



RESSENYES

Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck suivi de Maurice Maeterlinck, Les Aveugles, La Mort de Tintagiles*, Paris, Eurédit, 2006, 221 pp.

L'observation de certaines caractéristiques communes aux pièces de ce qu'on appelle «le premier théâtre de Maeterlinck» ont amené Paul Gorceix à l'étude de synthèse qu'il présente dans ce volume intitulé *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, titre très pertinent puisque les œuvres en question, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur* et *La mort de Tintagiles*, sont exclusivement consacrées au thème de la mort.

Précédées d'un *Avant propos* où Gorceix pose ses principes, le volume est articulé sur deux parties: *La dramaturgie maeterlinckienne: mise en perspective* et *Théâtre pour marionnettes*, la première visant à montrer en quoi consiste le «tragique quotidien», sujet constant de la réflexion maeterlinckienne, et la deuxième constituant l'étude de ce tragique dans les pièces objet de son étude. Cette deuxième partie encadrée, elle-même, par deux chapitres: «*La Vie profonde*», reproduction du chapitre de *Le Trésor des humbles* et *Symbolisme de Maeterlinck et modernité*.

Le premier chapitre constitue un aperçu très intéressant de la situation théâtrale en France lors de la parution de *la Princesse Maleine* (1899). Gorceix met en relief les éléments qui sont à la base de la critique acerbe que Maeterlinck porte à la langue et la culture françaises, car elles véhiculent une forme de pensée rationaliste qui a aboli la capacité naturelle de suggérer ce qui est de l'ordre de l'occulte. Par contre, il loue celles des peuples germaniques et celles des Flamands qui ont su sauvegarder la qualité du signe magique, son pouvoir de communication qui leur permet d'établir le lien entre l'homme et ce qui le dépasse. C'est bien pour cela que même si Maeterlinck admire Villiers, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud et s'il lit Huysmans, sa sensibilité le porte vers des sources étrangères: Ruysbroeck, Böhme, Novalis et les romantiques allemands, l'ésotérisme de Swedenborg, Walt Withman, Emerson, etc.

La critique systématique de l'éthos français est lourde de conséquences, car elle annonce deux catégories esthétiques opposées qui touchent toutes les formes de l'art. Dès *La Princesse Maleine* et ses premières œuvres, on peut constater la dimension donnée par Maeterlinck à la catégorie du naïf et du symbolique qu'avait incarnés, d'ailleurs, toute la culture médiévale. Ces prémisses sont indispensables pour évaluer la provocation, l'audace du premier théâtre de Maeterlinck. La réhabilitation de l'acte théâtral n'a pas de sens pour lui que si l'on y réintroduit le pouvoir magique des signes, l'efficacité du symbole et des vieux mythes.





N'ayant pas, ou ne voulant pas avoir l'esprit d'un théoricien, les réflexions de Maeterlinck sur la dramaturgie ne constituent pas un ensemble cohérent et bien organisé. Il nous lègue des documents épars où il s'interroge sur ce «tragique quotidien» dont la compréhension le hante et qui ne cessera jamais de le faire tout en sachant qu'elle dépasse la sphère de notre raison. Malgré tout, il en fera l'essence de son théâtre. Condamnant toute mimésis, il inaugure un théâtre de l'immobilité, où il sera question de voir non pas les crises d'un moment ponctuel, mais «ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre», dans l'existence d'une âme en elle-même. Le concept d'«âme», étranger, dans le cas de Maeterlinck, à toute connotation religieuse, relève de la croyance en un moi profond et mystérieux qui s'oppose aux certitudes immédiates que la science tend à confirmer. La rupture avec le drame d'action constitue l'acte le plus révolutionnaire de sa dramaturgie. Son but est de montrer «l'homme dans sa totale impuissance en face des fatalités trop confuses du destin». La tragédie qu'elle représente se suffit à elle-même. L'action, élément essentiel du drame depuis Aristote, n'a plus de place ici; le combat entre la passion et le devoir auquel nous avait habitués la tragédie française, s'y révèle désuet.

Même si Maeterlinck fait appel à Ibsen pour conforter sa conception d'un théâtre sans action, Gorceix tient à souligner, à la fin de cette première partie, les différences qui caractérisent les deux dramaturges. Il met en relief, aussi, l'influence que Schopenhauer a exercée sur Maeterlinck et la plupart de ses contemporains. Si pour le philosophe, le héros n'expie pas ses fautes personnelles, mais le péché originel, les victimes maeterlinckiennes expient le seul péché d'exister.

La deuxième partie a été consacrée à l'étude des quatre pièces, citées ci-dessus, faisant partie du «Théâtre pour marionnettes». Quelque peu répétitive, forcément, parce qu'il s'agit d'illustrer ce qui a été dit dans la partie précédente et de relier les pièces entre elles, elle n'en est pas moins très intéressante, car elle met en relief ce qu'il y a de singulier dans chacune de ces pièces. Ainsi, *La Princesse Maleine* (1890), inspirée d'un conte des Frères Grimm, inaugure un théâtre qui fait appel à des sentiments élémentaires qui existent en dehors de toute concession à l'histoire. Si Maeterlinck n'y réussit encore la réduction en un acte qu'il réussira dans *L'Intruse*, *Intérieur* ou *Les Aveugles*, il y met en place le procédé d'un langage qui signe l'arrêt de mort du discours rhétorique. Par le critère métaphysique sur lequel repose, ainsi que par ce langage fait de pressentiments et d'intersignes, de silences et d'attentes, *La Princesse Maleine* annonce les pièces qui vont suivre. Dans *L'Intruse* et *les Aveugles*, toutes les deux aussi de 1909, la trouvaille de la pièce en un acte exerce toute sa force. Maeterlinck comprend que c'est la forme qui traduit le mieux la réalisation du drame statique. *L'Intruse* met sur la scène le «tragique quotidien». L'homme





y est confronté aux puissances inconnues et à la mort qui le guette de partout. Dans ce théâtre, conçu comme le langage propre à l'expression du destin et de la vie cosmique, Maeterlinck réalise la mutation des valeurs qu'il tient de la pensée mystique et, à la manière de Novalis, il voit la nuit et la mort non pas comme des synonymes des ténèbres, mais des révélations spirituelles. La peur, qui monte graduellement et dont la pièce tire la force et la densité, va de pair avec la mise en place du «dialogue du second degré» –pauses et silences– qui se veut aux antipodes de la rhétorique classique. Avec *Les Aveugles* s'accomplit l'expérience la plus étrange et la plus révolutionnaire que l'on puisse imaginer. C'est cette pièce qui accomplit le mieux la notion de théâtre statique. Gorceix la décrit comme étant «la pièce la moins anthropocentrique de Maeterlinck, le drame le plus cosmique où celui-ci a su rendre sensible, au-delà de l'âme, la toute puissance du cosmos et de la mort». La cécité, motif qu'il avait déjà exploité dans *L'Intruse*, réapparaît ici, devenue impuissance.

Si *L'Intruse* et *Les Aveugles* se recoupaient par le thème de la cécité, *Intérieur* et *L'Intruse* se recourent par le thème de l'irruption de la mort dans une famille. Le déroulement de l'événement, pourtant, est différent, ainsi que la forme du dialogue qui diffère nettement du dialogue du second degré employé dans *L'Intruse*. Les déclarations courtes et dépourvues de cohérence ne répondent plus au sentiment d'effroi à l'égard de la mort que l'on constatait dans *L'Intruse*; elles y sont provoquées par une agitation nerveuse et par l'émotion. Avec ce texte, Maeterlinck illustre de façon remarquable l'écriture du non-dit et de l'incertitude.

Par *La mort de Tintagiles*, ce dernier petit drame «pour marionnettes» Maeterlinck clôt une période de sa production dramatique. Il a recours, comme dans *la Princesse Maleine* au conte de fées, mais ici c'est pour montrer la cruauté du destin qui vient frapper les êtres les plus innocents: les enfants. Maeterlinck revient à la pièce en cinq actes bien que leur longueur ne dépasse pas celle des pièces en un acte. Se servant d'images chargées d'un ésotérisme qui lui est propre, le dramaturge réalise le drame qui constitue le symbole le plus significatif de la révolte de la créature humaine contre la cruauté de la vie. Pour la première fois dans son œuvre les personnages s'allient pour lutter. Ygraine préfigure la femme énergique que nous trouverons, plus tard, dans l'Ariane de *Barbe-bleue* ou Monna Vanna.

Dans le dernier chapitre encadrant l'étude de ces quatre pièces, Gorceix présente une synthèse des aspects exposés jusque là, mettant en relief la modernité que le symbolisme maeterlinckien ainsi que la perception de la réalité de l'homme intérieur à laquelle il souscrit ont supposé pour la dramaturgie du XXe siècle. Les deux pièces accompagnant l'essai, *Les Aveugles* et *la Mort de Tintagiles*, ne semblent pas obéir à des critères précis, si ce n'est qu'à compléter





RESSENYES

la longueur accordée au volume. Comme dans tous ses ouvrages, Gorceix fournit un appareil bibliographique très intéressant, ainsi que des annotations qui constituent une grande source d'information pour le lecteur, témoins de son érudition et d'une longue vie consacrée à l'étude.

Lidia Anoll

