九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

Aglavaine et Se'lysette : une tour de silence au milieu des mots

Kachler, Olivier

https://doi.org/10.15017/8810

出版情報：Stella. 25, pp.1-17, 2006-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

Aglavaine et Sélysette : une tour de silence au milieu des mots

Olivier KACHLER

« Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. »
M. Maeterlinck, Préface au théâtre de 1901.

«On attend que le silence parle...»

Rilke affirmait ne connaître d'œuvre contenant autant de silence que le théâtre de Maeterlinck[1]. Jarry de même, très tôt, y avait vu le trait distinctif de l'écrivain gantois[2]. Dans les études littéraires, et particulièrement au théâtre, le silence n'a fait en France, sans doute en raison du paradoxe qu'il représente *a priori*, que tardivement l'objet d'analyses[3]. Pierre Van den Heuvel pouvait ainsi, dans un ouvrage général, en déplorer encore l'absence dans le champ littéraire en 1985 :

> S'il y a en littérature un domaine qui manque d'étude sérieuse, c'est bien celui du silence qui apparaît de plus en plus comme un problème d'ordre fondamental, dont l'importance est reconnue par tous. À qui s'adresser pour chercher l'aide théorique et méthodologique quand l'analyse est confrontée à ce problème ? La recherche littéraire a négligé le silence. N'observant que le seul énoncé, la linguistique ne s'en est pas soucié.[4]

À qui s'adresser, en effet ? Aux écrivains symbolistes, sans aucun doute, en premier lieu. Le silence y occupe une place de choix, notamment par le motif de l'ineffable. Le motif du silence, à lui seul, n'est ainsi pas propre à la poétique de Maeterlinck. Théâtralement il caractérise le moment culturel qui cherche à renouveler les formes dramatiques à l'aube du XX^{e} siècle. Anne Ducrey parle à ce propos, à la suite d'Arnaud Rykner, de «prolifération des silences» en remarquant que, de Tchekhov à Pessoa, en passant par Ibsen et Maeter-

linck, «la scène européenne ouvre la porte au silence, à toutes les formes du silence…»[5]. Pour Maeterlinck du reste, le silence est d'abord, conformément à son époque, une question d'ordre métaphysique[6]. Elle procède de son rapport à Ruysbroeck et à la mystique. Il reste que le silence est aussi le levier d'une poétique, celle du premier théâtre de Maeterlinck, et donc interroger l'un c'est interroger l'autre.

La critique s'est ainsi attachée, dans les années 90, à mettre en relief le silence dans l'œuvre de Maeterlinck[7]. Arnaud Rykner a posé le problème au théâtre dans un ouvrage d'ensemble[8]. Remarquant que la dramaturgie classique repose sur «une résistance extrême au silence», Rykner fait de Maeterlinck le pivot d'une conception nouvelle qui «ouvre la voie à la crise du "drame moderne" rendant possible une dramaturgie du silence»[9]. Mais la conception du silence chez lui (comme chez ses prédécesseurs) reste traditionnelle. Il est approché selon une vision négative qui en fait une simple absence de parole et par là implicitement un défaut de langage[10]. Ce que Rykner interprète comme un conflit, dans une logique d'exclusion mutuelle : le dialogue est selon lui «détruit» ou «pulvérisé»[11] par le silence. Et ce dernier est «le vide qui les [= les mots] suit ou les aspire»[12]. Mais les symbolistes ont précisément tenté de penser un silence interne au langage. Mallarmé parle d'un «significatif silence, qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers»[13] et pour Maeterlinck «les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent»[14]. Ce qui implique que le silence est une dimension du langage, et non sa simple négation. Et cela implique alors aussi que le silence n'est pas seulement une thématique, même centrale, dans l'œuvre de Maeterlinck mais que celle–ci en modifie aussi, théâtralement, la conception même[15]. C'est pourquoi Maeterlinck parlait avant tout d'une *qualité* de silence, particulière à l'œuvre qui le fait entendre, et non d'une prolifération : «On ne sait jamais la qualité du silence qui va naître»[16]. Maeterlinck distingue alors deux silences. L'un, simple absence de langage, est le silence passif, auquel il oppose le silence actif :

> Je ne m'approche ici que du silence actif, car il y a un silence passif qui n'est que le reflet de la mort ou de l'inexistence. C'est le silence qui dort ; et tandis qu'il dort, il est moins redoutable encore que la parole ; mais une circonstance inattendue peut l'éveiller soudain et alors c'est son frère, le

grand silence actif qui s'intronise.[17)]

L'intronisation du silence suppose, théâtralement, son entrée en scène. Or cette mise en scène est ici non une représentation mais une *activité* du silence. Ce qui fait tomber son opposition binaire avec la parole. C'est donc que, comme il y a deux silences, il y a aussi deux modes de parole, et dans ce mode second, que le théâtre met en œuvre, parole et silence ne sont plus alors en rapport d'exclusion mais d'implication, pris dans une réciprocité d'activité. Par quoi le «silence véritable» n'est pas le «silence matériel»[18)]. Que le silence, en d'autres termes, puisse alors théâtralement parler, c'est le sujet même de la pièce *Aglavaine et Sélysette*.

Reprenant en 1896 l'ensemble des recherches du premier théâtre de Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette,* est une pièce charnière[19)]. Cette tension entre deux théâtres est résumée par les deux figures féminines qui donnent à l'œuvre son titre. La genèse de la pièce est de ce point de vue révélatrice[20)]. Devant inaugurer le second théâtre, celui qui se caractérise par un retour aux formes traditionnelles, ce drame, affirme la compagne du poète, Georgette Leblanc, se voulait «une pièce taillée sur mesure» pour elle, et dont l'héroïne eût dû être Aglavaine[21)]. Mais, déplore Maeterlinck, «il devait être le triomphe et en somme la force des choses a voulu qu'il soit presque la défaite d'Aglavaine»[22)]. *La force des choses*. En d'autres termes un inconnu qui est la poéticité même de l'œuvre, en tant qu'elle est une force de conflit avec l'intentionnalité de l'auteur. D'Aglavaine à Sélysette, le titre scelle donc un mouvement de bascule où se réalise la signifiance même du drame. Travail silencieux de l'œuvre, mais de l'œuvre tout aussi bien comme œuvre de langage. Cet apparent paradoxe, c'est Aglavaine elle–même qui le formule dans la pièce.

Dans *Aglavaine et Sélysette*, la «circonstance» dont parlait Maeterlinck, c'est l'arrivée d'un tiers, Aglavaine, venue partager au château la vie du couple que forment Méléandre et Sélysette[23)]. Mais dès son arrivée, alors que le dialogue et par lui la fable devraient s'engager, Méléandre reste court, ayant pourtant «tant de choses à dire» à Aglavaine. «Il semble vraiment qu'on attende quelque chose», ajoute–t–il, tentant de saisir l'étrangeté du moment, à quoi Aglavaine répond :

> «On attend en effet que le silence parle…».

Et, ajoute–t–elle, «si l'on pouvait redire ce qu'il nous dit, ce ne serait plus le silence…»[24]. Le silence est donc ici, et c'est tout le problème, à la fois indissociable du langage, lui seul le fait entendre, réveillé par «la circonstance», et en même temps il ne peut se confondre avec une parole ordinaire qu'on peut répéter. Il est dans le langage ce qui est et n'est pas la parole[25]. Il est donc tout à la fois ce qu'on n'entend pas dans les paroles, sans quoi il ne serait pas silence, et ce qui parle à travers elles. Il est en ce sens ce qui est *sous* les paroles, impossible pour cette raison à entendre en elles autant que sans elles[26]. Or c'est précisément comme une sous–parole du silence que s'organise la signifiance du drame, Aglavaine le formule immédiatement, se faisant alors la voix même du tragique :

> […] qui sait tout ce qui vient de se passer entre nous trois ; et si tout ce qui doit nous arriver ne s'est pas décidé *sous* une de ces paroles.[27]

Reste à savoir en quoi elle consiste, cette sous–parole, et comment le silence s'y fait entendre.

La parole–Aglavaine

L'arrivée d'Aglavaine au château et par conséquent sa remarque sur le silence, s'expliquent par un autre silence, antérieur, en jeu dans le couple de Méléandre et Sélysette. Une crise couve, préparée par le clair–obscur de leurs rapports : correspondance entre Aglavaine et Méléandre d'un côté (il prétend en avoir montré les lettres à Sélysette qui n'en a pas souvenir), la «tour» de l'autre, où Sélysette se réfugie. Connue de Méléandre, cette tour n'en signifie pas moins pour lui une dérobade de son épouse à son désir. Cacher est, généralement, le verbe qui définit Sélysette. «Je voudrais tout cacher», déclare–t–elle plus loin[28]. La tour, extension d'elle–même («ma tour», dit–elle), symbole de sa part irréductible, solitaire, obscure, en est l'incarnation théâtrale. C'est pourquoi elle creuse pour Méléandre la limite d'un silence qui menace leurs rapports : les réponses de Sélysette, récrimine–t–il, semblent lui venir, depuis les quatre ans de leur vie com-

mune, «comme de l'autre bout du monde». Il lui souhaite ainsi de perdre la nouvelle clé (tout comme l'ancienne) qui donne accès à sa tour[29]. Mettre au jour ce silence de tout l'informulé du couple, dévoiler le caché qui les désunit, c'est ce qui motive l'arrivée d'Aglavaine, et en fait la promesse d'un renouvellement du couple. «Mais, quand elle sera là, nous nous aimerons davantage, nous nous aimerons tout autrement, bien plus profondément, tu verras»[30], déclare Méléandre.

Si «cacher» est le verbe de Sélysette, «entourer» est celui d'Aglavaine. «Laisse–moi t'entourer de mes bras», dit–elle à Sélysette[31]. Pour anodin que semble le verbe, il recompose prosodiquement la «tour» de Sélysette, et l'annule donc dans sa propre parole. Cette seconde tour s'inscrit dans son projet, elle est ce qui lie le syntagme «**tout** au**tour** de nous» avec «**tous** les **tr**ois» et «**t**ant d'am**our**». Elle fait donc entendre une tentative de totalisation, dont la nature est celle d'un bonheur rêvé dans un trio amoureux[32]. À la «tour» de Sélysette, marque de la solitude, correspond le geste d'«entourer» d'Aglavaine, geste totalisant. Il procède d'un pouvoir du langage, celui d'une «parole heureuse et totalitaire» selon l'expression d'A. Rykner.

La parole est la «puissance»[33] d'Aglavaine, comme le reconnaît Méléandre, et elle fait d'elle une incarnation de la vérité : «elle éteint autour d'elle tout ce qui n'est pas vrai…», remarque–t–il d'emblée, énoncé qu'appuie sa répétition immédiate par Sélysette ainsi que sa mesure alexandrine (6/6). Cette position de savoir se marque dans son discours par une abstraction faite d'énoncés gnomiques, de sentences au présent de vérité générale, et de futurs à valeur quasi prophétique, comme l'a noté A. Rykner[34]. «Tu sais tant de choses que je ne saurai jamais, Aglavaine…»[35], reconnaît Sélysette que cette parole va littéralement «transfigurer». Figure quasi divine, Aglavaine est selon ses propres termes «la vérité [qui] ne descend de son ciel le plus beau que lorsqu'elle peut s'asseoir entre deux êtres qui sont seuls»[36].

Mais cette vérité qu'Aglavaine incarne, c'est le point essentiel, n'est pas celle d'un connu mais d'un inconnu. La dimension d'Aglavaine est celle, transpersonnelle, de l'âme. Elle est, selon Méléandre, «un de ces êtres qui savent réunir les âmes à leur source»[37]. Or cette *source* n'est justement pas une certitude positive mais ce qui est *sous* les

mots, ce qui donc transcende toute parole et tout savoir. Elle ne cesse de l'indiquer, «[…] **sous** les vérités qu'on peut atteindre, il faut bien qu'il y ait une vérité plus grave, qui attend son moment tout au fond de nous–mêmes, et dont toutes nos paroles n'altèrent pas le sourire ou n'essuient pas les yeux…»[38]. L'âme, comme nom de l'inconnu, est donc le lieu même d'une altérité dont le silence est la manifestation. C'est pourquoi Aglavaine, comme conscience et voix de l'inconnu, peut l'élaborer dans une dialectique du sujet amoureux avec Méléandre. «Nous naissons sans cesse l'un de l'autre…», lui dit–t–elle. La vérité de ce sujet est que c'est en l'autre qu'il advient à lui–même, comme sujet. Par la voix d'Aglavaine Méléandre accède à la sienne propre : «[…] quand tu me parles, c'est bien ma propre voix que j'entends pour la première fois…»[39]. Savoir absolu, Aglavaine l'est en tant qu'elle intègre à son discours la dimension de l'inconnaissable. Elle est l'écoute de son silence, à quoi elle initie Sélysette en lui révélant que «ce n'est pas avec les oreilles qu'on écoute»[40].

Mais le problème est que ces propositions sont réversibles. Si Aglavaine est la voix de l'inconnu du désir, elle capte tout aussi bien celui du couple qui devient, dans les deux sens du terme, désir d'Aglavaine, dans un étrange trio non sans résonances homosexuelles[41]. L'idylle se révèle une impasse et une crise, matérialisée à la fois par l'impossibilité, pour le couple, de la présence d'Aglavaine et par celle, pour chacun, de son départ. Intermédiaire du couple, elle en devient le seul lieu de réalisation et enferme aussi bien toute altérité dans l'idéalisation de son discours. Elle est ainsi une exacerbation de la logique de Méléandre, celle dont Sélysette est l'enjeu[42]. Savoir absolu, elle l'est en tant qu'elle est sujet absolu du discours. La parole du drame n'est dès lors plus que la parole–Aglavaine dont le couple se réduit à être un écho varié. Captant toute parole possible, elle y enferme donc tout aussi bien le silence. Parler en effet *du* silence, *de* l'âme ou *de* l'altérité c'est toujours en constituer un savoir, et par là même s'interdire d'en entendre l'inconnu à l'œuvre dans la parole, celle de l'autre ou de la sienne propre. L'expérience de Sélysette va ainsi être celle d'une inversion de la dialectique d'Aglavaine, mais d'une inversion paradoxalement seulement possible à partir de la parole–Aglavaine, d'une inversion qui en est la simple écoute. Sélysette retourne la pa-

role du silence d'Aglavaine pour y entendre les silences de sa parole. Retournement qui se fait par un retour, justement à sa tour.

La clé de silence dans la parole

À partir de l'acte III, Sélysette se réfugie dans le silence, se dérobant au discours entourant d'Aglavaine, moment qui coïncide avec la redécouverte de *sa* tour. Le syntagme «*ma tour*» reprend ainsi, pour l'inverser vers la singularité, le schéma totalisant de «*t*ant d'*amour*» d'Aglavaine. Ce rapprochement se soutient de la référence constante dans le discours d'Aglavaine au paradigme de la hauteur que représente la tour dans le sujet amoureux qu'elle construit. À l'inquiétude de Méléandre, concernant Sélysette, elle répond : «Elle ne pleurera pas longtemps, si elle *monte* avec nous… Pourquoi ne *monterait*–elle pas en même temps que nous–mêmes vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour ?»[43]. Parce que l'amour selon Aglavaine est une tour, la tour de Sélysette, «ma tour», en est l'inversion. Un rapport autre au silence est le centre et l'enjeu de ce retournement.

La nouvelle «clef d'or» apportée par la petite Yssaline à l'acte I coïncide avec l'arrivée d'Aglavaine. Et pour cause, Aglavaine se l'approprie immédiatement par le discours. La voyant tomber «sur les dalles», elle déclare : «j'ai apporté une clef d'or, moi aussi, vous verrez»[44]. Mais on ne voit rien du tout et la clé d'Aglavaine n'est donc, invisible, autre que celle de sa propre parole[45]. Cette appropriation a son point d'aboutissement lorsqu'Aglavaine s'empare matériellement de la nouvelle clé de Sélysette pour la jeter à la mer[46]. Mais ce moment coïncide justement avec la redécouverte par Sélysette de son ancienne clé (censée avoir été perdue au début du drame), retrouvant ainsi un accès à sa propre liberté subjective. Est donc en jeu, on le voit, comme un jeu de clés, un mouvement dialectique où le retour à sa propre clé (et au soi de la tour) est rendu possible par celle d'Aglavaine, celle de sa parole, mais en est en même temps, comme retournement, l'abolition.

Le retour à sa tour est marqué pour Sélysette d'un événement des plus singuliers, l'apparition d'un «aigle vert». Rebelle à toute inter-

prétation, il incarne «l'étrange» comme le remarque Anne Ducrey dans sa thèse[47]. Mais c'est justement qu'il est un modèle critique de l'interpréter, du *parler de*, et relève d'une écoute, celle du silence qui travaille la parole d'Aglavaine. Théâtralement, par la force des choses, «l'aigle vert» n'est jamais vu, mais dit. Ce dire provoque son apparition, Méléandre est le premier à le remarquer. «Elle m'avait dit qu'elle montait à sa tour ce matin ; on lui avait parlé d'un grand oiseau étrange», explique–t–il à Aglavaine[48]. Or ce «on» inconnu n'est autre qu'Aglavaine elle–même.

Monter vers l'amour, c'est accéder selon Aglavaine à un inconnaissable du sujet qui transcende les intérêts individuels (jalousie, possession) ainsi que toute certitude. Elle l'explique à Sélysette par une image : «On ne sait pas comment il faut qu'on aime… […] On le [= l'amour] regarde au fond de soi, comme un vautour ou comme un aigle étrange dans une cage… La cage vous appartient, mais l'oiseau n'appartient à personne…», Sélysette en médite la leçon en silence[49]. Dès lors, le silence qui traverse la parole d'Aglavaine s'entend dans la chaîne prosodique qu'elle met en œuvre, il est ce qui s'y tait tout en y parlant. Le vautour fait entendre le «**v**ol» de l'aigle qui se fait «tout **autour** de ma tour»[50]. Avatar de Sélysette, il incarne l'étrangeté de son silence, mais aussi sa transfiguration en cours, puisqu'il «semble grandir tous les jours»[51]. Mais en même temps, il est une autre Aglavaine, puisque le premier syntagme le désignant est aussi une variation sur son nom : aigle vert / Aglavaine. Que cet aigle vert ne soit autre que la parole d'Aglavaine, est confirmé par la métaphore de l'oiseau, comme figure céleste, qui la qualifie pour le couple. «Je ne sais de quel ciel tu descends, lorsque tu parles ainsi…», remarque Méléandre qui ne reconnaît plus son épouse, à quoi Sélysette répond : «je descends d'Aglavaine, Méléandre…». Et Méléandre d'en conclure : «Nous descendons tous d'Aglavaine, mon enfant»[52]. Puissance d'engendrement des êtres, et notamment de Sélysette dont la transfiguration aboutit au suicide, Aglavaine fait ainsi du drame tout autant un drame christique où elle occupe la position divine du verbe tout puissant.

Si l'aigle vert est une autre Aglavaine, c'est qu'il est l'inentendu de ses paroles. Mais il est alors aussi *l'autre* d'Aglavaine, et comme tel le

devenir de Sélysette qui par son écoute inverse le sens des paroles d'Aglavaine. À la totalisation annihilante qui «entoure» fait en effet place un tout que le signifiant «vert» remet à la fois dans la vie et l'ouvert. Le dialogue au sommet de la tour entre Yssaline et Sélysette en est l'euphorie[53]. «*Où* est–il, l'oiseau *vert* ?», demande Yssaline. «Il est là, mais on ne le voit pas encore», répond Sélysette, paradoxe à la faveur duquel l'oiseau, invisible comme Aglavaine (à la différence de Méléandre)[54] n'est rien parce qu'il est la totalité ouverte du visible : «On voit **tout** le château, les cours intérieures, les jardins et les bois… **Toutes** les fleurs sont **ouvertes** au bord des pièces d'eau… Oh ! l'herbe est **verte** ce matin ! …», poursuit Sélysette, où «l'oiseau», appelé par une suite des contre–accents sur le [o] (**au** b**o**rd / d'**eau**… **Oh**) est associé à l'euphorie du vert–ouvert[55]. La mer de même est «si belle, si **verte**, si profonde qu'on a plus de courage…». Le vautour, l'aigle, l'oiseau vert sont donc une signifiance qui, dans la parole d'Aglavaine mais à son insu, réinscrit un principe d'ouverture au cœur de la tour, incarnation même de la clôture, et permet ainsi de lever la contradiction entre clôture et ouverture du sujet, au cœur du conflit entre les deux femmes. Cette dialectique spatiale du sujet ne se limite pas à la pièce étudiée. Elle est un paradigme signifiant de l'œuvre de Maeterlinck, qui la réalise diversement. Dans *Alladine et Palomides* par exemple, le vieillard Ablamore, juste avant qu'il ne «referme le volet» et enferme les amants dans les souterrains, leur dit : «Penchez–vous un instant à la fenêtre **ouverte** ; et regardez encore les d**ou**ces choses **vertes**…»[56]. Tout comme la tour, qui est un signifiant majeur dans toute l'œuvre théâtrale[57]. Si Sélysette revenant à sa tour revient au secret, la «cache» s'est transformée en «cage» et l'inconnu du dedans (l'aigle vert) n'est autre que celui du dehors qui l'appelle.

C'est pourquoi le suicide de Sélysette, sautant à la fin de l'acte IV du haut de sa tour, est problématiquement indissociable de ce paradigme du vert et de l'ouvert. Écartant, à la question d'Aglavaine, l'hypothèse d'un suicide en préparation, Sélysette affirme avoir «trouvé autre chose» et s'exclame : «Oh ! c'est tout autre chose, c'est du côté de la vie…»[58]. Or ce côté de la vie n'est autre que l'illimité du désir, côté de la *jouissance* en langage lacanien, qui comme tel ne s'oppose plus à la mort mais la rencontre par son excès. Sélysette le dit en

toute clarté à Aglavaine : «Je suis heureuse et je voudrais mourir pour être plus heureuse». Et cette jouissance est liée dans le passage à l'avènement de l'ouvert («mais pouvoir dire, les yeux ouverts, mais pouvoir dire "je t'aime"»), lequel confère au je une dimension cosmique : «Et c'était tout à fait comme si toutes ces étoiles fussent venues faire du ciel dans mon âme…». Paroxystique, cette juissance engendre la jubilation verbale des oxymores de Sélysette, rythmant toute la fin de la pièce[59]. Elle se réalise dans une séquence prosodique qu'elle construit en deux scènes avec Aglavaine. La «vie», dans «c'est du côté de la vie» (Sélysette) se projette dans le «vide» dans «tu semblais chercher quelque chose dans le vide» (Aglavaine). Et les deux signifiants sont tenus ensemble par l'adjectif «ivre», dans un énoncé que Sélysette reprend justement à Aglavaine : «Est–ce toi qui l'as dit ? – on dirait que mon âme est ivre dans mon corps»[60]. Dépassement dialectique de la parole d'Aglavaine, la mort de Sélysette en révèle aussi la contradiction profonde. Si l'amour y est en effet pensé comme hauteur d'une ouverture à l'inconnu, Aglavaine tente en même temps de le forclore dans un trio dont elle est maître et sujet. Sélysette en formule en toute simplicité la leçon inversée à sa grand–mère : «j'aime tout le monde», énoncé à double entente qui vise à la fois le personnel humain du drame et le monde lui–même, auquel elle ne peut alors s'unir que par le suicide[61].

«Elle approche» : le silence comme voix du troisième personnage

On ne peut donc opposer, comme le fait encore Arnaud Rykner, le silence simplement conçu comme action théâtrale (le suicide de Sélysette), à la parole d'Aglavaine[62]. L'acte de l'une est tissé de part en part de la parole de l'autre et en fait entendre la signifiance silencieuse. Simplement, ce silence n'est ni l'absence de parole, ni celui dont parle sans cesse Aglavaine, mais celui qui se dit à son insu quand elle parle. Cette distinction, Maeterlinck l'a établie théoriquement, en opposant *parler* et *dire* : «deux hommes qui se parlent, ne parlent pas de ce qu'ils disent»[63]. Mais si le silence est du côté du *dire* et non du *parler de*, cela ne revient pas non plus à le confondre tout

bonnement avec le discours. Il en est simplement une dimension, la dimension poétique : en liant les signifiants en une signifiance, cette dimension crée un continu, et c'est alors ce continu signifiant même qui est, entre les mots, la part silencieuse du dire, laquelle peut ainsi s'entendre *sous* les paroles. On ne peut donc dissocier la parole momentanément silencieuse de Sélysette du silence qui traverse celle d'Aglavaine, parce qu'une même signifiance y œuvre.

Si Aglavaine ne peut pas l'entendre c'est qu'elle en reste à un rapport logico–rationnel au langage, en un mot à une pratique du langage qui, par le discontinu de la nomination, en fait toujours un savoir. Elle a beau manier en toute habileté le paradoxe, affirmant ne rien savoir «si ce n'est qu'on sait peut–être sans savoir»[64], ce savoir y est comme une passion qui s'exacerbe à mesure de son effondrement. «Il faut savoir […] il faut que nous sachions», dit–elle à Méléandre après le saut dans le vide de Sélysette, à qui elle affirme à son tour, juste avant sa mort, que «c'est toute la vie qui veut la vérité»[65]. Quant à savoir «quelle vérité» elle demande, Aglavaine répond elle–même à ses questions : «C'est moi qui fais mourir», et plus loin «c'est moi qui t'ai poussée sans le savoir…»[66]. Origine et telos de toute vérité, celle–ci n'est plus, sous un vernis de culpabilité, que clôture narcissique (dont l'expression «être belle» est à travers tout le drame la trace) d'un sujet qui jusqu'au tragique se veut absolu. Leurre et impasse que lui indique Sélysette d'un simple mot : «Oh ! ma pauvre Aglavaine, tu ne sauras jamais, car tu savais d'avance…»[67]. La surdité au silence de la signifiance est indissociablement négation de l'altérité, dont Aglavaine se veut pourtant la spécialiste. Mais plus que de l'autre empirique, au sens d'un dialogue interpersonnel, c'est une négation de l'altérité qui, comme transpersonnel, est l'inconnu d'une voix qui traverse les discours, leur dia–logos. Ce que Maeterlinck appelle «ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime […]»[68]. Personnage erratique, il est le silence qui, imprévisible, traverse comme un continu signifiant *le dire*, mais sans appartenir à la parole d'aucun locuteur[69].

Sélysette enfant a l'intuition de ce «troisième personnage» et c'est sa grand–mère Méligrane qui lui en restitue le souvenir : «Tu allais,

tu venais, tu riais par les salles, puis tu ouvrais les portes en criant d'une voix terrifiée : "Elle approche, elle approche, elle est là !" Et l'on ne savait pas de qui tu entendais parler en t'effrayant ainsi ; tu ne le savais pas toi–même»[70]. *Entendre parler* : au sens de l'intentionnalité psychologique mais aussi, et plus fondamentalement, de l'écoute d'une altérité radicale dans sa propre parole. Elle : sujet individuel et collectif, il signifie, par l'ensemble du drame, autant la venue d'Aglavaine que la Sélysette à venir, autant la mort qui scelle leur rapports[71] que ces «ailes» qui rendent tangible l'inconnu de l'oiseau dans le discours[72]. Il est, innommable, pour Sélysette cette «autre chose qui approche à mesure qu'il [= le soleil] s'éloigne» et par laquelle elle voit «plus clair» dans l'obscur[73].

Le devenir de la pièce n'est donc en rien l'échec du langage au profit d'un silence qui l'anéantirait, par un acte tragique, il est la mise en échec radicale d'un rapport au langage, représenté par Aglavaine qui ignore, tout en le révélant, que «le silence parle», parce qu'elle ignore comment. Que le destin même de Sélysette soit la mise au jour progressive de la signifiance de ce silence, faisant d'elle l'autre de la parole–Aglavaine, et que cette altérité résistant aux tentations totalisantes de la parole soit, à l'insu des intentions de Maeterlinck, devenu le centre du drame lui–même, cela fait de lui une réalisation du projet de modernité théâtrale qui a été l'ambition du premier Maeterlinck. Projet qu'il définissait lui–même comme une «interversion des rôles»[74], laquelle consiste à mettre au premier plan ce qui dans le théâtre classique est secondaire ou accidentel. Ainsi, explique Maeterlinck, ce que «les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant, ne pourrait–on tenter de le montrer avant tout le reste ?». Mettre de cette manière «par–dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments» ce qu'on entend par–dessous, c'est mettre en œuvre une poétique théâtrale qui érige une tour de silence au milieu des mots. Mais que Sélysette y advienne à elle–même, comme sujet, par son propre anéantissement, porte à la fois à son paroxysme la poétique d'une voix transpersonnelle propre au premier théâtre et en est en même temps, par cela même, la mise à mort symbolique.

NOTES

1) Voir Rainer Maria RILKE, «Maurice Maeterlinck», *Synthèses*, 1962, p. 63.
2) «Nous avons un tragique possesseur de terreurs et de pitiés, nouvelles, si bien qu'il soit inutile qu'il les exprime autrement que par le silence : Maurice Maeterlinck». (Cité par Delphine CANTONI, voir la référence de son article, *infra*, note 7).
3) Les recherches sur le silence au théâtre ont été initiées par des chercheurs anglo–saxons, à partir d'exemples du XX^{e} siècle. Voir May DANIELS, *The French drama of the unspoken*, Westport : Greenwood Press Publishers, 1997 (première édition en 1953), et Leslie KANE, *The language of silence*, London : Associated University Presses, 1984.
4) Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot – silence*, Paris : José Corti, 1985, p. 65.
5) «Thématisé, présent, voire omniprésent, le silence avoue bien des formes dans le théâtre du tournant du siècle, renvoyant la pensée à l'informulé [...] ou au vide [...]», précise l'auteur. (Anne DUCREY [sous la dir. de], *Le tragique quotidien*, Paris : Atlande, 2005, p. 302).
6) «Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer», ou encore : «Et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part». (M. MAETERLINCK, «Le silence», in *Œuvres I*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1999, pp. 298–299.) Toutes mes citations de Maeterlinck vont aux différents tomes de cette édition.
7) Voir Gaston COMPÈRE, «silence et dialogue», dans *Maurice Maeterlinck*, Paris : Éd. la Manufacture, 1990, pp. 165–237. Également Delphine CANTONI, «La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*», *Annales de la fondation Maeterlinck*, t. 24, Actes du colloque international de Gand, 1994.
8) Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti, 1996, 367 p.
9) *Ibid*., p. 10. Le silence est donc pour RYKNER «la clef de voûte d'un *système dramaturgique*, le pivot d'une *esthétique théâtrale*», ce qu'il interprète comme une inversion du classicisme. (*idem*).
10) Pour Delphine CANTONI (*op. cit*., p. 74), par exemple, le silence «apparaît toujours négativement», il renvoie ainsi «dans l'énonciation à une carence, au manque de quelque chose qui eût dû être dans l'acte d'énonciation normal».
11) Arnaud RYKNER, *op. cit*., pp. 294 et 297.
12) *Ibid*., p. 303.
13) MALLARMÉ, «Sur Poe», *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 872.
14) «Le silence», *Œuvres I*, op. cit., p. 303.
15) C'est ce que montre dans un ouvrage récent Gérard DESSONS : «Le silence

est une critique de la parole pour une autre conception de la parole, dont le théâtre est l'expérimentation». (Gérard DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris : Éd. Laurence Téper, 2005, p. 71. Voir notamment pp. 63–75). L'orientation théorique de ma réflexion sur le silence est redevable de cet ouvrage admirable.

16) «Le silence», *Œuvres I*, op. cit., p. 299.
17) *Idem*.
18) *Ibid*., la distinction est à la page 301.
19) La critique divise généralement le théâtre de Maeterlinck en un premier théâtre, symboliste, et un second, marqué par le retour à des formes traditionnelles. Voir, parmi de nombreuses références, Marcel POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris : Nizet, 1970, ou Paul GROCEIX, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Nivelles : Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2005. La frontière varie selon les auteurs, mais Arnaud RYKNER la situe justement après *Aglavaine et Sélysette*, par rapport à la question du silence (voir *op. cit*., pp. 283–284).
20) Voir sur ce point E. CAPIAU–LAUREYS, «La genèse d'Aglavaine et Sélysette», *Annales de la fondation Maeterlinck*, t. XVI, 1971.
21) «Maeterlinck décide d'écrire une pièce dont l'héroïne serait créée d'après moi». (Georgette LEBLANC, *Souvenirs*, Paris : Grasset, 1931, p. 91).
22) *Idem*.
23) La fable, au sens aristotélicien, du drame, peut se résumer ainsi : Méléandre vit depuis quatre ans au château avec sa jeune épouse Sélysette, ainsi que Méligrane et Yssaline (la grand–mère et la petite sœur de Sélysette). Aglavaine n'a rencontré Méléandre qu'une fois, mais entretient depuis une correspondance avec lui. Elle a fait un mariage malheureux avec le frère de Sélysette (évoqué sans précisions à l'acte I). Venue rendre visite au couple, la qualité de sa présence en bouleverse les rapports : une complicité amoureuse naît entre elle et Méléandre, laquelle se prolonge avec Sélysette, laissant une sorte de ménage à trois faire place aux rivalités initiales. Face au désespoir de Sélysette devant cette situation paradoxale, Aglavaine projette de quitter le château mais n'en fait rien. Sélysette, revenue quant à elle à la tour où elle avait l'habitude de se réfugier, est transfigurée par une idée nouvelle, gardée secrète jusqu'à sa réalisation, à savoir son suicide en se jetant du haut de sa tour. Revenue à elle avant de mourir, Méléandre et Aglavaine l'interrogent pour connaître le sens de son acte, sens qu'elle leur refuse en prétextant un accident.
24) *Aglavaine et Sélysette*, dans *Œuvres II*, op. cit., p. 572. Mes références à cette pièce vont toutes à ce volume.
25) Une absence de parole peut être du langage : quand on se tait dans un dialogue, ou comme une didascalie faisant partie du langage d'une œuvre.
26) Gérard DESSONS (*op. cit*., p. 71) écrit : «Cette idée est contenue dans la conception du silence actif, qui est, dans l'œuvre, ce qu'on n'entend pas mais

qu'on peut sous–entendre, non au sens rhétorique d'une intentionnalité de la production signifiante, mais au sens d'une pratique fine de l'écoute : entendre sous».

27) *Œuvres II*, op. cit., p. 573. C'est moi qui souligne.
28) *Ibid.*, p. 588.
29) Voir respectivement p. 566 et p. 563. On peut même se demander si ce n'est pas Méléandre lui–même qui a dérobé cette ancienne clé, puisqu'elle réapparaît aussi mystérieusement qu'elle a disparu, et qui plus est au moment où Méléandre, éloigné de Sélysette, est tout à son amour idéalisé avec Aglavaine. Il y a là une première et autre forme de silence que celle que j'étudie ici, mais qui mérite toute son attention : toutes les zones d'ombre, les non–dits dans les drames de Maeterlinck. Ils concernent les personnages : une part de leur histoire est suggérée, mais pour être mieux laissée dans l'obscur. Cette suggestion lui fait alors peser tout son poids dans le devenir de ces personnages dans les drames. *Pelléas et Mélisande* en propose un exemple frappant. «Je reste ici», déclare Mélisande au bord de la fontaine où Golaud la rencontre au début du drame, dans la forêt. Mais cet *ici*, est son *avant*, celui du lieu où l'a conduit un drame vécu, dont on ne saura rien et qui restera silence, si ce n'est que le drame à venir fait parler ce silence, en mettant en scène la fatalité de sa répétition.
30) *Ibid.*, p. 566.
31) *Ibid.*, p. 584.
32) «Nous n'aurons plus d'autre souci que de devenir aussi beaux que possibles afin de nous aimer *tous les trois* d'avantage. [….] Nous mettrons *tant d'amour* en nous–même et *tout autour* de nous, qu'il n'y aura plus de place pour le malheur et la tristesse […]». C'est moi qui souligne.
33) «Je n'ai pas la puissance qu'elle a, bien que je voie comme elle» (p. 566). La citation suivante est à la page 565.
34) «L'usage constant du futur simple, des verbes "devoir", "falloir", tend à prédéfinir un cadre précis et une fois pour toute déterminé dans lequel l'action serait obligée de prendre place. Dès le début, la parole exagère sa discursivité de parole heureuse et totalitaire qui cherche à assumer à elle seule toute l'action.» (Arnaud RYKNER, *op. cit.*, p. 305).
35) *Œuvres II*, op. cit., p. 589.
36) *Ibid.*, p. 607.
37) *Ibid.*, p. 566.
38) *Ibid.*, p. 594. C'est moi qui souligne.
39) *Ibid.*, p. 576.
40) *Ibid.*, p. 586.
41) «Mais n'est–ce pas étrange Sélysette ? Je t'aime, j'aime Méléandre, Méléandre m'aime, il t'aime aussi, tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parce que l'heure n'est pas encore venue

où des êtres humains puissent s'unir ainsi…» (*ibid*., p. 614).

42) La scène 5 de l'acte IV en fait une inquisitrice face au silence de Sélysette.

43) *Œuvres II*, op. cit., p. 578. Méléandre s'empresse de le rapporter à Sélysette : «Nous nous aimons *si haut*» (p. 601). De même qu'Aglavaine, qui, «au pied d'une tour», lui confie : «mais je te vois si belle et je t'aime *si haut* […]» (p. 613).

44) *Ibid*., p. 571.

45) Le texte appuie ce parallèle qui a été préparé quelques pages plus haut par la symbolique du trio. Lorsqu'Yssaline présente la nouvelle clé, elle remarque qu'«on a ouvert trois fois, puis on a refermé […] Mais la dernière fois on a eu de la peine à refermer la porte, car le vent poussait de l'autre côté…» (p. 563). Cette troisième fois annonce la résistance de Sélysette au trio dont Aglavaine est la clé.

46) *Œuvres II*, op. cit., acte IV, scène 1, p. 621.

47) «L'étrangeté semble résister aux tentatives d'explication : de la couleur à la taille, l'oiseau porte le signe d'un ailleurs qu'on ne peut situer.» (Anne Ducrey, *La suggestion de l'au–delà dans l'œuvre dramatique d'Alexandre Blok et Maurice Meaterlinck*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean–Louis Backes, Tours : Université François Rabelais, 1996, p. 410).

48) *Œuvres II*, op. cit., p. 601.

49) *Ibid*., p. 588. Sélysette répond en décalant le dialogue vers l'empirique des rapports interpersonnels : «SÉL. : L'aimes–tu ? / AGL. : Qui cela, Sélysette ? / SÉL. : Méléandre…».

50) «Il nous est arrivé depuis cinq ou six jours, un oiseau inconnu, qui **vole** sans se lasser tout **autour** de ma tour…», dit Sélysette (p. 620).

51) «Et puis, ce qu'on ne s'explique par non plus, c'est qu'il semble grandir tous les jours…» (*idem*).

52) *Ibid*., p. 598 pour les trois citations.

53) Les références qui suivent sont toutes à la page 627. C'est moi qui souligne.

54) «Je ne trouve pas Aglavaine… Oh, mais vois–tu, là–bas, Méléandre ?…» (*idem*).

55) Contre–accent est à prendre ici au sens que lui donne Henri Meschonnic, à savoir comme suite immédiate de deux accents, qu'ils soient prosodiques ou syntaxiques. Voir à ce propos Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982.

56) *Alladine et Palomides*, dans *Œuvres II*, op. cit., p. 482.

57) Gérard Dessons (*op. cit*., pp. 84–88 et 100) a analysé son importance dans *La Princesse Maleine*.

58) *Œuvres II*, op. cit., pp. 617–618. Les trois citations suivantes sont à la page 616.

59) Par exemple : «C'est à force de sourire que j'ai l'air de pleurer» (p. 640). Plus nettement encore : «je souffre de joie» et «vous verrez tout à l'heure comme je vous sourirai quand je serai morte… vous ne pourrez pas croire

que je sois morte, tant j'aurai l'air heureuse…» (p. 652).

60) *Ibid*., pp. 618 et 620.

61) Sélysette réfère explicitement, à sa grand–mère qui s'étonne de l'étrangeté de ses propos, cet énoncé à Aglavaine : «C'est Aglavaine qui me dit tout cela» (p. 634).

62) Voir Arnaud RYKNER, *op. cit*., «le silence fait l'action», pp. 311–318.

63) «Menus propos», dans *Œuvres I*, op. cit., p. 193.

64) *Œuvres II*, op. cit., p. 576.

65) *Ibid*., respectivement p. 645 et p. 649.

66) *Ibid*., pp. 646 et 650.

67) *Ibid*., p. 616.

68) «Préface au théâtre de 1901», dans *Œuvres I*, op. cit., p. 502.

69) Gérard DESSONS écrit (*op. cit*., p. 107) : «Ce troisième personnage est collectif parce qu'à l'image de cette prose polyphone dont Maeterlinck se demandait si elle était possible, il est parlé par toutes les voix. C'est en ce sens qu'il est un personnage dialogique, le seul, en fait, si l'on suit l'étymologie du mot (*dia–* indique le mouvement, la traversée). Et donc pas au sens d'un dialogisme interindividuel comme chez Bakhtine, mais bien au sens d'un dialogue transindividuel. […] Dans la mesure où il assure le continu entre les personnages et garantit leur cohérence dramatique, le troisième personnage est interne au discours.»

70) *Œuvres II*, op. cit., p. 633.

71) C'est le même pronom «elle» que les deux femmes échangent pas moins de quatre fois en parlant de la mort à l'acte V : «c'est elle qui m'a trouvée / elle a eu pitié de nous / elle attend / elle attendra longtemps…» (p. 647).

72) «Il a des ailes vertes, mais d'un vert si étrange et si pâle qu'on ne s'explique pas», dit Sélysette à Aglavaine (p. 620).

73) *Ibid*., pp. 640–641.

74) «Le tragique quotidien», dans *Œuvres I*, op. cit., p. 487, ainsi que les deux citations suivantes.