte qu'elle ne peut être appréhendée que sous sa forme la plus « simplifiée », c'est-à-dire dans son essence. Ce phénomène s'observe lorsque la jeune aveugle raconte son

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹¹ D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 247.

passé. Ses souvenirs étant flous et imprécis, elle ne peut montrer ce passé que par des « signes » évoquant l'essence pure de certains phénomènes naturels :

Premier aveugle-né : D'où venez-vous donc?

La jeune aveugle : Je ne saurais le dire. Comment voulez-vous que je vous l'explique? – C'est trop loin d'ici; c'est au-delà des mers. Je viens d'un grand pays... ***Je ne pourrais le montrer que par des signes***; mais nous n'y voyons plus... J'ai erré trop longtemps... Mais j'ai vu le soleil et l'eau et le feu, des montagnes, des visages et d'étranges fleurs... Il n'y en a pas de pareilles dans cette île; il y fait trop sombre et trop froid... Je n'en ai plus reconnu le parfum depuis que je n'y vois plus... Mais j'ai vu mes parents et mes sœurs... J'étais trop jeune alors pour savoir où j'étais... Je jouais encore au bord de la mer... Mais comme je me souviens d'avoir vu!... Un jour, je regardais la neige du haut d'une montagne... Je commençais à distinguer ceux qui seront malheureux... (*Aveugles*, p. 302; mes italiques.)

Alors qu'une description du genre « naturaliste » produirait une image « opaque », empêchant la dimension surnaturelle de percer, cette « toile » est marquée par le vide : les objets sont éphémères, mais la « vibration » ou la « résonnance intérieure » qui en émane perdure dans la mémoire du personnage¹¹². Dans *Pelléas et Mélisande*, Pelléas réussit d'autant plus à saisir ce que Mélisande éprouve au plus profond de son être, c'est-à-dire l'amour, que l'apparence physique de cette dernière s'estompe dans sa pensée. Lorsque Pelléas s'apprête à partir, il cherche à revoir son regard, entité translucide qui permet d'entrevoir brièvement les essences cachées, telles une série d'idées pures platoniciennes, contenues dans l'âme de Mélisande :

Pelléas : Il est tard; elle ne vient pas... Je ferai mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci... Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait, par moment, qu'il y a plus de cent ans que je l'ai revue... Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline... Il faut que je la voie une dernière fois,

¹¹² Pour deux autres aveugles, le souvenir du soleil, dont l'« existence » semble remplacée par une « essence » pure, refait surface : « Moi, j'ai vu le soleil lorsque j'étais très jeune »; « Moi aussi, il y a des années; lorsque j'étais enfant; mais je ne m'en souviens presque plus ». (*Aveugles*, p. 297.)

jusqu'au fond de son cœur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...¹¹³.

Le souvenir qu'il porte en lui, dans son « sac de mousseline », est fragile, un bref reflet offert par l'eau, mais hautement révélateur, rejoignant ce qu'exprime Breton à l'égard de Kandinsky : « nul ne tend davantage, en distinguant autour de lui ce qui est essentiel de ce qui est accidentel, à nous faire retrouver dans la nature une simple image de nous-même¹¹⁴ ». La fonction des formes naturelles dans le théâtre de Maeterlinck s'apparente à celle de la couleur et de la forme kandinskiennes : elles constituent un « canal » menant vers une réalité intérieure, composée de vibrations, imperceptibles d'un point de vue empirique. Charles Estienne constate que « Kandinsky a fait le pas, franchi la frontière séparant le monde extérieur du monde intérieur, et de là il découvre tout le monde, vu dans son esprit, dans son essentiel¹¹⁵ ». Maeterlinck vise ce même objectif : l'image, comme acte créateur, engage tout l'être. L'image-souvenir, chez Pelléas comme chez les aveugles, se compose d'essences reflétant une réalité concrète, tout en étant le produit d'une conscience individuelle. En se superposant ainsi, les deux aspects de cette dialectique cessent d'être perçus contradictoirement.

En plus des images entrevues dans le passé, ce phénomène concerne aussi celles qui surviennent dans le moment présent et qui servent de présages d'un avenir incertain. Kandinsky compare Maeterlinck à Edgar Allan Poe, car les deux auteurs exploitent l'« effet » que peut dégager un signe : le dramaturge, comme Poe, « montre la voie dans laquelle on apprend rapidement que le tonnerre, l'éclair, la lune derrière

¹¹³ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, dans *Œuvres II*, p. 428. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Pelléas*.

¹¹⁴ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 286.

¹¹⁵ C. Estienne, « L'art abstrait au XXe siècle », *Pour et contre l'art abstrait ; Cahiers des amis de l'art*, p. 36.

les nuages rapides sont des moyens matériels extérieurs qui, sur scène, plus encore que dans la nature ressemblent au ‘croque-mitaine’ des enfants. Les moyens véritablement intérieurs ne perdent pas si facilement leur force et leur *effet* » (DS, p. 84; mes italiques). Un tel signe, par sa définition même, sert à représenter une entité absente et à remplacer ce qui ne peut être ni figuré, ni conceptualisé. Le présage, en tant que « montée à la forme », rend l’invisible, l’avenir, vaguement perceptible. Son sens exact, cependant, et ce qu’il laisse prévoir demeurent instables : ces images, dépourvues d’objet précis et débordant la connaissance rationnelle du lecteur-spectateur, suscitent l’angoisse et la peur. Le personnage interprète ce présage comme signe du malheur, de la fatalité et de la mort qui le guettent. Pour cette raison, ce signe dégage davantage un effet, tel un gaz qui environne une personne ou une chose¹¹⁶. Cette atmosphère de peur et de crainte est surdéterminée dans *La princesse Maleine* : le ciel « aussi noir que l’étang¹¹⁷ », puis rouge (*Maleine*, p. 120), la lune « étrangement rouge » (p. 86), le « grand navire noir » évoquant « le Jugement dernier » (p. 201-202), autant de signes qui, dès la première scène de la pièce, font que les officiers de Marcellus s’exclament :

Vanox : On dit que tout ceci présage de grands malheurs!

Stéphano : Oui; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus.

Vanox : On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses. (*Maleine*, p. 84.)

Le présage, conformément à la nature ambivalente du genre fantastique, « ne nie pas le réel, il l’anesthésie pour en élargir les limites afin de mettre en scène ces ‘voix de

¹¹⁶ Comme le propose Gorceix, « le drame de Maeterlinck, comme le poème, est construit sur l’*effet* à produire ». (P. Gorceix, « Maurice Maeterlinck et l’analogie », p. 32.) Les métaphores, symboles, analogies et sous-entendus permettent de mettre en œuvre une « esthétique de l’effet ». (P. Gorceix, « De *La princesse Maleine* à *La princesse Isabelle* », dans *Œuvres II*, p. 32.)

¹¹⁷ M. Maeterlinck, *La princesse Maleine*, dans *Œuvres II*, p. 166. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Maleine*.

l'inconnu' qui hantent le premier théâtre de Maeterlinck¹¹⁸ ». Dans ces images, Maeterlinck ne cherche pas tant à *représenter* un objet qu'à rendre l'*esprit des choses*, c'est-à-dire une « présence » essentielle.

E) L'IMAGE « PLASTIQUE » ET LA RÉALITÉ « TEXTUELLE »

En cherchant à faire régner l' « invisible » sur la scène, Maeterlinck doit surmonter un défi qui lui est imposé par le genre théâtral : l'existence du théâtre, comme de la peinture, dépend de l'acte de « vision », qui semble dès le départ entièrement ancré dans le monde matériel. Comment se défaire de cette qualité « référentielle » ? La solution proposée par Maeterlinck est quelque peu paradoxale, puisque le dramaturge choisit d'exploiter pleinement le caractère « visuel » et même pictural de son théâtre, au lieu d'y renoncer complètement et de se concentrer exclusivement sur les qualités intrinsèques au texte et au mot, tel que le permet la poésie. Tout de même, à un premier niveau, Maeterlinck fait usage de certains aspects du genre poétique. Contrairement au théâtre, la poésie se rapproche plus facilement de l'abstraction. D'un certain point de vue, il n'y a pas d'œuvre d'art plus « abstraite » qu'une œuvre poétique. Selon George Roque,

Dans la fonction ordinaire du langage, représentative, le mot renvoie à l'objet qu'il nomme. En revanche, si 'un fait de nature' se trouve transposé dans le langage poétique, cette fonction disparaît; grâce à l'évocation poétique cesse d'opérer ce qui est pratique dans le langage courant, mais devient une 'gêne' dans la poésie : le 'concret rappel' de la chose que désigne le mot. Et c'est dans la mesure où, disons, cette fonction sémantique du mot s'atténue que peut surgir la 'notion pure'¹¹⁹.

Jakobson décrit ainsi le langage poétique de Mallarmé : « Aucun mot poétique n'a d'objet. C'est à quoi pensait le poète français qui disait que la fleur poétique est

¹¹⁸ D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 240.

¹¹⁹ G. Roque, *L'Art abstrait*, p. 322.

*l'absente de tous bouquets*¹²⁰ ». Contrairement à la poésie, le théâtre est fondé sur le dialogue, selon lequel le « concret rappel » de la chose assure la communication entre les personnages, mais qui, en même temps, fait perdre la « notion pure » que possède un mot poétique.

Dans le théâtre traditionnel, contrairement à la poésie, les événements rapportés ne sont pas uniquement intérieurs au texte : ils sont également représentés dans une sphère extra-textuelle, c'est-à-dire sur la scène. La fonction de la réalité « non textuelle », basée sur les personnages, l'action, l'atmosphère et le cadre, est principalement représentative. Cependant, Maeterlinck propose une reformulation radicale des rapports entre la réalité textuelle et non textuelle de son théâtre en contournant chacune de ces tendances à la mimésis énoncées plus haut : les personnages sont déshumanisés et deviennent de simples fantoches; l'action est réduite au statisme; l'atmosphère est mystique, lourde de symbolisme et de sens « caché »; le cadre n'est plus une fenêtre transparente laissant apparaître la réalité, mais un outil « sélectif » et, par là, artificiel, encourageant une dialectique du visible et de l'invisible. De plus, pour décrire le langage théâtral de Maeterlinck, on a recours à des concepts normalement réservés au genre poétique et décrivant une réalité purement textuelle : rimes, rythme, figures de rhétorique. Le langage employé par les personnages maeterlinckiens s'éloigne de sa fonction en tant qu'outil de communication directe. Pourtant, même en poésie, une formule langagière peut mener

¹²⁰ R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 21.

à la représentation : tel que le constate Voltaire, une métaphore est une image¹²¹.

Ainsi, selon Todorov,

Il faudra attendre, en France tout au moins, Mallarmé, pour qu'on commence à prendre les mots pour des mots, non pour des supports imperceptibles d'images. Dans la critique contemporaine, ce sont les Formalistes russes qui ont les premiers insisté sur l'intransitivité des images poétiques. [...] On convient aujourd'hui que les images poétiques ne sont pas descriptives, qu'elles doivent être lues au pur niveau de la chaîne verbale qu'elles constituent, dans leur littéralité, non pas même à celui de leur référence. L'image poétique est une combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même : nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels¹²².

L'image poétique, intransitive, fait naître une réalité textuelle autonome, indépendante de circonstances extérieures.

La dimension « abstraite » de l'œuvre de Maeterlinck est présente, en germe, et perceptible dans les écarts entre une réalité non-textuelle et une réalité textuelle, soit « entre la traduction naturaliste d'une réalité visuelle extrinsèque et la manifestation tangible d'ambitions purement plastiques¹²³ ». Dans le premier théâtre, l'image devient une entité « plastique¹²⁴ », tel que le permet le langage poétique, apte à fragmenter les composantes d'une image et à les agencer de nouveau sans aucun souci de représentation mimétique. Chez Kandinsky, comme chez Maeterlinck, cette expérimentation a d'abord lieu au niveau de la couleur : pour Denis Laoureux,

À l'incertitude de la forme s'ajoute l'expressivité de la couleur. Maeterlinck se dégage non seulement de la clarté parnassienne de la ligne, mais aussi du principe classique du ton local comme restitution de la polychromie naturelle de l'objet. Tantôt un adjectif de couleur est donné à une abstraction, tantôt un objet prend une couleur étrangère à ses teintes originales¹²⁵.

¹²¹ D'après Voltaire, « la métaphore, pour être bonne doit être toujours une image ; qu'elle doit être telle qu'un peintre pût la représenter au pinceau ». (Cité d'après Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 65.)

¹²² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 65.

¹²³ D. Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, p. 36.

¹²⁴ Le terme « plastique » est relatif aux arts dont le but est d'élaborer des formes ou de donner une forme esthétique à des substances solides. Une forme « plastique » est donc malléable, ses composantes pouvant être séparées, puis réassemblées.

¹²⁵ D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 241.

Les couleurs deviennent des signes plastiques dont on perçoit les qualités intrinsèques. La ligne délimitant les objets s'estompe, alors que la couleur acquiert une charge expressive nouvelle : « la dissolution de l'objet dans une atmosphère monochrome » est occasionnée par l'abandon de « la 'monotonie' du trait par lequel la main nomme 'vainement' les choses dès qu'elle les situe dans un cadre de représentation mimétique¹²⁶ ». Cette tendance à conférer une réalité chromatique aux objets qui est étrangère à leur état naturel est propre au premier théâtre de Maeterlinck ainsi qu'aux tableaux de l'époque du Blaue Reiter de Kandinsky et de Franz Marc¹²⁷. La couleur, comme le mot, « n'est pas utilisée pour rendre le monde visible. Elle s'impose comme une réalité plastique tirant son autonomie de la résonance intérieure qu'elle produit¹²⁸ ». C'est ainsi que le soleil est perçu en tant que ligne bleue dans *Les Aveugles* : « [j]e crois qu'il fait très noir; quand il fait du soleil, je vois une ligne bleue sous mes paupières; j'en ai vu une, il y a bien longtemps; mais à présent, je n'aperçois plus rien » (*Aveugles*, p. 294). Dans *La princesse Maleine*, d'autres objets acquièrent une couleur inhabituelle : Vanox et Stéphano aperçoivent une comète versant du sang sur le château (*Maleine*, p. 84); la foudre tombe sur le moulin, prenant l'allure d'un « globe bleu » (p. 200); des « flammes vertes » (p. 201) engouffrent le château; la

¹²⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹²⁷ Dans *Blaues Pferd I* (Cheval bleu I) (1911), Marc « abandons 'natural' colors in favor of what Klaus Lankheit has termed 'essential color' ». (H. Friedel et A. Hoberg, *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich*, s.p.) Ce tableau illustre avec clarté la théorie des couleurs élaborée par Marc dans une lettre à August Macke. Il associe le bleu au masculin, à l'austérité et à la spiritualité. Le cheval est traditionnellement un symbole de la noblesse, mais grâce à cette nouvelle réalité chromatique, il acquiert une signification encore plus « spirituelle ». Marc a recours à cette même méthode dans *Die gelbe Kuh* (La vache jaune) (1911). Conformément à l'analyse du jaune faite par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art*, « le jaune est la couleur typiquement terrestre » et « sonne comme une trompette, jouée dans les aigus et de plus en plus fort, ou comme le son éclatant d'une fanfare » (DS, p. 148). La joie qu'évoque cette vache « sautant » est renforcée par le jaune vif avec lequel elle est peinte. Les tableaux d'animaux de Marc expriment un profond désir nostalgique de quitter le monde artificiel et matériel, fabriqué par l'homme, pour rejoindre un monde naturel où règne l'harmonie.

¹²⁸ D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 246.

princesse est décrite comme une « mendiante de cire » (p. 145), mettant en relief son allure pâle et amorphe. Ces couleurs confèrent aux objets une dimension surnaturelle, voire « irréelle », puisqu'elles encouragent la coexistence d'une variété infinie de composantes. Ainsi le souci de libérer la couleur et de lui permettre d'exister sans les contraintes de la forme se fait-il voir en poésie comme en peinture. Cependant, comme dans les tableaux fauniques de Marc, cette libération de la couleur n'entraîne pas la fragmentation d'une image, mais sert plutôt à en renforcer le contenu.

Cette expérimentation au niveau de la plasticité dépasse la couleur. La scène théâtrale de Maeterlinck ne se compose pas d'objets (châteaux, corridors, terrasses, jardins et fenêtres), comme le remarque Jakóbczyk, « mais de moyens picturaux (appelés souvent 'formels'), de lignes, de surfaces claires et obscures, chaudes et froides¹²⁹ ». Dans l'image qui suit, tirée des *Aveugles*, en combinant des couleurs, dont le bleu du ciel et le noir de la nuit, Maeterlinck évoque à la fois la clarté et l'obscurité ainsi qu'un espace clos et illimité : « [m]ais regardez le ciel; vous y verrez peut-être quelque chose! »; « Je ne sais si nous sommes sous le ciel »; « La voix résonne comme si nous étions dans une grotte »; « Je crois plutôt qu'elle résonne ainsi parce que c'est le soir » (*Aveugles*, p. 295). Les images d'un ciel bleu, de la grotte et d'un ciel de nuit sont superposées : leurs composantes sont fragmentées et de nouveau agencées de façon à ce que ces images se chevauchent, créant une alternance entre un cadre fermé et ouvert. La plasticité de l'image permet à de nombreuses formes de s'entrecroiser librement. Dans *Les Sept princesses*, un univers naissant à partir du texte prend forme dans l'esprit du lecteur-spectateur et ne peut être reproduit sur scène. Cette pièce, « construite exclusivement sur la puissance de suggestion des

¹²⁹ S. Jakóbczyk, « Structures picturales dans les drames de Maurice Maeterlinck », p. 34.

images », n'est pas « représentabl[e] », comme le soutient Paul Gorceix¹³⁰. Dans l'extrait suivant, la succession d'images est fondée sur le même principe de réagencement des composantes, tandis que la logique sous-tendant l'entrecroisement de ces dernières demeure inintelligible d'un point de vue « rationnel ». Diverses images ayant trait à l'obscurité, au bruit du vent, puis à l'eau sous ses différentes manifestations (la mer, la pluie, les larmes, l'eau comme entité isolante, puis personnifiée) sont fusionnées :

Le Prince : Oh ! qu'il fait noir cette nuit ! – Je ne sais plus où je suis ; je suis comme un étranger...

Le Roi : Le ciel s'est couvert tout à coup

Le Prince : Il y a du vent dans les saules...

Le Roi : Il y a jour et nuit du vent dans les saules ; nous ne sommes pas loin de la mer. – Écoutez ; il pleut déjà...

Le Prince : On dirait qu'on pleure autour du château...

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

La Reine : On dirait qu'on pleure dans le ciel...

Le Prince : Oh ! comme l'eau dort entre les murs !...

La Reine : Elle dort toujours ainsi ; elle est très vieille aussi...

Le Prince : Les cygnes se sont réfugiés sous le pont...

Le Roi : Voici des paysans qui rentrent leurs troupeaux...

Le Prince : Ils me semblent très vieux et très pauvres...

Le Roi : Ils sont très pauvres ; je suis roi de très pauvres gens... Il commence à faire froid...

Le Prince : Qu'y a-t-il là, de l'autre côté de l'eau ?

Le Roi : Là-bas ? – C'étaient des fleurs ; le froid les a tuées...¹³¹

Ainsi, alors que dans le théâtre traditionnel, la réalité extérieure offre un reflet de ce qui est énoncé dans le texte, dans les drames maeterlinckiens, la réalité textuelle sert à dépeindre un univers voilé qui ne peut être reproduit par des moyens matériels. Aucun dédoublement ne peut avoir lieu, le mot, la couleur et les moyens picturaux ne servant pas à rendre le monde visible, mais plutôt à suggérer ce qui sous-tend ce dernier.

¹³⁰ P. Gorceix, « De *La princesse Maleine* à *La princesse Isabelle* », dans *Œuvres II*, p. 26 ; « *Les Sept princesses* : Introduction », dans *Œuvres II*, p. 330.

¹³¹ M. Maeterlinck, *Les Sept princesses*, dans *Œuvres II*, p. 345-346. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Sept princesses*.

L'acte de vision est donc entièrement tourné vers l'intérieur afin d'appréhender les images construites par l'esprit.

F) L'IMAGE COMME MODE D'EXPRESSION

Cependant, chez Maeterlinck, le mode du visuel ne sert pas uniquement à pénétrer la sphère de l'imaginaire. La vision acquiert également de l'importance à un niveau métaphorique : c'est le symbole de la découverte, d'une quête épistémologique menée par le personnage et par le lecteur-spectateur. De ce point de vue, l'acte de perception est ancré dans le réel, c'est-à-dire dans l'expérience quotidienne : l'image se transforme en un mode d'expression et de communication. Par l'acte de vision, le personnage s'affirme en tant que « moi créateur » : toute conscience devient à la fois conscience de soi et de l'univers qui l'entoure. Cette dernière ne se développe qu'en fonction d'un apprentissage qui dépasse la réalité textuelle et qui est véritablement vécu par le personnage, comme par le lecteur-spectateur. L'influence du genre poétique permet à l'image, grâce à sa dimension « plastique », de prévaloir sur les mots, sur le langage lui-même. Mais c'est grâce au genre pictural que l'image peut acquérir une valeur « pratique », tout en se défaisant de sa fonction descriptive et représentative. Le cadre entourant la scène théâtrale, comme un tableau, ne laisse apparaître qu'un fragment de la réalité. Ce qu'il y a à l'intérieur du cadre est une construction, un univers assemblé par le « moi créateur », par le peintre comme par le personnage. Cette image « construite » et « encadrée » peut sembler artificielle, mais en même temps, ce « geste créateur » augmente la qualité « expressive » de l'image car il la relie à la subjectivité du lecteur-spectateur et du personnage. Le philosophe Nelson Goodman distingue ainsi l'expression de la représentation : « [à] titre

d'hypothèse, une différence caractéristique entre représentation et expression est alors que la représentation porte sur des objets ou des événements, tandis que l'expression porte sur des sentiments ou d'autres propriétés »¹³². Pour Maeterlinck, une image « expressive » porte sur une variété infinie de propriétés contenues dans le « moi créateur » :

toute explication s'anéantit dans son expression [c]ar ce n'est pas seulement au ciel et sur la terre, c'est surtout en nous-mêmes qu'il y a plus de choses que n'en peuvent contenir toutes les philosophies, et dès que nous ne sommes plus obligés de formuler ce qu'il y a de mystérieux en nous, nous sommes plus profonds que tout ce qui a été écrit, et plus grands que tout ce qui existe¹³³.

Ainsi l'image ne peut-elle valoir pour ce qu'elle représente, décrit ou « explique », mais uniquement pour ce qu'elle « exprime ». Puisque le « moi créateur » s'invente justement dans le *mouvement* par lequel il s'exprime, l'acte de perception est apte à traduire les qualités mobiles et, surtout, transitoires de l'image, alors que le langage parlé et écrit tend à capter et à figer une image plastique. De la même façon, dans le tableau *Lyrique* (1911), Kandinsky traduit cette même mouvance au moyen de deux formes simplifiées, celle d'un homme et d'un cheval, s'étreignant. Cette image est évanescence et fugace : l'« étreinte, on la devine plus qu'on ne la voit, on l'éprouve plus qu'on ne l'identifie formellement¹³⁴ ». L'image devient une entité vivante, autonome, mais qui conserve sa transitivity par le fait qu'elle peut être « éprouvée » et « entrevue », même si elle ne se laisse pas « expliquer » par le langage traditionnel.

L'image comme mode d'expression stimule et oriente le dialogue des personnages. Leurs propos sont remplacés par un nouvel « outil » de communication, le regard : à travers ce dernier, le personnage appréhende son environnement en le

¹³² N. Goodman, *Langages de l'art*, p. 80.

¹³³ M. Maeterlinck, « Ruysbroeck l'admirable », dans *Le Trésor des humbles*, p. 72.

¹³⁴ H. Scepi, « La forme et le style », dans *L'Art pris au mot*, p. 482.

transformant en images. Ces dernières se regroupent en séries et sont en dialogue les unes avec les autres. Dans *La princesse Maleine*, le roi Hjalmar ne communique que selon le mode du visuel. Les mots du prince ne suffisant pas au roi pour le convaincre du retour de Maleine, ce dernier s'exclame : « [m]ontrez-la ! Je veux la voir ! » (*Maleine*, p. 136). Sur le plan visuel, les regards s'entrecroisent et permettent aux personnages de communiquer entre eux¹³⁵. Seuls certains personnages, dont le roi Hjalmar, Maleine et le prince Hjalmar, ont accès à ce mode de communication. Tout comme le roi sait interpréter le regard accusateur de Maleine afin de se trouver coupable de la mort de la princesse, il est également convaincu que sa conscience est « transparente » et peut être fouillée du regard par les autres. C'est ainsi que le roi se reconnaît coupable du meurtre de Maleine (« Elle [le corps sans vie de Maleine] nous regarde, oh ! oh ! » (p. 179)) et ressent le jugement des autres personnages (« Je n'avais plus pleuré depuis le déluge ! Mais maintenant je suis dans l'enfer jusqu'aux yeux ! – Mais regardez leurs yeux ! Ils vont sauter sur moi comme des grenouilles » (p. 236)). À d'autres reprises, des signes visuels, tels que la clarté soudaine ou une tapisserie suspendue au mur, s'avèrent beaucoup plus lourds de signification que les mots :

Le Roi : Allumez les lampes ! oui, allumez-les toutes ! *On rallume les lampes.* Il fait trop clair maintenant ! Est-ce que vous me voyez ? [...] Mais pourquoi me regardez-vous tous ? (*Maleine*, p. 218.)

La tapisserie illustrant le Massacre des Innocents, puis remplacée par une autre dépeignant le Jugement dernier, rappelle au roi le crime qui sera bientôt commis :

¹³⁵ Maeterlinck décrit ainsi ce mode communication : « c'est au moment où la phrase s'arrête et où les mots se cachent, que notre regard inquiet rencontre tout à coup, à travers les années et les siècles, un autre regard qui l'attendait patiemment sur le chemin de Dieu. Les paupières clignent en même temps, les yeux se mouillent de la rosée douce et terrible 'un mystère identique, et nous savons que nous ne sommes plus seuls sur la route sans fin... ». (M. Maeterlinck, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 92.)

« [j]e ne veux plus la voir ! je ne veux plus la voir ! Écartez-la ! » (*Maleine*, p. 219). L'image devient un signe faisant partie d'un langage qui, contrairement à la parole, ne demeure pas hermétique et obscur : en incitant un dialogue « au second degré », elle éclaire plutôt une vérité.

Dans *Pelléas et Mélisande*, une succession d'images se rapportant à la mer illustrent, de façon allégorique, l'amour naissant entre les deux personnages. Seuls Pelléas et Mélisande partagent cette vision et en comprennent la signification « intérieure », qui ne peut être révélée par l'échange de mots. Geneviève, mère de Pelléas et de Golaud, observant ce même paysage et étant témoin de la conversation entre Pelléas et Mélisande, n'aperçoit pas les lueurs sur l'eau identifiées par les deux protagonistes : « [n]ous aussi; nous cherchions la clarté. Ici, il fait un peu plus clair qu'ailleurs; et cependant la mer est sombre » (*Pelléas*, p. 383), remarque-t-elle. Alors que les deux amants voient clairement l'arrivée d'un navire au loin, le spectre de l'amour, elle répond : « [j]e ne sais si nous pourrions le voir... il y a une brume sur la mer... » (*Pelléas*, p. 383). Lorsque les deux personnages se livrent pleinement à la contemplation de ces images, en silence, Geneviève interrompt ce dialogue « au second degré » : « [u]n silence. Personne ne parle plus?... Vous n'avez plus rien à vous dire?... Il est temps de rentrer. Pelléas, montre la route à Mélisande. Il faut que j'aille voir, un instant, le petit Yniold » (*Pelléas*, p. 384). Les images successives de la mer, du navire, de la clarté, de la brume qui se lève, nées de la symbiose des regards de Pelléas et de Mélisande, démontrent que ces derniers découvrent l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre :

Pelléas : Nous aurons une tempête cette nuit. Nous en avons souvent... et cependant la mer est si calme ce soir... On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus

Mélisande : Quelque chose sort du port...

Pelléas : Il faut que ce soit un grand navire... Les lumières sont très hautes, nous le verrons tout à l'heure quand il entrera dans la bande de clarté...

Geneviève : Je ne sais si nous pourrons le voir... il y a une brume sur la mer...

Pelléas : On dirait que la brume s'élève lentement...

Mélisande : Oui; j'aperçois, là-bas. Une petite lumière que je n'avais pas vue...

Pelléas : C'est un phare; il y en a d'autres que nous ne voyons pas encore

Mélisande : Le navire est dans la lumière... Il est déjà bien loin...

Pelléas : C'est un navire étranger. Il me semble plus grand que les nôtres...

Mélisande : C'est le navire qui m'a menée ici!...

Pelléas : Il s'éloigne à toutes voiles...

Mélisande : C'est le navire qui m'a menée ici. Il a de grandes voiles... Je le reconnais à ses voiles...

Pelléas : Il aura mauvaise mer cette nuit...

Mélisande : Pourquoi s'en va-t-il?... On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage...

Pelléas : La nuit tombe très vite... (*Pelléas*, p. 383-384.)

Le navire est également symbole de la fatalité, une ombre projetée sur cet amour, qui provoque un sentiment de peur et d'angoisse chez Mélisande. Cette forme de communication est intuitive et ne peut être entravée par des forces extérieures. Lorsque Golaud surprend ce genre d'échange entre les deux amants, il perçoit ces derniers en tant que simples « enfants » (*Pelléas*, p. 409). Ce dialogue au second degré n'a lieu qu'entre personnages faisant preuve d'une grande innocence ainsi que d'une sagesse profonde, qui n'est pas corrompue par un savoir acquis par l'expérience du monde.

Contrairement au roi Hjalmar, à Pelléas et à Mélisande, Golaud ne maîtrise pas le mode visuel du langage et, soupçonnant Mélisande d'infidélité, demande l'aide d'Arkël afin de pouvoir « interpréter » le regard de Mélisande :

Pourquoi m'examinez-vous comme un pauvre ? [demande-t-il à Mélisande] – Je ne viens pas vous demander l'aumône. Vous espérez voir quelque chose dans mes yeux, sans que je voie quelque chose dans les vôtres ? – Croyez-vous que je sache quelque chose ? – *À Arkël.* Voyez-vous ces grands yeux ? – On dirait qu'ils sont fiers d'être purs... Voudriez-vous me dire ce que vous y voyez ?... (*Pelléas*, p. 425.)

Incapable de percer les secrets de la conscience de Mélisande et d'y « lire » la vérité, il s'exprime ainsi :

Une grande innocence !... Ils [les yeux de Mélisande] sont plus grands que l'innocence !... Ils sont plus purs que les yeux d'un agneau... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence ! Une grande innocence ! Écoutez : j'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent ; et cependant, je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux !... Une grande innocence !... Plus que de l'innocence. On dirait que les anges du ciel s'y baissent tout le jour dans l'eau claire des montagnes !... Je les connais ces yeux ! Je les ai vus à l'œuvre ! Fermez-les ! fermez-les ! ou je vais les fermer pour longtemps !... – Ne mettez pas ainsi la main droite à la gorge ; je dis une chose très simple... Je n'ai pas d'arrière-pensée... Si j'avais une arrière-pensée, pourquoi ne la dirais-je pas ? Ah ! ah ! – ne tâchez pas de fuir ! – Ici ! – Donnez-moi cette main ! – Ah ! vos mains sont trop chaudes... Allez-vous-en ! Votre chair me dégoûte ! (*Pelléas*, p. 426.)

Loin « du plus petit secret des ces yeux », il retombe sur une explication d'ordre « charnel ». Il cherche à savoir la vérité sur la fidélité de Mélisande au moyen des mots et se sert de la figure de rhétorique de l'ironie, signe de l'artifice, en l'interrogeant : il camoufle son arrière-pensée et la transmet à demi-mots, pensant ainsi se défendre contre le mutisme de Mélisande. Ce mutisme ne sert pourtant pas à camoufler la vérité ; cette dernière demeure claire et perceptible au niveau visuel. Mais Golaud ne bénéficie pas des instances de communication permises entre les âmes pures et innocentes, lors desquelles le regard remplace la voix. Cette forme de communication est également mise en évidence lorsque Hjalmar décrit son amour pour Maleine : « [j]e ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux ; - et de croiser les mains ; - ainsi – et des cils blancs étranges ! Et son regard !... on était tout à coup comme dans un grand canal d'eau fraîche... Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet étrange regard... » (*Pelléas*, p. 95). Les mots « yeux » et « vue » parsèment les répliques de Hjalmar et visent à

caractériser le regard de Maleine, s'apparentant à de l'eau fraîche, entité vivante et purifiante¹³⁶. Les mots, en revanche, propagent l'aveuglement, tel que l'admet Golaud au moment de la mort de Mélisande : « [j]e ne sais rien ; c'est inutile... [...] Je ne saurai jamais !... Je vais mourir ici comme un aveugle !... » (*Pelléas*, p. 447). Seules les images peuvent dessiller les yeux et rapprocher le personnage d'une déclaration d'amour.

G) RÉALITÉ DE VISION ET RÉALITÉ DE CONCEPTION

Le champ de vision s'offrant au personnage et au spectateur n'est pas une entité indépendante, agissant passivement sur lui afin de lui révéler un monde caché. Au lieu, l'un et l'autre doivent s'approprier ce langage visuel pour travailler à la construction de cette vision. Cette réalité de « conception » est donc conforme à ce qui est révélé par la subjectivité d'un personnage. Apollinaire décrit, dans son analyse de l'art cubiste, cette même opposition naissante entre la réalité de vision « pure », imposée de l'extérieur, et la réalité de conception, indissociable d'un « moi créateur ». Pour Maeterlinck, la première impose une distance entre le spectateur « passif » et son objet : la réalité de vision doit être communiquée par la parole, ce qui a comme effet de fournir une représentation figurée de l'objet et de le « poser » devant le spectateur. L'autre entraîne une fusion entre le personnage et son entourage : le regard est un outil de communication existant sans l'intermédiaire des mots. Le schéma proposé par Apollinaire permet la transition de l'« illusion réaliste », reçue passivement et

¹³⁶ Le prince Hjalmar oppose clairement le regard de Maleine à celui d'Uglyane. Le lieu de rencontre des deux amants, la forêt, offre un présage à Hjalmar de l'arrivée de sa bien-aimée : « c'est comme si cette nuit et cette forêt avaient versé un peu d'eau sur mes yeux... ». (*Pelléas*, p. 94.) En contraste, le regard d'Uglyane est décrit ainsi par Hjalmar : « Il y a une petite âme de cuisinière au fond de ses yeux verts ». (p. 96.)

transmise par les conventions du langage, à la « création fictive¹³⁷ », suscitant la participation active du spectateur.

Le prince Hjalmar se sert de cette réalité de conception afin de rendre compte de la force maléfique qui envahit le château. En ouvrant la fenêtre du château, il conçoit, à travers ce cadre, la vision qui s'offre à lui comme un tableau. Cette scène, il l'éprouve autant qu'il la perçoit, et ne la transmet pas aux autres personnages dans son entourage. Cette image est tellement « vraie » et vivante que Hjalmar doit fermer la fenêtre pour empêcher son intrusion dans l'espace réel :

*Entre le prince Hjalmar; il va à une fenêtre ouverte, sans [...] voir [le roi Hjalmar et la reine Anne]. Il pleut; un enterrement dans le cimetière : on a creusé deux fosses et le *dies irae* entre dans la maison. On ne voit que le cimetière par toutes les fenêtres; il vient manger les jardins du château; et voilà que les dernières tombes descendent jusqu'à l'étang. On ouvre le cercueil, je vais fermer la fenêtre. [Fin du tableau]. (Maleine, p. 112.)*

S'il s'agit d'une mise en abîme, cette dernière n'équivaut pas à une mise à distance¹³⁸.

L'image au dehors fusionne avec la subjectivité du personnage : elle est distordue par des éléments fantastiques (le cimetière qui « mange » les jardins du château) que le personnage perçoit et éprouve en tant que traces de la deuxième réalité. Cette vision, issue d'un geste créateur, unit le représentable et l'irreprésentable grâce au filtre de la subjectivité du personnage. Laurent Jenny explique, à l'aide du poème « Les fenêtres » d'Apollinaire et de la série des « Fenêtres » de Delaunay, que la fenêtre

¹³⁷ Selon Delphine Cantoni, « l'auteur dépouille ses pièces de ce qui est proprement théâtral, pour se rapprocher de formes d'art qui refusent l'illusion réaliste et s'affirment comme des créations fictives, telles la sculpture ou la peinture ». (D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 122.)

¹³⁸ Kandinsky décrit ce phénomène ainsi : « [L]es secousses venant de l'intérieur sont d'une autre nature – elles sont créées par l'homme lui-même et trouvent donc en lui un terrain approprié. Il n'en résulte point l'attitude d'observer la 'rue' à travers la 'fenêtre', dure, rigide, mais fragile, mais la capacité de se-rendre-dans-la-rue. L'œil ouvert et l'oreille attentive transforment les moindres sensations en événements importants ». (PLP, p. 27.)

permet un véritable « collage » de l'intériorité et de l'extériorité, mêlant ainsi sur un même plan de visibilité caractères « perceptifs » et « objectifs » :

Dans 'Les Fenêtres', Apollinaire fait du poème un lieu de configuration autonome qui n'a besoin de se modeler sur aucune réalité mentale préalable. Il invente un espace représentatif où viennent se composer des représentations toutes 'réelles', mais indifféremment ou indécidablement subjectives ou objectives, 'intérieures' ou 'extérieures'. On pourrait décrire cet espace comme un plan de 'collage' de l'intériorité et de l'extériorité. De la même façon, Delaunay ne prétendait pas, comme les impressionnistes, à un réalisme de la perception, ni à une objectivité des spectacles représentés dans ses 'Fenêtres'. Mais il affirmait un plan de visibilité inédit offrant à la fois des caractères perceptifs et objectifs, une sorte de plan médian inconcevable en dehors de la peinture elle-même, que ce soit dans le monde des choses ou dans celui de la perception¹³⁹.

Il ne s'agit pas d'agrandir l'opposition entre une intériorité invisible et une extériorité infinie : au lieu, ces artistes « converti[ssent] le regard en le portant sur la fenêtre elle-même en tant qu'unique espace réel¹⁴⁰ ». Le collage, acte de « conception » permettant de juxtaposer les réalités intérieure et extérieure, ancre la subjectivité fermement dans les interactions du monde sensible et imaginaire.

La réalité de conception permet un nouvel agencement des formes selon une vision intérieure. Cependant, même si l'objectif de l'art est de « peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception¹⁴¹ », comme le propose Apollinaire à l'égard du cubisme, « il ne faudrait pas pour cela faire à cette peinture le reproche d'intellectualisme. Tout homme a le sentiment de cette réalité intérieure. Il n'est pas besoin d'être un homme cultivé pour concevoir, par exemple, une forme ronde¹⁴² ». L'homme naît avec ce

¹³⁹ L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, p. 94.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴¹ Apollinaire, « Méditations esthétiques », dans *Chroniques d'art*, p. 281.

¹⁴² *Ibid.*, p. 281.

savoir : cette capacité de voir est « innée¹⁴³ ». Contrairement au schéma platonicien, la vision devient un sens privilégié dans le contexte de l'art abstrait, car elle est intimement reliée aux pouvoirs de l'imagination, moyen que privilégie Maeterlinck dans l'acquisition des connaissances. Cependant, pour Platon, la perception par les sens induit nécessairement en erreur :

Et les mêmes objets, selon qu'on les observe dans l'eau ou hors de l'eau, paraissent fracturés ou droits, et aussi concaves ou convexes, suivant une autre illusion optique qui est l'effet des couleurs, et évidemment tout trouble de cette nature réside lui-même dans notre âme. C'est à cette vulnérabilité de notre nature que l'art de la peinture d'ombres, comme la prestidigitation et les nombreux tours du même genre, doit de ne le céder en rien aux enchantements de la magie¹⁴⁴.

Tout trouble de vision se révélant en lui, le peintre, suggère Platon, est comparé à un miroir pivotant : « si seulement tu consens à prendre un miroir et à le retourner de tous côtés, [t]rès vite, tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toujours toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes, et tout ce dont on parlait à l'instant¹⁴⁵ ». Le peintre, comme un miroir, ne capte que le reflet « factice » des choses. En revanche, les avant-gardistes ainsi que des poètes symbolistes tels que Maeterlinck et Baudelaire exploitent ce caractère « incertain » et « douteux » de l'image saisie lors de l'acte de vision. Au tournant du siècle, les artistes s'intéressent de plus en plus à ce qui est contingent et transitoire. La faculté de « voir », se développant avant même l'apprentissage d'une langue comme façon d'appréhender le monde, demeurerait à l'abri de toute convention. Comme le propose Paul Gorceix, le « miroir » des avant-gardistes est inversé par rapport à celui de

¹⁴³ Wilhelm Worringer, dans *Abstraction et Einfühlung*, atteste que le « savoir » précède même l'étape du « voir ». L'art des anciennes civilisations affirme son ignorance des apparences : les formes y sont représentées telles qu'elles doivent être et non telles qu'elles apparaissent aux yeux du spectateur.

¹⁴⁴ Platon, *La République*, X. 602c-d, p. 493.

¹⁴⁵ *Ibid.*, X 596d-e, p. 483.

Platon. Dans tout ce que voit le personnage maeterlinckien, il y a également une partie de lui-même : « Maeterlinck a innové en suggérant dans le drame la vie obscure, tissée de pressentiments et de coïncidences, par lesquels l'être est lié au cosmos. Un glissement du centre de gravité s'est opéré dans le drame [...]. Le monde devient le miroir dans lequel se reflète le destin des âmes : le jour, la nuit, le soleil, les astres, les saisons¹⁴⁶ ». Ce miroir « déplacé » n'est plus situé à la source même du regard du personnage, captant les phénomènes extérieurs tels une série de reflets. Au lieu, placé « au-dehors », il permet au personnage d'y voir le reflet de sa propre subjectivité : dans les objets et événements perçus, le personnage se voit également lui-même. Dans la quatrième scène du deuxième acte de *La princesse Maleine*, Maleine place un miroir devant sa maîtresse, Uglyane, et elle-même. Sa rivale s'exclame alors : « [m]ais ne penchez pas ainsi ce miroir! – J'y vois tous les saules pleureurs du jardin, ils ont l'air de pleurer sur votre visage » (*Maleine*, p. 123). Conformément à ce qu'énonce Platon, le reflet fourni ne peut être entièrement celui de la réalité, puisque « filtré » et modifié par la perception du spectateur. En effet, en observant l'image fournie par le miroir, Uglyane superpose le reflet des saules pleureurs à celui du visage de Maleine, la réalité extérieure servant à élucider une réalité intérieure, c'est-à-dire l'état d'âme de la princesse. Cette réalité reconstruite par la vision, occasionnée par le déplacement du miroir, illustre de nouveau la fusion d'une subjectivité avec son environnement.

¹⁴⁶ P. Gorceix, « Maurice Maeterlinck et l'analogie », p. 32.

H) LA VISION ET LA CÉCITÉ

Paradoxalement, chacun des deux modes de vision proposés par Apollinaire se développe en fonction d'un degré de cécité. Cette dernière est une condition nécessaire à la réalité de conception, afin de détourner le regard du dehors et de le tourner vers l'intérieur. En revanche, la réalité de vision, factice et illusoire, gomme tout regard « intérieur », tel qu'on le constate chez Golaud dans *Pelléas et Mélisande*. C'est dans ce deuxième sens que Kandinsky emploie, dans *Du Spirituel dans l'art*, l'image de la cécité. L'aveuglement, occasionné par un regard purement extérieur, correspond au « chaos », à une « chasse sauvage » (DS, p. 66), menée par « des aveugles qu'une autre vérité[, issue de la réalité empirique,] empêche de voir » (DS, p. 74)¹⁴⁷. Dans *La princesse Maleine*, la reine Anne a le regard tourné vers les phénomènes extérieurs : centrée sur ses ambitions, cherchant à se maintenir au pouvoir auprès du roi, elle sème le désarroi dans le château d'Ysselmonde et souhaite la mort de Maleine dans le but de rompre tous liens entre la princesse et le prince Hjalmar. Afin d'illustrer sa rapacité, sa recherche excessive du gain et de l'enrichissement au détriment d'autrui, la reine est comparée à divers animaux nocturnes ou à vue basse, dont la taupe, petit mammifère fouisseur vivant sous terre, dans l'obscurité (*Maleine*, p. 97, p. 130), et le vautour : « [i]l y avait des vautours aveugles dans le vent cette nuit ! » (p. 238), s'écrie le roi, après le meurtre de Maleine. Les habitants du château, tout comme le roi Hjalmar, se laissent « aveuglement

¹⁴⁷ Le « chaos » et la « chasse sauvage » servent à illustrer l'aveuglement de Golaud, dès la scène dans la forêt du premier acte. Faisant la chasse, Golaud s'égare dans la forêt après avoir suivi une bête : « [j]e ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort; et voici des traces de sang. Mais maintenant, je l'ai perdue de vue; je crois que je me suis perdu moi-même – et mes chiens ne me retrouvent plus – je vais revenir sur mes pas... ». (*Pelléas*, p. 375.)

entraîner » (DS, p. 70) par l'obscurité, le mal et la mort que la reine répand autour d'elle.

En même temps, selon Kandinsky, « isolés, les affamés et ceux qui voient sont moqués ou considérés comme anormaux » (DS, p. 64) : ces êtres, ne se laissant pas dérouter par la réalité matérielle, possèdent « des yeux capables également de voir par eux-mêmes » (DS, p. 72). En opposition au regard « aveugle », manipulateur et étouffant de la reine, la cécité comme moyen d'explorer la dimension « intérieure » de l'existence n'est aucunement marquée par le signe de la mort. Au contraire, grâce à la cécité, le personnage est progressivement libéré de son asservissement au monde extérieur. Dans *Les Aveugles*, un des personnages s'exprime ainsi : « [m]es paupières sont fermées, mais je sens que mes yeux sont en vie... » (*Aveugles*, p. 303). L'Aïeul, dans *L'Intruse*, cherche aussi à faire comprendre aux personnages « voyants » que ses « yeux morts » lui permettent de voir plus en profondeur :

Vous êtes là, tous, les yeux ouverts à regarder mes *yeux morts*, et pas un de vous n'a pitié!... [...] Il y a trop longtemps qu'on me trompe! – Vous croyez donc que je ne saurai jamais rien? – Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez?... [...] Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir... Mais je saurai la vérité!... J'attendrai que vous disiez la vérité; mais il y a longtemps que je la sais, malgré vous¹⁴⁸!

Alors que l'Aïeul se fie à ce « sixième sens », l'Oncle s'en tient à la vision extérieure : « [j]e n'y vois pas comme vous », dit l'Aïeul, alors que l'Oncle l'encourage à « [s'] en rapporter alors à ceux qui voient » (*Intruse*, p. 246). Sachant que sa fille est au chevet de la mort, l'Aïeul s'exclame : « [m]ais vous ne voyez pas, vous autres! » (*Intruse*, p. 270). De cette façon, la cécité bloque tout regard extérieur afin d'assurer une vision indépendante de la réalité matérielle. Gaston Compère caractérise le premier théâtre

¹⁴⁸ M. Maeterlinck, *L'Intruse*, dans *Œuvres II*, p. 273 ; mes italiques. Désormais, les références à ce texte seront identifiées par *Intruse*.

de Maeterlinck de « porte-à-faux », nécessitant une « seconde paire d'yeux » afin de dépasser l' « ici » et de pénétrer l' « ailleurs » : « [o]n en regarde le spectacle, mais l'œil ne voit que des phénomènes dont la nécessité réside uniquement dans une vision d'ordre esthétique. En réalité, il doit nous naître, à nous spectateurs, une seconde paire d'yeux. D'yeux qui ont la faculté de voir *ailleurs*¹⁴⁹ ». Le fait de détourner le regard du monde extérieur entraîne « 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 de l'instinctif, la valeur de l'inarticulé et celle du silence¹⁵⁰ ». Cet « intérieur », « inexprimable » par les moyens conventionnels, ne se manifeste qu'à travers un univers de formes offertes par la réalité de conception, fermée à ceux qui sont aveuglés par l'immédiat.

Dans l'univers des personnages maeterlinckiens, « [r]ien n'est visible et cependant nous voyons tout¹⁵¹ ». Le vieillard aveugle, « l'être normal, primitif, originel, en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les *ténèbres fécondes* et tout l'*inexprimable* que tout homme doit avoir en soi¹⁵² », est un des personnages « types » illustrant le mieux la problématique de l'irreprésentable et de l'incommunicable :

Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et

¹⁴⁹ G. Compère, *Maurice Maeterlinck*, p. 149.

¹⁵⁰ P. Gorceix, « De *La princesse Maleïne* à *La princesse Isabelle* », dans *Œuvres II*, p. 17.

¹⁵¹ M. Maeterlinck, « Les avertis », dans *Œuvres I*, p. 38.

¹⁵² Lettre de Maeterlinck à Albert Mockel, cité d'après P. Gorceix, *Maurice Maeterlinck : le symbolisme de la différence*, p. 118 ; mes italiques.

qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou « l'époux qui venge son honneur »¹⁵³.

Le personnage de l'enfant est également capable de « voir l'invisible ». Dans son essai sur Emerson, Maeterlinck constate que

l'enfant qui me rencontre ne sera pas capable de dire à sa mère ce qu'il a vu; et cependant, dès que son œil a touché ma présence, il sait tout ce que je suis, tout ce que j'ai été, tout ce que je serai, aussi bien que mon frère et trois fois mieux que moi-même. Il me connaît immédiatement dans le passé et l'avenir, dans ce monde-ci et dans les autres, et ses yeux à leur tour me révèlent le rôle que je joue dans l'univers et dans l'éternité. Les âmes infailibles se sont entrejugées; et dès que son regard a admis mon regard, mon visage, mon attitude, et tout l'infini qui les entoure et dont ils sont les interprètes, il sait à quoi s'en tenir; et bien qu'il ne distingue pas encore la couronne d'un empereur de la besace d'un mendiant, il m'a connu, un moment, aussi exactement que Dieu¹⁵⁴.

Ainsi, dans *La princesse Maleine*, le petit Allan ressent-il, écoutant à la porte de la chambre à coucher, que Maleine est morte : il dit à la nourrice qu'il ne sera pas possible de l'éveiller. De la même façon, dans *Pelléas et Mélisande*, Yniold devine la fin tragique des deux protagonistes. Convaincu du départ imminent, c'est-à-dire de la mort prochaine de Mélisande, il s'exclame : « petit-père [Golaud] ne revient pas [de la chasse], et vous allez partir aussi... Je l'ai vu... je l'ai vu... [...] Vous avez dit à mon oncle [Pelléas] des choses que je ne pouvais pas entendre... » (*Pelléas*, p. 402). D'autres personnages encore s'adonnent à cette même recherche intérieure, correspondant à l'acte de fermer les yeux : c'est ainsi qu'ils cherchent à « interroger [leur] âme et de reconnaître [leur] petite voix d'enfant au milieu des clameurs inutiles qui l'entourent¹⁵⁵ ». Dans *Pelléas et Mélisande*, Arkël décrit cette recherche ainsi :

¹⁵³ M. Maeterlinck, « Le tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles*, p. 104-105.

¹⁵⁴ M. Maeterlinck, « Emerson », dans *Le Trésor des humbles*, p. 78.

¹⁵⁵ M. Maeterlinck, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 91.

« [j]e suis très vieux et cependant je n'ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même [...]. Je ne suis pas loin du tombeau et je ne parviens pas à me juger moi-même... On se trompe toujours lorsqu'on *ne ferme pas les yeux* pour pardonner [les gestes des autres] ou pour mieux regarder en soi-même » (*Pelléas*, p. 380; mes italiques). Le regard réprobateur qu'Arkël jetait autrefois sur les actions de Golaud correspond à ces « clameurs inutiles » dont il voudrait maintenant faire abstraction pour pouvoir voir clair en lui-même. En plongeant son regard au fond de soi-même, le personnage cherche une « construction cachée » qui lui permettra d'établir des liens entre les divers signes à travers lesquels la deuxième réalité se manifeste.

Le principe de la « construction cachée », permettant à un spectateur de dégager de l'image une force expressive s'adressant davantage à l'âme qu'aux yeux, est défini ainsi par Kandinsky :

l'esprit des temps actuels : une construction (« géométrique ») non évidente, qui ne saute pas aux yeux comme étant la plus riche ou la plus expressive, mais une autre, cachée, qui se dégage insensiblement de l'image et qui est, par conséquent, moins destinée aux yeux qu'à l'âme. Cette *construction cachée* peut être constituée de formes apparemment jetées au hasard sur la toile, qui n'auraient, encore une fois apparemment, aucune liaison entre elles : l'absence extérieure de liaison est ici sa présence intérieure. Ce qui, ici, est extérieurement décousu est intérieurement fondu en un tout. (DS, p. 194.)

Pour le peintre Jean Bazaine, une quête, parsemée d'une série d'épreuves mène à la découverte de cette « construction cachée », contenue dans un tableau :

Faire un tableau n'est ni faire une prise, ni faire une sortie. Et c'est bien la chasse qui est créatrice, mais à condition qu'un chemin déroutant, plein d'embûches, lui donne sa forme et sa direction : ce buisson qui nous faisait obstacle, c'est lui qui nous révélera à nous-mêmes. Le tableau, c'est cette longue marche du peintre jusqu'au plus touffu de notre vie aveugle, ce buisson de gestes obscurs à travers quoi nous nous efforçons de nous retrouver tout entier¹⁵⁶.

¹⁵⁶ J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 80.

En remplaçant la réalité de vision par la réalité de conception, la ressemblance est sacrifiée à la vérité : « la vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il conçoit. Le sujet [c'est-à-dire ce qui est représenté] ne compte plus ou s'il compte c'est à peine¹⁵⁷ ». Mais comme le précise Bazaine, le pouvoir d'intériorité et de dépassement du plan visuel, « n'est pas fonction du plus ou moins grand degré de ressemblance de l'œuvre avec la réalité extérieure, mais avec un monde intérieur qui englobe le premier¹⁵⁸ ». En s'infiltrant dans la réalité extérieure et, progressivement, en la dominant, ce monde intérieur répand avec lui les « ténèbres fécondes », à travers lesquelles les personnages de l'enfant et du vieillard savent saisir l'inexprimable. Ces derniers habitent un univers transitoire, où l'invisible, auquel le visible fait obstacle, devient l'objet d'une longue quête, d'une « chasse créatrice », permettant à l'être de se « retrouver », comme le propose Bazaine, en prenant conscience de soi uniquement à travers ce qui dépasse le visible.

¹⁵⁷ Apollinaire, « Méditations esthétiques », dans *Chroniques d'art*, p. 277.

¹⁵⁸ J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 105.

III. L'ABSTRACTION : POÉTIQUE DU RETENTISSEMENT

A) L'ESPACE ET LE RETENTISSEMENT

L'imagination, en permettant à l'esprit de se représenter des connaissances, ne concerne pas que la production d'images, mais également la mise en œuvre de ces dernières dans un espace, lieu originaire de la création. Tout comme l'image dans une œuvre abstraite entraîne la fusion du sujet et de l'objet¹⁵⁹, l'espace devient également une force liante, telle une vibration qui unit un être à son environnement, remettant en cause les limites séparant l'extérieur de l'intimité¹⁶⁰ :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. [...] Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré¹⁶¹.

Dans cet espace créateur, Maeterlinck et Kandinsky, comme l'artiste surréaliste, recherchent une « relation immédiate¹⁶² » avec leur être le plus profond. Mais afin que le tableau et la scène permettent une mise en rapport sans intermédiaire entre un sujet et « son existence vraie¹⁶³ », la poétique de l'espace se conjugue avec une poétique du son. La symbiose entre image et vie s'explique à un niveau polysensoriel, autant d'un point de vue spatial que sonore : le modèle de la répercussion permet l'imbrication des

¹⁵⁹ Tel que décrit au deuxième chapitre, l'image n'a pas comme seule fonction celle d'un « miroir », renvoyant le regard dans la direction d'origine : relief du psychisme, elle est le site de l'interpénétration du sujet et de l'objet. Comme le propose Gaston Bachelard, « [a]u niveau de l'image poétique, la dualité du sujet et de l'objet est irisée, miroitante, sans cesse active dans ses inversions ». (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 4.)

¹⁶⁰ Comme le propose Jean Bazaine, le spectateur cherche à s'intégrer à la réalité spatiale du tableau ou de l'objet devant lui : « [l']art est un tempérament vu à travers la nature : l'homme n'exprime jamais que soi, à travers soi ». (J. Bazaine, *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, p. 103.) Bazaine préconise donc la fusion de deux corps spatiaux, celui du spectateur et de son environnement : désormais, ce dernier n'a de valeur qu'en ce qu'il définit la « vie immédiate » du spectateur.

¹⁶¹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 17.

¹⁶² M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », dans *La Part du feu*, p. 91.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 91.

espaces extérieur et intime. Ainsi l'espace embrasse-t-il les rapports antinomiques entre le sujet et l'objet, entre un individu et son espace environnant, et les résout grâce au phénomène du retentissement. En un premier temps, dans les drames de Maeterlinck, la richesse polysémique des images issues de la poétique du visuel s'opposait à la monosémie du langage conventionnel. Et pourtant, tel que l'affirme Bachelard, « [l]a vue dit trop de choses à la fois. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il¹⁶⁴ ». L'espace entourant le sujet correspond à une « caisse de résonance » : les diverses formes, extraites de l'entourage immédiat comme d'un tableau, après avoir été appréhendées par le regard, agissent en l'homme. Selon Kandinsky, « [n]ous devons nous placer en face d'une œuvre de manière à laisser *agir* sa forme sur notre âme. Et à travers sa forme, son contenu (esprit, *résonance intérieure*) » (QF, p. 149; mes italiques). D'après Georges Didi-Huberman,

La question n'est plus tant de savoir ce que *sont* les formes – problème mal posé – que de reconnaître ce qu'elles *font*, en qualité de processus 'percussifs'. La question est de comprendre, à un niveau que l'on dira anthropologique, l'*efficacité* même des formes, que ce soit sous l'espèce d'une incessante répercussion des formes sur les autres formes – 'va-et-vient', 'métamorphose', 'style' – ou que ce soit sous l'espèce d'une incessante répercussion des formes sur les sujets qui les font, qui les regardent¹⁶⁵.

Par conséquent, l'image au devant « prend racine en nous-mêmes¹⁶⁶ ». Pourtant, il s'agit de plus qu'une simple résonance : le principe de l'« efficacité », c'est-à-dire de l'« action » ou de la « force » exercée par les vibrations sonores de la forme, expressions dynamiques de l'espace, assure un véritable retentissement entre l'image, son spectateur et son créateur¹⁶⁷. Grâce à ce principe, le sujet n'est pas relégué au rang

¹⁶⁴ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 194.

¹⁶⁵ G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, p. 201.

¹⁶⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 7.

¹⁶⁷ Kandinsky définit la notion de l'« efficacité », ou de l'« efficace », dans ses écrits. Une forme est « efficace » lorsque sa résonance se répercute dans l'âme du spectateur : « [l]a 'nature', c'est-à-dire

d'un simple observateur, tandis que son environnement n'est pas une image se rapportant uniquement à une réalité extérieure, tel un objet absorbant une résonance et étouffant son retentissement :

Nous l'avons reçue [c'est-à-dire l'image], mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être¹⁶⁸.

La réception et la création font corps, la réalité du spectateur étant attribuée par simulation au réel artistique, grâce à la dissolution du cadre entourant l'espace créateur. Un langage ordonnant les formes issues de cet espace fusionné sert à faire passer la résonance d'un corps à l'autre. En superposant deux gestes, l'acte de création et celui de la perception, le peintre et le dramaturge font coïncider deux quêtes, l'une intérieure et l'autre extérieure : la recherche de soi correspond désormais au désir de comprendre son environnement.

Le premier théâtre de Maeterlinck reflète cette nouvelle réalité spatiale homogène : les personnages maeterlinckiens se montrent de plus en plus sensibles aux fonctions de l'espace, au détriment de la dimension temporelle. Pour Maeterlinck et Kandinsky, les éléments plastiques issus de la grammaire de l'image, dont le dessin, la lumière, le volume et le mouvement, sont soumis à une ordonnance plastique de l'espace. Par conséquent, l'être-au-monde des personnages s'affirme à un niveau spatial, au détriment même du langage parlé. Alors que ce dernier entraîne une incommunication profonde entre les êtres, voire la surdité et le mutisme, plaçant le théâtre sous le signe de la disjonction et de la séparation, les personnages eux-mêmes

l'environnement perpétuellement mouvant de l'homme, met continuellement, par l'intermédiaire des touches (objets), les cordes du piano (l'âme) en vibration ». (DS, p. 125.)

¹⁶⁸ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 7

se métamorphosent en « corps de silence¹⁶⁹ », dont l'existence se définit en fonction de l'espace qui les entoure. Toute forme de communication étant donc également reléguée au cadre spatial, ce dernier, par son pouvoir fusionnel, met à nu la vibration entre un être et son environnement. Tel que nous le démontrerons au cours de ce chapitre, alors que le langage parlé est réduit au silence, c'est l'espace, en revanche, qui est porteur de sens, communiquant une poétique du son. Celle-ci assure un lien vivant, un rapport de contiguïté, traversant les divers corps spatiaux.

B) RELATIONS ENTRE L'ÊTRE ET L'ESPACE

Dans le premier théâtre, le contenu de l'œuvre s'exprime « par la composition, c'est-à-dire par la somme intérieurement organisée des tensions voulues » (PLP, p. 36), vibrations sonores, intraduisibles par le langage parlé, se répercutant à travers l'espace. Le personnage cherche un signe d'adhésion à cette structure matricielle. Dans de nombreux cas, les images aperçues par le personnage « captivent [celui-ci] [...], [...] le distraient un temps de sa condition spatio-temporelle¹⁷⁰ » et deviennent l'objet d'une vision égoïste¹⁷¹, un aspect clé de l'esthétique symboliste :

la formule définit une vision imaginaire ou rêvée, dotée d'une forte intensité qui annule toute dimension temporelle, pour imposer une « présence » avec laquelle le rêveur entretient une relation narcissique, régie par la clôture. Elle consiste à s'« enfermer » avec l'objet de l'image en excluant tout le reste du monde¹⁷².

¹⁶⁹ D. Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », p. 20.

¹⁷⁰ D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 133.

¹⁷¹ Delphine Cantoni identifie deux types de vision égoïste : « [l]e premier avatar de la 'vision égoïste' est l'image fixe contemplée en solitaire. C'est celle qui concentre la plus forte intensité parce que sa fixité fige et captive en éternisant l'instant. C'est elle qui assume les facultés d' 'essentialisation' propres à l'image. Son émergence suspend la conscience d'un environnement, qui finit par s'annuler dans la durée de l'image ». Le deuxième avatar de la « vision égoïste » est la vision fugitive : « celle-ci ne participe de l'image qu'en tant qu' 'image-mouvement' et relève moins de l'icône que de la lanterne magique. L'image fugitive n'appelle pas à la concentration mais à la perte dans la contemplation d'une évanescence ». (*Ibid.*, p. 137.)

¹⁷² *Ibid.*, p. 136.

Dans *Pelléas et Mélisande*, alors que Pelléas vient annoncer son départ, Mélisande tente de le retenir; ces personnages s'avouent, à demi-mots, leur amour. Cependant, au milieu de cet échange, Mélisande est distraite, voire séduite, par l'image d'une rose apparaissant dans son champ de vision :

Mélisande : Tu ne partiras pas?... Je vois une rose dans les ténèbres...

Pelléas : Où donc?... Je ne vois que les branches du saule qui dépassent le mur...

Mélisande : Plus bas, plus bas, dans le jardin; là-bas, dans le vert sombre.

Pelléas : Ce n'est pas une rose... J'irai voir tout à l'heure, mais donne-moi ta main d'abord; d'abord ta main... (*Pelléas*, p. 406.)

Cette rose qui surgit des ténèbres magnétise et amplifie la beauté de Mélisande. La vision, dont est exclu Pelléas, l'éloigne de sa condition spatio-temporelle extérieure, « réelle », et fait disparaître toute angoisse reliée à l'espace noir infini que répand la nuit autour d'eux. Aussi, grâce à cet état de rêverie, le personnage peut-il s'abstraire au monde *avec* et *grâce* à l'image, ce qui permet en même temps de repousser les limites spatiales et temporelles régissant son espace intérieur, lieu de refuge. Dans l'imaginaire, deux espaces se confrontent : tel que le constate Gaston Bachelard, l'immensité au dehors est perçue comme une « catégorie philosophique » de la rêverie, « met[tant] le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini¹⁷³ ». Dans le théâtre maeterlinckien, l'infini s'exprime au travers d'un espace statique : cette immensité, inconcevable dans sa conception « réelle » par l'esprit humain et donc source de malaise, « est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête¹⁷⁴ ». La vision du monde qui s'ouvre devant lui ne semble pas régie par les lois de la Création et le personnage est incapable de s'intégrer à cet espace. En revanche, la rêverie et les pouvoirs de

¹⁷³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 168.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

l'imagination permettent de juxtaposer une sphère extérieure, menaçante, à une sphère intime, également illimitée.

À cet égard, Wilhelm Worringer propose dans *Abstraction et Einfühlung* deux tendances esthétiques afin d'illustrer les rapports entre l'homme et son espace¹⁷⁵ : la première, panthéiste, permet à l'être humain de ne faire qu'un avec le monde, grâce à un rapport de confiance qui unit les deux. Selon Worringer, cette tendance mène à la création d'un art naturaliste s'inspirant du monde organique. Cependant, la rose qu'entrevoit Mélisande n'est pas le résultat du phénomène de l'Einfühlung ou de l'« empathie », mais plutôt celui de l'abstraction selon Worringer. Contrairement à l'Einfühlung, l'abstraction sert, en un premier temps, à mettre à distance la nature non maîtrisée : les formes naissent d'un contact angoissé avec le monde extérieur. Mélisande est incapable d'entretenir un rapport de confiance avec son espace environnant; elle cherche plutôt à surmonter l'anxiété « spatiale », représentée par les ténèbres, qui s'empare d'elle : la rose qu'elle se conçoit dans son esprit permet donc d'atténuer les apparences du réel et de les plier aux exigences d'un ordre abstrait. Les personnages maeterlinckiens n'entretiennent pas de rapports paisibles avec leur entourage. Les quelques formes naturelles que les personnages voient surgir des ténèbres répondent à un profond besoin psychique : s'ils servent de miroir reflétant la psyché d'un personnage, comme dans le cas de Mélisande, unissant une réalité extérieure et intérieure et, par là même, apaisant ses craintes, ils permettent avant tout de remédier à une profonde perturbation intérieure causée par des phénomènes extérieurs occultes. En effet, suggère Worringer, « [n]ous pourrions appeler cet état

¹⁷⁵ Worringer définit ces deux tendances ainsi : « alors que la tendance à l'Einfühlung a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur, la tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur [...] ». (W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 52.)

une énorme anxiété spirituelle devant l'espace (*geistiger Raumscheu*). [...] Ce même sentiment d'angoisse (*Angst*) peut aussi être considéré comme la racine de la création artistique¹⁷⁶ ». L'abstraction dans l'art sert donc à retrouver, quoique de façon éphémère, un état de tranquillité perdu. Tandis que l'empathie entraîne le dédoublement de la réalité, issu d'un rapport de confiance entre l'être humain et la nature l'entourant, l'abstraction traduit une forme d'inadaptation à la réalité et permet une fuite hors d'un espace infini régi par des forces incompréhensibles par l'homme.

L'hypothèse avancée par Worringer permet d'envisager la « vision égoïste » décrite par D. Cantoni comme première étape vers une esthétique de l'abstraction : par son intensité, purifiée de tout ce qui serait en elle vie et temporalité, l'image statique d'un objet « abstrait » à son contexte exerce un pouvoir de fascination sur le spectateur qui s'« enferme » avec elle afin de se défendre contre l'immensité se déployant sous ses yeux. Cette image naît donc d'une angoisse profonde, contrairement à la tendance à l'empathie, mais sert à protéger l'être de son environnement qui lui est méconnaissable et, de cette façon, lui permet de se « reposer de ses liens avec la vie commune ». Worringer décrit ce phénomène ainsi :

mais ensuite [l'image] tend également à arracher la chose singulière du monde extérieur, laquelle capte son intérêt dans une mesure prépondérante, à sa connexion obscure et déroutante avec ce monde extérieur et ainsi au cours du devenir, puis à la rapprocher, par la restitution artistique, de son individualité matérielle, à la purifier de tout ce qui est en elle vie et temporalité, à la rendre autant que possible indépendante aussi bien du monde environnant que du sujet de la contemplation, lequel ne veut pas jouir en elle de la vitalité qui leur est commune, mais de la nécessité et de la légalité où il peut se reposer de ses liens avec la vie comme dans la seule abstraction à laquelle il aspire et à laquelle il puisse accéder¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

Toujours est-il que l'empathie et l'abstraction entraînent toutes les deux une relation « narcissique » entre subjectivité et image : alors que la première permet au personnage de se reconnaître dans l'image, la deuxième entraîne une maîtrise de soi et de son espace. De cette façon, l'abstraction, comme l'empathie, encourage une attention exclusive portée à soi ainsi qu'à son entourage immédiat. Cependant, l'abstraction permet au personnage de calmer son anxiété devant l'espace en s'isolant de ce dernier, en se positionnant à l'extérieur de ce monde infini, comme le propose Bachelard. À la suite de ce processus se juxtaposent deux espaces également statiques et imaginaires, l'immensité du monde¹⁷⁸ au dehors et l'espace intérieur que se conçoit le personnage comme mesure protectrice.

L'immobilité qui imprègne l'univers du personnage rejoint le « moment fixe » ou la « durée » caractérisant une œuvre picturale. En observant un tableau de Rembrandt à l'Ermitage de Saint-Petersbourg, Kandinsky constate :

J'avais l'impression que ses tableaux 'duraient longtemps' et je me l'expliquais par le fait qu'il fallait que je commence par prendre le temps d'en épuiser *une* partie avant de passer à l'*autre*. Plus tard je compris que cette séparation fixe comme par enchantement sur la toile un élément initialement étranger à la peinture et qui paraît difficilement saisissable : le Temps. (RP, p. 102-103.)

En effet, le théâtre et la peinture ont comme fonction principale d'établir une série de relations entre une figure et son espace environnant. Par leur nature même, ces deux arts « visuels » se définissent davantage par leurs qualités « spatiales » que « temporelles ». La dimension temporelle d'un tableau est traditionnellement dictée par la mimésis, c'est-à-dire par l'*istoria* albertienne. Cependant, la narration devient

¹⁷⁸ Bachelard commente ainsi le caractère « spatial » de la rêverie : « [d]ans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite. À de telles rêveries, on peut bien donner le nom de rêveries d'infini ». (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 172-173.)

une notion étrangère au domaine de l'art abstrait. En particulier, dans le premier théâtre, nommé « théâtre statique » par la critique, le temps devient stagnant et se transforme en une dimension de l'espace : l'anéantissement de toute progression temporelle vers l'avenir est une condition précédant le déploiement d'un vaste espace statique. Dans *La Mort de Tintagiles*, Ygraine et Tintagiles évoluent dans un espace temporel indéfini. Dans ces propos d'Ygraine, le passé et le présent fusionnent, alors que l'avenir est inexistant :

J'ai vécu bien longtemps comme une aveugle dans cette île; et tout me semblait naturel... Je n'y voyais pas d'autres événements qu'un oiseau qui volait, une feuille qui tremblait, une rose qui s'ouvrait... Il y régnait un tel silence qu'un fruit mûr qui tombait dans le parc appelait les visages aux fenêtres... Et personne ne semblait avoir de soupçons... mais une nuit, j'ai appris qu'il devait y avoir autre chose... J'ai voulu fuir et je n'ai pas pu le faire¹⁷⁹.

Cet espace temporel bidimensionnel, dépourvu de la profondeur conférée par la dimension de l'avenir, devient contraignant et emprisonnant, même si, paradoxalement, les limites spatiales sont inexistantes : les personnages, dont l'existence est confinée dans le passé et le présent uniquement, sont confrontés à un état de fait, auquel il n'y a pas d'issue¹⁸⁰. De cette façon, le « théâtre statique » prend également la forme du « drame de l'attente » : selon Aglovale, « [i]l faut bien que l'on vive en attendant l'inattendu... et puis il faut agir comme si l'on espérait... » (*Tintagiles*, p. 537). Ainsi, dans le théâtre de Maeterlinck, le concept du temps est-il soumis au principe de la réduction : l'« attente », remplaçant l'« action », supprime

¹⁷⁹ M. Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, p. 525. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par *Tintagiles*.

¹⁸⁰ G. Banu décrit ainsi la représentation théâtrale de *La Mort de Tintagiles* par Meyerhold : « [d]ans une des premières tentatives, marquée par le sceau de la radicalité du rebelle qu'il était, Meyerhold, en 1905, va mettre en scène la *Mort de Tintagiles* en pratiquant le rejet intégral du réalisme au profit d'un travail plastique en surface et d'une volonté de réduction des acteurs à des apparitions bidimensionnelles dans un climat d'obscurité chargé de secrets insondables ». (G. Banu, « La nuit symboliste : peinture et théâtre », p. 111.)

toute forme de progression temporelle ainsi que spatiale et fait évoluer les personnages sur une étendue plane. D'après Kandinsky, en excluant la troisième dimension afin de « maintenir 'l'image' en tant que peinture sur une surface », le « modelé » (DS, p. 171) est supprimé et l'objet réel est rapproché de l'abstrait. Le drame maeterlinckien se compose de signes posés sur un plan et s'apparente ainsi au genre pictural. Les personnages, figures de l'espace, amorphes et figées, prennent place parmi ces signes : dans leur état de stagnation, ils se fondent avec leur entourage, telle une forme qui s'aplatit et qui se confond avec la surface d'un tableau. Dans ce théâtre pour androïdes, les figures sont véritablement issues du monde de l'art¹⁸¹. En mettant ces êtres « à plat », la représentation en perspective se voit déconstruite et toute « transcription illusionniste¹⁸² », réfutée. Dans l'espace scénique, la notion de « progression » est remplacée par celle de la « durée¹⁸³ » illimitée. L'art abstrait menant à l'émancipation de la forme de toute considération mimétique, il est donc également nécessaire de remanier la dimension temporelle pour qu'elle ne fournisse plus de cadre « réaliste » au drame.

¹⁸¹ Comme le constate Delphine Cantoni, les personnages maeterlinckiens « se définissent comme des statues vivantes qui se refusent à quitter l'image fixe du décor pour mieux se pénétrer de son immobilité ». (D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 123.) Souvent, les personnages sont décrits moins en tant qu'humains, mais comme poupées, fantoches ou êtres privés de vie. Dans *L'Intruse*, le nouveau-né fait penser à « un enfant de cire ». (*Intruse*, p. 247.) De la même façon, la princesse Maleine, « avec sa face verte et ses cils blancs » (*Maleine*, p. 87), retourne à Ysselmonde après s'être échappée de la tour où elle avait été enfermée, « la peau sur les os, pâle comme une fille de cire et pauvre comme une qui n'a rien du tout ». (p. 106.) La reine Anne voit le prince Hjalmar « arrive[r] avec sa mendiant de cire ; il l'a promenée autour des marais, et l'air du soir l'a déjà rendue plus verte qu'une noyée de quatre semaines ». (p. 145.)

¹⁸² M.-A. Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, p. 205.

¹⁸³ Selon Cantoni, la « durée » est mise en évidence par le phénomène de la « muralité ». (D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 127.) À plusieurs reprises, les personnages semblent faire partie d'une frise. Dans *Pelléas et Mélisande*, Golaud demande à Yniold d'observer Pelléas et Mélisande, seuls dans une chambre : « ils attendent quelque chose » ; « ils ne parlent pas » ; « ils ne bougent pas » ; « ils sont debout contre le mur » ; « ils ne ferment jamais les yeux ». (*Pelléas*, p. 425-426.)

C) LE TEMPS COMME DIMENSION SPATIALE

C'est grâce au filtre de la subjectivité du personnage que le temps devient une entité souple et malléable, voire « plastique ». Rajmunda Plata, dans son étude portant sur le temps et l'action dans le premier théâtre, établit une distinction entre le temps historique et le temps dramatique. Le premier est le temps de la représentation ou de la progression réelle, mesuré en unités conventionnelles par le public et par le personnage lui-même. Dans les drames de Maeterlinck, plusieurs phénomènes naturels, dont les saisons, les jours, les nuits et les horloges, servent à mesurer le temps historique. Ce dernier reflète la réalité extérieure, entraînant une observation objective des faits. En revanche, le temps dramatique, concernant l'analyse du temps de l'action ou de l'attente, est perçu de façon subjective : « le Temps tel que l'homme le sent passer, tel qu'il l'éprouve à travers l'action, l'ennui, la passion, le destin, le sentiment de la mort¹⁸⁴ » appartient à la réalité intérieure, car il offre une interprétation subjective des mêmes indices fournis par la nature afin de mesurer le temps historique. Le temps devient donc une dimension « élastique » : souvent, il s'agit de moments où le temps réel prend des proportions « incommensurables » et est éternisé par les personnages. Il est vrai que le temps historique, un phénomène de nature, est mesuré à partir d'un langage précis, composé de signes issus de la réalité empirique. Cependant, même si le temps historique, selon Plata, « mesure la vie des personnages en unités conventionnelles », tout effet « d'historicité et de vraisemblance par lesquelles des événements s'enchevêtrent d'intrigue¹⁸⁵ » est exclu. Les quelques instances de vraisemblance, laissant brièvement apercevoir une progression temporelle « réelle », sont rapidement filtrées par la subjectivité d'un

¹⁸⁴ J.-C. Berton, *Shakespeare et Claudel*, p. 41.

¹⁸⁵ R. Plata, « Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck », p. 122.

personnage et, de cette façon, définissent l'espace intime de celui-ci. Elles indiquent, outre le cadre temporel, désormais d'importance secondaire, la psyché du personnage : le temps historique perçu de façon subjective se convertit donc en temps dramatique.

Dans le premier théâtre, le temps historique existe en tant que progression lente et inéluctable vers la mort. Cette force obscure est imperceptible par le personnage et suscite l'angoisse de l'inconnu. Dans *Les Aveugles*, les « unités conventionnelles » servant à évoquer l'approche du spectre de la mort, dont le bruissement du vent dans les feuilles, l'odeur des feuilles mortes et le bruit de pas précipités, paralysent les personnages. De ce point de vue, la progression temporelle, la seule ouverture vers l'avenir, se définit en fonction du « sort » des personnages :

Étant lui-même en marche perpétuelle, du présent au passé et s'ouvrant incessamment sur le futur, il [le temps] contient le sort des personnages maeterlinckiens. La façon d'être particulière de ceux-ci nous fait remplacer le terme 'histoire' par 'sort'. Autant il est difficile de concevoir leur histoire autant il est facile de voir leur sort et de leur donner une existence par rapport à celui-ci¹⁸⁶.

Afin d'échapper à l'emprise du sort, le personnage tente de se réfugier dans une sphère « statique¹⁸⁷ ». Ces « unités conventionnelles » de temps acquièrent un caractère illusoire et servent à concevoir une éternité. Alors qu'une « *horloge très lointaine sonne douze coups très lents* » (*Aveugles*, p. 298), les aveugles, ne connaissant pas la signification de cette indication temporelle, l'interprètent en termes « spatiaux » :

Une horloge très lointaine sonne douze coups très lents.
La plus vieille aveugle : Oh! Comme nous sommes loin de l'hospice!
Le plus vieil aveugle : Il est minuit!

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 122-123.

¹⁸⁷ Les aveugles convoient un espace clos, celui de l'hospice : « [n]ous ne sortirons plus, j'aime mieux ne pas sortir »; « [n]ous n'avions pas envie de sortir, personne ne l'avait demandé ». (*Aveugles*, p. 297.)

Deuxième aveugle-né : Il est midi! – Quelqu'un le sait-il? – Parlez!
 Le sixième aveugle : Je ne sais pas; mais je crois que nous sommes à l'ombre.
 [...]
 Le sixième aveugle : Je commence à comprendre où nous sommes...
 Troisième aveugle-né : Il faudrait aller du côté où minuit est sonné...
 (*Aveugles*, p. 298-299.)

À travers la subjectivité des aveugles, les douze coups de l'horloge, pourtant un signe du passage du temps, suscitent une variété d'indications d'ordre spatial. Le personnage aveugle ne cherche pas à augmenter sa conscience du temps, mais plutôt de son espace. La paralysie des aveugles sert de mécanisme de défense contre le sort, c'est-à-dire la mort, qui les guette. Plata remarque également que

Maeterlinck [...] rejette l'intérêt réaliste de décrire la saison. La plupart de ses pièces ont lieu par un temps de chaleur et de soleil, ou à la fraîcheur d'une nuit d'été annonçant un orage. Une véritable saison froide est présente dans « Les Aveugles » dont l'attente est marquée par une mauvaise fin d'automne et des flocons de neige annonçant l'hiver. [...] [Mais] [à] l'intérieur d'un drame l'action ne donne pas lieu au passage de saison en saison¹⁸⁸.

La saison, tout en évoquant vaguement une progression temporelle, sert davantage de cadre spatial au drame. De cette façon, ces unités conventionnelles de temps, comme « l'abstraction de Kandinsky[,] procède[nt] tout autant du monde mais un monde qui cesserait d'être objectivé, vu, pensé comme objet¹⁸⁹ ». Comme dans toute forme d'art abstrait, l'objet est un prétexte : par son manque de vraisemblance, l'objet dans son existence « réelle » se dématérialise et se métamorphose en « essence ». Alors que dans une œuvre tendant vers la non-figuration, les réalités extérieure et intérieure se superposent dans le « plan de collage » décrit par Laurent Jenny, de la même façon, les deux temps se brouillent. Dans ce « plan de collage », la marche inéluctable du temps historique alterne avec une paralysie totale, le temps dramatique, créé par l'imagination comme mesure de défense contre le sort qui attend le personnage.

¹⁸⁸ R. Plata, « Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck », p. 123.

¹⁸⁹ A. Bonfand, *L'Art abstrait*, p. 10.

L'expression « drame statique » peut sembler un oxymore mais en fait, elle permet d'illustrer l'affaiblissement du temps « réel », subordonné à l'illusion et à la subjectivité. Le temps, une donnée subjective, s'oppose de plus en plus à l'espace, phénomène fixe, immuable et objectif.

Le statisme est également un moyen de rejeter la nature, cette dernière étant associée au mouvement : d'après Kandinsky,

la différence entre art et nature ne se trouve pas dans les lois originelles, mais dans le matériau régi par ces lois. Il ne faut pas non plus perdre de vue les caractéristiques essentielles de ces deux matériaux : la cellule, élément originaire de la nature, selon nos connaissances actuelles, est en mouvement continu et effectif tandis que l'élément originaire de la peinture – le point – est immobilité et calme. (PLP, p. 133.)

Selon ce paradigme, la nature évoque une activité constante, un dynamisme, alors qu'une forme abstraite correspond au repos et au statisme. De la même façon, le théâtre de Maeterlinck s'apparente à une aire d'expérimentation plastique et rejette toute empreinte de la nature, optant au lieu pour un certain géométrisme, science des figures de l'espace physique. Tel que documenté par Apollinaire à l'égard de l'art cubiste, « l'aspect géométrique qui a frappé si vivement ceux qui ont vu les premières toiles cubistes venait de ce que la réalité essentielle y était rendue avec une grande pureté et que l'accident visuel et anecdotique en avait été éliminé¹⁹⁰ ». Dans les drames de Maeterlinck, la dimension temporelle est réduite à la notion de « durée », ce qui permet de figurer les différents aspects d'un même objet; cette donnée temporelle se confond donc avec une donnée spatiale. Comme dans une œuvre cubiste, les trois dimensions de l'espace maeterlinckien se combinent et se juxtaposent. Aucune « hiérarchie » n'existe entre ces dimensions, la largeur et la hauteur n'étant pas soumises à la nécessité de créer de la profondeur, comme dans le

¹⁹⁰ G. Apollinaire, « Méditations esthétiques », dans *Chroniques d'art*, p. 281.

cas de la perspective albertienne : « [e]n représentant la réalité conçue, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut, en quelque sorte, *cubiquer*. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue¹⁹¹ ». Dans *Les Sept princesses*, la scénographie crée l'illusion de la profondeur en juxtaposant trois espaces picturaux. Ensemble, ils composent un tableau à trois dimensions : au bas du tableau se situe une vaste salle de marbre, divisée longitudinalement par un escalier menant à une terrasse, dans laquelle dorment les sept princesses. Cette terrasse, sur laquelle circulent le Roi et la Reine, occupe le plan médian du tableau, mais ne peut être aperçue par le spectateur qu'à travers une série de grandes fenêtres. En dernier lieu, on identifie, derrière la terrasse et donc par les mêmes fenêtres, une « noire campagne marécageuse » (*Sept princesses*, p. 333), un « sombre canal inflexible » (p. 333) et un navire de guerre. Cependant, comme nous le rappelle Stanislaw Jakobczyk, « Maeterlinck-descripteur ne nous intéresse guère, puisque seule nous intéresse 'la couche des vues' constitutive du tableau¹⁹² ». Ces trois pans horizontaux, comme le démontreront de façon radicale les tableaux cubistes, sont superposés selon le dictat d'une stricte unité de temps et de lieu, rendant toute semblance de profondeur purement illusoire : au lieu, une multiplicité de points de vue est représentée en une même instance. Jan Verkade, un membre du groupe des Nabis ayant abondamment illustré Maeterlinck, dessine un projet de rideau de scène pour *Les Sept princesses* : selon Delphine Cantoni,

l'espace est organisé non par rapport à la loi de la perspective, mais par un aplat de couleurs pures (jaune, bleu, vert) qui ne vise pas du tout à une

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹² Jakobczyk oppose la couche constitutive des vues à la couche constitutive des objets. (S. Jakobczyk, « Structures picturales dans les drames de Maurice Maeterlinck », p. 37.)

représentation réaliste, qui reproduit un univers *fictif constitué de matière et de formes* plus que d'un contenu. La technique de l'aplat souligne cette mise à plat de l'espace, cette absence de relief ou de profondeur, qui définit *un univers de la pure surface*¹⁹³.

En exploitant les possibilités de « stratification » de la scène, ce tableau s'apparente au « collage », juxtaposant l'intérieur et l'extérieur, la surface et la profondeur, le visible et l'invisible. Cet enchevêtrement complexe des trois dimensions ne peut correspondre à la réalité de vision : cette couche de « vues constitutives » ne prend forme que dans la réalité de conception.

À ces trois dimensions spatiales s'ajoute la quatrième dimension, issue d'un recoupement du temps et de l'espace. En physique, les recherches d'Einstein sur la relativité démontrent que l'espace et le temps ne sont pas des catégories distinctes, telles l'*istoria* et les lois de la perspective albertienne, mais plutôt deux parties formant un tout, le temps se ramenant à une quatrième dimension de l'espace. Ce concept trouve rapidement son application dans l'art, tel qu'on le constate chez Maeterlinck et Kandinsky. Pour le dramaturge, dans son essai « La quatrième dimension », « le temps et l'espace sont donc, sur certains points, interchangeables. Les mathématiciens le confirment qui, dans quelques-uns de leurs calculs, emploient *quatre coordonnées, trois d'espace et la quatrième de temps*; en d'autres termes, *ils emploient le temps comme s'il était une dimension de l'espace*¹⁹⁴ ». La quatrième dimension permet au peintre de dépasser l'aire d'expérimentation plastique bidimensionnelle qui, même si elle correspond à une première étape dans le rejet de la mimésis en réfutant la représentation d'un univers tridimensionnel, « eut cependant comme suite immédiate de clouer les possibilités à la surface réelle de la toile, ce par

¹⁹³ D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 125.

¹⁹⁴ M. Maeterlinck, « La quatrième dimension », dans *La Vie de l'espace*, p. 80.

quoi la peinture gagne une sonorité accessoire tout à fait matérielle. Cette fixation était en même temps une limitation des possibilités » (DS, p. 171). Lien vital avec un hyperspace¹⁹⁵, la quatrième dimension dépasse cette limitation : alors que dans l'art figuratif, tel que nous le rappelle Charles Estienne, « le modèle est encore un objet intérieur aisément repérable, situé en trois dimensions », dans l'art abstrait, « le sujet est caché, à l'intérieur du tableau; sous jacent [sic], il est l'essence du spirituel, et en fait de dimension, ce n'est pas la profondeur ou le relief à vrai dire, mais une dimension mystérieuse¹⁹⁶ ». L'hyperspace révèle le foisonnement d'une variété infinie de formes dotées d'un pouvoir plastique ainsi que libérées et vidées de leur contenu naturaliste. Un « rythme du monde¹⁹⁷ » anime l'« efficacité » des formes pures : l'hyperspace est empreint d'une palpitation cosmique, régissant l'équilibre entre les dimensions temporelle et spatiale.

Alors que dans une réalité bidimensionnelle le temps et l'espace demeurent des entités envisagées séparément, dans un hyperspace, chacune des deux se manifeste au moyen d'une variété de forces cosmiques qui interagissent entre elles et qui cherchent à s'équilibrer. Selon Kandinsky, le cercle, « liaison avec le cosmique »,

¹⁹⁵ Selon Maeterlinck, l'hyperspace est un espace à quatre dimensions, « fictif, disent quelques-uns, parfaitement réel, affirment tous les autres et qui est notamment l'espace où Einstein déploie ses puissants problèmes ». (M. Maeterlinck, « La quatrième dimension », dans *La Vie de l'espace*, p. 13.) Le dramaturge admet lui-même ne pas pouvoir saisir l'hyperspace au moyen d'une définition précise. Toutefois, Maeterlinck est fasciné par les pouvoirs cachés que recèlent les mathématiques et la métageométrie : « '[d]ans les questions de dimensions, nous dit un mathématicien, il semble que les mathématiques voient plus loin que nous, à travers certaines bornes qui nous arrêtent mais ne les arrêtent point, comme si elles nous faisaient entendre qu'aucune réalité ne correspond à nos conceptions de dimensions' ». (p. 27.) L'hyperspace sert donc avant tout à explorer une dimension cachée de l'existence, qui demeure insondable selon la perspective des sciences de la nature. Grâce à l'hyperspace, l'existence des êtres humains ne se limite plus à la réalité immédiate, empirique : « nous sommes essentiellement des êtres infinis et de tous côtés nous touchons, aussi bien par notre corps que par notre âme, à ce qui n'a jamais commencé, à ce qui ne sera jamais terminé ». (p. 29.)

¹⁹⁶ C. Estienne, « L'art abstrait au XXe siècle », *Pour et contre l'art abstrait : Cahiers des amis de l'art*, p. 32.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

est la donnée spatiale et formelle illustrant le mieux l'harmonie naissant entre ces forces. Le peintre s'en sert avant tout « formellement » :

1-la forme la plus modeste, mais qui s'impose sans hésitation; 2-précis, mais variable à l'infini; 3-stable et instable en même temps; 4-silencieux et sonore en même temps; 5-une tension, porteuse de tensions multiples. Le cercle est une synthèse des oppositions les plus grandes. Il fait la liaison entre le concentrique et l'excentrique dans une seule forme et dans l'équilibre. Parmi les trois formes primaires (triangle, carré, cercle), c'est l'indication la plus claire vers la quatrième dimension¹⁹⁸.

Ainsi, même si le cercle, comme la quatrième dimension de l'espace, met au premier plan la dialectique du caché et du voilé, il n'évoque pas la précarité. D'après Henri Poincaré, la quatrième dimension, une « inconnue providentielle », est un « symbole nécessaire d'un inconnu sans lequel le connu ne pourrait pas exister¹⁹⁹ ». Contrairement à la ligne et à l'arabesque²⁰⁰, issues d'un déséquilibre des forces, le cercle, forme statique dans sa configuration spatiale, rend palpable l'équilibre des forces qui l'a vu naître. Le cercle participe donc de sa perfection : il symbolise l'homogénéité, tout comme l'absence de distinction et de division. Grâce au mouvement circulaire, sa dimension temporelle se réduit à la notion de la « durée » plutôt qu'à celle de la progression : entité fixe, sans commencement ni fin, ni variations, le cercle évoque une succession continue et invariable d'instant, soumettant ces derniers aux perfections cachées que recèle cette donnée spatiale.

¹⁹⁸ W. Kandinsky, cité d'après W. Grohmann, *Vassily Kandinsky : sa vie, son œuvre*, p. 188-189. Cette citation est extraite d'une lettre (datée du 12 octobre 1930) à Gabriele Münter.

¹⁹⁹ H. Poincaré, cité d'après M. Décaudin, « Autour de la quatrième dimension : Pawlowski – Apollinaire », p. 12.

²⁰⁰ Pour une analyse approfondie de l'arabesque et de la ligne dans le premier théâtre de Maeterlinck, voir l'article de Delphine Cantoni intitulé « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres », publié dans les *Annales Fondation Maurice Maeterlinck* en 1999.

D) LE POINT ET LE SILENCE : PARALLÈLES

Le point, en plus d'hériter de la fonction unifiante du cercle, par sa nature même, se définit également comme figure statique et immuable, s'incrystant fermement dans l'espace et résistant au temps. Le point réunit des forces profondément contradictoires : il est émanation et concentration, introversion et extroversion. Il incarne l' « inconnue providentielle », qui cache et qui révèle en même temps. Forme bien délimitée se repliant sur elle-même, il communique la plus grande « retenue », c'est-à-dire le « silence », tout en demeurant à l'origine d'un retentissement : « [p]ris dans sa signification *intérieure*, le *point* constitue une *affirmation* profondément liée à la plus grande *retenue*. *Le point est, intérieurement, la forme la plus concise*. Il est introverti » (PLP, p. 34-35). Toutefois, Kandinsky constate également que si ce « Zéro » « évoque la concision absolue », cette dernière « parle cependant » (PLP, p. 25). Ces séries d'antinomies que contient le point correspondent à une succession d'étapes séquentielles. Statique, « muet », le point se transforme en un être vivant, exprimant une résonance :

En isolant petit à petit le point du cercle restreint de son action habituelle, ses caractéristiques intérieures, muettes jusqu'alors, dégagent une résonance accrue. Ses caractéristiques – tensions intérieures – se dégagent une à une des profondeurs de son être et leurs forces rayonnent. Leurs effets et influences surmontent les refoulements humains. Bref – le point mort devient un être vivant. (PLP, p. 27-28.)

Dans le langage parlé, le point et le silence pourraient donc posséder une fonction similaire. Éléments originaires à partir desquels renaît le langage pictural ou oral, ces deux signes, dépourvus d'un référent, sont « abstraits » : leur « fonction » n'est pas de se référer à un objet précis, mais plutôt d'engendrer un processus de renouvellement. Selon cette poétique paradoxale, la parole, dans un monde réel, est vécue comme

silence, et le silence, dans une sphère surnaturelle, comme parole, tel que le constate le Père dans *L'Intruse* : en un premier temps, un « silence de mort » (*Intruse*, p. 253) imprègne la scène, anéantissant tout son naturel et, de cette façon, tout signe de vie. En un deuxième temps, le Père constate que ce « silence de mort » se métamorphose en « silence extraordinaire » (*Intruse*, p. 277), étouffant les bruits extérieurs, mais laissant transparaître une réalité intangible, lugubre : « il n'y a pas le moindre bruit », lui répond sa fille, et pourtant, poursuit-elle, « [o]n entendrait marcher un ange » (*Intruse*, p. 277). Comme le point, le silence, nouveau signe linguistique remplaçant la « parole », est à la fois un élément isolant, réducteur, et unifiant, voire « amplifiant ». Par conséquent, la fonction primaire du signe linguistique est remise en question : elle n'est plus référentielle, mais concerne plutôt la genèse d'un langage esthétique de l'abstraction²⁰¹.

Selon cette perspective, le point et le silence, en traduisant cet espace originaire de la création, coïncident et fusionnent avec cette « origine obscure », voilée, d'une œuvre abstraite. Ainsi le langage n'est-il plus le véhicule d'un discours, mais plutôt la réalité elle-même. Lieu d'origine d'une œuvre d'art, les langages pictural et oral ont une fonction transitoire : en les épurant, on atteint l'envers de ces deux langages, le silence et l'espace vide, précédant la création de signes « langagiers », vocaux, graphiques et picturaux. Le mot est « émondé » pour qu'il devienne « silence », et la forme, devenant « non-être », afin qu'elle se confonde avec le vide : ce dernier entoure le point et menace de l'engloutir, tout comme le silence étouffe la résonance d'une parole. Un « manque constitutif » sous-tend de nombreux

²⁰¹ Kandinsky affirme que le silence est un nouveau signe linguistique : « les Chinois non chrétiens considèrent le silence comme la première étape vers un langage nouveau que je désignerai du nom de 'naissance' ». (PLP, p. 93.)

dialogues dans le premier théâtre, dont celui entre Mélisande et Golaud, au moment de leur première rencontre. Le sens derrière les réponses de Mélisande ne relève pas des mots : ce qu'elle communique n'est pas discursif, l'expression verbale de la pensée disparaissant par une action interne et progressive et se résorbant dans le silence.

Golaud : Qui est-ce qui vous a fait du mal?

Mélisande : Tous! tous!

Golaud : Quel mal vous-a-ton fait?

Mélisande : Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!... [...]

Golaud : [...] [M]ais d'où vous êtes-vous enfuie?

Mélisande : Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...

Golaud : D'où êtes-vous? Où êtes-vous née?

Mélisande : Oh! oh! loin d'ici... loin... loin... (*Pelléas*, p. 375-376).

Les répliques de Mélisande semblent excessivement pauvres et vides de sens. Et pourtant, d'après D. Cantoni, elles suscitent un désir de savoir, mettant « en lumière la dimension active du silence, en mesure de susciter autour du noyau vide qu'il constitue une spirale du verbe ou de l'action²⁰² ». De la même façon, tel que le constate Kandinsky, « le point est le symbole de l'interruption, du Non-être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un Être à l'autre (élément positif) » (PLP, p. 25) et, par là même, « l'ultime et unique *union du silence et de la parole* » (PLP, p. 25), permettant au vide de se remplir et au silence de s'exprimer. Pour Maeterlinck et Kandinsky, le langage ne sert plus à transmettre des notions ou des objets issus de la réalité externe, matérielle; il met plutôt en œuvre un « troisième espace », seuil de tout acte créateur : selon Pierre van den Heuvel,

Entre ces espaces du réel et de l'imaginaire, il y en a un autre, presque invisible. Proche de la vacuité et du néant, ce troisième lieu est marqué par un *ici* indéterminé qui semble référer à une origine obscure et qui est aussi un champ de transition où se crée la fantasmagorie. Cet espace est vaguement dénoté comme un 'cadre vide' où peut apparaître la 'liaison cachée', comme

²⁰² D. Cantoni, « La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande* », p. 104.

un 'endroit incertain', situé dans une profondeur [...]. [C]et espace mental est signifié par un vide, un 'trou noir', un non-lieu, un *no man's land* [...]²⁰³.

L'élément de base de la composition kandinskienne, ainsi que le silence, est un « être invisible. Il doit donc être défini comme *immatériel*. Du point de vue *matériel* le point égale Zéro » (PLP, p. 25; mes italiques). Ce troisième espace, noyau de la création, appartient à la fois à une réalité immatérielle et matérielle : le silence et le point, comme le confirme Kandinsky, évoquent le néant, l'absence de la matière, non en termes de ce qui n'est plus, mais de ce qui n'est pas encore.

Ainsi le langage correspond-il à un nouvel espace créateur, naissant d'une réalité secrète, intangible, mais engendrant, progressivement, une œuvre appartenant au réel. Tel que le constate Maeterlinck, la parole est une entité éphémère, emportée par le temps, tandis que le silence, comme le point, évoque un cadre spatio-temporel fixe, immuable : « [l]a parole est du temps, le silence de l'éternité²⁰⁴ ». Contrairement à la parole, issue de la réalité matérielle, le silence, exprimant la « vie véritable », marque profondément l'espace, laissant quelque trace permanente, ineffaçable par le temps : « les paroles passent entre les hommes, mais le silence, s'il a eu un moment l'occasion d'être actif, ne s'efface jamais, et la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence²⁰⁵ ». À partir du silence, tel un espace originel, se découvre progressivement un nouvel univers : « ce n'est qu'en lui que s'entr'ouvrent un instant les fleurs inattendues et éternelles, qui changent de forme et de couleur selon l'âme à côté de laquelle on se trouve. [...] [L]es paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent²⁰⁶ ». Le point, à

²⁰³ P. van den Heuvel, *Parole, mot, silence*, p. 247.

²⁰⁴ M. Maeterlinck, « Le silence », dans *Le Trésor des humbles*, p. 15.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 22.

l'image du silence, résiste également au passage du temps²⁰⁷ et peut donc aussi se transformer en plan originel, à partir duquel une œuvre d'art est engendrée : en effet, « [i]l est difficile de définir les limites de la notion 'la plus petite forme', - le point peut grandir, devenir surface et remplir imperceptiblement toute la surface de base, - où serait alors la limite entre point et surface? » (PLP, p. 30). Tel que l'affirme Julien Gracq en comparant les langages écrit et pictural, la parole « s'interpose entre l'agitation chaleureuse de l'esprit et la fixation matérielle²⁰⁸ », contrairement au silence, qui s'élève de lui-même afin de transmettre, tel un « court-circuit », une pensée, sans la soumettre à un support « matériel », celui du son : pour Maeterlinck, « [l]a parole est trop souvent, non comme le disait le Français, l'art de cacher la pensée mais l'art d'étouffer et de suspendre la pensée, en sorte qu'il n'en reste plus à cacher²⁰⁹ ». Comme le soutient R. Bréchon à l'égard de la poésie baudelairienne jusqu'au surréalisme, le langage doit être « créateur » et non « produit fini d'une création²¹⁰ ». La parole est trop souvent une simple forme servant de « support » à la pensée; une forme langagière doit créer « d'elle-même, spontanément, une pensée totalement imprévisible²¹¹ ». De ce point de vue, le silence et le point comblent, voire dépassent, le cadre de l'œuvre : le texte et le tableau ne sont désormais que des « chambres d'écoute », permettant à ces deux signes de se déployer librement selon l'axe spatial.

La genèse d'un langage esthétique de l'abstraction est permise par le silence, « étape intermédiaire », située entre l'amortissement du son « extérieur » et

²⁰⁷ « La stabilité du point, son refus de se mouvoir sur le plan ou au-delà du plan, réduisent au minimum le temps nécessaire à sa perception, de sorte que l'élément temps est presque exclu du point, ce qui le rend, dans certains cas, indispensable à la composition ». (PLP, p. 37.)

²⁰⁸ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 2.

²⁰⁹ M. Maeterlinck, « Le silence », dans *Le Trésor des humbles*, p. 15.

²¹⁰ R. Bréchon, *Le Surréalisme*, p. 155.

²¹¹ *Ibid.*, p. 155.

l'émanation d'une résonance « intérieure ». Le silence introduit des vibrations dans le plan originel, comme le fait le point, « résultat de la première rencontre de l'outil avec la surface matérielle, le plan originel. [...] Par ce premier choc le plan originel est fécondé » (PLP, p. 29-30). Il en résulte une multitude de courants impalpables qui traversent le monde et demandent à être perçus : ainsi naît une nuit intérieure, un espace nocturne où

l'homme devient ombre, les bruits s'apaisent, les frémissements abondent malgré l'apparente stagnation [...]. [...] La nuit assure la meilleure écoute des appels qui nous entourent et, tant de fois, restent inaudibles dans la vie fautive d'un 'silence actif', silence que l'on n'obtient qu'à force de 'fermer les yeux intérieurement'²¹².

Pour Banu, il y a en effet fusion de cet espace nocturne et d'une réalité intérieure : par l'extinction de soi ainsi que la pénétration de la nuit originaire, « l'extérieur devien[t] 'intérieur sans horizons', cellule également étroite et illimitée²¹³ ». Ce dialogue entre les dimensions intérieure et extérieure de l'existence²¹⁴ permet de situer l'espace nocturne entre le réel et l'abstrait, ce qui entraîne en même temps une confusion chez le personnage : la résonance qu'il entend semble émaner autant de la nuit extérieure que des profondeurs de l'être. Golaud, en menant Pelléas devant une grotte, s'exclame : « [d]onnez-moi la main, ne tremblez pas, ne tremblez pas ainsi. Il n'y a pas de danger : nous nous arrêterons du moment que nous n'apercevrons plus la clarté de la mer... Est-ce le bruit de la grotte qui vous effraie? *C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence...* » (*Pelléas*, p. 396; mes italiques). Le plan originel, tel qu'explicité par la métaphore de la nuit, se compose d'un silence amortisseur et d'un silence qui

²¹² G. Banu, « La nuit symboliste : peinture et théâtre », p. 106.

²¹³ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁴ Bachelard décrit ainsi cet « être spiralé » : « [e]t quelle spirale que l'être de l'homme! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent! On ne sait plus *tout de suite* si l'on court au centre ou si l'on s'évade. Les poètes connaissent bien cet être de l'hésitation d'être ». (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 193.)

fait résonner : il est à la fois « réel », telle une nuit faisant écho aux sons émis par des corps, et « irréel », car il est animé par les secrets de la création, agissant sous le sceau du silence. Tel que démontré au moyen de la quatrième dimension, le plan originel, comme l'espace nocturne, stimule l'imaginaire par ce qu'il permet de cacher et de dissimuler : entité autonome, vierge, voire « vivante », il permettrait donc d'interroger l'œuvre d'art à ses sources²¹⁵.

Dans l'œuvre de Maeterlinck, cette « nuit », tout comme le silence qui l'imprègne, est de nature ambivalente. D'une part, la nuit menace d'anéantir l'être dont l'espace environnant est à la fois « indéfini » et « infini ». Unité immobile, elle « rend, [selon Banu,] inopérantes les cloisons et laisse circuler des sons à l'origine incertaine, des appels d'air à l'origine inconnue, elle est poreuse. Nuit de l'immanence muette, nuit inquiète, nuit des menaces sans nom et des craintes sans origine²¹⁶ », le silence qui s'en dégage se confond avec l'innommable, la réalité entourant le personnage se déroband sans cesse aux facultés langagières qui serviraient à l'exprimer. La nuit est une force menaçante, indescriptible, méconnaissable, contre laquelle le personnage, contraint au mutisme lorsque le langage conventionnel lui fait défaut, reste sans défense. D'autre part, le personnage apprend progressivement à rendre compte de l'intégralité des pulsions émergeant du silence nocturne, sourdes de l'extérieur, vibrantes de l'intérieur. Le personnage éprouve l'existence d'une « construction cachée », qui ne peut cependant être révélée par le langage

²¹⁵ Selon Michel Henry, « [p]arler d'une vie silencieuse du P.O. n'est donc pas s'abandonner à quelque périphrase poétique, c'est faire retour à l'expérience esthétique sous sa forme pure, c'est interroger l'œuvre d'art à sa source ». (M. Henry, *Voir l'invisible*, p. 103.)

²¹⁶ G. Banu, « La nuit symboliste : peinture et théâtre », p. 106.

conventionnel²¹⁷. Conscient d'une réalité indicible, inexprimable, par le langage, il préfère donc parler de « ce qui est secret par ce qui est secret²¹⁸ ». Ainsi l'innommable s'associe-t-il au néant dans lequel s'engouffre le personnage, alors que l'indicible se réfère à une réalité dérobée à la connaissance, mais dont l'existence n'est pas remise en question.

Toutefois, comme le constate Kandinsky, l'angoisse demeure indissociable de cette réalité cachée²¹⁹. Pour le peintre, ce sentiment de peur n'occasionne pas seulement le tourment, mais entraîne aussi la création : « [à] une heure indéterminée, d'une source qui nous demeure encore cachée aujourd'hui, mais inéluctablement, l'œuvre vient au jour. [...] Âmes souffrantes, chercheuses, tourmentées, portant la profonde blessure qu'y laisse le choc de l'esprit au contact de la matière. [...] Le langage de ce qui est secret par ce qui est secret²²⁰ ». L'angoisse, en tant que force destructrice, met à nu la déficience du personnage et l'insuffisance du langage. Cette étape est nécessaire : le langage chez Maeterlinck, comme chez Kandinsky, est soumis à un véritable « travail sculptural », qui le purge afin d'arriver à l'essentiel par dépouillement et ascèse. Aussi la progression de l'innommable à l'indicible fait-il d'abord de l'espace nocturne un espace vide, un milieu où il n'y a pas d'objets sensibles, puis un plan originel, prêt à porter le contenu de l'œuvre. Pour Denis Laoureux, la poétique maeterlinckienne correspond à un état nocturne du langage : si le silence remet en question le statut de la parole dans le théâtre, la nuit fait de même

²¹⁷ Dans *Regards sur le passé*, Kandinsky décrit son « penchant pour ce qui est 'dissimulé', caché ». (RP, p. 106.) Pour Maeterlinck également, « [u]ne vérité cachée est ce qui nous fait vivre. Nous sommes ses esclaves inconscients et muets, et nous nous trouvons enchaînés tant qu'elle n'a point paru ». (M. Maeterlinck, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 89.)

²¹⁸ W. Kandinsky, cité d'après W. Grohmann, *Vassily Kandinsky : sa vie, son œuvre*, p. 64. Cette citation est extraite de l'avant-propos du catalogue de la dernière exposition de la Neue Künstlervereinigung München (Murnau, août 1910).

²¹⁹ Kandinsky compte parmi ses éléments préférés « le Caché, le Temps, l'Angoissant ». (RP, p. 104.)

²²⁰ W. Kandinsky, cité d'après W. Grohmann, *Vassily Kandinsky : sa vie, son œuvre*, p. 64.

envers le statut du visible dans l'image, renversant ainsi l'ordre des données, c'est-à-dire les rapports entre parole et silence, image et nuit²²¹. D'un point de vue visuel, la nuit empêche de voir le monde, tout en permettant à l'être d'avoir conscience des formes, des corps et des bruits de la nature. Selon les didascalies du début des *Aveugles*, la nuit symbolise autant le silence (seules quelques « rumeurs étouffées et inquiètes de l'Île » (p. 285) parviennent aux personnages) que l'aveuglement (« il fait extraordinairement sombre » (*Aveugles*, p. 285)). La vue, puis l'audition des voix humaines, font défaut aux personnages : à la fin de l'acte, les aveugles ne réussissent plus à se servir du son des voix pour se positionner dans l'espace.

Deuxième aveugle-né : Que dites-vous? On n'entend presque plus votre voix. [...]

Troisième aveugle-né : Que dites-vous? – On ne vous comprend presque plus. Qu'avez-vous? – Où êtes-vous? – Êtes-vous déjà si loin de nous? [...]

Premier aveugle-né : Je ne distingue plus vos voix!... Vous parlez tous de même!... Elles tremblent toutes! (*Aveugles*, p. 314-315).

Les voix humaines perdent leur fonction discursive et se confondent avec le silence, tout comme les images évoquées, comme nous l'avons démontré au deuxième chapitre, perdent tout lien concret avec la réalité immédiate. Toujours est-il que la cécité n'interdit pas la référence au réel, tandis que le silence, ne cédant pas à l'abolition complète du sens de l'ouïe chez le personnage, recèle des indices, quoique vagues et éphémères, sur son entourage : « on entend et on n'entend pas... »

²²¹ Laoureux établit un parallèle entre la poétique maeterlinckienne du silence et la peinture de paysage datant de la même époque : « [i]l y a un lien entre la poétique du silence chez Maeterlinck et le nocturne dans la peinture de paysage. Un point de contact s'établit entre le silence come langage interrogeant le statut de la parole dans le théâtre et la nuit comme mode de représentation plastique questionnant le statut du visible dans l'image. Autrement dit, le développement du nocturne dans la peinture fin de siècle peut être mis en relation avec un théâtre qui inverse l'ordre de ses données pour sortir de son cadre mimétique. La poétique maeterlinckienne du silence correspond, dans l'histoire de la peinture, à l'émergence d'un état nocturne du langage ». (D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, p. 247.)

(*Tintagiles*, p. 540), dit Aglovalé dans *La Mort de Tintagiles*. Comme l'exprime Antonin Artaud, le dramaturge apporte « sinon des clartés si l'on peut dire 'intérieures', des clartés qui laissent à sa nuit, à son silence, l'inconnu, mais creusent le dedans du connu, le dedans du possible, découvrent des possibles nouveaux²²² ». La cécité sert à remettre en question les composantes de cette réalité, puis entraîne sa reconstruction progressive, grâce à l'imagination du personnage. Les aveugles découvrent un monde occulte, inconnu par nature, invisible, mais qui se laisse appréhender brièvement par le sens de l'ouïe. Tel que le dictent « les deux grandes possibilités du silence; celui de la mort et celui de la naissance » (DS, p. 164), le silence est à la source d'un obscurcissement et de la genèse d'une nouvelle réalité, à même l'espace nocturne.

E) L'INNOMMABLE, L'INDICIBLE ET LA NOUVELLE SONORITÉ DU LANGAGE

Dans les drames de Maeterlinck, le langage conventionnel se désagrège, appuyant ainsi la thèse fin de siècle décriant l'inaptitude du langage à exprimer les énigmes de l'univers et les mystères de la condition humaine. « Tout ce que l'on peut dire n'est rien en soi²²³ », ou encore, « [n]ous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans les moments où *nous ne voulons pas* apercevoir nos frères et où nous nous sentons à une grande distance de la réalité²²⁴ », affirme Maeterlinck. Kandinsky partage cette même perception lorsqu'il commente, dans le contexte de la peinture, l'« impossibilité de remplacer l'essentiel de la couleur par le mot » : encore plus,

²²² A. Artaud, « Maurice Maeterlinck », p. 97.

²²³ M. Maeterlinck, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 90.

²²⁴ M. Maeterlinck, « Le silence », dans *Le Trésor des humbles*, p. 16.

1. Les mots n'éveillent pas de nouvelles représentations mais se bornent à apporter quelque apaisement aux maux dont souffre l'âme; on dit 'moi aussi, maintenant, je sais', et on se rengorge; 2. Conséquence possible et regrettable de ce premier fait, ces mots n'amènent pas l'éveil de forces spirituelles; au contraire : un mot sans vie (une étiquette) prend la place d'une œuvre vivante²²⁵.

Cependant, lorsque le langage conscient se tait, lorsque le rejet du mot et de sa fonction référentielle est catégorique, un « néant sonore²²⁶ » envahit l'espace des personnages maeterlinckiens. En vérité, ce silence est un nouveau langage médiateur. Mais pour le personnage, ce langage cache plus qu'il ne révèle : un silence de *quelque chose* l'entoure, son environnement s'abstient de « parler ». Un abîme sépare le locuteur de son environnement. En réponse à ces éléments « n'ayant plus de nom » naît une atmosphère d'angoisse et d'effroi. Afin de désigner cette réalité innommable, le premier théâtre de Maeterlinck est marqué par un emploi surabondant des pronoms neutres et impersonnels. Les pensées de la princesse Maleine, qui ne comprend pas la cause de sa maladie, sont imprégnées de la présence de l'inconnu :

Mon Dieu! Mon Dieu! comme je suis malade! Et je ne sais pas ce que j'ai; - et personne ne sait ce que j'ai; le médecin ne sait pas ce que j'ai; ma nourrice ne sait pas ce que j'ai; Hjalmar ne sait pas ce que j'ai... *Ici le vent agite les rideaux du lit.* Ah! on touche aux rideaux de mon lit! Qui est-ce qui touche aux rideaux de mon lit? Il y a quelqu'un dans ma chambre? Il doit y avoir quelqu'un dans ma chambre? (*Maleine*, p. 171.)

Devant le corps de la princesse Maleine, le roi perd usage du langage conventionnel, ses phrases enfreignant même les règles de la syntaxe : « [o]h il y a!... il y a ici!... » (*Mélisande*, p. 198), s'exclame-t-il. Ce silence prend une allure lugubre, tel que le démontrent ces propos de la vieille servante auprès de Mélisande mourante : « [o]n entendrait marcher les mouches sur les portes... » (*Pelléas*, p. 438). Maeterlinck

²²⁵ W. Kandinsky, « De la compréhension de l'art », paru dans *Der Sturm*, reproduit dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, p. 191.

²²⁶ Cette expression est employée par Cantoni dans son article intitulé « La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*. (p. 73.)

constate lui-même qu'« [e]n un drame, il faut en arriver à pouvoir produire de la terreur avec n'importe quoi²²⁷ », même avec le silence. Il s'ensuit que l'environnement du personnage semble continuellement déconstruit, réassemblé, puis façonné par une « main » mystérieuse, intervenant de l'extérieur. Dès que le langage conventionnel, autonomisant l'être, lui fait défaut, le personnage doit reconstruire ses liens avec le monde extérieur. Entre-temps, il n'est plus maître de son espace. En ces circonstances, la main, tout comme le langage lui-même, cesse d'être un outil « physique », manipulé par l'être lui-même. Autrefois, l'homme pouvait se contenter de « passer sous silence tout ce que [sa] main n'attei[gna]it pas²²⁸ ». Désormais, l'« inatteignable » par le geste de la main ainsi que l'« inexprimable » déterminent la condition du personnage. Le langage, rendu impuissant face au « néant sonore », est ainsi soumis à une force extérieure. L'innommable désigne un silence qui est imposé à l'homme de l'extérieur : les objets entourant le personnage perdent leur désignation conventionnelle, poussant ce dernier à être attentif à une nouvelle série de signes afin d'appréhender son environnement²²⁹.

L'innommable, se manifestant uniquement dans l'inarticulé, est évoqué grâce à une multitude de signes sonores. Ceux-ci, tels des « index », se réfèrent à une deuxième réalité apparaissant à travers le silence, sans pourtant être « représentatifs » : des relations de contiguïté et non de ressemblance relient un « index » à un signifié. Les index, comme le remarque le sémioticien Charles S.

²²⁷ M. Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, p. 167.

²²⁸ M. Maeterlinck, « Les avertis », dans *Le Trésor des humbles*, p. 41.

²²⁹ Le personnage se voit contraint à confronter cette force inconnue, « la main, la main physique de cette peur hideuse ». (J. A. Barbey D'Aurévilly, « Le rideau cramoisi », dans *Les Diaboliques*, p. 82.) Ainsi, tel que l'exprime Kandinsky, « [l']obscurité spirituelle, l'insécurité de l'ignorance et la peur de cette ignorance sont le monde de[s] [...] héros [maeterlinckiens]. [...] L'obscurcissement de l'atmosphère spirituelle, la main qui, tout à la fois, détruit et guide, la terreur qu'elle inspire, la voie perdue, le guide absent se retrouvent nettement dans [les] œuvres [de Maeterlinck] ». (DS, p. 80.)

Peirce, servent à diriger, par un geste plus instinctif que raisonné, l'attention vers un objet ou vers une réalité autre. Aucun signe n'est entièrement dépourvu d'une telle fonction :

anything which focusses [sic] the attention is an index. Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two portions of experience. Thus a tremendous thunderbolt indicates that *something* considerable happened, though we may not know precisely what the event was. But it may be expected to connect itself with some other experience²³⁰.

Dans *L'Intruse*, plusieurs sons interrompent le « silence de mort » (*Intruse*, p. 253) afin d'annoncer le décès prochain de la mère : le bruit d'une faux qu'on aiguisse au dehors, dans l'obscurité de la nuit (p. 255); les chiens qui se taisent soudainement (p. 252); les bruits de pas indiquant la présence de l'intruse, c'est-à-dire de la mort, dans la maison (p. 259). Le signe, même en tant qu'index, ne fait que perpétuer l'incertitude : le signifiant ne peut qu'indiquer, par la force physiologique qu'il exerce sur l'attention du personnage, la présence d'un contenu, innommable et inexprimable, sans pourtant le dévoiler. Le signifiant étant sans référent et le signifié demeurant confus et indistinct, le signe semble même une illusion pure : ne sachant pas comment l'interpréter, les personnages en viennent à croire que leur perception est fautive, erronée, et considèrent que le signifiant aurait pu autant ne s'être jamais manifesté. Bellangère, dans *La Mort de Tintagiles*, exprime ses doutes envers ce que les sens lui ont révélé : « [j]e n'ose pas dire ce que je sais... et je ne suis pas sûre de savoir quelque chose... et cependant j'ai entendu ce qu'on ne pouvait pas entendre » (*Tintagiles*, p. 529). Les contours des formes se confondent avec l'obscurité, tandis que le personnage a l'impression de vivre dans un « cirque des ténèbres » (p. 525), une activité invisible mais constante animant l'espace obscur l'entourant : « il faut

²³⁰ C. S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, p. 108-109.

bien qu'on y vive » (p. 525), dit Ygraine au sujet du château noir de la reine symbolisant cet espace. Elle enchaîne :

Il est noir en effet... Il est au plus profond d'un cirque des ténèbres... Il faut bien qu'on y vive... On eût pu le construire au sommet des grands monts qui l'entourent... Les monts sont bleus durant le jour... On aurait respiré. On aurait vu la mer et les prairies de l'autre côté des rochers... Mais ils ont préféré le mettre au fond de la vallée; et l'air même ne descend pas si bas... Il tombe en ruines, et personne n'y prend garde... Les murailles se fendent et l'on dirait *qu'il se dissout dans les ténèbres*... Il n'y a qu'une tour que le temps n'attaque point... Elle est énorme; et *la maison ne sort pas de son ombre*... (*Tintagiles*, p. 525-526; mes italiques.)

Dans *L'Intruse*, l'Oncle décrit ainsi les ténèbres dans lesquelles est plongé l'Aïeul :

« [n]e pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre... Est-ce que c'est absolument incurable? » (*Intruse*, p. 258). L'Aïeul s'exclame : « [j]e suis ici, tout seul, dans les ténèbres sans fin! Je ne sais pas qui vient s'asseoir à côté de moi! Je ne sais plus ce qui se passe à deux pas de moi!... » (*Intruse*, p. 568). Dans ce « cirque des ténèbres », la nuit pèse sur les âmes, incapables de fuir ce cauchemar emprisonnant. La main invisible, force extérieure inconnue dont « [l]es ordres s'effectuent sans qu'on sache comment » (*Intruse*, p. 527), montre la route tout en détruisant les quelques repères permettant au personnage de percevoir, à travers l'obscurité, le secret entourant cette réalité innommable. Ces signes dont se dissout le signifiant lui-même autant que les éléments auxquels il se réfère, tout comme l'espace dont ils sont issus, semblent « informes ». L'immensité de la nuit rend toutes formes vagues, relatives, éphémères.

Toutefois, l'on constate que la défaillance du langage n'est pas entièrement imputable à un « silence de l'objet », c'est-à-dire à une force extérieure réduisant la réalité au néant. Bien au contraire, la réalité, à travers cette variété infinie de formes

variables, se montre féconde et le personnage en est conscient. La défaillance a donc lieu au niveau du langage lui-même, celui-ci étant « inapte » à exprimer et, par là, contraint à se taire : ce silence, l'indicible, naît de « l'écart entre une fécondité du réel et une pauvreté du langage²³¹ ». Pourtant, contrairement à l'innommable, ultimement, ce « silence du langage », n'est pas paralysant : la suppression d'un mode de communication entraîne, par nécessité, la création d'un nouveau langage, mieux adapté à la réalité se révélant progressivement. À cet égard, Kandinsky expérimente avec la couleur blanche comme Maeterlinck, avec le silence²³². Le peintre découvre à cette couleur des possibilités insoupçonnées lorsque cette dernière s'étend librement, formant une zone transitoire puis, progressivement, acquiert les caractéristiques d'un « plan originel » : « [s]ubitement, la nature m'apparut blanche; le blanc (le grand silence – plein de choses possibles) se montrait partout et s'étendait visiblement » (CC, p. 206). Chez Maeterlinck, le blanc ou la « non-parole » a également comme fonction celle de l'interstice, puis d'un espace originaire : comme l'exprime Marc Petit au sujet de la poésie de Georg Trakl, « [l]e silence, le blanc, cessent alors d'être une limite du dire pour entrer en lui; ils deviennent un élément de sa structure,

²³¹ D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 136.

²³² Selon Kandinsky, la couleur blanche, comme la « non-parole » dans les drames maeterlinckiens, absorbe toutes les couleurs et en amortit la résonance, perpétuant ainsi un silence infranchissable : « [à] l'analyse, *le blanc*, que l'on tient souvent pour une *non-couleur* [...], apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également *sur notre âme* (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous ». (DS, p. 155.) Cependant, tandis que le silence, pour Maeterlinck, s'avérera un nouveau mode de communication, le « néant » que crée une surface blanche devient également « sonore » : cet espace blanc « résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. C'est un néant, qui est jeune ou encore plus exactement un néant d'avant le commencement, d'avant la naissance. C'est peut-être ainsi que sonnait la terre aux jours blancs de l'ère glaciaire ». (DS, p. 155-156.)

l'âèrent, l'épurent jusqu'au point où, semble-t-il, on ne peut plus distinguer ce qui est dit de tout ce qui, autour, après lui et avec lui, se tait²³³ ». Pour le peintre comme pour le dramaturge, le nouveau langage émergeant de ce « néant d'avant le commencement » (DS, p. 156), sera fondé exclusivement sur la « sonorité » intérieure du mot, et non sur ses qualités formelles, demeurant trompeuses et fugaces. Pour Kandinsky, la tâche de l'artiste « ne consiste pas à maîtriser la forme, mais à adapter cette forme au contenu » (DS, p. 201). Ce contenu impossible à rendre par le langage usuel, mais qui peut être éprouvé intensément, comme par osmose, est une résonance intérieure se faisant entendre grâce au néant nocturne. Cet espace « sonorisé » permet la libre circulation de résonances, issues de la nécessité intérieure. Selon Antonin Artaud, un langage esthétique, oral ou pictural, ayant comme principe de base celui de la nécessité intérieure, part de la « nécessité » de la parole ou de la forme beaucoup plus que du signe déjà formé. À partir celle-ci, l'on peut refaire poétiquement le trajet qui a mené à la création du langage, c'est-à-dire à l'extériorisation d'un contenu intérieur par la forme²³⁴. Comme l'explique Kandinsky,

il en résulte que l'absolu [c'est-à-dire ce qui est dicté par la nécessité intérieure] ne doit pas être cherché dans la forme (matérialisme). La forme est toujours liée au temps, c'est-à-dire relative, car elle n'est que le moyen aujourd'hui nécessaire par lequel la manifestation actuelle se communique et résonne. La résonance est donc l'âme de la forme, qui ne peut prendre vie que par elle, et agit de l'intérieur vers l'extérieur. *La forme est l'expression extérieure du contenu intérieur*. C'est pourquoi on ne devrait pas diviniser la forme. On ne devrait lutter pour la forme que dans la mesure où elle peut servir à exprimer la résonance intérieure. C'est pourquoi on ne devrait pas chercher le salut dans une forme donnée. (QF, p. 146-147.)

Alors que dans le cas de l'innommable, tout signe langagier se désagrège et se dissout dans une nuit qui ne distingue pas, l'indicible entraîne la création de nouvelles formes,

²³³ M. Petit, « Préface », dans *Crépuscule et déclin*, suivi de *Sébastien en rêve*, p. 24-25.

²³⁴ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 166-167.

celles-ci procédant d'une nécessité intérieure et, de cette façon, ne pouvant être « un uniforme » (QF, p. 149). L'immensité de la nuit ne fait pas de ces formes relatives un magma informe : un signifiant, quoique éphémère dans son appréhension par les sens, est un index servant avant tout à capter et à faire émaner une résonance individuelle. Désormais, le langage possède un contenu intérieur existant indépendamment des contours sonores ou physiques qui le délimitent de l'extérieur. Mais comme l'indique Kandinsky, la fonction de cette forme « matérielle » n'en demeure pas moins capitale : c'est par elle qu'une résonance prend vie et peut être extériorisée.

Le travail « sculptural » auquel est soumis le langage maeterlinckien ne concerne pas le flux de l'analogie, c'est-à-dire la succession d'images faisant partie de la poétique du visuel, mais plutôt l'épuration maîtrisée de la parole, de sorte que le mot solitaire et répété perd sa fonction référentielle et s'affirme comme présence sonore, tel que le démontrent les déclarations d'amour entre Pelléas et Mélisande. Lorsque Mélisande avoue son amour, Pelléas commente la qualité sonore de ses paroles :

Oh! Qu'as-tu dit Mélisande!... Je ne l'ai presque pas entendu!... On a brisé la glace avec des fers rougis!... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde!... [...] Oh! Comme tu dis cela!... On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!... je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici... on dirait qu'il a plu sur mon cœur! Tu dis cela si franchement!... Comme un ange qu'on interroge!... [...] Oh! Comme tu dis cela!... Ta voix! Ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau!... On dirait de l'eau pure sur mes mains... [...]. (*Pelléas*, p. 431.)

Dans une lettre à Rilke, datant du 12 mai 1926, Marina Tsvétaïeva, en commentant quelques vers du poète, fait coïncider l'intention et l'intonation de la parole poétique : « [c]e vers est pure intonation (intention), c'est-à-dire pur langage d'anges.

(Intonation : une intention devenue son. Intention incarnée)²³⁵ ». De la même façon, chez Maeterlinck, une idée, une volonté, se traduisent également au moyen d'une « intonation » émettant à son tour une « vibration », tout comme la résonance intérieure transmise par la forme kandinskienne. Cette « intention » trouve son expression à travers un langage fragmenté, morcelé, avoisinant le silence, et par le tracé qui s'en dégage, tel qu'expliqué par Blanchot : « [s]puren, traces, pistes [...], paroles discontinues, affirmations, non pas seulement fragmentaires, mais se rapportant à une expérience du fragmentaire²³⁶ ». Pour Maeterlinck, cette « expérience du fragmentaire » correspond à l'émergence du signe linguistique : dès qu'il y a un acte d'énonciation, un conflit se développe entre vide et plein, entre parole et non-parole. Toutefois, ces tensions se résorbent afin de permettre l'enchaînement du silence et du son. Le silence féconde l'espace créateur, tout comme « [l]e point s'incruste dans le plan originel et s'affirme à tout jamais. Ainsi est-il, intérieurement, *l'affirmation la plus concise et permanente*, qui se produit brièvement, fermement et vite » (PLP, p. 35). L'« empreinte » laissée par le silence dans cet espace originel est sa sonorité, comme le constate Kandinsky : « [l]a résonance du silence, habituellement associé au point, est si forte que ses autres propriétés s'en trouvent assourdies » (PLP, p. 26). De ce point de vue, le silence rend audible et seuls « l'œil ouvert et l'oreille attentive trouvent la voie qui mène du silence à la parole » (PLP, p. 27). Kandinsky préconise donc la transition du langage conventionnel à la résonance intérieure de la forme ou du signe : la parole audible « extérieurement » est remplacée par la résonance intérieure émise par un signe. Pour Pelléas, l'aveu de Mélisande se communique purement par la sonorité des mots, l'échange entre les deux amants ayant

²³⁵ R. M. Rilke, B. Pasternak et M. Tsvétaïeva, *Correspondance à trois*, p. 106.

²³⁶ M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », dans *La Part du feu*, p. 246.

lieu par un retentissement se répercutant dans l'esprit. Bachelard explique ainsi ce nouveau mode de communication :

Les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence. Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d'être. Il semble que l'être du poète soit notre être. La multiplicité des résonances sort alors de l'unité du retentissement²³⁷.

Ce dernier assure donc une nouvelle forme de communication par lequel un personnage est mis en relation avec un autre. Le retentissement, c'est-à-dire l'écho, assure, grâce à son mouvement en de multiples directions, la « mobilité » de ce son : le personnage est en relation avec les résonances lui parvenant à travers le cosmos. Les aveux de Mélisande sont comparés aux nombreuses résonances émises par les phénomènes naturels, dont l'eau, et, devenus eux-mêmes sons purs, prennent place parmi eux : « [l]e monde est rempli de résonances. Il constitue un cosmos d'êtres exerçant [sic] une action spirituelle. La matière morte est esprit vivant » (QF, p. 160). La multitude de résonances émanant du cosmos constituent une série d'accords, un tout harmonieux, dont l'« action spirituelle » équivaut à un mouvement d'ensemble exécuté avec unité.

En se répercutant, le son se dissocie de son lieu d'origine, devenant « présence sonore », entité autonome. Le personnage devient lui-même une « forme » libérant une telle « présence sonore ». Désinvesti du langage, être « dématérialisé », il n'est plus une entité parlante, ni pensante : Maeterlinck met en scène, comme le propose Paul Gorceix, des « personnages-chiffres », « des schèmes, des figures

²³⁷ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 6.

symboliques²³⁸ ». Les personnages cessent d'être « sujets agissants pour devenir des objets²³⁹ ». Le terme « personnage » est, en effet, inadéquat pour désigner ces êtres, simples fantoches, se déplaçant au ralenti sur la scène maeterlinckienne. Ainsi Antonin Artaud les qualifie-t-il de « pupazzi mystiques²⁴⁰ », une formule qui, selon Delphine Cantoni, « synthétise leur pur être-là sous la forme matérielle du pantin, et leur relation extatique à l'inconnu²⁴¹ ». Le personnage, privé de conscience et incapable d'entretenir des rapports avec son espace réel, devient donc également un « signe », voire un « index », en relation permanente avec un monde surréel : par conséquent, « son mode d'être se situe dans un en-deçà, ou un au-delà, du langage²⁴² ». Ce personnage-chiffre, quasi inanimé, entretient toutefois une « relation extatique » avec l'activité spirituelle se manifestant dans le cosmos. Le son est une présence plus vivante et active que la forme elle-même; par conséquent, ces « fantoches », tout comme la « matière morte » évoquée par Kandinsky, participent de ce « cosmos d'êtres exerçant une action spirituelle ». En même temps qu'il émet cette résonance, le personnage devient également le « réceptacle creux et passif du spectacle extérieur », voire le « miroir vocal des choses²⁴³ ». Dans *La Mort de Tintagiles*, plusieurs sons détachés de leur origine sont captés par les personnages : « je surpris un bruit de voix qu'on entendait à peine... [...] Je ne sais pas au juste ce que c'était... Il devait y avoir plus d'une porte entre nous; et les voix m'arrivaient

²³⁸ P. Gorceix, « *La Princesse Maleine* : banc d'essai du théâtre maeterlinckien ? », dans *Maurice Maeterlinck : le symbolisme de la différence*, p. 98.

²³⁹ P. Gorceix, « 'Les petits drames' autour de la mort », dans *Maurice Maeterlinck : le symbolisme de la différence*, p. 116.

²⁴⁰ A. Artaud, « Maurice Maeterlinck », p. 96.

²⁴¹ D. Cantoni, « La poétique du silence dans le premier théâtre », p. 125.

²⁴² *Ibid.*, p. 126.

²⁴³ *Ibid.*, p. 127. Selon Bachelard, « le destin poétique de l'homme est d'être le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore, l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme ». (p. 179.) L'homme est donc « un être vaste ». (p. 179.)

comme la voix de quelqu'un qu'on étouffe... » (*Tintagiles*, p. 531), dit Bellangère, n'ayant entendu qu'un amalgame de voix indissociables les unes des autres, mais qui appartiennent aux servantes de la reine, préparant l'enlèvement de Tintagiles. Les sons émis par la nature reflètent également les intentions néfastes de la reine : « [l]a mer hurle déjà autour de nous; et les arbres se plaignent. [...] La lune est sur le point de se coucher derrière les peupliers qui étouffent le palais » (*Tintagiles*, p. 523). La réceptivité du personnage aux nombreuses résonances est sans limite. Aussi le « travail sculptural » fait-il du mot un son pur tout en le positionnant dans l'espace : le retentissement est permis grâce à un travail permettant de modeler le cadre spatial, de le vider de l'intérieur. L'écho est un phénomène de réflexion du son par un obstacle, c'est-à-dire par les limites d'un espace ouvert et vaste qui le répercutent. Cependant, le cosmos, chambre d'écho du monde, ne limite pas les sons qui y sont émis et qui en émanent : cet espace accorde aux objets inanimés une nouvelle vie grâce à la résonance intérieure qu'ils dégagent.

F) LE « LIANT »

Les « corps de silence », en émettant et faisant retentir une résonance, signalent l'intrusion d'un certain dynamisme au sein même de l'espace statique. Le théâtre de Maeterlinck ne se compose pas de formes « mortes » : chacune abrite plutôt un contenu vivant, transmis selon le principe du retentissement. Une forme, même le personnage-marionnette, devient donc active : comme l'explique Antonin Artaud, « Maeterlinck a été tenté de donner la vie à des formes²⁴⁴ ». La poétique du silence ne s'inscrit pas uniquement sous le signe d'un statisme occasionnant la disjonction de la

²⁴⁴ A. Artaud, « Maurice Maeterlinck », p. 97.

forme et du contenu vivant. Tel que démontré, elle sert principalement à rendre perceptible la résonance intérieure et, grâce au retentissement, permet de relier un être à son espace. Après l'épuration de chacune de ces deux entités, la forme est de nouveau prête à recevoir le contenu animé d'une tension intérieure, d'une vibration sonore. Étant lui-même une force vibratoire, le silence agit tel un fluide énergétique unifiant ainsi le « contenu vivant » qu'exhibent les formes : dans le « silence liant », comme le propose D. Cantoni, « tout le vivant communique, animé du désir de se répandre et d'étreindre²⁴⁵ ». Le silence correspond donc à un plan d'origine traversé d'une série infinie de lignes permettant d'établir un plan de relations et d'illustrer une sympathie fusionnelle entre les formes. Cette ambivalence au niveau du silence, pouvant être à la fois « isolant » et « liant », fait que « le premier théâtre de Maeterlinck apparaît certes, et indubitablement, comme un *théâtre statique*, mais *traversé par un dynamisme immanent*²⁴⁶ ». Grâce à ce dynamisme, le silence est désormais un espace originel qui, en plus de réconcilier le contenu et sa forme, unifie ces diverses unités entre elles, atteignant une « cohésion matérielle du monde²⁴⁷ » : des rapports de symbiose entre ces organismes vivants mettent un terme à l'univers scindé, introduit par le mysticisme symboliste. Kandinsky illustre ainsi l'adhésion de ces signes autonomes à un espace commun : « fondée sur cette harmonie, la composition est *une construction de formes colorées et dessinées, qui existent indépendamment en tant que telles, procédant de la nécessité intérieure et formant, par cette vie commune ainsi créée, un tout que l'on nomme tableau* » (DS, p. 169). La création d'un tableau, en dépassant l'étape de l'épuration et de la disjonction, répond à

²⁴⁵ D. Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », p. 30.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁷ D. Cantoni, « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck », p. 147.

un désir universel de fusion et de communion. Pour cette raison, selon D. Cantoni, « [e]n dépit de cette insistance sur l'intervalle et la distance s'impose le sentiment d'une continuité organique confuse entre les personnages, voire entre ceux-ci et les lecteurs ou spectateurs, une sorte de lien vivant, - de 'liant' dirons-nous [...] »²⁴⁸. Cette continuité organique assure un nouveau mode de communication entre les personnages, remplaçant l'isolement imposé par le statisme et le silence.

La nature ambivalente du silence est illustrée par le point autant que par la ligne. Un amalgame de ces deux formes permet le « croisement » du statisme et d'une « [t]ension intérieurement active, née du mouvement » (PLP, p. 140), occasionnant la création d'un nouveau langage, « inaccessible aux mots » (p. 140)²⁴⁹. La tension du point, « élément de base », est concentrique. Lorsque cette tension est détruite et devient excentrique, le point donne naissance à un nouvel être, la ligne, « vivant une vie autonome et soumis à d'autres lois » (PLP, p. 63). L'élément point ne peut être parcouru : la dimension temporelle en est donc exclue. « Le point est la forme temporelle la plus concise » (PLP, p. 39), explique Kandinsky. Il est pourtant indispensable à la composition : ce corps, entièrement statique, est positionné dans l'espace et demeure initialement sans lien avec d'autres corps. En revanche, avec la ligne « se produit le bond du statique vers le dynamique » :

La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. La ligne est donc *le plus grand contraste de*

²⁴⁸ D. Cantoni, « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », p. 20.

²⁴⁹ Comme l'exprime Kandinsky, « Point – Calme. Ligne – Tension intérieurement active, née du mouvement. Les deux éléments – croisement, combinaison – créent leur propre 'langage' inaccessible aux mots. L'exclusion des 'fioritures', qui pourraient obscurcir et étouffer la sonorité intérieure de ce langage, prête à l'expression picturale la plus grande concision et la plus haute précision. La forme pure est prête à recevoir le contenu vivant ». (PLP, p. 140.)

l'élément originaire de la peinture, qui est le point. En vérité la ligne peut être considérée comme un élément secondaire. (PLP, p. 67.)

La dimension temporelle est réintroduite au plan grâce à la ligne : « [l]'élément temps est en général plus perceptible dans la ligne que dans le point – la longueur correspond à une notion de durée » (PLP, p. 117). Le silence, pourtant, au départ, n'est pas une force excentrique ou « extériorisante », mais plutôt « enveloppante », c'est-à-dire concentrique, et occasionnant un repli sur soi. Pour Maeterlinck, dans son essai sur la quatrième dimension, « l'être point » est également la marque de l'isolement et de l'immobilité, alors que la ligne extrait « l'être point » du néant pour le placer dans un univers; « l'être linéaire » relie les divers corps spatiaux pour donner lieu, par la suite, à « l'être plan ». Maeterlinck interprète ainsi le modèle de Schofield :

de son côté, Alfred Taylor Schofield [...] donne une mise en scène ingénieuse de la vie des trois dimensions, qu'on peut, en l'aidant un peu, résumer ainsi : Il part de l'être 'point', sans dimensions, d'autant plus prétentieux qu'il ne voit rien, pas même soi. Autour de lui tout est néant et il est convaincu que son néant est tout l'univers. Puis vient l'être linéaire qui vit avec ses congénères, à la queue leu leu, sur la même ligne. Il ne voit jamais que l'extrémité de la ligne qui le précède, c'est-à-dire un point. Ensuite arrive l'être plan, ou l'être à deux dimensions qui ne voit que les lignes, et, enfin, l'être-volume ou nous-même, qui ne voyons que les surfaces, pour aboutir à l'être Hypervolume, ou à quatre dimensions qui verrait les volumes, non plus comme concepts, mais d'emblée et totalement, avec ce qu'ils contiennent²⁵⁰.

Dans sa capacité « transitoire », la ligne est donc une deuxième métaphore servant à désigner le silence. En réintroduisant dans l'espace un certain dynamisme, le silence n'est plus une force qui fige, mais qui éveille une tension donnant « vie » à l'espace.

C'est à cet effet que Maeterlinck distingue le silence « actif », force active et créatrice animant une œuvre d'un souffle spirituel, et le silence « passif » :

Je ne m'approche ici que du *silence actif*, [explique-t-il,] car il y a un silence *passif*, qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence. C'est le silence qui dort; et tandis qu'il sommeille, il est moins redoutable encore

²⁵⁰ M. Maeterlinck, « La quatrième dimension », dans *La Vie de l'espace*, p. 57.

que la parole; mais une circonstance inattendue peut l'éveiller soudain, et alors c'est son frère, le grand silence actif, qui s'intronise. Soyez en garde. Deux âmes vont s'atteindre, les parois vont céder, des digues vont se rompre, et la vie ordinaire va faire place à une vie où tout devient très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien ne s'oublie...²⁵¹.

Alors que le silence passif évoque le statisme et la mort, le silence actif est une force fusionnelle (« [d]eux âmes vont s'atteindre »; « les parois vont céder »), spirituelle, toute-puissante, dont la fonction correspond à celle de la ligne aux yeux de nombreux artistes et architectes au tournant du siècle, dont Kandinsky, Mondrian et Henry van de Velde. La ligne, d'après Kandinsky, est une force naissant lorsqu'un point est mis en mouvement. Dans son développement, une ligne suit une variété de pistes : ces dernières, quoique divergentes, se complètent, se fondent ensemble et, progressivement, permettent aux lignes de donner naissance à des formes²⁵². C'est donc le mouvement, le dynamisme, qui engendre la création des formes. Le pouvoir unificateur de la ligne et, par extension, du silence révèle l'arborescence des divers corps, répartis çà et là dans l'espace. Pour cette raison, comme le remarque D. Cantoni, la préposition « entre » et les locutions « du côté de », « à côté de » et « près de »²⁵³ » surviennent fréquemment dans les répliques des aveugles, faisant de l'espace une véritable zone interstitielle :

²⁵¹ M. Maeterlinck, « Le silence », dans *Le Trésor des humbles*, p. 17.

²⁵² « Wenn ich sage, daß eine Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Thatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie Dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen einander, verschmelzen mit einander und bilden schließlich bestimmte Formen ». (H. van de Velde, « Die Linie », p. 387.) « Lorsque je constate qu'une ligne est une force, j'énonce un fait; sa force dérive de l'énergie de celui qui l'a dessinée. Cette force et cette énergie agissent sur le mécanisme de l'œil de sorte qu'elles lui ouvrent de nouvelles voies. Ces voies se complètent les unes les autres, se fondent ensemble et, enfin, créent des formes. » (Ma traduction.)

²⁵³ « Il y a quelque chose *entre* nous... » (*Aveugles*, p. 287) ; « J'entends prier *du côté des* femmes » (p. 287) ; « Je voudrais savoir *à côté de* qui je suis assis ! » (p. 287) ; « Je crois que je suis *près de* vous » (p. 287) ; « Je viens *d'un autre côté*... » (p. 301).

Je commence à comprendre où nous sommes... L'hospice est *de l'autre côté du* grand fleuve; nous avons passé le vieux pont. Il nous a conduits *au nord de* l'Ile. Nous ne sommes *pas loin du* fleuve, et peut-être l'entendrions-nous si nous écoutions un moment... Il faudrait aller *jusqu'au bord de* l'eau s'il ne revenait pas... [...] Il se peut que nous soyons dans la forêt qui *entoure* le phare. (*Aveugles*, p. 300; mes italiques.)

De la même façon, lorsque le silence « liant » se manifeste, c'est « à un retour, sur le seuil d'un départ, au cours d'une grande joie, à côté d'une mort ou au bord d'un malheur »²⁵⁴, c'est-à-dire lorsqu'un corps situé dans les marges du plan originel est rapproché des autres. Le silence « liant » devient le réceptacle d'une énergie multiple; les formes sont les variantes d'une unité à la fois éclairante et inconsistante.

Paul Klee voit une série de « rapports créateurs » naissant entre ces entités distinctes. Pour Klee, comme pour Maeterlinck et Kandinsky, l'art ne peut conférer aux formes un signifié universel. Il doit plutôt répondre à une exigence syntaxique, concernant l'agencement des éléments au sein d'une même composition :

Pour un peintre, être abstrait ne signifie pas transformer en abstraction des correspondances éventuelles entre des objets naturels, mais consiste à dégager, indépendamment de ces correspondances éventuelles, les rapports créateurs purs qui existent entre ces objets. [...] Exemples de rapports créateurs purs : rapports entre clair et obscur, couleur et clair-obscur, couleur et couleur, long et court, large et étroit, pointu et émoussé, gauche et droite, bas et haut, avant et arrière, cercle, carré et triangle, etc.²⁵⁵

Toute structure est, en soi, une abstraction puisqu'elle met au premier plan non les éléments, mais les rapports entre ces derniers, voire l'interaction entre les parties et la totalité. C'est ainsi que la « création de formes isolées, combinées différemment entre elles, » se subordonne par la suite « à la composition de l'ensemble » (DS, p. 122), gérée par le silence. Des « ondulations souterraines²⁵⁶ » animent le plan, entité statique communiquant une énergie sourde; en faisant surface, ces vibrations

²⁵⁴ M. Maeterlinck, « Le silence », dans *Le Trésor des humbles*, p. 18.

²⁵⁵ P. Klee, *Écrits sur l'art : La Pensée créatrice*, p. 72.

²⁵⁶ C. Régy, *Espaces perdus*, p. 125.

deviennent sonores. Comme le plan originel, le silence sert de toile de fond dans *L'Intruse* : à la fin de la pièce, un cri primal, déchirant, poussé par l'enfant, concentré tel un atome ou un point, perce ce silence et en déstabilise la souveraineté : le jaillissement du verbe, tout comme l'apparition brève et soudaine du point, interrompent la continuité du silence et de la toile de fond. Le plan originel correspond précisément à un silence de gestation, dont se détache la parole, comme le point; ces éléments de base se situent à la jonction des « ondulations souterraines », vibrations sonores qui les ont fait naître, et de la résonance qu'elles laissent émaner. Leurs résonances se heurtent les unes contre les autres, puis fusionnent afin de composer un tout organique, une « harmonie primitive » (PLP, p. 43). Ainsi, à partir du plan originel se forme également une syntaxe du silence, d'une part, ainsi qu'un langage pictural, d'autre part.

Conclusion

La syntaxe du silence et le langage pictural ne se conçoivent pas selon le modèle du langage conventionnel : le dramaturge et le peintre renoncent à l'autorité du « concept » sur l' « image acoustique » ainsi qu'à tout ordre « logique », dont celui de la phrase ou du temps historique, chronologique, dans la composition. En privilégiant la parole primitive et la forme non référentielle, naissant à même le silence et le vide, soumises à la nécessité d'extérioriser une sonorité intérieure, les deux artistes réfutent tout pouvoir organisationnel extérieur. Ces nouveaux signes nous « *livre[nt] les faits tels que les fournit une perception immédiate*²⁵⁷ », affirme D. Cantoni. Empreinte psychique, la résonance émise par le mot et la forme alimente l'opposition entre l'incohérence de la vie psychique et l'ordonnance logique de la pensée : une résonance qui se répercute dans l'espace est régie entièrement par le principe de l'intuition, permettant à Maeterlinck et à Kandinsky de « retrouver l'instinct qui épouse spontanément la réalité²⁵⁸ ». De cette façon, l'extériorisation de ces sonorités reflète le fourmillement de la vie intérieure, de cette « conscience à peu près inconsciente » qui « ne s'augmente qu'en augmentant l'inexplicable autour de nous²⁵⁹ », c'est-à-dire en remplaçant la réalité extérieure, concrète, par une réalité intime et hautement subjective. En ce sens, l'essence de l'art abstrait n'est pas concevable sans la référence à la réalité intérieure de l'homme : une intuition profonde, communiquée grâce à une série de signes sonores et visuels, permet de lier la subjectivité de l'être humain à l'œuvre d'art.

²⁵⁷ D. Cantoni, « La poétique du silence », p. 77.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁵⁹ M. Maeterlinck, « 'Introduction' à la traduction des *Disciples à Saïs* », dans *Œuvres I*, p. 291.

Le signe, dans sa création et dans sa réception, s'offre comme matériau de connaissance intuitive. Ce mode de la connaissance immédiate met en rapport un créateur et un spectateur sans la médiation du raisonnement. La racine du mot « intuitio », comme l'équivalent allemand « schau » qui donne « Anschauung » (« intuition »), désignent le sens de la vue et de la vision. Tel que démontré dans les œuvres de Maeterlinck et dans la pensée de Kandinsky, l'image visuelle, produit de l'esprit, est l'aspect le plus immédiatement « abstrait » du signe : elle est aussi ce qu'appréhende le spectateur lors de son premier contact avec l'œuvre théâtrale et picturale. Pourtant, cette représentation abstraite est, à l'origine, suscitée par l'image acoustique, qui peut également être entièrement intériorisée. Tandis que selon Saussure, les rapports entre un mot et un sens sont régis par les conventions, d'après Kandinsky et Maeterlinck, le « concept » et l'image acoustique, en appartenant purement au plan « intérieur », s'associent d'autant plus librement. S'il est vrai que l'image suscitée dans l'esprit, quoiqu'absente du monde « physique », se compose d'éléments disparates issus de la réalité extérieure et, de cette façon, ne se dissocie pas automatiquement du « réel », Kandinsky contourne cette difficulté en concevant l'image visuelle purement comme forme d'apparition d'une résonance intérieure. Cette forme « visuelle » est d'une part le signifié d'une image acoustique psychique; d'autre part, elle redevient signifiant qui, dégagé de son signifié usuel, évoque une deuxième résonance. Autrement dit, la « réalisation abstraite », naissant de la résonance intérieure, est utilisée pour sa force signifiante, car elle éveille à son tour dans l'âme du spectateur une vibration. Par conséquent, l'objet évoqué, réel ou abstrait, dans sa conception visuelle, est d'importance secondaire, alors que le « son pur[, la résonance intérieure,] passe au premier plan et exerce une pression directe sur

l'âme » (DS, p. 83). Aussi le langage visuel correspond-il à une étape intermédiaire se situant entre la suggestion initiale de la création et le résultat de cette dernière, appartenant tous deux à une poétique du son.

Par conséquent, les formes sonores, profondément non référentielles, ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes. Tel que l'exprime Marcel Brion, la forme abstraite « n'est intelligible que si nous la considérons comme un tout en soi, comme un être nouveau, qui ne se comprend pas par référence à un autre être, mais uniquement par rapport à soi-même²⁶⁰ ». À cet égard, la poétique du son permet de combler le vide séparant l'œuvre abstraite du spectateur. L'art abstrait, contrairement à l'art figuratif, afin d'établir un rapport entre l'œuvre et son public, exige plus qu'un acte de contemplation de la part du spectateur. Les formes inédites présentées sur la toile ou sur la scène, exemptes de tout rappel, pour qu'elles soient « comprises » par le spectateur, doivent être non seulement reçues, mais également éprouvées. Si la forme est d'abord appréhendée visuellement, elle est éprouvée grâce au langage sonore. L'image visuelle, contrairement à la résonance intérieure, est fixe et immobile; cependant, elle n'entraîne pas le refus de la vie : l'œuvre abstraite est éminemment « vivante » et cette vitalité s'exprime et se partage grâce à la mobilité du son, le langage sonore permettant à la résonance, issue de l'acte créateur, d'être ressentie par le spectateur. Cet échange a lieu lorsqu'un « mot secret », en désarmant le spectateur, permet à ce dernier, grâce au « dialogue dont il faudrait qu'on entendît l'écho », « de se rapprocher davantage de ces sphères où tout se passe 'en réalité'²⁶¹ ». La structure matricielle de l'œuvre abstraite est le lieu où convergent à l'infini, comme vers un point de fuite, les nombreuses trajectoires des résonances. L'âme du spectateur, en

²⁶⁰ M. Brion, *Art abstrait*, p. 21.

²⁶¹ M. Maeterlinck, « Le tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles*, p. 108.

tant que réceptacle des sonorités intangibles, immatérielles, émanant de cette structure, équivaut à un second point de convergence. Maeterlinck décrit l'âme, « capricieuse et cachée », comme s'il s'agissait d'un point de convergence qui demeure imperceptible, mais qui doit être atteint afin de pénétrer la dimension intérieure de l'être : « [i]l faut chercher ce qui l'atteint ; tout est là, car c'est là que nous sommes²⁶² ». L'œuvre d'art existe donc d'abord en tant qu'amalgame de sonorités avant de se manifester visuellement; elle est le produit d'une activité invisible, mais audible intérieurement.

À cet effet, les formes langagières se soumettent à une libre productivité interne : le langage esthétique maeterlinckien se compose d'une série de poétiques, systèmes autonomes, chacune étant fondée sur le principe de la désautomatisation, permettant de rompre les liens conventionnels entre une forme et sa désignation externe. Une telle poétique permet de repenser les éléments qui la composent pour qu'ils possèdent leur propre poids et leur propre valeur : le son et les images visuelles ne sont plus des objets de reconnaissance; ils entraînent plutôt l'élaboration d'un nouveau système de signification. Tel que démontré au cours de notre étude, ces formes élémentaires et disparates prennent place, progressivement, dans un système langagier. Alors que la conception et la réception du signe reposent sur l'intuition, chacun d'entre eux s'insère en même temps dans une structure d'ensemble, donnant sens et cohésion à l'œuvre. Comme dans le cas d'un langage poétique, ces systèmes s'opposent au langage courant : la forme langagière jouit d'une grande autonomie et se manifeste donc par une plus grande perceptibilité. Selon Chklovski, « [l]a langue poétique diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de sa

²⁶² M. Maeterlinck, « 'Introduction' à la traduction des *Disciples à Saïs* de Novalis », dans *Œuvre I*, p. 293.

construction²⁶³ »; le caractère « perceptible » des signes visuel et sonore oppose ces derniers aux formes anciennes, usées, devenues habituelles et transparentes. Mais en exploitant la perceptibilité du signe langagier, l'artiste redonne à celui-ci sa valeur non seulement *sonore* et *picturale*, mais aussi *plastique*. La résonance, le regard intérieur, mécanismes fondamentaux qui composent le langage esthétique de l'abstraction tel que conçu par Maeterlinck et Kandinsky, ne peuvent exister sans un contexte « spatial » qui les voit naître et qui permet la communication de ces signes, malléables et flexibles, s'insérant dans un système de relations : l'espace originel est le « contenant » des corps « perceptibles » par la vue et par l'ouïe, donnant une forme esthétique à ces essences intérieures, ainsi que la « scène » sur laquelle s'établissent les rapports entre ces corps.

Toujours est-il que pour augmenter, chez le spectateur, la conscience de l'espace et de la résonance qu'il communique, le dramaturge et le peintre ne se limitent pas à des formes visuelles purement non figuratives. En plus d'exploiter celles-ci, l'on constate que Maeterlinck et Kandinsky empruntent des formes visuelles à la réalité empirique afin de mettre au jour l'inarticulé et l'inexprimable, voire l'inconnaissable, dans leurs œuvres; en effet, les deux types de formes peuvent dégager une résonance intérieure. Le dramaturge discrédite d'une part la représentation du monde sur la scène théâtrale; d'autre part, il conserve ces formes « réelles » dans son théâtre et les remanie afin de redonner à l'œuvre d'art sa densité mystique et de faire en sorte que sa signification demeure accessible non à la raison, mais à l'âme humaine. Cette superposition des aspects du réel et du surnaturel, du tangible et de l'intangible, du visible et de l'invisible, peut sembler paradoxale. Mais

²⁶³ V. Chklovski, cité d'après G. Genette, « Formalisme et langage poétique », p. 233.

selon Marc Quaghebeur, l'innovation de Maeterlinck « se porte dans le cisaillement déréglant de la forme, qu'il paraît par ailleurs maintenir en place²⁶⁴ ». Kandinsky adopte une perspective semblable : le peintre lui-même atteste ne voir aucune contradiction nette entre les formes figuratives et non figuratives, en autant qu'elles soient soumises au principe de la nécessité intérieure. D'après Michel Henry, « en arrachant couleurs et formes linéaires à l'archétype idéal des significations qui constituent le monde objectif, en les prenant dans leur picturalité non référentielle, l'abstraction kandinskienne, loin d'écarter la nature, la rend à son essence intérieure²⁶⁵ ». À titre d'exemple, le point pictural ainsi qu'une forme naturelle telle que la graine entretiennent les mêmes rapports avec leur essence pure, le point géométrique : dans la nature comme dans l'art, « le point est un être introverti plein de possibilités » (PLP, p. 45), doté d'un « son profond » (p. 26). C'est grâce à la sonorité dégagée par l'essence pure de ces deux formes que celles-ci s'éprouvent intérieurement et deviennent « vivantes », tel un organisme extériorisant un contenu intérieur. Une résonance intérieure habite tout objet, comme tout élément pur, dont le point, la ligne et la couleur : pour Maeterlinck, les plus infimes détails issus de la réalité immédiate servent d'indices « de la sagesse, de la fraîcheur, de la quiétude et du silence intérieurs²⁶⁶ », tel qu'il le démontre, dans son conte « L'Anneau de Polycrate », au moyen du portrait brossé d'une maison de campagne. Il est vrai que Kandinsky en viendra à opposer la nature et l'art : « [a]insi pour moi le domaine de l'art se séparait toujours plus du domaine de la nature, jusqu'au jour où je parvins à les ressentir comme deux domaines entièrement indépendants » (RP, p. 118). Cependant,

²⁶⁴ M. Quaghebeur, « Au seuil du théâtre moderne, le symbolisme », p. 90.

²⁶⁵ M. Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, p. 236.

²⁶⁶ M. Maeterlinck, « L'Anneau de Polycrate », dans *Œuvres I*, p. 144.

ces deux domaines, mis ensemble, forment le « Grand Domaine » (RP, p. 123), un Tout organique. Tel que le constate Kandinsky dans la Conférence de Cologne, « [l]a genèse d'une œuvre est de caractère cosmique » (CC, p. 202). Le cosmos correspond à une « chambre d'écoute », une macrostructure rendant audible les sonorités pures inhérentes aux formes figuratives et abstraites. Ce sont cependant les finalités de ces formes qui peuvent voiler leur sonorité : tandis que les formes réelles risquent de se borner à « figurer » visuellement une réalité extérieure, une forme abstraite ne se définit que selon ses « qualités » intrinsèques, dont les sonorités et tonalités.

La combinaison de ces formes réelles et abstraites dans le théâtre de Maeterlinck et dans l'œuvre de Kandinsky n'est pas arbitraire : il ne s'agit pas de présenter une réalité désunie, au sein de laquelle le réel et l'abstrait se heurtent et détonnent. L'espace originel, à partir duquel sont engendrées les œuvres de Maeterlinck, comme celles de Kandinsky, correspond au concept du cosmos : selon la philosophie antique, le monde est conçu comme un vaste système harmonieux, s'opposant au désordre, dans lequel prennent place le ciel, la terre, les dieux et les hommes. Pour cela, les formes dont fait usage Kandinsky sont abstraites en un sens, car elles ne sont pas conçues d'après un modèle extérieur, mais désignent en même temps le monde, c'est-à-dire l'ensemble unifié du réel, système unique rassemblant les diverses sphères qui le composent. Dans cette totalité englobante, les éléments, qui dans le monde empirique sont opposés, s'équilibrent, chacun possédant une fonction précise au sein de celle-ci. L'œuvre d'art, métonymie du cosmos, est une entité vivante, exhibant la force intrinsèque des éléments de base. Une force créatrice intervient afin d'agencer et d'organiser les diverses unités à l'intérieur de l'œuvre. Les termes « monder » et « émonder », signifiant « purifier », « assainir » et « remettre en

ordre », dérivent du vocable « mundus » qui correspond au « cosmos » grec. L'artiste analyse les éléments, les combine, les oppose, les isole, les unit, afin de faire entendre leurs sonorités et, de cette façon, de révéler la vie interne de l'œuvre : cette unité primitive est représentée par un système polyphonique, fondé sur l'enlacement « [des] voix sous la voix²⁶⁷ », des résonances individuelles rassemblées dans une même structure. Et pourtant, selon Maeterlinck, les images les plus puissantes surviennent à l'insu de l'artiste : la force créatrice peut donc se manifester de façon impersonnelle. Déjà non figuratives, épargnées d'un travail d' « épuration », ces images prennent place, comme les formes réelles, dans cette macrostructure :

Une image peut faire dévier ma pensée; si cette image est exacte et douée d'une vie organique, elle obéit aux lois de l'Univers bien plus strictement que me pensée; [...] si je l'écoute, c'est l'univers et l'ordre éternel des choses qui pensent à ma place, et j'irai sans fatigue au-delà de moi-même [...]²⁶⁸.

Ce que cherchent à communiquer le dramaturge et le peintre, au moyen de ces images qui leur sont dictées par la force créatrice, c'est l'immédiateté de l'instinct, la communion avec l'essence profonde des choses. Placées à côté de ces images, les formes figuratives possèdent une fonction transitoire, faisant le pont entre la vie réelle, immédiate, et la part nocturne de l'être : l'artiste et le spectateur, par l'intermédiaire du signe, sont replacés dans la dimension de l'invisible, au sein d'un espace « cosmique » originel et unitaire. Cette dimension peut être atteinte uniquement dans le dépassement du monde visible, et non dans son effacement : c'est grâce à ce mouvement de continuité, ce va-et-vient incessant, voire ce retentissement, entre le visible et l'invisible, que se manifestent les essences intérieures contenues dans une sphère située au-delà du réel.

²⁶⁷ M. Quaghebeur, « Au seuil du théâtre moderne, le symbolisme », p. 90.

²⁶⁸ M. Maeterlinck, « Réponse à l'*Enquête* de Jules Huret », dans *Œuvres I*, p. 588.

Ainsi le théâtre symboliste de Maeterlinck, comme le démontrera également l'art abstrait de Kandinsky, en rejetant catégoriquement toute fonction « pratique » du langage, s'inscrit sous le signe de la modernité, esthétique de la rupture. Le dramaturge et le peintre, en rompant avec le réalisme en littérature et en peinture, l'art réaliste ne faisant qu'imiter le « contenu sans âme de la vie actuelle » (DS, p. 80), imprégnée du matérialisme et du positivisme, cherchent à délivrer la forme et le contenu de leur fonction référentielle. Mais en même temps, ce rejet n'est catégorique qu'en fonction de l'objectif ultime : entre-temps, son impact est mitigé par le fait que l'abstraction dans l'art, tel que le conçoivent les deux artistes à l'étude, est avant tout un long processus d'épure. Si l'objectif ultime demeure sans équivoque, l'art de Maeterlinck et de Kandinsky, présage d'une esthétique qui se développera à l'avenir, acquiert avant tout une fonction transitoire. C'est au moyen de l'art abstrait que s'instaure une continuité ininterrompue entre le moi, artiste ou spectateur, et l'univers, celui-ci jouant désormais un rôle actif, primordial, dans le développement de ce nouvel art. Le premier théâtre, comme la peinture de Kandinsky, illustre en cela un tournant spirituel, c'est-à-dire l'instance où « l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène *sur lui-même* » (DS, p. 79). C'est en allant à l'encontre de la logique et de la vraisemblance, en refusant toute esthétique qui ne fait que représenter et copier le réel, que Maeterlinck atteint son objectif : il s'agit de décentrer l'attention portée à l'espace extérieur de l'homme pour se tourner vers son espace intime. Fermée à la « raison pure », conçue à partir d'intuitions profondes, l'œuvre d'art abstrait permet à l'être de s'intégrer progressivement au « cosmos » : l'instabilité des formes, la fusion de leurs contours et la mystérieuse profondeur qui marquent la scène théâtrale comme le tableau sont des moyens de construction de

l' « expression pure », évanescence et éphémère. Cette dernière ne peut être atteinte qu'en réduisant le signe langagier à la simplicité et à la nudité. C'est à cet égard que Maeterlinck a profondément marqué l'épistémè de son époque : dans sa dramaturgie, il exécute un travail expérimental visant à épurer, puis à refondre les diverses composantes du signe artistique afin d'échapper au monde des apparences et de saisir une unité absolue. Désormais, l'artiste est en état de générer son propre univers, une réalité créée de l'intérieur, autonome, grâce à un nouveau système langagier dont les capacités d'expression sont infinies.

BIBLIOGRAPHIE

A) SOURCES PRIMAIRES

KANDINSKY, Wassily. *Complete Writings on Art*, édition établie par Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo, Boston, G.K. Hall & Co., 1982, 2 vol.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Éditions Denoël, 1989, 214 p.

KANDINSKY, Wassily. *Point et ligne sur plan*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Philippe Sers, traduction de Suzanne et Jean Leppien, Paris, Gallimard, 2006, 251 p.

KANDINSKY, Wassily. *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1974, « Collection Savoir », 326 p.

KANDINSKY, Wassily et Franz MARC (dir.). *Der Blaue Reiter*, Munich, Piper Verlag, 2006, 362 p.

MAETERLINCK, Maurice. *La Vie de l'espace*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1928, 216 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Le Carnet bleu*, texte établi, annoté et présenté par J. Wieland-Burston, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, 1976, 191 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 183 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres I : 'Le Réveil de l'âme', poésie et essais*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 749 p.

MAETERLINCK, Maurice. *Œuvre II : théâtre I*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 656 p.

MAETERLINCK, Maurice. « Théâtre d'androïdes », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXIII, 1977, p. 7-33.

B) CORPUS THÉORIQUE

ABASTADO, Claude. *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971, « Collection Études », 251 p.

ANGENOT, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, La Salle, Hurtubise HMH, 1979, 223 p.

APOLLINAIRE, Guillaume. « Méditations esthétiques », dans *Chroniques d'art*, textes réunis, avec préface et notes, par L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960, « NRF », p. 277-282.

ARISTOTE. *La Poétique*, texte, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 465 p.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, « NRF », 246 p.

ARTAUD, Antonin. « Maurice Maeterlinck », *La Fenêtre ardente*, s.v., no 2, 1974, p. 96-97.

AURIER, Albert. *Textes critiques 1889-1892 : de l'impressionnisme au symbolisme*, préface de Remy de Gourmont, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, 159 p.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958, 215 p.

BANU, Georges. « La nuit symboliste : peinture et théâtre », dans *Peinture et littérature au XXe siècle*, sous la direction de Pascal Dethurens, préface de Michel Butor, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 105-112.

BAZAINE, Jean. *Le Temps de la peinture (1938-1989)*, s.l., Éditions Aubier, 1990, 215 p.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, 223 p.

BERTON, Jean-Claude. *Shakespeare et Claudel : le temps et l'espace au théâtre*, Genève, La Palatine, 1958, 224 p.

BLANCHOT, Maurice. « Réflexions sur le surréalisme », dans *La Part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, « NRF », p. 90-102.

BLAY, Michel (dir.). *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse, 2006, « CNRS Éditions », 880 p.

BONFAND, Alain. *L'Art abstrait*, Paris, PUF, 1994, « Que sais-je », 127 p.

- BRÉCHON, Robert. *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, 224 p.
- BRETON, André. « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, s.v., no 4, première année, 15 juillet 1925, p. 26-30.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, 427 p.
- BRETON, André. « Premier manifeste du surréalisme (1924) », dans *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 7-75.
- BRETON, André. *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, 191 p.
- BRION, Marcel. *Art abstrait*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, 323 p.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, « NRF », 318 p.
- CHKLOVSKI, Victor. « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, « Collection Tel Quel », p. 76-97.
- DÉCAUDIN, Michel. « Autour de la quatrième dimension : Pawlowski – Apollinaire », *Études de lettres*, s.v., no 1-2, 2000, p. 11-22.
- DIDEROT, Denis et Jean le Rond D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, version électronique, « ARTFL Encyclopédie », <http://encyclopedia.uchicago.edu/>, 11 juin 2009, s.p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995, 399 p.
- ESTIENNE, Charles. « L'art abstrait au XXe siècle », *Pour et contre l'art abstrait; Cahiers des amis de l'art*, s.v., no 11, 1947, p. 23-36.
- FINCK, Michèle. « Celan et Giacometti », dans *Peinture et littérature au XXe siècle*, sous la direction de Pascal Dethurens, préface de Michel Butor, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 33-48.
- FRIEDEL, Helmut et Annegret HOBERG. *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich*, traduction de John Ormrod, Almuth Seebohm et Ishbel Flett, Munich, Prestel Verlag, 2000, 328 p.
- GENETTE, Gérard. « Formalisme et langage poétique », *Comparative Literature*, XXVIII, 3, été 1976, p. 233-243.

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, présentation et traduction de Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, 318 p.

GOODRICH, R. A. « Plato on Poetry and Painting », *British Journal of Aesthetics*, vol. XXII, no 2, printemps 1982, p. 126-137.

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 1980, 302 p.

GROHMANN, Will. *Vassily Kandinsky : sa vie, son œuvre*, traduction de Blaise Briod, Paris, Flammarion, 1958, 426 p.

IONESCO, Eugène. « Expérience du théâtre », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, « NRF », p. 45-72.

JAKOBSON, Roman. « Le concept linguistique des traits distinctifs : réminiscence et méditations », dans *Essais de linguistique générale*, traduction et préface de Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 131-166.

JAKOBSON, Roman. « Qu'est-ce que la poésie ? », traduction de Marguerite Derrida, dans *Questions de poétique*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 113-126.

JENNY, Laurent. *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, 161 p.

KLEE, Paul. *Écrits sur l'art : la pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller, Paris, Dessain et Tolra, 556 p.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éditions Denoël, 1985, 157 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « En regardant Poussin », dans *Regarder Écouter Lire*, Paris, Librairie Plon, 1993, p. 7-40.

LÉVI-STRAUSS, Claude et Georges CHARBONNIER. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Union générale d'éditions, 1969, 189 p.

LESCOURRET, Marie-Anne. *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002, 297 p.

MARC, Franz. « Deux tableaux », dans *Écrits et correspondances*, traduction de Thomas de Kayser, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006, p. 216-218.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*, t. 1 (1891-1917), traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1973, 363 p.

MOCKEL, Albert. *Esthétique du symbolisme*, précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, 256 p.

NION, François de. « Théâtre », *La Revue indépendante*, vol. X, no 27-28, janvier-février 1889, p. 323-333.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*, édition préparée par Justus Buchler, introduction par Justus Buchler, New York, Dover Publications Inc., 1955, 386 p.

PETIT, Marc. « Préface », dans *Crépuscule et déclin*, suivi de *Sébastien en rêve*, Paris, Gallimard, 1990, « NRF », p. 7-25.

PICARD, Timothée. *Peinture et littérature au XXe siècle*, Pascal Dethurens (dir.), préface de Michel Butor, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 331-341.

PLATON. *La République*, traduction et notes de Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1966, 510 p.

RÉGY, Claude. *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991, 164 p.

REVERDY, Pierre. *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, 366 p.

RILKE, Rainer Maria, Boris PASTERNAK et Marina TSVÉTAÏEVA. *Correspondance à trois, été 1926*, textes russes traduits par Lily Denis, textes allemands traduits par Philippe Jaccottet, coordination du texte français par Lily Denis, Paris, Gallimard, 1983, « NRF », 324 p.

RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, « Folio essais », 577 p.

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Montréal, Dictionnaire Robert Inc., 1993, 2467 p.

ROQUE, Georges. *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, « Folio essais », 530 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de la perception*, Paris, Gallimard, 1940, 378 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971, 331 p.

SCEPI, Henri. « La forme et le style », dans *L'Art pris au mot, ou comment lire les tableaux*, Paris, Gallimard, 2007, p. 480-497.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 444 p.

SCHAFTESBURY, Earl of. *The Moralists, a philosophical rhapsody. Being a recital of certain conversations upon natural and moral subjects*, version électronique, « Eighteenth Century Collections Online », http://galenet.galegroup.com/servlet/ECCO?dd=0&locID=crepuq_mcgill&d1=1001200800&srchtp=b&c=44&SU=All&d2=237&docNum=CW3322415023&d7=234&b0=shaftesbury&h2=1&vrsn=1.0&b1=A0&d6=237&d3=1&ste=10&stp=Author&d4=0.33&n=10&d5=d6, 11 juin 2009, p. 234.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 187 p.

TRIKI, Rachida. *L'image : ce que l'on voit, ce que l'on crée*, Paris, Larousse, 2008, « Philosophe », 223 p.

VAN DE VELDE, Henry. « Die Linie », *Die Zukunft*, s.v., 6 septembre 1902, p. 385-388.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 319 p.

WEISS, Peg. « Kandinsky and the Symbolist Heritage », *Art Journal*, vol. XLV, no 2, été 1985, p. 137-145.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*, traduction d'Emmanuel Martineau, présentation de Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978, 169 p.

C) SOURCES SECONDAIRES

ANGELET, Christian et Christian BERG (dir.). *Maeterlinck et les arts plastiques : actes du colloque international de Gand, 6 décembre 1997*, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, 1999, 305 p.

AUTRAND, Michel (dir.). *Statisme et mouvement au théâtre : actes du colloque organisé par le Centre de recherches sur l'histoire du théâtre, Université de Paris IV, 17-19 mars 1994*, Poitiers, Université de Poitiers, 1995, 267 p.

BACKÈS, Jean-Louis. « Le fantôme de la langue parlée », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. LII, 2000, p. 329-347.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter. « Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie », dans *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Dieter Kafitz (dir.), Tübingen, Francke, 1991, p. 121-138.

BERG, Christian. « Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXVIII, 1991, p. 33-45.

BORIE, Monique. « Maeterlinck ou l'invisible derrière la porte », dans *Le Fantôme ou le théâtre qui doute : essai*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 169-179.

CANTONI, Delphine. « La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck : Jessie King, les Nabis et quelques autres », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXXI, 1999, p. 121-158.

CANTONI, Delphine. « La poétique du silence dans le premier théâtre », dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du colloque organisé par Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2002, p. 124-149.

CANTONI, Delphine. « La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande* », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXIX, 1994, p. 71-77.

CANTONI, Delphine. « Le premier théâtre de Maeterlinck : du segment au liant », *Lille : Société de littérature du Nord*, s.v., no 26, décembre 1995, p. 19-33.

CAZEAUX, C. « Synaesthesia and Epistemology in Abstract Painting », *British Journal of Aesthetics*, vol. XXXIX, no 3, 1999, p. 241-251.

CLEMONS, Leigh. « Staging New Dimensions : Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter Almanac* and the Reconfiguration of Artistic Space », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. IX, no 1, 1994, p. 135-143.

COENEN-MENNEMEIER, Brigitta. « Maeterlinck oder die Angst als theatralisches Ereignis », dans *Abenteuer Existenz. Momente der Literatur von Descartes bis Sartre*, Francfort, Lang, 2001, p. 92-99.

COMPÈRE, Gaston. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, 269 p.

COMPÈRE, Gaston. « Maeterlinck et l'évolution de son théâtre », *Revue des langues vivantes*, vol. XXVIII, 1962, p. 291-309.

COMPÈRE, Gaston. *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, 243 p.

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika et Marianne KRESTING. « Das Drama als 'Monologue Intérieur' : Übertragungsformen des lyrischen Sprechens auf das Drama bei Maurice Maeterlinck », *Romanische Forschungen*, vol. XCIII, 1981, p. 335-366.

COSTE, Didier. « Le premier Maeterlinck : entre symbolique et organique », *Correspondance*, vol. III, octobre 1993, p. 117-126.

DELMEULE, Jean-Christophe. « L'itinéraire de Maeterlinck ou l'abandon d'une modernité », dans *Limites de siècles : champs de forces conservatrices et régressives depuis les temps modernes*, Marita Gilli (dir.), Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2001, p. 527-537.

DESSOUS, Gérard. « Crise de signe. Le symbole dans le théâtre de Maeterlinck », *Coulisses*, vol. XXXII, mai 2005, p. 49-60.

DÜCHTING, Hajo. *Vasili Kandinsky, 1866-1944 : révolution de la peinture*, traduction de Catherine Flemming, Paris, Taschen, 2000, 95 p.

DUCREY, Anne. « Maeterlinck sur les scènes russes au début de siècle : de la modernité du texte à la modernité du décor », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXXI, 1999, p. 159-178.

EBERZ, I. « Kandinsky, Breton et le modèle purement intérieur », *Pleine marge*, vol. I, 1985, p. 69-80.

ELLER-RÜTER, Ulrike-Maria. *Kandinsky : Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*, Hildesheim, G. Olms, 1990, 240 p.

FORNOFF, Roger. « Wassily Kandinsky und das Konzept der Bühnenkomposition », dans *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk : Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim, Allemagne, Olms, 2004, p. 267-277.

FRICKX, Robert. « De Maeterlinck à Ionesco », *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises*, vol. CXXII, 1994, p. 122-132.

GORCEIX, Paul. « Du retour aux sources de la modernité. Le symbolisme de Maeterlinck », *Lettres actuelles*, vol. XII-XIII, mai-août 1996, p. 40-44.

GORCEIX, Paul. « La théorie belge du symbolisme : origines et actualités », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCIII, no 2, 1993, p. 207-224.

GORCEIX, Paul. « Le concept de symbole dans la poétique d'Albert Mockel et de Maurice Maeterlinck : une anticipation de l'image surréaliste », *Poéticas francesas del siglo XX*, Losada Goya et José Manuel (dir.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. 3-28.

GORCEIX, Paul. « Le défi de Maurice Maeterlinck : un théâtre métaphysique », dans *Théâtre, tragique et modernité en Europe, XIXe & XXe siècles*, Muriel Lazzarini-Dossin (dir.), Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 159-219.

GORCEIX, Paul. « Le mythe de la clôture et ses images dans le lyrisme de Georges Rodenbach et de Maurice Maeterlinck », dans *Studia Belgica. Aufsätze zur Literatur- und Kulturgeschichte Belgiens*, Hans-Joachim Lope (dir.), Francfort, Peter D. Lang, 1980, p. 61-77.

GORCEIX, Paul. « Le statisme dans le premier théâtre de Maeterlinck », dans *Statisme et mouvement au théâtre*, Michel Autrand (dir.), Poitiers, Publications de la Licorne, 1995, p. 157-165.

GORCEIX, Paul. « Maeterlinck ou la poétique du mystère », dans *Dire le secret*, Dominique Rabaté (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 221-243.

GORCEIX, Paul. « Maeterlinck, symboliste. Le langage de l'obscur », *Textyles*, s.v., no 1-4, 1997, p. 13-24.

GORCEIX, Paul. « Maurice Maeterlinck et l'analogie », *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, vol. LXXVIII, no 1-4, 2000, p. 21-38.

GORCEIX, Paul. *Maurice Maeterlinck : l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri édition, 2005, 648 p.

GORCEIX, Paul. *Maurice Maeterlinck : le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1997, 280 p.

GORCEIX, Paul. « Maurice Maeterlinck, théoricien du théâtre symboliste », dans *Aufsätze zur Literaturgeschichte in Frankreich, Belgien und Spanien*, Hans-Joachim Lope (dir.), Francfort, Peter Lang, 1985, p. 123-137.

GORCEIX, Paul. « M. Maeterlinck et W. Kandinsky : une rencontre », dans *Munich 1900 site de la modernité/München 1900 als Ort der Moderne*, Gilbert Merlio et Nicole Pelletier (dir.), New York, Peter Lang Verlag, 1990, p. 237-247.

GORCEIX, Paul. « Modernité de Maeterlinck », *Nord*, vol. XXVI, décembre 1995, p. 5-6.

GORCEIX, Paul. « *Pelléas et Mélisande* : Vsevolod Meyerhold et le théâtre de la convention », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXIX, 1994, p. 9-25.

GROSS, Stefan. « Maeterlinck, père prodigue du surréalisme », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, XXVI, 1980, p. 101-116.

GROSS, Stefan. « Maeterlinck und die Avantgarde. Maeterlinck, Artaud, Breton », *Aspekte der Literatur des Fin-de-siècle in der Romania*, Angelika Corbineau-Hoffmann et Albert Gier (dir.), Tübingen, Niemeyer, 1983, p. 201-225.

HADAR, Tayitta. « L'angoisse métaphysique dans *Les Aveugles* de Maeterlinck », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. II, no 1-2, automne-hiver 1973-1974, p. 68-74.

HALDEMANN, Matthias. *Kandinskys Abstraktion : Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*, Munich, Fink, 2000, 308 p.

HENRY, Michel. *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, « Quadrige », 251 p.

HENRY, M. « La peinture abstraite et le cosmos », *Le Nouveau commerce*, vol. LXXIII-LXXIV, 1989, p. 37-52.

HOOPER, Kent W. « Wassily Kandinsky's Stage Composition *Yellow Sound* : The Fantastic and the Symbolic Mode of Communication », dans *Staging the Impossible : The Fantastic Mode in Modern Drama*, Patrick D. Murphy (dir.), Westport, CT, Greenwood, 1992, p. 56-86.

HUBERT, Renée Riese. « Kokoschka, Kandinsky and the Art of the Expressionist Book », *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXII, no 2, 1996, p. 165-181.

JAKÓBCZYK, Stanislaw. « Structures picturales dans les drames de Maeterlinck », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XVII, 1971, p. 33-65.

KNAPP, Bettina. « *L'Intruse* de Maeterlinck : une pièce statique et synchronistique », *Revue du Pacifique : Études de littérature française*, vol. III, 1977, p. 46-53.

KNAPP, Bettina. « Maeterlinck's *The Seven Princesses* and the Creative Enigma », *Dada/Surrealism*, vol. V, 1975, p. 66-71.

KNAPP, Bettina. « Maeterlinck : *The Intruder* and *Interior*. An Architectural Archetype of Introversion », dans *Archetype, Architecture, and the Writer*, Bloomington, Indiana UP, 1986, p. 13-26.

KOBIALKA, Michal. « Theatre of Celebration/Disruption : Time and Space/Timespace in Kandinsky's Theatre Experiments », *Theatre Annual : A Journal of Performance Studies*, vol. XLIV, 1989-1990, p. 71-96.

KONRAD, Linn Bratteteig. « Comment comprendre 'Le tragique quotidien' de Maeterlinck? », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXIV, 1978, p. 19-33.

KONRAD, Linn Bratteteig. *Modern Drama as Crisis : The Case of Maurice Maeterlinck*, Francfort, P. Lang, 1986, 186 p.

KONRAD, Linn Bratteteig. « Modern Hieratic Ideas about Theatre : Maurice Maeterlinck and Antonin Artaud », *Modern Drama*, vol. XXII, no 4, décembre 1979, p. 327-337.

KONRAD, Linn Bratteteig. « Symbolic Action in Modern Drama : Maurice Maeterlinck », dans *Drama and Symbolism*, James Redmond (dir.), Cambridge, Cambridge UP, 1982, p. 29-39.

KONRAD, Linn Bratteteig. « The Soul as Dramatis Personae in Three Plays by Maurice Maeterlinck », dans *L'Hénaurme Siècle : A Miscellany of Essays on Nineteenth-century Literature*, Will L. McLendon (dir.), Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984, p. 207-215.

KRALI, Lado. « Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig », *Babel*, vol. VI, 2002, p. 243-263.

LAOUREUX, Denis. *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Belgique, Pandora, 2008, 287 p.

LAOUREUX, Denis. « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », *Textyles*, s.v., no 17-18, 2000, p. 100-112.

LE BOT, Marc. « Maeterlinck et Kandinsky », *Europe*, s.v., no 399-400, 1962, p. 140-146.

LISTA, Marcella. « Les 'compositions scéniques' de Kandinsky : la quête moderne du Gesamtkunstwerk », *Cahiers du musée national d'art moderne*, vol. LXIII, printemps 1998, p. 38-57.

LUTAUD, Christian. « Les Sept princesses ou la mort maeterlinckienne », *Les Lettres Romanes*, vol. XL, no 3-4, 1986, p. 255-274.

McGUINNESS, Patrick. « From Maeterlinck to Beckett : The Play as Self-effacing Artefact », *Journal of Beckett Studies*, vol. I, no 1-2, printemps 1992, p. 57-67.

McGUINNESS, Patrick. « Ionesco and Symbolist Theatre : Revolution and Restitution in the Avant-garde », *Nottingham French Studies*, vol. XXXV, no 1, 1996, p. 108-119.

McGUINNESS, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford, Oxford UP, 2000, 280 p.

MULLEN, Sammie Jo. « Les facteurs de poésie dans les premiers drames de Maeterlinck », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XX-XXI, 1974-1975, p. 7-20.

PLASSARD, Didier. « Approches de l'art monumental : Kandinsky et la synthèse des arts », dans *L'œuvre d'art totale*, Denis Bablet (dir.), Paris, Éditions du CNRS, 1995, p. 111-128.

PLASSARD, Didier. « Le théâtre de Kandinsky face à l'interprétation », dans *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts/Le Tournant du siècle : le modernisme et modernité dans la littérature et les arts*, Christian Berg, Frank Durieux et Geert Lernout (dir.), Berlin, de Gruyter, 1995, p. 507-521.

PLATA, Rajmunda. « Le rôle des personnages dans la création de l'action maeterlinckienne », *Roczniki Humanistyczne*, vol. XXXI, no 5, 1983, p. 19-31.

PLATA, Rajmunda. « Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXIV, 1978, p. 121-140.

QUAGHEBEUR, Marc. « Au seuil du théâtre moderne, le symbolisme », *Alternatives théâtrales*, s.v., no 73-74, juillet 2002, p. 90-95.

REYNOLDS, Dee. *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art : Sites of Imaginary Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, 290 p.

ROSE, Maggie L. « Le tableau scénique des 'Sept princesses' », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXVII, 1989, p. 87-110.

RYKNER, Arnaud. « Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens, la vision », *Alternatives Théâtrales*, vol. LXXIII-LXXIV, juillet 2002, p. 63-65.

RYKNER, Arnaud. « Pour une dramaturgie du silence : 'le retournement maeterlinckien' », dans *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence, de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 283-329.

SERS, Philippe. *Kandinsky : philosophie de l'abstraction : l'image métaphysique*, Genève, Skira, 1995, 291 p.

SERS, Philippe. *Kandinsky : philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Milano, Skira, 2003, 350 p.

SERS, Philippe. « Le Clocher d'Ivan Veliky : poésie, théâtre et peinture chez Wassily Kandinsky », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, s.v., no 193-194, 1992, p. 31-79.

SHEPPARD, Richard W. « Kandinsky's *Klänge* : An Interpretation », *German Life and Letters*, vol. XXXIII, no 2, 1980, p. 135-146.

SHEPPARD, Richard W. « Kandinsky's Oeuvre 1900-1914 : The Avant-garde as Rear-guard », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. VI, no 1, 1990, p. 41-67.

SHORT, Christopher. « Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre : A Consideration of the Album *Sounds* », *Tate Papers*, vol. VI, automne 2006, s.p.

STEIN, Susan Alyson. « Kandinsky and Abstract Stage Composition; Practice and Theory 1909-1912 », *Art Journal*, vol. XLIII, no 1, 1983, p. 61-66.

STROHMANN, Dirk. « Schicksal, Sprache und Kommunikation der Seelen in 'Princesse Maleine' », *Annales Fondation Maurice Maeterlinck*, vol. XXVII, 1989, p. 53-85.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine. « Voir au lieu d'agir. Maeterlinck ou le drame du regard », *Éditions théâtrales*, vol. XV-XVI, 1999, p. 121-129.

VITALE, Élodie. *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, 318 p.

WEISS, P. « Kandinsky : Symbolist Poetics and Theater in Munich », *Pantheon*, vol. XXXV, no 3, 1977, p. 209-218.