
WANDA WIELGOSZ

L'atmosphère de l'angoisse dans le théâtre de Maurice Maeterlinck

Aussi surprenant que cela puisse paraître, le spectacle de la mort n'a pas souvent occupé le centre d'une scène de théâtre, jusqu'à ces cinquante dernières années, affirme à juste titre Thérèse Malachy dans son étude¹.

Il s'agit bien de la mort représentée "en situation" autonome, à l'instar des grands mythes universels, et non comme "mort-événement" couramment sollicitée par la thématique dramatique où elle sert de péripétie ou de dénouement, plus rarement d'exposition. Elle est prévue dans la tragédie, accidentelle dans le drame, désacralisée dans la comédie.

La mort n'est même pas synonyme de tragique quoique "mort et tragique aient été si souvent unis qu'on les croirait inséparables", fait remarquer Henri Gouhier² en démontrant qu'il y a des pièces à nombreux cadavres qui ne sont pas des tragédies (voir: "Hernani", "Ruy Blas" de Victor Hugo, tout le théâtre d'Alexandre Dumas père...). Par contre, il y a des pièces sans cadavres qui sont des tragédies, comme le fameux exemple de "Bérénice" de Racine, dont le caractère tragique repose précisément sur l'impossibilité de se donner la mort, sur la condamnation et la nécessité de vivre - séparés.

Les drames romantiques sont pavés de morts mais ce théâtre, aussi sinistre qu'il fut, n'a jamais porté que sur la

vie. L'action tragique définie par Aristote doit susciter crainte et pitié qui ne dépendent pas nécessairement de la mort.

Le théâtre met en scène tous les thèmes humains qui font de la vie ce qu'elle est, et le spectre de la mort qui y rode sert d'obstacle ou de délivrance à celui qui est pris au piège de l'existence.

Il est indéniable que la mort dans le théâtre traditionnel, le théâtre en général, traduit la peur de la mort. Eschyle et Sophocle la pleurent alors que les philosophes - Socrate et Platon, Epicure, les Stoïciens et Aristote - s'efforcent de la glorifier, en affirmant qu'elle est le salut de l'âme libérée du corps, ou de la réhabiliter au moins, en justifiant son utilité pour l'éternité de l'espèce.

L'homme ordinaire, dont le dramaturge se fait l'écho, a une attitude moins stoïque, c'est pourquoi la "mort-événement" scénique peut jouer un rôle thérapeutique pour le public. Edgar Morin, dans "L'Homme et la Mort", attire l'attention sur le fait que la catharsis esthétique est particulièrement sensible dans cette cérémonie à demi-sacrée qu'est le théâtre³. En cela il reprend la thèse de Freud selon laquelle, dans le cadre de la fiction, nous trouvons la pluralité de vies dont nous avons besoin. Nous mourons en le personnage du héros auquel nous nous sommes identifiés, mais nous lui survivons tout prêts à mourir aussi inoffensivement, une fois de plus, avec un autre héros. Le sacrifice d'autrui permet en même temps de délivrer le spectateur d'une profonde angoisse par le transfert magique de la mort sur le bouc émissaire.

La sublimation de la terreur de la mort peut aussi passer par la catharsis comique, et alors elle est domptée, désacralisée, tournée en dérision au profit de la jeunesse, de la beauté, de l'éternel printemps. Eros remporte la victoire sur Thanatos et la mort se trouve ainsi conjurée.

Dans "Le mythe de l'éternel retour", M. Eliade s'attache à l'acte archétypal dont la répétition cyclique permet à l'homme "primitif" de conjurer la mort en échappant à l'emprise du temps. "Le "primitif", en conférant au temps une direction cyclique, annule son irréversibilité... Tout comme dans la renaissance cyclique des phénomènes naturels, le temps... n'a aucune influence décisive sur cette existence puisque lui-même se régénère sans cesse"⁴.

Dans la civilisation judéo-chrétienne, l'homme ne jouit pas de l'intemporalité du "primitif", car il est prisonnier du temps s'écoulant entre la Création et le Jugement dernier, mais il est assuré de la vie éternelle à condition d'avoir mérité le ciel.

Il y a, en outre, une longue tradition philosophique qui résout la finitude désespérante de la condition humaine en lui promettant une nirvana ultime, réintégrant l'âme dans son milieu initial, dans la fusion cosmique ou naturelle.

La régénération cyclique par l'éternité de l'espèce connaît, elle aussi, une tradition tenace. Epicure et les Stoïciens suppriment la mort en l'ignorant, en lui tournant le dos, et Kant et Feuerbach en font une donnée de la vie. De même Heidegger et Sartre récupèrent la mort pour la vie.

Du point de vue de la religion judéo-chrétienne, le salut individuel est concevable. Cependant, les formules rassurantes proposées en réponse au problème de la mort semblent concerner peu l'individu conçu dans le sens de son altérité. C'est ce que Edgar Morin met en relief dans "L'Homme et la Mort". Il constate avec raison que toutes les méthodes d'ascèse, qui fournissent une réponse satisfaisante au problème de la mort, se présentent "comme des luttes contre le moi qui est la mort - il faut engloutir le moi dans le cosmos"⁵.

Toujours reste-t-il que l'individu, dont le moi a été exalté par toutes les formes de pensée et d'art, se retrouve

brutalement seul et malheureux devant sa propre mort et celle d'autrui. La nausée ressentie au bord du précipice n'est qu'une première étape d'un désespoir impuissant.

"Le spectre de la mort va hanter la littérature. La mort jusque-là plus ou moins enrobée dans les thèmes magiques qui l'exorcisaient, ou refoulée dans la participation esthétique, ou camouflée sous le voile de la décence, apparaît nue"⁶.

C'est justement l'invasion du "moi" psychologique et intellectuel par l'idée (voire même l'obsession) de la mort qui marquera le théâtre de Maurice Maeterlinck et nous voudrions l'étudier sous cet aspect.

En terminant la partie préliminaire de nos réflexions, remarquons encore que pour les écrivains du XX^e siècle, la volonté de la mort est moins extatique car l'arrêt du passé et de l'avenir est devenue impossible. En revanche l'appel de la mort chez un Strindberg ou chez un Anouilh résulte de l'incapacité de faire face à l'existence. L'aspiration de leurs héros à la mort est un refus de la vie devenue un tel tissu de souffrances morales que la mort y apparaît comme une espèce de libératrice douce et pâle. Voici en quels termes le mystérieux M. Henri encourage Orphée à se livrer à la mort pour rejoindre Eurydice:

"Elle est bonne, elle est effroyablement bonne...Elle dénoue, détend, délasse, tandis que la vie s'obstine, se cramponne...même si elle a perdu la partie, même si l'homme...doit souffrir toujours. La mort seule est une amie. Du bout du doigt, elle rend au monstre son visage, elle apaise le damné, elle délivre"⁷.

Après la seconde guerre mondiale, le monde est livré à l'anarchie psychologique et intellectuelle. Ni la philosophie, ni la religion ne peuvent plus adoucir les affres de l'angoisse existentielle. Désormais la mort perd toute forme métaphorique, elle devient présence impérieuse aux

côtés de la vie, et ceci de façon absolument différente de celle du Moyen Age où le "memento mori" comportait l'espoir du paradis.

Maurice Maeterlinck (1862-1949) révèle son talent a'abord comme poète de l'école symboliste, et ensuite se charge de transposer les caractéristiques de cette poésie au théâtre. Ses premiers vers, intitulés "Serres chaudes", publiés en mai 1889 à compte d'auteur, réminiscence des rêveries d'Oostakker/au nord de Gand, sur les bords du canal de Terneuzen/au tirage de 155 exemplaires, ne se vendirent pas bien.

A la fin de la même année, un subside maternel lui permit de faire imprimer, sur les presses d'un de ses amis, une pièce qu'il voulut d'abord intituler "La Princesse lointaine" et qui devint "La Princesse Maleine". Les trente exemplaires tirés à la main furent aussitôt distribués à des amis belges et à quelques célébrités parisiennes. L'article excessivement élogieux de Mirbeau, dans le Figaro du 24 août 1890, transforma du jour au lendemain, le jeune Gantois inconnu en une vedette littéraire de l'heure. Le public se fait de lui d'après son oeuvre, l'image d'un rêveur égaré dans le réel, d'un visionnaire balbutiant, ce qui n'est point conforme à la vérité.

"Les visiteurs s'étonnent de découvrir un solide Flamand, féru comme son père d'apiculture et de roses, ardent sportif au demeurant, qui pratique à la fois la boxe, le patinage, les haltères et le canotage, avant de se passionner pour les débuts spectaculaires et aventureux de l'automobile"⁸.

Son théâtre devient donc pour lui la part du rêve, des inquiétudes, des fantômes à exorciser. bref: un exutoire ou une compensation.

L'année 1890 voit paraître "L'Intruse" et "Les Aveugles", 1891 "Les sept Princesses", 1892 "Pelléas et Mélisande", sommet et synthèse de sa première manière, qui feront l'objet

de la présente étude^x. Il semble indispensable d'y inclure encore "Intérieur" (1894), petit drame simple, direct, au grand pouvoir d'émotion.

L'originalité de M. Maeterlinck consiste à tenter de créer un drame statique dont le tragique est à chercher dans la vie de tous les jours d'un individu quelconque et en lui-même, dans les couches les plus profondes de son psychisme. Sa formule du tragique n'est pas tributaire du pathos d'un événement extraordinaire, d'un grand homme, d'une époque ancienne, d'un mythe, comme l'affirme, à juste titre Irena Sławińska⁹.

Maeterlinck se réfère expressément à la tragédie grecque, notamment à son caractère statique. Le conflit proprement tragique se déroule sous la surface des événements et des mots, dans un silence total immobilisé où se fait entendre seulement le dialogue de l'âme avec le destin. Le dramaturge déplace alors le centre du conflit dans la sphère du subconscient: l'homme s'accrochant au destin, à la force transcendante, à l'absolu ne sent pas la catastrophe s'approcher. Le malheur-la mort-choisit une victime, le plus souvent au gré du hasard et parmi les jeunes innocents, et la frappe. Il n'y est donc absolument pas question de culpabilité, de liberté, de nécessité, de justice ou de purification. La conception maeterlinckienne supprime d'un seul coup tous les problèmes à la base des considérations des philosophes allemands.

Est-ce le mot "drame" qui conviendrait le mieux aux pièces de Maeterlinck? Sans doute n'en existe-t-il aucun dans le vocabulaire de la littérature qui puisse désigner exactement ces "expériences où s'objective une angoisse" comme les appelle Robert Vivier¹⁰.

La formule du théâtre statique entraîne l'abandon de l'action. Dans la tragédie de Maeterlinck, il n'y a aucune

^x Sauf cette dernière pièce.

lutte, même intérieure, puisque le héros ne se rend même pas compte de la catastrophe qui le menace. Le subconscient l'avertit toutefois qu'une puissance ennemie s'approche de lui, mais l'idée de s'opposer et de lutter ne lui vient même pas à l'esprit. De cette attitude passive du héros vis-à-vis de son destin, l'auteur réussit à faire ressortir le tragique de la condition humaine, ce qui paraît novateur à son époque.

Dans sa Préface du Théâtre complet Maeterlinck nous présente, lui-même, en neuf petits chapitres, l'objectif qu'il s'était fixé dans son oeuvre théâtrale. "On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes(...). Et l'amour et la mort et les autres puissances y exercent une sorte d'injustice sournoise, dont les peines - car cette injustice ne récompense pas - ne sont peut-être que des caprices du destin (...). Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. (...) Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux (...)"¹¹. A la fin de sa Préface, l'auteur reconnaît d'avoir écarté la mort de "ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit "dans les pièces qui ont suivi les petits drames, pour marionnettes dans la plupart des cas, mais cette seconde manière ne fera pas ici l'objet de nos recherches.

Utilisation des images comme autant de moyens de suggestion, sentiment de la vie immobile, de l'attente qui ignore son objet, goût de la morbidité d'un climat de lassitude, d'isolement, d'irréparable ennui, de peur sans raison: voilà les ressorts des premiers drames de Maeterlinck, se trouvant déjà en germe dans ses poèmes des "Serres Chaudes", comme remarquent les spécialistes de son oeuvre¹².

L'onirisme et l'insolite de ce théâtre peuvent faire considérer Maeterlinck comme précurseur de Beckett et de Ionesco, mais ce problème sera étudié plus tard.

Le registre de ses images et motifs archétypiques fait penser à Bachelard: lumière, ciel, paradis perdu, et verso: ombre, nuages bas, souterrain, marécages, canal, fontaine (eaux mortes et encloses).

Prenons en un exemple. Maleine et sa nourrice ont été enfermées dans une tour, au milieu de la forêt et elles arrivent par un stupéfiant miracle à desceller l'une des pierres de la tour. La nourrice appelle Maleine:

"La Nourrice: Oh! Maleine! Maleine! Maleine!...

Maleine: - Quoi?

La Nourrice: - La pierre!...

Maleine: - La...?

La Nourrice: - Oui, elle a remué!

Maleine: - La pierre a remué?

La Nourrice: - Elle a remué! Elle est détachée! Il y a du soleil entre le mortier! Venez voir! Il y en a sur ma robe! Il y en a sur mes mains! Il y en a sur votre visage. Il y en a sur les murs! Eteignez la lampe! Il y en a partout! Je vais pousser la pierre!

Maleine: - Elle tient encore?

La Nourrice: - Oui, mais ce n'est rien! C'est là, dans le coin; donnez-moi votre fuseau! Oh! elle ne veut pas tomber...

Maleine: Tu vois quelque chose par les fentes?

La Nourrice: Oui, oui! je ne vois que le soleil!

Maleine: - Est-ce le soleil?

La Nourrice: - Oui, oui, c'est le soleil! Mais voyez donc! C'est de l'argent et des perles sur ma robe! Et c'est chaud comme du lait sur mes mains!"¹³.

Et voilà le miracle accompli: il a suffi que cette petite fille de quinze ans découvre la lumière du soleil et sa douce chaleur comme du lait pour que le lecteur (ou le spectateur) se sente concerné par cette bouffée d'enfance avec l'émerveillement des premières découvertes des sens.

Ajoutons, en passant, que malgré les écueils mélodramatiques de la pièce, la vérité du mouvement de Maleine vers

la mort nous apparaît bouleversante parce que ce n'est pas une vérité de démonstration, mais une vérité d'intuition rehaussée de poésie maeterlinckienne. Cette petite princesse pâle et désarmée, sans visage et sans parole, personifie notre drame et notre inquiétude devant le mystère du Destin. Maleine, aussi bien que les Aveugles, ou les protagonistes de "l'Intruse" ont l'apparence de "sommambules un peu sourds, constamment arrachés à un songe pénible".

Dans toutes ces pièces, on devrait étudier le processus d'attente de la catastrophe, l'atmosphère, si particulière à Maeterlinck, où l'angoisse se fait de plus en plus dense et tendue à craquer.

Voici comment la résume le jeune prince Hjalmar en attendant la prétendue Uglyane (à vrai dire, Maleine) dans un parc obscur, auprès d'un jet d'eau:

(...) - "Je n'ai jamais vu ce bois d'automne plus étrange que ce soir. Je n'ai jamais vu ce bois plus obscur que ce soir; à quelles clartés allons-nous donc nous voir? Je ne distingue pas mes mains! - Mais qu'est-ce que toutes ces lueurs autour de moi? Tous les hiboux du parc sont donc venus ici! (...) - Oh! comme les feuilles tombent autour de moi! - Mais il y a là un arbre qui se dépouille absolument! Et comme les nuages s'agitent sur la lune! - Mais ce sont des feuilles de saule pleureur qui tombent ainsi sur mes mains! - Oh! je suis mal venu ici! - je n'ai jamais vu ce bois plus étrange que ce soir! - Je n'ai jamais vu plus de présages que ce soir! - Elle est là!"¹⁴.

Dans ce bref fragment, nous pouvons recueillir une impressionnante série de répliques dont le rythme incantatoire et le ruissellement d'images éblouissent. Cet envoûtant mélange d'insolite et de féerie nous fait voir que même dans son théâtre en prose, l'auteur est poète. L'emploi des tirets (des points de suspension dans d'autres pièces) indique les silences nécessaires pour traduire l'inachèvement

de la pensée; les nombreux points d'exclamation extériorisent l'inquiétude qui envahit de plus en plus le héros. Il en va de même avec les répétitions. Un tel langage, ne livrant que des lambeaux de pensée et frisant parfois l'incohérence, est le moyen le plus direct mis au point par Maeterlinck pour suggérer l'écrasement de l'être humain. Ce procédé va atteindre son apogée dans "Les Aveugles", ce que nous allons étudier tout à l'heure.

Une autre scène de "La Princesse Maleine" où s'objective l'angoisse à son plus haut degré est certainement celle de la tempête criminelle, dans le cinquième acte. Une foule de seigneurs, de courtisans, de dames, etc., dans l'attente, observent la tempête par les fenêtres d'une salle précédant la chapelle du château. D'abord, ils remarquent la forêt de sapins qui "se couche jusqu'à terre à travers les éclairs! - On dirait un fleuve d'éclairs! Mais ce qu'il y a de plus épouvantable, ce sont les nuages:

"On dirait des troupeaux d'éléphants noirs qui passent depuis trois heures au-dessus du château! et" Ils le font trembler de la cave au grenier!"¹⁵.

Il y a des nuages qui nous attirent, il y en a d'autres qui nous atterrent, comme nous fait remarquer Gaston Bachelard dans "L'Air et les songes". Pas besoin de tonnerre pour que les nuages de "La Princesse Maleine" fassent trembler le château maudit. Un nuage ténébreux suffit pour faire peser le malheur et pour qu'on ait la sensation d'étouffement que donne un ciel bas. "Le nuage lourd est senti comme un mal du ciel, un mal qui terrasse le rêveur, un mal dont il meurt", conclut Bachelard¹⁶ dans son chapitre sur Les Nuages.

"Les Aveugles" constituent un drame où apparaît (peut-être mieux que dans "l'Intruse" et "Intérieur") l'idée d'un inconscient collectif dominée par la mystérieuse hantise de la mort. Ce "drame somnambulique" par excellence se consomme avec ses silences, ses réticences et ses points de suspen-

sion...qui sont plutôt des points de supplication... et comme un moyen physique d'inquiéter.

Tout d'abord les didascalies mériteraient une attention particulière, car elles-mêmes suffisent à créer une atmosphère pleine de notations insolites qui nous plongent dans un univers étrange et troublant. A ce propos, remarquons toutes sortes d'épithètes auxquelles Maeterlinck - poète a recours :

"Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. - Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entr'ouvrent les lèvres violettes (...)"¹⁷.

Suit la description minutieuse et fort pittoresque des yeux du prêtre qui sont "muets", "fixes" et semblent "ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriables et de larmes" ainsi que celle de ses cheveux "d'une blancheur très grave" et de ses mains amaigries. Ce tableau lugubre ne serait pas aussi spectaculaire s'il n'y avait pas six vieillards aveugles assis à sa droite et six femmes aveugles à sa gauche, dont trois vieilles, une très vieille, la cinquième folle et la sixième d'une jeunesse éclatante avec une superbe chevelure qui "inonde tout son être", comme nous relate l'auteur.

Les aveugles, en fait, représentent un archétype littéraire très ancien d'un personnage clairvoyant et lucide qui regarde en face la solitude, la terreur, le mystère et la mort. Parmi les personnages de la pièce, se trouve aussi une

aveugle folle, alors un cas d'hyperbole, car la folie étant archétypique de vision et de lucidité, une folle aveugle est donc une visionnaire par excellence. Ce sera elle qui, avant les autres, aura l'intuition de la mort du prêtre.

Les aveugles sont vêtus de costumes sobres, détail à relever, car comme nous le verrons par la suite, tous les éléments visuels et sonores convergent pour créer une impression de mystère et de terreur. P. ex. le lieu de l'action (ou plutôt du manque d'action), "une très ancienne forêt septentrionale" qui est un endroit à partir duquel la vision est limitée et dans lequel on ne retrouve pas son chemin facilement. De plus "forêt septentrionale" aggrave tous les sèmes négatifs contenus dans le mot forêt.

A ce décor, l'auteur ajoute des détails tels que: "des souches et des feuilles mortes", "un arbre déraciné", bref: tous éléments de désolation, car les arbres eux-mêmes sont "funéraires" (ifs, saules pleureurs, cyprès).

Il faut noter aussi que des douze personnages sur scène, trois se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. A l'impression de lourdeur visuelle s'ajoute donc la lamentation sur le plan sonore.

Enfin, dès le lever de rideau, le spectateur (et le lecteur encore avant!) a sous les yeux sur la scène un mort que les protagonistes ne peuvent pas voir.

Ce drame statique débute par une question: "Il ne revient pas encore?"¹⁸ qui sera reprise plusieurs fois et restera sans réponse. Cette question établit la forme de l'oeuvre puisque la pièce deviendra elle-même, à son tour, une immense interrogation de l'être humain en face du destin. Les questions redoublent à mesure qu'on avance dans la pièce; elles expriment le besoin métaphysique des personnages qui cherchent à se définir dans l'espace et dans le temps.

Même la nature, qui n'est pas clémente puisqu'il fait froid, va devenir de plus en plus redoutable. "Il paraît

que l'hiver sera très long et très froid et que les glaces viennent déjà du Nord (...). On dit que les grands orages de ces jours passés ont gonflé le fleuve et que toutes les digues sont ébranlées, "que la mer s'agite sans raison et que les falaises de l'Île ne sont plus assez hautes"¹⁹, rapportera la plus vieille aveugle. Son discours se termine par la constatation: "Il faut attendre", idée qui, revenant à plusieurs reprises dans la pièce, représente l'attitude d'acceptation de sa condition et de résignation totale.

En parlant de l'oeuvre théâtrale de Maeterlinck, Guy Michaud²⁰ dira que c'est un "théâtre de l'attente" définition qui s'applique parfaitement aux "Aveugles" (et non seulement à cette pièce!). Cette opinion est encore mieux développée par Robert Vivier qui utilise le même terme:

"Théâtre de l'attente, de l'avertissement vague ou sibyllin, de l'élocution balbutiante, interrogatrice, des longs étonnements douloureux, de l'intime monologue égaré, théâtre du l'individualité des situations comme des dénouements s'absorbe dans une vaste vue indistincte où nous sommes tous impliqués, théâtre qui sans lui enlever sa vibration humaine tend à abolir la personne du personnage, qui fait place à des groupes - témoins ressuscitant l'ancien choeur tragique"²¹. Autant de remarques qui trouvent leur illustration directe dans "les Aveugles" aussi bien que dans "L'Intruse", dans "Intérieur" et même dans "Pelléas et Mélisande" où l'aveuglement des personnages est aussi pathétique car le lecteur - spectateur sent bien qu'à l'occasion cette ignorance des protagonistes vis-à-vis de leur destinée est la sienne.

S'il s'agit des "Aveugles", remarquons encore que leur inquiétude augmente au fur et à mesure qu'on avance dans la pièce: ils ne savent où ils sont ni d'où ils viennent, ni l'heure qu'il est, ni quand le prêtre, leur seul guide, reviendra, ni pourquoi il les a abandonnés. Ils ont faim, soif,

sont las d'attendre "éternellement", l'horloge sonne douze coups et personne d'eux ne sait s'il est midi ou minuit, ils ont l'impression d'être dans cette clairière depuis des siècles. Les formules approximatives relèvent leur égarement: tous ces "peut-être", "il me semble que...". Après avoir longtemps cherché à tâtons, le premier aveugle-né découvre enfin le visage d'un mort, celui du prêtre. L'atmosphère n'en devient cependant pas détendue, car les aveugles entendent un bruit incompréhensible qui les inquiète toujours, et d'autre part, il fait de plus en plus froid. Ils entendent quelqu'un marcher dans le lointain. A la clairvoyance de l'aïeul de "L'Intruse" correspond ici celle de l'enfant de l'aveugle folle qui échappe à la cécité. Il se met à vagir subitement dans les ténèbres et la jeune aveugle s'écrie: "Il voit! Il voit! Il faut qu'il voie quelque chose puisqu'il pleure"²². Elle élève l'enfant au-dessus du groupe d'aveugles et les pas s'arrêtent parmi eux. A la question de la jeune aveugle: "Qui êtes-vous?" ne répond que le silence. La plus vieille aveugle prie: "Ayez pitié de nous!", l'enfant pleure plus désespérément et cette "parabole qui piétine dans le noir" se termine en nous laissant désespérés avec notre propre angoisse métaphysique.

Bien des critiques estiment qu'avec "Les Aveugles" Maeterlinck est allé au bout de sa dramaturgie en annonçant une oeuvre moderne: "En attendant Godot". Cette opinion nous semble parfaitement motivée, seulement on serait tentés d'évoquer, à côté de Beckett, le nom d'Ionesco dont Maeterlinck pourrait être aussi considéré comme précurseur, vu la spécificité du dialogue dans son théâtre: il cesse d'être un échange d'idées et perd son caractère dynamique en devenant un facteur prépondérant de l'atmosphère, et à la fois, un indice convaincant sur l'incommunicabilité des êtres.

Ce dernier problème est très bien formulé par le Vieillard d'"Intérieur" qui, bouleversé par la noyade absurde de la jeune héroïne, s'exprime ainsi:

"On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi... Elles ne disent que des choses banales; et personne ne se doute de rien... On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner; on lui répond sans y songer: et vous voyez ce qui arrive. Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes... Elles ne savent pas elles-mêmes ce qu'elles sont..."²³.

Le tragique d'"Intérieur" consiste en l'opposition entre deux univers: celui des habitants de la maison et celui des observateurs de l'extérieur, avertis de ce qui s'est passé. L'Intérieur de la maison est le symbole de toute la vie humaine. Les gens vivent au jour le jour, accomplissent leurs menues besognes, attendent la succession habituelle des événements tout en ignorant à quel point leur vie est tragique, à quel point, à chaque instant, un malheur inattendu peut s'abattre sur leurs têtes; ils ne ressentent qu'une vague oppression. Observée du dehors, la vie humaine est encore plus tragique: on voit nettement ce que l'ignorance du malheur peut avoir d'intensément dramatique. Les murs derrière lesquels la famille croit s'abriter, les trois portes de chêne, auxquelles ils ont mis des verroux pour que l'amère vérité ne puisse pénétrer chez eux, ne peuvent les protéger de la catastrophe. Toute la culture tangible de l'humanité, symbolisée par ces murs, ces portes, ces fenêtres, est impuissante à éloigner le tragique de la vie.

L'apparente tranquillité de la famille veillant sous la lampe, laisse deviner une atmosphère où pèse quelque chose d'étrange et d'inquiétant. Lorsque l'un d'eux se lève ou fait un geste, ses mouvements sont comme "spiritualisés par la distance, la lumière et la voile indécis des fenêtres", conformément aux didascalies de l'auteur. Ils agissent comme des automates, dans une sorte de torpeur, complètement incon-

scients de la fragilité de leur "petite vie", de leur "petit bonheur" que le Vieillard "tient entre ses mains", à deux pas de leur porte qu'il n'ose pas ouvrir...

A l'occasion d'"Intérieur", remarquons le rôle des didascalies dans ce premier théâtre de Maeterlinck. A part la description, elles contiennent un commentaire ou des renseignements sur les personnages et sur les événements qui se déroulent; c'est donc un substrat de narration (voir à ce propos p. ex. la partie finale d'"Intérieur"). Ce ne sont plus seulement les indications pour le metteur en scène, mais une partie du texte littéraire du drame ou l'auteur crée une vision extrêmement suggestive pour le lecteur.

En étudiant le thème de la mort et l'atmosphère qui l'accompagne chez Maeterlinck, il n'est pas possible de passer sous silence "L'Intruse", drame de l'attente, dans lequel le sentiment de l'angoisse est également en état de croissance et se transmet au lecteur avec une force extraordinaire. On y voit "une salle assez sombre en un vieux château". Un aïeul aveugle, le père, l'oncle et les trois filles y sont assis. Dans la pièce voisine se trouve la mère de famille qui est très malade après un accouchement difficile. Tous les membres de la famille parlent par bribes de phrases et tous ressentent une étrange inquiétude bien qu'ils s'efforcent de la dissimuler. L'une des filles croit tout à coup, en regardant par la fenêtre, que quelqu'un est entré dans le jardin. "Les rossignols se sont tus" et "les cygnes ont peur", et cependant "les chiens n'aboient point"²⁴. Il semble à l'aïeul que "le froid entre dans la chambre". On entend, tout à coup, le bruit d'une faux qu'on aigüise au dehors, nous, confie l'auteur. L'aïeul tressaille, mais on le rassure que c'est probablement le jardinier. "La lampe ne brûle pas bien ce soir", remarque le père. Nous sommes saisis par le sentiment de l'intrusion de la mort qui a pénétré dans ce foyer calme en apparence. Cette

impression se forme dans le silence, dans le cadre le plus ordinaire, et en devient d'autant plus poignante.

Enfin l'inquiétude, qui doit éclater d'un moment à l'autre, atteint une intensité insupportable (voir surtout le dialogue entre le père et la servante). On voudrait se persuader que l'aïeul a perdu la raison car son trouble est à son comble. On entend un vagissement d'épouvante dans la chambre de l'enfant qui n'a jamais pleuré. Tout le monde écoute dans une muette terreur jusqu'à ce que la porte de la pièce d'à côté s'ouvre et que la Soeur de Charité paraisse sur le seuil en ses vêtements noirs pour annoncer la mort de la femme. Ils comprennent alors et entrent en silence dans la chambre mortuaire. Tous, sauf l'aveugle qui, laissé seul, s'agite à tâtons autour de la table, dans les ténèbres.

La trouvaille de cette pièce c'est que, dès la première scène, la peur y est nommée comme si l'auteur voulait la conjurer. L'intensité de cette peur de la mort, faisant un mythe de ce qu'elle refuse, s'objective en créant une présence invisible, mais lourde de conséquences: elle pousse les protagonistes à tourner en rond autour d'elle.

"L'Intruse" aussi bien qu'"Intérieur" peuvent paraître inférieures à "La Princesse Maleine" car on n'y trouve pas cette poésie de la nature qui a toujours suscité chez Maeterlinck des images si fraîches et si neuves. Leurs faiblesses sont constituées par certains procédés aussi vulgaires et naïfs que p. ex. l'approche de la mort signalée par le bruit d'une faux aiguisée par le jardinier.

S'il s'agit des "Aveugles", contrairement à ce qu'il peut sembler, cette pièce n'est pas seulement un piétinement, puisque sa signification symbolique marque une prise de position de la part de l'auteur. Ce prêtre trop âgé qui assume avec présomption la mission de conduire les aveugles et qui meurt sans un mot, les laissant désemparés, c'est manifeste-

ment l'Eglise que Maeterlinck accuse de ne plus remplir sa mission. L'Eglise qui a apporté une promesse qu'elle n'est plus capable de tenir, étant donné l'évolution du monde. Il est possible aussi que les douze aveugles représentent les douze apôtres que Jésus abandonna pour mourir. Le vieux prêtre avait l'intention de les faire sortir de leur sobre cour, de les conduire vers le soleil, mais maintenant, ils sont là, curieusement semblables aux héros de Beckett: ils attendent Godot, et ils sont seuls... Il y a aussi un certain symbolisme dans le cas de la jeune aveugle à la beauté rayonnante qui illustre la nostalgie du Paradis perdu.

A propos de toutes ces pièces, on pourrait parler encore du mystère de l'intuition, de la vision directe qui unit les âmes simples à la divinité, mais cela ne donne pas une philosophie extrêmement neuve ou personnelle sans tout de même refléter "l'éternel sanglot qui roule d'âge en âge", comme disait Baudelaire.

Le dernier "drame pour marionnettes", qui d'ailleurs fut effectivement présenté par un montreur de marionnettes, s'appelle "Les Sept Princesses" (1891). Camille Mauclair (critique écouté à époque de Maeterlinck) considéra la pièce comme "l'oeuvre philosophique la plus intense, la plus complète, la plus absolue qu'ait conçue M. Maeterlinck"²⁵. Quoique cette appréciation semble trop élogieuse, il serait injuste de ne pas sortir de l'ombre la belle et émouvante légende des Sept Princesses endormies sur sept marches d'un escalier de marbre blanc. Au fond de la salle, une immense verrière donne sur une terrasse et sur un paysage, traversé par un "sombre canal inflexible" à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre. L'action va se passer sur cette terrasse, c'est-à-dire derrière la cloison de verre, à travers laquelle le spectateur verra les personnages (à l'exception des sept princesses qui sont au premier plan). Ces personnages sont: un très vieux roi, une très vieille

reine et puis le prince Marcellus, leur petit-fils dont ils espéraient le retour depuis sept ans. Marcellus est le cousin des princesses étrangement endormies qu'on n'ose pas réveiller, car "elles ne se portent pas bien sur cette terre brumeuse et froide". Elles se ressemblent tellement que le jeune homme a du mal à reconnaître celle qui l'attend le plus ardemment depuis sept ans et qui s'appelle Ursule.

La nuit tombe et devient de plus en plus épaisse. On sent monter l'humidité du marais et de la mer voisine; on entend les chants des marins du navire. La nervosité de la grand-mère augmente, comme si elle craignait qu'un malheur prochain ne les menace. On dirait qu'elle seule a l'intuition du drame réel, mais elle est plus impuissante encore que le Vieillard de "L'Intruse". Une barrière transparente, mais d'autant plus douloureuse, l'empêche d'intervenir. Le roi et Marcellus sont des aveugles; la faute du prince est de n'aimer pas assez. Il a vécu sept ans éloigné, sur un rêve. Il rentre, et le rêve incarné par la princesse Ursule, est déjà mort avant d'avoir été touché...

Les hommes aiment peu dans le premier théâtre de Maeterlinck: Hjalmar est bien mou devant Maleine, le mari de "L'Intruse" est inexistant, Marcellus ne sent pas le drame.

Le caractère angoissant des "Sept Princesses" est déjà provoqué par leur état de sommeil qui a toutes les marques d'insolite. Les soeurs entourant Ursule, lui ont lâché la main et se sont tournées de l'autre côté. La vieille reine en est affreusement affectée. De son côté le roi observe que la princesse Ursule a une main étrangement levée, et Marcellus signale une ombre nouvelle sur les dalles. Ce sont les cheveux d'Ursule qui ont glissé. La reine n'y peut plus tenir. Elle va essayer de réveiller les Princesses malgré l'interdiction du médecin, mais elles dorment toujours. Possédée par la peur, la reine demande qu'on ouvre la porte; il s'avère cependant que les verrous sont tirés de l'inté-

rieur... Il y a bien une autre entrée par un souterrain, et Marcellus se propose d'y aller bien qu'il en ait de mauvais souvenirs (ce souterrain mène aux tombeaux de ses parents).

Pendant que le vieux roi et la vieille reine guettent anxieusement la réapparition de Marcellus, les matelots du navire en partance chantent: "Nous ne reviendrons plus...".

Après une longue attente, une des dalles de la pièce se soulève et Marcellus reparaît très lentement dans la salle. Les Princesses s'éveillent en sursaut, mais Ursule demeure seule étendue à la renverse. A peine le prince l'a-t-il touchée qu'il se redresse et jette sur les six autres soeurs un regard d'épouvante. Le roi, la reine hurlant comme une folle, les serviteurs accourus sur la terrasse frappent violemment à la verrière, aux fenêtres et à la porte en criant désespérément: "Ouvrez! Ouvrez!" tandis que le rideau tombe.

Selon la plupart des critiques, cette pièce représente un des plus étonnants mystères de l'histoire littéraire. Il est manifeste que cette curieuse allégorie a un sens, mais lequel? On y retrouve toujours l'isolement et la difficulté de communiquer, l'inadéquation du langage, la mort présente au milieu des vivants et cette intuition étrange qu'en ont certains êtres. Mais que représentent ces Sept Princesses endormies? Pourquoi sept? Ce nombre est-il seulement employé parce qu'il a de tout temps été considéré comme un peu magique?

Camille Mauclair, déjà cité, a rapproché ce texte d'un passage de Schopenhauer, où le monde des idées est symbolisé par une forteresse sans porte où l'on ne peut pénétrer que si l'on connaît le secret du souterrain. Mais à quoi sert à Marcellus de connaître ce chemin, puisqu'il ne trouve qu'une princesse morte?

On ne peut davantage imaginer une réminiscence du mythe d'Orphée aux Enfers, pour cette même raison. Même si toutes les significations n'y sont pas décelables, un lecteur (ou

spectateur) à l'esprit pas trop cartésien se laisse aisément émouvoir par cette féerie allégorique dans laquelle la fragilité, l'isolement, l'ignorance trouvent une image particulièrement touchante. Le poète a peut-être voulu donner en ces petites princesses, malheureuses sans le sentir, une réplique à ses aveugles.

Il reste évident que cette belle légende, où "la misère humaine agit à la façon d'un triste enchantement qui fait naître la méditation d'une source affective"²⁶, annonce "Pelléas et Mélisande" et la pitié pensive d'Arkel vis-à-vis de l'héroïne principale. Ce chef-d'oeuvre de l'art dramatique de Maurice Maeterlinck fera, cependant, l'objet d'une étude à part.

Avant de clore cette partie de nos réflexions sur le premier théâtre de l'écrivain, il semble utile de préciser pourquoi l'auteur a appelé les pièces en question "dramas pour marionnettes", marionnettes qui, dans la perspective créatrice, sont les personnages eux-mêmes, ou plutôt nous tous, pantins de vie dont une main invisible tire les fils. Les passions n'y comptent presque pas; c'est d'existence qu'il s'agit, d'existence et de mort. D'autre part, ce qui donne une dimension neuve à ce théâtre, c'est qu'au fond le plus émouvant n'est ni le péril ni la mort même, c'est de ne pas savoir p o u r q u o i les personnages sont menacés et meurent, quel plan inexorable veut notre malheur et notre fin. Au-dessus du pathétique des faits plane celui de la condition humaine réduite à un tragique essentiel, si bien que le spectateur (ou le lecteur) se sent moins attaché aux destins particuliers des personnages qu'à la situation philosophique de l'homme en général, frustré dans son désir de savoir.

Remarquons encore, après Irena Sławińska²⁷, que le "maeterlinckianisme" n'est pas une conception du tragique, mais une technique dramatique et une atmosphère. Cette dernière

est créée par le langage dramatique (voir la fonction du dialogue) et par la schématisation des personnages dont les traits individuels sont rejetés au profit d'une représentation d'un certain problème ou d'une attitude morale. Maeterlinck introduit abondamment des personnages et des motifs symboliques à double dimension suggérant un lien avec les forces métaphysiques, avec l'Absolu. D'où le danger de l'"abstractionnisme". L'attente du malheur remplit tout le drame, et la catastrophe est annoncée par les répliques des protagonistes.

Nous devons également relever un puissant élément subjectif dans ce théâtre ainsi que la spécificité de la notion de l'écoulement du temps: on a l'impression que le temps languit. C'est évidemment le résultat de la forme du dialogue et du manque d'action dramatique proprement dite.

L'originalité de Maurice Maeterlinck consiste aussi en une nouvelle conception du Destin qui devient une puissance mystérieuse se trouvant en l'homme lui-même, de même qu'une nouvelle conception du héros: dépourvu de volonté et de toute culpabilité.

L'intériorisation de l'univers visible et l'extériorisation des craintes et des obsessions de l'homme contemporain, principe fondamental de la dramaturgie moderne, préconisé par Antonin Artaud, a déjà trouvé son accomplissement dans le théâtre de Maeterlinck.

NOTES

¹ T. Malachy, La Mort en situation dans le théâtre contemporain, Nizet 1982, p. 1.

² H. Gouhier, Théâtre et Existence, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p. 68.

³ E. Morin, L'Homme et la Mort, Seuil 1970, p. 187.

- ⁴ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, N.R.F. Gallimard, 1969, pp. 108-109.
- ⁵ E. Morin, *op. cit.* p. 247.
- ⁶ *Ibid.* p. 304.
- ⁷ J. Anouilh, *Pièces noires*, Table Ronde 1966, p. 486.
- ⁸ R. Mortier, *Histoire d'une vie*, in Maurice Maeterlinck 1862-1962, *La Renaissance du Livre* 1962, p. 27.
- ⁹ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, *Towarzystwo Naukowe* 1948, p. 58.
- ¹⁰ R. Vivier, *Histoire d'une âme*, in Maurice Maeterlinck 1862-1962, *op. cit.* p. 133.
- ¹¹ M. Maeterlinck, *Théâtre complet*, Ressources 1979, Préface IV-V.
- ¹² J. Hanse, Robert Vivier, Georges Sion, Michel Otten et autres.
- ¹³ M. Maeterlinck, *Théâtre complet*, *La Princesse Maleine*, pp. 24-25.
- ¹⁴ *Ibid.* acte II, scène VI, p. 58.
- ¹⁵ *Ibid.* acte V, scène II, p. 157.
- ¹⁶ G. Bachelard *L'Air et les songes*, Librairie José Corti 1981, p. 219.
- ¹⁷ M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, in *Théâtre complet*, p. 249. (C'est moi qui souligne les épithètes).
- ¹⁸ *Ibid.* p. 250.
- ¹⁹ *Ibid.* p. 255.
- ²⁰ Cité d'après Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Nizer 1970, p. 117.
- ²¹ R. Vivier, *Histoire d'une âme*, in Maurice Maeterlinck 1862-1962, *op. cit.*, p. 145.
- ²² M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 298.
- ²³ M. Maeterlinck, *Intérieur*, in *Théâtre complet*, *op. cit.* p. 181.

²⁴ M. Maeterlinck, L'Intruse, in Théâtre complet, op. cit. pp. 210-211.

²⁵ Cité d'après Pierre-Aimé Touchard, in Maurice Maeterlinck 1862-1962, op. cit., p. 343.

²⁶ Comme dit Robert Vivier in Maurice Maeterlinck 1862-1962, op. cit., p. 138.

²⁷ I. Sławińska, Tragedia w epoce Młodej Polski, op. cit., p. 148.

ATMOSFERA NIEPOKOJU W TEATRZE M. MAETERLINCKA

Streszczenie

W części wstępnej artykułu usiłowano nakreślić ewolucję postaw wobec problemu śmierci i towarzyszącemu mu niepokojowi egzystencjalnemu w filozofii i w teatrze.

Następnie poprzez analizę sztuk I-go okresu twórczości teatralnej Maeterlincka ("La Princesse Maleine", "L'Intruse", "Intérieur", "Les Aveugles" i "Les Sept Princesses") starano się wykazać nowatorstwo belgijskiego dramaturga w potraktowaniu tematu śmierci i wprowadzeniu atmosfery nieustannego zagrożenia. Już na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia młody wówczas poeta symbolista stworzył dramaty statyczne, dramaty niepokoju, pasywnego oczekiwania bezsilnych bohaterów na dokonanie się przeznaczenia. Autorowi udało się przepełnić je atmosferą rzadko spotykanego napięcia, a zarazem jakby snu na jawie. Efekty te osiągnął dzięki odpowiedniemu operowaniu językiem dramatycznym, nadaniu specyficznej funkcji dialogowi, schematyzacji postaci, przedstawieniu dwoistości istoty ludzkiej i innym środkom wyrazu czyniącym Maurice Maeterlincka prekursorem Becketta i Ionesco.