

Catherine Treilhou-Balaudé

## Voir au lieu d'agir, Maeterlinck ou le drame du regard

«Il faut décoder ses mots et ses phrases - énigme, oracle, haïku -, les faire entendre entre sensation et vision.»  
Claude Régy (1)

**U**NE QUESTION cruciale, à l'œuvre dans le premier théâtre de Maeterlinck, pourrait être formulée ainsi : voir ou ne pas voir. Voyants et voyeurs se détachent sur fond d'aveuglement réel (*Les Aveugles*, l'aïeul de *L'Intruse*) ou symbolique, et il serait aisé de suivre, de pièce en pièce, le thème obsédant de l'impossibilité de voir. Ne pas voir le visible s'accompagne souvent, chez les personnages maeterlinckiens, de la faculté de percevoir les forces obscures qui régissent le monde, ou la mort faisant irruption parmi les vivants. Ceux qui voient sont entourés à la fois de Tirésias et d'Œdipe. Il s'agira donc ici de mettre en évidence la substitution de la vue, de la vision et de l'injonction à voir, à l'action et à l'injonction à agir, dans l'écriture dramatique de Maeterlinck, et d'en proposer quelques interprétations. À travers le phénomène de méta-théâtralité induit par l'hypertrophie du «voir» dans le premier théâtre de Maeterlinck se dessine en effet la figure complexe du spectateur rêvé par le dramaturge pour son théâtre, la clôture du texte sur lui-même excluant non tant la représentation en tant que telle que le code décorativiste de la mise en scène à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

### Le regard inaugural

L'ouverture des premières pièces de Maeterlinck s'effectue de manière récurrente sur la mise en place d'un regard sur un objet supposé présent :

---

Catherine Treilhou-Balaudé  
Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Ses travaux portent essentiellement sur la réception et la mise en scène de Shakespeare en France depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Elle a organisé en 1997 une journée d'études sur la découverte des comédies de Shakespeare sur la scène française de 1870 à

1914. Elle a publié *Victor Hugo et Verlaine* (Paris, Nathan, 1991 et 1992) et collaboré à des ouvrages collectifs, entre autres *La scène et ses miroirs*, «Hamlet» / «La Nuit des rois», Paris, CNDP, 1998, le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de M. Corvin (3<sup>e</sup> éd.), ainsi qu'à diverses revues (*L'Avant-Scène Théâtre, Romantisme*).

un paysage (*La Mort de Tintagiles*), un personnage (*Alladine et Palomides*), un groupe de personnages et un lieu (*Intérieur*), une manifestation visuelle : c'est le début de *La Princesse Maleine*, fortement inspiré de celui d'*Hamlet* (2), proposant comme contexte au drame à venir la nuit, l'angoisse, le désordre cosmique :

«(Acte I, Scène 1. Les jardins du château. Entrent Stéphanos et Vanox.)  
Vanox.- Quelle heure est-il ?  
Stéphanos.- D'après la lune il doit être minuit.  
Vanox.- Je crois qu'il va pleuvoir.  
Stéphanos.- Oui; il y a de gros nuages vers l'Ouest. - On ne viendra pas nous relever avant la fin de la fête.  
Vanox.- Et elle ne finira pas avant le petit jour.  
Stéphanos.- Oh ! oh ! Vanox !  
(Ici une comète apparaît au-dessus du château.)  
Vanox.- Quoi ?  
Stéphanos.- Encore la comète de l'autre nuit !  
Vanox.- Elle est énorme !  
Stéphanos.- Elle a l'air de verser du sang sur le château !  
(Ici une pluie d'étoiles semble tomber sur le château.)  
Vanox.- Les étoiles tombent sur le château ! Voyez ! voyez ! voyez !  
Stéphanos.- Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles ! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles !  
Vanox.- On dit que tout ceci présage de grands malheurs !» (3)

Nous sommes face à une situation fondatrice du théâtre : ici et maintenant, avant cette première question qui fait écho au «Who's there ?» inaugural de la tragédie d'*Hamlet*, il n'y a rien. La parole et le regard font advenir le moment et le lieu du théâtre : la nuit et le cosmos sur lequel s'attachent deux regards.

Les questions posées par la sentinelle, personnage par excellence du regard nocturne et scrutateur, trahissent tension et inquiétude. Mais tandis que dans *Hamlet* la scène de guet initiale instaure l'atmosphère propice à l'intervention du spectre, action mémorable s'il en est, les sentinelles de *La Princesse Maleine* commentent longuement, diversement, et comme gratuitement les signes donnés par le ciel, dans le silence de la nuit : l'un de manière «poétique», traduisant immédiatement le visible en métaphores («elle a l'air de verser du sang sur le château», «on dirait que le ciel pleure»), l'autre décrivant le spectacle à la manière d'un chœur, reflétant l'opinion commune encline à la superstition («on dit que»...).

Pendant ce temps le commencement de l'action proprement dite a lieu ailleurs, dans le château dont les fenêtres illuminées volent ensuite en éclats. La querelle entre les deux familles qui devaient unir leurs enfants n'est pas montrée. À la fin de la scène seulement, lorsque les personnages du drame pénètrent dans le jardin, l'espace de la contemplation est envahi par les derniers remous de l'action. L'espace du «voir» et celui de l'«agir» sont contigus, mais c'est le premier que choisit significativement de représenter Maeterlinck, en privilégiant la posture du personnage-spectateur,

témoin et interprète des événements, sur celle du personnage *agissant*, sujet par excellence de toute *mimesis* selon Aristote (4).

#### «Alladine et Palomides»

Le début d'*Alladine et Palomides* est également évocateur de cette démarche consistant à immobiliser par le regard un univers dramatique à peine esquissé : un personnage seul, Ablamore, décrit ce qu'il voit, Alladine endormie, jeune fille qu'il ne peut approcher et contempler que pendant son sommeil puisqu'elle le hait :

«Je n'ose me pencher sur elle qu'aux moments où ses yeux ne peuvent plus me voir... J'ai quelques instants tous les soirs; et le reste du jour, je vis à ses côtés les yeux baissés...» (5).

Cette pièce, qui appartient au groupe des petits drames pour marionnettes, s'ouvre sur un problème d'adresse aigu : aucun pacte n'ayant été noué avec le lecteur ou le spectateur, celui-ci n'identifie pas l'interlocuteur d'Ablamore. Il pourrait s'agir d'une forme de monologue intérieur, mais alors pourquoi décrire pour soi ce que l'on voit : «elle est belle, ainsi, les cheveux sur les fleurs et sur l'agneau familial» (6) ? Si ce discours s'adresse à un spectateur virtuel, la même question se pose : pourquoi décrire ce qu'il verra probablement ? Dans une autre hypothèse, ce discours pourrait ne s'adresser qu'à un lecteur, afin de l'aider à construire une scène imaginaire, à moins qu'une scène réelle ne montre autre chose que ce spectacle d'Alladine endormie et d'Ablamore penché sur elle. Que l'enjeu soit de brouiller les pistes de l'énonciation ou de miner le terrain de la représentation mimétique, cet «arrêt sur image» inaugural suffit à remettre en question le processus ou le protocole de mise en place de l'action dans le drame.

#### Voir et dire

Outre ce regard inaugural, qui ouvre un espace et permet l'amorce du discours, l'instance regardante peut envahir tout le discours et affecter l'ensemble de la dramaturgie par le biais de la description ou du commentaire.

Récurrente est en effet la posture annoncée initialement et répétée ensuite : celle d'un personnage se trouvant devant quelque chose, décrivant et commentant, seul ou plus souvent en dialoguant avec un autre, ce qu'il voit. Parfois, une motivation dramatique est donnée à cette situation : un personnage décrit à l'autre ce qu'il voit parce que l'autre ne le voit pas. C'est l'aïeul aveugle de *L'Intruse* demandant à sa fille ce qu'elle voit par la fenêtre, puis questionnant sans cesse, de plus en plus angoissé par des bruits et des visions intérieures.

Mais le plus souvent, cette motivation est absente. Ce que voit celui qui décrit, l'autre le voit aussi; le dialogue n'informe pas, il se nourrit d'emblée de la variation et du commentaire, de l'interprétation.

«Intérieur»

Tout au long de la pièce d'*Intérieur*, deux personnages désignés comme le vieillard et l'étranger regardent par une fenêtre restée ouverte évoluer paisiblement, à l'intérieur d'une maison, le soir, les membres d'une famille à laquelle ils doivent annoncer la noyade, probablement suicidaire, de la fille aînée. Le temps de la pièce est celui d'une parole différée qui ferait acte (l'annonce), au profit de la contemplation et de la description du tableau trompeur de la tranquillité humaine. Le vieillard et l'étranger immobilisent ce tableau dans l'avant-catastrophe, par le regard et le commentaire. Le lecteur-spectateur de la pièce, lui, sait dès le début ce que doivent apprendre les personnages frappés par le malheur, et peut s'intéresser au cheminement du message, de l'extérieur vers l'intérieur. Maeterlinck réinvente en quelque sorte dans ce dispositif particulier la situation du spectateur antique ou contemporain face à l'*Œdipe roi* de Sophocle ou à toute autre pièce dont la fable lui serait bien connue : un spectateur libéré de la tension vers le dénouement événementiel, disponible au déroulement du discours et à celui des images proposées par ce dernier : en somme, un spectateur assez proche de celui qu'espérera Brecht pour le théâtre épique, notamment dans les «Notes sur *Mahagonny*», spectateur suscité, provoqué par la dramaturgie.

La pièce s'achève avec l'annonce de la nouvelle, dont les conséquences ont été anticipées, examinées, *visualisées* pendant toute la pièce. En entrant à l'intérieur de la maison pour annoncer la terrible nouvelle, le vieillard sort du champ dramatique, devient à son tour objet de regard et de commentaire. À aucun moment l'intérieur de la maison ne devient lieu scénique.

L'événement lui-même, à savoir la transmission et la réception de la terrible nouvelle, est évacué en tant que séquence dramatique pertinente, au profit d'un drame du regard à plusieurs plans : les personnages du «tableau», ou de la scène à l'intérieur de la scène, regardent - se regardent entre eux, regardent vers le dehors - et sont regardés par le vieillard et l'inconnu, eux-mêmes placés sous le regard invisible de puissances supérieures; de plus, Maeterlinck ayant choisi la forme dramatique, ils sont aussi virtuellement placés sous le regard des spectateurs :

«*Le vieillard*.- Ils regardent l'enfant...  
*L'étranger*.- Ils ne savent pas que d'autres les regardent...  
*Le vieillard*.- On nous regarde aussi...» (7)

Le drame du regard est d'essence métaphysique : vivre, c'est être sous le regard d'autres qui en savent plus que nous sur nous-mêmes. Une frontière décisive s'installe, dans le drame, entre ceux qui savent qu'ils

vivent sous le regard de puissances invisibles et ceux qui, ne le sachant pas, suscitent la pitié mais aussi la critique :

«Ils ont trop de confiance en ce monde... 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... Ils sont si sûrs de leur petite vie.» (8)

On rejoint presque, curieusement, l'image baroque du *theatrum mundi*, à ceci près que le constat de la théâtralité de l'existence humaine n'exalte pas le pouvoir d'illusion du théâtre, mais dévoile douloureusement l'illusion de vivre libre.

La pluralité des regards portés sur le même objet est génératrice de dialogue : dans *Intérieur*, ainsi que dans la plupart des autres pièces, ce sont au moins deux personnages, parfois trois, qui commentent et interprètent le même «spectacle» : le vieillard et l'étranger, le vieillard et ses petites-filles, Marthe et l'étranger. L'habitant sédentaire et le nomade, la vieillesse et la jeunesse, le masculin et le féminin : Maeterlinck a multiplié dans *Intérieur* les points de vue subjectifs à partir desquels le visible est saisi et interprété.

Les moments les plus intéressants de la pièce me semblent être ceux où cette pluralité de regards induit la divergence des discours qui en rendent compte. Loin de se limiter à une «description alternée», expression par laquelle Peter Szondi caractérise le dialogue maeterlinckien (9), le dialogue est informé par les points de vue de ceux qui parlent. Lorsque, face au même «spectacle», un personnage *fait voir* à l'autre en interprétant le sens caché de ce qu'ils voient tous deux, la description est souvent assumée par une voix et approuvée par l'autre. On peut alors parler d'une «structure d'initiation», récurrente dans la pièce : l'étranger détient la sagesse de celui qui n'est pas touché de près par les événements et les décrit sans passion, le vieillard possède la supériorité de l'âge et de l'expérience par rapport à ses petites-filles, mais celles-ci possèdent une intensité particulière du regard et de l'émotion.

À certains moments, le récit choral à deux voix devient discordant. Ainsi, le vieillard et l'étranger n'ont pas vu le même «tableau» de la jeune morte : pour le vieillard, telle Ophélie, elle «flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes» (p. 178); selon l'étranger au contraire, «ses bras pendaient le long du corps». Nous retrouvons l'opposition déjà observée à propos de *La Princesse Maleine* entre un regard poétique et un autre prosaïque, l'un tendant à produire une image esthétisée de la mort, et l'autre soucieux de maintenir le cap d'une objectivité dure.

Ce qui est vu reste à interpréter, ne prend sens que dans l'intentionnalité d'un regard. Les «points de vue» se multiplient à la fin de la pièce, avec l'arrivée des deux jeunes filles et surtout le déplacement du vieillard de l'espace où l'on regarde vers celui où l'on est regardé.

Lorsque le vieillard est entré à l'intérieur de la maison, sa petite-fille Marthe et l'étranger poursuivent le récit à deux voix mené précédemment

par le vieillard et l'étranger. Le récit de l'étranger devient purement factuel, décrivant l'entrée du vieillard, geste après geste, conjecturant les mots échangés. Il est relayé par des didascalies indiquant les mouvements des personnages situés à l'extérieur de la maison et de ceux de l'intérieur. C'est une pantomime réaliste que ces didascalies décrivent : gestes de saluts, gestes pour ôter le manteau du visiteur, le faire asseoir, postures respectives de celui qui parle et de ceux qui écoutent. La scène naturaliste que le dramaturge fait mimer aux personnages du tableau dans les didascalies et le commentaire proféré par les personnages du dehors deviennent parfaitement redondants. La question de l'adresse se pose alors de nouveau : à qui s'agit-il de faire voir deux fois, visuellement et verbalement, ce tableau ? pas aux deux jeunes filles ni aux autres spectateurs arrivés en foule, qui le voient aussi. Selon moi, il s'agit ici de la dernière transformation d'un dispositif construit tout au long de la pièce, à l'intention du lecteur-spectateur réel, qui distribue à des instances différentes la pantomime et la parole : les personnages du tableau jouent de façon muette l'irruption terrible et inattendue de la mort, d'autres acteurs, non impliqués dans l'action, la décrivent, voire la « parlent », en allant jusqu'à conjecturer les paroles prononcées :

«*L'étranger*.- «...Il recule... Il a l'air de dire : 'Ah ! c'est vous !...' Il lève les bras...» (10)

La dissociation du langage gestuel et du langage verbal évoque l'expression symbolique du théâtre de marionnettes, que Maeterlinck, ainsi que tant d'autres poètes symbolistes, érige en contre-modèle d'un théâtre de comédiens décevant. La scène que toute la pièce a retardée et laissé attendre est représentée sur un mode symbolique à l'extrême, qui affirme la primauté du langage secondaire restituant dans les mots un événement silencieusement mimé, sur l'échange dramatique primaire, nécessairement banal, ce «ah! c'est vous» que la scène pourrait représenter, mais dont le discours narratif attribué à l'étranger enchâsse et annule la banalité. La rencontre, et même l'échange verbal entre le vieillard et la famille ont été auparavant anticipés, «répétés» au sens théâtral : la dissociation finale entre le tableau mimé et la parole confère à cette séquence, presque épuisée à l'avance dans le dialogue, la force du tragique quotidien : la situation la plus ordinaire et conventionnelle, l'échange de formules de salutation entre deux personnes de connaissance, devient alors la plus lourdement annonciatrice de catastrophe.

#### «La Mort de Tintagiles»

Dans *La Mort de Tintagiles*, enfin, autre petit drame pour marionnettes, voir et dire sont les actes que choisit à nouveau de représenter Maeterlinck, au détriment des événements factuels constitutifs de la fable. De l'arrivée d'un enfant à sa mise à mort, ceux-ci se déroulent dans un hors-scène contigu aux divers lieux de la fable, la contiguïté contribuant de manière décisive à la perception, par le lecteur-spectateur, des choix dramaturgiques opérés par Maeterlinck. À l'acte IV, pour ne prendre qu'un exemple,

Tintagiles endormi est arraché des bras de ses sœurs. Cette action n'est pas représentée, mais curieusement relatée par anticipation, au futur, à l'intérieur de la description du tableau formé par Tintagiles et ses sœurs endormis :

«nous ne parviendrons pas à entrouvrir ses mains...»  
«il faudra que l'on coupe les cheveux de l'ainée» (p.30).

La scène représente le corridor, ce qui est décrit se déroulant dans la chambre contiguë. Ne pas montrer l'événement mais se tenir à sa lisière, à son seuil spatio-temporel : juste à côté et juste avant, dans son imminence, avec la très faible incertitude que laisse le fait que cela n'est pas encore advenu (11). Le récit choral des deux servantes adressé à la troisième, flux narratif continu distribué entre deux voix, donne à «voir imaginairement» dans les mots ce qu'une scène ne pourrait donner à voir à un public que si elle était une chambre, un *Kammerspiel* : des êtres immobiles, silencieux, au plus profond de l'abandon, de l'inconscience, dans le sommeil (12) et les rêves qui le traversent. Le passage au récit illustre les limites de ce que la scène de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, à l'exception de quelques théâtres *à côté*, peut représenter : ce que Maeterlinck voudrait mais ne peut donner à voir autrement que dans les mots, le cinéma pourra le capter dans les plans rapprochés.

## Interprétations

La mise en crise du drame par Maeterlinck ne vise pas seulement l'écriture dramatique traditionnellement centrée autour de l'action : les conséquences du dispositif «voir/faire voir» sont plus radicales encore sur la vocation du texte à être représenté, son devenir scénique, et sur la relation établie entre le texte dramatique et le lecteur-spectateur.

L'hypertrophie du visuel dans le texte apparaît comme une contestation de la vocation du texte de théâtre à être représenté, et de la scène à illustrer de façon mimétique un univers fictionnel : si le discours décrit, commente et interprète l'espace destiné à devenir l'espace scénique, et ceux qui l'occupent, quelle place le «metteur en scène» et le spectateur sont-ils en mesure de revendiquer ?

C'est le sens de l'exemple du début d'*Alladine et Palomides* : si la scène montre la chose même que décrit celui qui parle, à savoir Alladine endormie, elle est redondante, et même appauvrissante par rapport au spectacle intérieur qu'imagine le lecteur. On se situe alors dans la perspective mallarméenne sur la représentation. Ce piège ne pourra être déjoué que lorsque l'image scénique se sera affranchie du mimétisme. Alors, absolue devient la liberté du metteur en scène et du scénographe de Maeterlinck de montrer non la chose vue mais le fantasme qui guide le regard, ici le fantasme érotique naissant de la contemplation secrète du sommeil de l'être aimé, vulnérable et disponible.

Tout aussi fortement, l'écriture dramatique du premier Maeterlinck conduit à une mise en crise de la réception et de l'instance spectatrice. Les «spectateurs dans la pièce» d'*Intérieur* la referment sur elle-même, et exilent le spectateur réel : en faisant occuper la scène par des spectateurs décrivant ce qu'ils voient ou ont vu, peut-être Maeterlinck invite-t-il son lecteur-spectateur à des formes plus élaborées de réception que celles, d'identification à des personnages ou à une action, qu'appelle le drame classique.

Les «gros plans» descriptifs de *La Mort de Tintagiles*, quant à eux, exaltent le lecteur au détriment du spectateur.

On a souvent interprété ces stratégies d'évitement du spectateur et de la scène, observables chez Maeterlinck et plus généralement dans le théâtre symboliste, comme un rejet de la représentation : tout autant, elles invitent à l'invention d'autres modes de représentation.

Ainsi, la mise en crise de la forme dramatique dans le premier théâtre de Maeterlinck, pour reprendre la notion qui fédère les interventions de ce colloque, loin de priver de sens la forme dramatique, se révèle au contraire éminemment dynamique : en piégeant la tentation mimétique de la mise en scène (reproduire les choses vues), il s'agit d'offrir le texte comme problème à la représentation. Cette résistance du texte à la mise en scène, résultant de l'intention d'écrire un théâtre anti-théâtral, donne précisément sens au recours à la forme dramatique. Celle-ci est bien la plus adéquate dans la mesure où l'on se situe dans un espace métaphysique mais non théologique, dans un théâtre de la conscience en tant qu'elle se représente elle-même sur une scène imaginaire, et où ce qui intéresse le dramaturge n'est pas l'affirmation de vérités révélées mais la pluralité des regards et de la parole qui interprètent le visible et scrutent l'invisible.

(1) Maeterlinck (Maurice), *La Mort de Tintagiles*, Arles, Actes Sud, 1997, «Répliques», commentaire dramaturgique de Claude Régy, p. 48.

(2) Le nom du vieux roi Marcellus condense à

l'évidence les personnages d'Hamlet père et de Marcellus, la sentinelle qui ouvre la tragédie d'*Hamlet*.

(3) Maeterlinck (Maurice), *Théâtre complet*, I,

Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 3-4.

(4) Dès le chap. II de la *Poétique*, la *mimesis*, à l'œuvre dans les différents genres poétiques, est définie comme représentation d'hommes en action (*prattontas* en grec, chap. II. 48 a 1), et notamment dans la fiction dramatique : *prattontas* est le participe présent d'un des verbes grecs signifiant «agir». On retrouve ce participe dans la célèbre définition de la tragédie, au chap. VI, où il désigne également la nature du travail de l'acteur réalisant vocalement et gestuellement le personnage. Voir à ce sujet la note très éclairante de l'éd. de la *Poétique*, texte, trad., notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 194.

(5) Maeterlinck (Maurice), *Théâtre complet*, II, *op. cit.*, p. 117-118.

(6) *Ibid.*, p. 118.

(7) *Ibid.*, p. 183.

(8) *Ibid.*, p. 190-191.

(9) Szondi, dans le développement de sa *Théorie du drame moderne* consacré au premier théâtre de Maeterlinck, décrit le dispositif d'*Intérieur* comme un processus de réification de l'homme, en mettant l'accent sur l'objet épique, la famille muette : «Le 'dialogue' entre l'étranger, le vieillard et ses deux petits-enfants sert presque exclusivement à la représentation épique de la

famille muette (...) Même le dialogue animé n'est au fond qu'une description alternée» (*Théorie du drame moderne*, trad. P. Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 52). Pour ma part au contraire, j'insisterai sur l'émergence corollaire, non certes de subjectivités constituées (le vieillard, l'étranger, les jeunes filles n'accèdent pas véritablement à ce statut), mais de points de vue subjectifs variés qui transforment parfois le dialogue en quasi-débat sur la nature et le sens de ce qui est donné à voir.

(10) Maeterlinck (Maurice), *Théâtre complet*, II, *op. cit.*, p. 197.

(11) Toute la dernière séquence de la pièce est écrite dans le régime temporel particulier de la jonction du présent à l'avenir, d'une mort annoncée, inévitable, mais pas encore tout à fait advenue, temps de la raréfaction des mots et de la perception silencieuse de l'écoulement même du temps, qui submerge la particularité de la situation (l'enfant appelant sa sœur à l'aide et prenant conscience, dans l'épouvante, de l'impuissance de celle-ci).

(12) Il y a là un nouveau souvenir diffus de Shakespeare, celui de l'évocation par Tyrrel du sommeil des enfants d'Édouard avant leur massacre (*Richard III*, IV, sc. 3, 1-22).

© « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999. <http://www.thea.ucl.ac.be/>