LE SYMBOLISME AU THÉÂTRE

Eugenia ENACHE

Abstract

The paper attempts to present the situation of theatre at the end of the 19th century, a moment when two tendencies are felt: that of the naturalists, in the vision of which theatre should present "slices of life" and that of the symbolists for which the exaltation of the dream and emotion prevail in dramatic plays. In their opinion, theatre must be essentially poetical, released from the everyday existence and action, an motionless theatre having its sources in mysticism and the supernatural.

Le théâtre du XIX-e siècle a changé les conceptions artistiques anciennes pour en inaugurer de nouvelles. Dans le contexte d'une époque où les écrivains hésitent entre la fascination pour le réel et la passion du spirituel et de l'essentiel qui allait se manifester dans tous les genres littéraires, les symbolistes belges –Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach- ont abordé le théâtre dont les situations, les caractères et le langage échappent à la trivialité du quotidien. Leur but était d'associer les modalités d'expression de tous les arts – la poésie, la musique, la peinture, la danse – pour créer un monde ineffable, au-delà du monde réel.

Si l'on considérait le nombre de ses pièces, l'audience et l'appréciation de la critique de l'époque et des années qui ont suivi, on ne pourrait pas ranger Georges Rodenbach parmi les dramaturges proprement-dits. Et pourtant l'écrivain a apporté sa pierre au développement de la dramaturgie symboliste, d'autant plus qu'il a été très difficile pour lui de se faire remarquer à l'ombre de celui qui a été considéré le créateur du drame symboliste, Maurice Maeterlinck.

Notre recherche se propose de passer en revue la situation du théâtre au XIX-e siècle, pour faire le point sur les tendances qui existaient à l'époque –présenter des «tranches de vie», dans la vision des naturalistes, ou exalter le rêve et l'émotion, si chères aux symbolistes.

À la fin du XIXe siècle le théâtre se constitue en un enjeu pour les symbolistes qui ont tenté d'aborder tous les genres : lyrique, épique, dramatique. En accord avec les goûts artistiques et le climat spirituel de leur temps, Van Lerberghe, Maeterlinck, et, dans leur sillage, Rodenbach ont essayé d'imposer au théâtre un modèle d'irréalité et d'impressions. Les écrivains concevaient un théâtre essentiellement poétique, délivré de l'anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion, un théâtre immobile et silencieux. Ils ont créé un drame idéaliste et spiritualiste, puisant aux sources du mysticisme et du surnaturel.

Né d'une réaction naturelle contre le théâtre réaliste et naturaliste, le théâtre symboliste(1) se définira par son écriture floue, par l'atmosphère de l'imprécis et de

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)

l'anonymat, par l'ambiance mystérieuse. Le symbolisme au théâtre continuait les aspirations des âmes éprises de poésie et de mystique, en utilisant une langue élaborée, imagée, lyrique et parfois hermétique. La théorie du théâtre symboliste voulait que le poème fût multiple, qu'il offrît au public, sous une fable superficielle, des zones obscures où chacun s'avancerait selon ses forces, où les regards les plus pénétrants découvriraient l'autre monde dont les phénomènes concrets ne sont que les apparences sensibles.

Albert Mockel, le théoricien du symbolisme belge, ne pouvait pas rester loin des préoccupations pour le théâtre. Il résume les tendances dramatiques des symbolistes dans des articles sur Van Lerberghe, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, publiés dans *La Wallonie* entre 1889-1890 et réunis plus tard dans *Propos de littérature.Vers un théâtre symboliste*(2). Mockel parle d'un théâtre comme fusion entre poésie et action dramatique, réalisée sur le plan du cosmique et du métaphorique. Il envisageait un théâtre qui fût « un miroir » de la vie, mais le miroir d'un monde éloigné du concret, «[une] recréation artificielle de nous hors de nous, mais en notre immédiate et quasi semblable présence.»(3), un monde d'idées pures. Dans sa conception, il s'agit d'un monde distinct qui a son atmosphère, sa lumière et sa vie. Mais il est tout à fait conscient qu'un tel théâtre sera plus difficile à la représentation qu'à la lecture.

Mais la grande contribution au développement du théâtre symboliste revient à Maurice Maeterlinck, le fondateur de la dramaturgie symboliste, pour lequel le théâtre devient un exercice intellectuel, une modalité d'explorer les mystères troublants de l'inconscient. Sous la plume de l'écrivain, un espace nouveau est ouvert à la littérature : l'homme intérieur et sa complexité :

> Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes et plus intéressantes que celle de la raison ou de l'intelligence[...](4)

Son ambition était de monter sur la scène l'existence elle-même, de représenter ce qui ne se voit pas et qui n'a pas de nom : la destinée humaine mystérieuse et incomprise :

> Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.(5)

Ce que Maeterlinck attend de la scène c'est de voir les jours « rattachés à leurs sources et à leurs mystères [...] entrevoir un instant la beauté, la grandeur et la gravité de [son] humble existence»(6), de voir ce qu'il y a de tragique et d'exaltant, aussi, dans la vie quotidienne. Maeterlinck ne s'est pas contenté de théoriser sur le théâtre, il a essayé d'illustrer ses idées théoriques par des pièces dont *L'Intruse*, *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*. Elles révèlent un théâtre de l'angoisse et apportent une conception nouvelle par l'utilisation du symbole et du mystère.

Les tentatives de renouveler l'art dramatique à l'époque symboliste visaient à la fois le texte, le personnage et son interprétation, le décor et l'atmosphère irréelle et

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)

vaporeuse des pièces. Et tout cela dans le but de retenir et suggérer la «quintessence des caractères et des événements»(7), le drame de l'âme qui franchit le temps et l'espace.

Pour les dramaturges symbolistes le dialogue ou le non-dialogue théâtral est important, car le centre de gravité de l'action théâtrale se déplace de la scène et du dialogue pour se stabiliser «dans un espace de l'entre-deux où se rejoignent le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le en scène et le hors scène»(8). Le dialogue extérieur est présent, non seulement pour faire progresser l'action, pour expliquer les actes, mais aussi, pour suggérer l'indéfinissable, l'ambiguïté et l'indétermination sémantique. Il y a aussi un dialogue intérieur, qui montre ce que le spectateur doit surprendre, mais tout en l'incitant à faire travailler son imagination, car, par elle, seulement, on peut accéder à la révélation de l'invisible :

> Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se cache son âme. 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.(9)

Le langage s'efforce de suggérer les angoisses et les joies de l'humain dans sa rencontre avec les forces surnaturelles, le mystère caché derrière les mots ; ainsi, la parole des personnages rompt avec le verbe quotidien et devient incantation.

Le silence qu'on «entend» au théâtre donne naissance à un autre théâtre, un théâtre du silence et de ses «incarnations» : la peur, l'inquiétude, l'angoisse, la mort. Le texte de théâtre symboliste a de sens par le non-dit et par le sous-entendu dans une harmonie de mouvements, gestes, sons, couleurs.

Antonin Artaud(10) appréciait que le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage d'où cette suprématie de la parole ; le théâtre apparaîtra, ainsi, comme le simple reflet acoustique du texte, mais l'on voit bien que, pour les symbolistes, la parole ne se trouve plus au premier plan, mais plutôt le silence, le silence qui laisse beaucoup entendre et qui rend le temps sensible.

Quant au personnage du théâtre symboliste, il est formé d'une partie discursive plus réduite et d'une autre scénique ; il incarne un rêve innaccessible et irréel et dont le discours est infiniment simple et répétitif ; il évolue sans individualité, parfois éloigné de la réalité, comme un fantôme, presque. Figure passive de la fatalité, le personnage est un être fragile et silencieux, énigmatique, «un personnage sublime», selon Maeterlinck. Le personnage est un être qui pourrait manquer, ou devenir une marionnette, (c'est ce que préfère Maeterlinck) car, dans la conception des auteurs symbolistes, l'acteur est un intrus qui rompt le charme dans l'âme du spectateur.

Ce que le théâtre symboliste apporte de nouveau est l'atmosphère qui remplace l'absence d'action, d'individualité, et d'épaisseur des personnages. L'ambiance créée devient dans le théâtre symboliste un autre personnage, car, en effet, c'est le climat d'angoisse et d'inquiétude qui oriente la vie et la mort des êtres. Le décor, imprécis autant que possible, est un accord de nuances et de dessin avec le poème. Et c'est justement à la poésie de suggérer, à la parole de susciter un décor imaginaire. Pour répondre aux besoins de suggestion et d'imagination, les auteurs ont fait appel à des peintres –les Nabis (Bonnard, Vuillard), Gauguin-, pour construire, par leurs toiles peintes, l'atmosphère favorable à l'élévation spirituelle.

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)

Tous les auteurs et théoriciens symbolistes se sont préoccupés de réaliser l'union des arts dans le but d'attirer sur la scène une réalité qui se définit par son éloignement et son mystère. Ils demandent aux lecteurs-spectateurs de rêver sur des phrases insignifiantes, sur les personnages en action, sur le décor en leur proposant une jouissance intellectuelle et esthétique.

Le propre de l'écriture symboliste est qu'elle implique une complicité lecteur-auditeur qui doit compléter les sens qui manquent. Le théâtre symboliste se veut un théâtre du mental, épuré des artifices grossiers du décor naturaliste, de l'intrigue ; il se veut une dramaturgie de la suggestion. Il privilégie le texte poétique, les mots évocateurs ou baignés de silence qui ouvrent au mystère ou au rêve.

La question qui se pose est si le théâtre a réussi pour le symbolisme. Une réponse serait difficile car la poétique symboliste, cette poétique de l'imprécis, de la nuance et de la suggestion soulève des difficultés au moment de la représentation quand, sur la scène, il faut faire voir et sentir le mystère de l'être. Le drame ne se fonde plus sur l'événement, mais sur le sentiment et l'état d'âme, le théâtre symboliste devient, ainsi, un «théâtre de l'âme», selon Edouard Schuré(11).

Deux théâtres entendront faire triompher la nouvelle esthétique dramatique. D'abord le Théâtre d'Art de Paul Fort(1890), qui associe tous les procédés d'expression des autres arts. Dans sa conception le théâtre devait être un endroit susceptible d'engendrer le rêve et, en même temps, une réaction contre les cruautés naturalistes portées sur la scène au Théâtre Libre d'Antoine qui voyait dans le théâtre «une tranche de vie». Ensuite, le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe(1893) qui le crée pour y faire «œuvre d'art», y remuer les idées et, en tant que metteur en scène, valoriser au maximum le texte dramatique. Il a été le serviteur le plus efficace de la cause symboliste, mais il a considéré qu'à l'époque, on ne pouvait pas parler d'un théâtre symboliste ; à ses yeux, à l'exception de Maeterlinck, le théâtre symboliste n'avait produit aucune œuvre de valeur.

Célèbre par son roman *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach est dramaturge aussi, dans la mesure où il a coulé ses propres œuvres narratives dans des œuvres spécifiques au genre dramatique.

La tentative de Rodenbach d'adapter ses écrits n'est pas une simple démarche pour appliquer les principes du symbolisme dans tous les genres littéraires qu'ils avait abordés. Avec ses pièces l'auteur ne veut que continuer ses réussites littéraires. Il aborde le genre dramatique et offre au lecteur une scène en vers, inspirée des *Nuits* de Musset, qui a pour titre *Le Pour et le Contre*(12) et puis une saynète en prose, *La Petite Veuve*(13), écrite en collaboration avec Max Waller.

Mais les pièces qui vont lui assurer un certain succès auprès du public seront *Le Voile*, d'après *Amour en nuances*,(14) pièce jouée à la Comédie Française, en 1894 et *Le Mirage*, d'après *Bruges-la-Morte*,(15) qui paraîtra en 1901, après la mort de l'auteur, et ne sera jouée qu'en 1903 à Berlin.

Dans le cas de Rodenbach le théâtre, fondé moins sur l'action et plus sur le sentiment, n'est pas seulement une illustration des tendances symbolistes ; il est aussi un miroir déformant des textes narratifs. Mais cette déformation n'est nullement nuisible, puisque l'on parle d'une autre valorisation des textes non seulement du point de vue de la langue. Il s'agit d'une valorisation qui met en jeu la spécificité théâtrale et les techniques artistiques où le visuel et le textuel se complètent, le choix esthétique et la mise en scène étant définitoires. Dans le théâtre tout est langage, les mots, les gestes, les objets, car tout sert à l'expression, à la signification.

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)

Pour Rodenbach la virtualité théâtrale est marquée dans son imaginaire. L'acte théâtral est mimétique et répétitif ; l'affirmation est recevable pour le roman *Bruges-la-Morte* où l'âme de Hugues copie la tristesse de la ville, les promenades, ses dévotions se répètent chaque jour, deviennent presque des rituels. Une autre liaison avec le théâtre est cette similitude entre la modalité de voir, d'envisager l'intrigue : dans le roman l'intrigue se passe devant les yeux des habitants de Bruges et dans la pièce, elle est représentée devant les spectateurs, en raison du caractère de l'œuvre dramatique.

Mais, il n'est pas facile de se prononcer sur la valeur de ces pièces étant donné le fait qu'elles proviennent de deux textes narratifs dont le succès a été plus ou moins grand et qui ont subi des transformations formelles et/ou thématiques, des changements qui sont intervenus au niveau des textes mis «en miroir» et qui ont rendu possible leur transformation d'un texte narratif en un texte dramatique en prose et en vers et, aussi, sur les différences engendrées par l'écriture théâtrale.

Si le théâtre symboliste n'a pas laissé d'œuvres majeures, dans le sens de leur perdurance à travers les siècles, il a essayé pourtant d'apporter quelque chose de nouveau dans l'évolution du genre dramatique, en se réclamant d'une pensée qui procède par suggestion, images et analogies. Il tente de traduire sur scène la fluidité de la réalité, la relativité du temps, les affres de l'inconscient, les couches sombres de la conscience. La logique du théâtre symboliste est de supprimer la scène, le corps de l'acteur, la matérialité du décor, au profit de l'esprit, des passions universelles et immémoriales. L'univers dramatique est imaginaire et obéit aux seules lois de la fantaisie créatrice d'une dramaturgie tournée vers les conflits essentiels de la vie humaine, qui illustre un destin où l'amour et la mort sont privilégiés.

Le théâtre symboliste a ses sources dans nos inquiétudes éternelles. C'est un théâtre où l'invisible devient visible. Dans l'ensemble le théâtre symboliste n'arrive pas à renouveler tout à fait l'art dramatique car il fait, trop exclusivement, appel à la poésie. On fait de la réalité extérieure pour la réalité intérieure, le monde quotidien pour l'imaginaire, l'expression directe pour la suggestion et le symbole. Le théâtre symboliste libère l'œuvre de ses liens avec le temps et l'espace réel. Il n'y a pas de traces biographiques, historiques, géographiques, mais seulement l'évocation des passions universelles. L'importance de l'intrigue et de la psychologie des personnages diminue au profit de l'intérêt porté au message métaphysique.

Les écrivains de théâtre ont essayé de réaliser le grand rêve des symbolistes : une création qui soit, à la fois, drame, peinture, musique et où la parole, le rythme, la couleur, l'image se fondent en un tout et s'orientent vers l'union symbolique qui existe entre l'âme et l'univers.

NOTES :

1. Cf. Jacques Robichez, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, coll. «Références», 1957.
2. Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme,* Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
3. *Ibid.*, p. 235.
4. Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles,* Paris, Mercure de France, MCMXXXI, p. 180.
5. *Ibid.*, p. 162.

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)

6. *Ibid*., p. 167.
7. Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 177.
8. Arnaud Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Librairie José Corti, 1996, p. 256.
9. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 173.
10. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio.Essais», 1964.
11. Michel Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 133.
12.Cité d'après Pierre Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952, p. 215.
13.*Ibid.*
14.Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, édition préparée par Richard Bales, University of Exeter Press, 1999.
15.Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998, présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, p. 342.

BDD-A2752 © 2005 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:30 UTC)