

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

PAR
MARIE AUCLAIR

LE SYMBOLE ET L'INQUIÉTANTE PROVOCATION DE LA CHOSE.
LECTURE LACANIENNE DE *PELLÉAS ET MÉLISANDE*

11 JUILLET 1994

DROITS RÉSERVÉS

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.



RÉSUMÉ

Les divers éléments constituant le texte et la textualité relèvent, d'abord, d'un questionnement à focalisation élargie sur la représentation langagière, mais aussi sur le sens et la référence, dans le cadre plus vaste d'une réflexion sur la compréhension, la connaissance et le savoir. En posant cette réflexion par la voie d'une interrogation sur la structure du symbole comme nous le ferons ici, c'est nécessairement d'abord une certaine vision de ce phénomène et de son essence que nous exposerons. Nous nous interrogerons donc, dans le cadre du présent mémoire, sur la nature du symbole littéraire, cet élément auquel nous refusons l'assimilation à une représentation-signe qui serait «mise pour» un référé, en relais, en adjuvance. C'est le *Pelléas et Mélisande* (1892) de Maurice Maeterlinck qui sera l'objet moteur de notre démarche. C'est cette œuvre qui nous a amenée à poser autrement — autrement que le font très généralement les études littéraires, tout au moins — le problème du symbole et de son fonctionnement. Bien sûr, il n'est pas exclu que le symbole soit, dans une antécédence matérielle et perceptuelle, d'abord et aussi de l'ordre du signe, mais d'un signe surdéterminé et débordé par les exigences du symbole: c'est précisément ce qui fait une partie de l'ambivalence de ce dernier et qui crée aussi son intérêt. C'est pareillement ce qui permet de le qualifier, après Bachelard, à la fois de «force de concentration» et de «force de polémique».

Maeterlinck, avec *Pelléas*, a offert à la littérature du XIX^e siècle un imaginaire neuf. Sans relief et sans grandes envolées lyriques, son texte donne à lire une sorte d'alchimie de la mort et de l'amour qui, toutefois, ne relève pas que de l'intrigue mais du cumul de tensions convergentes nées de la vaine tentative d'énoncer l'indicible. Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le présent travail, c'est de démontrer comment, dans son premier théâtre et parallèlement dans ses essais et sa poésie, il a instauré un mode phénoménologique qui ne relève plus uniquement du code langagier coutumier, mais qui n'est pas non plus exactement celui du symbolisme comme esthétique littéraire. Selon nous, chez Maeterlinck, le symbole n'est pas un donné, un outil évocatoire employé par l'auteur dans le but d'une représentation indirecte; il s'agirait plutôt d'une dynamique, d'une règle de motilité qui déterminerait la mise en réseau des signes qui, eux, occuperaient une certaine fonction désignative. Ce dont il est question ici, c'est d'un élément générateur de sémiosis et non d'un simple trope. Le symbole régissant la pièce constitue un schème perceptuel brouillant la légitimité de la quête du sens et projetant le sujet-lecteur vers un forage ontologique incontournable. Il constitue en somme un processus de mise en forme ne relevant plus de la mimésis mais en restant tout de même tributaire. En cela, le symbole maeterlinckien se fait l'équivalent de la Chose telle que la conçoit Jacques Lacan, c'est-à-dire un «principe régulateur» et un «point d'énigme», vide autour duquel s'installe et s'organise «le façonnement du signifiant», schème circulaire où le manque se multiplie à l'infini à travers les diverses manifestations du symbolique, qui n'est plus la loi de l'Autre mais celle de la Chose abolissant le Nom-du-Père dans un fantasme de recouvrement.

REMERCIEMENTS

Sous une signature circulent généralement quelques influences souterraines, contribuant à faire d'un nom une polyphonie. C'est le cas ici. Un nom est à mettre en lumière, celui de notre directrice, madame Francine Belle-Isle qui, tout au long de notre cheminement à l'UQAC, a motivé, orienté et soutenu nos recherches en faisant preuve d'une disponibilité, d'une générosité et d'un doigté dont nous lui sommes fort reconnaissante. Nous la remercions de plus de sa confiance et de son ouverture à des idées qui auraient pu parfois ébranler l'enthousiasme de plus d'un... et qui par elle n'ont eu de cesse d'être relancées.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	II
Remerciements.....	III
Table des matières.....	IV
Introduction.....	2
Chapitre I: Incidences d'une étymologie: penser le signe dans la marge du symbole.....	12
Chapitre II: Itinéraire d'une poétique, ou comment théoriser le sublime.....	23
Chapitre III: Lecture d'une errance: vision de <i>Pelléas et Mélisande</i>	33
Chapitre IV: Le symbole, et cette Chose qui «du réel pâtit du signifiant».....	55
Chapitre V: Lire <i>Pelléas et Mélisande</i> , encore pour la première fois.....	70
Conclusion.....	87
Bibliographie.....	93

L'homme n'a pas su se dessiner comme une configuration dans l'*épistémè*, sans que la pensée ne découvre en même temps, à la fois en soi et hors soi, dans ses marges mais aussi bien entrecroisées avec sa propre trame, une part de nuit, une épaisseur apparemment inerte où elle est engagée, un impensé qu'elle contient de bout en bout, mais où aussi bien elle se trouve prise.

FOUCAULT

Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme un certaine absence.

MERLEAU-PONTY

Puisque toutes ces choses nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs.

COCTEAU

INTRODUCTION

On conçoit généralement que le champ de l'altérité soit le lieu tout désigné de la représentation, de l'image projetée faisant écran, masquant et dévoilant simultanément le référé. L'image tient ainsi lieu de réel, et, sur le mode de la simulation, en produit les effets, par une certaine dérive. Il ne s'agit plus de voir en énigme dans le miroir¹ mais de reconnaître les signes images d'un modèle absent et absentifié par l'acte de reconduction spéculaire. Car il y a constamment, malgré l'opacité possible du support, relation d'équipollence entre deux espaces topologiques: par la réalisation de l'un se consume la déréalisation de l'autre; par l'avènement de l'un l'autre se voit anémié. C'est une relation de l'ordre du montrer/cacher, de la non-divulgation/révélation² qui s'instaure, jusqu'à ce que la dynamique du simulacre finisse par faire de l'image la seule réalité prégnante. Mais réalité ambiguë quand même, instable, insaisissable autrement qu'en tant qu'interface mettant le réel en abyme dans la mimésis. Le texte littéraire peut être le lieu de ce jeu de construction-déconstruction de la valeur, sur un schème voisin de l'initiation³. C'est là qu'entre en jeu le lecteur qui, d'abord et avant tout, pour être lecteur, doit recevoir les signes en tant que signes pour qu'ils fonctionnent comme tels⁴, selon le précepte augustinien. C'est-à-dire qu'il doit avoir connaissance — il ne s'agit pas encore de savoir — du théâtre qui, déjà, se joue.

¹ Cf. Paul, 1 Corinthiens XIII-12.

² Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, Dent/Dutton, 1965, p. 165. Carlyle, qui fut lu attentivement par Maeterlinck, y parle d'un symbole qui pose toujours simultanément *concealment et revelation*.

³ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 202.

⁴ Saint Augustin, *La Trinité II*, livre X, Éditions de Saint-Clair, 1955.

Affaire d'identification donc, et partant virtualité d'une identité cristallisante: du texte, du lecteur. S'installe dès lors une quête, toute solipsiste, celle du sens¹, du sens qu'il s'agit de conquérir dans les lacs du discursif et que l'on se propose d'établir en objet «communicable et intelligible»². Hors la limite contraignante du continu, le lecteur se métamorphose en même temps que son vis-à-vis, la texture, dont il participe pourtant par sa coopération toujours déjà inscrite, en suspens, entre les lignes. Deux libertés s'embrassent dans la situation textuelle: il n'y a pas double enjeu, à savoir celui du texte et celui de son lecteur, il n'y a que celui d'une lecture péristaltique qui n'est pas redevable d'une ligne pure et non exempte de fluctuations et de transitions. Cette zone de flou, d'inconsistance que crée l'interaction de la lecture supporte admirablement la présence du simulacre: l'arrêt sur image, la réflexion, la reconnaissance de l'hétérogène s'y installent. L'échange virtuel des identités aussi. Le réel s'articule dès lors dans le champ de l'énoncé, devient propriété mutuelle malléable dans un espace de jeu. Identité symétrique du modèle et de la copie dans le langage, où le leurre déploie sa magnificence et provoque la suspension temporaire des êtres et des objets. Seul alors court le sens, authentique flux sanguin, relance du désir pour conjurer la perte, déjà accomplie, de l'autre.

Il existe une Autre Parole, le symbole, qui «à l'instar de Protée, sans cesse se répète, se dédouble, se métamorphose [... en un] jeu étourdissant de masques et de miroirs où s'abîme toute identité, suite éblouissante de déguisements»³ et de travestissements, vols d'identité, sous le signe de la transgression de l'Un. Il existe un impossible du savoir où le vide et la plénitude s'affrontent et s'affolent.

¹ Nous appelons *sens* ce qu'entend à ce sujet Umberto Eco, à savoir une «forme signifiante que le destinataire humain devra emplir de signifié», qui s'attribue à un signal possédant un «répertoire d'équivalences». — *La Structure absente*, Mercure de France, 1984, p. 55 et p. 56.

² Jean-Pol Madou, «Le Signe et le simulacre. Introduction à l'œuvre de Pierre Klossowski», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 27-28, 1975, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 145.

Parole irrécupérable, parce qu'elle porte au-delà de tout discours, *hors les mots*. [...] Parole de la distance, qui met hors de prise, qui conduit au-dehors, de la déssaisie [*sic*], de la perte de la mesure, de l'absence de mots sous le flux de paroles, de la trouée vers ce qui est, qui parle, une langue inintelligible, d'analphabète, qui demande toute la culture embrasée pour que la lecture soit délire, la connaissance non-savoir.¹

Tout est déjà dit dans cette parole qui se perd, que le discours n'arrive plus à suturer, qui fait de la quête du langage une entreprise de réparation qui faillit, sauvagement, à sa tâche. Car, quoi qu'on y fasse, il y a de l'impossible, de l'ailleurs, de l'Autre et de l'autrement que ni le positivisme ni la positivité ne peuvent englober. C'est d'un cas d'extrêmes limites qu'il est ici question. Limites de l'insoutenable non-savoir, constitué par la présence silencieuse et souterraine du moi dans ce corps étranger qui me fait et me fait face; limites aussi du savoir, qui hors de son expression par l'énoncé «sensé» et l'énonciation «raisonnable» est souvent confiné au soupçon de l'inintelligible; limites du pouvoir du sujet sur le monde inerte et sur son corps même (pouvoir-faire, pouvoir-dire, pouvoir-faire-faire, pouvoir-faire-dire); limites en somme de ce qui, de la réalité matérielle, intellectuelle, sensible, ne peut être amené à soi, en soi, pour soi par le Verbe. Cette hétérotopie de l'être, cet impossible «qui n'a de figure ni de lieu»², c'est précisément ce que le simulacre ne peut *représenter*, ce qui le déjoue et fait de son effort de remplacement par les signes, qu'ils soient langagiers ou non, un ratage inéluctable. Car, par la re-production et la mise en scène, le simulacre désigne, nomme, crée en somme ce qui cautionne sa propre existence, à savoir l'objet. Il en est autrement dans ce non-lieu où la seule plénitude possible est celle d'une béance: pas d'objet, sinon le manque. Rien à simuler, car rien à dissimuler. Rien à nommer, rien à communiquer ni à désigner. Rien... et pourtant. Rien d'autre que ce rien, ce rien si plein, envahissant, qui s'offre en la trace épanchée du désir et qui, somme toute, n'est

¹ Jacques Sojcher, «L'Autre Parole», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 19-20, 1970, p. 58.

² *Ibid.*, p. 59.

pas rien. La pensée, dès lors, se trouve inopérante: impossible ici de concevoir autre chose que l'idée de sa propre limite, avec juste ce qu'il faut d'incrédulité. Et cependant, se dit-on, «je sais bien, mais encore...» Les preuves sont là: dans l'emprise qu'exerce dans ma parole ce *hors les mots*, c'est là que je suis, aussi, excessivement. C'est de là aussi que je parle, que ça parle, en étranger, en *hors-là*. Là aussi où se laisse dire ce qui ne peut être dit autrement et ce qui ne parle, en propre, de rien, *du rien*. Dans la marge du signe, au lieu d'une autre jouissance et d'une autre souffrance, dans cette enclave qui est celle du symbole. Là précisément où la relation de représentation ne se pose plus, en l'absence de toute *res designata* possible.

Ce long préambule n'avait qu'un but: démontrer que les divers éléments constituant le texte et la textualité relèvent, d'abord, d'un questionnement à focalisation élargie sur la représentation langagière, mais aussi sur le sens et la référence, dans le cadre plus vaste d'une réflexion sur la compréhension, la connaissance et le savoir. Poser cette réflexion par la voie d'une interrogation sur la structure du symbole, c'est nécessairement d'abord exposer une certaine vision de ce phénomène et de son essence. Nous nous interrogerons donc, dans le cadre du présent essai, sur la nature du symbole littéraire, cet élément auquel nous refusons l'assimilation à une représentation-signe qui serait «mise pour» un référé, en relais, en adjuvance. C'est le *Pelléas et Mélisande* (1892)¹ de Maurice Maeterlinck qui sera l'objet cause de notre démarche. C'est cette œuvre qui nous a amenée à poser autrement — autrement que le font très généralement les études littéraires, tout au moins — le problème du symbole et de son fonctionnement. Bien sûr, il n'est pas exclu que le symbole soit, dans une antécédence matérielle et perceptuelle, d'abord et aussi de l'ordre du signe, mais d'un

¹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* in *Théâtre*, Slatkine Reprints, 1979. — Nous signalerons dorénavant les extraits tirés de cette œuvre et de cette édition par le sigle *PM* et la référence sous la forme (I, 1; 5), soit l'acte, la scène et la page.

signe surdéterminé: c'est précisément ce qui fait une partie de son ambivalence et qui crée aussi son intérêt. C'est pareillement ce qui permet de le qualifier, après Bachelard, à la fois de «force de concentration» et de «force de polémique»¹.

Maeterlinck, dans la lignée de ses prédécesseurs Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé et Verhaeren, a offert à la littérature du XIX^e siècle un imaginaire neuf, *PM* tenant à la fois du conte, de la fable, de la légende, de la tragédie, du poème et du concret quotidien par la formule théâtrale. Sans relief et sans grandes envolées lyriques, le texte de Maeterlinck donne à lire une sorte d'alchimie de la mort et de l'amour qui, toutefois, ne relève pas que de l'intrigue — nous dirions même presque au contraire: *PM* n'est pas un simple mélodrame bourgeois — mais du cumul de tensions convergentes nées de la vaine tentative d'énoncer l'indicible. Bien sûr, pour ce qui est de l'«histoire», on peut y voir une transposition de l'éternel triangle amoureux incestueux, de la mythologique haine fraternelle dont l'inévitable aboutissement est le coup de poignard, de l'amoureuse tragédie de Tristan et Iseult, et ainsi de suite puisque les carcans catégoriels peuvent se multiplier, du ridicule trio de vaudeville aux figures surcodées des opéras wagnériens. Mais on sent bien, à la lecture, que ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Que Pelléas aime Mélisande et que celle-ci soit la femme de son frère Golaud, cela ne mène à rien en soi: ce n'est qu'un signe, parmi bien d'autres, d'un type d'action particulier. Rien ne se présente ici de bien horrible, de bien pathétique: simplement, des personnages minuscules, mirages d'un moyen âge fin de siècle vaguement préraphaélite, errent sur une scène immense en implorant dans un dernier souffle l'être qu'ils croient aimer, naïvement, innocemment, désespérément. Des passions violentes viennent les terrasser qu'ils ne connaissent même pas, sans nom et sans voix qu'elles semblent être. Sont-ce les leurs? Peut-être, mais ils ont la certitude de n'en rien

¹ Gaston Bachelard, «Message», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 6.

savoir. Des menaces s'approchent, venues de loin mais de si près, investissant un espace disproportionné, beau et sauvage à la fois dans une ambiguïté délibérée, fait de toute la démesure des éléments de la nature, de châteaux-forts s'écroulant de l'intérieur par le travail d'eaux souterraines, de grottes où se découvrent de minces rayons de lumière pour laisser, en suspens, l'espoir combattre la fatalité de la haine. L'imperceptible, calmement, se faufile derrière l'anecdotique, des amours adolescentes offrent leurs vérités de pressentiment à la haine et ses comminations. Maeterlinck n'a pas écrit un drame sanglant dans l'action immédiate, plutôt un drame de compassion non pas pour un être manipulé mais pour une espèce opprimée. Sur le rythme d'un lent cérémonial, Mélisande s'avance ainsi vers la mort; l'entre-deux que sera sa vie ne gémit que l'espace de quelques «ce n'est pas possible» résignés à une angoisse perpétuelle et obsédante. De la mort et de la fatalité bien sûr, mais aussi de l'impasse de l'amour, du non-savoir. Rien, ici, n'est affirmé: seul le questionnement demeure envisageable, dans les trouées de la parole et à travers des sentiments quotidiens et ordinaires.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le présent travail, c'est de démontrer comment Maeterlinck, dans son premier théâtre¹ et parallèlement dans ses essais et sa poésie², a instauré un mode phénoménologique qui ne relève plus uniquement du code langagier coutumier, mais qui n'est pas non plus exactement celui du symbolisme comme esthétique littéraire. S'il est bien question de symbole chez lui comme, par exemple, chez Rodenbach, Ghil ou van Lerberghe, il ne se traduit cependant pas sous les mêmes contours. Selon nous, chez Maeterlinck, le symbole n'est pas un donné, un outil évocatoire employé

¹ De *La Princesse Maleine* (1890) à *La Mort de Tintagiles* (1894), laquelle constitue généralement pour les critiques et historiens la fin de la période purement symboliste, comprenant huit pièces.

² Nous retiendrons ici les *Serres chaudes* (1886) et les *Quinze chansons* (1896 et 1900) pour ce qui est de la poésie, de même que *Le Trésor des humbles* (1892) et les essais regroupés sous le titre *Introduction à une psychologie des songes et autres* (1886-1896) et publiés par Labor en 1985.

par l'auteur dans le but d'une représentation indirecte — ce qui conviendrait à la définition qu'en donnent Todorov et Ricœur — ; il s'agirait plutôt d'une dynamique, d'une règle de motilité qui déterminerait la mise en réseau des signes qui, eux, occuperaient une certaine fonction désignative. Ce dont il est ici question, c'est d'un élément générateur de sémiologie, non d'un trope: s'il est un «dire plus», le symbole tel que nous l'entendons ne saurait être limité à la connotation ou au double sens, voire à la polysémie systématique. Nous tenterons plutôt, par notre lecture du théâtre de Maeterlinck et par une réflexion sur sa propre pensée du symbole et de la représentation, de démontrer que le symbole régissant *PM* constitue un schème perceptuel brouillant la légitimité de la quête du sens et projetant le sujet-lecteur vers un forage ontologique incontournable. Il constitue en somme un processus de mise en forme ne relevant plus de la mimésis mais en restant tout de même tributaire. Dans la métaphore, il demeure toujours, en quelque endroit de l'acte de compréhension, de l'appréhensible dont on ne peut que constater qu'il relève d'un quelque chose qui est dit, de biais mais tout de même, et qui peut être repéré par l'herméneutique. Dans le symbole, nous sommes confrontés à une parole qui ne dit rien mais qui parle tout de même, sans référent final constitué ni constituable analogiquement. Le problème pour la logique est donc qu'il est fort probable que le symbole ne parle tautologiquement que de lui-même, qu'il est plus que possible qu'il se trouve à ce point précis du langage où il ne s'agit plus d'affirmer et de désigner une réalité perçue ou vécue, mais d'évoquer au moment même où elle s'opère une relation performative qui s'auto-justifie. Partant, impossible de comparer image et symbole: si la première est manipulation du langage dans une visée figurative (aussi immensurable que soit l'activité interprétative qu'elle déclenche), le second est opérateur de représentations. Le symbole, en somme, n'existe qu'en tant que loi discursive, dont l'hégémonie se manifeste à travers l'activité souterraine d'une présence en aparté et dont les signes-images forment les cendres et les traces. La métaphore est

mensonge, le symbole évacuation: en cela, il est dépositaire d'une trace de la langue qui ne serait pas référentielle.

On pourrait décevantement soutenir que, si le concept de symbole occupe tant d'esprits à la quête d'une définition juste, donc globalisante, c'est qu'il n'y a peut-être là précisément qu'un concept masquant l'absence de la chose. Or, c'est là le propre du concept et de son support formel: signifier, en son absence, la chose qui n'est pas là, dans un mouvement autonymique. Et pourtant, elle y est... sans y être. Elle y est par présentification, dans le signe qui en occupe la place en son manque-à-être, dans ce remplaçant qui en pose la réalité pour l'ordre logique, en faisant d'une négativité une positivité, *hic et nunc*. Ainsi, on peut affirmer que le symbole est chose, donc qu'il est réel pour l'entendement. Il ne s'agira pas ici de s'abandonner à un exercice de spéculation patristique et de poser le symbole comme réalité intellectuelle indépendamment de toute reconnaissance valable dans le texte: le symbole littéraire est un construit du texte et n'est surtout pas posé comme vérité de départ, bien au contraire. Pour le lecteur et pour le chercheur qui en font l'*expérience*, c'est le texte qui mène au symbole, et non le symbole qui se développe en théorie par le biais du texte-prétexte. C'est précisément pourquoi nous croyons qu'il existe un symbole littéraire authentique (qui n'a plus rien à voir avec la rhétorique), de la même façon qu'il existe un symbole anthropologique ou religieux.

Roger Perron a beau nous assurer que «représentation et symbolisation jouent à des niveaux *structurellement* et *fonctionnellement* différents»¹, l'histoire nous démontre abondamment que rien n'est moins bien reçu, compris et mis à l'épreuve du questionnement que cet axiome. La réception du terme semble ne pouvoir être que paradoxale: par exemple,

¹ Roger Perron, «Représentations, symbolisations?», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, 1989, p. 1 655.

chez Saussure le symbole est qualifié de signe motivé, chez Peirce de signe arbitraire — et rien ni personne ne semble vouloir réconcilier ces deux extrêmes. Il n'y a qu'à considérer la somme plus qu'imposante d'ouvrages publiés autour de la question pour s'apercevoir que les sciences humaines font face à un véritable problème, qui n'est pas dû à la seule polysémie que le concept provoque. Il s'avérera ainsi incontournable pour nous de confronter la dissémination sémique à laquelle doit faire face quiconque tente de saisir le noyau dur du terme *symbole*, dans le but d'en tirer une «définition» pragmatique dans des limites prédéfinies. Loin de nous la prétention d'arrêter le terme en concept circonscrit; plusieurs s'y sont prêtés, sans qu'aucun n'ait réussi à stopper la course de la signifiante: le symbole, de la même façon que le signe, s'avère invariablement immarcescible. Tout au plus peut-on prétendre en raisonner les linéaments, en l'intégrant à un champ de connaissances qu'il excède toutefois. Notre entreprise ne vise pas la démesure: simplement, on tentera ici de voir les impacts d'une telle composante textuelle. Ainsi, nous effectuerons d'abord un arrêt sur le porisme que constitue la différenciation signe/symbole, en problématisant l'étymologie de *symbole*: ceci constituera le premier chapitre. Nous nous pencherons ensuite, au chapitre II, sur le travail de «poéticien» de Maeterlinck; cette part fondamentale de sa pensée se voit la plupart du temps plus ou moins considérée par la critique, ce qui, selon nous, fausse considérablement la perception que l'on peut avoir, à présent, de la portée innovatrice de son théâtre, lequel ne semble pas être beaucoup plus lu que ne le sont ses essais littéraires. Dès le troisième chapitre, nous commencerons à faire part de notre lecture de *PM*: il ne s'agit pas pour nous d'effectuer une analyse herméneutique de l'œuvre, mais d'y relever les stigmates de l'autorité organisationnelle du symbole dans un but essentiellement théorique. Le chapitre suivant nous amènera à établir le lien conceptuel existant entre le symbole maeterlinckien et la Chose telle qu'elle est présentée dans la pensée de Jacques Lacan. Finalement, au cours du chapitre final, chapitre

V, nous terminerons notre lecture de l'œuvre au regard de cette Chose lacanienne et de ce que nous nommerons «objet-non-objet».

Le symbole qui nous intéresse n'est pas l'épiphénomène du signe; il ne constitue pas non plus l'apanage exclusif de Maeterlinck ou du courant symboliste. Notre objectif ne consiste pas à faire l'histoire d'un concept, non plus qu'à offrir un regard diachronique sur l'œuvre d'un auteur. La visée du présent mémoire serait plutôt de reconnaître, derrière une pratique et une esthétique, une valeur littéraire certaine que l'institution a pris trop peu en considération et qu'aucune parole, si ce n'est celle du surréalisme et de quelques auteurs tels Ibsen et Strindberg, n'a revendiquée. L'époque n'est pas bien loin où le spectateur quittait parfois les représentations du théâtre de Maeterlinck en se tenant la tête à pleines mains, clamant qu'il n'y comprenait rien... et l'art de la mise en scène n'a pas encore réussi à rendre justice à l'extrême mais terriblement angoissante simplicité de ces petits drames qui, encore, résistent...

CHAPITRE I

Incidences d'une étymologie: penser le signe dans la marge du symbole

«Les concepts détournés conservent la charge d'une référence plurielle»¹, disent Lacoue-Labarthe et Nancy. Assurément, c'est le cas du concept de symbole. C'est pourquoi nous croyons, vu la dissémination sémique non négligeable qu'a subie le terme, que toute étude traitant du symbole de même que toute entreprise de remise en question de ce concept doit d'abord et avant tout considérer le postulat premier que recèle l'étymologie.

La pratique en soi n'est pas neuve: les symbolistes y eurent recours, de la même façon que les philosophes germaniques les ayant précédés. À l'heure actuelle, le retour à la substructure sémantique du terme demeure courant et, dirions-nous, rassurant puisqu'il traduit la preuve de son incompréhension partielle. En effet, on n'a de cesse d'interroger, d'interpréter l'origine, la sommant de livrer, enfin, sa «vérité». Comme Golaud tentant, par la contrainte et la supplication, de faire dire Mélisande, de lui extorquer ce qu'il croit être dicible, c'est-à-dire son savoir d'étrangère (II, 2; 8 sq) ou de mourante (V, 2; 104 sq), le chercheur en quête de certitude se heurte à un signe brisé qui n'engendre qu'une nébuleuse de possibilités interprétatives. Et pourtant, il n'a d'autre choix que d'y tenter une saisie: aussi vaine qu'elle puisse d'abord paraître, c'est dans cette impossible quête de sens que réside, déjà, la démarche symbolique (et symboliste).

¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Titre de la lettre (Une lecture de Lacan)*, Galilée, 1973, p. 91.

Le terme *symbole* est issu du grec *symbolon*, à travers sa transposition latine *symbolum*. Il est dérivé du verbe *ymballein*, lequel véhicule l'idée d'«être ensemble», d'être «avec», exprimée par le préfixe *sym*; le verbe *ballein* suppose aussi l'idée de mouvement, d'où le sens premier de *symbole*: «jeter ensemble», «réunir», «mettre en contact».

Si l'on remonte aux racines du mot, on constate que le symbole était constitué d'une formule, d'un objet matériel — on pense ordinairement à la tessère d'hospitalité, mais tout élément, toute formation pouvait revêtir une valeur de l'ordre du symbole auprès des protagonistes concernés — d'abord sacrifié, puis séparé en deux moitiés, puis remis à deux parties contractantes.

Une structure troisième réglant la nature et l'ordonnement de deux fragments résiduels complémentaires et coextensifs, voilà donc le *symbolon*. Cette composition, qui ne constitue pas une présence matérielle et que nous nommons *symbole*, ne concorde pas avec l'acception habituelle qui fait du symbole, non pas un procès ni même un processus, mais bien plutôt chacune des parties distribuées. Ce glissement sémantique est responsable de l'assimilation du terme *symbole* au terme *signe*. Nous réservons le terme *signe* à chacune des composantes résiduelles, ce qui ne contredit en rien l'étymologie, puisque ces composantes sont signes de reconnaissance réciproque possible (*ymballein*: «réunir»). Elles ne constituent cependant pas les deux signifiants d'un signifié autrefois réel et présent, à savoir l'unité matérielle de l'objet primitif. Ce procédé logique de redondance, qui ferait de l'objet un, unique et premier un signifié, supposerait que cet objet fasse partie de la structure symbolique. Or, il ne peut y avoir de symbole — ni de signes — que lorsque l'objet effectif est rendu absent, qu'il est annulé, exilé, qu'il se pulvérise pour instaurer un mouvement, une activité. Ce mouvement — l'ordre du symbole — exclut de son

rayonnement la réalité initiale qui l'instaure et qui, tout comme Godot, consiste en ce qui, par définition, ne peut ni ne doit advenir à nouveau. Car le refoulement — au sens courant — de cet objet est la condition de possibilité du symbole qui, lui, en constitue la solution de continuité.

Le fractionnement de l'objet primitif, par exemple le mot de passe divulgué et transmis aux sujets, instaure une dynamique de désir de reconstruction d'unité, et, partant, un authentique parcours signifiant où le sujet en possession du signe se verra plongé tout entier dans le leurre de l'accomplissement possible de la signification¹, c'est-à-dire d'une structure d'équivalences faite de signes. Or, ce qui reste au sujet — car il s'agit bien de restes, de traces — n'entretient d'aucune façon de relation de signification avec l'objet un: il ne désigne nullement cet élément en tant qu'il serait en position de chose. Et cependant, il porte en lui, en sa structure même, la loi stigmatisante du manque de cette chose primordiale. Dit autrement, il n'est pas «mis à la place de» celle-ci, il est plutôt «mis pour» en désigner la non-présence et les effets de cette posture sur la chaîne signifiante dont lui, le signe, participe. Ce qu'il représente, ce dont il est l'équivalent transactionnel dans cet ordre du langage, c'est essentiellement un mouvement de défection générateur de signes. Il pointe donc vers une économie construite sur une «absentification» non désignable en soi, puisque non arrêtable, non limitable, et partant innommable. Le signe parcellaire n'est pas signe-représentant de son corrélatif, pas plus qu'il ne l'est d'une réalité configurable s'inscrivant dans un ordre autre: il n'est signe que de ce qui l'institue comme signe, à savoir l'implacabilité du morcellement.

¹ Nous entendons par signification le mariage de l'expression et de la désignation: la signification est donc ici réservée au signe et à ce que nous appellerons avec Maeterlinck «dialogue de premier degré». Cf. *infra* p. 45.

Lorsqu'on se réfère au symbole selon l'étymologie du terme, on constate la présence de deux moitiés coextensives d'un objet fragmenté. Selon l'usage habituel, ce sont ces deux parties résiduelles qu'on appelle chacune *symbole* — la partie en question devient alors «symbole de» — : pour notre part, nous avons choisi de les nommer *signe*. Selon nous, on ne peut logiquement parler du symbole comme d'une figure binaire, à moins d'en considérer les deux portions repérables comme équipollentes, ce qui ne correspond évidemment pas à notre position. S'il y a manifestement relation de nécessité entre les deux signes, cette situation ne s'exerce pas sur le mode du remplacement ou de la reconduction. Nous poserions plutôt les choses sous l'angle de la détermination: une dualité (c'est-à-dire une pluralité) de signes issus d'un objet détruit s'installe, et dès lors l'un ne vaut plus sans l'autre, n'a plus de raison d'être sans l'existence de son vis-à-vis qui en relance l'activité; plus encore, il n'a de raison d'être qu'en la quasi-absence de cet autre/même, et se voit réduit à la non-opérabilité et à l'in-signifiance s'il encourt le risque d'une assimilation avec lui. Non seulement la complétion par l'autre signe l'anéantirait en en annulant la valeur, mais ce serait de même la fin du mouvement symbolique, sans pour autant qu'il y ait réappropriation de l'unité primordiale qu'est l'objet. Cet objet est donc définitivement porté hors de la structure du signe, lequel ne peut plus alors qu'en représenter l'absence au moment même où il présentifie celle de l'autre signe, toujours nécessairement ailleurs. Pourtant, il porte en lui, dans sa mouvance et dans sa composition mêmes — puisqu'il ne s'agit pas simplement de facture sensible — , les traces de l'unité objectale révolue et de l'autre signe en souffrance...

Mais revenons à notre structure binaire. On voit qu'il n'y a relation de désignation ni entre les deux signes, ni entre chacun de ces signes et un autre «niveau» où il y aurait du représentable autre que du manque, du rien. Et il n'est qu'à évoquer le Symbole des apôtres

pour constater que la chose ne peut être saisie et nommée, et que les signes en étant issus peuvent être multiples: plusieurs signes combinés n'arrivent jamais à engendrer à nouveau, par la voie de la représentation, ce qui ne peut être plié au mode référentiel puisque, précisément, il est cause de sa déchéance. Le symbole, comme fondement organique, suppose que la somme des signes agencés en système jamais n'équivaudra au moment précédant la scission symbolique, même en après-coup dans le travail du référentiel où un signe X pourrait — mais il ne peut pas — valoir pour quelque chose d'autre. Ainsi, le symbole suppose non pas une structure duelle entre un ordre visible ou audible et un autre ordre qui ne le serait pas et qu'il serait nécessaire de rendre manifeste par l'usage d'un procédé spéculaire, mais un système ternaire dans lequel au moins deux signes prendraient place, sous l'égide d'un mode principiel qui serait celui du symbole comme structure dynamique troisième. En effet, les signes ne renvoient ni à l'un ni à l'autre signe, mais renvoient *vers* quelque chose, ce quelque chose faisant problème puisqu'il est un non-être. C'est précisément là que survient la question de la reconnaissance réciproque que sous-tend le terme *symbolon*. Selon la logique coutumière, ce sont les deux sujets, en possession chacun d'une partie de l'objet initial, qui détiennent la connaissance nécessaire pour reconnaître leur *alter ego* en reconnaissant dans un premier temps son signe-fragment. Toutefois ceci suppose qu'il y ait connaissance préalable de la loi déterminant ces positions respectives.

Le *symbolon* ne peut donc être posé qu'en tant que réalisation dynamique, et non en tant que fait réalisé. Le symbole est de l'ordre de l'à-venir et de l'advenir, et constitue tout à la fois une oscillation entre ce qui fut — l'unité perdue — et ce qui sera — l'unité retrouvée.

On peut donc agréer à la vision de Jean Borella voulant qu'il soit essentiellement et simultanément «une réminiscence et un appel»¹.

L'objet primitif, cette unité première et dernière formant le substrat de l'existence du symbole, est bien présente au cœur de l'étymologie qui nous intéresse: *ymballein*, «faire joindre», en une indivisibilité. Il y a donc, dès ce fractionnement qui toujours déjà est advenu, quête de synthèse et de contemporanéité renouvelées. Cette recherche de réparation, à travers un travail d'édification qui se veut rapatriement à l'état original, n'a rien à voir avec un quelconque idéalisme: la reconstitution de l'objet un est une activité toute pragmatique, régie par des règles implicites qui se doivent d'avoir été révélées, et dont l'ambition est l'aboutissement d'un programme de réintégration d'un état par une anastomose des signes. Toutefois, il est un risque, du moins un inconvénient, que courent les parties contractantes lorsqu'elles tentent de réaliser dans son entier la structure à trois temps du symbole (diffraction, travail de symbolisation, recouvrement): l'anéantissement et la destitution de la structure symbolique au profit de l'objet. À vouloir réintégrer l'objet primitif dans son authenticité, on finit par croire que l'objet né de la réunification est le même que le premier, c'est-à-dire qu'il ne consiste pas en une création d'après-coup issue entièrement du parcours symbolique, et tirant donc sa réalité du symbole lui-même. Il y a ici mutation: un phénomène premier est perdu, puis mythifié, un second, créé, est réifié alors qu'il ne peut qu'être qualifié de fantasmatique. Il n'en est cependant pas moins efficace pour autant, mais il s'agit alors d'une efficacité toute symbolique, ce qu'on a trop souvent tendance à taire.

¹ Jean Borella, *Le Mystère du signe: histoire et théorie du symbole*, Maisonneuve et Larose, 1990, p. 79.

Le symbole naît d'une rupture, d'une castration. Il est «l'élaboration d'un processus de deuil»¹. Il existe ainsi une perte, que l'on sait irrémédiable, mais dont les signes et l'acte de représentation par le langage permettent de simuler l'abrogation. L'objet primitif de la fusion se voit brisé, sectionné, et dès cet instant n'existe plus autrement que comme un référent inappropriable — se voyant éjecté du sémiotique, il demeure toutefois dans un arrière-plan du symbolique. C'est alors que le processus de médiation par les signes s'installe — médiation fondamentale s'entend. Ces signes, arbitraires par rapport au manque objectal qu'ils signifient, instaurent à leur tour un ordre nouveau, celui de leur élaboration en réseau, dans le temps de la symbolisation. Ce réseau a une fonction palliative: il constitue l'organisation formelle d'un jeu, d'un simulacre-simulation (que nous appelons symbolisation). Il vise dans un premier temps à combler le vide de référence qui le constitue, et dans un second temps à réinvestir l'objet primordial puisque «l'objet n'est brisé, au seuil de la séparation que dans le but d'inscrire celle-ci dans le projet des retrouvailles»². Ainsi, c'est le *symbolon* qui produit et instaure le drame: il en expose à la fois la matière — les signes — et la forme — la régie, la symbolisation — , engendrant le programme de rétablissement utopique de l'objet. Il fait évidemment partie du pouvoir du symbole, de la symbolisation plus précisément, de laisser planer l'espoir d'un recouvrement non seulement possible mais légitime et souhaitable. C'est exactement la chausse-trape du symbole, qui est, selon nous, de même nature que la chimère du sens — d'un sens qui serait un et unique bien sûr, appropriation de savoir. Le symbole arrange les faits: un incontestable *muthos* opère ici, en dehors de toute signification.

¹ Cléopâtre Athanassiou, «Place de la représentation dans les processus de symbolisation», *Revue française de psychanalyse*, tome III, n° 6, 1989, p. 1 702.

² *Ibid.*

La faille, moment initial du dynamisme, cause de la perte de la chose et de son insertion par la négative dans l'ordre du symbole, se pose à la fois comme la cause du procès et comme le procès lui-même, c'est-à-dire son effet: le symbole est l'exorcisme de cette faille. Le temps y est aboli, l'avant et l'après n'occupant respectivement que le rôle du souvenir et de la visée nécessaires. Car il n'existe que de *l'hic et nunc* dans la symbolisation, que de l'effectif passager. Seuls y sont manifestes et notifiables les signes-résidus, de même que le système signifiant au sein duquel ils prennent place et où se construit leur valeur. Ils incarnent en propre le «projet des retrouvailles». Toutefois, il ne s'agit que d'un projet... les signes ne remplaçant pas la chose mais évoquant une non-chose.

Le *symbolon*, c'est donc avant toute chose un système de prescription qui détermine la nature, la qualité et la valeur de ses constituantes, une loi sur laquelle on ne peut agir directement mais dont on est agi. On ne peut en considérer le substrat: on ne fait qu'en constater l'effectivité dans les enlevures, que ce soit les signes ou l'ordre de leur tissure. Ne se présente au sujet qu'une fraction de tessère, liée par le poids d'une convention implicite à une autre fraction, sous l'emprise d'une contexture qui régit les interactions possibles. Ce signe-fragment n'est rien d'autre que ce qu'il vaut dans l'ordre d'une virtualité de reconnaissance mutuelle flottant en suspens à la façon d'un objectif ultime générateur de motivation. Il n'est que parce qu'il a été dégagé d'un corps unique, qu'il a été reconnu dans sa qualité, qu'il est à la fois présence et absence, factuel et virtuel, et surtout parce que seul un retour de la dynamique l'ayant instauré peut le valider à nouveau, subséquentement. L'on sait bien que ce second instant authentifiant le signe ne peut advenir sans tuer le symbole; c'est peut-être pour cela que la reconnaissance véritable ne s'effectue jamais, puisque, s'il peut y avoir réunification des deux fractions issues de l'objet primitif, il ne peut jamais y avoir encore une fois comme la première fois de l'objet un. Impossible de rayer le temps de

la symbolisation, le travail de la quête de recouvrement: c'est là que le deuil cherche à s'accomplir, par la création d'un autre ordre, celui de la représentation qui fait presque oublier la cassure, la perte et le manque. C'est ce moment d'activité des signes qui, seul, se laisse voir avec autorité, le temps de l'objet étant désormais relégué à l'état d'idée mortifère, dans un non-lieu qui, en fin de parcours, n'a peut-être plus lieu d'être.

C'est à Platon que l'on doit d'avoir transposé l'acception pragmatique de l'étymologie de *symbole* en une ontologie. Notamment dans le *Banquet*: «Chacun de nous est donc un symbole d'homme, étant donné que nous sommes coupés à la façon des limandes; d'un être il en vient deux. C'est pourquoi chacun cherche toujours son propre symbole.»¹

Un phénomène est la conséquence d'un principe fondamental. Or, ce dernier n'est pas donné autrement que dans la conséquence. Il n'existe donc pas d'«homme»: il n'y a que des fragments, redevables d'un agencement, d'une économie se manifestant dans une cassure subie par le corps. Un être est «symbole d'homme», et non signe d'homme. Ce n'est pas d'un référent préconstruit qu'il s'agit, mais d'un élément de facture globale non définie. L'«homme» n'est pas synchrone avec l'«être»: il serait plutôt à la fois dépassé et envisagé, motivateur et fin éventuels d'une quête à venir. «Qu'il y ait de l'Un, [...] c'est à quoi se limite le mouvement de la pensée — il fait cercle.»² Cette palingénésie bel et bien réelle ayant pour noyau quelque chose de l'ordre de l'Un, seul le symbole peut la générer, au contraire du signe qui, toujours, traduit sans inventer. L'être, «programmé» par le symbole et les mouvements du désir qu'il impose, continuellement recherche son *archè* et son *telos*, à savoir son fondement de vérité, dans «le va-et-vient du toujours devenir...»³, dirait

¹ Platon, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1950, p. 719.

² Jacques Lacan, «Un Ratage dans l'établissement d'une figure de nœud ou un méfait de perspective», *Ornicar?*, n° 5, 1975, p. 63.

³ Maurice Maeterlinck, *L'Autre Monde ou le cadran stellaire*, Fasquelle, 1942, p. 96.

Maeterlinck. D'abord par le constat d'incomplétude que traduit la forme, ensuite, par dérivation logique, par celui d'une lacune en ce qui a trait aux implications idéelles. Évidemment, ce n'est pas de consécution temporelle que nous parlons. On sait que, de toute façon, *idée* et *forme* possèdent le même nucléus étymologique, et que l'idée c'est la forme en tant qu'elle peut être vue; l'idée est donc toujours nécessairement synonyme de la forme qui la médiatise. Donc, l'être cherche à totaliser en une référence objective ce qui ne se manifeste que dans et chez le sujet parcellaire. Un écart existe entre ces deux systèmes, celui où s'installe «la négativité de l'absence»¹. Ainsi, le symbole attire vers un inconnu mais, n'en rendant perceptible que la face ombreuse, ne permet jamais d'en atteindre l'essence. Il est remarquable chez Platon que le processus du symbole pose un donné qui a tout l'air d'être le référent, à savoir l'«homme». On pourrait déceimment lire: «Chacun de nous est donc un [signe] d'homme». Mais on n'arriverait guère en ce cas à soutenir que cette relation d'équivalence métonymique entre un particulier et un absolu engage en une recherche de «son propre [signe]». Il ne se trame aucun parcours mystérieux entre les composantes du signe, mais il existe une invariable part d'indécision dans la quête du symbole. Car si ce dernier transige inévitablement par l'expression sensible, il demeure néanmoins médium de ce qui est irréductible à la réalité matérielle. Platon a beau dire «symbole d'homme», il ne dit rien, dans la mesure où rien ne peut faire prendre corps autrement ce qui se présente à la vue sous une forme bien précise. Au fond, il dit qu'il dit, en un énoncé a-sémantique et intransitif: en somme, il évacue le référent au profit du signifiant². Chacun peut alors constituer le lieu d'un procès de symbolisation, en configurer les aléas, en devenir le réceptacle et la matrice; toutefois, imparablement, cet être cherchera toujours en définitive le processus qui le constitue. De média d'une activité universelle qui

¹ Simon Decloux, «Le Symbole: introduction philosophique» in *Langage et symbole*, Presses universitaires de Louvain-la-Neuve, 1984, p. 13.

² Ricardou parlerait quant à lui de discours auto-représentatif, tout en correspondances spéculaires (cf. «Nouveau Roman, Tel Quel», *Poétique*, n° 4, 1970, p. 452).

l'englobe et le déborde à la fois, il devient la proie d'une mécanique qui le qualifie. *Archè* et *telos* se conjuguent dans une immédiateté à laquelle le symbole renvoie dans l'introspection acharnée qu'il exige et qui se pose en aboutissement apodictique aux yeux du sujet. C'est là que réside le poids téléologique du symbole: l'être devient signe, et d'objet du monde se transfigure en objet de langage.

L'essentiel de la poétique de Maeterlinck, comme on sera à même de le constater plus avant, est déjà contenu dans la vision platonicienne du symbole. Chez le dramaturge comme chez le philosophe, celui-ci ne pourra se présenter qu'à travers sa non-présence, évoluant parallèlement à un être de constants bouleversements en quête d'une indivision toute puissante — et toute romantique.

CHAPITRE II

Itinéraire d'une poétique, ou comment théoriser le sublime

En cette fin de XIX^e siècle où évoluait Maurice Maeterlinck, le monde occidental vivait une montée radicale et déstabilisante de «sublime positif»¹ socio-économique et scientifique. La société n'en était cependant pas moins confrontée à l'*unknowable*. Les symbolistes, à travers leur recherche d'absolu dans la diversité des formes, firent de cette subtilité une matière poétique, fruit de la curiosité de l'humanité face à l'irréel et, partant, au réel que la seule connaissance scientifique et technique n'avait pas suffisamment approfondi et que le regard n'arrivait forcément plus à épuiser. Le spiritualisme, le mysticisme, voire le spiritisme renaissant, la métaphysique détrônait les préoccupations immédiatement prosaïques au profit du renouveau d'une philosophie de l'Idéal et de l'Idée qui ne voyait plus dans le réalisme la figuration exclusive de la vérité. Une esthétique nouvelle se constituait en somme, au confluent d'un idéalisme individualiste et d'un pessimisme esthétisé par les décadents. Chaque homme y possède cette sensibilité particulière qui lui donne accès aux vérités du monde perçu au delà de la réalité apparente, vers une vie parallèle dans laquelle il est plongé et qui se manifeste à lui par la voie des phénomènes sensibles. Il s'agissait évidemment d'un «système d'illusionnisme»² selon lequel le monde ne pouvait être que perçu, créé et représenté en soi, authentique et vrai, peu

¹ Maurice Maeterlinck, «Le Réveil de l'âme» in *Le Trésor des humbles*, Labor, 1986, p. 31. Cet ouvrage sera dorénavant désigné dans les notes par le sigle *TH*.

² A.-W. Raitt, «Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, 1960, p. 175.

importe la réalité des faits, qui est par trop limitée. Ce système dérivait entre autres de la pensée de l'intuition occulte de Villiers de l'Isle-Adam, plus que de la pensée idéaliste de Hegel qui faisait du rationnel le corollaire d'un réel reconstruit par la raison.

Le symbole, presque invariablement chez les symbolistes, révélait une volonté de dire ce qui ne peut être dit, par le biais d'un média minimaliste, synthétique et synoptique, qui le plus souvent prenait la forme du mot — c'est du moins ce que l'on a longtemps affirmé, mais l'on est à même de constater à présent que le symbolisme a fait sortir le mot de l'empirique de la mimésis. Fantasme démesuré de voir le monde se pouvoir en un regard modulateur, en un mouvement de volonté? Chez Maeterlinck, assurément. S'il ne fut pas philosophe, au moins cultivait-il une vision philosophique du monde¹; mais son œuvre n'aurait que peu d'intérêt pour nous s'il n'avait réussi à entrelacer sa conception métaphysique de l'homme à une conception novatrice du tragique². C'est donc en tant qu'elle recèle les assises théoriques de l'œuvre poétique et théâtrale que nous nous penchons sur cette autre parole de Maeterlinck — qui n'est pas ici son propre lecteur. On ne peut nier chez lui, du moins dans sa première période tant littéraire que «réflexive», une démarche acharnée d'élucidation et de circonscription de l'objet *symbole*, bien au delà de la simple préoccupation stylistique ou rhétorique, comme ce fut le cas pour nombre de symbolistes qui ne décelaient pas encore derrière la «figure» la problématisation métaphysique qui couvait et qui s'organisait généralement autour de la perception que l'auteur avait du mystérieux, c'est-à-dire de Dieu, de l'inconnaissable ou de l'ineffable. Maeterlinck se questionnait en fait sur le rapport existant entre système du monde et système du langage: en tentant de mettre à jour la structure du symbole, il conciliait simplement en une même observation prospective les deux ordres qui instaurent le sens. Le néant et l'étant, liés par le

¹ Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, PUF, 1975, p. 114.

² Cf. entre autres «Le Tragique quotidien» in *TH*.

travail du symbole, pour faire être signe ce qui, potentiellement, ne signifie encore rien pour l'être et qui, lors qu'il est reconnu dans la chaîne qui le modalise, devient du reconnaissable, voilà ce que furent les objets réels du travail de notre auteur. Maeterlinck croyait au symbole: non seulement percevait-il derrière l'énoncé les immenses enjeux qu'il recélait, mais il lui reconnaissait une valeur, d'abord littéraire, puis ontologique¹. Mais tout cela était d'abord affaire de sensations: sa connaissance du symbole se voulait «moins le résultat d'une enquête rationnelle sur la nature et les conditions de l'existence qu'une intuition douloureuse d'un des aspects de l'humaine condition»². Or, cette condition ne peut être transmise par le détail et ne doit pas être explicitée au spectateur: ce serait là la réduire à une idée. Mieux vaut laisser le symbole, par son jeu qui recouvre la fiction, *affecter l'esprit* du lecteur ou du spectateur. Gaston Compère parle d'une «tonalité» qui orienterait les grandes lignes de la fiction. Effectivement, le symbole tient de cet état qui doit lentement envahir la lecture. Comment Maeterlinck arrive-t-il à cela? En indiquant, dans l'expression, en suggérant plutôt qu'en exposant et en réalisant devant des yeux scrutateurs et inquiets une certaine réalité insaisissable, insoupçonnée autrement que par l'intuition révélatrice³ — et ce malgré l'antithèse, dont Maeterlinck avait conscience entre représentation langagière et vision intuitive, et malgré l'antinomie inhérente à toute communication d'une expérience somme toute mystique⁴. Bien sûr, on ne peut s'empêcher

¹ On pourrait ajouter onirique: il n'est qu'à constater l'importance que prit dans le développement de la pensée de Maeterlinck son conte «Onirologie» (1889) — le narrateur de ce texte se fait l'analyste des phénomènes inconscients de sa vie, jusqu'à en devenir malade, concevant l'éventuelle confirmation de ses sombres élucubrations. Étaient donc déjà présentes chez Maeterlinck les trois «dimensions» que prête Ricœur au symbole dans *La Symbolique du mal*, Aubier, 1960, p. 18.

² Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Palais des Académies, 1955, p. 67.

³ Nous renvoyons le lecteur à cette définition de l'intuition d'après ce que, selon Lacan, l'on a faussement nommé «phénomènes intuitifs»: «Il s'agit en fait d'un effet du signifiant, pour autant que son degré de certitude (degré deuxième: signification de signification) prend un poids proportionnel au vide énigmatique qui se présente d'abord à la place de la signification elle-même.» — Jacques Lacan, «Du traitement possible de la psychose» in *Écrits II*, Seuil, 1971, p. 51.

⁴ Maeterlinck fut l'un des seuls symbolistes pour qui le symbole et l'art tout entier constituaient des mystiques appliquées.

de déceler derrière une telle pensée du symbole un «arrière-plan ésotérique»¹; c'est entre autres de Novalis, fervent d'hermétisme ayant renoué avec la kabbale, posant le symbole comme correspondance entre esprit (invisible) et matière (visible) — dans le but de rendre l'âme, «innombrablement une»², représentable — , que Maeterlinck s'inspira. Ainsi il pourra dire, dans *Le Grand Secret*: «Nous savions tous qu'une partie très importante de notre existence, de notre personnalité, était ensevelie dans les ténèbres de l'inconscience ou de la subconscience.»³ L'empirisme des magnétiseurs, les pouvoirs de ce qu'on appelait alors la «pensée sans cerveau» — la télépathie — , les travaux de von Hartmann, tout ce qui ébranlait les sciences officielles⁴ intéressait très fortement Maeterlinck qui, déjà, y intuitionnait le «féérique domaine de l'inconscient»⁵. Ce domaine, c'est de même le lieu de l'âme, à savoir «ce que notre pensée n'atteint pas»⁶, véritable pierre angulaire de sa vision de l'art et du monde. La raison (ce qui a lieu en nous, au lieu de l'âme) prime sur l'esprit (ce qui a lieu entre nous), l'intuition productive sur l'intelligence inerte; Maeterlinck instaure son esthétique — à laquelle correspond la même métaphysique fataliste, agnostique et panthéiste — en tablant prioritairement sur l'état de l'âme, qui va bien «au delà des cercles sûrs de la conscience ordinaire»⁷, celle des «relations du premier degré»⁸. Au lieu de l'âme réside «un *moi* plus profond et plus inépuisable que le *moi* des passions ou de la raison pure»⁹, fragment de l'être d'où essaient de prendre forme des forces obscures, auquel le savoir et la «psychologie habituelle»¹⁰ n'ont pas accès, esclaves qu'ils sont de la pensée et

¹ Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, tome II, Nizet, 1974, p. 40.

² Maurice Maeterlinck, «Novalis» in *TH*, p. 117.

³ Maurice Maeterlinck, *Le Grand Secret*, Fasquelle, 1921, p. 278.

⁴ Cf. Maeterlinck, «Le Réveil de l'âme» in *TH*, p. 29 sq.

⁵ *Ibid.*

⁶ Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, Fasquelle, 1936, p. 218.

⁷ Maurice Maeterlinck, «Novalis» in *TH*, p. 89.

⁸ *Ibid.* p. 93.

⁹ *Ibid.* p. 92.

¹⁰ Maurice Maeterlinck, «Le Réveil de l'âme» in *TH*, p. 31.

de l'intelligence. Seule une «psychologie transcendante»¹ peut y mener, à travers la conquête lente et méticuleuse des «cercles troublés de la conscience supérieure»², laquelle mène aux pourtours fluides du moi transcendental — que seule la douleur permet d'atteindre, selon l'enseignement de Ruysbroeck et d'Emerson — , puis à un retour vers l'extérieur dans une recherche assidue de l'unité d'essence de l'âme et de la matière. L'homme se retrouve face à lui-même et à l'univers en se trouvant face à face avec ceux qui l'entourent. C'est au plan de la conscience profonde que Maeterlinck situe donc sa vision de l'expérience humaine, essentiellement spirituelle: c'est ainsi par l'âme que les êtres peuvent communiquer entre eux. On le constatera à la lecture de la pièce de même qu'à l'analyse de sa «grammaire»: la communication se fait d'abord et avant tout communion et n'a plus à se soutenir de sa portée informationnelle.

Un inconnu domine l'esprit, qui doit pour le connaître apprendre à s'en nourrir, de façon à retrouver son «moi véritable, [son] moi premier-né, immémorial, illimité, universel, et probablement immortel... Cet être inconscient vit sur un autre plan et dans un autre monde que notre intelligence»³, dit encore Maeterlinck. Des tréfonds de l'être surgissent les impulsions qui régissent la volonté. Ce qui importera donc dans la poétique qu'il construit, c'est ce qui résiste au logos et à l'analyse, ce qui demeure profondément informulable et qui ne sera rendu perceptible que grâce à une vue du dedans passant par l'imagination; en cela, Maeterlinck suit à la lettre les principes prescrits par Ruysbroeck et honore la vision idéaliste et antirationnelle de la réalité de Carlyle. Il construira ainsi son premier théâtre à l'opposé du classicisme qui trouve son principe global dans le rationalisme. Plutôt, il proposera un théâtre métaphysique et onirique, essentiellement ouvert et transcendant,

¹ *Ibid.*

² Maurice Maeterlinck, «Sur les femmes» in *TH*, p. 56.

³ Maurice Maeterlinck, *Le Temple enseveli*, Fasquelle, 1912, p. 257.

préfigurant la vision éclairante d'Artaud dans son «Théâtre alchimique»: «Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage.»¹ Mallarmé souhaitait débarrasser la scène de tout ce qui faisait obstacle au rêve; Maeterlinck, pour réaliser ce que ne put accomplir son aîné et faire du théâtre «le temple du rêve»², misa sur la «transcendante chimère» et la voie spirituelle que constituait pour lui le symbole, de façon à régler la dissolution de la figure et l'éclatement du signe, jusqu'à installer un théâtre de la vision de l'intérieur. «Je rêve parfois que je vois... Moi, je ne vois que quand je rêve...»³ se disent les aveugles de la pièce du même titre. L'auteur semble y exposer, en filigrane, sa poétique de l'intuition; et pourtant, on pourrait bien y entendre, à travers le silence, comme un précepte au lecteur...

Maurice Maeterlinck, à l'instar d'Albert Mockel, fut l'un des plus sérieux théoriciens du symbole à émaner du courant symboliste. Certains de ses textes sont effectivement consacrés, en tout ou en partie, à cette problématique: «Menus Propos II», «Menus Propos: le théâtre (Un théâtre d'androïdes)», de même que sa réponse à l'«Enquête sur l'évolution littéraire» de Jules Huret⁴.

C'est d'abord face au théâtre qu'il situe le symbole, en faisant de celui-ci la planche de salut de celui-la. Au théâtre se meurent les chefs-d'œuvre, affirme-t-il, parce que la représentation ne peut que passer par les corps. Il souhaite un espace de représentation où les forces du symbole ne se verraient plus anéanties par la venue de l'être vivant, véritable accident qui «s'avance au milieu du symbole»⁵ et dont celui-ci ne supporte pas la présence.

¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 75.

² Maurice Maeterlinck, «Menus Propos: le théâtre (Un théâtre d'androïdes)» in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Labor, 1985, p. 83. Ouvrage dorénavant désigné par le sigle *IPS*.

³ Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles* in *Théâtre*, Slatkine Reprints, 1979, p. 274.

⁴ Ces trois textes sont réunis dans *IPS*.

⁵ Maurice Maeterlinck, «Menus Propos: le théâtre (Un théâtre d'androïdes)» in *IPS*, p. 86.

Car c'est du symbole, et non de la vie sur scène, qu'émanent les rayons divergents qui, «selon la puissance de l'œil qui les suit»¹, auront une portée plus ou moins étendue. Un «sujet passif» existe dans l'œuvre, dans la dispersion des rayons; sa convergence en un pôle vivant et en ses traces physiques en détruit l'essence, car il ne supporte aucune action autre que la sienne. La transposition à la scène n'est donc pas souhaitable pour l'œuvre; Maeterlinck prétendait que son théâtre était injouable; c'est en ayant cette optique en tête qu'il devait écrire, qualifiant ses drames de poèmes sous forme dramatique — autre preuve de son ambition de décroiser les genres. La vision qu'il avait du symbole déterminait donc sa conception du texte théâtral dans ses moindres éléments structurels. Néanmoins, se soumettant aux exigences de la scène, il dut nécessairement s'appuyer sur une forme d'objectivation, de mise en présence non-médiatisée des actions physiques de l'homme. Mais on ne peut oublier cette réflexion admirative de Strindberg: «C'est quand on ne le joue pas que Maeterlinck est le mieux joué.»² Les signes, alors, peuvent être manipulés et régénérés à la façon de corps morts.

Il en va de même pour l'instauration du symbole que pour sa transmission. «Le poète doit, me semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions [...]»³. C'est donc de l'œuvre que provient le symbole, ce n'est plus le poète qui pense l'œuvre à partir de lui — le symbole n'est pas un *topic* préétabli. Le travail de l'écrivain consiste à transformer ce qui peut d'abord prendre l'allure d'un acte involontaire, produit du hasard ou de la spontanéité, mais qui constitue au contraire un acte délibéré. Il demeure toutefois que l'auteur lui-même est agi par le symbole, et que c'est en aveugle qu'il chemine dans l'acte de création. Tout

¹ *Ibid.*

² August Strindberg, cité in Maurice Gravier, «Strindberg et Maeterlinck», *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XL, n° 1, 1988, p. 84.

³ Maurice Maeterlinck, réponse à l'«Enquête sur l'évolution littéraire» de J. Huret in *IPS*, p. 151.

comme le lecteur, c'est à mesure que l'œuvre se compose et se découvre, à travers les épisodes qu'elle agence selon une logique qui n'a plus rien de causale, que se manifeste aux yeux de l'auteur, par rayonnement, le symbole qu'il déduit. C'est une dynamique du tâtonnement que ce symbole maeterlinckien — émanation fugitive de l'inconscient prenant la consistance d'une rêverie — convoque comme réalité, par le biais des images tentaculaires qui le composent. En somme, Maeterlinck réussit à faire passer le symbole du fantasme au système: le poète comme le lecteur n'y ont d'autre choix que de «deviner peu à peu», comme le dirait Mallarmé. Le symbole se présente comme matrice créatrice portant conjointement le signe, le principe auquel elle initie, la structure signifiante ainsi que le concept qui permet de faire l'économie du morcellement de la réalité des objets. Il est à la fois l'origine, le parcours et la condition de possibilité de l'expérience d'appréhension du texte, qui dès lors pourra être lu pour ce qu'il est, dans sa littéarité d'objet poétique, sans se soutenir d'une praxis du pourquoi événementiel.

«Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable.»¹ Or, à l'opposé, il n'est d'œuvre d'art viable que celle portée par le symbole, dira ailleurs Maeterlinck. Ainsi, façonner l'œuvre autour d'un symbole qui serait en fait une abstraction déjà connue, c'est fabriquer de l'allégorie, c'est-à-dire ce que Maeterlinck nomme «symbole *a priori*» ou symbole «de propos délibéré»², interprété par l'intelligence. Quant à lui, il privilégie un symbole qui serait inconscient (il emploie nommément le terme) allant «bien au-delà de sa pensée»³, interprété par la raison — telle qu'il la définit — et aux lois duquel l'esprit n'arrive qu'à se soumettre. L'allégorie est pensée, construite à partir d'un signifiant conventionnel traduisant ou illustrant de façon

¹ *Ibid.*, p. 150.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

concrète un signifié complexe dont l'explication dénotative arriverait toujours à rendre compte pour la compréhension, ce qui signerait du même coup la mort de la puissance du signifiant. Le symbole, quant à lui, ne peut qu'être vécu, à travers ses «durables contours», dirait Huysmans; il se présente à l'œil par un signifiant concret, à travers lequel transparait la fluidité d'une traversée potentielle vers un non représentable qui n'est pas le sens compréhensible. «[L'allégorie] transpose, tandis que le symbole suggère en libérant l'imagination et le rêve.»¹ Car le symbole, par la part considérable d'incompréhensible et d'indéfini qu'il draine, motive les mouvements de l'esprit et provoque l'activité spéculative. L'économie de la pensée discursive se voit transgressée et débordée par le symbole, qui se justifie dans un appel à une transcendance qu'il n'affirme pas mais remet en question — notamment en interrogeant sur l'existence d'un «arrière-monde» de l'idée, que l'allégorie présuppose autre que de l'ordre de l'illusion — par le travail effectué sur le support madréporique que constituent les signes. «Si je l'écoute [l'image], 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 [...]»². Le symbole a une longueur d'avance sur la pensée analogique, car il synthétise en un phénomène sensible — le signe — ce qu'il y a de commun à l'âme (influences intérieures) et à l'univers (influences extérieures), c'est-à-dire leur connaturalité essentielle, en dehors de toute analytique qui ne peut concevoir A qu'en rapport avec B. D'où sa difficulté de résolution et son étrangeté aux yeux du lecteur ou du spectateur avide de certitudes et de clarté, littéralement angoissé devant l'effort synoptique qui est exigé de sa part. Le symbole effleure ce qui couve sous l'articulation logique, par allusions quasi fantomatiques, et n'offre aucune épaisseur à la contemplation directe; il sollicite l'inclination, motive l'intuition, fait fructifier l'expectative d'une révélation particulière — en somme il désire un lecteur qui a envie de croire, c'est-à-dire d'adhérer à ce qui institue

¹ Paul Gorceix, *op. cit.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 151.

l'ordre de son monde, mais d'adhérer non seulement par la volonté mais bien aussi et surtout par le désir de l'autre qui est désir d'un soi en régénérescence. Car ce mystère voilé par les apparences scéniques ou langagières, c'est au cœur du sujet lecteur que l'auteur le situe, de façon à lui signifier la tâche qui sera la sienne. «Il faut qu'il [le symbole] soit multiforme, élastique, indécis [...], que sa voix profonde, mystérieuse, obscure, puisse s'accorder à toutes les voix de l'inconnu.»¹ C'est ce qu'affirmait Maeterlinck à Mockel dès 1890. L'obscurité, l'indécision sémantique sont ici habilitées comme valeurs poétiques; Maeterlinck creuse le fossé entre symbole et allégorie, entre langage représentationnel et langage suggestif. Il n'arrive cependant à aucune conclusion par rapport au symbole: il ne peut que reconnaître qu'il fait problème, qu'il appelle à un dépassement de l'objet, dans une transcendance idéale qu'il n'arrive pas à résoudre, ne pouvant que la mettre en perspective. Dépasser l'objet immédiat, c'est ce que nous devons tenter à présent, par une lecture aspirant à une «vision du dedans».

¹ Maurice Maeterlinck cité en fac-similé par Herman Braet in *L'Accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*, Palais des Académies, 1967, p. 159.

CHAPITRE III

Lecture d'une errance: vision de *Pelléas et Mélisande*

Dans son premier théâtre, Maeterlinck entreprit de peindre la tension existentielle de l'homme sous son aspect le plus patent et de représenter le pressentiment de l'invisible à travers des effets et des personnages dont on dit qu'ils possèdent un «principe invisible»¹. L'expérience humaine y constitue donc la reconduction mimétique d'une quête de tranfiguration; c'est ainsi que Maeterlinck peut introduire sa métaphysique dans l'acte de représentation et la faire transmettre par le symbole, lequel est effet de représentation. Pour ce faire, rien ne sera mieux désigné que les situations dramatiques extrêmes, états de transe où les personnages apparaîtront comme désorientés, absents à eux-mêmes, en métamorphose vers la mort — le «pays natal»² et le seul avenir possible — , sous la coupe d'un inconnu qui les dispose au guet implacable de l'anéantissement. La démonstration la plus éclatante est la mort de Mélisande, due à la minuscule blessure — une égratignure, en fait, mais dont l'effet est décuplé — que causa l'emporlement meurtrier d'un mari excessif. Une petite voix s'élève, dans un élan de «déraisonnement»:

Il me semble que je sais quelque chose... [...] Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux... (V, 2; 102)

¹ Maurice Maeterlinck, «Le Réveil de l'âme» in *TH*, p. 29.

² Maurice Maeterlinck, *L'Autre Monde ou le cadran stellaire*, op. cit., p. 34.

Cette mince entaille qui atteint le corps — lequel ne peut l'être qu'en son extérieur — , ce serait plutôt une marque dont la gravité réelle n'a rien à voir avec ses conséquences: ainsi, le signe, chargé d'antériorité et de postériorité signifiantes supposées, est débordé en son effet. Il en va de même pour le discours: ce qui est dit ne se rapporte plus à rien, si ce n'est qu'à se qui se pose, en contiguïté, au fil de la pièce, et qui restaure son champ de compréhension à un énoncé décalé du discours «normal» mais collant toutefois parfaitement à une certaine réalité corporelle. Ainsi, au moment ultime où son corps de métamorphoses mourra, Mélisande a déjà «le soleil du soir dans les yeux» (V, 2; 108). Sa parole semble en rupture avec sa voix, elle pardonne sans savoir l'objet de son propre pardon à un Golaud pitoyable ne reconnaissant pas la vérité dans sa manifestation la plus éblouissante: de la même façon, elle avoue son amour pour Pelléas, n'ayant aucune connaissance de la portée signifiante de ce qu'elle proclame. «Oui, oui, je te pardonne... Que faut-il pardonner?»; «Mais oui; je l'ai aimé. Où est-il?», répond Mélisande à son mari (V, 2; 105): elle dit, simplement, hors les tensions du corps, en dehors de toute intentionalité référentielle, dans une parole libre et autosuffisante qui trompe ceux qui ne voient pas encore que déjà la mourante est morte, bien avant son corps, et que la vérité n'est pas présente au moment même où elle est énoncée mais au moment fugitif où elle fut vécue. Mélisande porte donc une parole somnambulique détonnant d'avec la conversation ambiante, qui n'est plus d'aucune façon reliée à la vérité ou au mensonge, qui semble flotter d'un ailleurs.

Dans le «tragique quotidien» maeterlinckien, dans ce «tragique secret de la vie ordinaire et immobile»¹ assassinant le Dieu rédempteur encore présent dans les *Serres chaudes*, on pressent, on reconnaît *urbi et orbi* une présence autoclète et mystérieuse,

¹ Maurice Maeterlinck, «À propos de Solness le Constructeur» in *IPS*, p. 96.

véritable instance dramatique active, sorte d'*ananké* irrésistible que Maeterlinck appelle le «personnage sublime», le «troisième personnage». Cependant, on n'arrive pas à dire ce que c'est: simplement on peut exprimer que c'est bien là, parmi nous, bien que jamais cela ne nous apparaisse autrement que par la voie des sensations, du malheur le plus souvent, dans une réalité qui pèse comme une arrière-pensée ou un sous-entendu qui intoxique: «Ma mère, je l'entends partout... Ma fille, de qui parlez-vous?»¹ Du côté secret de la mort se loge l'énigme intérieure et asubstantielle des choses qui ne peuvent être dites: «L'énigme reste donc sans images où je suis»², disait Maeterlinck. Le monde tangible — le contre-monde en fait — et l'homme ne sont que de faillibles avertissements qui n'épuisent aucunement le réel, l'autre sphère, car «nous vivons à côté de notre véritable vie [...]»³.

Contrairement à la fatalité du théâtre antique, la *mare tenebrarum* de Maeterlinck «écrase de préférence l'innocence frêle, la jeunesse à peine sortie de l'enfance»⁴ et fait plier tous les êtres sous le joug d'un déterminisme inéluctable⁵ qui, contrairement aux drames shakespeariens ou raciniens, est extérieur à leur entendement. C'est dans ce monde de l'invisible et de l'inarticulé, qui soumet l'être à une «misère solennelle»⁶, que Maeterlinck situe la vie réelle, celle de l'«âme», et c'est cette vie même qu'il souhaite rendre présente au spectateur et au lecteur. «Il est facile de le [le tragique quotidien] sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique.»⁷ Le théâtre naturaliste, de par l'importance qu'il octroyait au vérisme,

¹ Maurice Maeterlinck, «*Ma mère, n'entendez-vous rien?*» in *Quinze Chansons*, Gallimard, 1983, p. 33.

² Maurice Maeterlinck, «*Les Visions typhoïdes*» in *TH*, p. 19.

³ Maurice Maeterlinck, «*Les Avertis*» in *TH*, p. 41.

⁴ Jacques Roos, «*L'Évolution spirituelle de Maurice Maeterlinck*» in *Études de littérature générale et comparée*, Orphys, [s.d.], p. 13.

⁵ On peut y retrouver la *Wille* de Schopenhauer, impensable par l'homme, contingence toute-puissante et causalité ultime, prenant l'allure d'un mirage: la vie de l'homme n'est qu'un songe, affirmaient Schopenhauer et Calderón.

⁶ Maurice Maeterlinck, «*Le Tragique quotidien*» in *TH*, p. 106.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

assurément ne pouvait assumer cette fonction révélatrice et se voyait donc par Maeterlinck anathémisé; seuls un théâtre et une littérature sceptiques peuvent accepter de n'être qu'un vecteur d'entre-apercevoir.

Notre auteur désirait donner à «voir encore quelque chose pour la première fois»¹, rêvait d'offrir enfin au spectateur-lecteur, par le symbole perçu, la «vision de l'énigme». Ce faisant, il exigeait de son récepteur qu'il possède une «très spéciale rétine»², comme Rodenbach en reconnaissait une à son compatriote, ou encore qu'il s'aide d'une loupe qui, éloignant l'être de la pensée, la fait s'amplifier jusqu'à devenir vision catoptrique. Entre les mains du lecteur attentif repose ainsi un verre grossissant qui montre plus qu'il n'est en réalité. L'énoncé forme dès lors une image-reflet d'une série d'entrevisions soumises au jeu des diffractions et des réfractions dans la superficie référentielle que constitue le texte en soi. Ainsi, c'est l'oblique d'un regard incident plutôt que la vision franche qui découvre la fraction réfringente d'immanence demeurée hors d'atteinte. «Une 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»³... et elle ne s'adonne jamais à *paraître*. Un court extrait tiré de *La Mort de Tintagiles* (1894) illustre bien ce rapport ambigu et mal assuré du discours à la vérité du savoir de l'être, constamment confronté à une sorte de tabou magistral dont la charge se porte dans les mots:

Bellangère: Je 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...
 Aglovale: Il faut bien que l'on vive en attendant l'inattendu... Et puis il faut agir comme si l'on espérait...⁴

¹ Maurice Maeterlinck, extrait du *Cahier bleu* cité dans *IPS*, p. 52.

² Georges Rodenbach, «Trois Poètes» in *Évocations*, La Renaissance du livre, 1924, p. 172.

³ Maurice Maeterlinck, «Novalis» in *TH*, p. 89.

⁴ Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles* in *Théâtre*, Slatkine Reprints, 1979, p. 212 et p. 222.

Ainsi, tout est déjà advenu dans ce monde pour la mort où seul l'espoir permet à l'être de s'extirper de l'immobilité totale. Il ne restera de même, tout au long du drame qu'est *PM*, qu'à reconnaître les actions du «personnage sublime» sur cet instant moribond que constitue la vie ordinaire, celle du quotidien. La pièce débute par une adjuration à ouvrir une porte pour pouvoir en laver le seuil en vue de «grands événements». Le spectateur, placé à l'extérieur du château, voit une grande porte qui s'ouvrira vers l'intérieur et qui l'introduira dans le château: il sera donc l'intrus pénétrant de son regard un espace fermé, de la même façon que Mélisande sera l'étrangère introduite à Allemonde par Golaud. Or, la porte résiste — elle ne s'ouvre jamais, dit-on — et tarde à s'ouvrir. Les servantes, dans un mouvement latéral inverse de celui du spectateur, en franchissent toutefois le seuil et se retrouvent à l'extérieur du château, du côté de la lumière — entrevue dans les fentes de la porte, signe d'un espoir malgré tout toujours possible —, pour nettoyer cette tache. On peut donc reconnaître dès les tout premiers motifs de la pièce un mouvement marquant un passage: une ligne-frontière — ici la porte — disjoint deux plans, deux ordres opposés¹. «Oui, oui; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge; vous n'en viendrez jamais à bout...», dit le portier aux femmes, en signe de constat prémonitoire (I, 1; 7): la tache est (toujours) (déjà) sur le seuil et n'en partira plus — au contraire, la fable² n'a pour objet que de nous démontrer la multiplication de cette tache, dont les motifs contamineront tout l'espace de la tragédie. Par la trop lente ouverture de la grande porte, par la défaite de l'obscurité du château devant la lumière du monde extérieur, et peut-être surtout par la simple phrase résignée du portier, une force est mise en branle qui ne s'accomplira que dans l'engloutissement de tous, de la vie elle-même. La fable et la narration ne pourront donc se construire que selon une

¹ La scène au cours de laquelle Mélisande échappe son anneau dans la fontaine des aveugles (II, 1; 27) et celle où Pelléas sombre au fond de la même fontaine après avoir été poignardé par son frère (IV, 4; 92) ont la même portée transgressive: dès ce mouvement descendant, un ordre des choses semble aboli, se démarquant clairement du suivant en instaurant le retour d'un certain balancier.

² Entendu que la fable constitue en quelque sorte l'arrière-plan narratif du texte.

structure cyclique interminable, faite de passages et de chutes constamment renouvelés: entre la première et la dernière scène de *PM* — et entre la mort de Mélisande et celle à venir de sa fille — , rien n'est survenu qui n'était déjà inscrit, en abyme, dans les exhortations tristement constatatives des servantes — par exemple, ce: «Nous ne pourons jamais nettoyer tout ceci» (I, 1; 7) qui laisse penser que déjà il est trop tard et que seul l'échec est envisageable, comme le laisse aussi supposer la parole tristement fataliste du portier. Comme une invitation à un perpétuel retour, une urgence tissera dès lors la trame du temps vécu en une spirale menant du désordre du monde à un désordre encore et toujours plus grand.

Considérons à présent la scène de la première rencontre entre Golaud et Mélisande (I, 2; 8 sq), alors que le prince se trouve dans un royaume voisin d'Allemonde. Golaud, perdu en forêt alors qu'il chassait, découvre Mélisande au bord d'une fontaine. C'est d'abord une peur panique qu'il provoque chez une Mélisande en pleurs dont le propre discours semble se dérober, ne laissant à entendre que des bribes d'un passé chargé — d'un passé dont on ne saura jamais rien mais que l'on ne peut poser que comme une malheureuse antécédance — manifestement torturant et faisant douloureusement surface dans l'énonciation:

Golaud: Quelqu'un vous a-t-il fait du mal?
 Mélisande: Oh! oui! oui, oui!...
 Golaud: Qui est-ce qui vous a fait du mal?
 Mélisande: Tous! tous!
 Golaud: Quel mal vous a-t-on fait?
 Mélisande: Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!...
 Golaud: Voyons; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous?
 Mélisande: Je me suis enfuie!... enfuie...
 Golaud: Oui; mais 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...

D'abord, on constate que dans ce premier «dialogue» entre les principaux protagonistes du drame sont données les tonalités discursives qui demeureront propres à chacun: au discours interrogatif et fort assuré de ce Golaud (qui est pourtant tout aussi perdu) se heurte ce discours fugace, nerveux, mal assuré de Mélisande¹. Autre contraste non négligeable: lui est vieux («Oh! vous avez déjà les cheveux gris», p. 11) en plus d'être grand et fort («Vous êtes un géant?», p. 12); elle est belle, fragile, mais n'est qu'une enfant, «une petite fille qui pleure à la fontaine» (p. 8). De ses paroles ne restent que des vérités atemporelles et endormies dont seuls les avertis — les enfants, les mourants, les femmes, ceux qui savent tout sans connaître et dont l'âme ne se développe pas complètement à leur insu — ont l'intuition². Alors que Golaud, dès l'abord de Mélisande, perd la mémoire³ de ce qu'il devait faire et de ce qu'il devait être — il était venu dans ce royaume étranger pour demander la main d'une princesse —, Mélisande, elle, ne sait déjà plus, ou ne sait pas, ou n'a peut-être jamais su autrement que dans le moment de l'énonciation où se construisent les éléments de sa frayeur. Pourtant, il existe dans la fable une mémoire de ce «déjà passé», de ce «trop tard», mais elle est hantée d'un morne silence: celui du non-dit, du sous-entendu qui n'est jamais que supposé.

C'est de là que provient l'efficacité de *PM*, de cette construction dramatique sur le mode d'une létalité active qui oriente toute forme de vie ainsi que ses «blanches inactions»⁴ vers un inévitable «plus jamais». Maeterlinck, toutefois, ne traduit nullement cette impuissance de l'homme en détails fictionnels: aucun raisonnement, aucune sagesse, pas même celle du

¹ Discours de marionnette où il y a rupture entre la voix de l'«âme» et la source élocutoire.

² Maurice Maeterlinck, «Menus Propos I» et «Menus Propos II» in *IPS*, p. 55 et p. 59.

³ «Pourquoi êtes-vous venu ici?», demande Mélisande à Golaud qui répond: «Je n'en sais rien moi-même.» (I, 2; 12)

⁴ Maurice Maeterlinck, «Oraison» in *Serres chaudes*, Gallimard, 1983, p. 33.

vieil Arkël¹ ne peut expliquer ce malaise indéfini qui couve, embue le regard et fait souffrir, ne laissant que d'obscur impressions que la parole infirme d'une Mélisande ne saurait transmettre sans détours — on voit la mort entre les lignes, faisait dire Maeterlinck à Pelléas (I, 3; 17). Un danger très proche mais non localisable plane, terrifiant les personnages qui se mettent à douter de l'existence même sans jamais pouvoir expliquer de l'intérieur ce qu'ils pressentent ou ressentent. «[...] tout a lieu selon je ne sais quelle entente préalable dont on ne souffle mot, à laquelle on ne pense même pas, mais dont on sait pourtant qu'elle existe quelque part, au-dessus de nos têtes.»², dit Maeterlinck dans son essai *Le Silence*. La menace d'anéantissement est omniprésente: déjà perceptible à travers les objets et le discours, elle se dessine dans les nouements narratifs, qui en précisent les contours dans leur évolution, et semble à tout moment être sur le point de resurgir comme une intruse. «La volonté humaine ne peut plus rien et la conscience de l'individu est en permanence obnubilée et comme paralysée par la proximité quasi-permanente [*sic*] de la Mort.»³ Doute, chagrin, torpeur mais aussi stupéfaction et admiration béate, voilà le lot de tous les protagonistes frappés par le destin, à commencer par les êtres les plus inoffensifs — Mélisande, Yniold, Pelléas. Ils stagnent, sans savoir pourquoi, sans même y réfléchir, les yeux ouverts ils espèrent une venue dont ils ignorent les motifs; inquiets, ils *sentent* bien, pourtant, qu'ils sont immobiles et qu'ils attendent: mais voici, comment ne plus attendre? Voilà précisément ce qui justifie les qualificatifs «théâtre de l'attente» et «théâtre de l'angoisse» qu'on a concédés au premier théâtre maeterlinckien — l'auteur, lui, parlait de «théâtre statique»; on pourrait pareillement parler d'un «théâtre de la cruauté» préfigurant

¹ Figure du pouvoir s'il en est, mais n'usant jamais de ce pouvoir, pas même de son pouvoir de jugement, Arkël, roi presque aveugle, ne voit rien du présent qui lui est occulté mais pose son œil sur le passé et l'avenir en devin fort inefficace. La figure traditionnelle du sage qui se ferait porteur de savoir est ainsi détruite par Maeterlinck: Arkël, pas plus que les autres, ne conçoit la vérité du moment, malgré sa cécité qui pourrait laisser supposer qu'il possède une «vision du dedans». Cf. entre autres IV, 2; 74.

² Maurice Maeterlinck, «Le Silence» in *TH*, p. 21.

³ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 89.

fortement l'absurde. La mort, toujours, est présente sur scène, soit dans une action directe, soit par le biais du discours des personnages — que ce soit Marcellus ou le père de Pelléas dont on nous parle ponctuellement et dont l'attente de la mort (hors scène) contribue à plusieurs reprises à empêcher Pelléas de partir; ou bien Mélisande et Pelléas qui mourront, ou Golaud qui frôlera (ou défiera) la mort à plusieurs reprises et finalement tuera, ou encore Arkël qui tente auprès de Mélisande d'«éloigner un moment les menaces de la mort» (IV, 3; 76). La mort, actant contumace, travaille sournoisement et passe de l'état d'abstraction à celui de concrétion. Parallèlement, l'homme, le personnage, semble émerger des ténèbres et recouvrer une vision jusque là voilée: ainsi, la mort le maintient enserré dans l'espace du songe qu'est sa vie en l'empêchant d'agir, en l'empêchant d'être autre chose qu'un être pour la mort.

Nul mouvement n'est possible pour le personnage, qui n'est qu'une silhouette schématique, un «tissu de motifs»¹, dirait Maryse Descamps. Manipulé à la façon d'une marionnette par le destin (ou la mort, ou le «troisième personnage», le nom octroyé à cet élément dynamique importe peu), tout au plus peut-il réagir, dans un mouvement immobile, dans une parole dichotomique au bord du cri marquant la «rupture de la communication théâtrale habituelle»², et faire de son manque à voir une «ignorance active»³. Ainsi, il est des moments où il s'extirpe de sa passivité fondamentale par une parole authentique. C'est le cas lorsqu'un autre personnage se manifeste: alors, il ne ressent que la terreur du vide qui se déploie derrière cette présence pourtant bien tangible. Prenons la fameuse scène du rendez-vous d'adieu entre Mélisande et Pelléas (IV, 4; 81 sq). Après la guérison de son

¹ Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck*, Labor, 1986, p. 42.

² Anne Übersfeld, «Maeterlinck et l'objet théâtral» in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, Wydawnictwo uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, p. 121.

³ Maurice Maeterlinck, *L'Autre Monde ou le cadran stellaire*, *op. cit.*, p. 41.

père, Pelléas envisage de fuir ce «rêve autour des pièges de la destinée» qu'il a vécu jusque là en aimant Mélisande.

Pelléas: OÙ es-tu? — Je ne t'entends plus respirer...
 Mélisande: C'est que je te regarde...
 Pelléas: Pourquoi me regardes-tu si gravement?
 [...]
 Pelléas: OÙ sont tes yeux? — Tu ne vas pas me fuir? —
 Tu ne songes pas à moi en ce moment.
 Mélisande: Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi...
 Pelléas: Tu regardais ailleurs...
 Mélisande: Je te voyais ailleurs...
 Pelléas: Tu es distraite... Qu'as-tu donc? —
 Tu ne me sembles pas heureuse...
 Mélisande: Si, si; je suis heureuse, mais je suis triste...
 [...]
 Pelléas: Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi...
 Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...
 Mélisande: Toi aussi...
 Pelléas: Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons...
 Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue...
 Mélisande: Moi non plus... J'avais peur...
 [...]
 Pelléas: Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais...
 Nous attendons toujours; et puis...
 Quel est ce bruit? — On ferme les portes!...

Bien que fort longue, cette citation nous semble tout à fait indicative de tout ce qui fait la singularité de *PM*. L'être aimé et ce qu'il porte en lui de facteur de révélation n'est jamais un donné, mais une fugace construction qui se perd au moment même où elle semble se donner à prendre. Bonheur, tristesse, amour, non-amour, présence, absence, beauté, mort: tout ceci se retrouve sous le chapiteau de l'étrange, c'est-à-dire d'une présence excédentaire. Ce rendez-vous, lieu habituel d'une intimité à deux, se voit scindé en trois parties inégales où les personnages ne forment nullement la part de puissance. Ils attendent, et ils subissent. Alors que Pelléas venait annoncer son départ, c'est l'horreur de sa propre stagnation qu'il finit par constater en embrassant celle qui devrait le faire fuir mais qui, plutôt, le retient prisonnier du non-savoir.

On le constate à la lecture, les situations proposées au regard dans *PM* sont excessivement simples, voire simplistes à en paraître insignifiantes. Très peu d'importance est accordée aux conflits éclatants ou au déchaînement des passions — comme c'est le cas dans ce qu'on entend généralement par *tragédie*. Ces circonstances sobrement humaines déplacent cependant le regard, «l'angle de vision habituel» dirait Maeterlinck, de façon à faire apparaître «clairement leurs relations avec l'inconnu»¹. À partir de cette focalisation nouvelle, on arrive à constater que c'est sur une sphère étrangère à la vie des corps que se situe l'action réelle, puisque les personnages ne sont dotés d'aucune volonté, d'aucune énergie créatrice, d'aucun pouvoir: ils sont, en fait, des êtres invisibles condamnés à une vie ordinaire qu'ils vivent comme en sursis. Tout ce qu'ils possèdent comme substance agissante, ce qui cause leur perte en fait, c'est le désir, qui n'est que le stigmate manifeste d'un flux souterrain. Non pas seulement le désir en tant que sentiment, mais bien le désir en tant que trace supportant l'action ondoyante de l'invisible que l'on cherche à suggérer et qui nous fait confondre sa puissance avec celle de nos passions. Le désir en tant qu'il véhicule jouissance et deuil en sa loi, en même temps qu'une connaissance du monde qui n'est plus du ressort de l'intelligence — «Ce n'est pas cela... ce n'est pas cela...», dit Mélisande à Golaud qui tente de lui faire dire le désir de Pelléas qu'il souhaiterait entendre (II, 2; 33).

Maeterlinck refuse donc de faire sienne la formule consacrée voulant que le personnage domine son agir: pourtant, il ne peut se soustraire à lui reconnaître parfois un pouvoir d'action délégué. Seulement, il demeure que cette action ne peut se réclamer que de trois forces négatives: la vie, l'amour, la mort, lesquelles forment les seuls arrière-plans envisageables de la fable. Il faut donc détecter le poids de présence des personnages ailleurs que là où on les attendait. Ce sera lorsque le silence actif, véritable et attentif, oppressant et

¹ Maurice Maeterlinck, «Conversation avec Maurice Maeterlinck» in *IPS*, p. 156.

insupportable se déchirera, que le bruit augmentera et que la tension dramatique se fera sentir avec plus d'acuité qu'on détectera véritablement cette présence à travers un affect rendu conscient: la peur. Par exemple, cette scène atroce où Golaud (IV, 2; 76 sq), bien plus que mari jaloux, s'en prend à la pureté de Mélisande. Alors que la peur fait se taire Pelléas et Mélisande, elle motive chez lui l'énergie du désespéré qui veut, peu importe le prix, posséder non pas l'être aimé, à savoir Mélisande, mais ce qui se terre derrière le corps déjà conquis, la vérité de Mélisande — dont on sait que jamais, au cours de la pièce, elle ne dit son amour ou son désir à Golaud. C'est donc un signe qu'il tente ici de forcer, un signe qui se traduirait d'abord dans un regard investi, porteur d'autre chose que d'une fausse limpidité:

Golaud: Voyez-vous ces grands yeux? — On dirait qu'ils sont fiers
d'être purs... [...] Ils sont plus grands que l'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!...

Golaud, poussé malgré lui à aimer un être dont il ne sait rien et dont il frémit de penser que jamais il ne pourra rien en savoir, panique devant l'horreur de sa situation. Il constate que ce n'est qu'en dehors des signes, dans le silence absolu permettant la communication parfaite entre les êtres, qu'il pourrait rejoindre ce lieu où se trouve sa femme. Or, il le sait, ce lieu et le secret qui s'y trouve lui sont interdits par le cours de la fatalité: si lui possède Mélisande puisqu'elle est sa femme, ce n'est que Pelléas qui pourra éventuellement la connaître, puisque lui se trouve au même lieu qu'elle. Paradoxe du possesseur possédé, la peur engendre la rage d'un homme qui est défait de ce qu'il croyait être le cœur de son bien et dont il ne peut que constater le peu de substance. Golaud est ainsi confronté à l'angoisse d'un inatteignable savoir, bloquant tout recours à l'action de l'homme.

Dans ses drames d'appréhension, par exemple dans *PM*, Maeterlinck prend grand soin d'installer un état de terreur par l'importance immense qu'il accorde à l'accumulation des manifestations de la hantise de l'inexplicable, de l'attente ou de la hâte morbides. Ce qui normalement devrait passer pour détail devient chez lui la vraie et seule matière à suspense, un peu comme cela se passe chez Poe. Il instaure le cycle de la malédiction non plus sur le plan de l'événement extérieur, mais au centre même de l'âme du personnage qui s'en trouve ainsi tout à la fois possédé et dépossédé. Le paroxysme de la peur constitue le moment de conclusion d'une inexorable remontée vers la mort: le personnage n'a pas bougé, n'a rien fait de sa vie, si ce n'est se statuer lui-même dans sa propre épouvante. Et c'est là, dans cette immobilité mortifère, que se trouve sa grandeur: n'agissant pas, comme Hamlet, il a «le temps de vivre»¹ sa vie quotidienne, hypostase du drame réel et authentique, alors que les emportements passionnels d'un Othello ne traduisent aucun sublime. Chez Maeterlinck, c'est par la parole (et par le silence), et non par l'acte humain, que la tragédie se joue, s'entend, et que la mort transparait.

Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. [...] À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle.²

Le premier dialogue, celui de la dénotation et de la connotation et dont on peut s'assurer d'un rapide décodage étant donné la simplicité apparente du texte, se veut non-dialectique, soliloque, mélodée langoureuse clairement de l'ordre de l'échappatoire. Pour projeter à l'extrême le second dialogue, Maeterlinck minimalise le premier, usant de procédés discursifs sans artifice qui mènent les personnages à la non-réalisation du contenu dénotatif

¹ Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien» in *TH*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 107.

de leurs dires: dans l'instant du dire se concrétise l'instant qui passe, le dit est toujours déjà révolu, ne reste que la non-prégnance d'un dire voilant cette fois-ci un dit qui s'obscurcit et s'éloigne. Une atmosphère est installée par un dialogue feutré, perforé, parfois brutal, constitué de silences entrecoupés de répliques se faisant fréquemment par la négative, cachant des visions de rêverie dans la pénombre du discours. Les états d'âme se devinent à travers les balbutiements sectionnant le «système de cohérence»¹ langagière ordinaire, par le biais entre autres des exclamations itératives fortement évocatoires des moments de crise — par exemple, les nombreuses reprises des servantes lors de la scène initiale (p. 5-6) et celles de Mélisande lors de sa première rencontre avec Golaud (I, 2; 6), où le second segment de la répétition semble venir confirmer pour mieux l'étendre la portée du premier — , ces instants inattendus où l'on sent bien que quelque chose qui ne devait pas être démasqué a été mis à jour, dans une urgence panique. Lexique concret construit autour d'adverbes ou locutions adverbiales installant le personnage dans un présent en fuite trop tôt ou pas encore advenu — «J'ai saigné de la bouche tout à l'heure. Je saignerai peut-être encore...» (II, 2; 30): cette parole de Golaud, elle se réalise en son dire de la même façon qu'elle se réalisera à la scène finale — , syntaxe simple mais truffée de parataxe², digressions dialogiques non exemptes toutefois de logique discursive — Golaud: «Quel âge avez-vous? Mélisande: «Je commence à avoir froid...» (I, 2; 12) — , ruptures de consécution entre les scènes, processus d'itérations multipliées sur le mode du cycle — qu'on pense à la mise en abyme que constitue la chanson de Mélisande (III, 2; 48), présentant le drame en quintessence — , abondance d'impératifs — «Prenez garde», dit Golaud à son frère dans la grotte (III, 3; 55); et cependant, l'on sait bien ce que, plus tard, cette simple recommandation aura de valeur signifiante, en après-coup — , rareté des

¹ Guy Rosolato, «Le Symbole comme formation» *Psychanalyse à l'université*, tome VIII, n° 30, 1983, p. 231.

² Ce que Kristeva appelle «ellipses syntaxiques [...] non recouvrables», rendant le signifié de l'énoncé «indécidable». — Cf. «Le Sujet en procès: le langage poétique» in *L'Identité*, Grasset, 1977, p. 234.

substantifs si ce n'est certains verbes marquant l'expectative ou le révolu comme «aller» et «venir» — «Je venais d'entendre sonner les douze coups de midi» (II, 2; 30), dit Golaud à Mélisande après qu'elle eut laissé tomber l'anneau de leur union maritale dans la fontaine et que se soit consumé, dans ce geste, l'espoir d'une réelle union entre eux deux — , peu de phrases déclaratives mais de nombreuses exclamatives et suspensives, comme pour marquer l'exhortation et l'invocation, interjections dont l'analyse fragmentaire n'arrive pas à saisir les fugaces visions. Et, peut-être surtout, de nombreuses interrogatives, qui font de l'œuvre de Maeterlinck une entreprise de spéculation à l'état pur — il n'est qu'à penser à toute la portée évocatoire de ce «Oh!... pourquoi partez-vous?» (I, 4; 22) s'échappant de la bouche de Mélisande, première parole amoureuse qu'elle a pour Pelléas. Toute cette scénographie de l'implicite du verbe contraste avec le mouvement des objets — dont sont les personnages — , qui se voit raréfié sur scène et rendu quasi imperceptible lors de l'acte de lecture. Car l'auteur ne fournit au récepteur que très peu d'informations menant à la construction d'images scéniques — puisque lire le théâtre, c'est d'abord lire avec l'œil organisateur du metteur en scène — , et celles qu'il accorde se révèlent d'une grande pauvreté en regard de la fable elle-même. Même dans les didascalies, dont le langage aussi métaphorique que celui du texte dialogué relance «l'investissement imaginaire du lecteur»¹, on n'accorde que très peu d'ancrages en ce qui concerne l'époque, les lieux, le temps de l'action, si ce n'est le discontinu: Maeterlinck suggère mais n'impose aucune configuration — en fait il questionne, constamment — , dans le but d'abolir l'espace-temps aux yeux d'un récepteur déstabilisé. Simplement, de petits éléments en appellent d'autres qui supportent la montée dramatique: des hésitations, des dissolutions sémiqes proches de l'agraphie (phonèmes isolés au début d'une succession de paroles), des esquisses de caractères plutôt que des portraits psychologiques élaborés — aucune «psychologie» de Mélisande n'est

¹ Gérard Cogez, «Premier Bilan d'une théorie de la réception», *Degrés*, n° 39-40, 1984, p. d7.

recevable, car ce personnage ne renvoie à aucune classe logique, à aucun générique extra-textuel. Ainsi le lecteur conçoit-il les limites du langage et la faillite du mot, et par la lecture du cryptogramme s'ouvre-t-il à un travail d'«hypothétisation» maximal auquel ses réflexes ne l'ont pas accoutumé et auquel il doit s'initier.

En effectuant un authentique clivage entre langage prosaïque et langage poétique dans un déplacement ténu du centre d'attention, Maeterlinck misait sur un type méditatif du tragique, axé d'abord et avant tout sur la scène intérieure. Le poids sonore de l'unité verbale, l'aura sémantique du mot le plus banal voire le plus immotivé dans le langage naturel, prend ici une puissance d'évocation incommensurable et déclenche tout un processus onirique. Sa charge émotionnelle se déploie d'autant plus que le lexème est dégagé de l'usage basique qui est ordinairement le sien vers un rapport imaginaire, tout en gardant en filigrane les retombées de son sens figuré. Il ne s'agit pas ici d'éloigner sonorité et signification du mot à la manière de Verlaine, ni de faire de la fonction sémantique de la parole une fonction stylistique comme chez Mallarmé; Maeterlinck tente plutôt d'évacuer la signification notionnelle en proportion inverse de l'activité personnelle de remotivation du signe qui sera enclenchée. Et ce qui crée la difficulté d'approche de son premier théâtre se trouve là, presque entièrement: comme aucune cassure radicale n'est effectuée d'avec un théâtre d'allure réaliste — Maeterlinck ne bouscule que très peu la vraisemblance ou la crédibilité fictionnelle —, comme le lecteur, toujours, arrive à dégager le «code», il ne soupçonne en rien la ruse dont il est victime et qui fait du mot, lentement, en sourdine, non plus un outil de communication informative, mais une entité autonome posant l'ordre de sa signification en elle-même par le truchement d'une conversation à bâtons rompus, d'une causerie banale décrivant les anecdotes vécues par les personnages, qui à la longue engourdit la logique analytique et plonge le lecteur dans une quasi-hypnose. Maeterlinck

use donc d'une écriture blanche, s'appuyant sur une rhétorique minimaliste, et fait la preuve que la parole ne sert «jamais aux communications véritables entre les êtres»¹.

Ce que transmet le dramaturge, cette part d'irréremédiable omniprésente au creux de l'insignifiance du monde, ne peut être dit à haute voix, mais uniquement dans un étouffement de la parole à travers laquelle le latent arrive malaisément à passer. De la même façon, le regard qu'il réclame est lui aussi déplacement vers ce que l'on désire ne pas voir. Partant, une dialectique du visible/invisible et du dicible/indicible s'harmonise avec le déjà/plus jamais de la fable. Un contre-monde échappe toujours aux tentatives d'appropriation des corps et de la logique langagière: il demeure indépendant, souverain. Seule une archéologie du silencieux, construite par le dialogue de second degré, peut en dégager les activités. Le silence devient ici, et c'est la grande invention théâtrale de Maeterlinck, matrice temporelle essentielle à la mécanique générale de l'œuvre. Il porte les aléas de ce dialogue «extérieurement nécessaire»² fait de ruines communicationnelles, que l'on entend et que l'on a tort de considérer comme la vraie conversation. C'est bien dans les vides et dans les interstices réservés à la présence de l'inconnu, dans la suspension du souffle et du moment, dans les pressentiments et les vibrations que se constitue la portée poétique du texte, et que pareillement se structure le parcours du récit et la progression dramatique, entre «l'anecdotique et l'imperceptible»³. C'est au-dessus du sous-entendu de la vie commune qu'une «vie supérieure» s'agite et qu'un «dire plus» du langage se dessine, hors «la structure sémiotique du récit»⁴. Ainsi, Maeterlinck transpose en technique organisationnelle du drame son envie d'un inexprimable qui emplirait à la fois l'ensemble du monde et le texte, qui lui constamment le suggère à la façon d'un indice. Par le biais du

¹ Maurice Maeterlinck, «Le Silence» in *TH*, p. 16.

² Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien» in *TH*, p. 107.

³ Jean-Marie Andrieu, *Maeterlinck*, Éditions universitaires, 1962, p. 51.

⁴ Roland Barthes, «L'Effet de réel» in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 180.

mot et du champ sémantique qu'il suppose, dans une subversion des moyens classiques de communication théâtrale, il propose un renvoi vers le champ non-linguistique présupposé au discursif: le signe n'y est donc plus déterminant, chargé uniquement de transmettre des affects conscients, il devient fonction transitive. Il passe de sème fini à un indéfini qui en laisse émerger un autre, dans une sorte d'errance; nécessairement, une incertitude sémantique s'ensuit, que seule une convergence vers un point à saisir, construite par l'auteur, arrive à rentabiliser. Ce pivot, ce n'est pourtant pas à proprement parler une idée: ce serait plutôt une unité de ton, une atmosphère, un «état d'âme», dirait Maeterlinck, une disposition en somme, qui nous rend présent à l'ineffable «par la médiation du symbole qui est, en lui-même, une "vue"»¹. Et cette disposition est la même pour le lecteur qu'elle semble l'être pour le personnage, c'est-à-dire qu'autant le premier que le second est affecté par l'agir des objets, qu'il subit sans pouvoir à son tour devenir sujet autonome d'une action authentique. Il ne peut que générer un «discours sur» — même et autre — prenant l'allure de didascalies et ayant pour objet la passivité de sa propre attitude. Par exemple, sous la fenêtre de la tour où ils se retrouvent, Pelléas et Mélisande ne peuvent que constater les limites de leurs capacités de rapprochement (III, 2; 51) — «Mes lèvres ne peuvent pas atteindre ta main» dit-il; «Je ne puis pas me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... — Oh! oh! mes cheveux descendent de la tour!...»: leur corps n'appartient pas plus à ces êtres qu'ils ne possèdent quelque pouvoir sur ce monde qui n'est plus inerte mais semble être à la solde d'un actant silencieux. L'action dramatique, au lieu de progresser, se voit ainsi doublée d'une parole qui la commente pour le lecteur mais aussi pour le personnage, dans une sorte de tentative de conscientisation à une action qui les dépasse, mais dont ils ont tout de même des visions — «J'ai vu passer un loup dans la forêt» (Golaud, III, 5; 66); «[...] il me semble que nous nous taisons trop, malgré nous, dans sa

¹ Jean Borella, *op. cit.*, p. 79.

chambre... Ce n'est pas un bon signe...» (Arkël, V, 2; 101). L'instant est cerné, jamais saisi; dans un langage où règne l'approximatif, les personnages errent, absents à leur présent. Ils se retrouvent désarmés dans une impasse débilante où ne se conçoit que leur incapacité à vivre et à dire. Le langage, au lieu de le sauver, ne fait qu'enfoncer le personnage dans la torpeur. C'est ainsi qu'il ment, se tait ou refuse de dire lorsqu'il est sommé de (se) dire — Mélisande mentant à Golaud par rapport à l'anneau perdu (II, 2; 34-35)¹ ou muette sur son lit de mort (V, 2; 107)² — , anéanti par sa peur de la parole et par celle du silence, de l'implicite révélateur qu'ils supposent et de la mort dont il dévoilent l'ordre. Et cet ordre, c'est précisément celui de la violence: cette vision déléguée d'Yniold, celui qui sait des choses qu'il ne pouvait pas entendre, observant Mélisande et Pelléas, les yeux ouverts et immobiles, pour éviter la folie à son père dont le savoir est impuissant (III, 5; 68 sq); et les aveux que Golaud, dans un excès de jalousie qui n'a presque rien d'amoureuse, essaie d'extirper à une Mélisande *innocente* (IV, 2; 77-78).

Mélisande, Pelléas, Golaud ne nous sont pas montrés comme des êtres contingentés par la matérialité immédiate de leurs vies, mais plutôt comme des essences prenant plus ou moins forme sous nos yeux. Soumise à la fatalité, leur existence visible se résume à une vie sentimentale, pratiquement en dehors de tout tragique d'intention (vouloir-faire) et de toute conscience de notions morales (devoir-faire). Un sentiment, et non une pensée, forme l'essentiel de leur occupation et de leurs préoccupations. Leur corps, dissocié de leur âme, n'intervient dans leur rencontre de l'autre que s'il s'agit d'abord d'un commerce d'âme à

¹ «Tiens, où est l'anneau que je t'avais donné?»; «L'anneau?»; «Oui; la bague de nos noces, où est-elle?»; «Je crois... Je crois qu'elle est tombée...»; «Tombée? — Où est-elle tombée? — Tu ne l'as pas perdue?»; «Non, non; elle est tombée... *elle doit être tombée...* [nous soulignons] mais je sais où elle est...» «Elle doit être tombée»: autre façon d'avouer, par l'esquive quasi parfaite, un acte qui en bout de ligne pourrait sembler volontaire, si volonté réelle il pouvait y avoir chez Mélisande.

² À Golaud suppliant la mourante en quête de dicible vérité, Mélisande ne cherche même pas à répondre, tout juste à répéter en écho dans un filet de voix qui se fait dernier souffle et même supplique de la part de la mourante même: «Il est temps! Il est temps!... Vite! vite!... La vérité! la vérité!...»; «La vérité... la vérité...», répète Mélisande après Golaud.

âme¹, la chair faisant figure d'attribut subsidiaire — ce n'est pas l'infidélité du corps de Mélisande que redoute Golaud mais la non-connaissance de son «âme», car «c'est le signe de l'âme qui salue invisiblement une autre âme»² — et c'est de même pourquoi Geneviève ne comprend pas la teneur de la relation existant entre Mélisande et Pelléas: «Personne ne parle plus?... Vous n'avez plus rien à vous dire?...», dit-elle aveuglément (I, 4; 21). Le corps, comme tel, n'est qu'un objet indiciel quelconque³, au même titre que cet espace scénique illimité mais sans grands repères qu'il ne sert souvent qu'à meubler. Dépersonnalisé jusqu'à faire de ses gestes et du rythme de ses pas les signes d'une angoisse universelle, c'est en tant que lexème que le personnage voit sa fonction objectale maximisée, et non pas en tant que sémème. Sa parole n'a pas plus de poids que les divers effets acoustiques — dont le silence — de l'environnement matériel et des phénomènes naturels qui le compose. La vie de son corps ne pèse pas plus que la manifestation d'éléments scéniques dont la présence ou le déplacement a la valeur d'un acte véritable — la grotte, par exemple, ne peut pas être ici considérée que comme un lieu scénique: elle constitue réellement un acteur du drame (III, 3; 55 sq). Toutes ces composantes d'un double discours concourent à instaurer un climat de subordination opprimée aux forces inconnues: les mots et les choses ayant double statut ne forment qu'une instance de parole supportant la présence de l'étrange et arrivent tout au mieux à tracer un contour fluide qui expulse le trait assuré et plein au profit de l'énigme. Le réel est hors scène, c'est la réalité qui est fantasmatique. Lorsqu'on dit, on sait bien «que ce que l'on dit ne se rapporte pas à ce que

¹ «[...] les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l'une de l'autre», dit Maeterlinck dans *Alladine et Palomides*, in *Théâtre*, Slatkine Reprints, 1979, p. 137.

² Maurice Maeterlinck, «Sur les femmes» in *TH*, p. 54.

³ N'oublions pas qu'en souhaitant écarter l'être humain de la scène, c'est l'animé dont Maeterlinck voulait se défaire, pour ainsi «charger» symboliquement la substance et en diriger entièrement la projection suggestive. Le remplacer par une ombre ou un automate, c'est rejeter aussi nécessairement la motivation du signe et la destinée inscrite dans le corps.

l'on dit»¹. Lequel, de l'âme ou des choses, envahit l'autre? Nul ne sait, mais tous reçoivent en eux les traces de cette réversion de la dynamique des objets, qui fait de la distinction animé/inanimé et humain/non-humain une fausse question. Il demeure cependant ceci: la fatalité progresse en une intériorisation, et le pressentiment que l'on en a au départ devient, au fil des malheurs et des preuves d'incompétence, une certitude inéluctable. La substance du personnage se compose ainsi en un ensemble d'intuitions ne trompant jamais — «Tu as du sang sur le front. — Qu'as-tu fait?» dit Arkël à Golaud qui, sous peu, tuera sa femme et son frère (IV, 2; 76); «J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée... Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup?» (Pelléas, IV, 4; 81) — , et que fort souvent sa propre présence contribue à éveiller chez les autres (ainsi en est-il de la présence de Mélisande, qui d'objet de soupçon devient au fil des malheurs mauvais présage puis réalisation de mort).

Le lecteur, invariablement, et semblablement au personnage n'assumant plus le rôle prédicatif mais bien celui de spectateur-lecteur de son propre malheur, sera ainsi soumis à un douloureux envahissement, qui disposera de lui comme d'un objet. Le pôle «sujet de l'action» qui lui était généralement réservé par phénomène d'identification mimétique aux personnages-actants ne lui revient donc plus d'office — pas plus que ne lui revient celui de «sujet de la parole»: le sujet ne parle pas, il est parlé, d'une hétérogénéité langagière qui est la seule à pouvoir nommer. Bien sûr, loin des convictions, il poursuit sa quête de résolution du texte; cependant, ce n'est plus un sens qu'il doit déceler mais bien une attitude, une vision qu'il doit construire, laquelle fait partie du dispositif structurel du drame. Le lecteur, celui qui regarde ceux qui ne savent rien et qui s'engourdit du leurre de son savoir de leur non-savoir, n'est plus un individu, il est une fonction du texte au même titre que le personnage dont il devient l'autre gémellaire, et c'est sa «conscience profonde» qui sera

¹ Maurice Maeterlinck, «Menus Propos II» in *IPS*, p. 60.

convoquée à ce titre, le déportant vers l'Autre Scène. Dans la marge du signe, il entreverra alors l'apport du symbole.

CHAPITRE IV

Le symbole, et cette Chose qui «du réel pâtit du signifiant»...

Le symbole, jusqu'à présent, a été lu et conçu par nous comme phénomène dissemblable et disjoint du signe, du point de vue de sa nature et de son fondement, mais médiatisé toutefois par le signe qui en noue la vêtue. Nous avons de même relevé certains éléments qui concourent à déterminer la dominance de ce symbole, et partant les retombées de son fonctionnement sur les tissures du discursif. Nous poursuivons donc cette réflexion sur le symbole comme dispositif théorique, posée conjointement à notre lecture du texte, en nous orientant cette fois vers la psychanalyse lacanienne.

Nous proposons l'hypothèse suivante: le symbole perceptible dans *PM* peut-il constituer une autre façon d'évoquer, en littérature, quelque chose du même registre que ce qui en psychanalyse constitue le *motus*, c'est-à-dire «ce qui fait mot»¹, la Chose, qui organise la chaîne signifiante mais qui, toujours, se tait? Nous suggérons ainsi de penser symbole maeterlinckien et Chose lacanienne au lieu d'une certaine analogie structurelle.

Il convient avant toute chose de définir d'après Lacan et avec lui ce qu'il en est de cette Chose. Ainsi serons-nous à même d'établir par la suite son rapport au symbole tel que nous l'avons amené jusqu'à maintenant.

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1991, p. 68.

D'abord, cette Chose se donne à voir comme le lieu d'un «secret véritable»¹. De cette «réalité muette» (69) il n'existe pas de représentation possible — il n'y a pas de *Dingvorstellungen*. Ainsi ne peut-elle se donner à percevoir qu'«au détour du texte» (71), comme en étrangère. Toutefois, cette étrangère «fait la loi» (89) et ordonne la trame signifiante, puisque tout autour d'elle s'organise le mouvement des représentations: c'est donc en tant que «principe régulateur» (72) qu'elle s'inscrit dans le processus du texte dont elle constitue le «point d'énigme» (72). Point d'énigme parce que jamais cette Chose ne nous est dite ou articulée, bien que l'on constate que ce soit autour d'elle que les représentations — c'est-à-dire «une série d'effets» (78) — gravitent. Ces représentations, c'est précisément l'absence de la Chose qu'elles présentifient: c'est parce que la Chose n'est pas qu'elles existent. Elle n'est pas rien: simplement, elle consiste en ce «corps» «étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi» (87): c'est-à-dire au centre de l'organisation de l'inconscient, mais en en étant par le fait même exclu comme présence. «Intérieur exclu», «exclu à l'intérieur» (122) — toujours simultanément et pareillement Chose et Non-Chose — , cet élément se positionne au centre de «la constitution de la réalité du sujet» (142). Mais c'est en tant que vide autour duquel s'installe et s'organise la matière signifiante qu'il se donne à voir, dans «le façonnement du signifiant» (146) qui supporte dès lors le trou désignant la place de la Chose: par le signifiant, celle-ci pourra être cernée, dans un mouvement qui en définira les contours et les ondulations.

Au commencement était la Chose... «Au commencement était la jouissance, mais de cette jouissance l'on ne sait rien, si ce n'est qu'à partir de ce qu'elle a été perdue.»² Comme la jouissance, c'est en tant qu'excès que se laisse entrevoir la Chose, cette trouée dans le

¹ *Ibid.* Les citations subséquentes dont le seul numéro de page sera mentionné entre parenthèses seront tirées de cette œuvre.

² Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, Point hors ligne, 1992, p. 37.

symbolique: ce n'est qu'à partir de sa perte et des marques laissées par ce phénomène déficitaire qu'elle peut être abordée. C'est parce que ce que l'on perçoit des choses ne s'harmonise pas avec un certain moment fondamental, sorte de souvenir impalpable et flou; c'est parce qu'il y a discordance entre l'objet et la Cause; c'est parce qu'il y a intuition d'un exil dans le chaos du silence, ou nostalgie de ce par rapport à quoi on se reconnaît comme sujet un certain lien, que se pose la question de la Chose en tant que «composition imaginaire» (75), qu'«illusion constitutive»¹. Illusion parce que toujours hors signifié, expulsée du sens; constitutive parce que logeant au lieu de sa béance sa propre désignation en l'objet-représentation. Or, cet objet-relais, de par sa présence dans la chaîne signifiante, vient poser la Chose comme objet perdu. La Chose est ainsi perçue comme point initial — logiquement de même que chronologiquement — selon lequel se trame le processus symbolique, comme lieu d'origine orientant la subjectivité vers l'objet perdu dans un dispositif giratoire. Toutefois, cet objet n'a peut-être jamais été perdu, «quoiqu'il s'agisse essentiellement de le retrouver» (72): tout au plus peut-on s'approprier cette perte dans un après-coup fondateur. Car poser la Chose comme processus premier, c'est tenter d'en «raisonner» les effets. Par exemple, un procès de recouvrement est instauré, cependant que l'objet de la réappropriation demeure présent, même et autre — *autre chose* — , par procuration, dans la trame des représentations et dans le mouvement gravitationnel qu'il génère. Fonction primordiale, élément nodal de l'entreprise, ainsi la Chose se présente comme ce bien primitif «impossible à oublier» (87) dont la révélation sera recherchée, au-delà de l'objet en tenant lieu. Pour ce faire, elle devra être dévoilée, c'est-à-dire retrouvée. Elle peut l'être en tant que cette Autre chose qui la représente et qui détermine l'objet partiel des retrouvailles. C'est ici le paradoxe de la béance et de la matière moulant cette béance: la Chose n'est pas la matière, cependant qu'elle se trouve aussi et au moment même cernée,

¹ Anne Juranville, *La Femme et la mélancolie*, PUF, 1993, p. 232.

présentifiée et absentifiée par cette matière qui autorise à l'appréhender comme «une certaine zone référentielle» (164) disposant l'espace de la représentation. La Chose ne peut donc être abordée que dans sa relation à l'objet — cet objet constituant l'a-chose, c'est-à-dire ce qui reste, c'est l'objet *a*, dont la part de manque constitue la cause du désir — , de la même façon qu'elle constitue un lieu inaccessible au sujet qui l'abrite en son exil, c'est-à-dire son irréversible incorporation au langage. Le sujet, c'est la trace de la Chose, ce résidu excédentaire né de la fissure: la Chose subsiste en lui comme ce qui ne redeviendra jamais plus l'Un. S'ensuit évidemment de la déception, voire de la détresse à chaque fois qu'il y a constat de la non-équivalence de l'objet partiel et de la Chose absolue.

Ici s'installe la Loi, la Loi de l'Autre, celle du corps symbolisé dans le langage et ses signifiants: le manque de la Chose prend ainsi la place de la Chose elle-même, en tant qu'il s'invente comme cause du langage et de l'entrée du sujet dans la réalité de consensus. Dès ce moment précis, la Chose est perçue comme ce qui existait avant, c'est-à-dire comme définitivement évacuée. Dans sa poursuite de l'impossible recouvrement de la Chose au sein du réel — travail de deuil — , la nostalgie s'installe chez le sujet, pour qui la parole n'est nullement palliative, étant donné l'insurmontable gouffre existant entre le signifiant et le référent. «La jouissance de la Chose est perdue, la jouissance ne sera possible qu'en traversant le champ des paroles. Mais ce sera une autre jouissance: manquée et évocatrice; nostalgique.»¹ C'est donc le langage qui pose la Chose comme effet, dès lors qu'il établit la distance entre elle et le sujet par l'instauration de l'interdit. La jouissance, c'est ainsi du côté de la Chose qu'elle se trouve, dans le réel. En ceci, elle est incompatible avec le registre de l'Autre et de sa Loi, à savoir la loi du langage: en ce lieu du symbolique, elle est pervertie comme l'est la Chose, dont il ne reste que des objets de perte, de manque-à-être, causes du

¹ Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, op. cit., p. 38.

désir dont la seule jouissance possible se fait jouissance résiduelle. Car au lieu de l'Autre, la jouissance de la Chose, objet absolu du désir, est interdite par une parole de Loi, par un signifiant la soumettant à la norme du langage. La Chose, donc, du réel, «pâtit du signifiant» (142) au même titre que le sujet qui, dans l'angoisse, se voit lancé sur les voies du désir sans objet absolu. De là, de cette cause réelle du désir que constitue la jouissance perdue — hors la loi — de la Chose et de l'être — antérieure à la Loi — , la réitération possible des demandes venant du sujet et s'adressant à l'Autre dans le but d'obtenir une autre jouissance. Mais bien sûr, l'Autre ne peut pas répondre à la demande s'il n'y a pas énonciation, c'est-à-dire d'abord acceptation qu'il y ait de la castration et qu'il existe du manque qui relanceraient le symbolique plutôt que de l'abolir. Le drame du sujet se joue donc dans l'attente: «quelque chose est là en attendant mieux, ou en attendant pire, mais en attendant» (65). Attente dans l'angoisse — entre jouissance et désir — d'un recouvrement à venir d'une mémoire sans objet, attente de «ce qui se répète, ce qui revient, et nous garantit de revenir toujours, à la même place» (91). Le sujet pâtissant du réel à cause de l'ordre du signifiant aura alors tendance à régresser vers ce temps de la Chose non encore oblitérée, vers l'abysse de la jouissance absolue d'avant l'ex-sistence: cette tendance, c'est d'un processus morbide, de la pulsion de mort qu'elle relève, c'est-à-dire de cette tendance à vouloir rencontrer la Chose dans la récidive. Le sujet tentera alors de franchir la surface du miroir où il se voit confronté à une enfilade d'objets *a*, mirages et fantasmes réitérant la coupure et qualifiant la jouissance et la Chose hors d'atteinte. Il refusera ainsi la jouissance phallique, jouissance sémiotique née de la «parolisation», à laquelle il préférera la chimère de la jouissance de l'être et de la Chose, qui se trouve hors-langage — hors-la-Loi, pour faire un jeu de mot facile mais étrangement approprié — , au lieu de l'ineffable. Ainsi, la Chose ne s'effacera nullement devant le Nom-du-Père, et par le fait même ne le posera pas comme cet Autre du langage où le sujet de la parole peut advenir en tant que sujet parlant.

Le sujet, ainsi, désinvestira la réalité en ne symbolisant pas ce qui aurait bien dû l'être, à savoir la castration: le symbolique s'en trouvera aboli à cause d'une perception insoutenable et irreprésentable et le sujet demeurera un moi de représentation incomblable par l'imaginaire — à ses yeux autant qu'à ceux du spectateur. C'est exactement ce qu'est Mélisande en tant qu'elle consiste en une forme signifiante: un fluide inconsistant et instable, en relancements continus.

Le signifiant est de ce fait exclu, hors du symbolique, comme forclos par un effet de simulacre. Un trou s'ouvre où la Chose investit l'espace qu'aurait dû occuper le Nom-du-Père, c'est-à-dire ce signifiant fondamental dont la symbolisation jamais ne se réalise¹. En somme, la Chose se pose au lieu de l'Autre, mais d'un Autre qui à nouveau se fait absolu du sujet: en étrangère et par une sorte d'après-coup, elle fait retour de l'extérieur dans le réel, comme l'Autre réel. Ainsi, la Chose s'est faite Chose et Autre Chose. Fondant ce qui s'affirme derrière le sujet avant qu'il participe de l'intersubjectivité par la médiation du signifiant, la Chose constitue de même sa fin, après qu'il ait fait retour sur lui-même, en désinvestissant l'objet par un travail de désublimation régressive, passion sans relation ou Passion sans transfiguration possibles. Pour ce sujet, il n'est plus dès lors concevable de se convaincre que l'objet existe *encore*: et ne pouvant exister *encore*, il existera donc *toujours*, excluant radicalement toute castration. Le sujet sait cela, car il en a fait, réellement, dans son corps, l'*expérience*, dans la souffrance. La Chose en l'Autre, c'est donc l'anéantissement dans l'espace et dans le temps du champ du signe, l'effacement de toute légalité du Symbolique au profit d'un monde de l'affolement dans le fantasme de re-création de l'objet. Structure psychotique où folie et passion se conjuguent, instaurant «un psychisme qui pâtit.

¹ «L'énigme reste donc sans images où je suis», aurait pu ajouter Maeterlinck. «Les Visions typhoïdes» in *TH*, p. 19. Cf. *infra* p. 35.

Qui pâtit sur la passion d'un objet manquant»¹, dans la douleur de qui se voit frappé et happé par la main d'un Autre inconnaissable et que l'on n'a nullement cherché à trouver — et que l'on nie dans son dit tout en affirmant dans son dire le troublant pouvoir qu'il a sur soi.

Le symbole tel que nous le voulons, c'est ce qui vient de se dire, pareillement mais autrement, de la Chose. Ce qui constitue le nœud de l'analogie que nous établissons entre registre du symbole chez Maeterlinck et registre de la Chose lacanienne, c'est que tous deux forment paradoxalement des dynamiques principielles d'engendrement et d'aboutissement — et non des objets qualifiables ou figurables — , des systèmes dont l'élément central demeure informalisable en son fondement, et, partant, absent pour l'œil et pour un certain entendement. Ces forces modulatrices fonctionnent suivant le leurre du tiers exclu, cependant que ce dernier se propose comme tiers inclus, puisqu'il est ce qui constitue l'ordre du monde.

Bien sûr, le réel psychanalytique (lacanien) n'est plus donné comme substance ni comme référentiel positif: il est l'objet à jamais perdu, introuvable, et dont, à la limite, il n'y a rien à dire. Absence circonscrite dans le réseau de l'«ordre symbolique», ce réel garde pourtant tout le charme d'un jeu de cache-cache avec le signifiant, qui le retrace. De la représentation à la trace, l'instance du réel s'efface — pas complètement cependant.²

«Le réel, dit Lacan, c'est le possible en attendant qu'il s'écrive.»³ Le symbole, c'est aussi cela: du virtuel qui se présente mais qui nécessite un relancement par la transaction des signes⁴. Du plein en creux qui ne se donne qu'à travers les pourtours de ses formes. Ici, on

¹ «Passions et destins des passions. Sur les rapport entre folie et psychose», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 24.

² Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 206.

³ Jacques Lacan, «Nomina non sunt consequentia rerum», *Ornicar?*, n° 16, 1978, p. 11.

⁴ Quelque chose comme du qualisigne, en somme, pour parler peircien.

pourrait dire du symbole ce que Lacan, toujours, dit du signifiant-maître, c'est-à-dire du Nom-du-Père qui «symbolise» l'échec du sens — c'est là son seul signifié: le manque, le rien, «objet imaginaire auquel le sujet tente de s'identifier»¹ — : «Il est comme tel imprononçable, mais pas son opération [...]»². Cette opération, ce serait quelque chose de l'ordre de la signifiante, non plus du registre de la compréhension mais de celui de l'expérience. Expérience d'un monde, celui qu'institue le symbole qui, comme le réel, est «im-monde» — «aversion du sens»³, dirait encore Lacan — et marque l'attente d'un *autre* monde possible, monde substitué à la Chose, donné de l'extérieur à un sujet fou qui possède dès lors un monde *pour* lui⁴.

«Le symbole est là pour suggérer qu'il y a quelque chose qui pourrait être dit mais que ce quelque chose ne pourra jamais être dit une fois pour toutes, sinon le symbole cesserait alors de le dire.»⁵ De là qu'on puisse depuis fort longtemps affirmer sans s'y tromper que le symbole donne à penser: à le penser, à penser sa forme, et à se penser, inévitablement, en faisant «surgir de soi-même cette loi interne toujours impliquée par la création du symbole»⁶. «À penser», point; et non pas à *penser à* ou à *penser quelque chose* comme désigné. Ce qu'instaure le symbole, c'est la structure de signifiante et d'interprétante d'une sémiotique illimitée, où les signes symboliques seraient posés comme cellules d'un organe kinésique, ne dévoilant que sa pure trajectoire dans la répétition — comme articulation de la «mêmeté» à la différence. «Le dit rond est certainement la plus éminente représentation de l'Un, en ce sens qu'il n'enferme qu'un trou»⁷: voici la meilleure acception qui puisse être

¹ Denis Vasse, *L'Autre du désir et le dieu de la foi. Lire aujourd'hui Thérèse d'Avila*, Seuil, 1991, p. 235.

² Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 819.

³ Jacques Lacan, «Un Ratage dans l'établissement d'une figure de nœud», séminaire du 11 mars 1975, *Ornicar?*, n° 5, 1975, p. 20.

⁴ Freud a bien établi que le champ de la psychose est celui d'un conflit entre le moi et le monde extérieur.

⁵ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 1988, p. 233.

⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV: La Relation d'objet*, Seuil, 1994, p. 233.

⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, op. cit., p. 115.

transmise à la fois du symbole et de la Chose. Comme la répétition qui évacue toute réminiscence, ce rond impose comme vecteur unique les retrouvailles¹. Ainsi, on peut comprendre que «cette création du symbole... est à concevoir comme un moment mythique, plutôt que comme un moment génétique»² : et pourtant, l'un ne semble pas vouloir empêcher l'autre, la cause pouvant ici en toute logique être assimilée à l'effet.

Nous avons posé, comme fondement de notre travail d'analyse de *PM*, le fait que derrière l'agencement discursif sémiotique, derrière la «sorcellerie évocatoire de la grammaire»³, se cache toujours déjà une parole inédite, une économie du manque, conjuguant énoncé et énonciation. C'est du lieu de la parole, et non du lieu du discours «de surface» — au sens maeterlinckien, qui se trouve être l'opposé parfait du sens greimassien —, que l'on doit lire la pièce de Maeterlinck — dans la mesure où l'on accepte ce «devoir lire», bien sûr — si l'on veut lire «en vérité» — sachant que la vérité ne tient qu'à la parole, en dehors de toute fonction désignative d'un objet quelconque, et bien que l'Autre en constitue le témoin. Le lecteur qui accepte de s'excentrer pour lire *PM* d'un ailleurs — attitude lectorale et non méthode; vision en structuration: disposition — comprendra la portée et la valeur signifiante du «premier dialogue» de facture et de propos in-signifiants: il pressentira plutôt qu'«au-delà de la narration [se trouve] la présence indéterminée de quelque chose d'insolite»⁴, d'un vouloir-dire supplémentaire qui est propre au symbole et qui déborde abondamment le «sens indirect» et les retombées de l'interprétation. Cet insolite, c'est le lieu du réel, qui sans cesse s'offre à intuitionner en sa parole.

¹ Nous renvoyons ici le lecteur au premier chapitre du présent essai, où nous avons constaté la nature fantasmatique de ces «retrouvailles» (reconnaissance) de l'objet unitaire présymbolique.

² Jacques Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 382.

³ Jacques Sipo, *Lacan et Descartes. La tentation métaphysique*, PUF, 1994, p. 299.

⁴ Paul Gorceix, «Symbolisation, suggestion et ambiguïté. G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck», *Les Lettres romanes*, vol. XL, n° 1, 1988, p. 224.

Ainsi, la lecture de *PM* nous laisse, invariablement, avec quelques questions en tête: se peut-il vraiment qu'il ne s'agisse que de cela? comment statuer sur ce «référé» qui ne se laisserait pas saisir autrement que dans ses retombées? derrière ce qu'on nous dit, qu'est-ce donc qui se cache? et qu'est-ce donc qui nous force à admettre que c'est là, justement, que tout se passe *réellement* ? Le lecteur se trouve donc massivement confronté à une «mission», toute pragmatique: alors que certains textes appellent une interprétation de reconduction métaphorique — discours *sur* — , *PM* nécessite une réception quasi parfaite qui serait due à l'effort d'un lecteur modèle et qui repropulserait le texte comme Texte dans le Symbolique — le texte comme matière appréciable est symbolique [sémiotique], cependant que le second est son Autre, le Texte, Symbolique, c'est-à-dire pure parole en procès [sémosique].

Ricœur affirme qu'«il faut laisser parler les symboles après avoir *tenté* [nous soulignons] de les interpréter»¹; bien que nous appelions *signes* ce qu'il appelle *symboles*, nous partageons entièrement cette position. Le travail de lecture du symbole exige une traversée circulaire de la pratique signifiante, faite d'avancées péristaltiques et de repliements — oubli et restauration — sur la structure signifiante, non pas dans le but d'en épuiser la signification mais dans celui d'en élucider la composition et d'en découvrir la logique signifiante. C'est là que le symbole parle dans sa primauté sur la chaîne sémiotique qui, une fois interprétée, commence tout juste à «symboliser». Par exemple, après s'être anéanti dans sa fonction substitutive d'un sens préconstruit, le signifiant linguistique disparaît au profit de la référence et le signe est aboli, «avalé, absorbé par la fonction signifiante»² — , la métaphore trouve un autre fondement et s'accomplit dans le champ

¹ Paul Ricœur, «Le Conflit des herméneutiques: épistémologie des interprétations», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 154.

² Jean Borella, *op. cit.*, p. 222.

symbolique où on pourrait dire que, transmuée, elle sursignifie et résiste à l'herméneutique. Le symbole, lui, engendre infiniment du dicible qu'aucune virtualité textuelle n'arriverait à actualiser.

Le symbole [notre signe symbolique] dit une seule chose avec une absolue clarté, toutefois cette chose n'a rien à voir avec son contenu (en tant qu'énoncé), il concerne son énonciation, la raison pour laquelle il a été énoncé: il dit qu'il est un *artifice qui doit fonctionner selon le mode symbolique*, pour exercer la sémosis illimitée.¹

Qui dit sémosis illimitée dit aussi œuvre ouverte, et ce à tout point de vue. Par exemple, derrière les pleurs nombreux de Mélisande, Pelléas ou Yniold², le lecteur attentif ne soupçonnera pas un sens mais une orientation³: ces signes, c'est en tant que stimuli faisant office d'input et d'output par rapport à d'autres signes⁴, auxquels ils sont rattachés par covariance, qu'il les considérera. C'est à l'autre signe que le signe répond — et dont il répond — et non à un référent désigné. C'est dans la mesure où un pleur demeure inexplicable en soi qu'il constitue un signe ouvert et disponible dont la référentialité ne constitue pas la fin⁵, et qu'il est envisageable sous l'angle d'un ensemble qui en pose l'ordre d'appréhension apodictique. Ainsi, la chaîne signifiante se compose en une multivalence, en une multiplicité infinie de possibles: le signe ne peut être lu pour son sens immédiat puisqu'il n'est que simulation dans un monde de simulations, de la même façon que les deux fractions issues de la fission du symbole de l'étymologie ne valent rien en dehors de la relation de nécessité qui les instaure comme tels. Il s'agit donc de concevoir la multitude

¹ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 233.

² Mélisande: I, 2; 9 — II; 2; 31 / Yniold: III, 1; 45 — III, 5; 62 / Pelléas: III, 1; 47 — IV, 4; 88.

³ «Il y a une orientation. Mais cette orientation n'est pas un sens [...] puisqu'elle exclut le seul fait de la copulation du symbolique et de l'imaginaire en quoi consiste le sens». Jacques Lacan, «Le Sinthome», *Ornicar?*, n° 9, 1976, p. 33-34.

⁴ Se faisant ainsi le *ground* peircien de l'autre signe, relancé par l'interprétance dans le processus de sémose.

⁵ On peut bien dire qu'il s'agit par exemple d'un phénomène d'abréaction, cela ne viendra rien signifier si pris en dehors d'une lecture *in extenso* et globalisante où ce signe, les pleurs répétés, pourra être constamment remotivé par les autres signes en contiguïté.

des isotopies impliquées en synchronie lors de la réception d'un signe quel qu'il soit, de façon à déceler la composition uniforme et condensée que recèle ce signe derrière une contiguïté déroutante où les trous du texte amènent la lecture à perdre le contrôle de son propre déroulement. Car chercher à combler ou à neutraliser une faille équivaldrait à briser la chaîne des raisons et des réactions lectorales, dans le but de resouder les segments non liables par la recherche du sous-entendu, ce qui excluerait aussi toute possibilité d'étagement isotopique; à moins d'avoir dès avant le travail de lecture connaissance du «code» régissant la dynamique du texte, ceci est inévitable et le but du travail de réception consistera à un dénouage de cette dynamique. Le symbole, nous le rappelons, consiste en une «notion structurante»¹, un magma dynamique et complexe de signes déportés hors de leur champ de représentation pour être plus efficacement mis en perspective. C'est en somme un facteur de transcendance signifiante, posé au cœur d'une hétérotopie sémiologique, comme manquant à sa place, pour paraphraser Lacan. Les signes qui le portent s'en trouvent ainsi amplifiés, survalorisés; si leurs valeurs dénotative ou connotative en demeurent le matériau premier que doit manipuler le récepteur en fonction du champ référentiel dont il participe et à partir duquel se constitue son horizon d'attente, il doit cependant lui même faire éclater les dimensions de cet espace limitatif pour tenter d'appréhender le non immédiat perceptuel. C'est-à-dire qu'il est exclu de sa démarche lectorale de supprimer les tensions en alléguant la carence de cohésion discursive, les négations, les contradictions, les espaces vides. Ce comportement constitue une modalité de lecture absolue que le lecteur doit reconnaître pour avoir la compétence nécessaire à son investissement personnel — et en cela le symbole s'impose radicalement comme organe à la fois génétique et final de l'entreprise lectorale.

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV: La Relation d'objet, op. cit.*, p. 27.

Mais l'action du symbole semble advenir dans toute sa puissance lors d'une sorte d'après-coup de lecture où le poids de l'implicite se construit. Le symbole donne «aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu»¹, affirmait fort pertinemment l'autre théoricien du courant symboliste, Charles Morice. C'est donc d'une reconnaissance actualisante qui se fait invention du déjà là qu'il s'agit, *Aufhebung* qui toutefois n'arriverait pas à réduire le symbole à néant, en laissant subsister les traces sémiotiques dès lors qu'il disparaît et initie son propre procès de recouvrement — c'est pareillement le même travail que suppose le dévoilement du phallus². Comme le rêve, le symbole ne peut être connu que dans un moment réflexif second, une interprétation qui ne se fait toutefois pas redondance mais relance vers la signifiante, suite à l'échappée d'une quelconque léthargie: dès lors, ne reste plus qu'à postuler son contenu en une hypothèse qui ne se construit que de faire du contenant le contenu. Le symbole, par la rémanence anachronique, se réinscrit donc comme processus génétique. Mais il se présente au moment même comme une sorte de tête chercheuse à fonction prospective évoluant dans le monde de l'indéterminé et du discontinu. Partant, c'est en son corps signifiant que le «véritable» lecteur accomplira la révélation de par sa performance «qui en accomplit l'interprétation», c'est-à-dire qui en «démultiplie l'énigme au fur et à mesure que la lecture s'effectue»³. Il s'agit bel et bien d'*accomplir* les signes en les considérant comme choses, en lisant autrement qu'en sujet conscient pour qui le sens est l'exigence primordiale, même là où, manifestement, il n'y en a pas. Ainsi, il est plus profitable de lire *PM* en se laissant porter par l'induction et l'intuition: il n'est pas dit naïvement de lire d'inconscient à inconscient, simplement d'avoir conscience qu'il se passe là quelque chose agissant comme révélateur d'une profondeur qui se développe en transparence sous l'effet d'un travail discursif — dans cette métaphorisation

¹ Charles Morice cité in Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, 1990, p. 142.

² Cf. Jacques Lacan, «La Signification du phallus» in *Écrits II*, *op. cit.*, p. 111.

³ Anne Éline Cliche, «L'Hérétique du prochain — ou l'épisode selon Aquin», *Religiologiques*, n° 5, 1992, p. 144 et p. 145.

du procédé de révélation de l'image photographique, l'objet est lui-même révélateur de ce qu'il crée et qui le crée à la fois, un peu à la façon du trouvé-crée de Winnicott où ce qui est créé est toujours déjà là, même et autre, ici et ailleurs dans l'espace-temps. Le lecteur se doit d'être une matière disponible, de laisser le symbole venir sur lui comme un gage d'appartenance et de se laisser envahir et transformer par lui. Dès ce moment, il formera une constituante interne du processus symbolique. Il sera un des signes qui supportent cette mécanique du symbole dans le langage: en lui, par lui vivra le symbole, et inversement. Car le rôle fondamental du symbole, c'est de polariser une multitude de signes épars puis de les faire s'acheminer vers une sorte de congruence où, enfin, adviendrait (mais elle n'advient pas) la jouissance du texte (n'est possible que le plaisir), en une volatilisisation ultime du signe qui signerait la «destruction du sens et du sujet parlant»¹, c'est-à-dire qui se ferait «illisible pour le sens, risqué pour le sujet»². Ceci ne s'assume jamais totalement, bien sûr, dans le meilleur des mondes de lecture qui est celui que choisit toujours (pas dupe!) le lecteur. Parce que le symbole ne requiert aucunement la reconstitution du signifiant-maître ou du Nom, il ne s'agit plus ici de faire retour sur une identité signifiante, mais plutôt d'exterminer toute congruence finale au profit d'une dispersion sans espoir de retour, car c'est elle qui ouvre à cette circularité du langage ne permettant jamais de statuer sur un résultat: ici, le texte ne sert pas qu'à être ventilé au profit de la résurrection d'une image fondamentale.

Le Christ sans sa croix, la croix sans son Christ, tout cela ne serait qu'in-signifiante: l'un n'a aucune valeur sans l'autre dans le système qui les pose, et inversement, mais les deux s'appellent, se portent l'un l'autre sans que l'un prime sur l'autre ou soit posé comme le signifié de l'autre. Nous n'avancions plus ici sur le mode de la représentation appropriative,

¹ Julia Kristeva, «Le Sujet en procès: le langage poétique» in *L'Identité*, Grasset, 1977, p. 223.

² *Ibid.*, p. 239.

mais sur celui de la détermination, de la présentification, de l'incarnation: seul le moment de l'incarnation — aboutissement de la Passion — en une unité qui n'a plus rien à voir avec le sens peut concourir à réaliser le symbole. Toutefois, lorsqu'on dit «réaliser le symbole», il faut bien entendre que la question ne se pose plus alors de savoir ce que peut bien symboliser, ni même signifier¹ Mélisande: dans le système de loi qui est donné par le texte, Mélisande, en son corps signifiant, ne «symbolise» rien d'autre qu'elle-même, tautologiquement, sans que ce «elle-même» là consiste en quoi que ce soit d'autre que l'ordre qui le fait être tel qu'en lui-même. Jamais le texte ne nous dit quelque chose d'authentique de Mélisande: Mélisande, ce n'est que mouvements d'âme et diffractions donnant à penser l'hétérogène. Impossible de trouver quelque «contenu», quelque substance à ce personnage qui prendrait plutôt les allures d'une plante d'eau enfermée dans sa serre, étouffant et tentant, par les modulations de son corps et de sa voix, de faire valoir son souffle dans une atmosphère asphyxiante. Mélisande: effet de signifiant? Oui; mise en corrélation avec les autres effets que sont les divers éléments signifiants du texte, elle sert en fait à jouer au plus fort avec le symbole, à en conjurer le sort et à tenter de l'anéantir: ce faisant, c'est elle-même qu'elle anéantit, épuisée qu'elle s'en trouve, dans une mort bienvenue. Le lecteur «averti» de *PM*, comme Mélisande, sait bien que posséder le symbole comme on possède le sens — ne serait-ce que dans un arrêt parcellaire du temps — n'est qu'un baume, qu'un fantasme, qu'un mythe au même titre que peut l'être la Chose, et que là où le symbole a tout l'air de vouloir se fixer il se dérobera l'instant d'après, dans la répétition des schèmes [*Fort-Da*], dans le réel, au grand bonheur de celui qui saura en reconnaître les transmutations et y trouver une quelconque jouissance. Car s'il y a lieu de jouir, c'est qu'il y a bel et bien là une vérité certaine, du moins pour celui qui (en) jouit: mais ce n'est jamais qu'une vérité postulée dans les effets qu'elle consent à laisser saisir.

¹ *Symboliser, signifier*: ces termes concernent le processus sémiotique, non celui du courant symbolique tel que nous le concevons.

CHAPITRE V

Lire *Pelléas et Mélisande*, encore pour la première fois...

Se cachant lui-même derrière ce qu'il dissimule, mystique comme secret, le symbole frise l'infime, au point où l'on dise «symbolique» pour faire entendre *ce qui déjà n'existe plus* [nous soulignons], geste symbolique qui n'est que cela, n'ayant guère qu'à indiquer le souvenir d'une trace.¹

Ce symbole dont parle Rosolato, ce n'est pas tout à fait le symbole tel que nous l'entendons, mais plus exactement le signe symbolique. Il semble pertinent toutefois de faire remarquer qu'il ne se donne à voir que de biais — en transparence, en se cachant derrière ce qu'il masque lui-même — et uniquement comme reste, en sa non-présence — laquelle ne correspond pas à une simple vacuité — , sous le travers du secret. Ce qui est symbolique, ce n'est jamais que ce qui n'est *que* symbolique. Le mot, le geste, le corps: ce n'est que *ça*, rien que *ça*. Maeterlinck, dans *PM*, construit ce que nous pourrions appeler une poétique du «que ça», plus encore: du «*il n'y a que ça*» — «ça» qui toutefois n'est pas *rien*. Il tente d'y confronter l'inexorable, en une écriture de mélancolie² qui, jamais, ne cesse de refouler les lisières de l'inexprimable — défaut du travail de deuil, non-renoncement à l'absolu — mais qui, constamment, construit dans son action les balises de son pouvoir — ne serait-ce que de son pouvoir d'évocation³. Il dit, sachant bien que ce qu'il dit ne joue

¹ Guy Rosolato, «Le Symbolique», *La Psychanalyse*, n° 5, 1959, p. 225.

² «À dénier absolument d'être "troué" symboliquement, le mélancolique se fait lui-même trou, absolu du rien, néant universel [...]», affirme Anne Juranville in *La Femme et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 54.

³ Déjà, il ne s'agit plus chez Maeterlinck d'informer mais plutôt d'évoquer, selon le précepte de Mallarmé. Portée novatrice d'un certain symbolisme, cette conception du langage porte en elle une part inévitable de fantasme par le truchement de l'effet, qui n'est plus seulement lectoral mais bien constitutif du langage; la

guère dans la balance, parce que, justement, il n'y a rien à dire, rien d'*autre*. Il n'y a pas d'autre — puisqu'il n'y a pas d'objet, sinon l'Autre, à savoir le pendant de la Chose, le lieu où se déploie sa Loi. Affublé d'un moi appauvri, le sujet (le personnage) désinvestit l'objet-signe¹, désorganise par déliaison la chaîne signifiante et ainsi accomplit la visée de la pulsion de mort: l'effacement des tensions, et ultimement la destruction du moi. Et c'est là que tout commence à s'écrire, et c'est là que tout commence à ne plus s'écrire... «Je ne pourrai plus sortir de cette forêt», dit Golaud (I, 2; 8): constat prémonitoire, lucidité terrifiante? Tout à fait, puisque cet homme en quête de connaissance ne pourra s'empêcher, après l'accomplissement de sa passion dans le meurtre de son frère (IV, 4), de reconnaître l'atrocité de son état: «Je vais mourir ici comme un aveugle!...» (V, 2; 107). Dès que l'être comprend qu'il est fait prisonnier, son désir d'évasion naît, et c'est à ce moment même qu'il est amené à s'apercevoir qu'aucune esquive n'est possible dans la main du destin. Ainsi, je ne pourrai plus sortir de cette forêt, car il n'y a que de la forêt, ou il n'y a rien. Rien que cela, qui est mon monde, et hors duquel je ne supporte pas la vie et, peut-être surtout, au sein duquel toute vie véritable est systématiquement empoisonnée — «C'est ici, que je ne peux plus vivre... Je sens que je ne vivrai pas longtemps...», dit Mélisande (II, 2; 33).

Dire de *PM* qu'il est un drame de l'attente, c'est du coup articuler qu'il est un drame du désir. Quête du désir: voilà le lot des trois personnages principaux, Mélisande, Golaud et Pelléas. Ils désirent l'objet immédiat, l'autre, le désir de l'autre, mais en désirant se perdent corps et âme «autour du vide que laisse le manque de la Chose»². Le vide, ce n'est pas de la Chose qu'il se fonde, mais de la non-présence pour le sujet de cette Chose.

parole, dans *PM*, n'a plus cette valeur de certitude qu'une certaine attitude positiviste souhaiterait encore qu'elle eût. Le mot de Lacan résonne ici: «Car la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer.» — *Écrits I, op. cit.*, p. 181.

¹ Comme dans la forclusion, il se voit en quelque sorte dépouillé de sa réalité, qui se trouve ici être essentiellement langagière.

² Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, PUF, 1984, p. 159.

«[...] ce qui est aimé dans l'objet de l'amour est quelque chose qui est au-delà. Ce quelque chose n'est rien sans doute, mais a cette propriété d'être là symboliquement. Parce qu'il est symbole non seulement il peut, mais il doit être ce rien.»¹ Ces considérations lacaniennes nous amènent à constater que ce n'est pas en tant qu'objet valeur mais en tant qu'objet modal que Golaud et Pelléas désirent Mélisande, ce qui suppose que leur programme narratif est un programme d'acquisition de compétence — dans l'optique ultime de réaliser un programme réellement pragmatique qui, bien évidemment, jamais ne se donne: il ne se passe rien, littéralement, dans *PM*; simplement, ça passe... — : elle n'est pour eux qu'un moyen concret d'appropriation de savoir dont on n'arrive même pas à tirer plaisir (si ce n'est, tout de même, Pelléas), encore moins faire d'elle le moyen de jouir de l'Autre (c'est-à-dire de savoir). C'est de ce rien, de ce manque de la Chose en Mélisande-objet, c'est parce que Mélisande est un être de finitude — lieu et cause du désir — que se fonde leur désir. C'est parce qu'il ne peut pas quitter Allemonde que Pelléas aime Mélisande; mais, paradoxalement, c'est parce qu'il aime Mélisande qu'il ne peut pas quitter Allemonde. C'est parce qu'il ne peut atteindre la vérité qui se trouve en Mélisande que Golaud la tuera, et inversement. Ce qu'ils veulent plus distinctement, c'est sa parole salvatrice: sa parole d'Autre, affirmant le désir de l'Autre qu'elle figure. Or, dire le désir, c'est dire le symbole; cependant, le symbole se cache en un objet de désir qui n'est déjà plus là où on l'attendait dès qu'on l'appréhende comme tel: objet-non-objet. Par exemple, même lorsque Mélisande jure à Pelléas sur le point de la quitter: «Je te verrai toujours; je te regarderai toujours...», il ne peut que lui répondre, en défaitiste éclairé: «Tu auras beau me regarder... je serai si loin que tu ne pourras plus me voir...» (IV, 1; 74). Il sait bien que même si le regard de désir de Mélisande l'investit, lui en tant qu'objet à son tour, cet objet de désir ne sera jamais qu'un «que ça», un ridicule scorie. Montrer, dans cette dialectique,

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV: La Relation d'objet*, op. cit., p. 155.

équivaut à dissimuler: plus Mélisande regardera Pelléas là où elle le voit, moins elle arrivera à le voir, car là où son regard désirant se pose ne survit qu'un quasi-absence du même et de l'autre, dans une relation qui se fait impossible à consommer, car déjà la mort s'y est installée. Ainsi, seul un regard mouvant peut soulever le voile et transcender le corps pour désirer l'âme, l'essence; mais jamais ce regard ne peut-il compléter la part d'évanescence qui se multiplie au centre de l'autre. Mais on peut lire autrement. C'est peut-être parce que Pelléas n'est qu'un «que ça» que le regard de Mélisande n'arrive pas à se poser sur lui autrement que dans une sincère gravité — «C'est que je te regarde...»; «Pourquoi me regardes-tu si gravement?» (IV, 4; 86). Faisant ses adieux à celle qu'il croit aimer, il lui avoue n'avoir jamais pu regarder son regard — «Où sont tes yeux? [...] Tu regardais ailleurs...» (IV, 4; 87), ou encore «Je ne pouvais pas regarder tes yeux...» (IV, 4; 88). «Je te voyais ailleurs», dit Mélisande: c'est là où il n'est pas qu'elle le place, comme une présence en son absence qu'elle pourrait investir d'un désir absolu. Se réalise ainsi à la perfection le parcours du désir de l'autre, qui est celui du manque dans l'autre. Alors que Pelléas désire Mélisande pour ce qu'elle a à offrir — quitte à inventer la Mélisande de son désir —, Mélisande désire en lui ce qu'il n'est plus, ce qu'il n'a plus, ce «plus jamais» qui se trouve en son centre et qui lui permet de pleurer chaque fois qu'elle pense à lui, comme si elle pleurait sur son propre anéantissement — «Je pleure toujours lorsque je songe à toi...» (IV, 4; 87). Je pleure toujours lorsque je songe à nous, à l'impossible jouissance de nous. Alors que le désir de Pelléas se fait sortie de soi vers l'autre — mouvement typique à Pelléas: franchir le seuil —, celui de Mélisande prend plutôt l'allure d'une échappée involontaire vers l'autre — ce sont ses cheveux qui glissent et aiment Pelléas (III, 2; 51), et ses aveux ne sont jamais le fruit de son emportement mais bien la réplique répétitive (plutôt confirmation qu'affirmation) à celui de Pelléas: «Je t'aime...»; «Je t'aime aussi...», répond-elle (IV, 4; 85). Ainsi, Mélisande n'est jamais réellement confrontée à ce qui serait un

authentique désir de l'autre: de Pelléas, elle ne cherche à tirer aucun plaisir, mais plutôt une sorte de confirmation qu'effectivement il n'y aura jamais plus *autre chose*. Si pour elle Pelléas se fait objet spéculaire, il n'est à ses yeux que le reflet d'un gouffre et à son tour objet-non-objet.

Parallèlement, tous les personnages sont soumis à un autre désir: pour Mélisande, le bonheur — «Je voudrais m'en aller, m'en aller!... Je vais mourir si l'on me laisse ici... [...] Je voudrais m'en aller avec vous... C'est ici que je ne peux plus vivre... Je sens que je ne vivrai plus longtemps...» (II, 2; 32 et 33) — ; pour Golaud, la vérité — «Dis-moi toute la vérité, Mélisande...» (II, 2; 32) ou «Il nous faut enfin la vérité, entends-tu!... Dis-moi tout! Dis-moi tout!» (V, 2; 106) — ; pour Pelléas, l'ailleurs — «Je pars peut-être demain...» (I, 4; 22) ou «Je vais fuir en criant de joie et de douleur comme un aveugle [...]» (IV, 4; 81)¹. C'est là que survient l'inévitable calvaire qu'instaure la pulsion de mort. C'est le début de la Passion — inévitablement meurtrière — , qui nous semble bien plus près de ce qui vivent les personnages de *PM* que la simple passion amoureuse. Si celle-ci a une limite temporelle bien établie, ne serait-ce qu'à cause de la progression narrative de la pièce, la grande Passion est intemporelle, infinie, répétitive, circulaire. Elle est portée par un vide, ce vide ne pouvant être comblé par le seul signifiant: le symbole ne peut être dit, il ne peut que provoquer le dire, cependant qu'on peut en désigner l'action dans ce dire. Le dit, c'est là que réside l'Autre; or, le sujet n'est que l'effet de ce dit — il y est représentation. Autre façon de dire que le personnage ne peut être qu'actant passif dans un dire qui devient véritable faire cognitif, soumis à la manipulation d'un Autre qui serait actant externe et seul responsable du faire pragmatique. Car ce dire, c'est dans un lieu formant béance au cœur du symbolique qu'il prend son origine, c'est-à-dire dans l'espace du réel que vient colmater, le temps d'un

¹ Hypothèse soutenue pareillement par Maryse Descamps in *Maurice Maeterlinck, op. cit.*, p. 59.

fantasme, l'objet du désir. Ainsi, cet authentique «faire» par la parole ne se réalisera jamais dans un programme narratif cognitif, puisqu'il n'existe en lui aucun dire vrai, aucun acte de véridiction.

Cette quête du désir, c'est en propre la passion en tant qu'elle constitue d'abord ce qui se doit de passer; elle confirme également ce qui se doit d'être transgressé. Dans *PM*, la tache rémanente forme le déclencheur de ce parcours: il s'agit, pour tous, de contrer ce destin qui empêche de franchir le seuil de ses «possibilités» et de ses «volontés». Mais, ce mouvement de libération, jamais il ne peut aboutir — le seul programme narratif pragmatique possible est annulé du fait de sa non-réalisation. Ainsi, le temps n'existe pas aux yeux des personnages. Ou plutôt, le temps n'existe pas autrement que dans son abolition, sa mise entre parenthèses. Il n'est de temps que de non-temps, c'est-à-dire de circularité. Or, cette circularité, c'est la forme la plus accomplie du temps vide se faisant lieu du réel. *PM*, ce n'est qu'un cycle continu, tablant pourtant sur du discontinu. On ne peut nier que la fable — ce qu'au théâtre on reconnaît comme étant l'action, à savoir l'organisation dans l'espace temporel des allées et venues des personnages, correspondant au temps de la fiction — présente les phénomènes selon une organisation temporelle repérable et décodable sous ses multiples formes. Par exemple, la narration est manifestement organisée selon une structure portant des marques de syncope — signes d'un présent en fuite. Prenons la seconde scène du premier acte (p. 8 sq), où se rencontrent pour la première fois Golaud et Mélisande, auprès d'une fontaine, dans un royaume étranger qui n'est pas Allemonde mais qui se pose en parallèle. Mélisande, dès qu'elle est abordée par Golaud, est paniquée, littéralement, à l'idée d'être touchée. Or, il semble clair que ce qui l'effraye, c'est d'être touchée *à nouveau*: affect très marqué de peur, dû à un élément dont on ne connaîtra jamais la nature de façon claire, puisque nulle part dans le texte un

personnage quel qu'il soit n'arrivera à le nommer. Donc, Mélisande a peur devant l'attitude de Golaud, pourtant fort respectueux à ce moment du désarroi qu'il constate. «N'ayez pas peur», dit-il, sachant bien ce qu'il voit: «Quelqu'un vous-a-t-il fait du mal?». Et c'est dans une exclamation qu'accompagnent de profonds sanglots qu'elle lui répond, désarmée: «Oh! oui!, oui, oui!...» Dans cette suite phonématique se trouvent réunis les moyens d'évocation les plus puissants de Maeterlinck: d'abord, la répétition d'un noyau signifiant (redondances informatives lorsque prises sous l'angle du langage, certes, mais résonances pour le registre de la parole¹); puis l'ellipse de la phrase au profit de l'exclamation pure, de l'ordre du cri étouffé; et finalement la suspension, ouverture du signe sur l'indicible — du simple fait que «le signe est la présence paradoxale d'un objet absent»² (d'un objet du monde, s'entend). En somme, la démesure de la portée signifiante ou évocatoire d'un tel segment est ce qui frappe, bien plus que le fait que ce qui est exprimé par la chaîne des signes, c'est qu'effectivement il y a affirmation d'un mal ressenti, non plus autrefois, au moment où on a selon toute vraisemblance fait du tort à Mélisande, mais bien dans ce moment de l'énonciation où le mal refait surface dans le discours, lorsque le mal, la peur plutôt, traverse le dire du personnage qui, déjà, se pose en lui-même comme phénomène de continuité. Ce qu'il dit n'appartient plus au temps: qu'il dise et le temps du vécu s'abolit dans le dire, et non plus dans *ce qu'il dit*. Mélisande aurait bien pu expliquer quel mal lui avait été fait, jadis: jamais, pourtant, Golaud n'aurait pu prendre en lui une compréhension plus immédiate que celle qui est la sienne dans cette scène. Cette compréhension n'est pas de l'ordre d'un quelconque savoir au sujet de quelque chose, mais du registre d'une certaine vérité, de celle qui résulte de l'expérience que fait l'être tout entier de la lettre à travers ce cri de démesure déportant le signe et le débordant. Ce qu'il entend de la bouche de Mélisande, c'est tout Mélisande, cette part de Mélisande qui relève de tout autre chose que

¹ Cf. Jacques Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage» in *Écrits I, op. cit.*

² Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2, 1990, p. 67.

de l'intelligence. Et c'est dès cet instant, bel et bien réel dans la fable, qu'il commencera d'y intuitionner *quelque chose d'autre*. Ainsi, Mélisande arrive bel et bien «sur» Golaud, de nulle part — c'est-à-dire d'ici et d'ailleurs — , alors qu'il ne la cherchait aucunement — il chassait, tout simplement. Dès qu'elle existe à ses yeux, dès qu'il évacue la raison et l'épouse, s'instaure sa quête du savoir et sa propre destruction. Pourtant, cette jeune fille, jamais elle ne sera à ses yeux beaucoup plus qu'une hallucination — «Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée et je n'en sais pas plus qu'au jour de notre rencontre.» (I, 3; 15). Mais en elle se dissout le sens qu'aurait dû suivre sa vie de prince héritier, en elle se résorbe toute la puissance d'un savoir qui se cache, par elle s'effondre un monde pour qu'un autre en émerge encore plus sombre où rien ne s'entend en dehors d'elle, elle qui fait loi, elle qui se pose hors-signifié et qui se tait, qui évite et (s')esquive.

Mais bien plus éclatant pour l'œil est la structure temporelle première de la fable. La pièce montre très clairement que le début conduit inévitablement à la fin et la fin au début — ce qui ne constitue pas un automatisme d'entendement. Tout commence par une grande porte qu'on essaie d'ouvrir sur l'extérieur (I, 1; 5), et tout se termine par un soleil qui sombre au fond de la mer (V, 2; 108), au moment de la mort de Mélisande et de la transmission du destin de mort de la mère à la fille («C'est au tour de la pauvre petite», dit Arkël, V, 2; 113 — dès lors, il est entendu que toujours la fille fut contenue dans la mère et que toujours la mère sera contenue dans la fille, infiniment). On pourrait tout aussi bien proposer que la fin réelle se situe au moment où Mélisande, Pelléas et Golaud sont enfermés à l'extérieur du château, après que les grandes portes se soient refermées sur eux, les plongeant dans l'exil (ce qui se passe à la fin de l'acte IV et qu'on nous confirme en V, 1; 95). Néanmoins, on ne peut que soutenir que la tonalité demeure la même, du début à la fin: constat d'échec il y eut au début — «Oui, oui; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge;

vous n'en viendrez jamais à bout...», disait le portier aux servantes nettoyant le seuil d'un Allemonde déjà stigmatisé (I, 1; 7) — , et constat d'échec — la mort — il ne pourra qu'y avoir à la fin. Entre ces deux pôles du temps de la tragédie, les espoirs — ces «comme si» posés au cœur d'un futur indéfini — renaîtront toutefois subrepticement, comme pour enfoncer l'épée au cœur des survivants et générer de l'intérieur les motifs de circularité, sorte d'échos répétitifs mêlant les divers temps de la fiction par inférence: Pelléas connaîtra l'espoir d'un départ salvateur (II, 4; 40), Mélisande celui d'un bonheur amoureux qui se laisse entrevoir auprès de Pelléas, Golaud celui d'un mouvement de la vérité vers lui auprès d'une femme-enfant qui se meurt, Arkël celui de la venue d'une époque de sérénité (IV, 2; 75) — «Mais à présent tout cela va changer. [...] Et c'est toi [Mélisande], maintenant, qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois...». Tous ces élans prenant l'allure de motifs d'ouverture, d'amorces possibles au cœur d'un monde dont le cours est déjà réglé — la fatalité posée au début de la pièce ne peut appeler que son terme, pour refermer et ainsi accomplir le cercle — , c'est la guérison du père de Pelléas qui en est la cause (IV, 1; 72). Mais tout, ce jour-là, se termine tout de même par la violence, la peur, la mort. Toute tentative de prise sur le temps est reléguée à son extrême dans le négatif et confirme l'échec de la volonté des personnages, ne serait-ce que sur leur propre état affectif. À la joie, dans cet acte IV condensant en somme toute la fable, succèdent inévitablement le malheur et la fin tragique: en une seule journée, entre le matin et le milieu de la nuit. Alors que le temps aurait pu, pour la première fois, être entre les mains des personnages — pour une rare occasion, ils semblent réellement agir: Pelléas «décide» de partir, Golaud jette sa violente jalousie au visage de Mélisande qui, elle, répond à l'amour de Pelléas — , il leur échappe et les double de vitesse, les projetant vers ce qui ne peut qu'être, à savoir le retour de la marque dans le corps, par le meurtre perpétré par Golaud. Corps stigmatisés — touchés par l'épée qui les signe au nom d'une autre chose — que ceux des trois héros, autant que le sont

les marches de la grande porte du premier acte, chairs toujours déjà témoignages de ce qui fut et se répète *ad infinitum* — comme le fait aussi le cycle du désir. Meurtre il y a eu, dans une antécédance dont on ne sait rien et qui nous imprègne parce que le stigmaté en demeure en notre monde, et meurtre il ne peut qu'y avoir, indéfiniment, pour que survivent à la vie d'autres traces. C'est donc par l'effet formel que se produit et s'exhibe le symbole comme entité systémique repérable.

L'espace, quant à lui, agit comme adjuvant du temps — il s'en trouve ainsi tout autant aboli, faisant figure d'utopie, rien et tout à la fois (dans *Allemonde*, en néerlandais, *Al* signifie *tout* — Maeterlinck était aussi Flamand): tous les mondes, ce n'est aucun monde, c'est le lieu de tout le monde, donc de personne — , c'est-à-dire que son utilisation concourt du même objectif de figurer un certain arrêt du monde sur lui-même: dans cet espace gigantesque, tout mouvement de vie semble de l'ordre de l'intrusion, de l'étrange — par exemple, ces colombes qui vont se perdre dans la nuit en sortant de la tour et qui annoncent l'arrivée de Golaud (III, 2; 53-54) — et ceci vaut pareillement pour toute manifestation vocale: la voix est malvenue dans ce monde silencieux où les eaux semblent plus communicatives que les êtres humains. Parfois, l'espace sert à créer l'illusion d'une disjonction temporelle entre les scènes, c'est-à-dire à dissimuler la simultanéité. C'est le cas au dernier acte, dont les deux scènes représentent le même moment — la fin d'une journée du début de l'hiver — , en jouant toutefois des positions extérieur/intérieur (par rapport à une porte derrière laquelle meurt Mélisande) et haut/bas (par rapport à la position qu'occupent les servantes dans la salle basse, tandis que leurs maîtres se trouvent dans la chambre). Il y a bel et bien imbrication de ces deux scènes, dont les éléments correspondent parfaitement dès qu'on les juxtapose en abolissant les axes comparatifs extérieur/intérieur et haut/bas. Temps de la narration et temps de la représentation ne coïncident plus dans cet

acte final: le lecteur lit dès lors deux fois la même action — et il constate fortement que l'action, ce n'est pas que la présence et le jeu des corps — , selon des angles de vision différents. Il s'aperçoit que ce que l'on voit quand on se trouve à l'intérieur ne correspond pas à la réalité des choses, alors que ce que l'on sait quand on se trouve à l'extérieur correspond à un savoir des choses réelles — dialectique qui, chez Maeterlinck, n'est pas due qu'aux exigences de la représentation théâtrale, comme nous l'expliquerons plus bas. Ici, c'est le même temps de la narration qui est répété, c'est-à-dire que des narrateurs différents racontent des moments différents de la fiction et de la représentation, mais dans le même moment de la narration. Ailleurs dans la pièce, on remarque qu'il arrive que ce soit le même temps de la fiction qui soit répété, mais jamais en simultanéité — nous pensons à l'exemple remarquable de la chute de l'anneau de Mélisande concomitante à la chute à cheval de Golaud: là, ce sont deux narrateurs différents qui, à des moments distincts de la narration et de la représentation — soit, pour Mélisande, à l'acte II, scène 1, p. 28 («Il est tombé dans l'eau!...»); pour Golaud, à la scène suivante, p. 29-30 («Je venais d'entendre sonner les douze coups de midi.») — , racontent le même moment de la fiction. Ce que ces procédés utilisés à l'acte V et à l'acte II ont de semblable, c'est l'aspect constatatif d'une des deux scènes de chaque acte — soit la scène 2 de l'acte II et la scène 1 de l'acte V, qui ne fait coïncider temps de narration et de fiction que pour s'effacer devant la scène 2 — , qui se présente comme un récit au passé. La mort s'étire ainsi dans un temps dédoublé, suivant le parcours des astres, ne commençant ni ne finissant.

À minuit, au mitan de la pièce, Mélisande se penche vers Pelléas — révoltée vers le bas alors qu'elle se trouve au plus haut point du royaume d'Allemonde, la tour (III, 2; 51). La tension de ses cheveux de même que le passage du vouvoiement au tutoiement entre les deux personnages, c'est le début de la déchéance, de la disgrâce. On peut donc affirmer que

deux blocs temporels égaux dessinent l'action d'un balancier en une montée et une chute, culminant dans un éteignement total des corps et des passions, accomplissement du cycle à travers un temps événementiel correspondant à peu près à une année.

Le temps de la fiction s'inscrit donc comme circularité, cependant que le temps de la narration fonctionne sur le mode de l'ellipse, de la cassure rythmique — sorte d'anacrouse discursive — , avons-nous dit plus avant. De là naissent les trous de la narration qui avance à grands pas entre les scènes — peut-être surtout entre les actes — , obligeant le lecteur à resaisir la trame élidée. Par exemple, au premier acte, aucun des liens unissant les quatre scènes n'est donné: des exercices de supplétion, de gymnastique mentale en fait, sont exigés du récepteur qui doit de fait redéfinir sans cesse la structure temporelle de la fiction, vu le travail qu'effectue le temps de la narration sur le discontinu. L'absence d'ancrage temporel ajouté à ces exercices de déstabilisation, le cadre temporel de la pièce est rendu si flou qu'une atemporalisation de l'histoire est réalisable dans le présent de sa représentation ou de sa lecture. Éternel retour, cycle accompli, encore une fois...

Revenons à cette scène de la première rencontre entre Golaud et Mélisande (I, 2; 8 sq). Qu'en est-il, à présent, du souvenir sans objet dont Mélisande se voit envahie dès le début de la pièce (I, 2; 8)? De quel type de mémoire s'agit-il ici? Comme nous l'avons vu, aucune chose n'est nommée cependant que c'est cette chose— on pourrait peut-être parler plus spécifiquement de phénomène — qui fait parler. Quelque chose se donne donc ici qui n'est pas déictique, qui n'est pas non plus du signifiant — si ce n'est un simple trou au lieu de l'Autre. Une mémoire qui s'invente en somme, et que subit Mélisande.

La première phrase qu'elle dit dans cet acte — la première réplique qu'elle dit de la pièce, en fait — passe par la négation et par une expressivité qui nous laisse inévitablement intuitionner un affolement traversant le corps de l'héroïne jusqu'à la voix: «Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule?», lui demande Golaud; «Ne me touchez pas! ne me touchez pas!», répond-t-elle dans un tressaillement d'effroi que la représentation scénique n'arriverait pas à rendre aussi intensément que le fait le mot en son dire. L'énonciation nous démontre clairement que Mélisande se «souvient» de quelque chose, cependant que ce quelque chose elle n'en sait rien. Elle n'en sait rien du point de vue du contenu de la pensée, du moins. Il s'agit donc d'une pensée sans objet — nous concevons ici le sujet épistémique, «supposé savoir». Cette phrase, ce signe, voit donc son objet déporté vers un *topos* qui ne relève pas du langage mais de la parole. Dès lors, plus moyen d'oublier le dire derrière le dit: Mélisande souffre bien de certaines «réminiscences», cependant que celles-ci ne sont pas données en tant qu'objets de perception — le dit — mais sont suggérées dans le dire. Car en fait, rien n'est dit qu'un possible trauma, dans les marques de cet affect fondamental qu'est la peur (et qui subsiste invariablement chez les «avertis» chers à Maeterlinck — ceux dont l'œil entend et dont l'oreille voit). Investi en après-coup, un événement arrive d'un ailleurs dont nous ne savons rien de plus que ce que le dire de Mélisande nous en propose, ce qui se résume somme toute à très peu — d'où vient-elle, avant Allemonde? et est-ce bien une question que l'on doit se poser? Mélisande possède bien une mémoire, mais une mémoire faite de restes actualisés, transformation indicielle et singulière d'une amnésie assujettissant de la même façon les autres personnages, qui paraissent eux aussi évoluer dans un monde de pensée dont il ne connaissent aucunement les engrammes ni les systèmes relationnels de ceux-ci. Partant, les règles de causalité leur sont dissimulées: ceci les empêche d'arriver à une quelconque connaissance du fondement de leurs actions. Un substrat est ainsi postulé qui se trouve détaché de la représentation, laquelle, toutefois, le

rend sensible à l'écoute. Ce que le personnage dit et ce qu'il entend de son dire contribuent à le diffracter et à l'absentifier à lui-même: dès qu'il investit dans son dire un élément dont il ne sait rien, sa conscience de lui-même s'efface au profit d'une hétérotopie qu'il porte néanmoins en lui-même. Ceci lui fait dire à son tour: «Qu'est-ce qui m'arrive?» — c'est exactement ce que fait Golaud après qu'il eût rencontré Mélisande pour la première fois. Mélisande, l'inconnue égarée qui investira et détruira ultérieurement toute vie, fait de lui un amnésique partiel: «Pourquoi êtes-vous venu ici?», lui demande-t-elle; «Je n'en sais rien moi-même.» (I, 2; 12) Je n'en sais rien en tant que sujet du savoir, mais niant j'affirme par mon dire le fardeau destructeur de mon ignorance: une étrangère s'est servi de moi pour se signifier comme Autre, inventant par sa présence en moi l'ordre de mon désir et celui de ma mort.

Mais ne perdons pas de vue Mélisande. Sur le plan diégétique, Mélisande, c'est celle qui est, l'objet privilégié du désir amoureux (de Golaud, de Pelléas) ou de l'amour tendre (Arkël, Yniold); et pourtant, c'est tout autant celle qui n'est pas, dans son présent autant que dans son passé ou son futur, dans son corps comme dans son être. C'est un être de *duplicité* — sachant bien ce que ce terme propose chez Lacan, lequel l'utilise pour caractériser le signifiant — , ex-centré en son être et en son dire. Mélisande est la plus nette preuve que le théâtre de Maeterlinck est un théâtre de *l'effet*. Non pas présence, mais bien plutôt effet d'une présence en soi: sujet-non-sujet et objet-non-objet. Ce qu'elle donne à voir et à entendre, c'est en clair les impacts d'un processus externe à la figure qui le porte. Nous avons précédemment, au chapitre III, constaté que le corps de Mélisande, très légèrement blessé, constituait un signe débordé, affolé, en métamorphose. Ça ne veut rien dire, et pourtant ça a l'air de dire (quelque chose). Manifestement, ça parle en moi, ça parle par moi. Et pourtant, ce n'est pas moi qui parle. Mais c'est aussi moi, manifestement. Je ne

pense pas, mais ça parle tout de même sur une autre scène. Ça se parle tout seul, ça me parle en moi, par le biais de mon discours, dans mon corps qui crie. Je ne sais pas de quoi ça parle: je sais seulement qu'à chaque fois que je crois en saisir l'objet, cette parole pourtant pleine se transforme en un fluide insaisissable. Et surtout, cela se passe en dehors de ma volonté, de façon autonome. «Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais ... Je ne dis plus ce que je veux...»: voilà ce que dit la parole pleine de vide de Mélisande sur son lit de mort (V, 2; 102). Elle est, à ce moment-là, passive dans le symbole, en subissant l'action. Elle pâtit, Mélisande, au sens propre. Elle souffre, manifestement. Et cependant, elle ignore de quoi elle peut bien pâtir, et nous, lecteurs, l'ignorons tout autant. Elle ressent des effets qui passent dans ses gestes, sans que le sens de ceux-ci se donne à voir dans son discours. «Ça parle dans l'Autre», disait Lacan, mais ça parle en silence. Nous avons repéré précédemment dans *PM* quelques marques de déliaison syntaxique¹ ou sémantique, ainsi que de discontinu temporel. Comme trame de fond de tous ces écarts, c'est le silence essentiel que l'on retrouve. Maeterlinck a fait de la négation le principal outil discursif de l'avènement du symbole²; c'est ainsi le silence qui, par l'omission radicale de l'articulation, déclenche la signifiante au lieu de simplement rompre la chaîne. Le silence pose ce qu'il nie en le figurant — et c'est peut-être le seul signe absolument motivé qui existe. C'est dans la saisie des nœuds de silence que se trouve le véritable mouvement fondateur de toute la tragédie, à savoir celui des pulsions de mort. Dans le silence, en basse continue, une tonalité translucide fait prendre tout son relief à la parole en la déportant vers l'étrangeté — et vers ce lieu de l'inquiétant. On a l'habitude, au théâtre, de faire du moment de silence

¹ La syntaxe concerne les marques faites sur les opérations de la représentation même; en cela, elle est espace investi de la symbolisation, c'est-à-dire cette part du discours qui ne relève plus de l'image sémiotique et qui n'est plus «garante de l'image théorique» (Julia Kristeva, «Le Sujet en procès: le langage poétique» in *L'Identité, op. cit.*, p. 232), projetant le sujet vers l'hétérogène de la signification.

² On pourrait aussi inclure au recensement ces nombreuses marques de forclusion linguistique, oppositions discordantes s'établissant entre deux segments d'un syntagme: ne-pas, ne-rien, ne-plus, ne-jamais, énoncés dans la crainte ou dans l'empêchement qu'impose une force extérieure au sujet.

l'épiphénomène de la parole articulée, et par le fait même du discours de celui qui sait le fondement du dramatique. Chez Maeterlinck, c'est dans le silence que se troublent les cœurs et que se mettent à douter les esprits; c'est par le silence aussi que se constitue l'architecture textuelle puisque c'est là que s'y tait le mieux l'énoncé dans sa dérobade au profit de l'énonciation, pleine d'un désir de lectures en sémiose. Le silence s'érige donc comme pierre angulaire de la dramatisation et de la discursivisation: ce n'est plus ici lui qui vient sectionner et rupturer la linéarité de l'articulé, c'est la parole qui jette au visage la limite vibratoire des signes. Derrière les mots de la parole se cache la voix de la communication nue — peut-être bien celle des âmes entre elles, comme le rêvait Maeterlinck —, dans le refus de la maîtrise, au métacentre du murmure évocatoire. Le silence n'a rien de compensatoire: il supporte plutôt tout le poids signifiant du manque, il est par excellence la marque de ce «plein en creux», la trace la plus volubile et la plus prégnante du manque dans l'Autre. Et ce manque ouvre directement sur *autre chose*, qui «continue d'exister même quand elle n'est plus perceptible par les sens»¹ — «Mais ce n'est pas cela... ce n'est pas cela...», dit Mélisande à Golaud qui, voyant la vérité de l'amour de son frère et de sa femme, préfère nier: «Qu'est-ce donc? — Ne peux-tu pas te faire à la vie qu'on mène ici?» (II, 2; 33). Plongé dans le mutisme, le sujet est ainsi soumis à un sentiment d'irréalité. Ainsi, c'est en lui que le fantasme unitaire d'objet phallique repose et tente vainement de se reconstituer. Le silence *signe* l'absence de vérité tout en accordant au sujet l'espoir qu'il ne s'agisse là que d'un leurre — alors que la parole certifie qu'il s'agit bien d'une machination née d'une ignorance *réelle*. «Ce n'est pas la vérité qu'on censure, mais c'est plutôt, à l'inverse, la vérité qui censure.»² Le mot se dérobe non pas face à l'objet du dit, mais face au processus du dire lui-même: le Symbolique est ainsi réfuté comme fin obligée.

¹ André Green, *Le Travail du négatif*, Minuit, 1993, p. 30.

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Titre de la lettre (Une lecture de Lacan)*, op. cit., p. 84.

«Mais le plus souvent, le silence suffit, pour que la plainte s'élève; la souffrance se répète, et, forcément, se dit [...]»¹. Dans la répétition, le non-dit devient énigme, puis délire devant l'insaisissable, l'impensable. Le vide de parole, l'absence de l'objet absent et annulé — «absence sans absent»², dirait Fédida — , appelle le sujet — personnage, lecteur — à basculer dans le vide silencieux se terrant derrière le mot. Ce n'est pas que «les mots me manquent», c'est que «les mots manquent» et ne sont qu'effets de symptôme. Voilà le lieu privilégié de la souffrance: la fin du dicible par la parole pour celui qui serait le sujet et la limite de la signification telle qu'il l'appréhende. La limite du pouvoir d'action aussi, car les personnages de *PM* agissent bien moins qu'ils ne parlent *réellement*. Ainsi, leur douleur se compose dans le malheur qu'ils ont de ne jamais pouvoir advenir en tant que sujet — de la parole, du faire: du désir. Leur non-loi ne vaut rien à côté de l'incommensurable poids de la Loi de l'Autre. Dès le départ, inexorablement, tout est consommé... et aucune peine ne saurait être anéantie, jamais, car jamais l'objet ne saurait être «élevé à la dignité de Chose».

¹ François Gantheret, François, «Une Parole qui parle d'elle-même», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 23, 1981, p. 27.

² Pierre Fédida, «Une Parole qui ne remplit rien», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 11, 1975, p. 91.

CONCLUSION

PM: œuvre ouverte, avons-nous dit précédemment. Effectivement, il semble impossible d'en canaliser le flux dans une seule lecture unifiante, car tout y est contenu mais aussi le contraire de tout: un idéalisme effrené et un scepticisme blasé, la liberté humaine et le poids de la destinée. Il a donc fallu, dans un temps premier, aborder ce texte avec une sorte de volonté de consentement à un état second probable: l'inclination philosophique supposée par le texte tient ainsi d'un extra-ordinaire de l'intelligence¹ et est dû plutôt à l'appréhension par l'absence de pensée que par la pensée même. Rappelons Foucault, *Les Mots et les choses*, cité en épigraphe: il existe un ailleurs qui est à la fois un ici, qui se donne comme autre que la pensée mais contenu dans elle et la contenant pourtant, faisant spirale avec elle. Il existe donc un état parallèle, état de semi-veille ou d'écoute flottante, dont on ne peut parler sans l'avoir au préalable expérimenté, et dont ensuite on n'arrive jamais à mieux rendre compte que plongé dans un état similaire. Car c'est le semblable qui est garant de la connaissance subjective de l'objet, et c'est selon cette formule que l'intelligence arrivera le mieux à rendre compte de ce qui constitue toujours pour elle un hors-champ. «[...] le semblable n'est connu que par le semblable [...]»², disait Maeterlinck: une modalité relationnelle du même type doit ainsi s'établir entre le sujet-lecteur et l'objet textuel. Le texte porte en lui tout ce qu'il faut pour amener son lecteur à abdiquer devant son autorité,

¹ «C'est nous qui ne comprenons pas, parce que nous sommes toujours dans les bas-fonds de notre intelligence», disait Maeterlinck, «Sur les femmes», in *IPS*, p. 57.

² Maurice Maeterlinck, «Ruysbroeck l'Admirable» in *IPS*, p. 64.

jusqu'à y risquer son ipséité, et quitte à subir une très importante transformation, assujetti qu'il sera à un ordre d'«irréalité» fixant des règles qui ne lui sont pas familières. Il vivra alors la menace de l'exil hors de soi dans l'angoisse, parce qu'il sentira la cohérence de son moi ébranlée et perturbée par l'incohérence profonde du contre-monde qui se présente à lui sous sa face maléable — le phénomène des signes — , ce qui ne sera pas sans lui faire ressentir une certaine euphorie, un certain vertige, à condition qu'il consente à se laisser intégrer en tant que particule dans cette structure expansive qui subvertit les représentations, et quitte à frôler l'abîme de la dissolution moiïque— pulsion de mort, et attrait du gouffre ne vont pas sans plaisir du texte, ce moment où un incompatible rapport sujet/langage fait chanceler des positions qui s'avéreront bientôt intenable. S'il accepte de se compromettre de la sorte avec le texte, c'est le contrôle de son moi qu'il perdra progressivement dans le vertige de l'expérience de lecture. Ainsi, lire ne reviendra plus désormais à détecter et nommer des sens en accord avec son propre bagage de représentations prédéfinies, mais à en reconnaître l'improbabilité. Alors peut s'inventer un *topos* non limitatif, hors du «code des signes quotidiens et rompant ainsi la clôture de l'identité»¹. Ce lieu reçoit l'abolition de l'individu de la *doxa*, la dissolution du moi en une jouissance qui se fait toutefois mort et renaissance, début d'une ère et terme d'une autre. Moment d'impuissance extrême —innocence — du moi exproprié mais plongé dans ce qui se compose en une rupture régénératrice d'identité, l'acquisition de cette connaissance du signifiant du manque vient briser, pour le lecteur de *PM*, la cohérence d'un en soi qui se croyait autre que l'image. Transport en dehors de la censure, débordement de la pensée du sens au profit d'un possible non-sens ou d'une cohérence à constituer dans le lieu de l'étrange; abandon de tout projet de suture et de tranquille fixité véridictive; destruction, puis restitution autre et même à la fois: *symbolique*. Ainsi, notre pensée cesse de nous

¹ Jean-Pol Madou, *op. cit.*, p. 150.

appartenir et se désigne comme Autre, atopique. Flux, reflux: sémiotique pulsionnelle sous-jacente au langage quotidien, contrant toute inertie du signe, plongeant le lecteur dans une suite d'états discontinus, dans les silences et les blancs où affleure la parole authentique. Le sujet lecteur ainsi se fait surface vierge, signe immotivé désirant du texte sa propre relance dans le champ de la signifiante. Ainsi, à son tour, peut-il être lu comme objet d'une passion, celle du texte qui pâtit en lui, qui pâtit de lui...

Donner à voir, encore pour la première fois, encore... Donner, toujours... Donner le vu et la vue de ce qui n'a pas été vu, offrir à l'œil de se poser sur ce qui de toute éternité lui a échappé parce que trop coruscant, dans la démonstration du regard qui regarde. Donner à voir qu'il y a de la vue au delà de l'objet; donner à voir l'objet dans le voir, dans l'installation d'une optique qui s'observe, externe et interne à la fois. Donner le souvenir du jamais vu, mener la rétine à sa tension maximale pour établir la fondation d'un passé qui se fantasmait devant soi. Poser le cercle comme l'atome en fission, dans la répétition fulminante des schèmes, et laisser penser qu'il n'y eut jamais de moment fondateur autre que celui de l'œuvre en son effet perceptuel. Voilà le théâtre de Maeterlinck, voilà notre symbole: un acte de croyance — et nous savons ce que cette assertion a de risqué dans le cadre d'un tel essai. C'est toute la modalité relationnelle au savoir et au pouvoir qui est ici remise en cause. Qui possède quel savoir? qui détient quel pouvoir? Le péril naît dès que le leurre du simulacre nous laisse figurer que le sujet et l'animé agissent sur l'objet et l'inanimé. *PM*, c'est la preuve qu'il n'y a pas de métasavoir et qu'il ne s'agit pas de penser mais de vivre le texte. C'est la preuve qu'il faut non seulement lire à la lettre, mais lire la lettre pour la lettre. Lire pour lire, et lire ce qui s'écrit pour mieux s'écrire, encore peut-être. «Le symbole est donc une intensification extrême du figuré qui *transfigure* l'image en icône vénérable,

recélant intimement son sens, incarnant dans le ventre de sa matérialité la constance d'une promesse significative.»¹

Ce que nous souhaitons proposer par notre réflexion théorique sur la nature et la manifestation du symbole littéraire — ses machinations — , et parallèlement par notre lecture de *PM*, c'est une critique de la pensée sémiotique de l'inclusion absolue de la référence dans le champ du langage². Le code des signes suppose que la pensée n'excède jamais certaines limites prédéfinies. Mais, bien qu'on n'en veuille rien savoir, il reste qu'il y a encore et toujours du mystère, il y a de l'imprévu, de l'irrésolu, de l'extravagant, du hors-scène — et partant de l'obscène ne *devant* pas être dévoilé. C'est parce que la Loi des Lois interdit de nommer, donc de représenter Dieu que Maeterlinck «blasphème»: il tente de nommer ce qui n'a de raison que d'être, justement, innommable et irreprésentable, et tentant de nommer il se relève à lui-même les limites extrêmes du langage. C'est parce qu'il faut qu'il y ait autre chose qu'il y a symbole, mais c'est surtout et avant tout pour montrer tout l'absurde de l'absence de cette autre chose que le symbole envahit le dire du texte. Au bout du compte, le symbole — hérésie du signe — nous prouve la folie du leurre qu'est le simulacre et présentifie l'absence de Dieu, hors du nom, dans la seule mouvance. Mieux encore (ou pire, c'est selon): le symbole dissout la figure plutôt qu'il la construit, de la même façon qu'il disloque tout sujet tentant de l'investir de son regard profanateur. C'est peut-être là ce que la lecture de Maeterlinck nous apporte de plus précieux et de plus profitable: la littérature, c'est la preuve de la présence de l'énigme, malgré le signe qui n'offre aucune espèce de garantie — bien qu'il existe justement dans le but de prouver le

¹ Gilbert Durand, «L'Occident iconoclaste. Contribution à l'histoire du symbolisme», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 2, 1963, p. 5.

² Peirce parle d'*objects*, non de *things* : façon de dire qu'il n'y a pas d'objet extérieur au signe, puisque le signe inclut son objet. Notre symbole, sous cet angle, serait ainsi un légisigne dont l'objet immédiat serait une sorte d'objet dynamique qui constamment s'absenterait.

contraire — et qui jamais n'arrive à épuiser le réel, et qui ne parvient nullement à évacuer cet arrière-plan qu'est l'«autre monde». Le symbole se pose ainsi comme l'envers du simulacre, c'est-à-dire comme le simulacre en décadence à *l'œuvre dans le désir*. La raison n'est jamais, dans le déclenchement poétique, souveraine; mais malgré tout, c'est toujours sur elle que table d'abord la pratique lectorale pour empêcher le versement dans une certaine folie.¹ Une ouverture sur *autre chose*, par un témoignage muet dans le geste et dans la voix: voilà ce qu'articule le symbole chez Maeterlinck. On peut y voir un geste métaphysique, faisant de cette autre chose une altérité ontologique; on peut aussi y lire un désir de poser la signification comme signifiante au seul rebond de la signifiante, un peu comme le signe se voit constamment débordé de sa pseudo-fixité dans la mouvance de l'interprétance. Artaud amalgame très subtilement ces deux positions dans son *Théâtre et son double*:

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de *l'Incantation*.²

L'incantation, c'est peut-être ça le langage qui parle du langage en dehors de tout métalangage... Parce que ce n'est plus dans la marge, du côté sombre de la face du texte que se produit le symbole, il se pose comme le texte en tant que tel — le symbole est parole — , et bien qu'il en motive l'implicite, il n'en constitue nullement la doublure. Le symbole

¹ Folie due au simulacre textuel de la jouissance et de la mort, ouverture sur le domaine du sacré. Cf. Jean-Pol Madou, *op. cit.*, p. 147.

² Antonin Artaud, «La Mise en scène et la métaphysique» in *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 69.

est bel et bien visible pour l'œil et constitue le chiffre perceptible dans la course des signes où il transparait. Malgré que sa pulsation se laisse sentir sous le flux signifiant, il n'en forme ni l'envers, ni la dominante, ni l'étage supérieur: il s'y laisse entrevoir en filigrane comme ce qui est à la fois ce qui n'est pas, plus ou pas encore.

Tout ce que nous avons pu relever de ce phénomène qu'est le symbole, tout ce que notre lecture, bien sûr motivée, est arrivée à détecter de sa troublante mécanique dans le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, l'extrait suivant d'un roman de Michel Tournier le porte déjà en lui et le relance vers un espace autre, où la croyance en ce corps lumineux et mortifère qu'est le symbole se fait à la fois salvatrice et assassine. Le symbole, malgré tout ce qu'on peut en dire, nous prouve bien que malgré nous, il demeurera ailleurs, dans le *toujours* du champ fictionnel qui en magnifie le déploiement.

Tout est dans les symboles [...]. Qui pêche par les symboles sera puni par eux! [...] Le *symbole* bafoué devient *diabole*. Centre de lumière et de concorde, il se fait puissance de ténèbres et de déchirement. [...] Il vous reste à connaître le comble de cette mécanique des symboles, l'*union des ces trois figures en une seule qui est synonyme d'apocalypse*. Car il y a un moment effrayant où le signe n'accepte plus d'être porté par une créature, comme un étendard est porté par un soldat. Il acquiert son autonomie, il échappe à la chose symbolisée, et, ce qui est redoutable, il la prend lui-même en charge. Alors malheur à elle! Rappelez-vous la Passion de Jésus. De longues heures, Jésus a porté sa croix. Puis c'est sa croix qui l'a porté. Alors le voile du temple s'est déchiré et le soleil s'est éteint. Lorsque le symbole dévore la chose symbolisée, lorsque le crucifère devient le crucifié, lorsqu'une inversion maligne bouleverse la phorie, la fin des temps est proche. Parce qu'alors, le symbole n'étant plus lesté par rien devient maître du ciel. Il prolifère, envahit tout, se brise en mille significations qui ne signifient plus rien du tout.¹

¹ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Gallimard, 1970, p. 172-173.

BIBLIOGRAPHIE

- AIGRISSE, Gilberte, «La Notion de symbole dans la psychologie moderne», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 3, 1963, p. 3-18.
- «Efficacité du symbole en psychothérapie», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 14, 1967, p. 3-24.
- ALLEAU, René, *De la nature des symboles*, Paris, Flammarion, 1958, 121 p. (coll. «Symboles»).
- *La Science des symboles: contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Paris, Payot, 1989, 292 p. (coll. «Bibliothèque scientifique»).
- ANDERSON, David L. *et al.*, *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, New York, New York University Press, 1975, 160 p.
- ANDRIEU, Jean-Marie, *Maeterlinck*, Paris, Éditions universitaires, 1962, 126 p. (coll. «Classiques du XX^e siècle»).
- ANZIEU, Annie, «Processus transférentiel et symbolisation», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 619-1 628.
- ARRIVÉ, Michel, *Linguistique et psychanalyse. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Librairie des Méridiens/Klincksieck, 1987, 180 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, 251 p. (coll. «Idées»).
- ATHANASSIOU, Cléopâtre, «Place de la représentation dans les processus de symbolisation», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1701-1705.
- AUGUSTIN (saint), *La Trinité II*, Paris, Éditions de Saint-Clair, 1955, 706 p. (coll. «Bibliothèque augustinienne»).
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, 214 p. (coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine»).

- «Message», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 5-6.
- BACKÈS, Jean-Louis, «La Pratique du symbole», *Littérature*, n° 40, décembre 1980, p. 3-17.
- BARRE, André, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, New York, Burt Franklin, 1968, 414 p.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 247 p. (coll. «Points. Civilisation»).
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1971, 277 p. (coll. «Points. Littérature»).
- *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 187 p. (coll. «Points. Littérature»).
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p. (coll. «Points. Littérature»).
- *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 439 p. (coll. «Points. Essais»).
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 235 p. (coll. «Débats»).
- BÉGOIN-GUIGNARD, Florence, «Symbolisation et géographie des identifications», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 681-1 694.
- BELLEMARE, Pierre, «Symbole: fondements anthropobiologiques de la doctrine aristotélicienne du langage», *Philosophiques*, vol. IX, n° 2, oct. 1982, p. 265-279.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, 356 p. (coll. «NRF. Bibliothèque des sciences humaines»).
- BERG, Christian, «Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, mai 1982, p.119-135.
- BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Bern, P. Lang, 1989, 387 p.
- BORELLA, Jean, *Le Mystère du signe: histoire et théorie du symbole*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1990, 270 p. (coll. «Métalangage»).
- BRAUNSTEIN, Nestor, *La Jouissance. Un concept lacanien*, Paris, Point hors ligne, 1992, 330 p.
- BRUCHER, Roger, *Maurice Maeterlinck. L'œuvre et son audience. Essai de bibliographie 1883-1960*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972, 146 p.
- CARELS, Nicole, «Altérité, narcissisme et fonction symbolique», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 673-1 680.

- CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus. On Heroes and Hero Worship*, Londres/New York, Dent/Dutton, 1965, 474 p. (coll. «Everyman's Library»).
- CASSOU, Jean *et al.*, *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, 291 p.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, 297 p. (coll. «Poétique»).
- COGEZ, Gérard, «Premier Bilan d'une théorie de la réception», *Degrés*, n° 39-40, 1984, p. d-d16.
- COMPÈRE, Gaston, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, 269 p.
- *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, 242 p.
- COSTE, Didier, «Trois Conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, n° 43, 1980, p. 354-371.
- CROSMAN, Inge, «Reference and the Reader», *Poetics Today*, n° 4, 1983, p. 89-97.
- DÄLLENBACH, Lucien, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, vol. I, n° 177, 1980, p. 23-37.
- DÄLLENBACH, Lucien et Jean RICARDOU éd., *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982, 219 p. (coll. «Bibliothèque des signes»).
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, 532 p. (coll. «Universitas»).
- DECLoux, Simon, «Le Symbole: introduction philosophique» in *Langage et symbole*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain-la-Neuve, 1984, p. 6-16 (coll. «Série interdisciplinaire»).
- DEGUY, Michel, «Usages poétiques du symbole», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 13, 1967, p. 3-22.
- DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe: introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979, 215 p.
- *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, 217 p. (coll. «Le Point philosophique»).
- DELVAILLE, Bernard, *La Poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971, 431 p. (coll. «P.S.»).
- DESCAMPS, Maryse, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Labor, 1986, 115 p. (coll. «Un livre, une œuvre»).
- DESONAY, Fernand, «Le Théâtre de Maeterlinck» in *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p. 275-288.

- DIERKENS, Jean, «La Voie symbolique, seule approche rationnelle des principes créateurs de l'univers et de ses objets», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 40-41, 1980, p. 19-36.
- DONNET, Jean-Luc, «Symbolisation et règle fondamentale: le "faire-sens"», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1907-1917.
- DUPARC, François, «Vie et mort des représentations. Symboles et mouvements du sens», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1919-1928.
- DURAND, Gilbert, «Les Trois Niveaux de formation du symbolisme», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 7-29.
- «L'Occident iconoclaste. Contribution à l'histoire du symbolisme», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 2, 1963, p. 3-18.
- *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 128 p. (coll. «SUP»).
- ECO, Umberto, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1984, 447 p.
- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1985, 314 p. (coll. «Le Livre de poche/Biblio essais»).
- *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.
- «Notes sur la sémiotique de la réception», *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 81, 1987, p. 5-27.
- *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 285 p. (coll. «Formes sémiotiques»).
- *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor, 1988, 220 p.
- *La Production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992, 125 p. (coll. «Le Livre de poche. Biblio. Essais»).
- EDELIN, Francis, «Médiation rhétorique et formation du symbole», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 26, 1974, p. 27-38.
- ELIADE, Mircea, «Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques» in *Polarité du symbole*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p. 15-28 (coll. «Les Études carmélitaines»).
- *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, 393 p. (coll. «Petite Bibliothèque Payot»).
- *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, 238 p. (coll. «Tel»).

- ELIAS, Norbert, *The Symbol Theory*, Londres, Sage Publications, 1991, 147 p.
- FÉDIDA, Pierre, «Une Parole qui ne remplit rien», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 11, printemps 1975, p. 91-101.
- FLAM, Léopold, «Symbolisme et philosophie», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 12, 1966, p. 7-18.
- FLETCHER, Angus, *Allegory. The Story of a Symbolic Mode*, Londres, Cornell University Press, 1964, 418 p.
- FOLCH, Pere et Terttu ESKELINEN DE FOLCH, «Symbolisation, jeu et transfert», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 629-1 642.
- FRÉJAVILLE, Annette, «Représenter, signifier, symboliser», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 2 003-2 008.
- FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard 1942, 119 p. (coll. «Folio. Essais»).
- *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976, 280 p. (coll. «Petite Bibliothèque Payot»).
- *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, 251 p. (coll. «Idées»).
- *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 342 p. (coll. «Folio. Essais»).
- *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1988, 441 p. (coll. «Petite Bibliothèque Payot»).
- *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, 442 p. (coll. «Connaissance de l'inconscient»).
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, 454 p.
- GANTHERET, François, «Une Parole qui parle d'elle-même», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 23, printemps 1981, p. 23-35.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 p. (coll. «L'Univers des discours»).
- «Les Régies de la lecture littéraire», *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 8-18.
- GIBEAULT, Alain, «Symbolisme inconscient et symbolisme du langage», *Revue française de psychanalyse*, tome XLV, n° 1, janv.-fév. 1981, p. 139-159.
- «Travail de la pulsion et représentation: représentation de chose et représentation de mot», *Revue française de psychanalyse*, tome XLIX, n° 3, mai-juin 1985, p. 753-772.

- «Présentation du rapport: "Destins de la symbolisation"», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 493-1 515.
- «Rapport: "Destins de la symbolisation"», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 517-1 617.
- GILLIBERT, Jean, «Libido, rêve, symbole, interprétation: de Freud à Jung, de Jung à Freud», *Revue française de psychanalyse*, tome XLV, n° 1, janv.-fév. 1981, p. 57-86.
- «L'Inconscient aux portes de la construction symbolique dans le langage poétique et le langage de la schizophrénie», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 893-1 905.
- GLORIEUX, Jean-Paul, *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1982, 526 p.
- GORCEIX, Paul, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 411 p.
- «Symbolisation, suggestion et ambiguïté. G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck», *Les Lettres romanes*, vol. XL, n° 1, 1988, p. 211-226.
- GOT, Maurice, *Théâtre et symbolisme. Recherches sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Paris, Le Cercle du livre, 1954, 344 p. (coll. «Les Grandes Études»).
- GRAVIER, Maurice, «Strindberg et Maeterlinck», *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XL, n° 1, 1988, p. 71-100.
- GREEN, André, «Passions et destins des passions. Sur les rapport entre folie et psychose», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, p. 5-41.
- «La Représentation de chose entre pulsion et langage», *Psychanalyse à l'université*, tome XII, n° 47, juillet 1987, p. 357-371.
- *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, 397 p. (coll. «Critique»).
- GUIETTE, Robert, «Symbolisme et "senefiance" au Moyen-Âge», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 107-122.
- GUIMBRETIERE, André, «Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 2, 1963, p. 34-50.
- «Quelques remarques sur la fonction du symbole à propos de l'espace sacralisé», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 13, 1967, p. 34-55.
- HAMON, Marie-Christine, «Le Sexe des mystiques», *Ornicar?*, n° 20-21, 1980, p. 159-180.

- HANAK, Miroslav John, *Maeterlinck's Symbolic Drama: A Leap into Transcendance*, Louvain, E. Peeters, 1974, 71 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit*, en 2 volumes, Paris, Aubier-Flammarion, 1939-1941.
- *Esthétique*, en 4 volumes, Paris, Garnier-Flammarion, 1984 (coll. «Champs»).
- HEISTEIN, Józef, «Symbolisme et avant-garde» in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, Woclaw, Wydawnictwo uniwersytetu Wroclawskiego, 1982, p. 29-41 (coll. «Romanica Wratislaviensia. Acta Universitatis Wratislaviensis»).
- «La Vision scénique dans le théâtre symboliste» in *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études*, Woclaw, Wydawnictwo uniwersytetu Wroclawskiego, 1987, p. 45-57 (coll. «Romanica Wratislaviensia. Acta Universitatis Wratislaviensis»).
- HOCHMANN, Jacques, «Le Non-sens et ses rapports avec rien. Contribution à une théorie de l'émotion psychotique», *Psychanalyse à l'université*, tome VI, n° 23, juin 1981, p. 465-487.
- HUBBELING, Hubertus G., «Symbols as Representation and Presentation» in *On Symbolic Representation of Religion*, Berlin, Walter de Gruyter, 1986, p. 6-8.
- HUYGHE, René, *La Relève du réel*, Paris, Flammarion, 1974, 478 p.
- ISAMBERT, François, *Rite et efficacité symbolique: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Cerf, 1979, 224 p. (coll. «Rites et symboles»).
- ISER, Wolfgang, «Interaction between Text and Reader» in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 106-119.
- *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, 405 p. (coll. «Philosophie et langage»).
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 260 p. (coll. «Double»).
- JAMESON, Fredric, «Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic, and the Problem of the Subject», *Yale French Studies*, n° 55-56, 1977, p. 338-395.
- JAUSS, Hans Robert, «Levels of Identification of Hero and Audience», *New Literary History*, vol. V, n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 283-317.
- *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p. (coll. «Tel»).
- *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 457 p.

- JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 495 p. (coll. «Philosophie d'aujourd'hui»).
- JURANVILLE, Anne, *La Femme et la mélancolie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 325 p. (coll. «Écriture»).
- JUSZEZAK, Joseph, *Les Sources du symbolisme*, Paris, CDU et SEDES unis, 1985, 141 p.
- KANT, Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, J. Vrin, 1960, 279 p. (coll. «Bibliothèque des textes philosophiques»).
- KAUFMANN, Pierre et al., *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1993, 635 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «Le Texte littéraire: non-référence, ou référence fictionnelle?», *Texte*, n° 1, Toronto, Trintexte, 1982, p. 27-49.
- *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986, 404 p. (coll. «Linguistique»).
- KINCAID, James R., «Coherent Readers, Incoherent Texts», *Critical Inquiry*, n° 3, 1977, p. 781-802.
- KNOWLES, Dorothy, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934, 558 p.
- KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiac, Balzac, 1992, 294 p. (coll. «L'Univers des discours»).
- KREMER-MARIETTI, Angèle, *La Symbolicité ou le problème de la symbolisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 232 p. (coll. «Croisées»).
- KRISTEVA, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.
- *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 633 p. (coll. «Points. Littérature»).
- «Pratique signifiante et mode de production», *Tel Quel*, n° 60, hiver 1974, p. 21-33.
- *Le Texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1976, 209 p. (coll. «Approaches to Semiotic»).
- «Le Sujet en procès: le langage poétique» in *L'Identité*, Paris, Grasset, 1977, p. 223-256 (coll. «Quadrige»).
- *Le Langage, cet inconnu: une introduction à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, 327 p. (coll. «Points. Sciences humaines»).
- LACAN, Jacques, *Écrits*, en 2 volumes, Paris, Seuil, 1966 et 1971 (coll. «Points. Anthropologie. Sciences humaines»).

- «Lituraterre», *Littérature*, n° 3, octobre 1971, p. 3-10.
- *Le Séminaire. Livre XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 312 p. (coll. «Points. Sciences humaines»).
- «Un Ratage dans l'établissement d'une figure de nœud ou un méfait de perspective», *Ornicar?*, n° 5, 1975, p. 3-66.
- *Le Séminaire. Livre I: Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, 315 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, Paris, Seuil, 1975, 132 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- «L'Insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre», *Ornicar?*, n° 12-13, 1977, p. 4-16.
- «L'Insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre», *Ornicar?*, n° 15, 1977, p. 5-9.
- «Nomina Non Sunt Consequentia Rerum», *Ornicar?*, n° 16, 1978, p. 7-13.
- «Vers un signifiant nouveau», *Ornicar?*, n° 17-18, 1979, p. 7-23.
- *Le Séminaire. Livre III: Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 362 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- *Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, 374 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- *Le Séminaire. Livre VIII: Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991, 459 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- *Le Séminaire. Livre XVII: L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, 245 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- *Le Séminaire. Livre IV: La Relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, 434 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- LACAN, Jacques et Jacques AUBERT éd., *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin-Osiris, 1987, 211 p. (coll. «Bibliothèque des analytica»).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *Le Titre de la lettre (Une lecture de Lacan)*, Paris, Galilée, 1973, 148 p.
- LADRIÈRE, Jean, «Le Symbolisme comme domaine opératoire», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 3, 1963, p. 29-46.
- LALLOT, Jean, «Xumbola kranai: réflexions sur la fonction du *sumbolon* dans l'*Agamemnon* d'Eschyle», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 26, 1974, p. 39-48.
- LAPLANCHE, Jean, *Problématiques II. Castration, symbolisations*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 315 p. (coll. «Bibliothèque de psychanalyse»).

- LAPLANCHE, Jean et J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, 524 p. (coll. «Bibliothèque de psychanalyse»).
- LECLAIRE, Serge, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968, 186 p. (coll. «Points. Sciences humaines»).
- *Démasquer le réel. Essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil, 1971, 187 p. (coll. «Points. Anthropologie. Sciences humaines»).
- «Démasquer le réel», *Littérature*, n° 3, 1971, p. 30-32.
- LEFEBVE, Maurice-Jean, «Le Rêve surréel et le réel rêvé», *Diogène*, n° 44, octobre-novembre 1963, p. 87-108.
- «L'Ambiguïté des symboles de Baudelaire à nous», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 5, 1964, p. 57-74.
- *L'Image fascinante et le surréel*, Paris, Plon, 1965, 285 p.
- LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford, Basil Blackwell, 1968, 328 p.
- LEJEUNE, Claire, «Dialectique du symbole dans l'acte poétique», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 3, 1963, p. 47-65.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, «L'Efficacité symbolique», *Revue d'histoire des religions*, tome CXXXV, mars 1949, p. 5-27.
- *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, 452 p.
- *Des Symboles et leurs doubles*, Paris, Plon, 1989, 270 p.
- LINSKY, Léonard, *Le Problème de la référence*, Paris, Seuil, 1974, 185 p. (coll. «L'Ordre philosophique»).
- LUQUET, Pierre, «Langage, pensée et structure psychique», *Revue française de psychanalyse*, tome LII, n° 2, mars-avril 1988, p. 267-302.
- MADOU, Jean-Pol, «Le Signe et le simulacre. Introduction à l'œuvre de Pierre Klossowski», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 27-28, 1975, p. 145-165.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Grande Porte*, Paris, Fasquelle, 1939, 252 p. (coll. «Bibliothèque Charpentier»).
- *L'Autre Monde ou le cadran stellaire*, Paris, Fasquelle, 1942, 219 p. (coll. «Bibliothèque Charpentier»).
- *La Mort*, Paris, Fasquelle, 1953, 272 p. (coll. «Bibliothèque Charpentier»).
- *Théâtre*, trois volumes de l'édition originale reliés, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- *Œuvres*, Bruxelles, Jacques Antoine, 194 p. (coll. «Passé présent»).

- *Serres chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard, 1983, 305 p. (coll. «NRF. Poésie»).
- *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Bruxelles, Labor, 1985, 181 p. (coll. «Archives du futur»).
- *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, 183 p. (coll. «Espace nord»).
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, 1 659 p. (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).
- MALMBERG, Bertil, *Signes et symboles. Les bases du langage humain*, Paris, A. & J. Picard, 1977, 454 p. (coll. «Connaissance des langues»).
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, 318 p. (coll. «Le Champ freudien»).
- «Le Langage ésopique», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 23, printemps 1981, p. 237-249.
- MARCHAND, Hélène, «L'Adhésion à la fiction: représentation, reconnaissance et semblance», *RS/SI*, vol. X, n° 1-2-3, 1990, p. 73-88.
- MARSAULT-LOI, Élisabeth, «L'Espace du silence ou la création chez l'enfant psychotique», *Psychanalyse à l'université*, tome IX, n° 36, septembre 1984, p. 633-654.
- MARTINO, P., *Parnasse et symbolisme (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1928, 220 p. (coll. «Armand Colin - Section de langues et littératures»).
- MASSET, Pierre, «La Parole et le silence» in *Le Langage. Actes du XIII^e congrès des sociétés de philosophie de langue française*, volume I, Neuchâtel, La Baconnière, 1967, p.74-77 (coll. «Langages»).
- McDOUGALL, Joyce, *Théâtre du Je*, Paris, Gallimard, 1982, 247 p. (coll. «Connaissance de l'inconscient»).
- MÉNARD, Jacques-E. éd., *Le Symbole*, Strasbourg, Palais de l'Université, 1975, 161 p.
- MERCIER, Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, en deux volumes, Paris, Nizet, 1969 et 1974.
- MESNIL, Joëlle, «La Désymbolisation en question», *Psychanalyse à l'université*, tome XVI, n° 59, juillet 1990, p. 79-106.
- MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, 819 p.
- «Symbolique et symbolisme», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°6, juillet 1954.

- MIERMONT, Jacques, «Symboles et communications» in *Les Processus de symbolisation*, Paris, Institut des psychologues cliniciens, 1986, p. 17-54 (coll. «Cahiers de l'IPC»).
- MILLET, Louis, «Le Pouvoir du symbolisme» in *Le Symbole*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p. 15-27 (coll. «Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français»).
- MILNER, Jean-Claude, «Réflexions sur l'arbitraire du signe», *Ornicar?*, n° 5, hiver 1975, p. 73-20.
- MITCHELL, Bonner, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1886-1914*, Paris, Seghers, 1966, 197 p.
- MOCKEL, Albert, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, 256 p.
- NACHIN, Claude, «Du Symbole psychanalytique», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 727-1 736.
- OGDEN, C. K., RICHARDS, I. A. *et al.*, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949, 263 p.
- ORTIGUES, Edmond, *Le Discours et le symbole*, Paris, Montaigne, 1962, 228 p. (coll. «Philosophie de l'esprit»).
- OUELLET, Pierre, «Représentation et perception. Sémiotique des événements esthétiques», *Protée*, vol. XVIII, n° 2, printemps 1990, p. 55-64.
- PAQUE, Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989, 164 p. (coll. «Un livre, une œuvre»).
- PATSALIDES, André, «Le Lent Gage de l'autre. Psychanalyse et langage - Religion mystique», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 40-41, 1980, p. 93-113.
- PAULUS, Jean, *La Fonction symbolique et le langage*, Bruxelles, Mardaga, 1969, 173 p. (coll. «Manuels et traités de psychologie et de sciences humaines/Psychologie du langage»).
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil, 1978, 262 p. (coll. «L'Ordre philosophique»).
- *Textes anticartésiens*, Paris, Aubier, 1984, 318 p. (coll. «Philosophie de l'esprit»).
- PERRON, Roger, «Représentations, symbolisations?», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 653-1 660.
- PICARD, Michel, «Pour la lecture littéraire», *Littérature*, n° 26, 1977, p. 42-50.
- *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 319 p. (coll. «Critique»).

- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria, «La Notion de symbole» in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, Wrocław, Wydawnictwo uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, p. 13-28 (coll. «Romanica Wratislaviensia. Acta Universitatis Wratislaviensis»).
- POHL, Jacques, «Quatre Types fondamentaux de symboles et l'acte de communication», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 26, 1974, p. 67-81.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977, 488 p.
- PRIGOGINE, Ilya, «Symboles en physique», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 3, 1963, p. 78-84.
- QUINN, Andrew, *Sujet et représentation: essai sur le transcendantalisme, son sens problématique, topologique et relationnel*, en 2 volumes, Sainte-Foy, Université Laval, 1991.
- QUINODOZ, Jean-Michel, «Le Rôle des affects dans la formation des symboles», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 643-1 646.
- RACAMIER, Paul C., «De l'objet-non-objet. Entre folie, psychose et passion», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, p. 235-241.
- RAHNER, Karl, «Pour la théologie du symbole» in *Écrits théologiques*, tome IX, Bruges, Desclée de Brouwer, 1968.
- RAITT, A.-W., «Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, juin 1960, p. 175-187.
- RICARDOU, Jean, «Nouveau Roman, Tel Quel», *Poétique*, n° 4, déc. 1970, p. 433-454.
- RICŒUR, Paul, «Le Symbole donne à penser», *Esprit*, n° 275, juil.-août 1959, p. 60-73.
- «Le Conflit des herméneutiques: épistémologie des interprétations», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 152-184.
- *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, 533 p. (coll. «L'Ordre philosophique»).
- *Le Conflit des interprétations: essais d'herméneutique*, en 2 volumes, Paris, Seuil, 1969, 505 p. (coll. «L'Ordre philosophique»).
- *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 413 p. (coll. «L'Ordre philosophie»).
- *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité. Volume II : La Symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1988, 335 p. (coll. «Philosophie de l'esprit»).
- ROOS, Jacques, «L'Évolution spirituelle de Maurice Maeterlinck» in *Études de littérature générale et comparée*, Paris, Ophrys, [s.d.], 140 p.
- ROSOLATO, Guy, «Le Symbolique», *La Psychanalyse*, n° 5, 1959, p. 225-233.
- «Le Non-Dit», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 5-26.

- «Le Symbole comme formation», *Psychanalyse à l'université*, tome VIII, n° 30, mars 1983, p. 225-242.
- ROSSEEL, E., «Préliminaires à une lecture des *Quinze Chansons* de Maurice Maeterlinck», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 1982, p. 153-164.
- ROYCE, Joseph R. éd., *Psychology and the Symbol. An Interdisciplinary Symposium*, New York, Random House, 1965, 117 p.
- RUTHROF, Horst, *The Reader's Construction of Narrative*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, 231 p.
- RUYSBROEC, Jan van, *L'Ornement des noces spirituelles*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, 335 p. (coll. «Passé présent»).
- SALGUEIRO, Emilio, «Brèves réflexions sur la dynamique du symbole», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1 747-1 751.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de MAURO, Paris, Payot, 1972, 520 p.
- SHELLING, Friedrich Wolfgang von, *Œuvres métaphysiques*, Paris, Gallimard, 1980, 487 p. (coll. «Bibliothèque de philosophie»).
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 1 434 p.
- SCHÜRMAN, Reiner, «La Différence symbolique», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 21, 1972, p. 51-77.
- «La Praxis symbolique», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 29-30, 1976, p. 145-169.
- SEGAL, H., «Notes on Symbol Formation», *The International Journal of Psycho-Analysis*, n° 38, 1957, p. 391-397.
- SIPOS, Jacques, *Lacan et Descartes. La tentation métaphysique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 337 p. (coll. «Philosophie d'aujourd'hui»).
- SLATOFF, Walter Jacob, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, 211 p.
- SOJCHER, Jacques, «L'Autre Parole», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 19-20, 1970, p. 57-61.
- SPERBER, Dan, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, 163 p. (coll. «Savoir»).
- STEMPEL, Wolf-Dieter, «Aspects génériques de la réception», *Poétique*, n° 39, 1979, p. 353-362.

- STIERLE, Karlheinz, «Réception et fiction», *Poétique*, n° 39, 1979, p. 299-320.
- SUARES, Carlo, «Sur les mutations du psychisme», *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 1963, p. 55-70.
- THÉRIEN, Gilles, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2, printemps 1990, p. 67-80.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, 375 p. (coll. «Points. Anthropologie. Sciences humaines»).
- *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, 165 p. (coll. «Poétique»).
- TOUSSAINT, Maurice, *Contre l'arbitraire du signe*, Paris, Didier érudition, 1983, 141 p. (coll. «Linguistique»).
- ÜBERSFELD, Anne, «Maeterlinck et l'objet théâtral» in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, Woclaw, Wydawnictwo uniwersytetu Wroclawskiego, 1982, p. 117-126 (coll. «Romanica Wratislaviensia. Acta Universitatis Wratislaviensis»).
- VASSE, Denis, «L'Autre du désir dans l'œuvre de Jacques Lacan» in *L'Autre du désir et le dieu de la foi. Lire aujourd'hui Thérèse d'Avila*, Paris, Seuil, 1991, 244 p.
- VEZIN, Jean-François et Liliane VEZIN, «Compréhension de textes et intégration cognitive», *Bulletin de psychologie*, vol. XXXV, n° 356, 1981-1982, p. 649-657.
- VIDAL, Jacques, «Symboles et symboliques» in *Le Symbolisme dans le culte des grandes religions*, Louvain-la-Neuve, 1985, p. 23-40 (coll. «Homo Religiosus»).
- *Sacré, symbole, créativité*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1990, 344 p. (coll. «Homo Religiosus, Série Cahiers»).
- *Symboles et religions*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1990, 417 p. (coll. «Homo Religiosus, Série Cahiers»).
- VIDAL, Jean-Pierre, «L'Infratexte, mode du génotexte ou fantasma de lecture», *Nouvelle Barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 21-54.
- WAINRIB, Steven, «Symbolisations/Travail de symbolisation», *Revue française de psychanalyse*, tome LIII, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 2 031-2 034.
- WILGOWICZ, Paulette, «Nœuds de silence», *Revue française de psychanalyse*, tome XLI, n° 4, juil.-août 1976, p. 719-724.
- WOOLLEY, Grange, *Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1931, 180 p.
- WORTH, Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc. 1978, 276 p.