

Voir avec les yeux du langage : Interieur et Les Sept princesses de Maeterlinck

Kachler, Olivier
Amiens University

<https://doi.org/10.15017/9213>

出版情報 : Stella. 26, pp.19-34, 2007-12-18. 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 :



Voir avec les yeux du langage : *Intérieur* et *Les Sept princesses* de Maeterlinck

Olivier KACHLER

Le poète ajoute à la vie ordinaire un je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle.

M. Maeterlinck, «Le tragique quotidien»

Le théâtre, l'étymologie suffit à s'en convaincre, est l'art qui rend solidaires deux modalités, le voir et le dire. *Theatron*, c'est originairement le lieu d'où l'on voit, et par extension ce que l'on y voit. Mais le spéculaire et le spectaculaire du théâtre sont tout autant construits par la parole qui met en rapport l'espace réel (scénique) et un espace imaginaire (dramatique), de sorte que c'est dans leur coïncidence que ce qu'on appelle le drame *a lieu*. Si au théâtre ce qui est dit s'entend par ce qui est vu, c'est aussi, inversement, que dire est une façon de voir, et de faire voir. En s'élaborant comme une crise de la représentation, la poétique symboliste a fait de ce rapport entre voir et dire un problème. Notamment par la dissociation de l'espace dramatique avec l'espace scénique : «la scène est le lieu où meurent les chefs d'œuvres», écrit Maeterlinck¹⁾. Ce problème procède d'un rapport nouveau entre le poème et le théâtre. La «crise de vers» que théorise Mallarmé engage en fait, au-delà d'une question formelle (celle du vers libre), une critique du régime mimétique dans la littérature en général²⁾, ce qui au théâtre pose le problème du représentable, dans le cadre d'un conflit avec l'esthétique naturaliste. La dimension du symbole pour Maeterlinck – «tout chef d'œuvre est un symbole» – le conduit ainsi à envisager un «spectacle du poème»³⁾. Il en a formulé

l'ambition dans le projet d'un «théâtre statique» ou «immobile»⁴⁾. Ce théâtre inconnu est aussi un théâtre qui fait de l'inconnu son problème. Il s'agit d'«une espèce de théâtre où, par-delà les caractères tant épuisés, je voudrais pouvoir rendre visibles certaines attitudes secrètes des êtres dans l'inconnu», écrit-il⁵⁾. L'invisible n'y représente alors pas un au-delà (merveilleux ou scientifique⁶⁾) du visible (et appelé à devenir visible), mais la part d'inconnu dans ce qu'on voit (et qu'il s'agit de montrer comme telle). C'est pourquoi Maeterlinck, reprenant à Huysmans un néologisme, parlait d'«invu» dans ses carnets. Ce qui suppose que l'invisible est un travail sur le sujet du voir, impliquant par là le langage. *Faire voir* et *faire entendre* sont ainsi indissociables chez Maeterlinck. Il s'agit de «*faire voir* ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre» et de «*faire entendre*, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'âme et de sa destinée»⁷⁾. Faire voir l'invisible et faire entendre l'inentendu, impliquait en ce sens, plus généralement, la tentative de représenter l'irreprésentable. Contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'une aporie logique ou d'un jeu de mots, mais d'un travail vers une historicisation du représentable⁸⁾. De sorte que les modes de représentation de «l'invu» sont en fait ses modes d'invention, dans l'aventure d'une poétique singulière, qui est une utopie de théâtre (parce qu'elle réinvente le théâtre), et dont la dimension symboliste a consisté en l'exploration de la réciprocité entre le visible et le dicible. Le premier théâtre de Maeterlinck en est un poste d'observation privilégié⁹⁾. Et plus particulièrement *Intérieur* et *Les Sept princesses*, dans la mesure où ces pièces reposent, la critique l'a souligné, sur des dispositifs spéculaires inédits qui redoublent et mettent en abyme le spectacle théâtral.

Être vu par ce qu'on regarde

Les dispositifs dramaturgiques classiques – exposition, nœud, dénouement – disparaissent dans *Les Sept princesses*. V véritable drame du rien, la pièce met en scène une terrasse au crépuscule, d'où un Roi et une Reine, rejoints par un Prince revenu en bateau d'une longue absence, observent par une baie vitrée sept princesses endormies sur les

marches d'une salle. Le mot du Roi est à prendre au sens littéral : «Il n'y a rien ; elles dorment... Nous dormons aussi... Nous dormons tous ainsi... N'avez-vous jamais vu dormir ?»¹⁰⁾. Ce rien est la représentation de l'ordinaire commun de la vie : le sommeil de «tous». Mais si ce rien constitue un drame c'est que «la catastrophe», comme l'a mis en évidence Hélène Kuntz, a déjà eu lieu¹¹⁾ : on découvre la mort d'une princesse, Ursule, à la fin de la pièce mais par l'immobilité du sommeil, elle est déjà présente dès le premier regard. Ursule ne meurt pas à la fin du drame, on découvre qu'*elle est morte*, alors qu'on la croyait endormie. La question des *Sept Princesses* est ainsi celle d'une reconnaissance, comme connaissance du tragique que le quotidien recouvre. Ce décalage temporel définit trois ans plus tard explicitement la situation dramatique d'*Intérieur*. Deux personnages (le Vieillard et l'Étranger, rejoints par Marthe et Marie, puis un cortège funèbre à la fin du drame) observent une famille dans sa maison, la nuit, depuis un jardin (d'où ils ne peuvent être vus) en attendant de leur annoncer le suicide d'une des sœurs dans le fleuve où ils ont découvert le corps, annonce qui mettra fin au drame. Les deux espaces, la critique l'a souligné¹²⁾, l'intérieur de la maison et l'extérieur du jardin, se différencient essentiellement comme deux temporalités que séparent un savoir et une ignorance de la mort. Le tragique est ici celui de l'annonce, non de l'événement de la mort, antérieur au drame. Le problème n'est alors plus tant de voir la mort sous le quotidien (le sommeil) que de voir le quotidien *par* la mort (au sens rilkéen)¹³⁾. Réciprocité selon laquelle, dans le premier cas, il s'agissait de reconnaître le tragique par le quotidien, et dans le deuxième de connaître le quotidien par son tragique.

Cette question double et unique construit en miroir deux problèmes : *comment voir*, dans *Les Sept princesses*, se réinterprète en *comment montrer* dans *Intérieur*. La corrélation de ces deux questions se fait par l'implication de la question du savoir dans celle du voir. Et c'est bien leur conjonction que met en œuvre l'énoncé thétique du Vieillard d'*Intérieur* : «Il me semble les voir pour la première fois... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre»¹⁴⁾. Le développement des drames est autant la formulation d'une réponse que celle de la question même. La progression des *Sept prin-*

cesses est rythmée par celle du regard, mais selon une construction inverse où plus on regarde moins on voit. L'arrivée du Prince coïncide avec l'euphorie du voir comme objet second d'un spectacle. Mais la reconnaissance est en même temps une non reconnaissance, motivée thématiquement par la longue absence du Prince :

LA REINE : Ce sont vos sept cousines !... les voyez-vous dans les miroirs ?...

LE PRINCE : Ce sont mes sept cousines ?...

LA REINE : Regardez-donc dans les miroirs, tout au fond de la salle... vous les verrez, vous les verrez... Venez ici, venez ici, vous les verrez mieux peut-être...

LE PRINCE : Je vois ! je vois ! je vois ! je les vois toutes les sept !... Une, deux, trois, *il hésite un moment*, quatre, cinq, six, sept... Je ne les reconnais presque pas... Je ne les reconnais pas du tout...¹⁵⁾

Cette contradiction initiale transforme progressivement le voir en un non voir. «Je commence à les distinguer» (339) affirme d'abord le Prince, puis «je ne vois bien que leurs petits pieds nus» (341). La prévalence d'Ursule organise le brouillage du regard : «Je ne la vois pas bien, il y a une ombre sur elle...» (342) ; «je ne la vois pas mieux... Il est bien difficile de la voir... On dirait qu'elle se cache» (343), note le Prince. Un jeu de contrastes lumineux faisant de la clarté un aveuglement sous-tend ce dispositif. «Attendez un moment ; vous avez encore la clarté de la salle dans les yeux... Je n'y vois plus non plus...» (344) fait remarquer le Roi au Prince qui ajoute un peu plus loin : «Je n'y vois pas encore... il fait trop clair» (348). Les énoncés du Roi radicalisent ce brouillage, soutenu thématiquement par la nuit qui s'interpose entre les personnages : «je n'y vois rien du tout» (353).

Si voir, dans *Intérieur*, semble *a priori* s'identifier au savoir pour les personnages du jardin, il met en réalité en évidence le non-savoir du voir lui-même, dans la mesure où le décalage entre «hier» et aujourd'hui fonde le regard : «LE VIEILLARD : Un ange lui-même ne verrait pas ce qu'il faut voir ; et l'homme ne comprend qu'après coup... Hier soir, elle était là, sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, se cela n'était pas arrivé...»¹⁶⁾. Le savoir génère ici, sur le mode hypothétique, une utopie du voir.

L'«après coup» de la compréhension fait de ce qu'«il faut voir» ce qui ne peut se voir. La thématization du suicide renvoie ainsi plus fondamentalement à l'inconnu de l'être : «On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre», précise le Vieillard. Le voir comme non savoir redouble la signification du titre en faisant de l'invisible (du sujet), comme intérieur de l'intérieur, le problème du regard (dans l'espace). Or, la pièce construit précisément un croisement en miroir de deux regards qui sont deux non savoirs. Les premiers mots du drame en exposent le principe à propos d'un regard de la mère, depuis l'intérieur de la maison :

L'ÉTRANGER : Elle nous regarde...

LE VIEILLARD : Non ; elle ne sait pas ce qu'elle regarde, ses yeux ne clignent pas. Elle ne peut pas nous voir ; nous sommes dans l'ombre des grands arbres. Mais n'approchez pas d'avantage...¹⁷⁾

Certes, selon le procédé du miroir sans tain, incarné ici par les arbres, les regards et les savoirs (le jardin / la maison) sont hétérogènes. Mais en tant qu'ils sont déterminés comme non-savoir, ils se rejoignent. L'énoncé *Elle ne sait pas ce qu'elle regarde* est à la frontière entre une valeur thétique et circonstanciée. Il annonce ainsi, écho anticipé, le voir-non savoir du jardin. Le texte insiste sur cette valeur poétique d'un regard dans l'inconnu, par-delà le procédé qui le justifie : «L'ainée sourit à ce qu'elle ne voit pas» (132), remarque le Vieillard. Et plus encore : «Elles regarderaient cent mille ans qu'elles n'apercevraient rien, les pauvres sœurs ... la nuit est trop obscure... Elles regardent par ici ; et c'est par là que le malheur arrive» (le Vieillard, 133). *Ici* et *là* renvoient à la porte (où le cortège et le vieillard viendront faire l'annonce) et au jardin nocturne. Mais le regard des sœurs dans le jardin est en réalité comme celui venant du jardin vers elles, un regard dans l'inconnu de l'existence dont la nuit est l'image (comme lieu de l'invisible), et dont l'obscurité forme la dimension tragique. Un jeu de miroir met en œuvre scéniquement cette coïncidence. En effet, les fenêtres comme les sœurs sont au nombre de trois. Confirmant la didascalie qui précède¹⁸⁾, au moment précis où les deux sœurs regardent dans la nuit, le Vieillard observe : «Personne ne vient à la fenêtre du milieu». La fenêtre vide renvoie de toute évi-

dence à la morte où se signifie l'ambition du drame consistant à montrer la mort, en reliant par la position *au milieu* le connu à l'inconnu de la vie, comme un même à son autre. Ursule dans *Les Sept princesses* occupe la même position médiane. En d'autres termes, voir le vide de la nuit pour les unes (les sœurs) revient identiquement à voir la nuit d'un vide pour le autres (le Vieillard et l'Étranger). Définis l'un et l'autre par la même inconnaisance, leur mise en miroir fait de l'un le lieu de reconnaissance de l'autre.

Ces correspondances supposent alors une inversion entre l'objet et le sujet du voir. Si l'objet (les sœurs) est devenu sujet, le sujet du voir devient alors à son tour son objet¹⁹⁾. Ce dont les personnages du jardin font eux-mêmes l'expérience :

LE VIEILLARD : Ils regardent l'enfant...

L'ÉTRANGER : Ils ne savent pas que d'autres les regardent...

LE VIEILLARD : On nous regarde aussi...

L'ÉTRANGER : Ils ont levé les yeux...

LE VIEILLARD : Et cependant ils ne peuvent rien voir...²⁰⁾

On lit généralement ce passage comme une mise en abyme du regard du spectateur. Indéniablement, le texte semble jouer de cet aspect. Mais «on nous regarde» est avant tout indissociable, en contexte, du regard pluriel des personnages de la maison («ils on levé les yeux»). L'indéfini «on» est le marqueur d'un inconnu du sujet. Il est en rapport avec la solitude tragique qui définit le sens de cette réciprocité sans partage : «MARIE : Ayez-pitié, grand-père... / LE VIEILLARD : Nous avons pitié d'eux, mon enfant, mais *on* n'a pas pitié de nous...»²¹⁾. Littéralement, les personnages du jardin sont vus parce ceux qu'ils regardent parce qu'en eux ils découvrent leur propre inconnu. «On» est le nom de cet inconnu dans la réciprocité des regards. Il est l'altérité des habitants de la maison, qui définit le problème du voir de la pièce. Le passage, et toute la pièce, mettent en œuvre la différence entre *regarder* et *voir* : ceux qui regardent ne sont pas ceux qui voient, mais ceux qui sont vus, dans les deux aires de jeu. Voir et être vu ne relèvent alors plus tant de la perception que du langage, comme mode reconnaissance de *l'invu*, qui est son invention théâtrale.

Avec les yeux du langage

Presque rien, une ombre sur Ursule – «je ne la vois pas bien ; il y a une ombre sur elle...» (342) – suffit à transformer le sens du regard, selon le paradoxe qu'indique la Reine : «Mais ne regardez pas toujours la seule qu'on ne voie [*sic*] pas... Il y en a six autres !...» (343). Mais l'ombre, un peu plus loin, n'en n'est pas une : «Il y a quelque chose sur les dalles... ce n'est pas une ombre...» (351). Regarder Ursule engage le regard dans l'inconnu d'un «quelque chose». Le mal voir devient un autre voir, parce que ce qui n'est pas vu agit alors sur le regard et le transforme en devenant sujet de son voir. L'inconnu alors regarde lui-même dans les regards, ce que le Roi signifie, confirmant la valeur de la remarque d'*Intérieur* :

LE ROI : [...] Je ne vous comprends plus... Il faut que tous les autres regardent d'un autre côté ; il faut que tous les autres ferment les yeux... Mais cela nous regarde autant que vous je crois...

LA REINE : Je sais bien que cela vous regarde... Ne parlez plus ainsi pour l'amour de Dieu !... Oh ! oh !... ne me regardez pas ! Ne me regardez pas en ce moment !... (352)

«Cela nous regarde» est bien sûr une expression lexicalisée pour *cela nous concerne*. Mais les occurrences de «regarder» en sens plein dans ce passage réactivent le sens littéral de l'expression en mettant en œuvre l'inversion du regard. La fréquence de l'indéfini «quelque chose», dans toute la pièce, donne au neutre «cela» sa force sémantique, indissociablement sujet et objet du voir : «LE PRINCE : Je vois encore *quelque chose* que je ne distingue pas très bien. / LA REINE : Moi aussi ; moi aussi. Il y a *quelque chose* que je commence à voir... *Cela* s'étend jusqu'à la porte»²²⁾. *Cela*, équivalent du «on» d'*Intérieur*, désigne la puissance anonyme qui, comme inconnu, voit celui qui le regarde. Ces inversions expliquent la contradiction attachée au regard qui en fait le lieu d'un danger dans les deux pièces. Le Roi la relève ici chez la Reine, mais s'en fait le relais un peu plus loin : «Il vaut mieux ne pas les voir» (355). «Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder», remarque le Vieillard d'*Intérieur* à l'arrivée de Marie (136). Mais il se contredit à celle de Marthe. «Reste ici, mon enfant et regarde un

instant» (138). Ce qui devient à nouveau quelques répliques plus loin : «Ne les regarde plus ; jusqu'à ce qu'ils sachent tout...» (139).

L'inconnu du *cela* bascule d'un espace à l'autre, et engendre une désorientation qui est une dépossession. «Oh ! qu'il fait noir cette nuit ! – Je ne sais plus où je suis ; je suis ici comme un étranger...», constate le Prince²³⁾. Le jardin d'*Intérieur* est aussi un espace de fascination où Marie d'abord et Marthe ensuite (en dépit de sa volonté d'action) sont captivées. L'étrangeté du «on» passe de regard en regard et y installe une altération qui, sous forme de contamination, rend les personnages méconnaissables à eux-mêmes, comme le montre cet échange :

LA REINE : Vous n'avez pas l'air heureux cependant !... J'ai presque soixante-quinze ans maintenant... et je vous attendais toujours !... Ce n'est pas vous ! pas vous !... ce n'est pas vous non plus !...

Elle détourne la tête et sanglote.

LE ROI : Qu'y a-t-il donc ? Pourquoi pleurez-vous tout à coup ?

LA REINE : Ce n'est rien ; ce n'est rien ; – ce n'est pas moi qui pleure... Ne faites pas attention ; – on pleure souvent sans raison ; – je suis si vieille aujourd'hui. – c'est fini...²⁴⁾

Le «non plus» de la Reine fait le rapport entre les deux altérations, celle de la salle et de la terrasse. Mais la puissance de l'anonyme, comme conscience tragique est essentiellement un passage du discours qui glisse en forme de variation sur le même phrasé de «ce n'est pas vous» à «ce n'est rien», puis à «ce n'est pas moi» pour aboutir à l'impersonnel «on». Le voir qui se produit comme regard contradictoire et inversé est en ce sens instauré par le langage : le neutre traverse le regard des personnages en traversant leurs phrases. Il est ainsi un voir par le langage, et comme langage.

À partir de la bipartition de l'espace (salle / terrasse ; maison / jardin), la critique a mis en relief la dominante visuelle de ces pièces, mais en omettant l'importance du discours. Affirmant qu'*Intérieur* «n'est en fait qu'une longue didascalie prononcée à voix haute et répartie arbitrairement entre les locuteurs», Arnaud Rykner estime que «le jardin et ses protagonistes ne sont que des témoins, des miroirs qui disparaissent derrière l'image qu'ils reflètent»²⁵⁾. Sophie Lucet a parlé

dans un ouvrage récent du «théâtre tel que Maeterlinck l'envisage ici» comme d'un «extraordinaire instrument d'optique» dans lequel «le visible s'impose comme un mystère à déchiffrer et à interpréter, qui défie les faibles moyens du langage»²⁶. Mais une didascalie, même de la longueur d'une pièce, n'est pas moins langagière qu'un dialogue, et elle ne remet pas plus en cause les pouvoirs du langage qu'elle ne fait disparaître les personnages qui s'y éprouvent. Le langage est au contraire le lieu même où se constitue leur voir, au-delà du regard, selon une articulation inédite.

La bipartition est en réalité une tripartition de l'espace dans les deux pièces. Le canal dans *Les Sept princesses* (où se trouve le bateau du Prince) et le fleuve dans *Intérieur*, forment un troisième espace, absent scéniquement mais présent discursivement. Or, ces espaces dits agissent précisément sur ce qui est à voir. Le fleuve forme l'espace du récit du suicide. Mais ce récit fait doublement voir :

L'ÉTRANGER : [...] Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournait ainsi, selon le courant...

Dans la chambre, les deux jeunes filles tournent la tête vers la fenêtre.

LE VIEILLARD : Avez-vous vu trembler sur leurs épaules la chevelure de ses deux sœurs ?

L'ÉTRANGER : Elles ont tourné la tête de notre côté... Elles ont simplement tourné la tête. J'ai peut-être parlé trop fort. *Les deux jeunes filles reprennent leur position première.* Mais déjà elles ne regardent plus... Je suis entré dans l'eau jusqu'à la ceinture et j'ai pu la prendre par la main et l'amener sans efforts sur la rive... Elle était aussi belle que ses sœurs...²⁷

L'intégration de la seconde didascalie au dialogue révèle la rhétorique dramatique de la surimpression dans ce passage, qui fait clignoter le récit et le commentaire visuel à partir du motif de la chevelure. Mais alors le récit de l'Étranger occupe littéralement l'espace de la fenêtre vacante, au point aveugle du regard des sœurs, et le désigne comme tel. L'obscur qui organise l'échange des regards, du jardin à la fenêtre et inversement, est en ce sens le lieu de discursivité qui, commentaire et récit, construit l'*invu* du visible. Le jardin, comme la terrasse des *Sept princesses* sont les lieux intermédiaires qui articulent l'intérieur à

l'extérieur. Comme lieu du discours du drame, ils énoncent une dialectique du voir où l'extérieur, comme espace de «l'Étranger», formule l'intérieur de l'intérieur, comme lieu de l'inconnu. Il ne s'agit pas d'un simple moment. Dans *Les Sept princesses*, le canal est signifié par la chanson des matelots qui rythme la progression de la pièce et y fait entendre un leitmotiv tragique : «*Nous ne reviendrons plus ! / Nous ne reviendrons plus !*»²⁸⁾. La fin d'*Intérieur* systématise ce rapport, puisque les deux sœurs sont «*le dos tourné aux fenêtres*» (et donc face au public, 141) et voient le drame en écoutant l'Étranger. Ce qui aboutit à mettre scéniquement en œuvre la réalisation d'un voir par le dire, alors dissocié du regard. Réciproque du récit initial, les répliques de Marie répondent aux didascalies, qu'elles vocalisent, *le dos tourné* : «*Tout à coup, la mère tréssaille et se lève.* / MARTHE : Oh ! la mère va comprendre» (145).

Voir chez Maeterlinck est une fonction du langage. C'est pourquoi, tout au long de ces drames, il ne se dissocie pas d'écouter. «Elles regardent ... Elles écoutent...» (132), dit Marie. La locution *on dirait* construit leur circularité, en se rattachant à la fois au paradigme de la semblance et du discours : «MARIE : On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font... / L'ÉTRANGER : On dirait qu'elles écoutent leurs âmes...» (135). Une didascalie des *Sept princesses* met en évidence cette solidarité. Le Prince est «*aux écoutes contre les vitres*»²⁹⁾. Or, cette écoute est interne au langage, ce que montre la tirade de la Reine, au moment où voir se réalise pleinement en «je vois tout» :

LA REINE, *le visage contre les vitres dans une soudaine crise de larmes* :
 [...] C'est maintenant que je vois tout !... Sept petites âmes toutes la nuit !... Sept petites âmes sans défense !... Sept petites âmes sans amies !... Elles ont la bouche grande ouverte !... Sept petites bouches sont ouvertes !... Oh ! je suis sûre qu'elles ont soif !... Et tous ces yeux qui sont fermés ! Oh ! Qu'elles sont seules toutes les sept ! toutes les sept ! toutes les sept !... Et comme elles dorment !... Comme elles dorment !... Comme elles dorment les petites reines !... Je suis sûre qu'elles ne dorment pas !... Mais quel sommeil ! Quel grand sommeil !³⁰⁾

Cette plénitude du voir est une «crise» marquée par la conscience tragique qui se dit négativement : «je suis sûre qu'elles ne dorment pas». Mais cette conscience se réalise au présent («maintenant») par

un discours dont les répétitions, combinées à la syntaxe nominale mettent la dimension rythmique au premier plan. La réitération de «sept» tout au long du monologue, et sa position accentuante en initiale et en finale en font l'origine et le télos du voir. Il porte pour cette raison la signifiante tragique en diffusant sa prosodie dans tout le passage. Par la consonne /S/ et le monosyllabisme, *sept* est en continu rythmique avec «seules» : «Qu'elles sont seules toutes les sept». Mais il est également relié au «sommeil» qui n'en est pas un, à la «soif», à la privation («sans amies») et au dénuement («sans défense»). Il est lié au présent du voir («c'est maintenant») et à la conscience qui s'y fait jour («je suis sûre»).

Mais plus globalement, à l'échelle du drame, «sept» entre en écho avec le tour «ce que c'est». *Ce que c'est* est une phraséologie de l'inconnu chez Maeterlinck, dont chaque pièce réalise des paradigmes prosodiques-sémantiques spécifiques³¹⁾. Relais du «on» et du «cela», *ce que c'est* est l'objet-sujet du voir, comme inconnu des regards. Dès le début les cygnes «vont voir ce que c'est» (334). «Je ne vois pas bien ce que c'est» (340), dit la Reine à propos d'un «quelque chose sur les miroirs» et un plus loin : «Attendons encore !... nous verrons peut-être ce que c'est» (353). Il est ce presque rien du drame qui est l'énigme du quelque chose qui ne se voit pas : «Ce n'est pas une ombre... Ce ne peut être une ombre... Je ne m'explique pas ce que c'est...» (351), affirme le Prince. *Sept* fait voir en faisant entendre *ce que c'est*, parce que le chiffre, lié à l'anonymat des princesses – «elles se ressemblent toutes» (341) –, signifie l'invisibilité de la mort *au milieu* d'elles. Dès sa première occurrence, sept suggère la mort³²⁾ :

LE PRINCE : Elles dorment toujours ?... Quoi ? quoi ? quoi ? – Est-ce que !... toutes les sept, toutes les sept !...

LA REINE : Oh ! oh ! oh ! qu'avez-vous pensé !... qu'avez-vous osé pensé, Marcellus, Marcellus !³³⁾

Le tour «toutes les sept», passant du Prince à la Reine, se résout alors en la désignation d'«une seule» («mais vous n'en regardez qu'une seule» – la Reine) par la dynamique du drame, tout comme «ce que c'est» désigne «celle qu'on ne voit pas». Les noms, dans ce contexte, ne sont plus les porteurs d'une psychologie, mais d'une prosodie.

Ursule est prise dans la signifiance de la mort (sept – c'est) et de la solitude tragique (Ursule – *seule*) par son nom, qui l'oppose aux autres six autres princesses, liées au paradigme de la beauté et de la clarté, (Geneviève, Hélène, Madeleine, Claire, Claribelle, Christabelle) comme l'a mis en évidence Christian Lutaud³⁴. Ursule au contraire est liée à l'ombre, qui en recompose le nom inversé : «Il y a une ombre sur elle...» (/SURL/ – /URSL/) ³⁵. Plus encore, elle est rythmiquement, dès la première occurrence du nom, le trait d'union entre «ce que c'est» et «sept» : «Vous voyez bien que c'est Ursule ! C'est Ursule ! c'est Ursule qui vous attend depuis sept ans»³⁶. La liaison impliquée par le présentatif «c'est» fait sonner aux deux extrémités de la phrase le phonème /SET/, dont Ursule est alors le nom transitoire. La solidarité du présentatif au tour «ce que c'est» est mise en œuvre par la double occurrence contradictoire du syntagme dans les répliques immédiatement suivantes : «je ne sais ce que c'est» (la Reine) ; «je vois ce que c'est ; c'est l'ombre de la lampe» (le Roi).

Si le voir est dans ce théâtre un entendre, ce n'est donc pas au sens d'un simple jeu de correspondance entre deux organes de la perception. La répétition qui scande le discours des personnages de Maeterlinck, celui du plein voir de la Reine, ou ailleurs, construit une écoute qui est interne au langage. Ce qui se redit fait entendre ce qui s'est dit, mais en en modifiant la valeur, comme dans le passage de «c'est Ursule» à «c'est Ursule qui vous attend depuis sept ans». L'écho est une amplification où se construit la signifiance comme valeur du dire. Mallarmé avait très tôt reconnu la portée poétique de ce travail en définissant la répétition comme une «conscience de l'écho» et en l'opposant à un «procédé»³⁷. Une *conscience de l'écho* consiste à faire d'une poétique – l'organisation spécifique d'un discours – le lieu d'une sémantique. C'est en ce sens qu'on peut dire que, comme poétique de l'écho, voir se fait par les yeux du langage.

C'est pourquoi aussi, dans le premier théâtre de Maeterlinck, le lieu du drame et le drame lui-même, comme son *avoir lieu*, ne précèdent jamais une parole qui les exprimerait, mais sont entièrement, comme la «tacite atmosphère» de Mallarmé, l'œuvre des discours. Les contemporains de Maeterlinck l'avaient souligné, autour de la question des décors. Henri de Régnier évoquait «le fictif décor qui se crée autour

des personnages du fait de leur parole» en précisant que «c'est leur verbe même qui façonne ces murs de granit»³⁸⁾. Pierre Quillard de même affirmait contre le Naturalisme que «la parole crée le décor comme tout le reste»³⁹⁾. Maeterlinck lui-même, tenant le décor et «tout le reste» du drame dans la subtile imprécision d'un seul mot, parlait, comme Mallarmé, d'atmosphère : «les hommes forment eux-mêmes l'atmosphère qu'ils respirent et deviennent en même temps les créatures tragiques de l'atmosphère qu'ils créent», note-t-il à propos de *Macbeth*⁴⁰⁾. La répétition est indissociable du travail théorique des symbolistes sur le rythme et le suggérer. Elle implique, comme «conscience de l'écho», de déplacer la signifiante des signes, ou des mots, vers une voix qui les traverse sans s'y fixer, et que la répétition met alors au premier plan. Voir par le dire, avec des yeux de langage, se résout en fin de compte par le passage d'une voix. Mais il s'agit alors d'une voix du texte, et comme texte, et non simplement de la représentation d'une ou de plusieurs voix dans le texte. La rythmisation de l'écriture fait d'elle le lieu d'une voix transpersonnelle qui traverse les instances énonciatives et construit un sujet collectif du drame. «On dirait qu'ils ont commis le crime tous ensemble», dit l'une des servante dans *Pelléas et Mélisande*⁴¹⁾. Le «troisième personnage» cher à Maeterlinck, «énigmatique, invisible, mais partout présent»⁴²⁾, c'est elle. Elle met en œuvre la réversibilité du visible et du dicible dans l'inconnu du langage. Et cet inconnu, Maeterlinck le désigne, par la locution «tout ceci», comme un innommable. Mais un innommable qui s'entend et se voit, simplement parce que le dire, dans l'invention d'une poéticité, est irréductible au dit, c'est-à-dire à l'ensemble des éléments (logiques, lexicaux) qui le composent, et peut ainsi faire entendre ce pour quoi il n'est pas de nom : «Sous chacun de mes mots, et sous chacun des vôtres, il y a tout ceci, et c'est ceci surtout que nous voyons, et c'est ceci surtout que nous entendons malgré nous»⁴³⁾.

NOTES

- 1) «Menus propos», «Le théâtre», in Maurice MAETERLINCK, *Œuvres I, Le réveil de l'âme, poésie et essais*, édition établie et présentée par Paul GORCEIX, Bruxelles : Éd. Complexe, 1999, p. 461.
- 2) «La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale», écrit Mallarmé dans «Crise de vers». Voir MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 360.
- 3) MAETERLINCK, «Le théâtre», *op. cit.*, p. 462.
- 4) «On me dira qu'une vie immobile ne serait guère visible et qu'il faut bien l'animer de quelques mouvements et que ces mouvements variés et acceptables ne se trouvent guère que dans le petit nombre de passions employées jusqu'ici. Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe» («Le tragique quotidien», *ibid.*, p. 490).
- 5) «Lettre à Edmond Picard», *ibid.*, p. 467.
- 6) L'époque est celle de l'invention de la photographie, du cinématographe et des rayons X (en 1895) qui permettent de voir l'invisible de la matière.
- 7) «Le tragique quotidien», *op. cit.*, p. 487. Nous soulignons.
- 8) C'est ce qu'a montré Gérard DESSONS dans *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris : Éd. Laurence Teper, 2005.
- 9) La question de l'invisible distingue les deux périodes du théâtre de Maeterlinck. Si le premier théâtre, symboliste, en fait un inconnu du visible, le second, revenant aux conventions réalistes, le réinterprète en merveilleux, comme dans *L'Oiseau bleu*. Maeterlinck naturalise alors l'invisible, comme un au-delà du visible.
- 10) MAETERLINCK, *Les Sept princesses*, dans *Œuvres II, Théâtre I*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1999, p. 355. Toutes nos références à cette pièce renvoient à cette édition.
- 11) Voir Hélène KUNTZ, «La catastrophe sur la scène moderne et contemporain. Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Kaiser, Brecht, Beckett, Bond, Müller», *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n° 23, 2002, pp. 40-57.
- 12) «Chassé-croisé de deux espaces, *Intérieur* l'est donc aussi de deux temporalités, l'une étant pour ainsi dire en retard sur l'autre (car pour ceux qui ne savent pas, la mort n'a pas encore eu lieu)», écrit Arnaud RYKNER dans *L'Envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti, 1996, p. 323. Fabrice VAN DE KERCKHOVE formule des remarques similaires dans *Le Tragique quotidien* (ouvrage collectif), Paris : Atlantique, 2005, pp. 211-212.
- 13) Nous renvoyons à l'article inédit que Maurice REGNAUT a consacré à Rilke où il propose de distinguer la formule heideggerienne de «l'être pour la mort» de «l'être par la mort», comme formule de la poétique rilkéenne, dans Maurice REGNAUT, «Causerie Rilke», conférence donnée à La Maison

- de la Poésie le 19 octobre 1989, <http://www.maurice-regnaut.com/public/lui/es/articles/fset00.htm>. Rilke connaissait le théâtre de Maeterlinck dans lequel il avait reconnu, un des premiers, une dramaturgie du silence.
- 14) MAETERLINCK, *Intérieur*, Genève : Éd. Slatkine, 2005, p. 127.
 - 15) *Les Sept princesses*, *op. cit.*, pp. 337–338.
 - 16) *Intérieur*, *op. cit.*, p. 127.
 - 17) *Ibid.*, p. 122.
 - 18) «L'une des deux sœurs dont ils parlent s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre, de la troisième ; appuyant les mains sur les vitres, elles regardent longuement dans l'obscurité» (*ibid.*, p. 132).
 - 19) Marianne BOUCHARDON a remarqué ce point dans sa thèse, mais en s'en tenant à l'aspect sémiotique de la question (en référence à l'ouvrage de Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éd. de Minuit, coll. «Critiques», 1992) et sans en approfondir les implications. Voir BOUCHARDON, *Théâtre-Poésie : limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, (sous la dir. de Claude LEROY), Paris : Université Paris X–Nanterre, 2004, p. 156.
 - 20) *Intérieur*, *op. cit.*, pp. 128–129.
 - 21) *Ibid.*, p. 136. Nous soulignons.
 - 22) *Ibid.*, p. 351. Nous soulignons.
 - 23) *Les Sept princesses*, *op. cit.*, p. 345.
 - 24) *Ibid.*, p. 348.
 - 25) RYKNER, *L'Envers du théâtre, la dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 324–325.
 - 26) Sophie LUCET, «L'Intruse, Intérieur», dans Sylvie CAMET (dir.), *Le Tragique quotidien*, Paris : Armand Collin, 2005, p. 129 pour la première citation, p. 132 pour la seconde.
 - 27) *Intérieur*, *op. cit.*, p. 125.
 - 28) *Les Sept princesses*, *op. cit.*, pp. 347 et 360. La descente au souterrain du Prince, pour rejoindre la salle des princesses (la porte ne s'ouvrant pas), coïncide avec le départ des matelots.
 - 29) *Ibid.*, p. 354.
 - 30) *Idem.*
 - 31) Dans *Pelléas et Mélisande*, le tour est lié à la perte de l'anneau et au non savoir dans le discours de Goleau : «Tu ne sais pas ce que c'est. Tu ne sais pas d'où elle vient», dit-il à Mélisande. Pour Mélisande, le syntagme et la bague sont liés au «cercle» : celui qui se forme sur l'eau («il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau») et celui du drame lui-même, comme encerclement tragique. «Ce que c'est» s'intègre alors au paradigme du «sang».
 - 32) Sept est dans *L'Intruse* aussi, plus discrètement le chiffre de la mort : «Nous sommes six autour de la table grand père», indique la fille. L'intruse est la septième.

- 33) *Les Sept princesses*, *op. cit.*, p. 337.
- 34) Voir Christian LUTAUD, «Les Sept princesses ou la mort maeterlinckienne», *Les Lettres romanes* (Université catholique de Louvain), t. XL, n° 3-4, 1986.
- 35) *Les Sept princesses*, *op. cit.*, p. 342.
- 36) *Idem.*
- 37) «Peut-être si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho. Sortilège fréquent, autrement inexplicable, entre cent ; qu'on nommerait à tort procédé» (MALLARMÉ, «Crayonné au théâtre», in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 330).
- 38) Henri de RÉGNIER, «À propos d'Axel», dans *Entretiens politiques et littéraires*, 10 février 1893 (cité par Jacques ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris : L'Arche, 1957, p. 161).
- 39) Pierre QUILLARD, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *La Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 18 (cité par Jean-Pierre SARRAZAC, «Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible»). Cf. Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le Théâtre en France*, t. 2, «De la révolution à nos jours», Paris : Armand Colin, 1989, p. 210.
- 40) «Introduction à la traduction de Macbeth», in *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 557.
- 41) *Pelléas et Mélisande*, in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 441.
- 42) «Préface au théâtre de 1901», *ibid.*, p. 502.
- 43) «Le tragique quotidien», *ibid.*, p. 492.