

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

**ASPECTS DE L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE DANS
LE DRAME SYMBOLISTE DE MAURICE MAETERLINCK.
LE DIT ET LE SOUS-DIT.**

Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa Apresentada ao
Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Litera-
tura Francesa

Christine Mathilde Thérèse Zurbach

*LISBOA
1992*

Qu'il me soit permis d'adresser mes remerciements à Madame Maria Alzira Seixo qui a bien voulu diriger cette étude. Elle a accompagné mes travaux pendant quatre ans en guidant mes recherches avec bienveillance, en m'encourageant sans cesse dans mes efforts et en me faisant profiter de ses remarques judicieuses.

Je présente également l'expression de ma gratitude à Madame Anne Ubersfeld. L'intérêt et l'enthousiasme qu'elle a manifestés pour cette étude ont été une aide aussi précieuse que la pertinence de ses observations.

Je remercie finalement les Services Culturels de l'Ambassade de France grâce auxquels j'ai pu bénéficier de deux séjours d'études en France, en 1990 et en 1991, qui m'ont permis de compléter ce travail sur le plan bibliographique.

I N T R O D U C T I O N

L'intérêt actuel pour la période du XIXème siècle que l'on appelle soit fin-de-siècle, soit avant-siècle ou tournant du siècle dans une hésitation terminologique qui témoigne de la diversité des sollicitations de notre époque par rapport à ce passé récent, correspondrait non seulement à une fatigue de notre temps devant la rationalisation à outrance, mais encore à une attitude de défense de la sensibilité en notre fin de millénaire. Le retour au symbole et, ainsi, l'intérêt rénové pour le Symbolisme, "ce mouvement majeur de la fin-de-siècle dont l'influence s'étend jusqu'à nos jours"(1), aidé également par le retour en force de l'historicisme, sont des traits que

(1) C'est en ces termes qu'est présenté le volume II d'une histoire des littératures européennes organisée par L'Association Internationale de Littérature Comparée: "The symbolist movement in the literature of european languages", edited by Anna Balakian, Budapest, 1982, reprint, 1984.

relève Robert L. Delevoy dans son Journal du Symbolisme (1982: 9-12) pour caractériser "l'étendue de l'interrogation anxieuse lancée vers le "stupide" XIXème siècle" (o.c., p.11), depuis les re-lectures d'André Breton vers la fin des années 60 jusqu'à l'abondance des manifestations artistiques visant la réhabilitation du "discours exilé"(2) .

Très souvent considéré comme un mouvement essentiellement littéraire, le Symbolisme ne trouve sa signification pleine qu'à partir d'une lecture fidèle, à un sens premier, de cette caractérisation du symbole lui-même: "ce qui mène du visible à l'invisible, de l'invisible à l'illusion des apparences telles qu'elles sont perçues par l'homme à tel ou tel moment de son histoire, de l'Histoire" (o.c., p.12); les œuvres qui en résultent sont d'abord graphie ou écriture et langage. Ecriture textuelle ou écriture visuelle, elles contribuent ensemble à cette subjectivisation de l'objectif dont parlent les manifestes des poètes des années 1880. L'artiste est un interprète du monde réel.

Les symbolistes se situent ainsi en total désaccord avec leurs contemporains, les impressionnistes et les naturalistes,

(2) Le tout récent Musée d'Orsay à Paris est emblématique de ce besoin sur le plan architectural et pictural; il prend la relève d'un mouvement général qui a successivement "révélé" G. Moreau en 1961, les préraphaélites en 1972, Puvis de Chavannes en 1976, entre autres.

par l'idéalisme dans lequel s'inscrit leur démarche. C'est ainsi que l'on peut entendre le projet du théâtre symboliste qui surgit en France entre 1880 et 1900 et qui inclut les premières pièces du poète symboliste Maurice Maeterlinck. À côté du naturalisme du Théâtre Libre d'André Antoine ouvert en 1887, Paul Fort affirme un théâtre spiritualiste avec le Théâtre d'Art fondé en 1891. Le débat, ici aussi, ne touche pas que la littérature; les arts de la scène sont impliqués et la fabrication de leurs "images" se trouve conditionnée par un projet artistique et esthétique global, lui-même responsable de certaines particularités du genre dramatique en littérature, tel qu'il est pratiqué dans ces circonstances spécifiques. Théâtre de réaction contre l'excès de matérialisme de ses adversaires?(3) . Cela est probable, mais il est difficile de ne pas voir, comme le souligne A. Ubersfeld à propos de

(3) Protestant contre le positivisme dominant, contre l'art des Salons, du sens commun du territoire bourgeois, du triomphe du commerce et du capitalisme, le symbolisme dénonce la vulgarité et le prosaïsme et pose la question du statut de l'artiste et de l'œuvre d'art. Si on les a souvent considérés comme les défenseurs d'un art élitaire et donc a-social, il faut ici signaler les cas du symbolisme socialiste de Rodin et Morris ou du symbolisme belge, faisant de Bruxelles un véritable centre d'émancipation sociale, l'Art Moderne et le Groupe des XX proclamant un art capable d'accompagner la révolution démocratique des années 1890. Subversion esthétique et anarchie se sont d'ailleurs souvent rejoindes: l'exemple de Jarry avec Ubu Roi est devenu un classique en ce sens.

Maeterlinck, "la nouveauté explosive (...) de cette dramaturgie délibérément et formellement révolutionnaire" (1982: 117). C'est cette nouveauté qui sera l'objet de notre étude.

Après avoir connu une réception souvent enthousiaste à l'époque de sa rédaction, le premier théâtre de Maeterlinck a cependant été écarté de la scène, donc de son véritable destinataire depuis le début du siècle(4). C'est sur le plan textuel qu'il a été ranimé récemment. Deux exemples: en 1979, l'ensemble de son Théâtre, publié en 1901-1902 en trois volumes, paraît à nouveau: "courtes et denses, les premières pièces de Maeterlinck vont droit au cœur de la conscience tragique du XXème siècle", écrit M. de Rougemont dans la présentation en tête du livre. D'autre part, les études contemporaines de dramaturgie visant un travail de compréhension de la signification actuelle du drame, trouvent dans ces textes une interrogation déjà moderne, portant sur la conjonction du tragique et du quotidien et aussi un exemple d'une recherche formelle signifiant l'impossibilité de représentation du drame et son inadéquation à une inquiétude

(4) Seul le mouvement futuriste russe et Meyerhold ont essayé de développer la théorie dramatique de Maeterlinck en créant un nouveau théâtre, basé sur la convention ou la théâtralité du théâtre. (Voir les Écrits sur le théâtre de Meyerhold et ses commentaires à propos de sa mise en scène de La Mort de Tintagiles en 1906; 1973: 105-124).

existentielle, elle aussi moderne. Cette thèse, énoncée dans l'étude de P. Szondi Theorie des modernen Dramas/ 1880-1950, éditée en 1956 et traduite en français en 1973, est essentielle 8/ pour comprendre le regain actuel d'intérêt pour le "premier théâtre" de Maeterlinck, celui de sa période symboliste, comprise entre 1890 et 1900.

Cet ensemble de quelques pièces courtes, si l'on exclut Pelléas et Mélisande, est présenté par Szondi avec l'œuvre de Strindberg, d'Ibsen et de Tchekhov comme un exemple de la rupture instaurée à cette date par ces dramaturges avec le drame classique, modèle canonisé par la tradition, mais manifestement inadéquat aux réalités nouvelles qu'il est tenu d'exprimer. La solution proposée par Maeterlinck, afin de résoudre cette contradiction, est exposée dans ses essais théoriques, qui révèlent ainsi le caractère programmatique de son théâtre, mais est surtout observable dans les textes eux-mêmes, révélateurs de cette tension.

Les caractéristiques de notre étude ne permettant pas, en raison des limites qui nous sont données, d'élargir à l'ensemble des textes représentant le courant symboliste dans la dramaturgie des années 1890 une analyse du sous-genre "drame

symboliste"(5) , le corpus retenu est donc un groupe restreint de quatre pièces appartenant à la première période d'écriture de Maeterlinck. Il s'agit des deux pièces qui ont suivi la révélation que fut La Princesse Maleine(6) : la première est L'Intruse (1890), puis Les Aveugles, de la même date, avec deux "petits drames pour marionnettes" de 1894: Intérieur et La Mort de Tintagiles.

Ce travail aura ainsi une première finalité constituée par la description et l'analyse des traits caractérisant ce sous-genre littéraire; il sera aussi, d'autre part, nécessairement conduit à une réflexion sur la signification de ces textes dans une perspective diachronique. En tant que fait littéraire(7) , le drame symboliste représente une forme

(5) Nous utilisons ici pour la désignation de cet ensemble de textes, une terminologie qui correspond à un principe énoncé par J. M. Schaeffer: "l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes" (1989: 65), bien que ce terme implique, pour notre cas, une définition du drame qui renvoie nécessairement à son statut dans l'histoire littéraire.

(6) L'article de Mirbeau saluant Maeterlinck comme un génie, comparable à Shakespeare, est l'un des facteurs déterminants de fondation d'une dramaturgie symboliste à partir de 1890.

(7) Eva Kushner critique cette notion "insuffisamment analysée" (1989: 112), dans l'histoire littéraire traditionnelle, mais nous l'employons ici au sens où il apparaît, dans le même ouvrage (p. 13) pour désigner, (cont.)

littéraire déterminée par les modèles préexistants, canonisés par la tradition et représentés dans la série des œuvres qui constitue ce que l'on entend par genre dramatique à ce moment⁽⁸⁾ . Il surgit comme une expression nouvelle, critique par rapport à cet héritage et innovatrice quant à la signification que ces textes donnent à la notion de littérature: fin d'un immobilisme instaurant un divorce entre le réel et sa représentation textuelle et scénique, le théâtre symboliste est un phénomène de crise, dynamique par les solutions proposées et susceptible de remplacer l'ancien par le nouveau. Cette nouveauté est une catégorie à la fois esthétique et historique dans la mesure où elle surgit dans un contexte de rénovation simultanée de la théorie poétique et de la pratique créatrice nées du Symbolisme. Mais, selon Jauss, la forme nouvelle, qu'il désigne aussi comme "epoch-making moments" ou "epochal caesures", n'apparaîtra comme telle à l'historien de

(cont.)

selon E. Meletinsky, l'œuvre avec "ce qui vient autour" d'elle, la précède et la suit: une réalisation du littéraire (1989: 13).

(8) Reprenant les thèses de Tynianov sur l'évolution littéraire en tant que changement de dominante, E. Kushner réintroduit l'étude diachronique de la littérature sans hiatus avec la synchronie comme le prouvent les travaux de nombreux chercheurs partant de l'étude des relations des œuvres entre elles, en système littéraire ou, allant plus loin, dans un ensemble polysystémique tel que le définit la recherche d'I. Even-Zohar par exemple (o.c., p.124).

la littérature que s'il ne se borne pas à un travail de description formelle et s'il s'attache à rendre compte de l'écart entre la signification actuelle et la signification virtuelle d'une œuvre, entre sa réception et sa production (1978:66-67).

En tant que typologie de textes, le drame symboliste se dégage du modèle canonique et l'interroge à l'intérieur des œuvres, en remplaçant les catégories structurelles classiques du genre par des éléments nouveaux et en redéfinissant les relations entre ceux-ci, notamment entre didascalies et dialogues, préfigurant le drame épique selon la thèse de Szondi.

Pour étudier ces textes, nous avons eu recours aux méthodologies d'analyse proposées par certaines disciplines de la recherche contemporaine s'intéressant aux études théâtrales (PAVIS, 1989: 96), mais en ne tenant compte que de celles qui permettent une approche méthodique des aspects textuels des œuvres, c'est-à-dire, du texte sans la scène. Il est en effet possible de ne considérer que le texte dans son énonciation écrite, à condition de ne pas sous-estimer la tension vers la représentation, intérieure au texte, qui donne à celui-ci sa spécificité (RYNGAERT, 1991:1). Bien qu'il "n'existe pas de programme idéal d'étude, une série d'approches qui cernent plus ou moins leur objet d'enquête" (PAVIS, o.c. p.97) comme, dans notre cas, la narratologie, la linguistique de l'énonciation et

la pragmatique principalement, articulées autour des travaux fondamentaux de la sémiologue Anne Übersfeld (1977;1981), seront mises au service de cette lecture.

Le texte dramatique ainsi décrit devra surgir comme "modélisation de la réalité" (PAVIS, o.c. p.100), car, tout en se situant par rapport à une poétique dans l'Histoire, le drame symboliste et les drames de Maeterlinck en particulier correspondent à la définition la plus ancienne de ce qu'est le théâtre: "mimésis de la parole en action dans le monde" (A. UBERSFELD, 1991:11), et cette spécificité s'inscrit dans l'écriture théâtrale elle-même. La fiction théâtrale en tant qu'illusion construite pour rendre compte du réel, véritable matière du drame, est ici particulièrement apte à montrer comment les écritures dites d'avant-garde ou d'expérimentation sont le lieu privilégié d'articulation de la pratique artistique avec le réel dont celle-ci est aussi une partie constitutive. La modernité de Maeterlinck semble en effet reposer sur cette tentative de dire le monde à travers une écriture.

*

CHAPITRE I

Un parcours: Maeterlinck poète symboliste

Toutes les études portant sur l'œuvre de Maeterlinck s'interrogent sur la relation entre son théâtre et sa poésie. Citons, entre autres, les remarques de A. Barre (1981: 261) suggérant que les textes pour la scène écrits entre les recueils Serres Chaudes de 1889 et Douze Chansons en 1896 correspondent à des moments de réflexion pour élaborer sa philosophie. Pour G. Michaud (1961: 289), par contre, ce théâtre de l'attente n'est que la continuation de l'œuvre poétique, comme le montrent La Princesse Maleine et L'Intruse notamment. M. Postic (1970: 33-34) voit dans la préférence accordée à l'écriture dramatique après 1889 la tentative de la part de Maeterlinck de donner une forme à l'énigme de l'Homme sous l'emprise du Destin, prolongeant les images-tableaux qui avaient surgi dans ses poèmes, comme nous le verrons plus

loin(9) . Qu'il s'agisse d'une démarche de nature plutôt philosophique ou plutôt littéraire, ces deux ensembles de production textuelle appartiennent à un moment de l'histoire littéraire favorable à l'expansion de chacun des genres choisis, dans le cadre plus vaste de l'expérimentation et de la mise en texte des doctrines de l'avant-garde symboliste en France(10) . Le genre dramatique est à cet égard pourvu d'une certaine efficacité dans la mesure où les mécanismes de réception qu'il implique et présuppose font entrer dans une confrontation directe auteur, texte et récepteur. Maeterlinck avait par ailleurs conscience des nombreuses ressources dramatiques du symbole dont il venait d'extraire Serres Chaudes. Les débuts poétiques du dramaturge sont ainsi un espace dans lequel un certain nombre de choix, surtout esthétiques, ont pu se faire dans un parcours de quelques années, entre 1883 et 1889 et entre la Belgique et Paris.

(9) Selon KOHLER (1984: 413): "in Symbolist poetry, which relies more upon its atmosphere than on its essence, there is something which approaches at least the rudiments of miming, if not of dramatic action".

(10) Toujours selon le même auteur cité ci-dessus, le théâtre symboliste aurait le statut d'un appendice du mouvement symboliste: "its statute is a derived statut, its articles are complementary dispositions, formulated, it would seem, with the idea of assuring a better propagation for the symbolist "message".

1. Un procès de l'esthétique traditionnelle

Né en 1862, à Gand, Maurice Maeterlinck a vingt et un ans lorsqu'il publie son premier poème signé M. Mater. Intitulé "Dans les joncs", il paraît dans la revue "La Jeune Belgique" dirigée par Max Waller, défenseur du parnassianisme et du classicisme littéraire, depuis sa fondation en 1881. La même année, une autre revue, "L'Art Moderne" d'Edmond Picard et Octave Mauss offre déjà les signes d'une ouverture qui s'accentuera: "Picard denounced Parnassianism and (...) would later, in 1886, be an unexpected ally of the symbolists by the virtue of the fact that they had a common enemy in "La Jeune Belgique", écrit E. Hess dans son étude sur le mouvement symboliste en Belgique (in A. BALAKIAN, 1984: 565-574).

Ces années de formation entraînent naturellement le jeune poète vers Paris. Son premier séjour en octobre 1885 coïncide avec un moment où le Symbolisme, composé de théories diverses, est néanmoins déjà une attitude commune: Hérédia, modèle jusqu-là si l'on en croit les affirmations de Van Lerberghe et G. le Roy, amis du poète, est détrôné par Verlaine et Mallarmé. Considéré par Maeterlinck comme "vrai poète", ce dernier s'identifiera avec le sens que le maître du Symbolisme donne au travail littéraire: "écrire? une ancienne et très vague et jalouse pratique dont gît le sens au mystère du cœur".

De retour en Belgique, Maeterlinck découvre probablement Lautréamont. Une étude de J. Hanse (1962: 182-184) est explicite à ce sujet: "La Jeune Belgique" publia "comme une sorte de nouvelle formant un tout, sous le titre Maldoror, un fragment du premier chant", ceci en octobre 1885. Abonné à la revue, le jeune poète a donc dû lire ce texte qui a pu l'influencer dans son travail: en décembre, il écrit "trois chapitres d'espèces de Poèmes en prose extraits d'une plaquette Manuel de la mort à paraître"; ce sera le thème dans L'Intruse et Intérieur, bien plus tard. Lautréamont a eu, pour toute la modernité, une importance décisive; il avait publié en 1870, avant de mourir, ses Chants de Maldoror, écrits contre "les gémissements poétiques de ce siècle" et ceux qui ne veulent "à toute force regarder que le puéril revers des choses". C'est parce que "Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes" et qu'ils sont "les Grandes Têtes Molles de notre époque. Toujours pleurnicher!" qu'il annonce: "Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode". Les travaux de J.- Kristeva(11) analysent le caractère

(11) Dans La Révolution du langage poétique (1974), Lautréamont et Mallarmé sont analysés comme les sujets d'une "aventure textuelle" marquant "le moment décisif de la mutation par laquelle l'art de l'avant-garde cesse d'être un enregistrement des rapports intersubjectifs que la philosophie finissait toujours par s'approprier pour le (cont.)

profondément subversif de cette révolution poétique qui affirme "le langage comme système de communication symbolique et moyen d'accéder à la signification de fiction" (DELEVOY, 1982: 16).

De l'année 85, Maeterlinck gardera également un troisième apprentissage: la lecture de A Rebours de Huysmans(12) l'avait conduit à la découverte de Ruysbroeck l'Admirable, mystique flamand dont il entreprendra la traduction. Cette tâche qui l'occupe jusqu'en 1888 est, d'une part, un travail de traduction littérale et, d'autre part, de réflexion sur l'expression de l'ineffable, sur les mots "inventés pour les usages ordinaires de la vie": Maeterlinck remarque "combien ils sont malheureux, inquiets et étonnés comme des vagabonds autour d'un trône, lorsque de temps en temps, quelque âme royale les mène ailleurs" (MAETERLINCK, 1896: 121)(13) . En 1889, un article sur Ruysbroeck, qui sera repris avec une grande

(cont.)

dominer" (p.615). Kristeva désigne ce moment comme étant celui de la déchirure symbolique dont profitera tout le XXème siècle.

- (12) L'auteur, qui avait été un des six des soirées de Médan, met en échec, à travers le masque de Des Esseintes, le naturalisme de Zola, donnant la parole à l'inconscient. L'œuvre aura la valeur d'un manifeste; dès sa parution en 1884, elle fera de son auteur "le décadent idéal".
- (13) Mallarmé, en parlant de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", selon cette formule célèbre, est-il si loin de cela? Hubert Juin (1972: 7) insiste sur l'intérêt des symbolistes pour le mot simple, permettant d'énoncer correspondances et analogies.

distance critique en 1896 dans Le Trésor des Humbles, précède la traduction des Noces Spirituelles en 1891. L'intérêt de cette étude est double: le poète découvre à la fois une pensée et une langue; Ruysbroeck "explore avec une clairvoyance merveilleuse, d'étranges et exactes analogies (...); il est d'ailleurs hanté par cette évidence de l'universel Symbolisme" et convaincu de la spiritualité de la matière. La phrase de Ruysbroeck qu'admire Maeterlinck n'est pas écrite "à la manière des littérateurs. Ce sont des jets de flamme ou des jets de glace", écrit-il en décrivant cet auteur maladroit égaré par moments en "d'étranges puérilités, de tièdes et pieux lieux communs". Ces marques réapparaissent dans les dialogues du premier théâtre que nous analyserons. Ce caractère naïf ou puéril s'oppose au style, au littéraire conventionnel, à l'ordre et à la logique, mais les écrits du mystique présentent aussi "une disproportion monstrueuse entre la science et l'ignorance, entre la force et le désir". Ils sont à l'image de leur auteur et séduisent leur traducteur: "Toute cette œuvre est comme un verre grossissant, appliquée sur la ténèbre et le silence. (...) C'est de l'invisible qui transparaît par moments". Ce programme sera repris fidèlement par Maeterlinck dès 1889.

L'année 86 est celle d'un nouveau séjour du poète à Paris. Il rencontre cette fois Villiers de l'Isle Adam qui joue un rôle fondamental dans son orientation littéraire, car: "la

Princesse Maleine, Mélisande, Astolaine, Sélysette et les fantômes qui suivirent attendaient l'atmosphère que Villiers avait créée en moi pour y naître et respirer enfin", comme il l'affirmera dans Bulles Bleues, livre de souvenirs publié en 1948.

Fondateur de la revue "La Pléiade" qui publie sept fascicules de mars à novembre, il est pris dans la fièvre des petites publications qui abondent à l'époque, avec le soutien de jeunes auteurs symbolistes comme R. Ghil. Mais la plus importante d'entre elles, du point de vue du rôle qu'elle pourra jouer à partir de cet événement, est "La Vogue", dirigée par G. Kahn, révélant au public, de mai à septembre, les Illuminations de Rimbaud, inédites encore. Maeterlinck reconnaîtra en lui un guide qui, "au lieu d'imiter la nature, l'assimile et y incarne son moi" (RAYMOND, 1963: 42). Il est clair que, à la suite de la prose de Lautréamont, les poèmes de Rimbaud devaient naturellement induire Maeterlinck à l'expérience des poèmes en vers libres des Serres Chaudes, à la rupture avec l'artifice et la tradition de la poésie héritée du classicisme français: J. Hanse évoque un texte du poète allant en ce sens, conservé dans un "cahier bleu" inédit (1965: 35), à côté d'essais de poèmes en vers libres. Héritier de Victor Hugo qui, le premier, avait porté atteinte à l'hémistiche de l'alexandrin classique, Rimbaud met ce vers en question dans le célèbre poème qu'étudie Roubaud: "Qu'est-ce pour nous mon

coeur, que ces nappes de sang..." (1988: 19-35); il prendra ensuite un mètre impair, jouera sur l'hésitation devant la dièrèse ou reviendra à de vieilles prosodies qui préparent Une Saison en Enfer et où la forme versifiée disparaît. Le poème en prose triomphant dans les Illuminations est en fait la préparation au vers libre, par la disposition en prose résultant de l'effacement de frontières de vers possibles. Ce vers sans mesure, vers critique niant le système métrique, sera ainsi à l'origine du fameux vers libre, théorisé par G. Kahn dans son manifeste de 1888: "le vers libre doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes", donnant ainsi au vers, comme le remarque M. Aquien (1990: 35) une justification interne. Mais il est aussi "poème libre", découpage graphique dont la trace se caractérise par la spatialisation, réorganisant l'espace de la page, et par l'individualisation de la forme, chaque poète partant ainsi à la recherche de sa propre historicité: c'est ainsi que de Cornulier (1981: 126-127), citant Meschonnic, souligne le caractère neuf de cette forme faisant du poème un phénomène de l'écrit, une image plus qu'une production orale, renforçant ainsi le caractère visuel de la production poétique symboliste et participant aussi, par ce moyen, à l'anéantissement de l'art comme conventions et lieux communs ainsi qu'au franchissement des interdits prôné par Rimbaud.

Deux textes célèbres de Mallarmé évoquent cette subversion esthétique: l'un, Crise de vers, connaîtra trois versions entre 1886(14) , 1892 et 1896 - ce qui montre l'importance accordée par le poète au vers libre -; celui-ci parle d'ailleurs plutôt de vers "polymorphe": "Ce n'est pas dans (le refus des règles de la prosodie traditionnelle) qu'il se constitue, mais plutôt dans une recherche autre, dans une relation du contenu à la forme en quelque sorte inversée" (DÉCAUDIN, 1982: 5); l'autre texte est La Musique et les Lettres qui aboutira à ce surprenant Coup de Dés où le caractère matériel et graphique du vers tend à dominer.

Sans vouloir rapprocher ce phénomène d'écriture de ce qui est nommé "imagination visuelle" dans la poésie symboliste belge (HESSE, 1984: 570), il n'est pas inutile de citer ici l'importance de l'image dans la poésie de Maeterlinck. Son intérêt pour la peinture, celle des Primitifs flamands, de Rossetti et des Pré-Raphaélites est contemporain de ses découvertes des années 1885-86. Son second texte publié est la mise en poème d'un tableau de Brueghel, "Le massacre des innocents", réalisant ainsi une transposition intersémiotique du visuel au verbal. L'illustration de Serres Chaudes par Minne

(14) Celle-ci servira de préface au Traité du Verbe de René Ghil, publié en 1886.

et le rapport entre le Livre et l'Image, tel que Maeterlinck l'a institué pour l'édition de ses œuvres, sont remarquables de justesse quant au caractère convergent de ces deux types de langage vers un même discours, fondé sur le clair-obscur. "Peinture et poésie relèvent de la même fonction: écrire. Écrire vise, pour lui, à supprimer la différence entre la parole et l'image" (DELEVOY, 1982: 33). Cette affirmation porte sur l'œuvre de Rossetti, celui qui représente, à la fin du siècle, "l'école charnelle de la poésie", celle qui a su objectiver, comme Rimbaud dans le "sonnet des voyelles", la sensation-image dans un travail d'inter-textualité et de transfert du verbal au visuel et inversement.

L'école symboliste du vers libre et de la mise en question de la tradition aura donné à Maeterlinck les moyens de mettre en œuvre une écriture personnelle. M. Décaudin, dans l'article déjà cité, analyse le recueil Serres Chaudes comme le résultat de l'acquisition d'une autonomie d'énonciation et aussi d'image qu'il rapproche de celle du poète André Spire, "vers du concret, des images simples, directes, nées au contact de la vie quotidienne" dans une "réconciliation" de la poésie avec la vie qui est la marque des premières années de ce siècle". Ce caractère est encore plus net dans le recueil des Douze Chansons qui reprend le genre de la romance dans un "élargissement mélodique de sa vision symbolique du monde" (ARTAUD, 1923: 18).

2. Serres Chaudes, un recueil de l'avant-théâtre.

Il y aurait, selon M. Postic (1970: 34), dans les poèmes en vers libres de Serres Chaudes, "les germes de pièces de théâtre", ce qui expliquerait, d'ailleurs, la préférence marquée de Maeterlinck pour le genre dramatique après la publication du recueil en 1889 et son abandon de la recherche poétique. Il est en effet aisé d'identifier, comme le fait ce spécialiste de l'œuvre de Maeterlinck, de véritables situations dramatiques ou des ébauches de drames dans certaines des "visions" contenues dans ces poèmes. Notre objectif étant l'étude du théâtre dans la production des années 90 de Maeterlinck, cette caractéristique de la poésie maeterlinckienne n'est pas sans intérêt, mais il semble qu'elle ne puisse être isolée de deux autres facteurs qui ont contribué à la configuration spécifique de ces textes. Il s'agit, d'une part, de la conception du symbole que le poète définit en 1887 comme "l'inverse du symbole classique: au lieu d'aller de l'abstrait au concret, il va du concret à l'abstrait", selon Brunel, qui cite Maeterlinck lui-même, partant "de la chose vue, ouïe, sentie, tatée, goûlée, pour en faire naître l'évocation par l'idée" (1979: 161). Ainsi s'entend le caractère visuel de l'œuvre poétique de ce "vivificateur d'apparences" (A. ARTAUD, 1923: 22). D'autre part, en échappant aux codes de l'esthétique parnassienne, dont les marques sont

encore visibles dans les autres poèmes en vers réguliers, Maeterlinck, qui découvre le vers libre, ou plus exactement libéré de toute mesure, peut en faire l'instrument de connaissance qui, en approchant l'essence de la poésie même, permet l'accès au mystère et à la plongée dans l'Inconnu. La fin du travail de traduction des écrits de Ruysbroeck lui a aussi permis, à cette époque, la mise en pratique de la langue apprise avec le mystique, faite, comme nous l'avons vu auparavant, d'images insolites et "d'étranges et exactes analogies", dans l'ignorance des artifices du style (POUILLIART, 1962: 22). Pour ces raisons, l'analyse qui suit ne portera que sur les poèmes en vers non réguliers, afin d'approfondir leurs affinités avec certains traits de l'œuvre dramatique maeterlinckienne.

Le titre du recueil Serres Chaudes, repris par le poème choisi pour être au début en ouverture, mais au singulier, ainsi que l'épigraphe extraite de Macbeth de Shakespeare: "And in his hand a glass which shows us many more", proposent à trois reprises le champ sémantique de la transparence du verre qui montre et laisse voir; le second poème en vers libre substitue, dans le titre, l'image de la serre par celle des "cloches de verre" qui apparaissent déjà dans le texte d'ouverture: "Là-bas sous ces cloches!" au vers 18. Les deux textes sont en outre d'une grande similitude et s'apparentent au troisième, intitulé "Âme", énumérant "des désirs dans une

serre", enfermement que reprend l'image des fenêtres closes du texte suivant, "Hôpital"; celui-ci précède une nouvelle image, celle de la "Cloche à Plongeur" du cinquième texte qui permet de voir "à travers les parois" toute la "vie en l'eau claire au dehors!" (v. 4 et 5). Le poème "Regards" surgit ensuite, texte long par rapport à l'ensemble, énonçant "tous (les) regards" rencontrés. Le dernier poème de ce corpus s'intitule, dans un apparent désaccord par rapport à la série où il s'inscrit, "Attouchements" et reprend, comme "Regards" qui le précède, une structure où le poète aligne le souvenir "de toutes les mains qui ont touché (ses) mains" (v. 13), évocatrices d'un contact qui n'est plus fait de transparence, mais d'opacité: "L'obscurité s'étend entre vos doigts!" (v.2). De la transparence des serres, des cloches, des parois de verre ou des fenêtres à la déception du tout dernier poème, suivant "Attouchements" et, de façon significative, marqué par une ambiance nocturne avec son titre "Âme de Nuit": il semblerait que la thématique de la révélation permise par les parois invisibles, aussi bien du monde intérieur enclos par les serrés ou la cloche du plongeur que du monde extérieur, au-delà des fenêtres, soit niée au terme du parcours de ces textes, que ponctuent sans hiatus thématique les poèmes en vers réguliers. Mais "Âme de Nuit" annonce une attente: "Et j'attends vos mains sur ma face - J'attends leur fraîcheur sur ma face, - Comme un trésor au fond de l'eau", où la présence des mains, synecdoque

du corps et signe de la présence de l'Autre, annule les images négatives d'"Attouchements" et libère le poète de son isolement; la connaissance pourra devenir partage. Est-il excessif de voir, de façon métaphorique, dans cette démarche une plongée introspective suivie d'un mouvement vers l'Autre, plus tard investi dans une forme littéraire reposant fondamentalement sur la communication par et sur le regard? Intérieur fera de ce procédé le support de l'action minimale dont la pièce est composée: deux personnages observent de l'extérieur une famille que l'on voit par les fenêtres closes, mais éclairées, veillant sous la lampe. Les Aveugles: titre que l'on peut lire comme un oxymore, si l'on considère le besoin absolu de savoir qu'entrave l'infirmité des aveugles, confronté avec ce qui est montré: la présence physique de leur guide à côté d'eux, dont ils ignorent qu'il vient de mourir et qu'ils attendent en vain. L'Intruse et La Mort de Tintagiles thématisent la présence invisible de la mort, matérialisée dans ses effets qui sont le seul contact des vivants avec cet Inconnu; ici, la capacité de voir est réservée à certains personnages qui, seuls, perçoivent les signes de l'action progressive de cette force silencieuse et invisible. Une poésie visuelle, donc, jouant avec la distance entre regardant et objet regardé, comme dans "Cloche de Verre" qui détaille "Serre Chaude" par un effet de rapprochement, ou, comme dans "Hôpital" et "Cloche de Plongeur", séparant l'observateur du

monde du dehors, malgré la transparence de ces barrières; ou bien, de "Regards" à "Attouchements", cherchant à transposer l'obstacle invisible, mais présent.

Le poème d'ouverture peut être un exemple efficace d'un autre aspect de ces textes, celui des rapports entre objectivité et subjectivité, concret et abstrait, en d'autres termes, celui d'une définition du symbole à la lumière de la déclaration de principe de Maeterlinck déjà citée. Remarquons d'abord que ce poème reprend au singulier le titre du recueil: par cette réduction à la singularité, ce qui était un ensemble pluriel, par sa diversité et sa multiplicité, devient espace unique, donc thématisé. Le recueil est ainsi mis en abîme dès l'ouverture; image de l'ensemble et réunion de la pluralité en un, la "Serre Chaude" "au milieu des forêts" (v.1) est un espace clos et plein: "Et tout ce qu'il y a sous votre coupole! - Et sous mon âme en vos analogies!" La coupole et l'âme sont identifiées et confondues; contenants réunis par leur fonction, elles induisent le symbole de la serre, mis à la place du sujet.

Dans une lettre à Mirbeau, non datée, Maeterlinck parle sans enthousiasme de son recueil où, dit-il, "il n'y a presque rien de moi-même", se "mettant à distance d'une poésie personnelle ou de confidence, reconnaissant même de nombreuses influences et modèles comme Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Whitman. Mais la serre est néanmoins le creuset où s'élabore le produit d'art, la nature recréée; c'est en elle que se fait le

travail du poète, démultiplié dans le pluriel du titre qui regroupe ainsi cet ensemble de trente-trois poèmes. La multitude des signes que constitue la totalité du monde sensible, des objets qui ont éveillé l'émotion, se fond avec l'âme, le monde intérieur du poète et son inconscient.

C'est ainsi que l'emploi du terme "analogies" et son application dans les images de ces vers devient particulièrement intéressant, car celles-ci sont délibérément construites, comme le souhaitera Reverdy dans le n° 13 de "Nord-Sud" vingt ans plus tard, "du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées"; car, "on crée une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports". Les exemples abondent: d'"Étranges plantes (sont) à jamais à l'abri", dans "Cloches de Verre", comme celles-ci: "Et les images entrevues à fleur du verre! - N'en soulevez jamais aucune! - On en a mis plusieurs sur d'anciens clairs de lune. - Examinez à travers leurs feuillages: - Il y a peut-être un vagabond sur le trône, - (...) J'entends célébrer une fête un dimanche de famine, - (...) et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux". Maeterlinck énumère une série d'analogies qui correspondent à la définition qu'en donnera Ponge en 1948 dans My creative Method: "la poésie ne m'intéresse pas comme telle, dans la mesure où l'on nomme actuellement poésie le magma analogique brut. Les analogies, c'est intéressant, mais

moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle; c'est reprendre le programme de Rimbaud et Lautréamont", ajoute-t-il, "leur découverte de la nécessité d'une nouvelle rhétorique".

La serre est bien le lieu du travail sur le langage, le poète s'éloignant ainsi définitivement d'une esthétique de la représentation ou du réalisme classique. Ce qui est personnel dans Serres Chaudes, selon la lettre à Mirbeau, c'est "cette sensation de choses qui ne sont pas à leur place"; cette idée est reprise dans un vers exclamatif du poème d'ouverture: "(Oh rien n'y est à sa place!)", les parenthèses donnant à cette phrase les caractéristiques d'une incise, suggérant une confidence au lecteur. La transparence, thème central, laisse voir un désordre d'où sortira la connaissance par l'intermédiaire d'une énonciation qui nomme les "analogies" des objets du monde réel. Le travail du poète est comme "la pluie, la neige et le vent dans la serre", invasion du dehors et nouveau désordre qui, par le verbe, réalise une démarche interpellant l'imagination pour éveiller l'inconscient dans une quête systématique: les travaux de Freud ne tarderont pas à fournir à Breton et aux surréalistes les moyens d'investigation du réel dans sa totalité et de prolonger le projet poétique symboliste.

CHAPITRE II

Un programme: Maeterlinck, théoricien du drame symboliste.

On admet généralement (ROBICHEZ, 1957: 394) que c'est en 1897, à la fin de la quatrième saison du Théâtre de l'Œuvre, dirigé par l'acteur Lugné-Poe qui avait fait de la dramaturgie symboliste le centre de son travail de création, que se situe la rupture entre les praticiens de la scène et les auteurs symbolistes. Une circulaire distribuée aux abonnés et reproduite dans le "Courrier des Théâtres" du Figaro par Jules Huret présentait un bilan de la saison 1896-1897 profondément négatif pour les auteurs français. Alors que les cinq traductions de pièces étrangères d'auteurs comme Ibsen ou Hauptmann "furent unanimement ou presque louées par le public et par la presse, (...) les œuvres françaises (...) sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux". Ces pièces seraient donc "sans intérêt" et, par ailleurs, aucune d'entre elles n'aurait atteint le statut de chef-d'œuvre national, le "pays (restant) pauvre de productions dramatiques originales". Cette accusation de stérilité d'une part, et de désaveu de la part du public

d'autre part, exclut cependant "les admirables drames de Maeterlinck", auxquels le document reconnaît implicitement qu'ils auront été les seuls à correspondre à une production qui, "du point de vue dramatique", c'est-à-dire de la scène, puisse être considérée comme réussie. Il faut en effet rappeler que c'est L'Intruse qui avait inauguré le Théâtre d'Art de Paul Fort, précurseur de l'Oeuvre, en 1891 et que la pièce Les Aveugles y avait été jouée en décembre de la même année. Deux ans après, l'Oeuvre affiche Pelléas et Mélisande, l'année de sa création, et présentera Intérieur en 1895(15) .

La Querelle des Symbolistes et de l'Oeuvre se fera, bien entendu, dans la presse et ces hostilités publiques rendirent à l'Oeuvre une certaine vitalité. Ceux que Lugné-Poe appelait "les douze pères nobles du Symbolisme" s'unirent contre celui qui les jugeait dans leur qualité d'auteurs et les accusait d'inefficacité non seulement scénique, mais aussi dramatique; "l'Oeuvre doit avoir une plus noble tâche que de servir des intérêts que les intéressés défendent si mal", affirmait-il en exprimant une inversion radicale dans les relations établies jusque-là entre scène et texte et en rendant la suprématie au

(15) L'Intruse avait été le seul véritable succès des débuts du Théâtre d'Art, la "révélation de la journée", selon le jeune admirateur de Mallarmé, Pierre Quillard, lui-même dramaturge symboliste.

savoir-faire de l'acteur. Nous touchons ici au problème central du drame et du théâtre symbolistes en général, tel que nous pourrons l'analyser à partir du corpus des textes théoriques produits en France entre 1885 et 1895 environ et qui constituent une théorie du drame importante, bien que fragmentaire et parfois même contradictoire⁽¹⁶⁾ . Si Maeterlinck, symboliste reconnu, échappe au constat d'échec, il faudra en conclure qu'il est un auteur "jouable"; mais comment entendre cette acceptation? du point de vue textuel et sur le plan purement scénique, comment le dramaturge a-t-il résolu le paradoxe du théâtre symboliste qui s'affirmait comme aspirant à la pure abstraction, mais qui, de par sa nature formelle, ne pouvait nier sa transposition scénique sans courir le risque d'incomplétude? La théorie dramatique de Maeterlinck, influencée par les écrits de Mallarmé et des mardistes comme Mauclair et Quillard est particulièrement originale sur ce point. L'auteur lui-même condense sa poétique du "Tragique Quotidien" dans un chapitre du Trésor des humbles, publié en 1896, avant de la reprendre de façon critique dans la préface

(16) A. Veinstein aborde, au chapitre II de La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique (Flammarion, 1968) la question de la double existence artistique du théâtre, littéraire et scénique. Il analyse notamment la position d'inspiration spiritualiste assumée par le mouvement Idéaliste vers 1890 en France, proche des théoriciens du symbolisme.

de l'édition de son "premier" théâtre en 1901 dans laquelle se trouvent les éléments théoriques préfigurant une dramaturgie de l'avenir. Ce sont notamment les éléments structureaux du drame comme le personnage, l'action et le dialogue que Maeterlinck redéfinit dans cet ensemble de textes-programmes qui sont aussi la marque d'une distance que le dramaturge installe par rapport aux thèses symbolistes, de 1890 à la fin du siècle.

1. Un théâtre à venir

La crise de 1897 était déjà latente trois ans auparavant si l'on en juge par une présentation faite par Maeterlinck de la saison 1894-95 de l'*Oeuvre*, délibérément tournée vers les œuvres du passé du théâtre étranger, revenant aux "sources fraîches, simples et violentes de la poésie passionnelle" (MAETERLINCK, in ROBICHEZ, 1957: 291-292). La dramaturgie pratiquée jusque-là ne regardait, selon lui, "que du côté de l'avenir. Cet avenir était étrange et d'une spiritualité profonde. Il montrait une beauté qui semblait sur le point de se taire, toute sa vie devenait mystérieuse, et l'âme humaine y paraissait pour la première fois dans sa nudité silencieuse et

menaçante". La citation est longue mais trop utile pour ne pas mériter que l'on s'y arrête(17) .

Retenons tout d'abord l'insistance sur un cadre temporel fréquent dans les textes évoquant le théâtre symboliste: oeuvre en projet, en avant d'elle-même, elle est aussi souvent située par rapport au présent, engagée "dans les routes tortueuses, obscures et profondes de notre art d'aujourd'hui", comme l'écrivait Maeterlinck en 1894. La dramaturgie que défendent les symbolistes à cette époque est encore inexistante d'une part, ou bien à l'état de recherche, et est, d'autre part, marquée par son caractère innovateur et rebelle. Lugné-Poe cherche "la clef d'un art neuf", en ouvrant son théâtre, avec le soutien notamment de Mauclair, qui souligne que son orientation principale devra être "de lutter, de créer des courants d'idées, de (se) rebeller contre l'inertie de certains esprits, de (se) servir de la jeunesse (...) pour vivre violemment et passionner avec des œuvres" (MAUCLAIR, in ROBICHEZ, 1957: 195). C'est donc un nouveau genre qui se "dresse en face de la comédie d'intrigue anémie et sans

(17) En 1894, Maeterlinck est en voie d'abandonner lui-même la formule de ses premiers drames. Aglavaine et Sélysette, publié en 1896, est la première des pièces de la seconde partie de son œuvre où la thématique de l'amour triomphant de la mort est tentée, bien que sans succès encore (MAETERLINCK, Préface du Théâtre, 1901-1902, rééd. 1979).

portée", condamnée déjà par Mallarmé en 1874 en des termes peu complaisants: "Quelle inévitable trahison, au contraire, dans le fait d'une soirée de notre existence perdue en cet antre du carton et de la toile peinte, ou du génie: un Théâtre! si rien ne vaut que nous y prenions intérêt" (MALLARMÉ, 1989: 717); car, "l'art dramatique de notre temps", insiste-t-il, "vaste, sublime, presque religieux, est à trouver".

Un texte de Maeterlinck est en harmonie avec cette distance critique; c'est celui du Trésor des humbles, déjà cité, où sont reprises des idées exposées à Jules Huret dans une conversation que ce dernier avait publiée en 1893 dans le Figaro comme un exposé des théories du poète sur son art dramatique. Sans détours, Maeterlinck affirme: "Tout notre théâtre est anachronique et l'art dramatique tarde du même nombre d'années que la sculpture" (MAETERLINCK, 1896: 164) et il remarque surtout l'inadéquation de la conception de la vie montrée par les auteurs contemporains avec l'époque.

Le point de départ des symbolistes quant au théâtre est donc une opposition frontale à l'héritage suranné qui leur est proposé. D'autres iront plus loin dans un négativisme et un pessimisme plus radicaux. J. Robichez cite à ce sujet certains fidèles des mardis de la rue de Rome, comme Morice parlant du théâtre comme d'un "art perdu", à qui est "pourtant promise la fête suprême", à moins qu'il n'ait en fait plus aucune raison d'exister si, comme le pense Muhlfeld, la vie en société qu'il

doit exprimer, disparaît devant le triomphe visible de l'individualisme (ROBICHEZ, 1957: 47).

2. Mallarmé: le Drame Idéal

Mais la réflexion critique et constructive l'emportera, comme le prouvent les écrits de Mallarmé sur cette question, suivi en ceci par Maeterlinck dès 1890(18). L'une des origines du débat peut être rattachée à la véritable révolution introduite par la réception polémique de l'œuvre de Wagner en France et de sa fameuse *Gesamtkunstwerk* ou œuvre d'art totale. Vers la fin du siècle, deux interprétations finissent par s'opposer: celle qui, après Baudelaire, parle de l'union de la poésie et de la musique ou selon Schuré, de réunion de tous les arts, et celle de Mallarmé exposée dans "Richard Wagner - Rêverie d'un poète français" (MALLARMÉ, 1989: 541-6), qui ne voit dans cette alliance qu'un "harmonieux compromis" entre deux éléments de beauté qui s'excluent et tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, drame personnel et musique idéale". Il critique en ces termes l'emploi par Wagner du théâtre

(18) Il s'agit d'un article publié dans la revue "La Jeune Belgique", 1890, IX, p.331, qui sera analysé plus loin.

traditionnel et le recours à la légende, à "l'anecdote énorme et fruste", associés à une "adjonction orchestrale" dont le principe même, celui de la musique finit par échapper. Cette rêverie, réinterprétant le wagnérisme, s'écartant de sa réception déjà officialisée, se fonde sur une théorie du *Drame Idéal*, partant de la supériorité du *Livre sur la scène*. La fable de ce drame à venir est désignée par Mallarmé comme mythe unique, "dégagé de personnalité car il compose notre aspect unique(...), la Figure que Nul n'est"(19) ; afin que le rêve subsiste au lieu d'être engouffré comme il l'est par "l'antique scène avec une prétention vide à (le) contenir ou à (le) peindre", celui-ci aura lieu, non sur la scène traditionnelle, -"erreur connexe, décor stable et acteur réel, du théâtre manquant de la Musique" -, mais en tant que fait spirituel, en tant qu'*Idée*, dans le "*Saint des Saints, mais mental...*" Texte de négation et de rejet du théâtre traditionnel, ce passage est aussi dans l'œuvre du poète celui où est énoncée la question fondamentale pour la dramaturgie symboliste qui s'ébauchera ensuite: celle des rapports entre le texte et la matérialité de la représentation. On peut également lui ajouter les essais

(19) La figure de Hamlet reviendra comme "le personnage unique d'une tragédie intime et occulte", "le seigneur latent qui ne peut devenir" et Igitur, "une synthèse du Héros, tel qu'il l'a conçu, sorte d'Hamlet plus impersonnel, dénué de toute anecdote, et se choyant dans le mystère".

d'écriture dramatique comme Hérodiade ou L'Après-midi d'un Faune et le travail sur le Livre, la mise en espace littérale du Coup de dés, ou bien, finalement, Igitur, Tragédie de l'Idée et véritable Idée de Tragédie (GOBIN, 1974: 13-33); car, en effet, si l'on considère aussi la collaboration de Mallarmé en tant que critique dramatique en 1886-87 avec la "Revue Indépendante" et le célèbre ensemble des écrits "Crayonné au Théâtre", -négligemment désigné comme simple esquisse, ce crayonnage n'en est pas moins l'occasion d'un approfondissement de sa réflexion sur le drame -, l'on s'aperçoit que cet appareil théorique, constitutif d'une esthétique dramatique, est très important, car il est indissociable de l'expérience poétique mallarméenne. Bien que rejetant une théâtralisation telle que son époque la pratiquait, c'est dans le drame qu'il voit une manifestation privilégiée de l'Essence: "Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature" (MALLARMÉ, 1989: 875-6).

La pièce de théâtre en tant que poème: voilà également la clé des débuts dramatiques de Maeterlinck, radicalisant dans un article pour "La Jeune Belgique" en 1890, l'année de La Princesse Maleine et de sa réception enthousiaste par Mirbeau, ces thèses qui devaient aboutir au refus de la représentation

et à la mise à l'écart de l'acteur(20) . L'année d'avant, Albert Mockel avait déjà évoqué l'impossibilité de recréer "un moi lointain de moi" sur la scène par l'acteur interposé, intrus qui est responsable du caractère anecdotique et individuel que prend le drame à la représentation. "Il est dangereux de voir (les grands drames de l'humanité comme Lear, Hamlet, Othello) sur la scène": le caractère contingent de la représentation, composée d'éléments accidentels et humains, empêche que ces chefs-d'œuvre existent comme symboles, car "le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme" et Maeterlinck termine en ces termes: "l'absence de l'homme me semble indispensable - (...) une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un homme qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie", en somme, une marionnette ou un "androïde", selon ses propres termes, seront les seuls moyens capables de matérialiser ce qui ne doit être que suggéré. L'acteur, "usurpateur de nos rêves", était bien présent dans la tragédie antique, mais derrière le masque, ou bien se soumettait, comme dans le théâtre élizabéthain ou du classicisme français, à un ensemble de conventions: telles sont

(20) L'article de Mirbeau du 24 aout 1890 place la pièce à côté de Shakespeare, montrant en cela son admiration mais aussi, méconnaissant la spécificité de ces personnages, pures silhouettes évoluant dans un univers d'une "harmonie épouvantée et sombre", sans volonté et sans psychologie.

les justifications de Maeterlinck dans ce texte célèbre, écho de Mallarmé et des conversations sur Wagner et le wagnérisme qui occupèrent les mardistes à la fin des années 80.

3. Le décor-tableau

L'idéalisme que contient ce type de thèse ne sera toutefois pas un obstacle à un travail de réflexion critique quant à la fabrication ou à l'écriture de cette dramaturgie dans ses relations avec la scène, bien que donnant une prééminence absolue à la pensée pure. Les deux textes programmatiques de Maeterlinck à ce sujet en sont la preuve ainsi que la collaboration active que le poète donnera à la mise en scène de Pelléas et Mélisande, comme le montre la correspondance échangée avec Lugné-Poe entre décembre 92 et mai 93 que nous examinerons brièvement. Ces documents nous intéressent en effet par leur caractère étonnamment positif quant à la concrétisation scénique de certains éléments du drame se rapportant à la mise en scène, comme les costumes auxquels le poète dit avoir "songé longuement". Les références à la peinture de Memling- et à l'harmonisation des tonalités vertes et mauves indiquent que le souci de l'auteur s'est prolongé au-delà de la distribution adéquate des rôles ou de l'explication de la psychologie des personnages dont il s'est

aussi entretenu avec Lugné-Poe..! Mauclair, mardiste depuis 1891 et admirateur du théâtre de Maeterlinck, soulignera la parenté entre cette réalisation et la peinture: "Les nuances s'harmonisent au sentiment comme une sorte d'accompagnement musical: tout se réduit, comme dans les pièces de Shakespeare, à une grande simplicité, et la pièce est encadrée de larges ornementations qui la complètent sans distraire le spectateur". Ils sont donc essentiels en tant que signes matériels à la signification, au caractère mélancolique et mystérieux de l'œuvre. "La coloration du décor se gradue en bleu sombre, mauve, orange, vert mousse, vert de lune, vert d'eau, s'allie par des violets éteints et des gris bleus aux costumes des acteurs jusqu'à celui de Mélisande qui est le plus clair. Ainsi, au lever du rideau, la scène apparaîtra-t-elle composée comme un tableau"(21) . L'influence nette des Nabis sur l'histoire de la mise-en-scène symboliste et le souci artistique des symbolistes au théâtre sont bien connus.

Sans hésiter, Maeterlinck fait par ailleurs l'éloge de la peinture contemporaine dans "Le Tragique quotidien"(o.c., 165)

(21) J. ROBICHEZ cite un autre texte de Mauclair caractérisant le théâtre de Maeterlinck comme réalisant "l'idéal du théâtre" qui correspond à la théorie d'un théâtre à plusieurs niveaux de lecture, pour "la foule" et pour "les penseurs" où "le sentiment d'humanité prime tout" (1957: 167).

car elle a "su démêler et reproduire les traits plus cachés, mais non moins graves et étonnantes de la vie d'aujourd'hui". Elle sera donc capable de faire naître un renouveau métaphysique par son dépouillement décoratif, "ces simples images" comme "une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos". S'opposant à la "peinture d'histoire", de l'anecdotique, le dramaturge réclame aussi un théâtre qui, comme cette peinture, "ajoute quelque chose à notre conscience de la vie; ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre".

La collaboration entre les arts qui s'effectue de forme concrète dans les productions de l'Oeuvre n'est pas toutefois identique à la synthèse wagnérienne qui préfère allier la poésie et la musique, en donnant même à cette dernière en certains cas la suprématie. Maeterlinck cite "la bonne musique" à côté de la peinture dans l'extrait qui vient d'être analysé, mais le théâtre symboliste s'est beaucoup plus attaché aux problèmes posés par les décors en tant qu'obstacle aux rêves et à l'imagination. Pierre Quillard est sans doute le plus radical théoricien du décor créé par la parole, "pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de signe avec le drame (...); le théâtre sera ce qu'il doit être: un prétexte au rêve" (in ROBICHEZ, 1957: 181). Le langage verbal et le langage pictural se rejoignent dans un

antinaturalisme que le traitement de l'action connaît également(22) .

4. L'action immobile

Le sentiment d'assister à un hiatus profond entre la dramaturgie du conflit, "de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir" (MAETERLINCK, 1896: 161) et la réalité présente est le point de départ de la conception de l'action dramatique pour Maeterlinck. Contre ce qu'il caractérise comme une conception de la vie "simple, sèche et brutale", le poète choisit donc de montrer "la grandeur et la gravité de notre humble existence quotidienne" dans toute sa beauté. Le caractère exceptionnel de l'action des pièces classiques, lié à une dramaturgie basée sur une psychologie de la crise doit être remplacé par une action fondée sur ce qui avait été laissé pour compte, ce qui s'entendait sous les grands textes, après en avoir éloigné les acteurs. C'est ce

(22) Mauclair, cité par Veinstein (1968: 80), définira en 1892 le théâtre de Maeterlinck comme "constitué d'**entités philosophiques et intellectuelles...** incarnées en des personnages surhumains, lesquels évoluent sur un décor émotif et **sensationnel, symphonique à l'action**".

qu'il faut montrer à présent, car "c'est l'existence supérieure de l'homme qu'il s'agit de faire voir (...) dans sa prodigieuse grandeur"; abolissant le héros qui survit ou meurt dans le sang, les cris et les épées, le drame de Maeterlinck se ressource dans "les larmes des hommes, devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles".

La dynamique d'une telle action dramatique est identique à celle de Hamlet, celui qui n'agit pas et a donc le temps de vivre, selon la formule paradoxale de Maeterlinck qui considère une erreur de penser que ce n'est qu'aux moments de la passion violente que "nous vivons véritablement". A la place de cette formule incapable de répondre aux aspirations métaphysiques des poètes de la fin du siècle, le théâtre maeterlinckien propose une vie immobile, un théâtre statique dont des exemples existent déjà dans les tragédies d'Eschyle. Citant aussi Racine, Maeterlinck introduit une filiation historique et littéraire reposant sur l'objet central de ces tragédies: "la situation de l'homme dans l'univers", l'existence elle-même. Les actes réalisés correspondent à une prise de conscience progressive et à un processus de dévoilement particulier au drame analytique, se construisant sur le développement du noeud initial. Ces tragédies immobiles sont proches d'un théâtre où prédomine la situation ou bien une action réaliste minimale, permettant d'extraire l'action essentielle qui ne peut être

introduite que symboliquement, étant déterminée par des forces inconnues.

Une chronologie de l'action théâtrale en tant qu'élément structurel du genre dramatique est utile ici pour situer ce changement(23) ; en général, on considère que l'action implique un agent ayant une certaine intention, ayant un objectif à atteindre et qui, pour cela, choisit une certaine façon d'agir. L'action est au premier plan chez Aristote, avant les caractères, et est mimésis, se réalisant à travers un usage métaphorique du langage. La tradition classique prolonge cette conception de la créativité poétique comme une certaine forme d'action, faisant correspondre directement conception et expression. Contraire à cet idéal, le romantisme rejette l'unité d'action et privilégie les conflits entre aspirations individuelles, se rapprochant ainsi de la réalité quotidienne. Ce programme est repris par les naturalistes et c'est précisément cette motivation que les symbolistes contestent : l'action est demande de l'absolu, quête de la connaissance. Cette quête se produit dans ce qui n'était qu'entre vu

(23) L'étude de Linn B. Konrad "Symbolic action in modern drama: Maurice Maeterlinck" (1982) part du principe que le drame statique de cet auteur n'exclut pas toute action, mais situe celle-ci en rupture avec celle qui est traditionnellement le support du drame "réaliste".

auparavant et qu'il s'agit de "faire voir" après avoir rapproché ce qui était à distance.

5. Le dialogue du second degré.

La hiérarchie des éléments structuraux du drame est mise en cause et par une inversion que l'expression "tragique quotidien" signalait déjà, ce sont le simple fait de vivre et "les paroles qui semblent d'abord inutiles" qui devront compter. Maeterlinck donne ainsi aux dialogues un rôle prépondérant, mais en séparant le dialogue nécessaire, indispensable, accompagnant et expliquant les actes, du dialogue et des "paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente"(24) . Faire entendre la vérité plus profonde de l'âme invisible passera même par le silence dans la mesure où ce n'est plus le langage articulé qui est le plus efficace mais: "ma présence, l'attitude de mon âme, mon avenir et mon passé, ce qui naîtra de moi, ce qui est mort en moi, une pensée secrète (...), mille et mille mystères qui m'environnent

(24) Il s'éloigne ainsi des principes symbolistes du "dialogue en vers enchaîné dans une prose continue" prôné par Quillard et du "langage magnifique" de Mauclair, comme le signale A. Veinstein (o.c., 81).

et vous entourent, voilà ce qui vous parle en ce moment tragique et voilà ce qui me répond". Les études modernes du dialogue théâtral ne sauraient être plus explicites quant à la question de l'énonciation ou du langage en situation. Nous le verrons dans les pièces du corpus à travers l'étude du dispositif énonciatif de ce théâtre. Désignant ce processus comme "dialogue du second degré", Maeterlinck trouve un précurseur, ici aussi, dans le théâtre d'Ibsen où règnent des puissances nouvelles, autres que la raison ou l'intelligence.

Le "tragique quotidien" est sans doute un exemple de la doctrine symboliste au théâtre, et ceci à plusieurs titres. Il correspond à la refonte d'un texte analysant le théâtre nordique dont la découverte à travers Ibsen avait confirmé la possibilité d'une dramaturgie centrée sur une fatalité moderne, bien que cette interprétation ait été à plusieurs niveaux un contre sens(25) . Ce texte est, d'autre part, un moment d'auto-réflexion et d'analyse critique pour Maeterlinck, engagé dans l'écriture et la réalisation scénique de ses premiers drames; il prend ainsi l'allure d'une poétique du texte théâtral symboliste inscrite dans une tradition à laquelle elle

(25) La réception de l'œuvre d'Ibsen à Paris est caractéristique des hésitations suscitées par la nouveauté de sa dramaturgie, lue comme un naturalisme idéalisé... (voir ROBICHEZ, 1955: 9-27).

s'oppose. Action, personnage et dialogue sont respectivement remplacés par un statisme copié de la vie ordinaire, par un ensemble d'êtres et de forces inconnues tissant une communication qui ne trouve son authenticité qu'au-delà des paroles nécessaires, dans "l'atmosphère de l'âme" prenant conscience de la "vie véritable" et de "l'attitude de la destinée" envers elle.

Maeterlinck réclame aussi une dramaturgie qui soit adéquate à son époque; celle-ci étant dépourvue de grandeur épique et ignorant les conflits et les chocs des passions individuelles, il faudra que le poète révèle l'existence supérieure de l'Homme dans le simple fait de vivre. L'expérience spirituelle de ce mystère, au-delà du rationnel ou de l'intelligence pratique, est identique à celle de la Tragédie Antique, mais le conflit essentiel du personnage se fera à présent contre l'Inconnu d'aujourd'hui(26).

(26) "Ils s'attardaient peu au choc des hommes entre eux et s'attachaient presque uniquement à étudier le choc de l'homme contre l'angle de l'Inconnu qui préoccupait spécialement l'âme humaine en ce temps-là: le destin. Pourquoi ne pourrait-on pas faire ce qu'ils ont fait, simplifier un peu le conflit des passions entre elles et considérer surtout le choc étrange de l'âme contre les innombrables angles d'Inconnu qui nous inquiètent aujourd'hui" (MAETERLINCK, 1893).

6. Le drame analytique.

La préface de la première édition du Théâtre de Maeterlinck de 1901 contient à ce sujet un commentaire qui spécifie, sous la forme d'un bilan, quelle est la connaissance à laquelle il a été possible d'aboutir dans cette dramaturgie du dévoilement: c'est à celle de la mort, seule réponse à l'énigme de la vie. Mais, simultanément, le poète souhaite abandonner le pessimisme de cette thèse, telle que ses premiers drames l'illustraient: l'hostilité au bonheur, "une sorte d'injustice sournoise, (...) caprices du destin" liés à des puissances invisibles et fatales où l'on retrouve "l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature". De ces trois formes de déterminisme mêlées et réduisant au néant tout vouloir d'un sujet, le poète ne retient à cette date que la certitude que cette "vérité ne mène à rien", que le chant de la vanité de vivre n'est que le résultat des limites actuelles des connaissances. Une évolution récente de l'esprit humain, selon ses propres termes, a mis en cause les "incertitudes" qui faisaient les pensées les plus hautes. Comparant le poète lyrique, libre de continuer à être "une sorte de théoricien de l'Inconnu" malgré ce nouveau contexte, avec le poète dramatique, Maeterlinck annonce la tâche nouvelle qui revient à celui-ci: "faire descendre dans la vie réelle (...) l'idée

qu'il se fait de l'Inconnu". Le drame est donc le genre analytique par excellence, celui de l'Homme aux prises avec des "puissances supérieures" qu'il faut tâcher d'expliquer et de montrer. Néanmoins, les formes qui le permettront doivent être transformées afin de retrouver les beautés qui faisaient les "grands poèmes", ceux qui donnaient au-delà des réalités évidentes du monde de l'immanence, une "idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers", ce troisième personnage, dans la terminologie de Maeterlinck. Ce ne sera plus la fatalité de la mort mais, au lieu des fantômes de la période précédente, un savoir non plus mystique mais né, peut-être, d'une "conception nouvelle et expérimentale de la justice ou de l'indifférence de la nature, d'une de ces énormes lois générales de la matière ou de l'esprit que nous commençons à peine d'entrevoir".

L'intérêt de ce dernier texte réside notamment dans la reconnaissance d'une identité de perspective au début du siècle entre les héritages naturaliste et symboliste. Nature ou cosmos sont - ou ont été - les forces ou le principe supérieur d'assujettissement des individus dans la société moderne, les privant de l'exercice de leur libre-arbitre (SARRAZAC, 1989: 206). La recherche d'une synthèse entre vie réelle et monde des idées, quotidien et idéal, devient en effet exemplaire dans les œuvres du tournant-du-siècle, expérimentales aussi bien quant à l'écriture textuelle que quant à l'écriture scénique.

CHAPITRE III

Lectures: un théâtre du tragique quotidien

Dans la perspective globale qui vient d'être tracée et qui replace les pièces du corpus de cette étude aussi bien dans une période littéraire que dans une théorie de l'écriture théâtrale spécifique d'une esthétique clairement datée, il a été question de la nouveauté radicale de la dramaturgie de Maeterlinck, mettant en question et "en crise" l'efficacité du drame traditionnel lorsque celui-ci s'est vu confronté à une thématique moderne à laquelle il se montre inadéquat. Cette thèse apparaît dans l'étude déjà citée de P. Szondi qui souligne "la contradiction [qui] s'installe dans l'énoncé fixe et établi de la forme mise en question par le contenu même" (o.c., p.9) à propos des textes qu'il analyse dans cette œuvre; ceux-ci appartiennent à l'art dramatique des années 1860, du tournant du siècle, et ont en commun un rapport nouveau avec "le drame, forme poétique de l'événement interhumain dans sa présence" (o.c., p.63); ce rapport découle

d'une transformation thématique qui, selon Szondi, "remplace les éléments de cette triade de concepts par leurs contre-concepts" (ibid.). Le contenu de ce drame nouveau nie "ce que, par fidélité à la tradition, il veut continuer à exprimer formellement: l'actualité des liens humains" (o.c., p.64). Pour plus de précision, l'auteur indique comment l'absolu des trois concepts fondamentaux de la forme dramatique classique est annulé; /chez Maeterlinck, l'action et les relations interhumaines disparaissent face à la Mort et l'introduction du narrateur présent sur la scène dans la fiction, "entraîne, au cœur de la conception dramatique, un passage au genre épique" (o.c., p.53)(27) .

C'est en particulier dans le rapport textuel entre les "deux parties distinctes mais indissociables [du texte de théâtre], le dialogue et les didascalies" (UBERSFELD, 1977: 21) que Szondi situe le changement introduit par Maeterlinck. La permanence du dialogue comme élément structurel constitutif du

(27) H. Kohler exprime son désaccord à ce sujet dans son article "Symbolist Theater": "Another mistake or misunderstanding is the attempt to make Maeterlinck a precursor of the epic theater, if only because he introduced in Intérieur the characters of an old man and a stranger who play the parts of mediator between the silent play of the family inside the house and the spectators" (in BALAKIAN, 1962: 419). Il préfère mettre en valeur le tissu serré du dialogue de ces pièces, proche de Beckett, ainsi que certains traits de satanisme même dans l'innocence qu'elles apparentent.

genre lui-même étant rarement mise en question, sauf dans quelques textes contemporains où il peut disparaître totalement(28) , il est au contraire facile de constater combien la place occupée par les didascalies a pu varier au long de l'histoire du théâtre. Pour les études théâtrales, son importance est relativement grande dans la mesure où l'on trouve fréquemment des références concernant l'ambiguïté de ce type de textes; A. Ubersfeld rejette la désignation "indications scéniques", incomplète et peu précise , tandis que J.M. Thomasseau(29) opte pour celle de "para-texte": "ersatz d'un produit romanesque infiltré dans le dialogue théâtral qui peut présenter d'authentiques qualités littéraires" (o.c., p.102) et qui comprend les titres, la liste des personnages, les premières indications temporelles et spatiales, les descriptions du décor ou le para-texte initial de l'acte, le para-texte didascalique, les entractes ou le texte éludé; en somme, un texte de nature technique pour la représentation et,

(28) Des exemples connus se trouvent dans l'œuvre de Beckett., P. Handke ou V. Novarina par exemple.

(29) Son article sur "Les différents états du texte théâtral" dans Pratiques n° 41 de mars 1984 cite une étude antérieure parue dans Littérature n° 53 de 1984 qui justifie ce choix: "didascalies et indications de mise en scène [se révèlent], à l'usage méthodologique, insuffisants ou, du moins, incommodes. En effet, ils ne recouvrent qu'imparfaitement un corpus composite dont les limites sont encore mal définies" (o.c., p.79).

pour le lecteur, un texte permettant de construire une représentation imaginaire. Il est "dépourvu de toute trace d'oralité", mais "fortement révélateur des armatures secrètes de l'œuvre"; en interaction avec le dialogue, il est le signe des "projets d'écriture scénique de l'auteur" (o.c., p.83). A cette énumération détaillée, A. Ubersfeld oppose une description plus simple des didascalies: "elles comprennent le nom des personnages (...) et les indications de lieu, donc répondent aux deux questions qui et où; ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de la communication" (1977: 21-22).

L'analyse de cette partie du texte théâtral est, en fait, très intéressante dans la perspective d'une interrogation portant sur la question de l'énonciation théâtrale et de son sujet; dans ce type de texte, l'on peut être "à peu près sûr que ce *je* de l'auteur — qui pourtant n'apparaît jamais — (n'est) pas un autre" (THOMASSEAU, 1984: 83). En effet, si dans le dialogue, c'est le personnage ou "un autre", "une collection d'autres" (UBERSFELD, 1977: 22) qui parlent à sa place, c'est dans les didascalies que l'auteur, qui "nomme les personnages [indiquant à chaque moment qui parle] et attribue à chacun un lieu pour parler et une partie du discours, indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours" (ibid.), est sujet; mais ceci est en réalité peu de chose pour un quelconque projet visant une herméneutique du

sujet écrivant. Les didascalies seront d'abord utiles en tant que série d'indications concernant le cadre dans lequel se produit la communication de personnage à personnage, ces sujets médiats d'une énonciation englobée à son tour dans une totalité, le texte de théâtre dont le sujet premier et ultime est le scripteur-émetteur se dirigeant à un public-récepteur.

Double énonciation et double communication sont des phénomènes bien connus des études théâtrales actuelles. Ils sont essentiels à cette étude dans la mesure où le drame symboliste, tel que Maeterlinck le construit entre 1889 et 1896, révèle une organisation spécifique des rapports entre dialogue et didascalies, d'une façon générale, et en particulier, l'articulation entre la parole dite, énoncée ou éludée par les personnages dans les conditions imaginaires ou fictives dans lesquelles cette parole peut ou non s'exercer. C'est à travers l'analyse du lien entre la position d'énonciation et le discours tenu, entre les conditions contextuelles d'un message et les voix dialoguant en interaction que se révèle une dramaturgie dénonçant comme illusoire toute forme de recherche du savoir ou toute tentative d'action, face à l'énergie destructrice de la Mort. Dans l'écriture dramatique et dans la poétique maeterlinckienne, la parole du scripteur énonce des rapports de force et les personnages, protagonistes impuissants, ne sont pas sans évoquer les conflits idéologiques dominants de la fin du

siècle: ce théâtre apparemment si dépourvu d'un engagement, à l'opposé de celui de Zola par exemple, est porteur d'une interrogation qui est à l'origine de toute la modernité qui suivra et trouvera en Beckett une nouvelle expression.

*

1. L'INTRUSE

1.1. Genèse

L'Intruse(30) est la deuxième pièce écrite par Maeterlinck après La Princesse Maleine. Paru dans "La Wallonie" en janvier 1890, puis la même année avec Les Aveugles en un volume à Bruxelles chez Lacomblez, cet acte en prose est joué en mai 1891 au Théâtre d'Art de Paul Fort avec Lugné-Poe dans

(30) L'édition utilisée ici est celle de 1979, publiée chez Slatkine avec une présentation de M. de Rougemont.

le rôle principal et obtient un véritable succès devant le public et, surtout, la critique. Les recherches de J. Hanse qui ont été faites sur la genèse de cette pièce (31) soulignent l'influence de Lautréamont dès 1885 et attribuent à celle-ci la source principale de l'action(32) de L'Intruse: "Il est possible qu'il se soit rappelé l'étrange évocation de cette veillée d'une famille qui se croyait heureuse et que gagnaient la peur et l'angoisse". Dans le fragment de Maldoror, une famille veille sous la lampe, mais quelqu'un se présente à la porte d'entrée, se retire et laisse la marque de son passage dans l'inquiétude qui s'installe. La famille prie pour conjurer le malheur, mais l'enfant est emporté par cette force mystérieuse et invisible et meurt en poussant un cri. Ce sujet est repris dans les quatre drames du corpus avec quelques variantes qui traduisent une évolution à l'intérieur même de ce premier groupe d'oeuvres du jeune dramaturge sur laquelle nous reviendrons(33) .

(31) Voir la référence qui figure dans cette étude: p.13.

(32) Le terme "action" est utilisé ici dans le sens traditionnel indiquant le sujet de l'œuvre. Notre étude reviendra sur cette question qui n'est pas uniquement terminologique, mais suppose un certain nombre de choix méthodologiques (voir RYNGAERT, 1991: 48-66).

(33) Seule la dernière pièce choisie, La Mort de Tintaqiles, reprend le thème de la mort de l'enfant.

1.2. Titre

L'Intruse: le titre en tant qu'unité discursive restreinte appartenant au para-texte dans le sens où l'entend Genette (1987: 8), c'est-à-dire à cet "ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges", mérite quelques remarques. En effet, il n'est plus douteux aujourd'hui que, pour les études littéraires, à différents niveaux, la titrologie puisse constituer une approche utile, notamment de "la dimension pragmatique de l'œuvre, de son action sur le lecteur" (GENETTE, 1982: 9). Ici, la forme du titre est nominale, donc agrammaticale et supposant un développement dans le reste du texte intitulé. Il y aurait donc un rapport de dépendance mutuelle entre ces deux éléments, le titre demandant une détermination ultérieure. Dans le cas de L'Intruse, ce n'est que dans la structure profonde, au niveau de l'analyse actantielle, que l'action thématisée dans l'adjectif nominal féminin constituant le titre du drame, deviendra lisible. En effet, l'autosuffisance et le caractère descriptif de ce titre deviendront simultanément ambigus et non équivoques à mesure que les épisodes qui forment l'intrigue se suivent et s'articulent dans l'action. Au contraire de ce que peut affirmer Hoeck (1981:65, cité in DELCROIX, HALLYNS, 1987: 208), dans la dramatisation, le rapport entre titre et texte n'est pas éliminé ici; celle-ci semble au contraire prendre en

charge le caractère de micro texte que le titre implique par sa caractéristique sémantique: nom, adjectif et verbe se fondent pour signifier à la fois le sujet agissant, sa qualité et son action. La connotation qui lui est rattachée, de nature négative, renvoie sans ambiguïté au double champ sémantique de l'exclusion/inclusion, de l'ouverture/clôture par rapport à l'espace. L'intruse est "celle qui s'introduit quelque part sans y être invitée, attendue, ni désirée", selon le dictionnaire (ROBERT, 1981); mais avant cette signification plus générale, le terme désignait précisément celui qui occupait une charge sans en avoir le droit. Il y a occupation de l'espace, ici sans doute, mais aussi exercice d'un pouvoir par la force, sans légitimité. Le réseau sémantique qui se dessine renvoie dès l'abord à un système de forces en présence dont le mystère ne repose que sur l'identité de l'être féminin auquel le titre donne dans le drame la place centrale; - du moins il le laisse supposer, car "titrer une pièce est une façon pour l'auteur d'annoncer ou de déjouer le sens" (RYNGAERT, 1991: 34), simultanément.

1.3. Genre

Maeterlinck ne donne pas d'indications quant au genre auquel la pièce appartient, mais la préface de l'édition de 1901 emploie les termes "drame" ou "poème" pour désigner les

pièces publiées. Il peut sembler évident que dans la triade hégélienne consacrant la division entre épique, lyrique et dramatique, toute œuvre composée pour le théâtre prenne la désignation de "drame"; d'autant plus que le XIXème consacre par ce terme le genre particulier que les transformations historiques du siècle précédent avaient fait naître; mais le drame bourgeois de Diderot a surtout permis l'introduction de sujets contemporains, dans un souci de réalisme visant à produire un effet d'illusion et d'authenticité, contre la technicité exemplaire du théâtre classique et de son système de règles(34), rapidement figé dans une forme canonique que les esthétiques nouvelles de la modernité ont radicalement rejetée. Il est plus curieux de constater que le terme "poème" apparaisse également, car il est en principe utilisé pour s'opposer au théâtre-spectacle et affirmer une conception purement littéraire du texte, ce qui n'est pas sans rappeler les principes énoncés dans les textes théoriques de Mallarmé et des symbolistes, néanmoins.

(34) J. Schérer (1950) énonce dès le début l'objet de son étude dans ces termes: "Le présent ouvrage étudie la technique de la littérature dramatique française classique. (...) Nous étudions les problèmes techniques qui se sont posés aux auteurs et les solutions qui ont été apportées à ces problèmes".

Les deux désignations ne peuvent donc guère être utiles pour une éventuelle classification du texte: drame ou poème, la pièce ne peut comporter simultanément les deux ensembles de traits textuels appartenant à des termes contradictoires et à des réalités également antithétiques. Une hypothèse de travail plus efficace semble fournie par une perspective nouvelle qui n'envisage plus la question des genres en termes d'histoire des formes littéraires, mais selon les catégories du discours, distinguant genres et modes: "les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement d'une anthropologie de l'expression verbale" (GENETTE, 1977: 418), de la pragmatique, écrira Genette dans la reprise de son Introduction à l'Architexte en 1986. Le mode d'énonciation correspond à un choix nécessaire à tout usager de la langue, avec ou sans intention littéraire et le mode "imitation dramatique" ou la définition modale, en articulation avec le thème, "en se croisant, co-incluent et déterminent les genres" (GENETTE, 1986: 150). L'auteur insiste sur le caractère indéniablement universel du mode, "fondé sur le fait, transhistorique et translinguistique, des situations pragmatiques" (o.c., p.151).

C'est ainsi que L'Intruse, en tant que texte non désigné sur le plan de son appartenance à un genre, est renvoyé à ce qui constitue l'essence même du texte théâtral, c'est-à-dire son mode d'énonciation; dans une sorte d'absolu du drame, il

occulte ce dont il parle pour mettre au premier plan comment il en parle. Les romantiques avaient cherché à re-présenter sur la scène "le mélange (...) de tout ce qui est mêlé dans la vie" (HUGO, Préface à Marie Tudor, 1883); rires et larmes étaient réunis dans un projet totalisant, niant les frontières de l'esthétique classique et réinventant la liberté du scripteur. Maeterlinck laisse ici dans le silence et ignore toute typologie antérieure au texte, mettant ainsi au premier plan la spécificité du mode choisi: "le mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots, mais en personnes qui se meuvent sur scène en employant des mots" (Ezra Pound in RYNGAERT, 1991: 91). Cette définition minimale* est, à la limite, acceptable pour L'Intruse; les jeux de la parole et les interactions entre les personnages proposés par le texte se trouvent mis en abîme afin que le langage puisse rendre compte des relations humaines telles qu'elles sont régies dans le réel par le biais d'un mécanisme spécifique du drame, celui de la double énonciation. C'est en effet la multiplicité des voix énonciatrices à côté de l'effacement de la subjectivité de l'auteur qui donnent au texte son caractère "objectif". Discours sans sujet, le théâtre est mimésis des conditions de production et d'exercice de la parole; modèle réduit du monde qu'il peut aider à comprendre, il "exhibe le rôle de la parole par rapport à la situation et à l'action" (UBERSFELD, 1977: 297) investissant fondamentalement

le destinataire, lecteur ou spectateur, dans la construction du sens.

1.4. Les grandes structures

Afin de dépasser les problèmes posés par une approche textuelle qui privilégierait d'abord le discours des personnages et imposerait donc une lecture du type psychologique, les études théâtrales ont trouvé dans la narratologie des instruments d'analyse efficaces, la lisibilité du discours passant en effet par l'analyse des grandes structures du texte (UBERSFELD, 1987: 170).

Mais avant de passer à l'étude de la fable et des modèles actantiels tels qu'ils se présentent dans L'Intruse, il faudra étudier l'organisation du texte en tant que pièce en un acte. Ce découpage est, en effet, problématique; l'acte est une grande division ou unité de la dramaturgie classique et ne prend son sens que dans un rapport entre les actes, ceux-ci constituant un enchaînement logique à partir des données préalables qu'ils développent jusqu'au dénouement. Il n'y a donc pas de rupture, même s'il existe un intervalle temporel entre les actes, dans ce déroulement. Au contraire, l'acte unique est identique au tableau, forme de découpage d'une dramaturgie qui choisit de montrer une succession d'états nouveaux, dans un continu-discontinu qui fait de chaque

situation un système clos et isolé. L'unité du tableau correspond à une conception picturale de la scène, héritée de Diderot, mais elle est aussi un passage du fonctionnement syntagmatique à une combinaison privilégiant la construction paradigmique de l'ensemble. Nommer "acte" un élément autonome qui ne peut s'articuler qu'avec le retour au temps de la salle, de ce réel d'un spectateur renvoyé à lui-même, est le signe d'une hésitation entre l'écriture du drame classique et celle d'un style que Brecht appelle épique, dans la mesure où le scripteur se règle sur une esthétique de la discontinuité et sur une organisation de la saisie du réel qui souligne l'opposition entre les vides et les pleins, le silence et la parole ou le cri, proche d'une écriture du fragment et du manque. Tout ne peut être dit et la construction harmonieuse du monde n'est qu'illusoire; mais n'existe-t-il pas une unité théâtrale, d'un autre ordre, dans l'ensemble des premiers drames de Maeterlinck qui s'organisent, comme il l'indique lui-même, autour de la thématique de la Mort?

Comment aborder, dans ces conditions, une analyse séquentielle du texte? Cet acte unique n'étant d'ailleurs pas divisé en scènes, ce qui constitue habituellement un moyen aisément de repérage des séquences moyennes à partir du nombre de personnages et de la configuration diverse de leur présence en scène, il faudra donc avoir recours à d'autres procédés de découpage du texte, ce morcellement étant indispensable pour

l'établissement des variations ou des changements dans les échanges entre les personnages. On peut d'ailleurs voir ce phénomène comme réversible, ces modifications étant également un critère pour la segmentation du texte. C'est ainsi que les procédés traditionnels qui utilisent des critères basés sur un changement partiel ou total d'une configuration donnée, des ruptures dans le temps ou un changement de lieu ne seront pas toujours suffisants pour définir les limites des unités textuelles qui sont, pour le texte dramatique, des unités discursives.

Considérant chaque texte comme autonome ou possédant sa propre cohérence, l'analyste pourra s'intéresser d'abord à la diégèse du drame. Dans L'Intruse, cette approche est dès l'abord obligée de faire face à une première difficulté: du point de vue méthodologique, il est simple de considérer les deux moments extrêmes de l'intrigue pour, justement, mettre en valeur le changement, et le moment correspondant, apporté par l'action dramatique et cette démarche peut être complétée par un résumé de l'action; ceci n'est pas sans poser un problème, car ce procédé implique la désignation du (ou des) sujet(s) d'une action principale, ce qui est toujours le résultat d'un choix préférentiel et peut aboutir à une multiplication de ces "phrases-résumés". Un deuxième problème est aussi celui de la définition du véritable début de l'action: la fable brechtienne restitue un ordre diachronique aux épisodes qui rende compte du

passé de la fiction et redonne aux personnages un ancrage socio-historique. La question de la clôture du texte à analyser semble être un point de départ intéressant; en effet, la diégèse de L'Intruse peut être énoncée ainsi: la famille d'une jeune accouchée en convalescence, au bout de plusieurs semaines de maladie, attend le soir, assise sous la lampe, la visite d'une parente, la supérieure d'un couvent. Après avoir attendu en vain toute la soirée, ils reçoivent à minuit la nouvelle de la mort de la jeune malade, dans la chambre à côté, veillée par une sœur de charité. L'information théâtrale se trouve reléguée aux deux extrémités du texte: une situation initiale dans une séquence expositionnelle et une scène de clôture, déclenchée par le vagissement du nouveau-né que l'on croyait muet, qui accompagne la nouvelle silencieuse de la mort de sa mère et l'interrogation sans réponse de l'aïeul aveugle. Cette dramaturgie linéaire et fermée fait basculer un état de bonheur tranquille dans son contraire, correspondant ainsi à ce qui est particulier à la tragédie, selon Aristote, dont la thèse du changement de fortune est connue comme critère définitoire(35). Seulement, l'action qui a causé le changement n'apparaît pas.

(35) Voir dans la traduction française de J. Hardy, éditée en 1969, "Les Belles Lettres", le chapitre 13, p.46-48.

Dans la méthodologie de construction d'une fable en diachronie, de nombreux éléments sont à intégrer à ce schéma structurel, répartis dans une temporalité qui admet passé, futur et présent; la mise à plat de l'intrigue, comme en un récit cohérent, distribue, ici, l'information événementielle avec une étonnante rigueur. Autour de l'attente présente, une hiérarchie de données, remontant dans le temps jusqu'à une cause originelle et annonçant des faits qui auront lieu dans le futur, introduit un autre niveau de la fable, linéaire et connoté par une logique causale déterminant l'action assumée par les sujets. Ici, c'est l'Aïeul qui évoque une faute originelle, liée à la maladie de la mère à la suite de l'accouchement du nouveau-né et à l'étrangeté de celui-ci: "L'Aïeul - Voilà ce que c'est que les mariages consanguins"; et "L'Oncle - Voilà plusieurs semaines qu'il est né, et il a remué à peine; il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici; on dirait un enfant de cire". Ces énoncés sont essentiels au travail de découpage séquentiel; en effet, cet enfant est identifié dans la séquence d'exposition à un mort-né ou du moins, sa présence est associée à la maladie; le Père évoque son "accouchement terrible" et l'Oncle, dans l'enchaînement immédiat du dialogue, ajoute: "Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille"; l'enfant, né après ses trois soeurs Geneviève, Gertrude et Ursule, solitaire car "le médecin ne veut plus qu'il reste dans la chambre de sa

mère", non-aimé: "Le Père - Je lui en veux presque du mal qu'il a fait à sa mère", est cet "étranger" au sens premier, celui qui est étrange et terrible à la fois et dont la qualité de in-fans, inquiétante ici puisqu'elle est brusquement déniée lors de son vagissement final, l'exclut de la communication et l'enferme dans le sommeil: "Le Père: Il dort? - La Fille ainée: -Oui, mon père, très profondément". À demi-mort, il est le sujet de la séquence finale où il pleure pour la première fois de terreur au moment de la mort de la mère.

L'origine du drame se trouverait dans une faute parentale dont l'enfant porte les marques; la légende oedipéenne transparaît, distribuée entre les personnages qui reconstituent la famille mythologique: l'Aïeul aveugle, l'Oncle qui détient la vérité, les trois filles qui guident l'aveugle... La Mort, comme dans la fatalité antique, appartient à un pouvoir au-dessus des hommes, punissant le coupable. La famille, au contraire, est ancrée dans la durée du temps humain; un relevé des indications temporelles permet de lire l'importance du rapport à la mesure du temps dans ce texte. Ainsi, le passé est marqué par des références précises: "Il a plu toute la semaine"; l'Aïeul ne dort pas "depuis trois nuits" et a vu la malade pour la dernière fois la veille au soir; le passé immédiat apparaît dans "cette après-midi" et le présent dans l'ensemble des expressions qui désignent le moment auquel les énoncés sont prononcés: "ce soir". Les didascalies - initiales

ou intermédiaires - ainsi que les éléments renvoyant au temps infiltrés dans le dialogue lui-même, jalonnent ce présent en articulation avec la durée irréversible du temps humain: "une grande horloge flamande dans un coin" indiquera dix heures (p. 218), onze heures (p. 226) et minuit (p. 243). Dans cette dimension d'un quotidien réglé par la mesure humaine existent aussi "demain" et "le menuisier [qui doit venir] travailler dans la cave"; demain - dimanche - , qui oblige le jardinier à faucher autour de la maison pendant la nuit (p. 213-214)... Mais la fable ainsi construite propose une cohérence qui est démentie par le comportement et le discours des personnages: il faudra donc chercher, pour l'analyse, quelles sont les autres voies qui seront plus riches pour rendre compte de la spécificité de cette dramaturgie.

Nous avons vu que l'action, responsable de la modification de l'état des choses entre le début et la fin de la pièce qui est concrètement représentée par la mort de la femme, n'est pas visible dans son déroulement. Bien que n'étant pas aisée à construire dans cette pièce, la définition d'une structure actantielle peut être tentée. Ce type d'analyse est généralement considéré comme utile au travail sur le texte

dramatique(36) afin de montrer dans l'action le jeu complexe des actants, ces forces du conflit organisées en un modèle syntaxique dans lequel un sujet, porteur d'un désir, est poussé vers un objet. Les actants-personnages de la pièce ont pour seule action visible l'attente passive d'un autre personnage dont la visite est désirée: "je voudrais qu'elle vienne ce soir; ma femme tient beaucoup à la voir", dit le Père. L'incertitude qui s'installe progressivement quant à la réalisation de cette attente et à la satisfaction de ce désir, transforme ce dernier en une frustration et, peu à peu, met à nu ce qui est commun aux deux discours, apparemment antagoniques, de l'Aïeul d'un côté, et de l'Oncle, avec celui du Père, de l'autre: ces derniers expriment une tension vers la vie et le retour à la normalité alors que, à l'opposé, l'Aïeul est porteur d'un discours véhiculant un doute et une crainte qui expriment, en l'inversant, le même désir de la vie; finissant par s'annuler dans un même discours de la mort, cette opposition traduit une dynamique qui ne se situe qu'au niveau des échanges langagiers, faisant du drame une confrontation verbale, non-agissante. L'absence de toute action, remplacée

(36) A. Übersfeld a travaillé et adapté le modèle greimassien à l'écriture théâtrale en démontrant quelle est son utilité pour une rénovation de la dramaturgie en tant que recherche appliquée aux textes de théâtre (1977: 58-118).

par une attente que la scène initiale décrit amplement dans l'insistance mise sur la place occupée dans l'espace par les personnages à travers la répétition du verbe "rester" - trois fois dans les sept premières répliques -, cette absence d'un "faire" qui est très claire dans l'interrogation restant sans réponse: "Qu'allons-nous faire en attendant? - En attendant quoi? - En attendant notre soeur" (p. 208), crée une béance dans laquelle apparaît la suite d'actions d'un actant invisible à l'identité trompeuse, mais qui n'est autre que le troisième personnage, cette idée que le poète se fait de l'Inconnu dont Maeterlinck parle dans la préface de son Théâtre. C'est ici que les didascalies jouent un rôle essentiel: elles sont des signaux séquentiels, des marques qu'il convient d'articuler avec les actes de langage dont la modification progressive correspond à autant de changements dans l'antagonisme entre les discours énoncés. L'impossibilité de voir est articulée avec la perception, certaine quant à elle, de sons et de bruits en opposition avec le silence: les occurrences du verbe "entendre" - plus de trente fois -, les références au "bruit" présent ou absent - plus de cinquante - se conjuguent avec celles du lexème "voir" et du champ sémantique de la vision que l'on trouve dans la même quantité. Entendre et voir sont les deux véhicules vers la connaissance, le savoir, que les actants-personnages n'obtiendront qu'à la fin. Il y a donc concurrence de deux schémas actantiels, l'un ayant pour sujet

la famille et l'autre, un actant invisible, mais cherchant le même objet, la Mère. D'autre part, l'Oncle et le Père sont les opposants de l'Aïeul, sujet d'un désir occulte de mort, dans la mesure où son désir de savoir trouvera sa réponse au dénouement que l'on connaît. Eux-mêmes agissent dans le sens d'un appel de la vie qui se construit sur la négation du savoir dont l'Aïeul aveugle cherche la confirmation: "Il n'y a plus de danger", disent-ils, tandis que l'Aïeul leur répond: "Il ne faut plus essayer de me tromper; il est trop tard maintenant et je sais la vérité mieux que vous". Au niveau pragmatique, on constate que sur le total des répliques, plus d'un quart sont des interrogations et que, donc, environ la moitié du texte est constituée par un échange verbal qui suppose nécessairement un certain équilibre des forces en présence. Interroger est un acte de parole de signification importante dans ce texte.

Nous considérons donc, pour le découpage en séquences de la pièce, les didascalies, les actes de langage et aussi l'aspect thématique qui permettra de donner des titres à chaque partie définie dont l'analyse complètera cette étude.

1.5. Analyse séquentielle

Séquence I: La Chambre

Cette séquence se déploie en deux séquences moyennes. Elle inclut les didascalies initiales, indiquant le lieu dans lequel le texte trouvera son mode d'existence, et est complétée par le début du texte dialogué par lequel les actants décrivent une forme d'installation dans cet espace. Les limites du passage sont le substantif d'ouverture: "Une salle" et la décision de l'Aïeul: "Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver". Les indications scéniques sont assez importantes et détaillées dans ce texte. Elles ont donc un poids évident sur la définition du lieu scénique imaginée par le scripteur, mais elles ne donnent aucune information quant à l'investissement de l'espace par les actants, cet aspect étant pris en charge par le dialogue. Dans cette séparation apparaît dès le début une image de cet espace qui est son caractère déshumanisé. Il met ainsi en question la connotation qui, au premier abord, lui est rattachée: la chambre devrait être l'espace de la famille, privé et intérieur, un abri.

Le dialogue traduit précisément une hésitation quant à l'occupation du lieu: "Allons-nous sur la terrasse ou restons-nous dans cette chambre?" demande le Père; et le choix se fait par exclusion, l'extérieur n'étant pas suffisamment

sécurisant: "Il y a des étoiles cependant. - Oh! Les étoiles ça ne prouve rien". Par opposition, la salle est "assez sombre"; éclairée par une lampe allumée, elle reproduit en fait les conditions de la représentation même et induit à la lecture d'un métathéâtre ou théâtre dans le théâtre, d'autant plus que si "la scène [est] dans les temps modernes" comme l'énonce la didascalie initiale, le "vieux château" empêche l'action de trouver dans ce lieu un quelconque espace référentiel dans le monde. Anachronie et invraisemblance renvoient le texte à son statut de pure fiction; à la place d'un "lieu" scénique, ils construisent un espace scénique d'où émerge la théâtralité concrète en tant que construction de la représentation. Remarquons les quatre occurrences du déictique "ici". On ne peut, par ailleurs, ignorer le caractère citationnel de ce lieu; la chambre est un espace du théâtre par excellence, comme R. Barthes l'a montré dans son travail sur le théâtre racinien, et du tragique. Mais elle est aussi définie par sa relation avec l'extérieur. Ici, ce sont les portes qui imposent une limite protectrice au lieu d'être ouverture(37). Maeterlinck semble jouer avec la codification d'époque que ce lieu a eue

(37) Voir le début de Sur Racine (1963) où Barthes décrit une relation à l'espace tragique proche de celle-ci: "...à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle-même".

successivement: la chambre du théâtre classique, que reprend le XIXème romantique et naturaliste, et aussi celle du théâtre de boulevard contre lequel les symbolistes se manifestent, en fait un moyen de rendre à la fable une certaine dimension historique et l'on peut y lire une résolution dialectique entre la théâtralisation du texte et son ancrage dans un réel dont il est question "malgré tout"...; le "vieux château" est un artifice du matériel poétique symboliste qui est réemployé de façon critique.

Par ailleurs, la famille en tant que groupe apparaît elle aussi comme thématisée. Les personnages sont nommés dans les didascalies par des substantifs qui représentent, non des personnes, mais des relations: LES TROIS FILLES, L'AIEUL, LE PÈRE, L'ONCLE. Ils sont également immobilisés dans l'espace à côté des objets qui sont ici: l'horloge et la lampe. Animés et inanimés reçoivent le même traitement, en accord avec la thèse de Maeterlinck dans son "Tragique Quotidien", condamnant "une psychologie du caractère qui privilégie l'individualité" (UBERSFELD, 1982: 124).

Séquence II: Certitudes

Le texte dialogué trouve à présent ses limites entre deux énoncés du Père et de l'Oncle constitués comme en écho l'un de l'autre: "Le Père - Il ne faut plus avoir d'inquiétudes(...)"

et: "L'Oncle - Il est inutile de vous inquiéter," prononcés en réponse aux paroles de L'Aïeul: "On ne sait pas ce qui peut arriver" et "je ne sais pas ce qu'il faut que je pense". Le critère de découpage est celui des actes de langage et du type d'énonciation qui repose sur le système d'échange que construit le couple interrogation - réponse.

La scène ainsi définie, à plusieurs moments, évoque les événements passés qui en font une scène expositionnelle type. Avec "ne ... plus", nous savons que le procès de la maladie a pris fin à ce moment; d'autre part, la forme passive de "elle est sauvée" est aussi l'indication d'un état présent, mais, par l'emploi de la personne grammaticale "elle", - troisième personne de l'univers narratif de l'absence, - faisant de la malade celle dont on parle, mais qui n'apparaît pas dans les rôles communicatifs en scène: une action conclue, conjuguée avec une absence. Cette assertion est, d'ailleurs, aussitôt niée: "je crois qu'elle ne va pas bien"; une première personne apparaît: c'est L'Aïeul qui, avec le syntagme verbal "je crois que" affirme déjà un savoir, mais c'est celui de qui ne peut voir.

Un autre élément-clef de l'univers de L'Intruse apparaît par le lexème "entendre": "J'ai entendu sa voix" en est la première occurrence énoncée par l'Aïeul qui, plus bas, est aussi le premier à employer "voir", en réponse à un échange où c'est le dire qui est mis en cause. Le Père demande: "Pourquoi

dites-vous cela?" et les deux réponses de l'Aïeul emploient "entendre" et "voir", en éludant le lien logique causal "parce que" et en annulant la coordination qu'indique "puisque" dans: "Mais puisque les médecins affirment que..." où le Père reconnaît également son non-savoir; les faits reliés par "puisque": elle est sauvée / les médecins l'affirment, ne trouvent pas de rapport logique entre eux qui apparaîtrait si ils étaient articulés par "parce que". Il y a dans la réponse de l'Oncle, écartant l'Aïeul de leur échange communicationnel: "Vous savez bien que votre beau-père aime à nous inquiéter inutilement" une volonté d'exclure de leur univers langagier un intrus et de ne pas l'écouter. L'emploi de "nous" crée un agglomérat de "moi" qui d'abord exclut l'aveugle et l'inclut à la fin, comme de manière punitive, dans la dernière assertion: "Il est inutile de vous inquiéter" où l'ambiguité de la construction linguistique peut signifier "que vous vous inquiétez vous-même" ou "que l'on vous inquiète", ce qui contiendrait un implicite: "Vous êtes inquiet" et signifierait: "Vous savez déjà". Ce qui est remarquable ici, c'est la marque d'exclusion qui marginalise l'aveugle, empêché par ailleurs de voir sa fille par le médecin. S'il doit "s'en rapporter à ceux qui voient", il s'en voit privé de toute forme de savoir: "je ne sais pas ce qu'il faut que je pense..." À ce silence correspond le bavardage de l'Oncle, porteur du discours optimiste et accusateur: la maladie dans une maison est comme

"un étranger dans la famille"; n'est-ce pas aussi l'Aïeul? Intérieur proposera la figure de l'étranger comme un double du Vieillard porteur de la nouvelle de la mort, comme on le verra.

Séquence III: Ceux qui dorment

Ce sont les didascalies qui donnent le cadre de la séquence en introduisant les espaces contigus à la chambre. À droite, la chambre de l'enfant, à gauche, celle de la mère; les deux lieux extérieurs au procès scénique sont évoqués par la référence aux personnes qui s'y trouvent; on signale, par une suite de questions - réponses, l'isolement de chacune d'entre elles et l'Aïeul souhaite que l'on aille "voir" si leur sommeil est absolu, ce que le Père finit par demander à la fille aînée Ursule, mais après un renversement de la relation intersubjective. En effet, l'ambiguité de la question: "Elle ne peut pas nous entendre / Il ne peut pas nous entendre", apparaît dès que l'Aïeul énonce ce qui est, comme nous l'avons vu, un savoir: "Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet... Voilà ce que c'est que les mariages consanguins". Ce qui peut sembler être un désir de protéger devient un besoin de se certifier qu'il est possible de dire; cette accusation est le seul énoncé de l'Aïeul dans la deuxième partie et c'est celui qui transforme la valeur "famille" en un donné négatif. La réponse est un silence ambigu, lui aussi, "réprobateur";

l'est-il parce que les propos de l'Aïeul sont condamnés par les autres ou bien l'est-il, par rapport à l'enfant, autre exclu comme nous l'avons déjà signalé? Une autre figure de l'intrusion surgit ici, rattachée cette fois au petit. C'est un fait que l'univers de Maeterlinck oppose deux types de personnages: les jeunes, les vieux et les femmes, sensibles à l'appel de l'Inconnu(38) et les autres, généralement rationnels et sûrs de leur savoir. L'Aïeul que l'on empêche de voir sa fille et le petit que l'on a retiré de la chambre de sa mère trouvent dans les Trois Filles qui sont les seuls personnages dont les déplacements dans l'aire de jeu impliquent une sortie: -"Les trois soeurs se lèvent et, se tenant par la main, entrent dans la chambre, à droite", -un prolongement de leur univers dans celui des autres, de l'Oncle et du Père, comme substituts de la mère. Le sommeil et la cécité sont les signes d'une même exclusion dont un aspect est la séparation dans l'espace, mais aussi dans la communication. Le silence en est la marque.

(38) Dans Le Trésor des Humbles (1896), Maeterlinck a inclus un chapitre sur les femmes qui expose les liens de celles-ci avec le Destin.

Séquence IV: La visite de la soeur

Pendant la sortie de scène des trois filles, l'échange des répliques s'organise autour d'un nouveau thème, construit également sur une absence, celle de la soeur, supérieure d'un couvent, dont on attend la visite: "elle viendra" ou d'autres formes du verbe ainsi que d'autres expressions comme "entrer", "quitter", "sortir" dominent largement pour dire le mouvement.

Remarquons d'abord que l'on trouve à nouveau ici la présence d'un lien essentiel de la structure familiale: celui qui unit les enfants d'un même couple. Toute la scène reprendra de façon anaphorique cette indication: "notre soeur" par le pronom "elle", mais aussi signalera par l'emploi, à deux reprises, par l'Aïeul de: "Votre soeur" ce qui est constitutif de cette sphère affective; les désignations féminines: "notre ou votre soeur / ma femme/ma fille" construisent les relations par opposition.

"Elle, la soeur, la visite de la soeur" délimitent la séquence, nous l'avons vu, mais ce sont aussi les termes de ce dont on parle, absent et promis à un accomplissement. C'est l'Oncle qui en est le garant, si l'on examine ses répliques: "Il est certain qu'elle viendra". Mais si l'on superpose cette assertion à une autre, en réponse à l'Aïeul: "Il n'y a plus rien à craindre", nous retrouvons l'opposition entre "ne... plus", évoquant un procès achevé et vide - "rien à craindre",

et une certitude reposant sur un non-encore réalisé, c'est-à-dire sur un irréel au présent. Seule la parole, non seulement de l'Oncle, mais aussi de la Soeur: "elle l'a promis" – donne à cette action une réalité; d'où la fragilité du fait annoncé, car c'est l'Oncle qui assume les deux paroles de la certitude, reprenant à son compte celle de la soeur, et nous savons que dans ce texte l'importance de l'interrogation, donc des réponses, est essentielle; l'énonciateur de cette promesse est une absente ici, donc la parole n'appartient qu'à celui qui dit d'abord: "il est certain qu'elle viendra" et finalement, a besoin de trouver dans la promesse – "elle l'a promis" – de l'autre, un énonciateur de substitution.

La scène commence et finit par une référence temporelle: l'heure de la visite et la soirée. Les deux éléments sont contradictoires, car l'un se projette dans le futur: "À quelle heure viendra-t-elle" et l'autre est un souhait d'un futur déjà transformé en passé, supprimant la durée à venir: "Je voudrais que cette soirée fut passée". Remarquons cependant que les deux énoncés ont en commun un caractère exclamatif ce qui donne à la première un sens ambigu de question formulée comme la traduction déjà d'une incertitude quant à la venue réelle de la soeur. De nouveau, ce qui est affirmé est révélateur d'un autre discours occulté ou, du moins, refoulé. Le spectateur est, de son côté, mis en mesure de faire cette lecture par ces procédés où s'ancre l'ambiguité du dire.

Séquence V: La fenêtre

Cette séquence est délimitée cette fois-ci par deux éléments intermédiaires, la fenêtre et la porte-fenêtre, et par le rôle que la fille aînée joue dans la traduction verbalisée des éléments de l'espace extérieur perçus par le regard et par l'ouïe. "A la fenêtre": la poésie de Maeterlinck avait déjà signalé l'importance de cette thématique de la transparence. Le jeu qui se manifeste ici entre la fenêtre d'où l'on regarde et la porte que l'on tente en vain de fermer, donc entre une ouverture et une clôture de l'espace, correspond à l'ambiguïté nouvelle entre le désir de voir et, en même temps, de refuser à l'extérieur d'où vient le savoir l'accès de la chambre: "...ferme la porte. Il est tard", ordonne le Père.

Dans cette séquence, qui est plus longue que les précédentes puisqu'elle correspond aux pages 208 - le retour des trois filles dans la pièce - à 213 - la didascalie qui introduit le bruit de la faux fonctionnant comme une péripétie qui commence la séquence VI -, la communication repose sur un triangle entre la Fille, l'Aïeul et l'Oncle-le Père qui traduit la même activité: la recherche du savoir et la tentative de déchiffrer l'ensemble des signes indécis ou indécidables que proposent les objets du monde extérieur. C'est bien là la réponse aux questions laissées en suspens au début de la

séquence: "Qu'allons-nous faire en attendant? - En attendant quoi? - En attendant notre soeur".

Et quels sont ces signes? Ils ont une matérialisation spécifique qui se manifeste dans le changement ou la transformation de leur état(39). Le relevé que l'on peut proposer ici montre deux groupes d'objets: ceux qui appartiennent à une partie de l'espace intérieur comme la fenêtre, la porte vitrée, mais ayant un statut intermédiaire entre les objets de l'intérieurité, comme l'horloge, la lampe et la table, et ceux de l'extérieur représentés ici par des éléments naturels ou cosmiques(40): étoiles, lune, vent, air, d'un côté, et cyprès, roses, herbe, feuilles, rossignols, chiens, poissons et cygnes dans le jardin et l'avenue. Un autre élément décrit ici est la lumière. Depuis la première séquence, on sait que l'espace intérieur est sombre, alors que l'espace extérieur est "dans le clair de lune" et qu'il "fait très beau": immense clarté qui devrait permettre de voir mieux et qui, cependant, ne fait que laisser en attente d'une interprétation les phénomènes que la fille ainée énonce. C'est ainsi que, ne voyant rien ni personne, elle perçoit des signes

(39) A. Ubersfeld donne aux objets une grande importance en tant que signes dans l'espace scénique (1977: 194-202).

(40) Voir l'article "Maeterlinck et l'objet théâtral" de A. Ubersfeld (1982: 117-126).

d'une présence, seule explication logique à ce qui est observé ou entendu: "Il faut que quelqu'un passe près de l'étang, car les cygnes ont peur", les rossignols se taisent, les chiens aussi... Le spectateur, quant à lui, est mis dans la situation de s'identifier au discours rationnel de l'Oncle et du Père: "Je suis sûr que c'est ma soeur qui les effraie", ou de se laisser entraîner par une lecture à un niveau poétique de ces indices qui possèdent tous une double interprétation potentielle. Si le non-dit avait jusqu'à présent été l'une des marques de l'énonciation des figures masculines, l'Aïeul étant à part dans une certaine mesure, ici, l'expression employée par le Père: "Il y a un silence de mort" prend la valeur, dans son sens littéral, d'un énoncé issu de l'inconscient - ou d'un pré-conscient - d'une inquiétante étrangeté(41) . Première brèche dans le discours, elle est aussi matériellement signifiée dans l'impossibilité de fermeture de la porte, que l'on peut lire comme la chute de la barrière entre connu et inconnu.

(41) Voir l'article "L'inquiétante étrangeté" de S. Freud in L'Inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, 1985.

Séquence VI: La Faux

Cette séquence est clairement définie par son caractère thématique. Un nouvel objet qui n'appartient pas à l'intérieur de la maison, mais au dehors, se fait entendre: la faux. La didascalie qui délimite le début de cette partie du texte: "On entend tout à coup le bruit d'une faux qu'on aiguise au dehors", appelle plusieurs remarques.

D'abord, nous nous apercevons que l'univers sonore ou acoustique du texte est privilégié ici: le silence est remplacé d'une façon soudaine par un bruit qui ouvre la séquence, rattaché à un élément matériel qui constitue une pièce essentielle de l'imagerie et de la représentation de la Mort. Le "Triomphe de la Mort", par Pétrarque (1530) ou les fresques de la Danse Macabre de la fin du Moyen-Âge offrent tous l'illustration macabre du squelette faucheur, agent du destin et maître du temps (ARIÈS, 1983: 164-166); mais, ici, sa présence n'est pas perçue visuellement et ce sont les signes sonores qui dominent la séquence ainsi que les commentaires des personnages qu'ils suscitent.

Si l'image macabre est écartée, elle n'en est pas pour autant affaiblie; le caractère brutal de ce bruit est à noter, car la pièce ne comporte dans toute son étendue que deux autres références à une temporalité qui s'exerce brusquement: l'"Aïeul, subitement indécis" (séq. XII) et, à la fin: "ici on

entend tout à coup un vagissement d'épouvante" et qui se rattache à un rapprochement de plus en plus clair de la vérité.

Ne pas voir, mais entendre: la séquence présente dans un groupe de 14 répliques où l'on trouve à peine dix verbes d'action, 4 occurrences du verbe "entendre": troisième terme de la suite antithétique "silence/bruit", il introduit les actants-personnages dans le contexte sonore de la situation scénique. Une analyse de ces quatre occurrences montre une variation des sujets qui va de: "on entend", "nous entendons", "je l'entends" à: "la malade ne l'entendra pas". Le pronom indéfini *on* apparaît pour la quatrième fois seulement dans la pièce: dans les séquences I et II, avec "on ne sait pas", "on dirait que" et "on voit que", il semble signaler une hésitation de la part du locuteur, voulant éviter une désignation directe et employant *on* pour désigner toute personne, au sens particulier d'un *je* ou d'un *nous* général. Ici, son apparition dans la didascalie est visiblement une mise en valeur de la qualité qui lui appartient en propre; bien que fonctionnant dans le discours comme *il*, une troisième personne, il exclut la possibilité de renvoyer à une chose ou à un animal: *on* vient du substantif *homme* et désigne toujours des personnes. Ceci renvoie à une autre question qui est celle de l'identité de la personne; E. Benveniste (1966: 228) parle de non-personne et, en opposition à l'unicité de *je* et *tu*, du caractère de possession d'identité constitutive de *il* ou *on* qui peuvent être

une infinité de sujets ou aucun. Il est possible ainsi d'inclure les spectateurs, véritables destinataires des didascalies, dans ce pronom; texte et représentation opèrent cette jonction et replacent le public dans une situation semblable à celle des actants-personnages.

Cependant, la comparaison entre *nous*, *je* et "la malade", sujets du même verbe "entendre" révèle à nouveau la relation conflictuelle essentielle entre les actants de la pièce. Le pronom *je* employé par l'Aïeul est isolé devant le *nous* énoncé par l'Oncle, si l'on admet que cette première personne du pluriel est équivalente à *moi* + *eux* et exclut la deuxième personne *vous*, d'autant plus que l'emploi du substantif "la malade", en contraste avec "ma famille", désignation employée par l'Aïeul, efface délibérément toute affectivité et pose comme objet, en le néantisant (BENVENISTE, 1966: 231), cet actant en tant que personne. Remarquons que l'emploi de *je* est renforcé par la forme disjointe du pronom *moi* servant à insister sur l'identité de la personne et équivalant à un nom par la place occupée auprès du verbe: "Moi, je l'entends".

La séquence présente aussi l'unique emploi de "Oh!" avec le geste "tressaillant" qui ne reviendra qu'à la fin de la pièce. Ces deux emplois concernent l'Aïeul; par contraste, le Père fait reposer ses énoncés sur une rationalité délibérée; le bruit est produit par le jardinier, l'affirmation est catégorique dans les deux répliques du Père. Cependant, cette

explication logique introduit un autre actant invisible que le pronom *il* permet de placer dans les énoncés comme agent: "il fauche"; ce verbe paraît aussi quatre fois comme "entendre". La perception du son et sa cause ont la même importance, mais celle-ci est plus complexe dans son énonciation; elle est introduite par les verbes "croire" ou "sembler" de modalité déclarative et est située par rapport au lieu avec insistance par quatre compléments circonstanciels qui se sous-divisent entre "dans l'ombre, dans l'obscurité" et :"autour de la maison", répété. Un caractère proprement poétique de l'écriture de Maeterlinck se montre ici lorsque cette circonstance double est fonduë en une: l'Aïeul reprend la préposition *dans* et le substantif "maison", faisant de cette nouvelle expression une formule qui introduit le jardinier-faucheur/ la Mort masculinisée dans le pronom *il* à l'intérieur de l'espace: la séquence suivante prolongera la thématique de la maison comme espace de l'obscurité avec un autre objet emblématique, la lampe.

Séquence VII: La lampe

Par opposition à la faux, la lampe est un objet de la maison; familier, il est le seul qui figure dans la didascalie

initiale avec l'horloge, mais celle-ci ne sera citée qu'une fois dans le dialogue, alors que "lampe" ou "lumière", par métonymie, apparaissent douze fois, articulées avec la référence à l'obscurité et aux ténèbres, ambiance chthonienne par excellence. L'extérieur est clair, les étoiles et le clair de lune inversant le cadre nocturne qui s'installera peu à peu dans la chambre.

En ce qui concerne cette figure de la lumière, la séquence VII peut être délimitée à partir de deux facteurs signifiants pour le drame. Le premier est l'obscurité progressive avec les commentaires de la cécité de l'Aïeul par ceux qui voient; le second est le sommeil momentané de celui-ci, énoncé dans le dialogue seulement alors que son réveil apparaîtra à la fin de la séquence dans une indication gestuelle: "l'Aïeul s'éveillant".

Ce qui est à signaler, pour le premier aspect, c'est le fait que le Père informe "que la lampe ne brûle pas bien" et est le premier locuteur qui reprenne la même remarque de l'Aïeul à la séquence I; mais, cette fois encore, l'explication donnée est rationnelle: l'huile, la fenêtre fermée, le verre voilé... Le symbolisme de cet objet est en confrontation avec son naturalisme et sa dimension quotidienne sera transformée par l'introduction d'un trait signifiant le même ordre de réalité, mais sur le plan psychique: l'obscurité est aussi un signe dominant de la cécité.

Le sommeil de l'aveugle peut ainsi être enchaîné poétiquement par analogie. Un dialogue, paradoxalement de type monologique, s'installe; en effet, deux énonciateurs, le Père et l'Oncle, entreprennent un commentaire qui, par sa structure, s'apparente à un texte unique. Les phrases sont découpées sur le plan rythmique en un nombre équilibré de syllabes et le parallélisme des constructions syntaxiques, une suite de phrases simples avec une seule proposition, rendent difficile une identification propre à chaque personnage. L'identité entre les deux locuteurs réside dans leur position par rapport à l'objet de leur discours, l'Aïeul aveugle. D'abord référé à la troisième personne, puis généralisé à "tous les aveugles", il disparaît dans la seule phrase longue prononcée par l'Oncle et où les verbes sont à l'infinitif: "Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient..." L'Aïeul, exclu à nouveau, est thématisé dans sa cécité, objet profond du dialogue. Absent de la communication, l'aveugle devient le référent du discours et est en même temps, par son objectivation, son propre signe(42).

Pour ceux qui voient, l'aveugle est une image de la mort: "toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne

(42) À ce propos, A. Ubersfeld décrit le référent du signe théâtral en ces termes: "Le signe théâtral, qui est dans une certaine mesure le référent du texte théâtral est en même temps son propre signe" (1978: 121).

plus vivre". Mais l'équivalence établie entre cécité et absence de désir de vivre est contradictoire avec le comportement de l'Aïeul décrit et censuré à l'avant-dernière réplique de la séquence: "dans le temps, il était aussi raisonnable que nous; il ne disait rien d'extraordinaire. Il est vrai qu'Ursule l'encourage un peu trop; elle répond à toutes ses questions..." Comme pour le héros antique, la recherche de la vérité est la motivation qui commande l'action de celui qui ne peut voir. L'obsession de connaître est attestée par le rôle de la fille aînée que les séquences VI et VII avaient montré: une caractéristique des personnages féminins de ce théâtre est justement de se livrer "avec moins de réserve à l'action pure du mystère" (MAETERLINCK, 1896) et d'en être les porte-paroles.

Séquence VIII: Dix heures

C'est le temps qui domine, en tant que facteur de l'énonciation, dans cette courte séquence. Le présent, le passé et le futur s'articulent autour de la question posée par l'attente de la soeur: "il n'y a personne/ il n'est venu personne/ elle ne viendra plus". La variation du verbe en "temps" actualise son sens en repérant l'action par rapport au présent du locuteur qui ne peut que constater l'absence de la

"personne" attendue et dont la non-présence est reprise dans le futur avec "plus", corrélatif de la négation qui donne le procès pour conclu.

La scène est un moment important de clivage dans la relation au temps des personnages: la fin de l'attente est remplacée par une nuance aspectuelle introduite par le verbe inchoatif "commencer à"; le Père énonce ainsi le début d'un nouveau procès, marqué à présent par l'inquiétude. Après le statisme de l'attente, l'action se déroulera dorénavant dans le trouble et l'intranquillité.

Séquence IX: Quelqu'un entre dans la maison

C'est bien une agitation déraisonnée qui commence à rythmer l'action scénique, mise en route par "un bruit, comme de quelqu'un qui entre dans la maison", jusqu'à l'entrée de la Servante dans la pièce.

La didascalie initiale est répercutée dans un échange entre les trois personnages masculins de caractère euphorique: "Elle est là!" La modalité exclamative traduite par la ponctuation et signalant l'émotion de l'actant **surgit** brusquement en contraste avec la déception de la séquence antérieure; d'où, afin de confirmer la coincidence entre le désir et l'événement, l'énoncé: "Il faut que ce soit notre soeur". La tournure impersonnelle est équivalente à l'emploi

ambigu de l'auxiliaire "devoir", qui peut exprimer la prudence du locuteur craignant de se tromper ainsi que, paradoxalement, une obligation morale; celle-ci serait ici le signe de l'impuissance totale du personnage devant les événements et de sa tentative d'agir par le langage sur leur déroulement. Le pronom *elle*, anaphorique, est investi de traits qui le rendent familier ou inoffensif. Mais la dysphorie est introduite par l'Aïeul, opposant à cet univers sonore rassurant, le silence: "Je n'entends plus rien maintenant". Les sons entendus et attendus se maintiennent dans un ailleurs prolongeant verticalement l'espace, non plus vers le jardin, donc horizontalement, mais vers la terre et, plus précisément, sous la terre, "dans les souterrains". La tradition macabre du château des romans noirs dont les espaces multiples sont ceux du Mal et de la Mort resurgit ici(43) ; à la suite de Lewis ou de Walpole, le fantastique a créé un décor que le mélodrame ne refusera pas et le théâtre de Maeterlinck, mettant l'innocence persécutée aux prises avec un inconnu irrationnel, n'est pas sans ressemblance avec ce genre à succès. Il est clair que

(43) Voir *La Chair, la Mort et le Diable*, de Mario Praz (1977) qui décrit l'espace physique de ce type d'œuvre et cite en exergue du chapitre III un extrait du poème "Regards" de Maeterlinck:

"Et ces regards insolites!

Il y en a sous la voûte desquels on assiste à
[l'exécution d'une vierge dans une salle close].

elle/il, ces actants invisibles, peuvent revêtir toute identité que le désir de chacun nommera.

Séquence X: La Servante

Seul personnage qui modifie par son entrée la configuration des présences en scène, la Servante occupe toute la séquence jusqu'à sa sortie, associée au rôle joué par la petite porte. Ce mode d'introduction dans la fable la replace dans une typologie classique ainsi que sa place actantielle et son rôle actoriel. En effet, elle joue dans la syntaxe générale du texte, le rôle momentané du messager, porteur d'informations. C'est ainsi que sa venue est sollicitée et s'inscrit dans sa position subalterne de dépendance et d'adjuvant. On sonne pour ordonner sa venue et on l'interroge, dans l'attente de sa réponse. Seulement, ne répondant que négativement à cette attente, elle semble susciter une contradiction entre son rôle qui est ici celui de servir, fonction qui est par définition inscrite dans sa désignation, et l'absence de résultat de sa venue. La modalité interrogative dans l'échange communicatif montre onze occurrences de l'Oncle, du Père et de l'Aïeul, avec un nombre égal d'impératifs. Ceci caractérise une relation type entre des personnages dont la position respective implique bien une relation de pouvoir/non-pouvoir, mais qui se voit frustrée dans ce cas.

Un autre trait distinctif intéressant est la féminité de cet actant. À nouveau, le pronom *elle* est réintroduit, favorisant l'ambiguité de l'approche d'un personnage dans l'espace. Désignation qui renvoie aux deux substantifs "Servante/Soeur", le pronom ne trouve un référent visible qu'avec l'entrée de la Servante dans la pièce. Pour l'aveugle, cependant, l'ambiguité ne sera pas levée et ceci déterminera la suite de son comportement; dans l'impossibilité de voir, sa perception du monde repose sur les bruits: les pas, un soupir, des pleurs qui dénotent une présence, et aussi sur la lumière.

La porte que l'on a ouverte, la petite porte qui "ne sert que lorsqu'on veut entrer dans la chambre sans qu'on s'en aperçoive", répond en écho à l'autre allusion à l'ouverture de l'espace: "Nous avons entendu ouvrir la porte! - C'est moi qui ai fermé la porte". L'univers clos montre des signes de fragilité, ce qui conduit à la dernière injonction du Père: "S'il venait quelqu'un, dites que nous n'y sommes pas", reprise par l'Oncle, et qui a l'effet de faire tressaillir l'aveugle: "Il ne fallait pas dire cela!" L'emploi de l'impersonnel est remarquable, car il rend particulier ce dernier énoncé(44) ;

(44) Dans l'ensemble du texte, "il faut", affirmativement ou non, est employé ainsi que d'autres syntagmes verbaux exprimant l'ordre ou l'interdiction de façon dominante dans le discours du Père et non de l'aveugle, ce qui caractérise le conflit des personnages.

comparons "il faut" avec "devoir": le deuxième verbe impliquerait l'emploi de la personne *nous/vous* qui obligerait l'énonciateur à s'inclure ou non dans l'énoncé. Au contraire, l'impersonnel évite cette clarification et conduit à une autre lecture, celle d'un conseil négatif, significatif de la relation des forces en présence, ou bien encore à celle de l'inutilité de l'énoncé même; en effet, cet auxiliaire exprimant aussi la nécessité, son emploi négatif signifie qu'il n'est pas nécessaire d'interdire l'accès de la maison, c'est-à-dire que ceci aurait déjà eu lieu, que quelqu'un vient d'entrer.

Séquence XI: Persuasion

Cette partie du texte est, d'une part, relativement longue puisqu'elle englobe toute l'action depuis la sortie de la Servante et la didascalie temporelle: "On entend sonner onze heures" jusqu'à une indication, également didascalique, caractérisant l'effet perlocutoire des paroles de l'Oncle et du Père sur l'aveugle, devenant "indécis". D'autre part, cette séquence définie par les trois interrogations d'ouverture: "Elle est entrée?/ Personne n'est entré dans la chambre?/ Et votre soeur n'est pas ici?" énoncées par l'aveugle, est celle où est mise en place une problématisation de la persuasion en tant que l'une des fonctions du langage et, plus précisément, des discours intersubjectifs qui constituent l'énoncé de la

fiction dramatique ou discours représenté(45) . Cette fonction est paradoxalement rendue impossible par la nécessité d'utiliser, pour représenter le réel, le langage en tant que véhicule de la communication. Maeterlinck manifeste, à l'aide du personnage de l'aveugle, une rare intuition des problèmes que traite la linguistique contemporaine portant sur les échanges de parole ou énonciation(46) .

La description de la séquence dans ses mouvements successifs servira à éclairer cette lecture. Un premier moment est celui des questions de l'aveugle auxquelles le Père et l'Oncle répondent négativement: personne n'est entré. Pour celui qui ne voit pas, le langage est le seul moyen d'avoir accès au réel, non visible pour lui, à travers la représentation qui en est faite par ses interlocuteurs et leur parole. La situation de double communication au théâtre trouve ici une réalisation particulière, car la suite d'énoncés du

(45) En 1971, la revue "Poétique" n° 8 a publié deux textes fondateurs de la sémiologie du théâtre, encore peu développée à l'époque. Le second, "Les fonctions du langage au théâtre" de R. Ingarden, distingue quatre fonctions du discours théâtral: représentation, expression, communication et persuasion.

(46) Dans la Préface de R. Barthes au livre de F. Flahaut, La Parole intermédiaire, Paris, Seuil, 1978, nous trouvons cette référence à "la nécessité d'une troisième linguistique, dont le champ n'est plus le message ou le contexte, mais l'énonciation au sens très actif du terme" (o.c., p.9).

début de cette scène portant sur un fait vérifiable visuellement, est semblable à une double mise en abyme, celle de l'acte de voir pour le spectateur et celle du fait que, au théâtre, la perception du réel n'a lieu que par le biais des paroles, que ce soit entre personnages, ou entre scène et salle. La communication théâtrale en tant que phénomène structuré et codifié s'en trouve ainsi mise à distance et objectivée, le spectateur devenant observateur des procédés mis au premier plan par la suppression des mécanismes d'illusion.

En réponse, le personnage accuse: "Vous voulez me tromper"; le caractère supposé intentionnel de l'acte ainsi que sa signification deviennent très clairs si l'on admet que, par rapport à ce que peut avoir affirmé une linguistique déjà (?) traditionnelle(47) selon laquelle "la fonction essentielle de cet instrument qu'est une langue est celle de communication", la langue n'est pas simplement un véhicule docile destiné à transmettre des informations. L'énoncé de l'aveugle est exemplaire du fait que l'on ne peut décrire son sens si l'on ne tient compte des repères de son énonciation. "Tromper" est un syntagme qui traduit visiblement l'écoute que le personnage aveugle imagine à sa propre parole par ceux qui voient; ces

(47) Nous suivons ici la lecture critique de F. Flahaut (o.c., chap.I) des travaux de Martinet notamment, confrontés avec la recherche de E. Benveniste et O. Ducrot.

derniers seront d'ailleurs explicites dans la conviction de la folie du vieillard signifiée par "des signes d'intelligence [entre le Père et l'Oncle] pour se persuader que l'Aïeul a perdu la raison" (p. 228) et dans le verbe "rêver" que l'Oncle emploie dans son sens premier: imaginer; plus bas, un jeu langagier sur le mot "voir", où l'Oncle affirme: "En ce cas, vous voyez mieux que nous", confirme cette image de l'Autre telle que le discours la transmet et celle d'un total dérèglement dans la perception du réel par l'aveugle.

D'autre part, le passage révèle que ce n'est que dans leur usage que les mots sont capables de révéler ou de cacher et n'ont en eux-mêmes aucun ou tous les sens. C'est pourquoi l'aveugle cherche d'autres procédés de lecture du message comme la voix: "tu n'as pas ta voix ordinaire/ Votre voix est changée, elle aussi", c'est-à-dire l'élocution en tant que procédé essentiel pour signifier; ou bien, le troisième interlocuteur témoin qui est la fille aînée, Ursule, dont on sait qu'elle répond à toutes les questions et, finalement, l'identification de chacun des présents par son nom propre. Ces trois procédés ont en commun leur usage dramatique: l'élocution prend à sa charge dans la représentation une bonne partie de la production du sens; les didascalies nomment les personnages par le nom propre ou le prénom, en tant que détermination à travers une réalité vérifiable dans le cercle restreint des actants de la même fable, et c'est bien l'innommable qui se manifeste ici:

"Et qui est-ce qui est assis là", demande l'Aïeul; le Père lui répondant: "on vous dit qu'il n'y a personne!", l'aveugle réaffirme: "Mais vous ne voyez pas, vous autres!". Ne pas voir et ne pas dire sont deux actions qui s'opposent au rôle supposé de l'interlocuteur-confident, perdant sa qualification et laissant l'Aïeul dans une solitude totale, réduit à croire "ceux qui voient".

Séquence XII: A propos du non-dit

La crise de la communication et l'échec de la fonction persuasive du langage ont conduit les personnages à une situation de conflit, constituant un noeud dans l'action et mettant en lumière certains aspects du dialogue dramatique ainsi que de l'énonciation en général.

Renvoyé à un rapport de confiance reposant sur l'autorité: "Croyez-en ceux qui voient", l'Aïeul devient l'énonciateur central de la séquence XII comme le montre la grande quantité de texte qui lui est attribuée dont trois répliques longues, les seules de toute la pièce, que nous analyserons.

Contrastant avec un dialogue découpé jusque-là en phrases courtes, articulées notamment dans un système de questions-réponses et proche de la stichomythie du dialogue classique, le texte vient d'être chargé d'une tension et d'une opacité qui tiennent à ce caractère problématique du dire en

situation. L'un des traits du vocabulaire installé dans la relation entre les personnages est celui de la confrontation entre "tromper" et "dire la vérité", étant donné la spécificité du personnage aveugle, pour qui l'erreur et les ténèbres deviennent synonymes.

La fin de l'échange conversationnel conduit à ces trois textes plus longs qui prennent une valeur de monologue. Les thèmes dominants sont le désir et l'impossibilité de savoir ainsi que l'affirmation de l'insuffisance du langage pour dire le savoir et aussi, celle de la force du non-dit. C'est cet aspect qui constitue un élément nouveau dans le drame. Nous partirons des énoncés de l'Aïeul qui s'y rapportent: "On ne dit jamais ce qu'il faudrait dire/ On ne sait jamais tout ce qu'un homme n'a pas pu dire dans sa vie"(48) . Dire le non-dit, expression paradoxale, mais qui est justifiée par le contexte. Les personnages n'ont plus rien à se dire et l'attente est, elle aussi, terminée. Renvoyé à lui-même, l'aveugle essaie de se définir par rapport à son propre énoncé.- Le premier (p. 235) met au premier plan le pronom *je* accompagné de syntagmes verbaux, centrés sur l'expérience et les moyens de connaître dans un emploi négatif; par opposition à cette individualité,

(48) Cet énoncé constitue la limite de découpage de la séquence.

"vous/ tous/ pas un de vous" expriment l'identité à un niveau collectif de ceux qui voient. Le second énoncé plus long développe ce deuxième aspect et renforce la charge agressive des propos de l'aveugle: *on/vous* dominent au début, puis la reprise de *je* marque un retour au sujet énonciateur: "Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que des morts!" Cette dernière comparaison établit une égalité entre les actants, car dans le texte précédent, l'aveugle s'était défini lui-même à travers l'opposition "[vos] yeux ouverts/ mes yeux morts". Le langage a permis de réduire et d'annuler la différence, désir exprimé par l'aveugle sur le plan rhétorique et transcription de l'inconscient.

Séquence XIII: Les mots et les choses

L'affrontement de deux éléments dans le dialogue, le discours positif de l'Oncle et du Père et sa mise en question par l'Aïeul, a mis en relief une situation de parole où le rapport de force entre ces personnages doit conduire à l'impossibilité d'une continuation de l'échange verbal; l'Aïeul accepte de se taire en confessant implicitement son impuissance pour se faire entendre et l'Oncle, ainsi que le Père, s'enferment dans des énoncés qui n'ont de légitimité que dans leur domination, soit en tant que ceux qui voient, soit en tant que personnages en position de pouvoir dans le cercle de

la famille. Le texte dans son ensemble révèle que les actes de parole les plus nombreux du Père sont l'ordre ou l'interdiction, l'Oncle n'étant jamais le destinataire de tels propos; l'Aïeul, pour sa part, est le personnage qui reçoit le plus d'ordres, du Père et de l'Oncle.

Devant l'échec de la communication humaine, ce sont à nouveau les objets qui se manifestent, marqués d'autonomie dans leur présence, qui est exclusivement sonore; ceci montre d'ailleurs que dans l'impossibilité de voir et de croire, l'Aïeul trouve dans la perception auditive du réel qui l'entoure les derniers signes encore déchiffrables.

Ces objets sont la lampe et l'horloge, puis, des éléments naturels: le vent, les feuilles dont la présence passe par la fenêtre ouverte, bientôt refermée. Leur indépendance est visible dans les énoncés qui les réfèrent; en effet, le pronom interrogatif qui est utilisé par l'Aïeul demandant: "Qui est-ce qui fait ce bruit?" au lieu de "Qu'est-ce qui...", forme attendue lorsque la réponse est "la lampe", puisqu'il s'agit d'un inanimé. L'Aïeul perçoit justement la caractéristique opposée de cet objet dont il souligne un trait psychologique: "Elle est bien inquiète... bien inquiète". La perte de contrôle sur les choses est telle que lorsque la lampe s'éteint, les personnages acceptent résignés de rester dans l'obscurité. Quant à l'horloge, elle remplace le vide sonore créé par l'absence de dialogue: "L'Aïeul- Il me semble que l'horloge

fait bien du bruit!... / La Fille aînée: C'est qu'on ne parle plus, grand'père./ L'Aïeul: Mais pourquoi vous taisez-vous tous?" Le silence en tant que non-parole s'installe; il y aura à partir de ces répliques huit occurrences du substantif "silence" dans les didascalies: "Un silence extraordinaire", dit le Père et que, vainement, l'Aïeul cherche à briser. La résistance au silence se fait aussi par une tentative de mouvement dans l'espace; "l'Oncle se met à marcher de long en large dans la chambre", mais finit par revenir à la table, en disant: "Je ne vois pas où je vais". De façon insistante, l'Aïeul reprend jusqu'à la fin de la séquence la question initiale: "Qu'est-ce que j'entends, Ursule?" où *que* remplace cette fois-ci le pronom *qui* mais dans un contexte qui ne le justifie plus. S'il correspond au début effectivement à un objet, les feuilles qui tombent, il sera ensuite employé pour les personnes: "Ce sont les trois soeurs qui s'embrassent / ce sont mes mains que j'ai jointes / peut-être mes soeurs qui tremblent un peu". Si l'opposition inanimé-animé a perdu sa pertinence comme le texte l'indique, il est aussi clair que, au-delà de la vue ou de l'ouïe, l'accès au réel est transposé dans un univers fantastique qui exclut définitivement le Père et l'Oncle, porteurs du discours rationnel et qui viennent de se résigner à l'abandon de toute issue: "Le Père - Où irions-nous? / l'Oncle - Il est trop tard pour aller ailleurs."

La chambre n'est plus l'espace sécurisant, humain et en rapport avec le bonheur. Devenue une contrainte, elle limite l'action et le dire; envahie par les marques de l'insolite, de "l'inquiétante étrangeté"(49) , elle est devenue sombre et silencieuse, hostile même. Toutes les connotations de l'espace chambre de type positif sont inversées dans des signes négatifs et, après avoir été protecteur, ce lieu est à présent celui de la peur. À nouveau, ce sont les marques concrètes et physiques qui signifient, avant la désignation par le substantif; le réel se donne à lire sans être psychologisé. La peur est dans le tremblement, la pâleur et les mains jointes des trois filles.

Séquence XIV: Clôture(s)

Par sa place, cette séquence est la dernière de la pièce et constitue sa clôture. Elle peut être sous-divisée en deux moments temporels, séparés par l'intervention soudaine de l'enfant qui se manifeste au niveau du texte didascalique par son "vagissement d'épouvante" et qui assure le passage à la fin des énigmes du texte; en effet, ses pleurs surgissent comme la

(49) L'"inquiétante étrangeté" est la traduction française de l'adjectif substantivé "Das Unheimliche" - titre de l'essai de Freud déjà cité (note 41) signifiant: "ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure" (o.c., p. 7).

dernière manifestation sonore de l'étrangeté qui s'est graduellement installée: "Ecoutez! l'enfant!/Il n'a jamais pleuré!"Les signes de l'insolite se manifestaient d'ailleurs selon deux aspects temporels que l'on retrouve ici et qui étaient,d'une part la soudaineté et,d'autre part,la progression lente d'un changement s'installant finalement; la lampe s'est éteinte peu à peu, tandis que les rossignols se sont tus brusquement, par exemple. Cette ambivalence de la relation temporelle trouve une dernière occurrence ici avec deux aspects opposés de la deuxième partie de la séquence: l'enfant pleure "tout à coup" et la Soeur de Charité révèle en un seul geste symbolique, le signe de la croix, la mort de la mère tandis que l'Aïeul, resté seul dans la chambre, montre dans cette permanence un aspect opposé, celui de la suspension de l'action ou du procès scénique et de son entrée dans le Temps même.La fin est illusoire, il n'y a pas de fermeture possible à l'action de la Mort. Abandonné, l'aveugle reste entre la chambre de gauche, où rentrent les autres personnages, et la salle où le public, qui devient son unique et ultime interlocuteur, muet et impuissant. La frontière entre le réel et la fiction scénique se déplace et la chambre est intégrée du côté de la réalité par une question laissée sans réponse.

La structure de la dernière séquence souligne par ailleurs cette double situation, opposant une clôture du drame à une ouverture du discours de la scène vers la salle par l'Aïeul. En

effet, les didascalies se présentent ici selon la spécificité que le drame de Maeterlinck leur accorde; elles sont intercalées entre des moments dialogués qui ne sont que la reprise au discours direct et par les personnages eux-mêmes des informations qu'elles contiennent et qui les appartiennent à de courts récits. Ce caractère s'accentue avec la dernière didascalie qui, après l'indication du silence s'opposant au cri antérieur de l'enfant, fait de la dernière action des personnages une narration à la troisième personne, sans le détour du discours direct: "... dans une muette terreur (...), ils entrent en silence dans la chambre mortuaire". En employant "ici", le temps présent et le pronom indéfini *on*, le scripteur, seul énonciateur de cette partie du texte, prend un point de référence qui lui permet d'englober la totalité des destinataires du message, les personnages de la fiction citée et les spectateurs qui se trouvent placés sur le même plan de réception des signes visuels et sonores: "Il semble, à certains, entendre..." Le dialogue reprend par la voix ce qui est perçu sans être vu; "un bruit comme de quelqu'un qui se lèverait en toute hâte" est repris par l'Aïeul qui demande: "Qui est-ce qui s'est levé?" ainsi que: "écoutez! l'enfant!" qui identifie le "vagissement d'épouvante" de la didascalie. Sur le plan informatif, le texte du dialogue est donc redondant et surgit comme l'expression de l'émotion pure et de la

tentative désespérée d'accéder au savoir, métaphorisée d'ailleurs dans le cri de l'Oncle: "De la lumière!"

C'est l'enfant, qui ne peut parler, qui renvoie le mieux à cette impuissance, choisissant une seule forme de dire ce qu'il sait par les pleurs; sorte de représentation de la vie dans son expression première, le cri est aussi, par une fusion des deux termes, ceux de la naissance et de la mort, le dernier signe de vie de cet enfant voué à la mort. L'Aïeul abandonné est une réplique de cette figure du mort-né en tant que celui qui sait que toute naissance porte déjà en elle sa propre fin.

2. LES AVEUGLES

2.1. Un texte exemplaire

En 1891, l'œuvre dramatique de Maeterlinck connaît à deux reprises l'expérience de la scène au Théâtre d'Art à Paris. Après L'Intruse joué en mai, Les Aveugles confirme l'adéquation de cette dramaturgie à un renouveau, non seulement de la représentation et des moyens mis en œuvre, mais aussi de la sensibilité du public que Paul Fort avait déjà conquis avec le succès de L'Intruse. Néanmoins, J. Robichez évoque, à propos de cette représentation, une certaine hésitation de la part de Maeterlinck, exprimée dans une lettre à Lugné-Poe: "Un ami

vient de m'assurer que vous refuserez de jouer Les Aveugles si vous en croyez le succès impossible. Je remets donc leur sort en toute confiance entre vos mains. Peut-être pourrait-on obtenir qu'on y renonce par persuasion" (50). Si Sarcey accusa effectivement Maeterlinck de mystification, l'ensemble de la critique réitéra les éloges qui lui avaient déjà été adressés auparavant. La pièce apparut comme une réalisation proprement symboliste, représentant "une idée de Mallarmé, reprise par G. Kahn, celle de l'œuvre à plusieurs degrés", drame accessible et, simultanément, contenant "une haute signification philosophique" (ROBICHEZ, 1957: 128). De plus, Lugné-Poe, dans le rôle du premier Aveugle-né, reprenait la tentative d'un jeu adéquat au personnage maeterlinckien, dans ce type de mise en scène, qui ne pouvait se satisfaire d'une interprétation de style réaliste: "le mystère de l'œuvre imposait le mystère du jeu, [...] ces gestes lents et amples, cette diction monotone, cette méllopée que le Théâtre de l'Oeuvre rendra célèbres" (ROBICHEZ, 1957: 141), en somme, un jeu désincarné et solennel à la fois (51). L'œuvre sera rapidement connue et traduite: en

(50) Lettre du 18 nov. 1891, Bibl. Nat: Paris (in ROBICHEZ, 1957:127)

(51) A. Antoine avait souhaité intégrer Maeterlinck au répertoire de son théâtre pour résoudre la crise du Théâtre Libre naturaliste, comme il le déclare à J. Huret, (cont.)

1892 une traduction anglaise prouve que les symbolistes admirateurs d'Oscar Wilde n'ont pas été indifférents au renouveau venu de France(52). Il semble ainsi que la troisième pièce du poète belge, comme la précédente, puisse être lue, dans une perspective historico-littéraire, comme un exemple achevé de réussite aussi bien en tant qu'écriture que sur le plan de sa réception immédiate. Elle est, en effet, une version approfondie de ce que L'Intruse préfigurait, un drame dont P. Szondi souligne la modernité dans la mesure où il problématise une forme traditionnelle et introduit un élément épique par la façon nouvelle de traiter le dialogue notamment.

2.2. Titre

C'est, à nouveau, par le titre que se présentent les premiers éléments de signification du drame. Comme pour L'Intruse, le choix de l'auteur s'est orienté vers une forme nominale, au pluriel cette fois-ci. Extérieur au texte, le

(cont.)

plus tard, en 1893. On peut toutefois se demander comment une approche, allant dans le sens du projet esthétique d'Antoine, aurait pu être supportée par un texte dont l'écriture se fonde sur des présupposés totalement opposés.

(52) Pour la réception anglaise de M. Maeterlinck, voir ROBICHEZ, 1957: 326-331.

titre est une partie autonome et, aussi, dépassant son caractère autosuffisant, un lieu textuel en rapport avec le texte lui-même; il l'anticipe et lui donne une identité que la lecture pourra ou non confirmer. Dans le drame des Aveugles, deux aspects sont à signaler, susceptibles de fournir quelques éléments de définition de la fonction du titre, appellative et désincriptive(53) simultanément, comme cela vient d'être énoncé. Le premier se rattache à la valeur thématique du titre, évoquant la cécité, et le second à sa forme nominale, désignant des agents ou acteurs que la même qualification, -être aveugle- réunit en un groupe, ensemble d'individualités que le genre dramatique structure sous la forme du personnage collectif ou du chœur. L'identification d'une thématique ne peut se faire sans une réflexion intertextuelle puisque le drame qui vient d'être analysé, écrit presque simultanément et publié dans la même revue, a centré la problématisation de la connaissance autour d'un personnage, l'Aïeul aveugle, isolé dans son étrangeté et exclu, mais qui se voit ici multiplié et amplifié dans une sorte de destin collectif. Il faut rappeler ici un texte de Maeterlinck inclus dans Le Trésor des Humbles intitulé "La Bonté invisible" dans lequel la vision est élargie à un "nous", énoncé par "un sage rencontré par hasard au bord de

(53) Terminologie reprise de DELCROIX-HALLYN (1987: 205).

l'océan qu'on entendait à peine", peignant l'humanité dans une errance permanente: "Nous errons en Dieu comme de pauvres somnambules ou comme des aveugles qui cherchent éperdument le temple dans lequel ils se trouvent. [...] Nous ne nous voyons pas, nous ne nous touchons pas" (p.240). Le contenu symbolique du thème de la cécité est par ailleurs doublé d'une importante valeur dramatique. On peut, évidemment, voir dans cette thématique un procédé ou un simple moyen de la technique dramatique de Maeterlinck, visant à mettre en cause le statut classique du personnage, parlant et agissant dans l'affirmation de sa volonté, comme chez Corneille, entre autres; mais il faudrait aussi, en revenant à la figure de l'impuissance de l'Aïeul mêlée à celle d'un pouvoir de clairvoyance supérieur à celui de la vue, considérer le caractère dynamique de ce statut nouveau: la cécité provoque la nécessité de parler afin de rendre visible, en mettant à l'épreuve les pouvoirs du langage, une situation et, également, afin de décrire un état. Ces aveugles sont des personnages dramatiques et, pour cela, sont d'autant plus sollicités par le travail du dramaturge portant sur l'énonciation.

2.3. Un drame statique

La fable est ce qui apparaît ensuite; à la lecture de cet acte unique, la désignation de drame statique, appartenant au

langage que Maeterlinck lui-même a utilisé pour le nommer sur le plan générique(54), ne semble pas totalement satisfaisante. Il suffit de comparer la synthèse donnée par deux des auteurs consultés avec ce qui constitue la totalité de l'action dramatique: "les aveugles attendent le retour d'un personnage qui ne viendra pas" (POSTIC, 1970: 61) ou bien: "les aveugles attendent le retour du vieux prêtre qui les a guidés jusqu'ici; mais celui-ci, mort, est assis au milieu d'eux" (SZONDI, 1983: 50). On accentue exclusivement une situation qui est aussi le point de départ d'une action. Une analyse prenant les deux points extrêmes de la fiction narrée, son début et son moment final, constate aisément qu'un changement se produit entre la scène d'exposition avec son attente immobile et le dénouement, avec les pleurs de l'enfant devant l'approche d'une présence indéchiffrable et menaçante, refusant de se nommer et dont on peut penser qu'elle est une réponse à l'attente, peut-être. Un événement central a en effet, comme dans la péripétie dans la tragédie antique, conduit à une réponse provisoire: celle de la découverte du corps du guide, assis parmi les aveugles, et qui met fin à leurs interrogations sur son absence; mais ceci ne termine pas la pièce. Une deuxième partie complète la

(54) C'est une affirmation de P. Szondi dont la source n'est pas indiquée (p.49).

signification symbolique de la fable. L'accès au savoir n'est pas compensé par une amélioration, mais au contraire, il est inducteur d'un sentiment de totale impuissance de la part des personnages devant cette découverte et les conduit à une nouvelle et ultime interrogation quant à leur propre destin. L'œuvre ne peut donc, théoriquement, se clore que si ce but est atteint, toutes les questions posées recevant une réponse.

Traditionnellement, le cadre fixant les limites du drame sont la situation initiale proposée et la résolution finale, la représentation étant constituée par une action que modifient les décisions des personnages. Le premier théâtre de Maeterlinck est une tentative de "sauver de la crise le style "dramatique", style de la tension vers le futur" (Szondi: 37), mais généralement ancrée dans la tension interhumaine, c'est-à-dire dans un conflit perturbant les rapports interhumains. La forme de la pièce en un acte(55) reprise ici comme pour L'Intruse, est la seule qui puisse encore représenter cette tension, placée cette fois-ci dans la situation que le personnage subit, remplie par "la peur envahissante et par la réflexion sur la mort" (Szondi, o.c., p.79). Mais c'est "l'unité sans conflits d'une communauté de

(55) Cette forme est constituée par un découpage faisant d'une partie du drame une totalité, semblable à un tableau ou une scène.

destin" (ibid.) qui se trouve exprimée dans le plurIEL collectif des actants et l'absence de conflits individuels, donnant à la pièce une signification métaphysique. La situation initiale se trouve convertie en une nouvelle interrogation. Les personnages sont ainsi les objets de l'action menée par le "troisième personnage", l'Inconnu ou la Mort selon la désignation du dramaturge. Il semble donc justifié de reprendre et d'appliquer à ce texte le modèle actantiel défini précédemment. En l'absence de conflits intersubjectifs, le drame montre les efforts des personnages-sujets de l'attente, à la recherche d'un savoir qui, lorsque celui-ci est obtenu, les renvoie à la conscience de la présence d'une force qui leur est supérieure et dont ils dépendent d'une façon irrémédiable. Celle-ci occupe la place du sujet dans le système de relations prévues par le modèle, annulant toute velléité de la part des personnages d'affirmer une quelconque volonté d'agir, même en tant qu'opposants. Il y aurait en somme substitution d'un modèle par un autre, ce qui confirme le caractère non totalement statique de la pièce dans le sens où nous l'avons défini, c'est-à-dire, par l'existence de la tension dramatique, liée à la situation.

2.4. Découpage

Dans le corpus étudié, Les Aveugles est la pièce la plus longue et la plus proche d'une articulation sur le plan structurel qui l'identifie à l'héritage classique. Un découpage succinct du texte montre une suite de grandes séquences dont l'organisation reflète la structure sousjacente inspirée du drame original aristotélicien. Il faudra pour cela revenir à la fable. Comme il a été question ci-dessus d'un événement qui, en tant que péripétie, modifie le cours de l'action et le comportement des personnages, il convient de préciser à présent quels sont les grands moments du texte. La situation de départ est présentée dans une scène d'exposition ou prologue qui est énoncée sous la forme d'une longue didascalie, précédant une suite d'actions qui constituent l'équivalent du noeud du drame: douze aveugles, six hommes et six femmes, sont assis, à droite et à gauche d'un "chêne énorme et caverneux" contre lequel s'appuie un "très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir"; le décor est "une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoillé", dans une île; "il fait extraordinairement sombre malgré le clair de

lune"(56) . Les actions qui vont surgir sont toutes en rapport avec l'attente des personnages et s'ordonnent en une suite de grandes séquences. Convaincus que leur guide, le vieux prêtre s'est absenté vers le nord de l'Île, du côté de la mer, les aveugles s'inquiètent de son retard et parlent en attendant, attentifs à tous les bruits qui les entourent et à tout ce qui les touche, envahis peu à peu par la peur. La péripétie est représentée par l'arrivée d'un grand chien, celui de l'hospice, qui conduit à la reconnaissance, celle de la découverte du corps du vieux prêtre et de sa mort. La tension créée par cette découverte évolue ensuite vers une solution du drame dans laquelle les pleurs de l'enfant de l'Aveugle Folle, le seul qui puisse voir mais ne parle pas encore, confirmant l'approche de "quelque chose d'étrange", un "bruit de pas" qui finissent par s'arrêter au milieu des aveugles réunis en un seul groupe à la fin. L'étude de la pièce par H. Klose(57) reprend la terminologie traditionnelle pour rendre compte de la progression dramatique dans la pièce: protase, épitase, catastase et catastrophe, ainsi que sa fidélité au noyau du

(56) Toutes les citations sont extraites de l'édition déjà utilisée pour l'étude du drame L'Intruse (p.247-300).

(57) Thèse consultée à la Bibliothèque Gaston Baty de l'Institut d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle, Paris III: KLOSE, Helmut, Les Aveugles de M. Maeterlinck, s.d.

drame antique, sauf dans la dernière partie ou clôture du texte; figurant un tragique moderne, celle-ci est représentative d'une dramaturgie ouverte, dépassant ainsi L'Intruse dont la clôture est construite sur la fin d'un procès, le départ d'un actant invisible. Ici, c'est, l'arrivée d'un actant du même type qui fait surgir au dernier tableau la convergence de l'inquiétante étrangeté, source de frayeur, avec un vide: "la clôture se passe de catastrophe et il reste simplement la béance d'une interrogation: au niveau des actants, au niveau des récepteurs qui se trouvent alors entièrement installés dans leurs fonctions de co-producteurs de sens" (58). Il s'agit bien du sens métaphysique de ce drame comme P. Szondi le synthétise: "l'homme livré sans merci au destin" (1983:51) ou "son impuissance existentielle, abandonné à un destin impénétrable" (p.49).

2.5. Didascalies

Les difficultés d'une segmentation du texte dramatique ont déjà été évoquées pour L'Intruse et l'on vient de reconnaître une structure interne du drame qui, quant à la fable, peut satisfaire une recherche sur ce plan, puisqu'elle manifeste une

(58) *ibidem*.

organisation de l'aspect narratif contenu par le texte. Cependant, la physiologie du texte peut surprendre par la distribution faite ici entre texte dialogué et didascalies, ces dernières présentant une importance quantitative peu commune dans l'écriture théâtrale traditionnelle. Dès le début, une page entière (o.c., p.249) est réservée aux habituelles indications précédant sur le plan typographique le texte dialogué, et le texte lui-même en contient un certain nombre tout au long du déroulement du drame. Dans L'Intruse, Maeterlinck a surtout développé le texte didascalique final, décrivant les actions rendant compte, dans un silence qui s'était installé progressivement, de la fin de l'action scénique conduisant à la révélation de la mort; les personnages silencieux s'assimilent, dans ce cas, aux personnages-objets, privés de toute possibilité d'action et rendus passifs devant une force qui les dépasse. Cette image finale semble renaître au début de la pièce Les Aveugles, comme si dans un principe de continuité et aussi d'approfondissement, il s'agissait de reprendre analytiquement le parcours des figures que l'on vient de quitter. En effet, la didascalie initiale retrouve l'opposition entre l'individu et le groupe; l'Aieul et le vieux prêtre sont isolés à côté, d'une part, de la famille et, d'autre part, des deux groupes d'aveugles dont celui des femmes est en prière, "d'une voix sourde et sans interruption" (ibid.). Bien que les espaces soient opposés, un intérieur et

un extérieur constitué par "une très ancienne forêt septentrionale", le moment temporel est le même, la nuit, et la relation des personnages avec les objets du cadre naturel qui se manifesteront au long du drame est également semblable. Un tissu analogique se construit dans ce tableau initial et la fonction des éléments qui le composent prend ici une grande importance sur le plan sémantique. L'Intruse se termine sur la veillée funèbre, silencieuse et figée qui se devine dans la chambre de la malade; obscurité, silence, immobilisme, devant la révélation de la mort: voilà les mêmes éléments dans la didascalie initiale des Aveugles où Maeterlinck a placé "le silence attentif de la morne forêt", troublé par de sourdes lamentations ou par les "rumeurs étouffées et inquiètes de l'île", ainsi que "le fond de la nuit [où] il fait extraordinairement sombre malgré le clair de lune qui, ça et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages". Les verbes qui se rapportent aux actants sont en rapport avec une image figée: les aveugles sont assis et "tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête". Les objets du cadre naturel sont le tronc d'un chêne, des pierres, des souches et des feuilles mortes, un arbre déraciné, des quartiers de roc: ils ont en commun l'immobilité d'une nature sans vie; les grands arbres sont funéraires: "des ifs, des saules pleureurs, des cyprès couvrent [les aveugles] de leurs ombres fidèles" et les fleurs sont de "longs

asphodèles maladifs", la fleur des morts, comme le dira la jeune aveugle. A ce cadre, composant un véritable décor et accomplissant l'une des fonctions des didascalies en tant que texte informatif destiné à la construction de l'espace dramatique, concret sur la scène ou imaginaire pour le lecteur, il faudra ajouter l'ensemble de la description se rattachant à l'image du vieux prêtre. Le caractère morbide du contexte s'articule avec la représentation sensible, suggérée par les indications, d'un corps sans vie: "mortellement immobiles/ la face est d'une immobile lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes/ les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté du visible de l'éternité/ les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses". Cette énumération permet de rendre compte de ce qui est visé fondamentalement dans ce texte: la mise en place de ce qui, dans une dramaturgie traditionnelle, serait révélé au spectateur au dénouement, précède toute l'action scénique. Le spectateur est placé devant un savoir auquel les personnages n'auront accès que devant le drame; ce qui dans L'Intruse était la fin d'une énigme, le dénouement au sens où le théâtre classique l'entendait(59) ,est

(59) "Un renversement des dernières dispositions du théâtre, la dernière péripétie, et un retour d'événements qui changent toutes les apparences des intrigues" (Abbé d'Aubignac, Pratique du Théâtre, cité in J.P.RYNGAERT, 1991:58)

donné à connaître dès le début et inverse ainsi la relation traditionnelle: le récepteur suit l'ensemble du procès cognitif auquel les aveugles sont soumis. Sa supériorité est constituée dans l'image concrète et permanente d'un savoir, traversant toute la pièce puisque ce tableau est inscrit en tant que verticalité, par opposition au plan horizontal du syntagme narratif constitué par la fable se déroulant de façon linéaire, en contraste avec l'espace clos et circulaire du lieu scénique dont les personnages ne peuvent sortir, synecdoque de l'île et métaphore de l'enfermement dans la cécité. P. Szondi voit dans l'importance du texte didascalique initial un signe de l'insuffisance du dialogue pour la représentation. En effet, celui-ci - nous le verrons plus loin - n'est plus apte à traduire un conflit et est réservé à une autre fonction. Le texte d'ouverture traverse les dialogues en révélant comment est produite l'information théâtrale: par les énoncés prononcés sur scène en articulation avec le second ensemble sémiotique, non-verbal, qui donnent corps à la représentation et dont la trace écrite, en tête du texte, se transforme en un signifiant matérialisé et figuré dans une durée temporelle transcendant la succession des faits nommés. L'image du prêtre mort devient le référent de toute énonciation, en quelque sorte.

Un deuxième groupe de didascalies renforce cette caractérisation de leur rôle, ce sont celles qui décrivent soit les déplacements, soit les gestes des aveugles, ainsi que

celles qui rendent compte des interventions du second groupe d'actants, non-humains, provenant du monde naturel: aux oiseaux, au vent et aux feuilles de L'Intruse s'ajoutent ici la mer et la neige qui se met à tomber (p.297). Les premières, en rapport avec les personnages, sont représentatives du caractère presque minimal de l'écriture maeterlinckienne; en effet, elles sont limitées à trois champs sémantiques: le mouvement dans l'espace, le contact physique et le regard. Le premier est représenté par deux verbes: "se lever" et "s'avancer", répétés cinq fois; le second est exprimé dans "tâtonner" et "se heurter" qui sont employés cinq fois également; quant au troisième, quatre verbes: "regarder/ lever la tête/ se tourner vers/ se frotter les yeux" traduisent l'effort fait pour appréhender ce qui est pressenti par les aveugles, contrastant avec l'importance du verbe "entendre", avec une seule occurrence ici, bien qu'il domine largement dans le texte dialogué. Cet ensemble, qui est proportionnellement moins important que la didascalie initiale, renforce l'immobilité des personnages et leur difficulté à se déplacer dans l'espace qui leur est hostile. D'autre part, les mouvements des objets de la nature sont semblables à ceux que l'on a pu rencontrer dans

L'Intruse; seuls le vent, les feuilles, la neige ou les oiseaux agissent, de façon autonome et incontrôlable(60) .

2.6. Dialogues

La valeur dramatique du thème de la cécité réside dans le fait que celle-ci suscite la parole en tant que moyen nécessaire de compensation du manque représenté par l'impossibilité de savoir à travers l'action de voir, d'où l'emploi dominant dans le dialogue de ce drame de la modalité interrogative; à partir de l'échange question-réponse, la situation dans laquelle se trouvent pris les personnages devient l'occasion d'une prise de conscience du vide absolu auquel ils sont voués. Dans sa progression dramatique, le texte des Aveugles est particulièrement explicite quant aux traits spécifiques de cette dramaturgie d'un monde incapable de répondre à l'interrogation essentielle posée à tout être humain. Ils seront présentés dans la séquence du texte lui-même, sa construction étant également significative, comme cela vient d'être vu.

(60) Un exemple, parmi d'autres: "murmure d'une mer voisine et très calme contre les falaises", puis "la mer mugit, tout à coup et violemment, contre des falaises très voisines".

La gestuelle des personnages est le premier indice du texte évocateur d'une absence de communication entre les aveugles et leur guide et, entre eux, également: séparés en deux groupes, masculin et féminin, ils ignorent la présence du prêtre et sont empêchés de se mouvoir dans l'espace par le tronc et les rocs dont l'on découvre le rôle actif sur le plan dramaturgique dès l'exposition. L'espace en tant que construction sémiotique peut être lu comme un des actants du drame, d'autant plus que l'interrogation directe introduite par où apparaît presque à chaque réplique. Comme l'Aïeul de L'Intruse, les personnages s'interpellent mutuellement pour se certifier de leur présence avant de décider de ne pas quitter ce lieu. Immobilisme et encerclement: tels étaient les motifs de Serres Chaudes, repris ici dans la configuration de l'Île, espace de l'attente: "causons un peu en attendant le retour du prêtre", décident-ils. L'action, qui seule est possible, est introduite comme un moyen de remplir le temps vide de l'inaction, mais aussi comme instrument contre la peur: "j'ai peur quand je ne parle pas".

L'objet de l'échange dialogué est ensuite l'absence du prêtre, nommé pour la première fois après une nombreuse utilisation du pronom *il*, anaphorique, mêlé à diverses tournures impersonnelles comme "il y a, il faut". La situation créée dans ce texte est une surprenante mise à distance du mode de fonctionnement de la référence théâtrale. En effet, pour le

spectateur qui voit le prêtre parmi les aveugles, la référence de tout leur discours est concrètement donnée à voir sur scène, mais cette matérialisation, invisible pour eux, correspond en fait à une absence, comme la réalité représentée dont la référence est hors de la scène, dans l'illusion théâtrale classique. Comme dans L'Intruse, le pronom *il* introduit la non-personne dans le sens où ce *il* n'est pas impliqué dans l'échange intersubjectif du dialogue; il a le statut d'objet, mais occupe et commande tout le discours; en effet, les aveugles tentent de recomposer une information capable de répondre à leur ignorance: "Il devient trop vieux/ il n'y voit presque plus/ il était fatigué/ il est très triste et très faible depuis quelque temps/ il a peur/ il est seul/ il était très inquiet" (p.254-255). Ces énoncés mettent en valeur l'interrogation en tant que matrice génératrice du texte tout entier; concentrée au début et à la fin, elle a surtout une fonction conative que soulignent, par contraste, les quelques questions sans réponse, celles qui se rapportent à un désir de savoir que seule la vision pourrait satisfaire: "Où sommes-nous?/ Que vois-tu?/ Qui êtes-vous?". La vue est remplacée par le toucher d'une façon très claire au moment de la découverte qui suit la péripétie, mais le savoir ainsi obtenu s'anéantit: la lumière faite n'éclairera en rien les interrogations puisqu'elle est, au contraire, l'affirmation d'une impossibilité de savoir et de voir dorénavant. Le prêtre

mort en est la matérialisation scénique pour le spectateur depuis le début; ceci donnait à ce dernier un avantage sur les personnages qu'il perd à ce moment. Qu'adviendra-t-il aux aveugles ensuite?

La situation dans le temps est traduite par la perception des "douze coups de l'horloge" qui, au lieu d'informer, ne peuvent que mettre en relief l'ambiguité du chiffre douze: minuit ou midi? Seul l'un des aveugles qui "voit un peu" pourrait en décider (p.261), mais l'information qui est prise en compte est la référence à l'hospice; le temps est vécu en tant que statisme, attente qui fait de la perception des moments un élément secondaire par rapport à l'espace: "Dites-nous donc où nous sommes" (p.266). Le temps est aussi référé par les aveugles dans deux énoncés évoquant le soleil et la fête (p.264), qui donnent au moment vécu un caractère d'exception: "C'était jour de fête dans l'Ile; nous sortons toujours aux grandes fêtes" et, simultanément, un caractère rituel et cyclique, celui d'un temps immobile.

Le temps est en fait ramené à la question de l'espace, comme le souligne la séquence dans laquelle les personnages évoquent leur relation avec ce qui peut être lu comme un hors-scène, un ailleurs qui est aussi antériorité, avant l'Ile et l'hospice. La découverte mutuelle de leur provenance conduit les aveugles à prendre conscience de la limite que leur impose une communication d'où la vue est exclue: "Nous avons beau nous

toucher des deux mains; les yeux en savent plus que les mains". Elle est en fait assimilée à la privation du désir: "on dirait que nous sommes toujours seuls!... Il faut voir pour aimer..." (p.274). Ce que le drame souligne aussi, c'est l'importance d'une sémiotique de l'image, d'un théâtre reposant sur la matérialisation des signes donnés à voir, non plus verbalement seulement, mais dans une relation qu'établissent entre eux tous les éléments théâtraux. Deux personnages qui figurent comme deux exclus du groupe, le cinquième aveugle frappé de surdité et l'Aveugle Folle qui "ne parle plus depuis qu'elle a eu son enfant" vont dans l'enchaînement immédiat du texte souligner cet aspect: les feuilles qui tombent sur les mains du sourd sont, comme dans L'Intruse, métonymiques de la mort et le seul personnage qui le perçoive est celui qui est le plus frappé d'infirmité, comme l'Aïeul. Par ailleurs, la Folle, figure tragique par ses pleurs et son mutisme de mère aveugle, introduit la confession de la peur, elle aussi associée à la vue: "Il faut voir pour pleurer..." (p.278).

C'est ainsi que la séquence des asphodèles, fleurs de la mort tressées dans les cheveux de la Jeune aveugle et offertes par le Vieil Aveugle, dans le seul geste de communication aboutie du drame, renforce pour le spectateur la présence pressentie de la mort dont les signes précurseurs s'accumulent; les motifs de la tempête, de la mer s'agitant "sans raison", du froid progressif en contraste avec le caractère soudain et

violent des manifestations de la nature (p.281) précédent ainsi la didascalie signalant: "on entend un bruit de pas précipités et lointains, dans les feuilles mortes". Après avoir évoqué l'espace comme un piège se refermant sur eux, avec la mer menaçante, les aveugles sont induits à déchiffrer de nouveaux signes: les pas sont renvoyés à un *il* ambigu, mais qui est équivalent aussi bien à "prêtre" que "chien" puisque la signification "guide" est rattachée aux deux substantifs dans leur aveuglement. L'effet produit est aussi de reconstituer l'ébauche d'un choeur dans les énoncés dits pour "les autres aveugles", l'individualité exprimée par *je n'étant pas ici* en opposition avec l'effacement éventuel de toute subjectivité comme le commente Szondi (o.c., p.51). Le choeur est une reprise des mêmes énoncés et apparaît ponctuellement dans le texte.

Avec la découverte du corps dont le statut devient celui d'un objet, matérialisant une faute dont les Aveugles s'accusent mutuellement, surgit le thème de la perte du guide, du père protecteur et victime simultanément. Ce sont les femmes qui assureront la séquence finale de la pièce dorénavant; avec le lien privilégié qu'elles avaient avec le prêtre, - et ici il convient de souligner le retour d'un "récit" à l'intérieur du drame (p.290) -, l'accusation contre les hommes devient un retour du déséquilibre entre les aveugles, à nouveau séparés. Ceci motive l'appel du Troisième Aveugle né: "Restons ensemble;

ne nous écartons pas les uns des autres". Brusquement orphelins et seuls, les personnages constatent qu'"il ne viendra plus personne!" et que ni les religieuses de l'hospice, ni les gardiens du phare ne les découvriront. Privés de leur guide comme devant un monde privé de ses dieux, les aveugles entrent dans la clôture du texte dans une détresse totale que traduisent les énoncés introduits à la première personne du singulier et très courts (p.296-297). "[Serrés] les uns contre les autres", ils restent assis sous la neige qui commence à tomber. Du point de vue dramatique, cet élément pourrait être une réponse à l'absence de conclusion, un dénouement, effaçant dans le froid et sous le linceul d'une matière indéfinissable toute trace de vie, le renvoi à la page blanche. Les bruits de pas écartent cette fin tragique et redonnent à la parole une fonction importante: la modalité exclamative qui domine montre l'effort de chaque locuteur pour se définir par rapport à son énoncé; une suite caractéristique du caractère choral du discours des personnages maeterlinckiens anticipe le dernier signe, brutalement dysphorique, d'une solution. Avec le verbe "entendre", à la première personne, chacun définit un savoir (p.296-297) où sont confrontés "dire que" et "croire que" reposant ensemble sur la conscience d'un non-savoir faisant de ces affirmations des hypothèses ou des probabilités: "je crois que quelqu'un vient vers nous/ je crois que les

femmes ont raison", ces deux énoncés en enserrant un troisième: "je vous dis que quelqu'un vient vers nous."

Comme les oiseaux s'abattant "subitement dans les feuillages" ou exultant "subitement dans les ténèbres" dans une ponctuation caractéristique de l'inquiétante étrangeté, "l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres" (p.297). Cette dernière séquence, qui est celle de l'enfant et des femmes, est aussi celle où la fréquence du verbe "voir" est exceptionnelle; comme celui de L'Intruse, l'enfant signifie par des pleurs ce qu'il ne peut dire. La reprise de l'interrogation "Que vois-tu?", cinq fois, reste sans réponse comme celle qui clôt le texte: "Qui êtes-vous?", ne trouvant dans le blanc de la page qu'une réaffirmation de l'impossibilité de connaître ce qui, innommable, débouche nécessairement sur le silence: "Silence. L'enfant pleure plus désespérément."

3. INTÉRIEUR

3.1. Parentés textuelles

Intérieur, joué le 15 mars 1895 au Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, avait été publié en 1894 avec deux autres "petits

drames pour marionnettes": Alladine et Palomides et La Mort de Tintagiles. Pour l'histoire littéraire, ce texte court appartient encore à la première période (1890-96) de la production dramatique de Maeterlinck(61) , avant le changement, habituellement situé en 1898, vers un théâtre plus optimiste. Après La Princesse Maleine, huit pièces rattachées à la thématique de l'Inconnu ont été publiées et, certaines, jouées avec succès. Si quatre d'entre elles ont été retenues ici, dans la perspective de leur unité thématique plus restreinte, celle d'un tragique quotidien, à un niveau plus réduit encore, diverses relations peuvent être établies entre Intérieur et la pièce inaugurale, L'Intruse.

Les ressemblances entre les deux textes sont nombreuses quant aux grandes structures: le temps est celui de la veillée nocturne, avec l'indication précise même du moment du début de l'action, neuf heures; l'espace se divise entre le jardin et la maison; les personnages sont ceux d'une famille et l'action est construite à partir d'un événement où la mort est une donnée essentielle: "la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème"

(61) Voir la liste établie par M.J. Hannak (1947: 1) qui respecte d'ailleurs l'ordre établi par Maeterlinck lui-même dans la première édition de son théâtre, reprise par la réédition de 1979 que nous utilisons (p. III).

(MAETERLINCK, 1979: IV); la même source semble avoir préexisté, celle de l'œuvre de Lautréamont, avec la fascination qu'elle a exercée sur Maeterlinck.

Il est cependant curieux de remarquer que, entre L'Intruse et Intérieur, le dramaturge a tenté une première sortie vers une formule moins sombre: "Pour le moment, écrit-il en 1891, je travaille à un drame simplement et banalement passionnel, afin de me tranquilliser et peut-être parviendrai-je à détruire ainsi cette étiquette de poète de l'horreur qu'on me colle sur le dos" (in POSTIC, 1970: 74). Il s'agit de Pelléas et Mélisande, récit tragique de l'amour fatal et de la volonté de vivre, dont l'action s'articule autour de la prise de conscience progressive de la passion qui unit deux êtres et de son aveu, suivi de la mort: "Pelléas - ...Ce n'est plus nous qui le voulons! ...Tout est perdu, tout est sauvé! Tout est sauvé ce soir! (...) Ah! Qu'il fait beau dans les ténèbres!..." Cependant, cette ébauche de bonheur ressort davantage du conte et de la légende; le dramaturge a dû déplacer l'action vers un lieu imaginaire, dans l'irréalité, avec des personnages dont les ancêtres ont pour seule réalité le mythe(62). Malgré cela, comme il le reconnaîtra à propos du dernier drame de cette

(62) Il est aisé de reconnaître Tristan et Yseut dans les deux amants.

période, Aglavaine et Sélysette, la mort n'a pas voulu obéir: "J'aurais voulu qu'elle cédât à l'amour, à la sagesse ou au bonheur une part de sa puissance" (63) .

Mais c'est une représentation de la mort devenue plus humaine, en quelque sorte; figure fantastique dans L'Intruse, par sa présence pressentie et invisible, elle est, dans Intérieur, l'événement qui a déjà eu lieu et l'interrogation ne porte plus sur son caractère mystérieux ou sa dimension d'Inconnu. Ici, l'action est organisée d'une façon inverse à celle de L'Intruse: "La mort de la jeune fille a eu lieu avant le lever du rideau et le dénouement est connu de tous" (POSTIC, 1970: 105). Corrigeons toutefois cette caractérisation de la fable puisque, justement, c'est le fait que cet événement n'ait pas encore été révélé par les deux messagers qui en apportent la nouvelle à la famille de la jeune morte qui est à l'origine de l'action. C'est ceci qui est devenu problématique; le centre même du drame se déplace et une autre thématique est proposée. Au lieu de l'attente d'un savoir, d'une révélation, faisant du

(63) V. Jankelevitch dans son étude Debussy et le mystère de l'instant (Plon, 1988) décrit ce drame comme "un condensé de la destinée humaine" (o.c., 296). La porte fermée symbolise la condition humaine "scellée, bloquée; le projet humain débouche sur [une] porte close" (id., 297). Ici, ce projet est représenté par un amour impossible et nécessaire, à la fois: "le scandale de l'amour impossible, ce n'est pas une absurdité, c'est un mystère" (ibid.).

dénouement le lieu traditionnel de la fin d'un processus de dévoilement progressif vers la connaissance, mettant sur le même plan les spectateurs et les actants-personnages, ici Maeterlinck propose l'inverse. Revenu à un univers quotidien qui, dans sa banalité, éloigne du mythe ou de la légende toute représentation de l'existence humaine, le dramaturge propose de problématiser, non plus l'événement qui met en cause le bonheur fragile de ses personnages, mais son énonciation: dire la mort, cette "petite vérité" que le Vieillard et l'étranger devront faire pénétrer à l'intérieur de la maison, voilà ce qui est donné à voir aux spectateurs qui, eux, savent aussi.

Soulignons dès maintenant que l'autre élément devenu problématique dans ce drame est celui qui est directement en rapport avec ce dire; en effet, l'acte de parler est associé à un passage, représenté matériellement par deux espaces à une courte distance l'un de l'autre et qu'il s'agit de traverser physiquement. La pièce sera tout entière construite, d'une part, sur un échange dialogué dont le thème est la mise en abyme d'une évidence de l'énonciation théâtrale, celle de l'identité entre parole et action, et, d'autre part, sur la mise en jeu des conditions contextuelles de la communication. L'étude qui suit s'occupera donc essentiellement de ces deux aspects, à partir d'une analyse du traitement de l'espace en articulation avec l'exercice de la parole. La formule issue de L'Intruse remplace par l'indicible ce qui n'était encore que

l'innommable; nommée, identifiée et connue, la mort est rejetée du discours explicite, entrant dans le silence à la fin du drame: "Voix dans la Foule - Il l'a dit!... Il l'a dit!... / L'étranger - On n'entend rien..." (p.119).

3.2. Quelques préalables

Comme La Mort de Tintagiles, la pièce que nous analysons est désignée génériquement par l'expression "petit drame pour marionnettes", attestée par l'édition de 1894. Il a déjà été question auparavant de l'importance qu'attribuait Maeterlinck à une réflexion sur les moyens d'expression qu'il emploierait dans son théâtre et, notamment, sur le problème posé par l'acteur; en effet, celui-ci représente l'accidentel et le contingent, l'humain en somme, contraire à l'essence du chef-d'œuvre. Il est aussi cette "âme jalouse" empêchant le poète de "descendre, un moment, dans un être" où sa propre âme trouverait une place(64) . C'est pourquoi "il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène", écrivait Maeterlinck en 1890. Une proposition surprenante, celle de l'androïde ou "automate à forme humaine", ensuite

(64) G. Compère aborde cette question à propos des personnages de Maeterlinck en général (1990: 133-135).

remplacée par le terme marionnette, surgira ainsi. La suggestion n'est pas totalement originale toutefois, car elle est l'un des enjeux majeurs du théâtre d'avant-garde de la fin du siècle: Jarry l'indique pour son *Ubu*, Craig le reprend dans sa "sur-marionnette" et Meyerhold, avec les futuristes, l'approfondira. La marionnette est, pour eux, l'acteur idéal pour briser les conventions du théâtre d'illusion et pour inventer le théâtre abstrait à venir qui, s'il ne se passe pas totalement de l'acteur, n'en fait plus toutefois l'analogie de la personne, mais un signe dans l'ensemble signifiant de la scène.

Un autre trait intéressant, à côté du traitement réservé aux personnages, est celui qui concerne le découpage du texte. La pièce est en un acte, comme L'Intruse, et privilégie un travail de rupture et de fragmentation semblable à celui que l'on a pu observer dans cet autre drame. Mais si l'immobilisme et le statisme de l'action changée en situation, celle de l'attente, ont un rôle important ici aussi, le travail rythmique est plus approfondi et permet de mettre en valeur une amplification de la tension, visible matériellement par les entrées en scène successives de Marie, Marthe, puis des villageois. La progression invisible du "troisième personnage" dans L'Intruse n'est perceptible que par ses répercussions sur les choses et les êtres; ici, elle occupe un espace qu'elle envahit physiquement à travers des agents visibles, messagers

de la mort dans son incarnation démultipliée et diversifiée. Le principe est encore celui du tableau, d'autant plus que le titre est clairement allusif à un sous-genre de la peinture flamande classique, mais la pièce en un acte est une structure que P. Szondi caractérise comme l'expression la plus adéquate de la tension inhérente au style dramatique (o.c., 77-81).

Quelles seront les conséquences de ces choix quant à l'organisation actantielle de la pièce? Dans L'Intruse, un actant invisible s'emparait de son objet, après une approche progressive que rien ne pouvait empêcher; en effet, les opposants virtuels, ignorant ou ne sachant comment déchiffrer l'action en cours, ne pouvaient pas non plus exister en tant qu'adjuvants de la jeune femme et finissaient par occuper la même place de victimes impuissantes et passives d'une action extérieure à leur volonté. Comme le signale A. Ubersfeld, "le fonctionnement du couple adjuvant-opposant est loin d'être simple [...]; il est essentiellement mobile [...], la mutation de fonction dépendant de la complexité inhérente à l'action même, c'est-à-dire au couple fondamental sujet objet" (1977: 72). Dans Intérieur, l'actant invisible a une autre apparence. La mort qui a eu lieu et dont on apporte la nouvelle est devenue un actant désigné par l'Aïeul en ces termes: "Le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir; et ceux-là qui l'apportent ne peuvent plus l'arrêter". La Mort, en tant que réalité "déjà-là" dont

l'être est amplifié par la durée, est l'actant sujet qui trouve, dans ceux à qui il ne reste que la pitié, des adjoints actifs de son désir: "[le malheur] a son but et il suit son chemin... Il est infatigable et il n'a qu'une idée... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces. Ils sont tristes, mais ils viennent". L'image d'une manipulation dont sont victimes des êtres privés de toute liberté et de toute volonté propre renvoie à celle des marionnettes. Adjoints du malheur, ces personnages sont des messagers de son triomphe et, au lieu de travailler comme des opposants, ils représentent une fusion entre ces deux fonctions, révélatrice de la complexité - et aussi de l'effrayante simplicité - de la fable. Il ne reste plus au Vieillard et à l'étranger que la compassion, mais elle n'est pas suffisante: "Marie - Ayez pitié, grand-père... / le Vieillard - Nous avons pitié d'eux mon enfant, mais on n'a pas pitié de nous..." Comme dans L'Intruse, l'impersonnel on désigne ce que l'on évite de nommer ou que l'on ne peut que deviner: "Le Vieillard - Y a-t-il peut-être autre chose que l'on ne peut pas dire et qui nous fait pleurer?" Il semblerait que le seul conflit que l'on puisse dégager de l'analyse actantielle se situe par rapport à l'acceptation finale des deux messagers d'abdiquer de leur impossible fonction d'adjoints des personnages de la famille et, en donnant la nouvelle, d'entrer dans le groupe de ceux qui, métonymiquement,

apportent le malheur avec le brancard où est couchée la jeune morte.

3.3. Intérieur et l'espace théâtral

Rappelons tout d'abord que, après les personnages, la deuxième caractéristique du texte de théâtre est l'espace dans lequel les personnages sont présents et avec lequel ils sont en rapport. Le Dictionnaire du théâtre de P. Pavis (1980) établit une distinction importante entre deux types d'espace au théâtre: l'espace où le lieu scénique, qui constitue une spatialité concrète où se déploient des rapports physiques entre les personnages et qui est le lieu des activités humaines que ceux-ci représentent; en somme, un espace concret. Le second est l'espace dramatique, construit par l'imaginaire et concernant les aspects de la symbolisation dans la signification du texte (o.c., 152-159).

Le lieu scénique est en général l'objet d'une description de nature fonctionnelle, orientée vers la mise en place d'une aire de jeu pour la représentation, et apparaît dans les didascalies, soit explicites, soit internes, c'est-à-dire incluses dans le dialogue. Ce sont des indications textuelles, seules véritablement attribuables à l'auteur en tant qu'énonciateur unique et ceci n'est pas sans importance dans cette pièce. En effet, il n'est guère douteux que l'adhésion de

Maeterlinck à l'esthétique symboliste aurait dû induire à des choix extrêmement codés du point de vue de l'image scénique. Le cas de la mise en scène de Pelléas le montre (voir le chapitre II de cette étude) ainsi que les notes laissées par Lugné-Poe ou Antoine, projetant une mise en scène du drame(65). Le lieu à construire, pour un théâtre symboliste, devrait être dématérialisé, stylisé ou même onirisé, tendant vers l'irréalité. Dans Intérieur, le contraire semble surgir avec cette image d'apparence réaliste et quotidienne; exemples même de la mimésis, le "vieux jardin planté de saules" avec, "au fond, une maison dont trois fenêtres du rez-de chaussée sont éclairées" et où "on aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe", ces deux lieux font bien penser à un espace réel, à la figure de quelque chose dans le monde. Un banc de pierre à l'extérieur, une table, des fauteuils, une horloge et une lampe: ce sont les objets de ce quotidien presque banal composant un espace-signifiant dont le

(65) A. Ubersfeld reproduit, dans l'article sur "Maeterlinck et l'objet théâtral" déjà cité, l'attitude antithétique des deux metteurs-en-scène à ce sujet: "Lugné-Poe met l'accent sur l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, sur la maison, comme intérieurité physique, sur l'importance de l'exteriorité cosmique", alors que, "pris une fois de plus par "la nécessité de caractériser" [...], Antoine veut fabriquer de l'objet-décor" (p.120-121). Nous retrouvons la différence entre lieu et espace dramatique, en fait.

signifié serait simplement celui d'une famille bourgeoise de la fin du siècle.

Parmi les études consacrées à l'espace, La Poétique de l'espace de G. Bachelard est une voie intéressante pour déchiffrer la qualité d'"image poétique" que propose Maeterlinck dans Intérieur. La maison représente, quant à lui, une image de "l'espace heureux" (1981: 17) et est centrale dans cette étude. "Seule la phénoménologie - c'est-à-dire la considération du départ de l'image dans une conscience individuelle - peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image", écrit-il (o.c., p.3) avant de rappeler le caractère variable et subjectif de celle-ci. Maeterlinck propose une maison qui est "espace protecteur": "Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère." L'espace dit aussi une intimité et l'abri pour le rêveur. Comme un grand berceau, il est l'espace de l'intégration, un paradis matériel qui donne à la maison un caractère maternel. L'image finale de l'enfant resté seul et dormant dans la chambre le confirme. La chambre comme métonymie de la maison crée l'image de fermeture, de clôture du dedans opposé au dehors qui est le non-être, le non-moi; alors que "l'image de la maison [semble

devenir] la topographie de notre être intime", comme "un instrument d'analyse de l'âme humaine" (BACHELARD, 1981: 18-19), le jardin, image du dehors ouvre vers le mouvement et la marche; la figure de l'étranger peut en être l'évocation ainsi que la fuite de la jeune morte vers l'extérieur, telle qu'elle est racontée par le Vieillard: "Elle m'a dit qu'elle partait [...]. Elle ne savait pas quand je la reverrais."

Nous touchons ici à l'opposition la plus riche que propose ce drame: entre le dehors et le dedans, il y a forcément hostilité et agressivité. La maison est un refuge dans la nature, - la hutte dont parle Bachelard (o.c., p.45-46) - et la lampe à la fenêtre, la lumière enfermée qui brille au dehors, veille et surveille, gardant la famille dans son isolement. "Je n'avais jamais vu de maison plus heureuse [...] Ils se croient à l'abri... Ils ont fermé les portes; et les fenêtres ont des barreaux de fer... Ils ont consolidé les murs de la vieille maison; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne... Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir", dit le Vieillard, ajoutant, plus loin: "Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque-chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons". La séparation entre *ici* et *là* fait reculer l'espace en le mettant dehors; c'est à lui qu'appartient donc l'événement, le mouvement et la vie. Contre la sécurité, la jeune fille a préféré la route, puis le fleuve,

sans que l'on sache si sa mort est vraiment un suicide: "Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir; et l'homme ne comprend qu'après coup..."

3.4. Un espace métaphorique

Bien que permettant une approche de la qualité spécifique de l'image proposée par les didascalies du texte, cette lecture ne paraît pas suffisante pour rendre compte de l'exemple spécifique que Maeterlinck dessine à travers cette dramaturgie. La différence surgit en effet des aspects structurels inhérents au texte dramatique, c'est-à-dire que ce lieu est occupé en tant qu'aire de jeu par des actants-personnages. Il ne s'agit pas seulement de l'image en elle-même, mais de la dynamique même de l'action représentée et, dans cette perspective, la symbolisation proposée peut être menée plus loin.

Toujours selon Pavis (1980: 154), le théâtre est "le lieu de l'extériorité, où l'on contemple impunément une scène, en s'en tenant soi-même à distance. C'est, selon Hegel, le lieu de l'objectivité et c'est aussi celui de la confrontation entre scène et salle; donc, apparemment, un espace extérieur visible et objectif". Mais il est aussi espace intérieur, "l'autre scène", de l'identification et de la projection du spectateur. Il faut en venir, à présent, à une lecture plus théâtrale de l'espace proposé dans Intérieur. On retrouve en effet, cette

scène concrète sous la forme d'une citation, à l'intérieur même de la structure du texte: la maison est figurée comme la métaphore de la scène frontale, articulée selon une dialectique de l'ouverture et de la fermeture, lieu divisé entre la scène et la salle; elle est, par la présence du Vieillard et de l'étranger, puis de Marthe et Marie et finalement, de façon monstrueuse, par la foule, soumise au regard de spectateurs, eux aussi métaphores des regards de la salle vers la scène. La figure rhétorique du théâtre dans le théâtre, très claire ici, est l'objet d'une étude de M. Schmeling (1982) par laquelle l'auteur prétend saisir l'évolution du théâtre, "dans la mesure où le théâtre qui reflète le théâtre, reflète aussi les transformations que la réception du texte a subies" (o.c., p.3). Dans cette réflexion, le caractère critique et ironique du procédé est vu comme un moyen de rompre avec l'illusion, surtout au XVIII^e et avec les romantiques. C'est en partie le cas ici, mais à travers une réflexivité qui renvoie le spectateur à lui-même, en tant que regard qu'il porte sur lui-même. En d'autres termes, les personnages-regardants observent à distance une image d'un bonheur fondé sur la non-connaissance de la réalité du monde extérieur et le Vieillard affirme: "Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder. J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la première fois que la vie m'a frappé". La découverte de la condition humaine dans cette image-reflet de l'homme, sous le

regard d'un pouvoir qui lui est supérieur, renvoie l'énonciateur à son propre statut. Le théâtre est cité comme médiateur dans ce processus cognitif, et il est d'autant plus curieux de vérifier que, à la même époque, les travaux de Freud et ses découvertes sur l'inconscient l'induisent à définir la division intrapsychique ou "clivage du moi" dans laquelle un dédoublement de l'ego peut s'exprimer en une séparation entre une partie qui observe et une partie qui est observée(66) .

C'est ici qu'il faut revenir à l'espace théâtral en tant que construction et à son mode d'investissement par les personnages. Le conflit réel se situe du côté de ceux qui, dans l'espace extérieur, représentent l'agression implicite du monde face à l'homme, ainsi que la distance entre eux: la maison doit être envahie, violée en quelque sorte, par l'action dont on sait qu'elle consiste en un message, une parole-acte destructrice que ces personnages doivent réaliser; l'énonciation ne sera effectuée qu'à la condition d'être précédée d'une traversée de l'espace entre le jardin et la maison. Les portes sont "de l'autre côté"; il se produira même un encerclement par l'invasion du jardin et la sortie des personnages de l'intérieur vers l'entrée de la maison. La

(66) Voir in Vocabulaire de Psychanalyse, de LAPLANCHE et PONTALIS, 1ère édition 1967, l'article "Clivage du moi".

parole, le temps et les gestes sont spatialisés et signifiés dans ce franchissement. Une étude détaillée des composants d'un lexique de l'espace permet de voir que les énoncés sont polarisés entre les verbes entrer, venir, s'approcher et, à l'opposé, attendre, ainsi qu'entre *ici* et *là* où sont inclus tous les autres lieux comme le fleuve, la route, les collines, les prairies et le monde. Une très grande quantité d'énoncés se rapportent à des mouvements, soit réalisés, soit empêchés. Une étude récente du concept de relation théâtrale par A. Helbo (1980, 100-104) a conduit ce sémioticien à l'hypothèse théorique suivante: de la même façon que Genette(67) a décrit une aptitude naturelle du langage à "exprimer" les relations spatiales, le jeu de langage étant "défini comme un système de relations purement différentielles" (1969: 45), par analogie, le théâtre peut être entendu comme art de relation. Par ailleurs, les linguistes utilisent abondamment la métaphore théâtrale pour décrire le langage même et sa pratique: Helbo cite notamment Ducrot à ce sujet (o.c., p. 101). C'est ainsi que le drame Intérieur, dans son apparente banalité, apparaît comme exemplaire de cette caractéristique constitutive du langage ainsi que du jeu théâtral où la place occupée dans

(67) Il s'agit de l'article "La littérature et l'espace" inclus dans Figures II, Paris, Seuil, 1969, p.43 à 48.

l'ensemble et le rapport avec ce qui l'entoure définit chaque élément. La figure du théâtre dans le théâtre, la métaphore de la "scène" construite sous le regard du spectateur est, selon Genette, "à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens" (o.c., p.47). Mais la présence des deux personnages dont les énoncés consistent à décrire et commenter l'image muette donnée à voir, montre également le rôle de médiation appartenant au texte entre l'espace scénique et l'univers que ce dernier représente, même si celui-ci est ici plutôt de nature psychique que socio-culturelle. Le discours théâtral en tant que "langage surpris" (KERBRAT - ORECCHIONI, 1984: 11) pour le spectateur, "récepteur additionnel" ou instance extra scénique, est présenté ainsi sous la forme d'un redoublement, entre le texte et l'image, entre le lieu scénique et l'espace imaginaire qu'il métaphorise. De l'ombre à la lumière, puisqu'au dénouement "on aperçoit le ciel étoilé, la pelouse et le jet d'eau sous le clair de lune", les personnages finissent par matérialiser la relation théâtrale, dans la fin de la séparation, par le passage du silence à la parole, entre le non-dit et le dit, faisant de l'épreuve de la mort et de la force de la fatalité le seuil de la connaissance: "Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement [...]. Il n'est pas déraisonnable d'envisager ainsi notre existence.

C'est, de compte fait, pour l'instant, et malgré tous les efforts de nos volontés, le fond de notre vérité humaine", écrit le dramaturge dans sa Préface au Théâtre de 1901. Un théâtre dont la signification est métaphysique, sans doute, mais qui est aussi un exemple du rôle que peut jouer la scène dans une réflexion sur les pouvoirs du langage.

4. LA MORT DE TINTAGILES

4.1. Le savoir, le pouvoir et la mort

Le quatrième et dernier drame du corpus, qui n'est pas inclus traditionnellement dans cette trilogie de la Mort du "premier théâtre" de Maeterlinck, a connu deux versions. La première est publiée en 1894 et est en cinq actes; la deuxième version, de 1905, est amputée de l'acte IV et la fin du troisième acte est modifiée. Si le texte, ainsi raccourci, devait permettre de renforcer la tension à partir d'une action de plus en plus réduite, un autre aspect, nouveau dans l'écriture du dramaturge, doit être cité: il s'agit de l'introduction de la musique, en tant que dépassement du drame, à partir du chant implicite dans la langue même de ces courts textes, reposant sur un dialogue intérieur que l'on ne peut entendre que dans les pauses, les silences ou le rythme des

gestes et des mouvements(68) . La version que nous étudions est la première, afin de rester dans le domaine thématique qui finit ici par s'inscrire dans le titre même par un triomphe apparent de l'explicite sur le tabou qui réleguait la mort au sous-dit ou à l'innommable.

Le désir de voir afin d'accéder à un savoir domine dans les œuvres antérieures à celle-ci, mais cette connaissance débouche sur la mort ou pour les Aveugles, se confond avec elle. La thématique du regard et de l'aveuglement est exacerbée dans Intérieur où les deux termes sont clairement équivalents à l'opposition savoir/non-savoir, l'accès à ce savoir se faisant par le franchissement de l'espace du silence et du non-dit, autre forme de transgression. Mais si, auparavant, la négation du savoir ou l'absence de réponses aux questions tragiques posées par les personnages semblaient dominer, dans ce quatrième texte, un personnage féminin, Ygraine, affirme d'abord l'équivalence entre voir et savoir avant d'en tenter une nouvelle, celle entre savoir et pouvoir; le drame trouve ainsi sa dynamique dans un désir de pouvoir afin de faire face au Mal absolu. A l'acte I, Ygraine révèle à l'enfant,

(68) Voir dans "Le Tragique quotidien" la définition par Maeterlinck du "dialogue du second degré", superflu ou inutile, "le seul que l'âme écoute profondément parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle".

Tintagiles, qui ignore pourquoi on l'a fait venir dans l'île, "ce [qu'elle sait]: "J'ai vécu bien longtemps comme une aveugle dans cette île; et tout m'y semblait naturel [...] mais une nuit j'ai appris qu'il devait y avoir autre chose... J'ai voulu fuir et je n'ai pu le faire". Choisissant de ne plus parler "de ce qu'on ne sait pas" (p.206-207), la jeune fille termine l'acte en disant: "nous veillerons sur toi, mon petit Tintagiles, et le mal ne pourra t'atteindre". Plus loin, Ygraine affirmera: "Je sais ce que cela veut dire" (p.214) à propos de la conversation entre les servantes, surprise par sa soeur Bellangère et liée à l'enlèvement de l'enfant.

4.2. Un titre explicite

Dans la suite des pièces du Théâtre publié en 1901-1902, La Mort de Tintagiles occupe une place particulière par son titre. Le substantif et le nom propre qui l'actualisent correspondent à deux ensembles composant l'univers dramatique des pièces des années 90. Le nom propre Tintagiles prend sa place dans le paradigme des dénominations archaïsantes dans le goût symboliste comme Maleine, Pelléas, Mélisande, Alladine, Palomides, mais, comme nous le verrons plus loin, il s'agit aussi d'un élément particulier à l'univers du merveilleux, de la magie des contes de fées que l'espace et la fable complètent. Mise à distance dans un monde de l'irréel, la pièce

est en ce sens distincte des trois précédentes, dont l'espace quotidien, mêlé à un fantastique ambigu, constituait le cadre dominant, et prendra plus aisément la forme d'une allégorie. Quant au substantif, Maeterlinck innove également dans la forme choisie comme couverture du contenu sémantique de l'énoncé. Il s'agit d'une construction nominale dans laquelle le nom propre constitue le thème avec la fonction de sujet et le substantif, le propos. Ce dernier est particulièrement intéressant pour l'analyse de l'aspect générique du texte. Nous partirons d'une analyse de cette construction; le lexème *mort*, sous la forme du substantif, est à la place de la forme verbale *mourir* au participe passé, adjectif attribut dans la phrase "Tintagiles est mort" qui correspond du point de vue sémantique à la construction nominale employée. En tant qu'intransitif, *mourir* n'a pas de voix passive, ce qui conduit à conclure, du point de vue strictement logique, que le sujet auteur de l'action, l'agent, est inexistant ou omis, on ne peut donc parler de sujet qu'en tant que celui qui subit l'action et est la finalité de la relation sans qu'il soit possible d'en dégager l'origine. L'expression "est mort" équivaut ainsi à celle d'un procès passé et à la description d'un état qui en résulte, subi par le sujet grammatical. Avec la valeur d'un participe présent passif, comparable à "étant mort", elle met en valeur un résultat dont la continuité et la permanence dominent. La mort est en fait un état dont le personnage constitue la

matérialisation, l'objet passif. Le titre semble ainsi exclure une dynamique de l'action dans le temps et fixer un référent au texte du drame pour lequel il s'agira de décrire l'événement, la suite des séquences significatives. D'un état, il faudra passer à un récit. Mimésis jusque dans son titre, la fiction dramatique est représentation dans les deux acceptations classiques du terme: "on peut entendre par représentation soit l'image d'un objet, soit l'action de constituer cette image de l'objet" (69). Le manque d'un sujet pour l'action est compensé par le choix du modèle du conte que recouvre également un ensemble de traits qui apparentent la structure actantielle du texte à celle du mélodrame.

4.3. Un genre pluriel.

Dans un conte de ses débuts littéraires, Maeterlinck avait déjà traité le *topos* de la mort de l'enfant, victime innocente: il s'agit du Massacre des Innocents, de 1886 où, dit-il, il

(69) Le numéro 154 de la *Revue des Sciences Humaines* consacré à "La Représentation" (1974) évoque dans l'article d'ouverture "Réflexions métaphysiques sur le concept de représentation" par P. TROTIGNON (p.195-201) l'ambiguité du terme, bien que les deux acceptations citées soient pertinentes. Le titre est ici la représentation du drame, lui-même imitation par le langage d'une action sous la forme de fiction dramatique.

s'était appliqué à reproduire les épisodes d'un tableau de Brueghel. Inséré dans "Les Débris de la Guerre", en 1916, le conte lui apparut ensuite comme une sorte de vision symbolique des événements du monde contemporain(70) . En tant que modèle, ce conte de jeunesse réapparaît dans La Mort de Tintagiles, par la thématique et dans les isotopies du texte, notamment celles du temps et de l'espace, ainsi que celles des personnages. Le XVIème siècle de Brueghel est représenté dans les soldats espagnols tuant les enfants du village à côté du château seigneurial; la même imagerie médiévale situe le drame dans un passé devenu légendaire, propre du conte de fées dans lequel est permise la présence simultanée du beau et du monstrueux, de l'atroce et du merveilleux. L'espace est construit sur l'opposition entre un château au fond de l'abîme (p.207), en ruines, dans l'ombre de la tour énorme "que le temps n'attaque point", en contraste avec "les grands monts qui l'entourent, [...] bleus durant le jour". Le temps est celui de la déception ou de la désillusion, si bien décrite par Ygraine ci-dessus, après un temps où "personne ne semblait avoir de soupçons". Les personnages sont organisés en deux groupes où les jeunes

(70) "Pour décrire [ces scènes] telles qu'elles viennent de se passer, il n'y aurait qu'à changer le nom des bourreaux et probablement, hélas! à en accentuer la cruauté, l'injustice et l'horreur" (MAETERLINCK, 1985: 18).

filles, l'enfant et un vieillard sont les victimes d'une Reine qui "ne se montre pas" et de ses servantes dont le rôle d'adjuvant est visible à la fin de l'acte III et dans l'acte IV lorsqu'elles s'emparent de l'enfant.

Plusieurs aspects sont également inspirés du mélodrame, dans sa forme "classique", pour reprendre une désignation d'un maître du genre, Pixerécourt, cité par M. de Rougemont(71) . L'un d'entre eux est constitué par le respect des principes aristotéliciens; ceci peut être surprenant, mais c'est l'auteur lui-même qui rappelle que le plus important dans une pièce est la fable, "l'assemblage des actions accomplies", dans la terminologie d'Aristote. Seul le mélodrame, au XIXème siècle, a valorisé les péripéties et les événements pathétiques devant susciter "l'intérêt". Les caractères seront donc secondaires: c'est ainsi que la division se fait "entre les bons et le méchant"(72) , ce dernier étant le sujet actif faisant entrer le mal dans le monde. L'issue normalement est constituée par la victoire du héros "désintéressé" (ibid.); à partir de 1820 cependant, le mélodrame à fin pessimiste, où le traître est bien puni, mais après la mort de ses victimes, devient de plus en plus fréquent. Le modèle ici est repris, mais sans

(71) *Revue des Sciences Humaines*, n°162, 1976:163-170.

(72) Voir A. UBERSFELD, ibid, p.193-203.

qu'apparaisse la satisfaction finale de la punition du Mal. De la même manière, le traître ou le méchant n'est pas un personnage présent, visible sur la scène, sauf à travers ses agents, les servantes. L'espace fermé, doublement représenté par l'île, puis par le château avec sa tour, est dominé par cet actant-absent, qui en fait un lieu de la destruction, du Mal brisant le bonheur: "Je me suis dit un jour que j'allais être heureuse... Il n'en fallut pas davantage; et quelque temps après notre vieux père mourait et nos deux frères disparaissaient", raconte Ygraine. Le mélodrame, sous-jacent, est réutilisé, mais aussi mis en question; si l'objectif du genre est de restaurer l'ordre et de supprimer les conflits, Maeterlinck en cette fin de siècle fait dire à son héroïne: "Je n'ai pas confiance en l'avenir". La relation entre une forme et une thématique que l'on peut renvoyer sur le plan idéologique à un passé mythique, assimilé à "la récupération et [au] rachat de la Révolution" (UBERSFELD, 1976:199), est annulée dans une perspective qui nie dorénavant tout avenir, même s'il s'agit d'un postulat illusoire. Après la réconciliation de l'ère bourgeoise, la scène proclame le retour des conflits devant la perte définitive de sens d'un système de valeurs qui est démenti par l'Histoire elle-même. Mort du mélodrame avec un retour au récit mythique, marqué par l'onirisme et la violence du conte merveilleux, voilà deux parcours que ce drame signale, orientant sa signification.

4.4. Une signification idéologique

L'échec de l'héroïne contre la Reine est au centre de la signification de ce drame sur le plan idéologique. Il semble que ce théâtre, dont la dimension métaphysique est très nette jusque-là dans les œuvres qui ont été analysées, assume à ce moment un discours dans lequel l'Histoire, bien que de façon métaphorique, puisse prendre place. En effet, le sujet de l'action destructrice et triomphante est décrit en ces termes: "Elle est la mère de notre mère et elle veut régner seule [...]. Elle a peur que quelqu'un ne s'élève à sa place; et c'est, sans doute, à cause de cette crainte qu'elle a voulu qu'on t'amène ici" (p.208-209). Ygraine trouve dans cette formulation une des dimensions de l'explicite qui est signalé par le titre; mort et pouvoir forment un couple que, plus tard, Meyerhold identifiera dans sa lecture de l'œuvre à la lumière des événements révolutionnaires de 1905: "En 1905, quand l'agitation populaire couvait dans les rues de Moscou, on préparait au Studio de Moscou la mise en scène de La Mort de Tintagiles où se faisait sentir, invisible mais terrible, le personnage de la Reine. Ce fantôme suscitait une impression sinistre à cause de ce souffle de mort qui faisait trembler tout ce qui, sur scène, était vivant. On écrasa la révolution dans la rue, mais le théâtre poursuivait son œuvre révolutionnaire" (1973: 272). Les deux lieux où se réalise le

conflict, the summit of the island to act I and then, in the castle at the bottom of the abyss, the room in the apartment, symbolize the historical character which appears in filigree behind the metaphysical vision of the work, by the opposition between the individual and power, renouncing the tragedy of the classic; "real" "Trauerspiel" or "jeu/spiel" of "deuil/Trauer", this theater is an allegory to say the truth, to make explicit the world. The tragic modern, who would not want to exclude History, resurges by exacerbating the opposition between the violence that reveals the crime of power absolute at act V and its contrary, grace and the fragility of the child sacrificed (73). Death ravages life as a destiny of every living being, but it finds agents in the immanence of History. This is what the theater pretends to "say" since its origins; the poet and dramatist recognizes himself when, in his Preface to the 1901 edition, he criticizes his first theater and proposes to accompany its evolution in time: "let's try to vary the appearance of the unknown who surrounds us and to discover a new reason to live and persevere, we will gain by alternating our sadnesses in the

(73) This drama insistently on the character of the child whose beauty blinds; it is compared to the Little Poucet (p.286) sowing gold coins on his way and the last act makes particularly moving his disappearance.

mêlant d'espoirs qui s'éteignent et se rallument" (o.c.,VII). Ce dernier drame pour marionnettes a ainsi une valeur critique et de transition dans le genre qui a été mis à l'épreuve de la scène entre 1890 et 1895; ceci explique sans doute qu'en 1905, un metteur en scène comme Meyerhold ait pu le voir comme un retour aux sources du théâtre, de la tragédie antique qui, réconciliant l'Homme avec son destin, laissait aussi un message de vie (o.c., p.113). Il serait excessif de parler d'une tragédie optimiste, mais nul doute que la formule de la trilogie de la mort s'est éteinte; le théâtre de Maeterlinck prendra une voie nouvelle qui, pour certains biographes comme G. Compère, passe par l'actrice Georgette Leblanc(74) et, sans doute, par la fin de la période symboliste du théâtre dont la production écrite n'aura guère connu que deux grands moments avec Maeterlinck et A. Jarry, inventeur de la marionnette grotesque nommée *Ubu-Roi*.

(74) Sans tomber dans les excès du biographisme, il faudrait tout de même signaler ce point puisque le lien créé avec le milieu théâtral s'est accentué à partir de cette rencontre.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il semble que l'on puisse considérer que l'inclusion du théâtre de Maeterlinck, écrit dans les années 1890-1895, dans la dramaturgie de crise du tournant du siècle telle que l'analyse P. Szondi, se justifie pleinement. Bien qu'étant très peu jouées actuellement, au contraire de celles de Tchekhov, Ibsen ou Strindberg qui appartiennent à ce même groupe, ces pièces sont, pour l'histoire du théâtre, des exemples non négligeables. En effet, le drame symboliste du "premier théâtre" de Maeterlinck représente un travail dynamique de production et de réception textuelles. Construites à partir de l'héritage de la forme canonique du drame qu'elles réemploient en la mettant en confrontation avec une thématique pour laquelle celle-ci est inadéquate, ces petites pièces en un acte sont le lieu privilégié d'une réflexion sur un genre dans son inscription historique. Elles permettent ainsi, simultanément, une mise en

évidence des éléments constitutifs du drame ainsi que celle des limites et des potentialités que l'époque moderne leur réserve.

Les principes méthodologiques et théoriques offerts par la recherche actuelle dans le domaine des études théâtrales doivent permettre une approche des textes capable de fournir à la théorie des genres et à l'histoire littéraire des éléments de clarification quant aux questions posées par l'esthétique du mouvement symboliste. Dans le théâtre, la volonté d'innover était consciente et programmatique: il suffira de revenir aux écrits essentiels de Mallarmé pour s'en convaincre. Cependant, la réalisation de ces principes théoriques dans la production textuelle des dernières années du siècle est souvent décevante et les textes véritablement représentatifs et aboutis sont peu nombreux, d'où l'enthousiasme de Mirbeau devant La Princesse Maleine.

C'est ainsi que les textes du corpus ont été lus et analysés à la lumière de leurs liens avec la littérature, c'est-à-dire de la production non-dramatique du poète Maeterlinck, notamment de ses thèmes et de ses motifs ainsi que de ses influences; ils ont été rendus également à leur contexte historique et resitués dans la période de bouleversement qui marque les deux dernières décennies du XIXème, préfigurant la modernité qui sera consacrée après 1920 dans les choix artistiques de rupture et de renouveau de l'après-guerre. Leur relation avec les modèles, de conformité ou de déviance, est

aussi un domaine de recherche productif, car les drames de Maeterlinck sont le lieu de confrontation entre deux comportements antagoniques: le réemploi du drame dans son expression canonique et historique, au service d'une thématique qui exclut ce modèle, celle de la mort, seule matière de ces drames, et de la fatalité à laquelle l'homme est soumis comme seule explication au mystère de l'existence, faisant de lui un objet passif et immobile. Elle exclut toute forme de conflit interhumain ou de relation entre sujets parlants et agissants.

L'ancrage principal de cette étude devait donc se situer autour de la question de l'échange langagier au théâtre, du dialogue en tant que matérialisation de la relation intersubjective telle que le drame, né à la Renaissance, l'avait consacrée: "Tous les thèmes de l'art dramatique s'exprimèrent à l'intérieur de cette sphère intersubjective [...]. Or le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain était le dialogue [...]. La suprématie du dialogue et donc de l'échange interhumain du drame indique que celui-ci n'a d'autre matière que la reproduction du rapport entre les hommes" (SZONDI, 1983: 13-14). L'intérêt des travaux provenant d'une linguistique de l'énonciation, telle que les théoriciens la développent actuellement, est évident. C'est dans le repérage des éléments textuels rendant compte des énoncés en tant que "situés" dans un échange que déterminent les éléments spatio-temporels ou les rapports de force entre

actants, que pourra être clarifiée la spécificité d'une écriture maeterlinckienne, interrogeant le drame, forme dans l'histoire. La situation d'énonciation dans laquelle le dialogue a lieu est le plus souvent analysable dans les didascalies, mais elle est aussi repérable dans ses rapports avec les conflits inscrits dans la tension dramatique de ces "drames statiques", dans l'action minimale dont peut rendre compte une étude de la fable. Il ne s'agissait pas, cependant, de réaliser une simple description des phénomènes textuels observables, puisque ceux-ci sont le lieu même du travail de l'écrivain en tant que responsable de l'interrogation dont la formule canonique est l'objet.

C'est pourquoi il semble nécessaire d'introduire ici une autre considération, tenant compte du statut de ces textes, écrits pour la scène, mais se défiant de la représentation comme d'une contrainte imposée à l'idéalisme du projet artistique symboliste. Les textes théoriques, déclarations de principe ou réflexions générales qui surgissent en ce sens, signalent de façon violemment une question qui intéresse particulièrement les études littéraires, celle de la nature de ce qu'on peut appeler les études théâtrales. Pour P. Pavis, le terme renvoie à une pratique "[s'affirmant] d'entrée contre la littérature (et donc le drame écrit), pour poser [sa] différence radicale: [son] appartenance au monde de la scène, de la représentation, des arts du spectacle" (1989: 95), donc à

un ensemble qui ne se limite pas au texte. D'autre part, ce même auteur privilégie une définition du théâtre comme objet d'études qui repose sur l'importance de celui-ci en tant que relation, engageant acteur, rôle et spectateur dans un événement au présent.

Quelles sont les conséquences de cette définition pour une étude du théâtre visant de façon privilégiée le domaine de création en rapport avec le littéraire, c'est-à-dire le texte? Comme notre lecture a tenté de le montrer, le découpage textuel entre dialogues et didascalies impose un travail qui implique nécessairement une étude des conditions d'exercice de la parole par les personnages et ceci appartient bien plus à la pratique scénique qu'à la seule pratique textuelle, bien que celles-ci ne puissent être coupées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'un autre vaste domaine d'études peut être envisagé à partir de la lecture du texte dramatique, intéressant cette fois surtout les échanges interartistiques, implicites dans le texte même et réalisés dans la mise en scène. Sur le plan historique et littéraire, la marque et l'influence de l'œuvre wagnérienne sur les symbolistes sont bien connues; les collaborations des Nabis aux décors du Théâtre de l'Œuvre et le travail de Debussy sur Pelléas et Mélisande, entre autres, traduisent cette tentative, déjà célébrée par Baudelaire dans ses réflexions critiques et théoriques, d'une convergence des arts. Le texte dramatique peut être, pour la littérature comparée, le

lieu privilégié d'une réflexion sur les fonctions du littéraire et du non-littéraire.

Une dernière remarque est à rattacher à l'inscription des textes de notre corpus dans l'historiographie littéraire. C'est une réflexion du dramaturge lui-même qui la suscite. Dans une lettre à Edmond Picard, en 1891, Maeterlinck affirmait: "Ces études trop spéciales, trop originales même, ne vieillissent-elles pas plus vite qu'une simple étude des passions générales et nues? Peut-être. Ainsi, l'on pourra toujours relire Shakespeare et Racine. Mais dans vingt ou soixante ans pourra-t-on encore supporter la lecture d'Ibsen, par exemple?" (1985: 153). De façon paradoxale, c'est bien l'œuvre d'Ibsen qui a été retenue, avec les drames de Tchekhov ou Strindberg, et que l'on retrouve inscrite dans le canon littéraire. Par manque d'efficacité scénique, la plupart des drames symbolistes ont été, dès leur production, exclus de l'espace que construit le lecteur ou le spectateur de réception des textes. Cependant, le relevé fourni par les travaux de J. ROBICHEZ a pu prouver que le drame de Maeterlinck avait, au contraire, été bien accueilli à la scène. Capables de réaliser la jonction du texte et de la scène, ces drames sont néanmoins ancrés d'une manière très (ou trop) particulière dans l'esthétique symboliste, ce qui pose un autre problème intéressant pour les études littéraires: dans quelle mesure la réalisation scénique d'un texte dramatique, conditionné dans

son écriture par la représentation visée, permet-elle que le genre dramatique soit étudié comme les deux autres genres principaux de la littérature? Efficace pour une réception immédiate, le drame de Maeterlinck perd son actualité lorsque le style même qui le justifie se transforme ou disparaît. Quel est ainsi le statut du texte dans les études théâtrales et comment l'intention auctoriale et la réception du lecteur ou du spectateur supportent-elles la variabilité inhérente au mode d'être inévitablement historique de ces œuvres littéraires?

À nouveau se pose la question de la spécificité de la production dramatique qui se situe à la fin du siècle dernier. Symptôme de crise, elle a permis que soit introduit l'élément épique dont TODOROV donne une caractérisation adéquate à notre cas: "L'œuvre épique n'est pas une forme fixe; elle doit, comme le drame, être constamment développée en s'opposant opiniâtrement à la Tradition et à ses représentants" (1984: 113). Cet élément nouveau, qui a fait du drame symboliste un genre hybride, est celui qui, par la suite, appartiendra aux œuvres qui consacreront véritablement un changement du drame. C'est pourquoi la suggestion de F. de TORO, proposant une nouvelle historiographie, cessant d'exclure mutuellement sémiotique et histoire, trouve son sens dans un projet de travail: "un modelo que privilegie el texto literario, conectándolo con otros textos y con su contexto histórico" (1987: 189).

Maeterlinck a abandonné tôt la formule de son "drame statique" et, dès La Mort de Tintagiles, amorcé un retour à une thématique plus sensible aux conflits et aux tensions de son époque. Le pessimisme et la lucidité des écrivains de la fin du siècle sont à la source d'un autre regard sur le monde, replaçant le discours dramatique dans le champ de la cité, pour reprendre le terme de A. UBERSFELD (1991), de ses rapports avec le réel et de sa capacité d'énoncer les interrogations essentielles de la condition humaine, dans un véritable retour aux origines.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIEN, M.

1990 *La versification*, Paris, PUF (coll. que sais-je?).

ARIÈS, P.

1983 *Images de l'Homme devant la mort*, Paris, Seuil.

ARISTOTE

1969 *Poétique*, texte établi et traduit par J. HARDY, Paris, Les Belles Lettres.

ARTAUD, A.

1923 *Préface*, in "Serres Chaudes", de M. Maeterlinck, Paris, Stock.

BABLET, D.

1975 *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, C.N.R.S..

BACHELARD, G.

1981 *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BARRE, A.

1981 *Le Symbolisme; essai historique sur le mouvement en France de 1885 à 1990*, Genève, Slatkine.

BARTHES, R.

- 1971 *Essais critiques*, Paris, Seuil.
1979 *Sur Racine*, Paris, Seuil.

BENVENISTE, E.

- 1966 *Problèmes de linguistique générale*, vol I, Paris,
Gallimard.

BRUNEL, P.

- 1979 "Littérature", in CASSOU, J. (org.) *Encyclopédie du
Symbolisme*, [Paris], Aimery Somogy.

COMPÈRE, G.

- 1990 *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture.

CORNULIER, B. de

- 1981 *Prosodie: éléments de versification française*, in
Théorie de la littérature (ouvrage collectif présenté
par KIBÉDI VARGA, A), Paris, Picard, p. 94-133.
1982 *Théorie du vers: Rimbaud - Verlaine - Mallarmé*,
Paris, Seuil.

DECAUDIN, M.

- 1960 *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de
présence française, 1895-1914*, Toulouse, Privat.
1982 "La retrempe" ou le vers libre, in *Le Symbolisme en*

France et en Pologne, "Romanica Wratislaviensia"

nº 614, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, p. 5-11.

1986 (et LEWERS, D.) *Littérature Française*, vol 8, Paris, Arthaud.

DELCROIX M. et HALLYN F.

1987 (sous la dir. de) *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.

DELEVOY, R. L.

1982 *Le Symbolisme*, Genève, Skira.

DUCROT, O.

1980 *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.

FLAHAUT, F.

1978 *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil.

FREUD, S.

1985 *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.

GENETTE, G.

1979 *Figures II*, Paris, Seuil (coll. points).

1982 *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

- 1986 *Introduction à l'architexte*, in G. GENNETTE, H.R. JAUSS et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- 1987 *Seuils*, Paris, Seuil.

GOBIN, P.

- 1974 *Igitur, idée de la tragédie et tragédie de l'idée et Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, in *Actes du Colloque de London (Canada)*, Paris, Minard.

HANAK, M. J.

- 1974 *Maeterlinck's symbolic drama. A leap into transcendence*, Louvain, E. Peeters.

HANSE, J.

- 1962 *La genèse de "L'Intruse"*, in *Bulletin de l'Académie Royale de langue et littérature française de Belgique*, t.XL, n°3, p.182-184.
- 1965 *Introduction, notes et variantes des Poésies Complètes de Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du livre.

HELBO, A.

- 1980 *Le discours théâtral, une sémantique de la relation*, in R. DURAND (org.), *La Relation théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

HESS, E.

- 1984 *The Symbolist movement in Belgium*, in A. BALAKIAN (org.), *A Comparative History of literature in the European languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

INGARDEN, R.

- 1971 *Les fonctions du langage au théâtre*, in "Poétique", VIII, Paris, Seuil, p.531-538.

JANKELEVITCH, V.

- 1989 *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon.

JAUSS, H. R.

- 1978 *Pour une esthétique de la réception*, (alld. 1974), Paris, Gallimard.

JUIN, H.

- 1972 *Écrivains de l'Avant-siècle*, Paris, Seghers.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.

- 1984 *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, in "Enjeux", V, Bruxelles, Labor-Nathan, p. 7-26.

KOHLER, H.

- 1984 *Symbolist theater*, in A. BALAKIAN (org.), A

*Comparative History of literature in European
Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

KONRAD, L. B.

- 1982 *Symbolic action in modern drama: Maurice Maeterlinck*,
in J. REDMOND (org.), *Drama and Symbolism*, Cambridge,
University Press.

KRISTEVA, J.

- 1985 *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

KUSHNER, E.

- 1989 *Articulation historique de la littérature*, in M.
ANGENOT et al., *Théorie littéraire, problèmes et
perspectives*, Paris, PUF.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B.

- 1967 *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF.

MAETERLINCK, M.

- 1949 *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France.
1965 *Poésies Complètes*, (éd. définitive, avec
introduction, notes et variantes par J. HANSE),
Bruxelles, La Renaissance du Livre.
1979 *Théâtre I, II, III*, (présentation de M. de ROUGEMONT,

réimpression de l'édition de Bruxelles-Paris,
1901-1902), Genève, Slatkine.

1985 *Introduction à une psychologie des songes*
(1886-1896), (textes réunis et commentés par S.
GROSS), Bruxelles, Labor.

MALLARMÉ, S.

1989 *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard.

MELETINSKY, E.

1989 *Sociétés, cultures et fait littéraire*, in M. ANGENOT
et al., *Théorie littéraire, problèmes et*
perspectives, Paris, PUF.

MICHAUD, G.

1961 *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet.

MOISAN, C.

1987 *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, PUF.
1990 *L'Histoire littéraire*, Paris PUF (coll. que
sais-je?).

PAVIS, P.

1980 *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales.
1989 *Études théâtrales*, in M. ANGENOT et al., *Théorie*

littéraire, problèmes et perspectives, Paris, PUF.

PONGE, F.

1961 *Méthodes*, Paris, Gallimard.

POSTIC, M.

1970 *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Nizet.

POUILLIART, R.

1962 *Maurice Maeterlinck de 1889 à 1891*, in "Annales de la Fondation Maeterlinck", VIII, 1962, p.11-37.

PRAZ, M.

1977 *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle, le Romantisme noir*, (ital, Firenze, G. S. Sansoni, 1966), Paris, Denoel.

RAYMOND, M.

1963 *De Baudelaire au Surrealisme*, Paris, Corti.

ROBICHEZ, J.

1955 *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche.

1957 *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche.

ROUBAUD, J.

1988 *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay.

ROUBINE, J.-J.

- 1990 *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.

ROUGEMONT, M. de

- 1976 *Le mélodrame classique: exercice de poétique rétrospective*, in "Revue des Sciences Humaines", n°162, Lille, Presses Universitaires de Lille, p.163-170.
- 1979 *Présentation in Théâtre I, II, III*, de M. Maeterlinck, Genève, Slatkine.

RYNGAERT, J.-P.

- 1991 *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

SARRAZAC, J.-P.

- 1989 *Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible*, in *Le Théâtre en France*, II, Paris, A. Colin.

SCHAEFFER, J.-M.

- 1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

SCHÉRER, J.

- 1977 *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

SCHMELING, M.

1982 *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Minard.

SEARLE, J.R.

1972 *Les actes de langage*, Paris, Hermann.

SZONDI, P.

1983 *Théorie du drame moderne*, (alld. 1956), Lausanne, L'âge d'Homme.

THOMASSEAU, J.-M.

1984 *Les différents états du texte théâtral*, in "Pratiques", XLI, Metz, CRESEF.

TODOROV, T.

1984 *Critique de la critique*, Paris, Seuil.

TORO, F. de

1987 *Semiotica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.

TROTIGNON, P.

1974 *Réflexions métaphysiques sur le concept de représentation*, in "Revue des Sciences Humaines", n°154, Lille, Presses Univers. de Lille, p.195-201.

UBERSFELD, A.

- 1976 *Les bons et le méchant*, in "Revue des Sciences Humaines", n°162, Lille, Presses Universitaires de Lille, p.193-203.
- 1977 *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales.
- 1978 *Sur le signe théâtral et son référent*, in "Travail Théâtral", XXXI, p.120-123.
- 1980 *Notes sur la dénégation théâtrale*, in R. DURAND (org.), *La relation théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- 1981 *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris, Éd. Sociales.
- 1982 *Maeterlinck et l'objet théâtral*, in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, "Romanica Wratislaviensia", n° 614, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, p.117-126.
- 1986 *Pour la théorie des actes de langage au théâtre*, in *Le texte dramatique/ la lecture et la scène*, "Romanica Wratislaviensia", n°895, Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, p.75-86.
- 1991 *Le théâtre et la cité, de Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-AISPA.

VEINSTEIN, A.

- 1968 *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I -Un parcours: Maeterlinck, poète symboliste | 10 |
| 1. Un procès de l'esthétique traditionnelle | 12 |
| 2. <u>Serres Chaudes</u> , un recueil de l'avant-théâtre | 20 |
| CHAPITRE II -Un programme: Maeterlinck, théoricien du drame symboliste | 27 |
| 1. Un théâtre à venir | 30 |
| 2. Mallarmé: le drame idéal | 33 |
| 3. Le décor-tableau | 37 |
| 4. L'action immobile | 40 |
| 5. Le dialogue du second degré | 43 |
| 6. Le drame analytique | 46 |
| CHAPITRE III -Lectures: un théâtre du tragique quotidien | 48 |
| 1. L'Intruse | 53 |
| 2. Les Aveugles | 105 |
| 3. Intérieur | 128 |
| 4. La Mort de Tintagiles | 146 |
| CONCLUSION | 157 |
| Bibliographie | 165 |
| Table des matières | 176 |