
NOTES SUR LES SOURCES POPULAIRES
DES CHANSONS DE MAETERLINCK

Jean-Paul CHEMIN

L'INFLUENCE DES CHANSONS POPULAIRES sur le seul écrivain belge à avoir décroché le Prix Nobel de Littérature ne demande plus aujourd'hui à être démontrée. Reste cependant à cerner le mieux possible la façon dont cette influence s'exerce à différents endroits de l'œuvre ; nous nous contenterons ici de quelques phénomènes significatifs.

Au moment de sa parution, le recueil au titre banal de *Chansons* souleva peu d'enthousiasme parmi la critique, alors qu'actuellement, « certains de ces brefs poèmes sont dans toutes les mémoires et désignent plus sûrement Maeterlinck que certaines de ses œuvres les plus vastes... »¹. À y bien regarder, on constate d'ailleurs que le style des « chansons » déborde largement le recueil de 1896. Passées de 12 à 15 pour la réédition de 1900, elles forment en outre la substance d'un second recueil, les *Treize chansons de l'âge mur*, et parsèment les œuvres lyriques sous forme de chansons de scène, dont la plus connue, « Mes longs cheveux descendent », poussa Debussy, mettant en musique *Pelléas et Mélisande*, à renouer avec la gamme pentatonique antique. La facture populaire du texte inspira donc le morceau musical qui allait devenir la pierre angulaire de la modernité en musique classique au début du siècle.

On a tantôt minimisé, tantôt exagéré l'influence de la chanson populaire flamande ou française sur Maeterlinck. D'aucuns ont voulu réduire les « chansons » à une nette défalcation de Shakespeare, ou de Rossetti et des préraphaélites anglais, que l'écrivain symboliste admirait beaucoup. Or, s'il est vrai que ces influences sont réelles², elles ne sont pas les seules. Davantage : elles sont souvent doublées par des réminiscences du terroir populaire. C'est le fait de la majorité des poètes symbolistes « de s'être intéressés aux formes d'art dites primitives et d'avoir tenté de ressusciter l'esprit des créations du folklore »³. Maeterlinck ne s'en cache pas dans cet entretien qu'il accorda à Robert Goffin⁴ :

1 Robert GUIETTE, « Les Chansons », dans *Maurice Maeterlinck 1862-1962*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1962, p. 320.

2 Voir Raymond POUILLART, « Le traducteur », *ibid.*, pp. 441-442.

3 Michel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 75 ; voir aussi D^r G. HERMANS, *Les Premières Armes de Maeterlinck*, s.l.n.é. (1962), pp. 78-79.

4 Robert GOFFIN, *Entrer en poésie*. Paris, À l'enseigne du Chat qui pêche, 1948, p. 177.

- Où avez-vous eu l'idée de ces chansons ?
- Dans mon terroir flamand.
- Que voulez-vous dire ?
- Les vieilles chansons que me répétait ma mère étaient bâties, construites et pensées un peu sur le plan qui m'a inspiré.

Il me cita quelques vers de vieilles rengaines de la Flandre.

Sur ce témoignage vient se greffer celui de Fabre, le musicien de Georgette Leblanc :

- Maeterlinck a toujours peur que je jette trop de musique sur ses vers. Dès qu'il entend une note un peu trop haute, il fronce le sourcil. D'ailleurs, en écrivant, il se chante des airs insignifiants de nourrice et de petit soldat¹.

Joseph Hanse, qui cite ces deux textes dans son Introduction aux *Poésies complètes*, tout en prenant une distance critique vis-à-vis d'eux, incline à croire cependant que Maeterlinck « nous indique au moins une des sources de ses chansons ».

Cette question des rapports entre poèmes et chansons populaires, nous pourrions l'aborder par la lecture d'une chanson de nonne qui ne dépassa jamais le stade de la publication dans *La Jeune Belgique*, et fut d'ailleurs omise dans les *Poésies complètes*. Cette question nous paraît se poser aussi à propos des quatre « chansons de fous » qui doivent sans doute leur titre à Verhaeren. Le francophone auteur de *Pelléas* y cumule la référence aux *Narrenlieds* de son enfance avec celle des *menteries* communément répandues dans le répertoire infantin de toutes les cultures.

Chansons de nonnes

Le très ancien thème du galant qui se fait jardinier pour sauver sa belle, recluse au couvent, a été remis à l'honneur par la mode folk' des années 70 : on se souvient encore, par exemple, de telle puissante composition du groupe Malicorne. C'est à ce genre de déplorations que Maeterlinck a emprunté le propos de « Ma bonne amie est au couvent »².

*Ma bonne amie est au couvent,
Ma sœur, ma sœur, je frappe à la porte,
Ma sœur, ma sœur, ouvrez-moi la porte,
Ma bonne amie est une enfant.
Ma sœur, ma sœur, où est mon amie ?
Mon fils, mon fils, nous n'en savons rien.
Ma sœur, ma sœur, je n'ai qu'une amie.*

¹ Jules RENARD, *Journal* (14 janvier 1898), cité par Joseph HANSE, « Introduction », dans *Poésies complètes*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1965, p. 65.

² « Vieilles chansons », dans *La Jeune Belgique*, T. XII, janvier 1893, p. 21.

Mon fils, mon fils, elle est au jardin.
Ma sœur, ma sœur, où est mon amie ?
Mon fils, mon fils, elle n'est pas ici.
Ma sœur, ma sœur, elle est mon amie.
Mon fils, mon fils, elle est morte aussi.
Ma sœur, ma sœur, vous avez menti.
Ma sœur, ma sœur, ouvrez-moi la porte !
Mon fils, mon fils, votre amie est morte.
Ma sœur, ma sœur, elle me l'aurait dit.
Ma sœur, ma sœur, elle ne m'a rien dit...

Le poète change ici le point de vue traditionnel en prenant pour récitant le rôle masculin. Les rondes à danser sur ce thème sont en effet toujours écrites au féminin :

On veut me donner un cloître
Mais point d'envie ne m'en prend ;
Ma mère m'en a parlé,
Point de couvent je ne veux, ma mère,
Point de couvent je ne veux, maman ¹.

En fait, c'est la thématique seule qui est retenue par Maeterlinck ; les figures de style qu'il utilise ne se retrouvent dans aucune des chansons du genre :

Dans Paris l'on a fait faire
Deux ou trois petits couvents,
Mon père ainsi que ma mère
Veulent me mettre dedans.
Point de couvent je ne veux ma mère,
C'est un amant qu'il me faut vraiment ².

Les autres chansons de nonnes sont plus grivoises, et Maeterlinck les ignore complètement dans ce poème qui ne fait d'ailleurs que reprendre une *imagerie* de la chanson populaire, mais innove complètement en utilisant le dialogue, le point de vue masculin, les redites et les apostrophes doublées (*Ma sœur, ma sœur ; Mon fils, mon fils*).

Chansons de fous (ou de bouffons)

Les quatre premières chansons du recueil *Treize chansons de l'âge mûr* doivent leur sous-titre commun à Verhaeren et, pour la deuxième et la troi-

¹ E. ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1967 (réimpression anastaltique), T.I, p. 55.

² Claude ROY, *Trésor de la poésie populaire*. Paris, Seghers, 1954, p. 131.

sième, leur forme de rengaine à une *scie* sur les vitriers. Mais leur esprit existait déjà dans les *Narrenlieds* ou chansons de carnaval, et dans les *menteries* où abonde la *contradictio in adjecto*. Comme cette douce folie et cet humour sont nouveaux dans la poésie de Maeterlinck, les textes où ils se manifestent se constituent spontanément en un genre différent des « Chansons » symbolistes des premiers temps.

*Narrenlied*¹. Cette chanson qui fait l'éloge de la folie fut publiée en 1544 dans *Een schoon liedekens boeck*. Elle était chantée par les fous, c'est-à-dire les bouffons, à l'occasion des carnavals :

*Wij groeten mijn heer met groter eer
Van Keyerborch verheuen,
Sonder yet meer, wi groeten hem seer ;
God laat hem langhe leuen !
Van ons geslacht so isser veel,
Men canse niet ghetellen,
Wat batet dat iets swijch oft heel ?
Wie zijn bestroeyt met dat tuylsche meel
Wi draghen cappen met bellen*².

Si Maeterlinck l'a connue (et ce n'est nullement impossible), il a pu se souvenir de ces vers :

*Où que tu ailles où que tu courses,
Tu y trouves des fous entassés*³

lorsqu'il écrivit :

*Encore un fou qui passe,
Encore un passant fou ;
Et d'autres fous remplacent
Les passants qui sont fous...*⁴

Menteries. Si l'influence du *narrenlied* n'est qu'hypothétique, celle des *menteries* et du procédé de *contradictio in adjecto* dont elles se servent est indéniable. Ce couplet de « Fin de race » :

¹ Le titre signifie « chanson de bouffon » et pourrait donc aussi se traduire « chanson de fou (de carnaval) » ; dans *Mozaiek*, série B, n° 3, *Lyriek 1*. Verzameld door J. Greshof en A.F. Mirande. Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, (1938), p. 43.

² « Nous saluons mon Prince avec plus grand honneur / Elu de Keyenborch, / Sans plus, nous le saluons très fort ; / Dieu le laisse vivre longtemps ! / De notre espèce, il y en a beaucoup, / On ne sait pas les compter, / À quoi sert-il que je me taise ou crie ? / Nous sommes aspergés par cette poudre à malice, / Nous portons des capes avec des grelots. »

³ « Waar ghi gaet oft waer ghi loopt, / Ghi vindter sotten opgehoopt ».

⁴ « Passe-fou », dans *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 237.

*Je veux revoir mon père...
 Mon père est déjà grand,
 Mais il n'a pas d'enfants...¹*

ne rappelle-t-il pas le procédé comique de cette enfantine connue :

*Un pauvre vieillard tout jeune
 Qui pleurait la mort de ses enfants vivants
 Était assis sur une pierre en bois
 Au milieu d'un étang où le feu
 Faisait tourner un moulin à vent².*

On retrouve d'ailleurs quelques motifs très semblables dans l'*utter nonsense* britannique :

*One fine day in the middle ou the night,
 Two dead men got up to fight,
 Back to back they faced each other,
 Drew their swords and shot each other [...]*

ou dans les fatrasies des XIII^e-XIV^e siècles :

*Un vieillard mors nez
 Qui avoit court nez³.*

Un autre poème de Maeterlinck publié dans les *Treize chansons*, et qui a le ton et la facture mais non le titre des chansons de fou, dit à propos de son cœur :

*Il vit dans l'autre monde,
 Mais il y meurt aussi...
 Il meurt dans l'autre monde
 Sans vivre en celui-ci...⁴*

On ne peut s'empêcher de rapprocher de couplet isolé des vers 616-618 de la *Fricassée crotestyllonnée* :

*Qua ie viuois les vifs pessoient
 Et ie sys mort le vif men port
 Et par dessus les vifs m'enuoys⁵.*

¹ *Ibid.*, p. 235.

² Vendée, Ile-de-France ; version voisine à Genève. Cette référence, comme la suivante, renvoie à un ouvrage paru chez Seghers : *Les Comptines de langue française*, par la Communauté radiophonique des Programmes de langue française.

³ JUBINAL, *Fatrasies*. Vol. II, 1850, p. 216.

⁴ Dans *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 248.

⁵ *La Fricassée crotestyllonnée*. Rouen, 1602 ; réédition : Paris, Jouaust, 1878, VI, p. 30. Voir aussi : « Je le vi vif, je le vi mort / Je le vi vif après sa mort » (vv. 230-231).

C'est ce ton que l'auteur de *L'Oiseau bleu* adoptera encore dans sa « Ronde d'incinération » :

*Nous n'aurions plus de morts
S'ils n'avaient pas de tombes...¹*

Mais en adoptant ce ton badin, Maeterlinck garde toujours son génie créateur qui nous empêche de la confondre avec le genre qu'il pastiche.

L'influence des textes populaires est donc nette. On pourrait la traquer aussi dans les chansons de scène, insérées au milieu des drames. Celle, très célèbre, de l'acte III de *Pelléas* mis en musique par Debussy contient par exemple le motif des longs cheveux pendants, très en vogue à l'époque :

*Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour !
Mes longs cheveux vous attendent tout au long de la tour !*

Ces chevelures, longues et dorées, on les trouve chez Burne-Jones et chez Rosetti ². Mais la double évocation des saints :

*Saint Michel et Saint Raphaël
Saint Daniel et Saint Raphaël
Je suis née un dimanche,
Un dimanche à midi.*

s'apparente à des dictons populaires du type : *Ce que Saint Médar fait, Saint Barnabé le défait* ³.

Telles nous semblent les voies par où pourrait être examinée systématiquement la parenté des poèmes de Maeterlinck avec les textes populaires. Parenté d'autant plus profonde qu'il l'assimile, tout en recréant, et qu'il ne se borne pas au simple plagiat ni à la reconstitution philologique.

¹ Dans *Poésies complètes, op. cit.*, p. 249.

² Jean WARMOES, « Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck », dans *Synthèses*, n° 195, Bruxelles, aout 1962, pp. 24-35.

³ Claude ROY, *op. cit.*, p. 200.