



De Maeterlinck à Ionesco

COMMUNICATION DE ROBERT FRICKX
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 MARS 1994

Rien de plus différent, en apparence, que le théâtre de Maeterlinck, dont le comique (selon la formule peu aimable, mais pertinente, de ses détracteurs) ne saurait être qu'involontaire, et celui d'Ionesco, qui, d'une manière générale, recourt abondamment au grotesque et à la dérision ; et pourtant, mise à part cette question de genre — ou plus précisément de registre —, ne se trouve-t-on pas devant le même univers dramatique, devant le même questionnement métaphysique sur la mort et sur le mystère de la destinée ?

C'est la question à laquelle je vais tenter de répondre, sans hypostasier le concept de source, mais en mettant en lumière certaines analogies de détail qui justifient, me semble-t-il, l'hypothèse heuristique d'une filiation entre l'auteur de *L'intruse* et celui du *Roi se meurt*.

Le 5 octobre 1885, *La Jeune Belgique* publiait *in extenso*, sous le titre de *Maldoror*, la strophe XI du premier des douze *Chants*, révélant ainsi à ses lecteurs un poète, le « Vicomte de Lautréamont » (sic), totalement inconnu à ce jour. Je pense — et j'ai tenté naguère de le démontrer¹ — que les créateurs du théâtre symboliste, Van Lerberghe, Maeterlinck et Grégoire Le Roy, puisèrent dans ce fragment l'idée d'un projet dramaturgique qui rompait délibérément avec les habitudes scéniques de l'époque.

D'autres chercheurs — Joseph Hanse, Gustave Vanwelkenhuyzen m'avaient précédé dans la même voie, en quête d'une réponse à cette question jusque-là

¹ Robert Frickx, « L'influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique*. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen et publiées par Paul Delsemme, Roland Mortier et Jacques Detemmerman, Bruxelles, André De Rache, 1976, p. 145-155.

mystérieuse : comment expliquer la naissance presque simultanée d'une série de pièces aussi voisines, sur le plan de l'inspiration, que *Les flaireurs* de Van Lerberghe, *L'intruse* de Maeterlinck, *L'annonciatrice* de Grégoire Le Roy ? Les explications fournies par les intéressés eux-mêmes sont, soit inexistantes, soit invraisemblables. C'est ainsi que, dans *Bulles bleues*², Maeterlinck attribue tour à tour à la mort de son frère cadet et à l'empreinte de Villiers de L'Isle-Adam l'atmosphère lugubre dans laquelle baignent ses premières pièces ; mais Joseph Hanse a montré que le décès du frère est postérieur à la publication de *L'intruse*³ ; quant à l'influence de Villiers, que l'auteur fréquenta pendant un moment lors de son second séjour à Paris (1886), elle me paraît difficile à cerner dans le « théâtre de l'angoisse ». Je continue à penser que la strophe XI des *Chants de Maldoror*, parodie dramatique du *Roi des Aulnes* de Goethe, est à l'origine des *Flaireurs*, de *L'intruse*, d'*Intérieur*, de *La mort de Tintagiles* et de la pièce inachevée de Le Roy.

Je ne vais pas reprendre ici ma démonstration de 1976 ; ce que je voulais mettre en évidence, au seuil de cette communication, c'est la nouveauté d'un univers dramaturgique sans rapport aucun avec le théâtre naturaliste ou la comédie de mœurs, en vogue à l'époque ; ce que j'aimerais montrer en outre, c'est l'influence déterminante exercée par l'œuvre de Maeterlinck sur des auteurs comme Ghelderode, Crommelynck, Hellens, Beckett, Ionesco et quelques autres. Le temps, la place me manquent pour étendre cette démonstration à tous les écrivains cités ci-dessus. Contentons-nous de signaler au passage que, dans *Les entretiens d'Ostende*⁴, Ghelderode reconnaît explicitement sa dette envers Maeterlinck, et rappelons, comme nous l'avons précisé en 1979⁵, qu'il existe, entre son théâtre et celui d'Ionesco, des ressemblances tellement latentes qu'on peut envisager la double hypothèse d'une influence directe et/ou d'une source

² Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues*. Monaco, Éd. du Rocher, 1948 ; Le Club du livre du mois, Liège, Solédi, 1948, p. 152 et 202.

³ Joseph Hanse, « La genèse de *L'intruse* », Bruxelles, Palais des Académies, 1962. (Tiré à part du *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. XL, n° 3, 1962, p. 161-186.) L'auteur signale, dans le même article, que Le Roy conçut *L'annonciatrice* trois ans avant la mort de son père, qui était censée en constituer la source.

⁴ Michel de Ghelderode, *Les entretiens d'Ostende*, Paris, Éd. de L'Arche, 1956, p. 74 et 83.

⁵ Robert Frickx, « Ghelderode et Ionesco : d'évidentes affinités », dans *Revue générale*, n° 6/7, juin juillet 1979, p. 25-38.

commune. On sait, d'autre part, ce qu'Hellens doit à Maeterlinck⁶. Quant à Crommelynck, beaucoup de ses pièces portent la marque de l'auteur des *Aveugles*. Enfin, il y a tout lieu de penser que, sans *Les flaireurs* et *L'intruse*, Saint-Georges De Bouhélier n'eût pas écrit *Le carnaval des enfants* (1910).

Mais venons-en à l'influence de Maeterlinck sur Ionesco, et relisons, à ce propos, la préface que le dramaturge gantois rédigea, en 1901, pour l'édition de son théâtre⁷. Parlant de ses premiers drames, il déclare notamment :

Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.

Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. [...]

Longtemps encore [...], toujours peut-être, nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. À peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre.

Ce que résume fort bien Paul Gorceix dans ces quelques lignes extraites de son introduction à *La princesse Maleine*⁸ :

⁶ Voir à ce sujet : Robert Frickx, « Hellens et Maeterlinck », dans *Aspects de la littérature française de Belgique*, Poitiers, *La Licorne*, n° 12, 1986, p. 75-84.

⁷ Maurice Maeterlinck, Préface au *Théâtre*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901. Reprise en appendice par Paul Gorceix dans Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze chansons. La princesse Maleine*. Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 1983, p. 296-301.

⁸ Paul Gorceix, *op. cit.*, Préface, p. 22

Au-delà des influences, peut-être encore mal assimilées dans ce premier drame, on décèle des traits qui appartiennent en propre à l'écrivain gantois. Ce sont d'abord les problèmes existentiels, obsédants depuis les Serres chaudes, et qui continueront de nourrir le théâtre maeterlinckien après *La Princesse Maleine* : l'angoisse métaphysique et l'idée de la fatalité, l'impossibilité d'accéder à l'amour et au bonheur, l'obsession de l'inconnu et du mystère et par-dessus tout : « la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort ». (Préface au *Théâtre*)

Il est difficile de ne pas distinguer dans ce programme les caractères essentiels du théâtre d'Ionesco. Pourtant, objecteront certains, Ionesco fait rire quand Maeterlinck trouble ou inquiète. Mais peut-on dire de pièces comme *La leçon*, *Les chaises*, *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Jeux de massacre*, *La soif et la faim*, *L'homme aux valises* qu'elles n'inquiètent guère ? Et Ionesco lui-même ne nous confiait-il pas qu'il avait écrit *La cantatrice* dans un état de malaise permanent, si bien que les rires des spectateurs, lors de la première, lui avaient paru déplacés⁹ ? Si la panique de Bérenger, sa dialectique cauteleuse et dérisoire nous font rire, dans le *Roi se meurt*, sort-on de la représentation comme on sort d'un vaudeville de Feydeau ou d'une comédie de Labiche : sereins, dispos, indemnes ?

Lorsque Ionesco résume, en 1960, le fondement de son art par cette formule : « Le comique n'est qu'une autre face du tragique¹⁰ », il définit du même coup sa position vis-à-vis du théâtre de Maeterlinck ; reprenant sur le mode parodique les thèmes récurrents du dramaturge gantois, il en donne en quelque sorte le *négatif* Retourné, le vêtement prête à rire ; pourtant, la trame est restée la même.

Ionesco est le seul, après Maeterlinck, qui ait réussi à tirer de son angoisse existentielle une dramaturgie aussi fascinante qu'on relise les scènes de cauchemar du *Piéton de l'air*, le dernier acte de *Tueur sans gages* ou de *La soif et la faim*. Même certaines pièces plus courtes, comme *Jacques ou La soumission*, *Le nouveau locataire*, *Victimes du devoir*, sont génératrices, chez le spectateur, d'un sentiment de malaise. C'est qu'Ionesco, après Maeterlinck, considère le théâtre comme « la projection sur scène du inonde du dedans¹¹ » ; qu'il ait, délibérément, décidé de « grossir les

⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1966, p. 252.

¹⁰ Ibid., p. 176.

¹¹ Eugène Ionesco, *L'impromptu de l'Alma. Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 465.

effets », de « rendre les ficelles plus visibles », d'« aller à fond dans le grotesque, la caricature », de « revenir à l'insoutenable », de « pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique¹² » ne fait que rendre plus sensible l'angoisse qui l'habite. Pour susciter celle du spectateur, Maeterlinck et Van Lerberghe avaient choisi de situer l'intrigue de leurs pièces à mi-chemin du réel et du rêve. Leurs personnages n'ont pas d'identité véritable ; on ne sait d'où ils viennent ni ce qu'ils font sur terre ; eux-mêmes, du reste, l'ignorent ; ils sont dépourvus d'ambition et de volonté. C'est ce qui les fait qualifier par l'auteur de *L'intruse* de « petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs¹³ ». Victimes d'une fatalité qui les écrase et les terrifie, et qui trouve sans doute sa justification profonde dans le domaine de l'inconscient, ils sont pareils aux pantins d'un jeu de marionnettes. Maeterlinck lui-même estimait du reste que son théâtre n'était pas destiné au spectacle et que la présence des acteurs ne pouvait qu'en pervertir le sens.

Or, le rêve et l'inconscient jouent un rôle important dans le théâtre d'Ionesco, et le recours aux pantins, aux fantoches, aux marionnettes géantes, aux baudruches de tout genre contribue fortement à déréaliser l'action, à lui donner cette dimension symbolique que visait déjà Maeterlinck. La première relation de rêve se trouve dans *Jacques ou La soumission*, mais l'auteur en fera par la suite un usage abondant. D'autre part, beaucoup de ses pièces se déroulent dans une atmosphère étrange et inquiétante qui les apparente à des cauchemars ; citons, pour exemple, *Victimes du devoir*, *Tueur sans gages*, *La soif et la faim*, *Le roi se meurt*, *Le piéton de l'air*, *L'homme aux valises*, *Voyage chez les morts*.

En 1974, j'écrivais à ce propos¹⁴ :

L'apport le plus original d'Ionesco au théâtre réside probablement dans le recours systématique à l'onirisme comme moyen de se distancier du réel et d'exprimer symboliquement les obsessions et les angoisses dont il a fait le fondement de son œuvre. Contrairement aux rêves de la tragédie classique, qui émanaient de la puissance divine et dont le rôle était purement prémonitoire, les hallucinations hypnagogiques de Jacques,

¹² *Notes et contre-notes*, p. 59-60.

¹³ Maurice Maeterlinck, Préface au *Théâtre*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901.

¹⁴ Robert Frickx, *Ionesco*. Lettre préface d'Eugène Ionesco. Paris, Fernand Nathan, Bruxelles, Éd. Labor, 1974, p. 225. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à cet ouvrage pour ce qui concerne l'analyse des pièces où le rêve intervient.

de Choubert, d'Amédée ou de Jean traduisent leurs pulsions inconscientes et connotent leur comportement social en l'éclairant de l'intérieur.

Quant aux autres éléments qui contribuent à dématérialiser l'action, à la poétiser en quelque sorte, beaucoup trouvent également leur origine dans le théâtre symboliste qui fut le premier en date à y recourir systématiquement. Comme Maeterlinck (et, après lui, Ghelderode), Ionesco aime ponctuer les temps forts de ses pièces par des phénomènes naturels extraordinaires qui, en raison des circonstances, prennent valeur de signes ou de présages ; c'est le cas notamment dans *Le roi se meurt*, dans *Amédée*, dans *Le piéton de l'air*, dans *La soif et la faim* : arcs-en-ciel, pluies d'étoiles filantes, échelles lumineuses renforcent le caractère magique du spectacle en soulignant le rôle de la fatalité. D'autre part, le dramaturge use abondamment des effets de mise en scène : jeux de lumière, bruitages variés, voix off, pantomimes et ballets, mouvements de foules, figuration nombreuse et colorée.

Évoquant l'une de ses propres pièces, Ghelderode déclare à ce sujet, dans *Les entretiens d'Ostende*¹⁵ :

C'était, comme on disait alors, du « théâtre impressif », un théâtre qui tenait compte des ambiances, des impondérables, des bruits de la rue, des craquements des portes, des sonnettes des boutiques, des tramway qui passaient — une sorte de réalité poétique qui permettait des effets très curieux. Maeterlinck et Charles Van Lerberghe se trouvaient à l'origine de ce théâtre impressif¹⁶ [...].

Impossible d'entreprendre ici le relevé systématique des procédés de cette espèce chez les deux dramaturges. Contentons-nous de rappeler la présence, dans *Les flaireurs*, de voix off et de bruits divers, tels des sonneries de cor ; un jet d'eau « sanglote étrangement » dans le parc éclairé par la lune de *La princesse Maleine* ; la lune est également présente dans *Pelléas et Mélisande* ; c'est à minuit précis que la mort se dévoile, tant dans *Les flaireurs* que dans *L'intruse* ; dans *La princesse Maleine*, on note l'apparition d'une comète et la chute d'une pluie d'étoiles ; dans

¹⁵ Michel de Ghelderode, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ C'est le critique Armand Bour qui, semble-t-il, inventa l'expression.

L'intruse encore, la mort se manifeste par une série de bruits inquiétants, tels des pas, une porte qui grince, une faux qu'on aiguise ; enfin, dans la plupart des pièces de Maeterlinck, des fenêtres s'allument et s'éteignent tour à tour. Mais c'est évidemment *L'oiseau bleu* qui fait la part la plus belle aux effets scéniques et recourt le plus abondamment aux trucages sonores et lumineux.

Ainsi, bien avant Ionesco, Maeterlinck démontre qu'« on peut tout faire au théâtre » et qu'« il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles¹⁷ ». Programme que l'auteur du *Piéton de l'air* ne cessera d'appliquer tout au long de son œuvre, depuis *Amédée* jusqu'à *Voyages chez les morts*, en passant par *Rhinocéros*, *Jeux de massacre*, *Macbett*, *La soif et la faim* : apparitions, métamorphoses, lévitations, phénomènes surprenants émaillent un théâtre qui, sans tomber dans le piège de la virtuosité gratuite, se donne néanmoins pour enjeu d'exploiter toutes les ressources dramaturgiques possibles. En guise d'exemple, extrayons du troisième acte d'*Amédée* ces deux didascalies :

La scène est très éclairée par cette lune. À l'apparition d'Amédée, elle le sera davantage, comme à un signal : d'immenses bouquets d'étoiles devront surgir, des comètes et étoiles filantes, des feux d'artifice dans le ciel.

En effet, le bruit a fait déclencher les aboiements des chiens ; a provoqué la mise en marche de trains que l'on entend rouler dans le lointain, faiblement d'abord, plus fort par la suite.

Au deuxième acte de *Tueur sans gages*, exploitant au maximum les ressources du son et de la lumière, Ionesco transforme la scène en un théâtre d'ombres chinoises pendant vingt minutes environ, l'action dramatique ne sera constituée que par le passage de piétons derrière une fenêtre fermée et un mélange burlesque, mais un peu inquiétant, de bruits venus, soit de la rue, soit de l'intérieur de la maison : bribes de chansons, de conversations variées et absurdes, pétarades de moteurs, coups de marteaux, cris d'enfants, claquements de portes, aboiements. Rappelons encore que *Le piéton de l'air* fait un usage abondant de décors mobiles, de machines, de trucages, de trompe-l'œil, et que certains épisodes relèvent du cirque

¹⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 178.

ou du music-hall : disparition ou surgissement d'objets divers, répliques chantées, envol de Bérenger, numéro acrobatique du héros sur une bicyclette, etc.

Enfin, pour me limiter à ces quatre pièces mais je pourrais tout aussi bien évoquer *Jeux de massacre* ou *Ce formidable bordel!* — je puiserai quelques exemples dans *L'homme aux valises*, l'une des pièces les moins connues d'Ionesco. Les didascalies — abondantes, comme dans tout son théâtre — nous renseignent avec précision sur le rôle important dévolu aux signifiants acoustiques dans ce drame mi-rêvé, mi-réel, et qui fait une si grande place à la pensée inconsciente. À la scène première, on perçoit le « bruit de l'eau qui coule » ; des sons divers et le recours à la musique illustrent les scènes VI et IX ; à la scène VIII, on entend le sifflement et le roulement d'un train. Les indications sonores abondent également aux scènes X, XIII et XVI. Dans la même pièce, ainsi que dans *Voyages chez les morts*, les changements de décor et les trucs de mise en scène sont si nombreux qu'on a pu qualifier ces deux œuvres — difficilement jouables — de « pièces à machines ».

On sait, d'autre part, que les drames de Van Lerberghe et de Maeterlinck baignent dans un symbolisme parfois primaire ; or, les symboles, plus élaborés, cette fois, et très souvent liés aux archétypes freudiens et jungiens, imprègnent fortement le théâtre d'Ionesco depuis *La leçon* jusqu'à *Voyages chez les morts*. Dans *L'homme aux valises*, l'auteur utilise, par exemple, des motifs comme l'obscurité, la nuit, la couleur noire (scène III), la maison en flammes pour évoquer la mort ou sa menace imminente.

Mais c'est sans doute dans le refus de l'anecdote, du sociologisme et du psychologisme que l'analogie avec Maeterlinck s'impose de la manière la plus évidente. Relisons, à ce propos, ces lignes de *Notes et contre-notes*¹⁸, qui pourraient être signées par l'auteur de *L'intruse* :

Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier ; son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes justifications, toutes explications, toute la logique du conflit. Le

¹⁸ Ibid., p. 298.

conflit existerait, autrement il n'y aurait pas théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison.

Au terme de cette brève étude, il reste à nous demander si, dans l'un de ses nombreux ouvrages théoriques, Ionesco fait allusion à la dette qu'il semble avoir contractée envers le théâtre de Maeterlinck. En fait, l'auteur des *Chaises* qui, ne l'oublions pas, est romaniste, a toujours prétendu avoir peu subi l'influence des dramaturges et devoir davantage aux poètes et aux romanciers¹⁹ ; s'il cite effectivement Maeterlinck parmi les écrivains qui ont marqué ses débuts, c'est, selon toute apparence, au créateur des *Serres chaudes* qu'il fait allusion, non à celui de *L'intruse ou d'Intérieur*²⁰. Il me paraît néanmoins impossible qu'il ait ignoré l'auteur dramatique. Je pense du reste qu'il connaissait aussi l'essayiste et j'en vois une preuve dans ces deux passages de *Bulles bleues* que l'on retrouve presque textuellement dans *Le roi se meurt* :

Les souvenirs sont les traces incertaines et fugaces que nous laissent nos jours. Que chacun recueille les siens, ils ne rempliront pas le creux de la main ; mais ce reste de poussière est le seul trésor que nous voudrions arracher à la mort et emporter avec nous dans un autre séjour²¹ [...].

L'épouvante de la mort s'éteignit en moi à mesure qu'y grandissait l'intérêt de son mystère. J'appris à la connaître, à la regarder en face, à l'interroger comme une visiteuse. Je me dis, d'après Epicure, que, quand nous sommes, la mort n'est pas et que, lorsqu'elle est, c'est nous qui ne sommes plus, si bien que nous ne la rencontrons jamais²² [...].

Certes, la référence à Epicure permet d'envisager l'hypothèse d'une source commune : il n'est pas impossible qu'Ionesco ait lu le philosophe grec (encore qu'il ne le mentionne nulle part, me semble-t-il) ; mais, même s'il s'agit d'une coïncidence, j'estime qu'elle est significative et qu'elle illustre fort bien, chez nos deux auteurs, l'existence de préoccupations métaphysiques fort semblables.

¹⁹ Claude Bonnefoy, *Entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 57.

²⁰ Ibid., p. 30 et 63.

²¹ Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues*, p. 10. Cf. *Le roi se meurt*. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 794.

²² Ibid., p. 152. Cf. *Le roi se meurt*. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 777.

J'ajouterai que la relecture de *Bulles bleues* m'a mis sur la piste d'une autre source probable. Ne serait-ce pas dans ce volume de souvenirs que le dramaturge aurait puisé l'idée première des *Chaises* (1952) ?

Sous le titre de *L'île du cimetière*²³, Maeterlinck y relate en effet une bien curieuse histoire mettant en scène un couple de vieillards dont la propriété, envahie par les tombes qu'ils y creusent, rétrécit au fil du temps et semble repousser la maison vers l'océan. En voici le début :

Il y a une cinquantaine d'années, je visitais avec un ami dont le père avait des intérêts dans un polder zélandais à l'embouchure de l'Escaut et de la Meuse, une petite île ou plutôt un îlot rocheux, ce qui est assez rare dans ce pays, dont on ne parlait qu'avec des réticences et qui était connu sous le nom de l'île du cimetière.

Elle n'était habitée que par un vieux couple qu'on croyait aux trois quarts fou. Ils vivaient là absolument isolés depuis des temps qu'on ne précisait point, et seul, le vieillard à l'aide d'un canot, à la rame ou à la voile selon les circonstances, venait une fois par semaine se ravitailler dans une île voisine.

Non seulement on retrouve dans ce récit le motif de la prolifération (les tombes remplaçant les chaises), mais les deux vieillards dépeints par Maeterlinck, atteints de démence sénile, fabulent et se mentent l'un à l'autre, exactement comme le font la Vieille et le Vieux mis en scène par Ionesco. On éprouve, à lire le texte des *Bulles bleues*, une sensation d'oppression et d'étouffement en tout point comparable à celle qui nous saisit au spectacle éprouvant des *Chaises*.

*

Cela dit, je ne voudrais pas terminer cette communication sans insister sur la fragilité des critiques de sources ni sans relativiser l'importance des découvertes que l'on peut faire dans ce domaine. Il va de soi que, selon la parole de Gide, « rien ne part de rien », et que l'histoire de la pensée humaine constitue un fabuleux réservoir d'idées, de thèmes, de motifs dans lequel l'écrivain se trouve, par la force des choses, obligé de puiser ; qu'il le fasse consciemment ou non n'est pas

²³ Ibid., p. 223-228.

d'une importance capitale ; l'essentiel est qu'il apporte à son œuvre assez d'éléments personnels pour la distinguer de celles dont il s'inspire. Ionesco lui-même l'avait bien compris, qui confiait à Claude Bonnefoy²⁴ :

La grande erreur de la littérature comparée — du moins telle qu'elle était il y a vingt ans — était de penser que les influences sont conscientes et même de penser que les influences existent. Or très souvent les influences n'existent pas. Les choses simplement sont là. Nous sommes plusieurs à réagir d'une même façon. Nous sommes à la fois libres et déterminés.

Au demeurant, mon intention était moins de prouver qu'Ionesco s'inspire de Maeterlinck que de souligner, à la lumière de l'œuvre de l'écrivain roumain, l'importance de la révolution dramaturgique entreprise, tout à fait inconsciemment, par l'auteur de *L'intruse*. Sans doute, en élaborant ses pièces pour marionnettes, Maeterlinck n'espérait-il pas qu'elles seraient un jour représentées ; bien moins encore se doutait-il de la fascination qu'elles exerceraient sur les dramaturges de la génération suivante. Il reste néanmoins que, créateur avec Van Lerberghe, d'un « théâtre de l'angoisse » dominé par la fatalité et par le mystère, il a su, bien avant Ghelderode ou Ionesco, tirer parti des signes et des prodiges pour rendre sensible la proximité de la mort et la menace immanente du destin ; comme Van Lerberghe dans *Les flaireurs*, il accorde une importance capitale au décor, aux bruits et à la lumière, et recourt abondamment à des procédés dramaturgiques originaux (voix off, silhouettes profilées, trucages) ; mais surtout, il est le premier à substituer au drame naturaliste un théâtre irréaliste et intemporel, projection directe de ses préoccupations métaphysiques et de ses fantasmes, et dont les personnages, impliqués malgré eux dans une action inconsistante, s'apparentent bien plus à des fantoches qu'à des êtres vivants. Enfin, conjointement avec Van Lerberghe toujours, il invente un style dramatique nouveau, où le discours se désagrège en balbutiements, où la candeur s'unit au lyrisme, où la psalmodie

²⁴ Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 58. On relève également, dans *Antidotes*, cette parole significative : « Nous sommes tous les fils de nos lectures » (Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 218).

alterne avec le dialogue et la stichomythie avec le plain-chant. Cette leçon ne sera perdue ni pour Crommelynck ni pour Ghelderode ni pour Ionesco.

Copyright © 1994 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Robert Frickx, *De Maeterlinck à Ionesco* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1994. Disponible sur : < www.arllfb.be >