

ATMOSPHERE ET SUR-PRÉSENCE CHEZ MAETERLINCK

Au sujet de la mise en scène d'*Intérieur* par Claude Régy en 1985, Arnaud Rykner écrit :

On a souvent tendance à voir dans les œuvres de Maeterlinck et de l'ensemble du mouvement symboliste un univers éthéré, une sorte de degré zéro du mysticisme, dont la peinture s'est largement faite le relais. On oublie pourtant – et une étude des textes ainsi que de leur genèse le prouve aisément – que ce symbolisme-là n'est que l'habillage extérieur d'un nouveau rapport au réel, lui-même rendu possible par les nouvelles images qui s'imposent après 1880 [...], autant de graphies qui ne doivent rien au travail du langage et qui font comprendre d'une part que le réel ne se donne que comme empreinte, d'autre part qu'il est illimité dans son essence, alors même qu'il reste soumis aux lois du visible pour ce qui est de sa perception¹⁴².

Se fondant sur une étude de dispositifs photographiques dont la diversité atteste d'une transformation profonde de la perception¹⁴³, Arnaud Rykner montre que la dramaturgie de Maeterlinck et à travers elle le symbolisme théâtral, sont abusivement qualifiés de « métaphysiques ». Certes, leur enjeu spécifique est

¹⁴² Arnaud Rykner, « Traces d'un passage – Maeterlinck, Claude Régy et *Intérieur* », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), p. 81.

¹⁴³ Dans son étude, Arnaud Rykner fait notamment apparaître l'importance de la photographie instantanée, qui saisit le mouvement au vol et permet de voir l'instant invisible, mais aussi celle de la chronophotographie, qui capte près de deux mille images par seconde, et de la radiographie, qui fait voir l'intérieur des corps.

d'ouvrir la perception de l'infini, mais ils contribuent surtout à interroger le réel et sa perception à partir de ses lisières. Ainsi, concernant la mise en scène d'*Intérieur*, là où Maeterlinck indique une maison avec portes et fenêtres, Régy choisit de supprimer toute séparation entre intérieur et extérieur¹⁴⁴. La famille n'est plus cadrée dès lors par la succession des fenêtres mais donnée à voir sans une médiation qui ferait écran à la vision. Parmi les propositions de la scénographe Noëlle Ginéfri, Claude Régy opte pour celles qui tendent à illimiter la vision et choisit l'inachèvement, comme traduction spatiale d'un espace intérieur qui serait ainsi dilué et propagé. L'espace scénique est agrandi à la fois par son extension jusqu'au cœur de la salle et par un sable recouvrant l'espace scénique. Est ainsi créé un « espace unique, sans rupture et sans fioritures [...] où pourra circuler la matière illimitée de l'œuvre maeterlinckienne, où pourront se déposer les traces de cet imaginaire commun (de vie et de mort) exploré par le dramaturge¹⁴⁵ ».



[Fig. 13] *Intérieur*, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, festival d'automne à Paris, 1985, photographie Marc Enguerand

Arnaud Rykner fait ainsi apparaître un paradoxe qui fonde le mouvement de la dramaturgie maeterlinckienne : si le réel est illimité dans son essence, la perception du réel en revanche ne l'est pas et reste soumise aux lois du visible. Comment dès lors, par le travail des dispositifs de représentation et en tournant le dos à la figuration, ouvrir la voie de la perception ? Nous montrerons dans ce chapitre que le diaphane, qui travaille précisément par retranchement perceptif, ouvre un mouvement suggestif qui confère à l'écriture maeterlinckienne force et

¹⁴⁴ Ce principe sera conservé dans la seconde mise en scène de la pièce, avec des acteurs japonais, en 2013.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

productivité au sein des esthétiques de la modernité. Nous interrogerons le traitement de la perception dans sa relation à une politique de la représentation dont Meyerhold notamment fera apparaître toute l'acuité.

Réception de la dramaturgie maeterlinckienne au début du XXe siècle

Influencé par l'ermite flamand Ruysbroeck et par Novalis, dont il traduit respectivement *L'Ornement des noces spirituelles* et *Les Disciples à Saïs*, Maeterlinck développe une conception mystique et cosmologique de l'existence, qui marque pour beaucoup la manière dont il considère l'art théâtral. Pour lui, l'art en général et le théâtre en particulier puisent leurs racines dans l'invisible et conduisent à un décentrement progressif. Ainsi, dans la préface de la réédition de son « premier théâtre », en 1901, écrit-il :

La haute poésie, à regarder de près, se compose de trois éléments principaux : d'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnées de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément est le plus important. Voyez un beau poème, si bref, si rapide qu'il soit. Rarement, sa beauté, sa grandeur se limitent aux choses connues de notre monde. Neuf fois sur dix il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel¹⁴⁶.

Dans la pensée maeterlinckienne, l'atmosphère apparaît comme cet espace diffus où se joue la rencontre avec l'inconnu, et l'indicible. Par l'influence qu'exerce l'infini dans sa pensée de la représentation, la poétique de Maeterlinck s'inscrit donc bien, malgré tout, dans une métaphysique. La difficulté pour le théâtre tient à la nature visuelle et matérielle de celui-ci, qui impose un travail particulier à la dramaturgie :

Mais le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de

¹⁴⁶ Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1901, p. X-XI.

quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein¹⁴⁷.

Se dessine ainsi la nécessité d'une méthode, d'une *praxis* dramaturgique apte à faire apparaître l'influence de l'inconnu dans les existences humaines, et que Maeterlinck théoriserait plus précisément sous l'espèce du « tragique quotidien ». Comme le naturalisme, le théâtre de Maeterlinck procède donc d'une herméneutique et d'une anthropologie qui empruntent toutefois des voies nettement distinctes. Aux théories inspirées par la médecine expérimentale et par la physiognomonie des espèces sociales, Maeterlinck fonde son anthropologie sur l'observation de la nature et du cosmos. C'est au symbole qu'il revient de révéler les correspondances entre les domaines et de mettre en mouvement l'imaginaire du lecteur-spectateur.

3-1-1 Théorie de l'image-symbole

En 1891 est publiée une vaste enquête sur l'évolution littéraire, menée par Jules Huret, qui interroge de nombreux écrivains sur leur pratique. Questionné par Jules Huret sur la manière dont il envisage le symbole, Maeterlinck explique que pour lui, « le symbole serait la fleur de vitalité du poème¹⁴⁸ », et qu'il existe deux types de symboles. Le premier, que Maeterlinck nomme « symbole de propos délibéré¹⁴⁹ », est notamment représenté dans la tradition rhétorique de l'allégorie. Maeterlinck dit ainsi de lui qu'il « est fait d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions¹⁵⁰ ».

L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui et irait, presque toujours bien au-delà de sa pensée¹⁵¹.

Si l'image-symbole de sens 1 que l'héritage rhétorique réalise à travers l'allégorie fait intervenir un mouvement de décryptage pensé par l'auteur, l'image-symbole de sens 2 naîtrait ainsi « à l'insu du poète », excédant son *intention*. L'image-

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. XII.

¹⁴⁸ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], Fontaine, Thot, 1982, p. 123.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

symbole de sens 2 mettrait ainsi en œuvre le potentiel de création du lecteur/spectateur, déplaçant l'axiologie façonnée par la rhétorique de l'antiquité et par sa réception classique. Ouvrant la voie aux recherches ultérieures des surréalistes, la pensée maeterlinckienne de l'image-symbole situe la création artistique dans le champ d'un inconscient que la psychologie moderne est en train de découvrir. La réponse de Maeterlinck à l'enquête de Jules Huret prononce donc le divorce entre un art qui figure, qui signifie et vise l'affectivité du lecteur, et une autre esthétique, fondée sur l'intuition et l'indéterminé, une esthétique qui ne décrit pas mais suggère et stimule le lecteur, ainsi que le montre Paul Gorceix :

En définissant le symbole comme une production spontanée, dont l'inconscient est le foyer, Maeterlinck ne fait rien moins que déplacer le centre de la création poétique [...]. Tandis que pour Maeterlinck l'allégorie reste une image assujettie à la pensée abstraite qu'elle a pour seule fonction de figurer, le symbole s'est affranchi des obligations imposées par la rhétorique classique, telles la transparence, l'univocité et la transitivité. L'image-symbole joue le rôle d'une clef de voûte dans le cadre d'une poétique, nouvelle, précisément dans la mesure où le symbole l'a libérée de la contrainte de la représentation figurative. Dès lors, la création symbolique est élevée au rang d'une création autonome, déliée du poids de la matière, libérée de ce que Novalis [...] appelle les 'sollicitations extérieures'. Le germe de la 'vie auto-imageante' peut alors se développer, générant une œuvre poétique, qui échappe à toute détermination externe¹⁵².

La transparence figurative promue par le *credo* classique fait ainsi l'objet, chez Maeterlinck, d'une altération qui concerne la perception et l'émotion. L'*opsis* classique, qui repose sur un mouvement d'élucidation qui se réalise à travers l'opération cathartique, est donc bloquée par l'esthétique du diffus qu'il promet. L'image-symbole tend ainsi à suspendre l'affect, ce que suggérait Novalis dans un des fragments traduits par Maeterlinck :

Il faut que toute production du poète soit symbolique ou émouvante. Emouvant veut dire ici tout ce qui affecte, en général. Le symbolique n'affecte pas immédiatement. Il met en jeu l'activité personnelle. L'un stimule et provoque, l'autre touche et remue¹⁵³.

¹⁵² Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, Le symbolisme de la différence*, [1997], Paris, Eurédit, 2005, p. 254-255.

¹⁵³ Maurice Maeterlinck, *Fragments*, éd. Paul Gorceix, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1992, p. 277-278.

Près de cent ans séparent le texte novalisien de sa réception en France. Trois quarts de siècle ont donc été nécessaires pour que se développe un contexte favorable à la réception des notions de symbolisation, de suggestivité et d'obscurcissement sémantique. Paul Gorceix analyse ainsi :

Cet écart en dit long sur le blocage exercé par la poésie normative et par les préceptes classiques devenus en France de véritables poncifs, qui s'appellent clarté et compréhensibilité¹⁵⁴

La poétique maeterlinckienne opère donc sur le plan des sens, de la perception du monde, mais aussi sur le plan de son intelligibilité. L'obscurcissement physique et sémantique fait apparaître une ontologie qui prend ses racines dans le silence et dans l'invisible. Elle met en œuvre une esthétique de l'indéfini dont Albert Mockel, à la même période, fait l'éloge. Partant du postulat selon lequel « préciser une idée c'est la borner¹⁵⁵ », Mockel établit une corrélation entre l'intuition de l'infini et une esthétique de l'indéfini qui marquent à part égale la poétique de Maeterlinck :

Cette hantise de l'infini, nous ne pouvons la traduire que par l'indéfini. – Par des images qui nous suggèrent indéfiniment un rêve qui les surpasse¹⁵⁶

3-1-2- De l'infini à l'indéfini : Maeterlinck et les « brumes du Nord »

Dans l'étude qu'elle consacre au théâtre symboliste, Mireille Losco-Lena a montré qu'au choix d'un répertoire venu de Belgique (Maeterlinck), d'Allemagne (Hauptmann) ou des pays scandinaves (Ibsen, Strindberg, Bjornson) correspond une atmosphère particulière au sein de laquelle la « présence sensible [...] donne une sorte de consistance à l'invisible¹⁵⁷ ». La fonction du théâtre elle aussi évolue :

Il ne s'agit plus de construire une image hiératique et d'une mouvance fantasmagorique, mais de concevoir un volume où la lumière affirme sa présence énigmatique¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, Le symbolisme de la différence, op. cit.*, p. 248.

¹⁵⁵ Albert Mockel, *Propos de littérature*, [1894], dans *Esthétique du Symbolisme*, texte présenté, édité et précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 92.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁵⁷ Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral, op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁸ *Id.*

Les pièces de Maeterlinck se prêtent particulièrement à ce traitement, ce qui lui vaut de figurer parmi les auteurs les plus emblématiques de ce nouveau répertoire. Si elles sont célébrées par les uns, les pièces de Maeterlinck sont inversement pourfendues par les tenants d'une esthétique fondée sur la clarté française et le modèle de la pièce bien faite, au premier rang desquels le critique Francisque Sarcey. En 1895 par exemple, au sujet de la mise en scène d'*Intérieur* par Lugné-Poe, Sarcey qui a assisté à la représentation, écrit ainsi :

Le rideau se lève. La scène représente une rue. Au fond trois fenêtres derrière lesquelles on aperçoit, à travers les vitres sans rideaux, autour d'une lampe, toute une famille, le père lisant le journal, la mère cousant, une fille au piano, l'autre assise avec une broderie entre les mains ; autant du moins que l'on peut distinguer, car nous sommes plongés dans une obscurité profonde ; la salle est noire, le devant de la scène est noir, et le fond, derrière les fenêtres, est faiblement éclairé par une lampe ; des ombres, comme dans une lanterne magique qui serait mal éclairée, s'y dessinent et s'y meuvent vaguement¹⁵⁹.

Baigné dans l'ombre qui règne à l'avant-scène, très faiblement éclairé par une lumière qui a tendance à silhouetter les présences, le spectacle rend Sarcey perplexe. Souscrivant pour partie aux codes du théâtre d'ombres et des spectacles de lanterne magique, son étrangeté visuelle est perçue par Sarcey avec une perplexité et une ironie qui ne le quitteront pas. L'obscurcissement apparaît comme une faiblesse, il trahit une perte, sans que jamais le geste esthétique qui le fonde ne soit réellement questionné. Quelques années auparavant, Sarcey avait déjà fustigé la mystification des « brumes du Nord » dans la mise en scène des *Aveugles* donnée au cours de l'une des soirées du Théâtre d'Art en décembre 1891¹⁶⁰. *Les Aveugles*, qui sont donnés à la suite de *La Geste du roy*, sont évoqués par Sarcey en ces termes :

Il fait toujours nuit, le rideau tombe.
Il se relève pour *Les Aveugles* de Maeterlinck.
Il fait toujours nuit. Je vois confusément, sur une scène qui est noire comme la gueule d'un four, une dizaine de personnages assis, en diverses postures. Je ne sais pas très bien ce qu'ils disent, parce

¹⁵⁹ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 18 mars 1895.

¹⁶⁰ Le théâtre d'Art propose en décembre 1891 une très longue soirée qui propose le programme suivant : une récitation poétique, *La Geste du Roy*, puis *Les Aveugles* de Maeterlinck, suivi de *Théodat*, pièce en un acte de Rémy de Gourmont, puis *Le Concile féérique*, pièce en un acte de Jules Laforgue, suivi du *Cantique des cantiques*, dans une traduction et une mise en scène de Paul Roinard.

qu'ils parlent tout bas, comme on fait dans la nuit. Sur quelques mots qui m'arrivent par ci par là, je comprends que ce sont les aveugles d'un hospice, situé non loin de la mer, que l'aumônier de l'établissement a menés en promenade et qu'il a abandonnés [...]. Les aveugles ont un chien. Ce chien, je ne l'ai pas vu parce qu'il faisait noir sur la scène. Mais il en est question dans le dialogue, et à côté de moi une personne qui avait une jumelle automatique, l'a aperçu qui conduisait un des aveugles [...]. J'avoue que ce Maeterlinck me fait l'effet d'un fumiste, et sa pièce d'une mystification¹⁶¹.

La pièce de Maeterlinck n'échappe pas aux foudres d'une critique nationale qui privilégie le répertoire français. Le désarroi de Sarcey tient aussi à son horizon d'attente. Le critique cherche en effet dans le spectacle une stricte correspondance entre ce qui est suggéré par le texte et ce qui est montré sur scène, réflexe de spectateur conditionné par une tradition aristotélicienne qui place l'*opsis* sous l'égide du scriptural. Or l'écriture de Maeterlinck se refuse à transformer la scène en une traduction du texte, moins par rejet d'une poéticité dont les vertus ne cessent d'être affirmées que par refus d'une injonction de signifier qui maintient le texte théâtral sous l'égide du *logos*. Là où Sarcey en appelle à une rationalité prétendument française, le théâtre de Maeterlinck s'attache donc à ouvrir la suggestion à l'imaginaire du spectateur.

3-1-3- Une écriture de la résonance intérieure

Comme Maeterlinck dont il est un fin lecteur, Kandinski perçoit dans le signe abstrait un stimulant capable de mettre en mouvement l'imaginaire du spectateur. L'esthétique de l'abstraction, qu'il analyse dans *Du Spirituel dans l'art*, paru en 1912, constitue selon lui une « transition nécessaire du matériel au spirituel¹⁶² ». Au sujet des personnages de Maeterlinck, Kandinski note ainsi :

La princesse Maleine, les Sept Princesses, les Aveugles [...] sont vraiment des âmes qui cherchent dans le brouillard, que le brouillard menace d'étouffer et sur lesquelles plane une sombre et invisible puissance. L'obscurité spiriuelle, l'insécurité de l'ignorance et la peur de cette ignorance sont le monde de ses héros¹⁶³.

¹⁶¹ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 14 décembre 1891.

¹⁶² Wassili Kandinski, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, [1912], édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoel, Folio/Essais, 1989, p. 81.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 80.

Kandinski repère en outre le rôle-clé tenu par les images dans le théâtre maeterlinckien. Forteresses, corridors, nuits de lune, marécages sont autant d'éléments aptes à déclencher chez le spectateur ce qu'il nomme « résonance intérieure¹⁶⁴ ». Le travail de Maeterlinck et l'affinité profonde qui relie son œuvre à celle de Kandinski résident dans la manière dont l'écriture, comme la peinture, peut stimuler le mouvement suggestif et ouvrir l'imaginaire du spectateur. Poursuivant son analyse, Kandinski s'interroge donc sur la manière dont le langage opère sous la plume de Maeterlinck :

L'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, la répétition intérieurement nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot. Enfin, par la répétition fréquente (jeu auquel se livre la jeunesse et que l'on oublie plus tard), un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le son du mot [...]. Un mot, neutre au premier abord, peut prendre une signification sinistre. Un mot simple, d'usage courant (par exemple cheveux), peut, dans une application convenablement ressentie, donner une impression de désespoir, de tristesse définitive. Et c'est cela, le grand art de Maeterlinck¹⁶⁵.

En 1889, Maeterlinck signe dans *La Revue générale* « Ruysbroeck l'Admirable », un article important qu'il reprendra en tête de son *Introduction à l'Ornement des noces spirituelles* en 1891. Ce texte nous permet de mieux comprendre ce que Paul Gorceix a nommé « ésotérisme » de Maeterlinck, à savoir une propension à considérer la face invisible et immatérielle de l'apparaissant. La vie de l'ermite du Brabant ou du moins ce que Maeterlinck en perçoit sert de point de départ à une réflexion plus profonde sur la vie contemplative et la perception du monde. Partant du principe que, pour Ruysbroeck, « tout ce que nous voyons n'est pas là pour son propre compte et que la matière n'existe que spirituellement¹⁶⁶ », Maeterlinck en vient à évoquer la relation que l'ermite entretient avec le langage et avec le monde. Dans « Ruysbroeck l'Admirable », Maeterlinck écrit ainsi :

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁶⁶ Maurice Maeterlinck, « Ruysbroeck l'Admirable », *Revue générale*, octobre-novembre 1889, p. 472. En italiques dans le texte.

Toute cette œuvre d'ailleurs est comme un verre grossissant appliqué sur la ténèbre et le silence [...]. C'est de l'invisible qui transparait par moments¹⁶⁷.

Dans l'*Introduction à l'Ornement des noces spirituelles* parue deux ans plus tard, Maeterlinck précise cette réflexion sur le langage et développe la métaphore optique :

Ruysbroeck avait [...] à son usage un des modes du verbe presque originel, où les mots sont réellement des lampes derrière les idées tandis que chez nous les idées doivent éclairer les mots¹⁶⁸.

Dans ce texte, Maeterlinck établit une distinction entre la pensée de Ruysbroeck et une tradition occidentale qui privilégie quant à elle ce que Maeterlinck nomme « âme discursive ». Pour Maeterlinck, Ruysbroeck procède à une inversion de la vision cratylienne du langage, exprimée ici en termes optiques : la radiance ne se trouve pas dans l'idée, mais dans le mot, qui est dès lors à considérer intrinsèquement, moins pour ce qu'il exprime ou ce qu'il veut dire que pour lui-même, considéré dans sa vie propre. Cette conception est par conséquent assez proche de celle que l'on retrouve dans l'expression idéogrammatique, au sein de laquelle le tracé de la forme se fait conjointement à celui de l'idée. Pour Maeterlinck, l'œuvre de Ruysbroeck fait ainsi apparaître une similitude avec la « pensée asiatique », dans la mesure où « l'âme intuitive [y] règne seule au-dessus de l'épuration discursive des idées par les mots¹⁶⁹ ». Maeterlinck renverse la relation de dépendance orientée entre idées et mots, conférant à ces derniers le pouvoir d'« épurer » l'idée. Il scelle ainsi la divergence avec l'héritage platonicien, qui fait du « ciel des idées » la source de tout langage et du mot un adjuvant du *logos*. Chez Ruysbroeck, le mot semble par conséquent dépouillé de son vouloir-dire, et est plutôt considéré pour sa vibration propre. L'intuition qui fait du silence le véhicule de la plus grande présence, est ainsi placée à la source de toute relation au langage. C'est en effet dans l'intuition silencieuse que se fait la rencontre avec Dieu, fondant la mystique de Ruysbroeck.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 666.

¹⁶⁸ Maurice Maeterlinck, *Introduction à l'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, Bruxelles, Lacomblez / Paris, Nillson, 1891, p. 2.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.11.

3-2 Suggérer l'invisible, écrire l'inaudible : le sublime maeterlinckien

Maeterlinck a exprimé tout ce que son théâtre doit à l'œuvre d'Ibsen, qui a donné au théâtre les moyens de suggérer l'indicible et de façonner l'atmosphère dans laquelle se font et se défont les liens entre le visible et l'invisible. Pour l'écrivain belge, les personnages de *Solness le constructeur* sont ainsi « les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante »¹⁷⁰. La dépossession mise en jeu dans le texte d'Ibsen, tout en suggestion muette, dilue les existences individuelles et place les personnages au contact d'une totalité plus puissante, que Maeterlinck nomme « atmosphère de l'âme », et qui opère chez eux une influence comparable à une « sorcellerie », selon ses propres termes.

3-2-1- Le personnage sublime maeterlinckien

L'analyse du drame moderne et contemporain a largement fait apparaître ce que l'atmosphère maeterlinckienne, qui vise à suggérer la présence d'un personnage « énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime¹⁷¹ », doit au travail sur la parole théâtrale. Dans le passage qu'il consacre aux *Aveugles*, Peter Szondi montre ainsi que dans cette pièce, la parole dramatique perd son individuation et transforme l'adresse théâtrale :

Dans *Les Aveugles*, la forme linguistique se distingue de plusieurs manières du dialogue. Elle ressemble le plus souvent à un chœur. Ainsi les 'répliques' perdent le peu d'individualisation qui permet de différencier les douze aveugles. La langue devient autonome, son enracinement dans la forme dramatique disparaît : elle n'est plus l'expression d'un individu qui attend une réponse, mais elle rend l'atmosphère qui règne dans l'âme de tous¹⁷².

Arnaud Rykner a interrogé pour sa part la relation entre parole et action et a montré que chez Maeterlinck la parole non seulement n'agit plus, ne nomme plus comme elle le faisait dans le théâtre classique, mais qu'elle perd également sa densité et est contaminée par le silence environnant, qui est proprement

¹⁷⁰ Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Théâtre, op. cit.*, p. 198.

¹⁷¹ Maurice Maeterlinck, *Théâtre, op. cit.*, p. XVI-XVII.

¹⁷² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 51.

« extraordinaire », c'est-à-dire « importé dans le dialogue depuis l'univers extérieur¹⁷³ ». Ainsi, chez Maeterlinck,

La parole traverse [...] la scène, venue d'ailleurs, rayonnant alentour, trouvant dans le silence qui isole les personnages l'écho qui la fait vivre [...]. L'éclatement du verbe, qui place le destinataire [...] de la parole à la fois au-dedans et au dehors, autour de chaque personnage [...] mais jamais en face de lui, ordonne la scène en fonction d'un manque primordial qui dessine autour de chacun comme un halo de silence. La parole des protagonistes est littéralement happée par la présence silencieuse du personnage sublime¹⁷⁴.

Dans les pièces de la *Petite trilogie de la mort*, le silence et la mort font ainsi œuvre commune : ils deviennent l'agent d'une dissolution invisible qui marque tout de son empreinte, à commencer par la parole théâtrale. Dans *Les Aveugles* comme dans *L'Intruse*, les personnages sont ainsi aux aguets, attentifs à ce qui vient de l'extérieur et menace l'intégrité du groupe ou de la famille.

LA JEUNE AVEUGLE

Entendez-vous les feuilles mortes ? – Je crois que quelqu'un vient vers nous...

DEUXIEME AVEUGLE NÉ

C'est le vent ; écoutez !

TROISIÈME AVEUGLE NÉ

Il ne viendra plus personne !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Les grands froids vont venir...

LA JEUNE AVEUGLE

J'entends marcher dans le lointain.

PREMIER AVEUGLE NÉ

Je n'entends que les feuilles mortes !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

J'entends marcher très loin de nous !

DEUXIÈME AVEUGLE NÉ

Je n'entends que le vent du Nord !

LA JEUNE AVEUGLE

Je vous dis que quelqu'un vient vers nous !

¹⁷³ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 289.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 299.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

J'entends un bruit de pas très lents...

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Je crois que les femmes ont raison !

Il commence à neiger à gros flocons

PREMIER AVEUGLE NÉ

Oh ! Oh ! Qu'est-ce qui tombe de si froid sur mes mains ?

DEUXIÈME AVEUGLE NÉ

Il neige !

PREMIER AVEUGLE NÉ

Serrons-nous les uns contre les autres !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

Ecoutez donc le bruit des pas !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Pour Dieu ! Faites silence un instant !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

Ils se rapprochent ! Ils se rapprochent ! Écoutez donc !

Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres¹⁷⁵.

La choralité évolue au fil de cet extrait. Dans un premier temps, les divergences sur la cause du phénomène créent un espacement énonciatif, une incertitude sur une source ramenée tantôt à un phénomène météorologique (le vent, le froid), tantôt à une présence individuée et anonyme dont l'approche est scrutée auditivement par les personnages. Au fil de la scène, et alors même que la neige qui commence à tomber pourrait définitivement accréditer l'explication naturelle et rassurante, les corps se rapprochent, l'attention des personnages se tend à mesure que l'extérieur se rapproche d'eux. Le silence réclamé par la plus vieille aveugle correspond à cette pause à laquelle aspirent les personnages, pause qui leur permettrait de faire le point, au sens le plus physique de l'expression, sur la situation. Mais au moment où le silence est le plus tendu, le vagissement de l'enfant traduit un effroi face à un invisible qui fait effraction dans le chœur. Par le travail de la parole et du silence, le personnage sublime maeterlinckien acquiert donc une présence scénique très forte, rendue perceptible par l'état physique qu'il crée chez les autres personnages.

¹⁷⁵ Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles, Théâtre, op. cit.*, p. 298-299.

3-2-2 Alerter la perception : le travail de l'obscurcissement

Maeterlinck privilégie en outre un état transitoire du visible, ce crépuscule qui libère les virtualités du jour et fait pressentir l'épiphanie d'une autre forme. *Les Sept Princesses* par exemple commence au moment où la lumière du soleil faiblit et où une noire campagne apparaît. Le palais où se déroule le drame est alors baigné d'une atmosphère crépusculaire.

[...] Derrière ces fenêtres, une terrasse. Le soleil est sur le point de se coucher et l'on aperçoit, à travers les vitrages, une noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins. Perpendiculairement à l'une des fenêtres, entre d'énormes saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre.

LA REINE

Il vient à pleines voiles...

LE ROI

Je ne le vois pas encore dans le brouillard...

LA REINE

Ils rament... Ils rament tous... Je crois qu'ils vont venir jusqu'aux fenêtres du château... On dirait qu'il a mille pieds... Les voiles touchent aux branches des saules¹⁷⁶...

Le peuple des saules, des chênes et des pins est perçu selon un étagement de plans qui donne une impression de mouvement aussi lent que puissant. L'effet de profondeur ainsi créé est renforcé par les milieux successifs – brouillard, vitrages - qui transforment la vision et altèrent l'atmosphère, lui conférant une densité d'autant plus forte que l'on perçoit sans encore le voir l'immense bateau qui mène le prince jusqu'au château. Les paroles du roi et de la reine fonctionnent alors comme des didascalies internes qui accompagnent dans l'esprit du spectateur l'émergence d'une atmosphère façonnée dans l'esprit du lecteur par la didascalie initiale. Le tissage de la parole et des silences acquiert donc une fonction maïeutique : il ouvre l'espace et fait l'action, déployant une puissance qui n'est encore qu'entrevue, mais déjà ressentie. Il inscrit dans la temporalité du spectacle une immensité qui ne sera jamais circonscrite ni élucidée et qui semble déterminer le drame jusque dans le sommeil des princesses.

¹⁷⁶ Maurice Maeterlinck, *Les Sept princesses*, dans *Petite trilogie de la mort*, éd. établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2009, p. 77.

Sophie Lucet a montré pour sa part que dans *Pelléas et Mélisande*, l'ombre acquiert une importance dramaturgique prépondérante¹⁷⁷. Dans la scène 4 de l'acte IV, Pelléas recherche précisément l'ombre afin de pouvoir dire à Mélisande qu'il l'aime avant de partir. C'est ainsi qu'il l'attire dans l'ombre, loin de la clarté lunaire.

PELLÉAS

Viens ici : ne reste pas au bord du clair de lune. – Viens ici.
Nous avons tant de choses à nous dire... Viens ici dans l'ombre
du tilleul.

MÉLISANDE

Laissez-moi dans la clarté...

PELLÉAS

On pourrait nous voir des fenêtres de la tour. Viens ici ; ici,
nous n'avons rien à craindre. – Prends garde, on pourrait nous
voir¹⁷⁸.

L'ombre est perçue comme le milieu qui, subvertissant la clarté, garantirait un rapprochement des êtres. Par un effet de dissymétrie caractéristique de l'esthétique de Maeterlinck, le recul de la visibilité se double d'une libération de la parole et d'un *eros* jusque-là captif chez chaque personnage. L'ombre libère mais ne suffit pas à délivrer les personnages de leur destin : c'est en effet parce que Mélisande reste trop longtemps visible que l'alerte est donnée. L'allongement des ombres qui suit cette séquence correspond par conséquent aussi à une approche de la mort qui sera donnée par Golaud.

MÉLISANDE

Comme nos ombres sont grandes ce soir !...

PELLÉAS

Elles s'embrassent jusqu'au fond du jardin. Oh ! Qu'elles
s'embrassent loin de nous !... regarde !... Regarde¹⁷⁹ !...

L'ombre jointe des corps de Pelléas et Mélisande acquiert une vie scénique pour des personnages qui en deviennent les spectateurs immobiles. Au fil de la scène, les ombres s'éloignent de plus en plus de leurs corps respectifs, altérant leur tracé habituel. Par le trajet des ombres jusqu'aux confins du jardin, l'être s'aventure aux

¹⁷⁷ Sophie Lucet, « Tentation des ombres à l'époque symboliste : l'attraction du Chat noir », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène- du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS, 2006.

¹⁷⁸ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, dans Maurice Maeterlinck, *Théâtre, op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

confins de lui-même, aux limites d'une dissociation qui peut devenir mortifère, comme dans le conte « L'ombre », d'Andersen. Mais il est significatif de constater qu'« au bout des ombres¹⁸⁰ » se cache Golaud, dont le surgissement armé précipite la mort des amants.

Par-delà cette scène, Sophie Lucet perçoit l'obscurcissement comme un motif dramaturgique global, une « invitation à silhouetter le drame, moins comme un effet visuel anecdotique que comme une suggestion dramaturgique destinée à éclairer la pièce dans sa totalité¹⁸¹ ». C'est ainsi au nom du principe de suggestion que Debussy aborde l'orchestration de *Pelléas et Mélisande*. Dans un témoignage qu'il consacre à son adaptation du drame de Maeterlinck, il écrit :

Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est écrite pour l'inexprimable. Je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne¹⁸².

Contrairement à la composition wagnérienne, dont la force est liée pour Debussy à la synthèse des éléments musicaux, le principe qui a guidé l'élaboration de la version opératique de *Pelléas et Mélisande* est d'un autre ordre. Il s'agit de concevoir une forme dramatique au sein de laquelle la musique « eût l'air de sortir de l'ombre », un mode mineur qui solliciterait le spectateur dans les espaces les plus ténus de sa perception. Roger Nichols, qui a étudié les livrets de mise en scène d'Albert Carré¹⁸³, a ainsi fait apparaître que « l'élément le plus frappant de toute cette mise en scène provient de la volonté de Carré d'introduire des effets minimalistes à certains endroits (le moins pouvant être plus)¹⁸⁴ ». Dans la seconde scène du deuxième tableau de l'opéra de Debussy, Golaud demande ainsi à Mélisande : « Donne-moi tes deux petites mains », Albert Carré note alors : « on

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.91

¹⁸¹ Sophie Lucet, « Tentation des ombres... », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque*, op. cit., p. 138.

¹⁸² Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit 'Pelléas' », dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 63.

¹⁸³ Ces livrets sont conservés à la Bibliothèque de l'Association des Régisseurs de Théâtre de Paris. Les livrets manuscrits y sont répertoriés sous la côte P4(I) et P4(II). Le livret imprimé est répertorié sous la cote P4(III).

¹⁸⁴ Roger Nichols, « 'En secouant la poussière' : la mise en scène d'Albert Carré », dans « *Pelléas et Mélisande* » – cent ans après : études et documents, coordination Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p. 91.

commence par la nuit par les herses, puis à la rampe¹⁸⁵ ». Le don réclamé par Golaud s'accompagne donc, dans la pensée d'Albert Carré, d'une extinction progressive, comme si quelque chose s'anéantissait dans ce mouvement. De même, l'acte V de l'opéra commence au moment où le soleil se couche, impliquant une lumière scénique assez faible dont Albert Carré fixe la réalisation :

Il y a un réflecteur derrière la petite fenêtre de la ferme côté cour. Une projection jaune passant à travers la première fenêtre de la ferme jardin et prenant le lit. Du reste, il doit y avoir trois projecteurs derrière les fenêtres de la ferme jardin. Il faut les placer de façon à ce que lorsque Arkel ouvrira les fenêtres la projection lumineuse prenne bien le lit et le haut du corps ainsi que la tête de Mélisande¹⁸⁶.

L'éclairage jaune venu de l'extérieur, qui prend le lit et teinte le corps de Mélisande correspond à ce que Roger Nichols nomme la « face cachée de la maladie », dont on ignore souvent la provenance dans le théâtre de Maeterlinck. Si Mélisande est « celle qui représente la clarté¹⁸⁷ », il semble donc que cette clarté soit, à la fin de l'opéra, le signe mortifère du mal dans lequel elle s'enfonce. C'est la piste d'interprétation qui est privilégiée par Jankélévitch dans l'étude qu'il consacre à la musique de Debussy:

Mélisande est une ombre, l'ombre d'une ombre ; Mélisande est un souffle, un duvet, une apparition disparaissante [...]. Comme l'être se découpe sur un fond de non-être sans formes, ainsi la musique de Debussy baigne tout dans l'océanographie du silence [...]. Mais le silence n'est pas seulement avant et après, infra et ultra : il est aussi pendant, il est au centre et même au cœur de la musique, il habite en elle, il est silence omniprésent. Tout un silence intramusical baigne l'œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées¹⁸⁸.

L'ombre comme le silence pénètrent donc des confins et fonctionnent comme agents de libération de l'imaginaire des spectateurs. Toutes deux acquièrent chez Maeterlinck et chez Debussy un pouvoir génératif dans la dramaturgie du spectacle et dans la composition de l'opéra. C'est dans le silence, c'est dans la variation infime des ombres que Maeterlinck alerte la perception et stimule le mouvement suggestif. C'est dans ce « non-être », dans ce virtuel que le spectateur est dès lors engagé, et c'est cet « océan » qui est offert à sa perception.

¹⁸⁵ *Id.* La notation de Jules Carré correspond à la page 30 du livret imprimé P4 (III).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.107. La notation de Jules Carré correspond à la page 81 du livret imprimé P4 (III).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.102

¹⁸⁸ Vladimir Jankélévitch, *De la musique au silence*, Paris, Plon, 1974, p. 233.

3-3 Questions politiques posées au théâtre de Maeterlinck

La contemplation, qui ne se réduit ni à la sidération ni à une abdication de l'esprit critique, connaît au cours du XIXe siècle une période de développement dans le domaine théâtral, en contrepoint d'attitudes perceptives encouragées par la tradition aristotélicienne et naturaliste. Le théâtre de Maeterlinck développe ainsi une voie contemplative qui confère au spectateur un pouvoir de création. A l'orée du XXe siècle, Vsevolod Meyerhold note ainsi :

L'art de Maeterlinck est sain et vivifiant. Il appelle les hommes à une sage contemplation de la grandeur du Destin et son théâtre devient un Temple. Ce n'est pas en vain que Pastore fait l'éloge de son mysticisme comme du dernier asile des dissidents religieux qui ne veulent pas s'incliner devant la puissance temporelle de l'Eglise, mais qui ne songent pas non plus à refuser une libre foi en un monde non terrestre. C'est dans ce type de théâtre la solution des problèmes religieux. Et, quelque sombre que puisse être le coloris de l'œuvre, elle dissimule en elle, puisque c'est un mystère, un infatigable appel à la vie qu'on peut trouver¹⁸⁹.

Pour Meyerhold, la contemplation à laquelle invite le théâtre de Maeterlinck est « vivifiante » dans la mesure où elle ouvre la possibilité d'une émancipation face au réel, dont la perception et la représentation ne sont plus phagocytées par la grille naturaliste, et par rapport à l'immatériel, dont la représentation a elle aussi été contrainte par l'axiologie religieuse. Au moment où le naturalisme social et où l'Eglise contraignent le positionnement artistique, Maeterlinck par son théâtre pense donc une nouvelle forme de communauté, une nouvelle forme de relation à l'invisible, ce qui pour Meyerhold constitue une aspiration légitime de l'être humain. Le théâtre de Maeterlinck fait ainsi intervenir une politique de la représentation dont il s'agira d'interroger les voies de réalisation au fil des XXe-XXIe siècles.

¹⁸⁹ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 107.

3-3-1 Meyerhold et *La Mort de Tintagiles* : quelle assemblée pour un théâtre de la contemplation ?

Dans les premières années du XXe siècle, alors que le symbolisme théâtral s'impose en Russie¹⁹⁰ et que Stanislavski traverse des difficultés à Moscou avec le Théâtre d'Art, Meyerhold, qui a fondé la « Confrérie du drame nouveau », s'installe à Tiflis¹⁹¹. Face à une censure très âpre, le contexte est favorable aux synergies¹⁹². Stanislavski propose à Meyerhold une collaboration qui se concrétise en mai 1905 par la création à Petersbourg du théâtre-studio, pensé à l'origine comme une filiale du Théâtre d'Art¹⁹³.

Maeterlinck, dont *Les Aveugles* a déjà été représenté par Stanislavski dans une perspective naturaliste, constitue l'un des emblèmes du drame nouveau que Meyerhold se donne pour objectif de développer en Russie. Le résultat est célèbre : la générale, à laquelle assistent des gens de lettres de Moscou, est interrompue par Stanislavski qui ne supporte pas l'atmosphère du spectacle, sa demi-obscurité et des silences qui diluaient selon lui l'intensité du drame de Maeterlinck. Suite à cette expérience et au départ de Meyerhold de Moscou, la Confrérie du drame nouveau s'installe à Tiflis, où *La Mort de Tintagiles* est finalement représentée selon les vœux de Meyerhold en mars 1906. La dramaturgie maeterlinckienne n'en demeure pas moins fondatrice dans le parcours artistique de Meyerhold, dans la mesure où elle lui permet de jeter les premiers éléments du théâtre de la convention consciente et d'interroger la manière dont il envisage une assemblée théâtrale qu'il désigne à travers le terme grec de « thiasos¹⁹⁴ ». Si l'écriture de Maeterlinck semble apte à susciter la contemplation et offre la possibilité de fédérer l'assemblée théâtrale, Meyerhold se montre néanmoins méfiant vis-à-vis d'une contemplation trop passive. Il est nécessaire

¹⁹⁰ A Petersbourg, Vera Komissarjevskaïa a ainsi ouvert un théâtre à l'automne 1904, dans lequel se produit notamment Isadora Duncan.

¹⁹¹ Meyerhold et la confrérie du drame nouveau s'installent à Tiflis en 1904-1905.

¹⁹² En 1905 est signé à Petersbourg un manifeste, « Les besoins du théâtre russe », qui rappelle la mission édicatrice et émancipatrice du théâtre, temple de l'art et une école populaire.

¹⁹³ Le 5 mai 1905 a ainsi lieu une réunion au cours de laquelle Meyerhold évoque la nécessité de transformer l'esthétique d'ensemble du drame. Cette réunion vise aussi à mettre en présence les acteurs du Théâtre d'Art qui travailleront avec ceux de la Confrérie du drame nouveau.

¹⁹⁴ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 124.

pour lui de rendre praticiens et spectateurs pleinement dynamiques, pleinement investis dans le mouvement de création du spectacle.

Si le nouveau théâtre redevient dynamique, alors qu'il le soit complètement ». Le théâtre doit dévoiler définitivement son essence dynamique ; et ainsi il doit cesser d'être « théâtre » au sens du seul « spectacle ». Nous voulons nous rassembler pour créer, pour « agir » ensemble, et pas seulement pour contempler¹⁹⁵.

Meyerhold en appelle ainsi à une évolution qui ferait passer du spectacle, c'est-à-dire d'un régime de frontalité qui ne fait percevoir que le masque, à celui de la contemplation, qui fait pénétrer au cœur de la représentation, c'est-à-dire à la fois « dans le caractère du personnage » et « dans son masque intérieur¹⁹⁶ ». Cette immersion renoue avec les sources dionysiaques du théâtre, avec notamment son « ivresse » et sa « griserie », autant d'éléments qui témoignent d'une libération de l'activité spectatorielle. Est ainsi promue la vision d'un théâtre émancipateur et politique. L'expérience du théâtre-studio aura en outre permis de tester une méthode dramaturgique que Meyerhold évoque dans ses écrits sur le théâtre.

Après être passé par le chemin habituel des “entretiens“ sur la pièce [...], le metteur en scène et l'acteur s'essayaient dans l'atelier de répétitions à dire des vers de Maeterlinck et des extraits de ses drames où l'on trouve des scènes dont l'atmosphère se rapproche de celle de La Mort de Tintagiles. Quant à la pièce, on la laisse de côté pour ne pas la transformer en une sorte d'étude ou d'exercice, et pour ne l'aborder que lorsqu'on saura comment la prendre. Chaque acteur à tour de rôle dit des vers et des extraits. Ce travail est pour eux pareil à ce qu'est une étude pour un peintre ou un exercice de musique pour un musicien [...]. En disant des vers ou des extraits, l'acteur cherche de nouveaux moyens d'expression. L'auditoire (tous les acteurs et non pas seulement le metteur en scène) propose ses observations et indique des voies nouvelles à l'acteur aux prises avec son étude. Et tout cet effort créateur doit tendre à découvrir les tonalités dans lesquelles “résonne“ le texte de l'auteur. Quand ce travail collectif a révélé l'auteur, quand ne serai-ce qu'un seul extrait ou un seul vers résonne comme il doit chez un des acteurs, l'auditoire aborde alors l'analyse des moyens d'expression capables de transmettre le style, le ton de l'auteur en question¹⁹⁷.

Comme chez Appia, l'atmosphère est promue chez Meyerhold en unité dramaturgique. Elle est tissée par les résonances thématiques et sensibles entre plusieurs de ses textes, de natures diverses. Cette approche de l'atmosphère

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 103-104.

fondée sur la résonance permet de dessiner une cartographie sensible de l'univers du poète et de ne pas figer l'approche de l'œuvre. Le travail collectif fait primer l'écoute du groupe sur l'autorité du metteur en scène et donne une plus grande importance à la dimension acoustique du travail au plateau. L'écoute est ainsi posée comme le préalable à l'analyse réflexive des moyens d'expression, guidant la *praxis* dramaturgique. Empruntant à une méthode que l'on trouve également en musique, considérant le texte comme une partition offerte à l'écoute, Meyerhold tend rompre avec une approche dramaturgique trop fortement marquée par la grille naturaliste des emplois et des tempéraments. Au fil du travail sur *La Mort de Tintagiles*, Meyerhold expérimente ainsi une certaine forme de dramaturgie, ainsi que le montre Béatrice Picon-Vallin :

Meyerhold découvre petit à petit sa nouvelle méthode : la froide ciselure des mots, la nécessité pour le tempérament de se soumettre à la forme, c'est-à-dire au rythme, l'importance du côté plastique, du geste qui correspond à la vérité intérieure et non pas aux mots prononcés. Il jette les bases de son credo plastique : il se sentira toujours plus proche du langage gestuel que du langage parlé¹⁹⁸.

Pour mettre en scène *La Mort de Tintagiles*, Meyerhold s'entoure ainsi de peintres et de décorateurs aptes à accompagner son travail sur le rythme. Il s'agit du décorateur Sapounov, qui a travaillé pour l'opéra, mais aussi de Soudeïkine, qui a déjà réalisé des illustrations pour la traduction de la pièce de Maeterlinck en russe, et du compositeur Sats. Le travail de Sapounov et de Soudeïkine s'apparente à une révolte contre les maquettes, emblèmes d'une démarche naturaliste à laquelle les deux artistes préfèrent le travail de l'esquisse, plus légère, plus immatérielle aussi¹⁹⁹. C'est ce souhait de dématérialisation qui confère au travail sa souplesse et sa dimension suggestive.

¹⁹⁸ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁹ Sapounov et Soudeïkine consentent toutefois à la fabrication de maquettes, dans un second temps, afin d'aider les machinistes à concevoir les décors, les praticables, les parties de la scène où disposer les toiles peintes notamment.



[Fig. 14] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour *La Mort de Tintagiles*, mise en scène de Vsevolod Meyerhold, Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle.



[Fig. 15] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour *La Mort de Tintagiles*, mise en scène de Vsevolod Meyerhold au Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle, Moscou, Archives d'Etat de la littérature et de l'art (RGALI)

Le costume, dont on perçoit l'évolution dans l'esprit de Soudeïkine, est d'abord conçu comme un élément, apte à épouser les variations de son environnement et à

rendre la présence corporelle de l'acteur plus labile. Meyerhold s'appuie en outre sur la musique de Sats qui, sans être illustrative, doit souligner les parties de dialogue intérieur de la pièce et constituer le fondement de son mouvement rythmique. Dans le programme de *La Mort de Tintagiles*, dont la première représentation a lieu à Tiflis le 19 mars 1906, Meyerhold note ainsi l'importance de la musique dans la conception du drame :

Le plus grand de tous les arts c'est la musique. Le plus grand. Elle est nécessaire à tous [...]. Tous l'aiment, mais tous ne la comprennent pas. Ils ne la comprennent pas, n'expliquent ni ne se demandent pourquoi elle existe, ni ce qu'elle signifie. Et en même temps chacun découvre en soi une explication. Le sens de toute musique, sans exception, devient clair quand l'âme de l'auditeur se fond avec celle du compositeur.

Une marche funèbre [...].

La Mort de Tintagiles, c'est une musique identique. Mille spectateurs. Mille interprétations, si tant est qu'il faille donner une interprétation à la musique²⁰⁰.

La musique crée ainsi une communauté sensible sans pour autant imposer d'interprétation à chacun des spectateurs. C'est dans l'articulation entre « tous » et « chacun », entre la communauté et la singularité, que réside le fondement éthique et politique du théâtre de Meyerhold. Comme chez Wagner, comme chez Appia, le mouvement musical porte le drame, et avec lui l'assemblée théâtrale. Mais plus encore que chez ces deux prédécesseurs, Meyerhold pense la singularité de chaque expérience spectatorielle, sans laquelle ne peut exister de réflexivité sensible.

3-3-2 *La Mort de Tintagiles* par Claude Régy : vers un théâtre pré-politique

Alors que Meyerhold élaborait une atmosphère labile propre à stimuler le mouvement suggestif, là où il sollicitait les ressources de la musique et du rythme pour donner à l'assemblée théâtrale le sentiment de son existence, la mise en scène de Claude Régy sape la dimension symbolique et sociologique de la réception, ainsi que l'a montré Marie-Madeleine Mervant-Roux

Dans le cas de *La Mort de Tintagiles*, les interventions conjointes de Claude Régy et de Daniel Jeanneteau sur les deux pôles du dispositif, d'une part « la salle », d'autre part « la scène », et

²⁰⁰ Meyerhold, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 71.

surtout le rééquilibrage exceptionnel de leurs volumes (une scène vaste et profonde, une salle réduite, avec pour effet immédiat un renforcement remarquable des facteurs spécifiquement scéniques dans la définition ultime du point de vue du spectateur) a conduit à la suppression totale des saisies psychologique et sociologique [...]. C'est ainsi que peuvent être –partiellement – expliquées la solidité et l'énergie du bloc mémoriel Tintagiles. On est d'ailleurs frappés par la présence, chez ceux qui ont vu le spectacle comme chez ceux qui l'avaient conçu, de termes empruntés au lexique de la matérialité. L'invisible n'est pas si éthéré qu'on pouvait le croire [...] ²⁰¹.

Le spectacle de Claude Régy s'apparente ainsi à une expérience initiatique et il acquiert pour Marie-Madeleine Mervant-Roux une dimension « pré-politique » : mettant en œuvre une altération de la perception, il déconstruit les représentations héritées et place le spectateur dans une situation de jugement neuve. Inspiré par la pensée de Baudrillard ²⁰², la mise en scène de Claude Régy ouvre une conception de l'émancipation qui procède par brouillage et dilution des catégories esthétiques et symboliques héritées ²⁰³. Le théâtre de Claude Régy serait donc d'ordre « pré-politique », dans la mesure où il déconstruit les représentations héritées, opérant en l'occurrence un découplage entre le métaphysique et le religieux. L'expérience de la mort n'est ainsi pas opacifiée, elle fait plutôt l'objet d'une surexposition qui en montre la présence massive dans la vie humaine. Est ainsi déconstruite une perception strictement religieuse du mystère que serait la mort, pour le proposer à la perception de chacun. Cette démocratisation de la représentation de la mort

²⁰¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La Boite de la vie », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), *op. cit.*, p. 84.

²⁰² Dans le commentaire dramaturgique de *La Mort de Tintagiles*, Régy se réfère à un passage de *L'Echange symbolique et la mort*, paru en 1976 : « Briser l'union des morts et des vivants, briser l'échange de la vie et de la mort, désintriquer la vie de la mort, et frapper la mort et les morts d'interdit, c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social [...]. Historiquement, on sait que le pouvoir sacerdotal se fonde sur le monopole de la mort et sur le contrôle exclusif des rapports avec les morts » (Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, commentaire dramaturgique de Claude Régy*, Arles, Actes sud, 1997, p. 92).

²⁰³ « Si le pouvoir se loge dans l'espace créé artificiellement entre les contraires – la vie et la mort par exemple, mais aussi le bien le mal, l'esprit le corps, le masculin le féminin etc. – fondre dans une œuvre écrite ou représentée ces mêmes contraires comme existant ensemble au même moment donc de façon concomitante, serait la subversion absolue. Ce serait aussi démontrer qu'une œuvre non-didactique et sans préoccupation du « social » officiel, lui-même perverti parce qu'isolé, est à l'opposé d'une œuvre apolitique [...]. Tout ce qui s'est agité à cette époque est à réactiver de nos jours, après un siècle de matérialisme (matérialisme socialiste, matérialisme capitaliste), après surtout le raz de marée du naturalisme cathodique » (Claude Régy dans Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, op. cit.*, p. 95-96).

ouvre la voie à un théâtre que l'on aurait donc tort de qualifier de strictement métaphysique.

'Faire surgir la vie de l'énigme de la mort' n'est pas pour le metteur en scène une fuite loin du monde réel, l'ouverture de pauses métaphysiques luxueuses dans une existence dont la véritable dimension, la dimension sérieuse, serait toujours d'ordre socio-historique²⁰⁴.

Pour Régy, il s'agit par conséquent de troubler la perception, de l'ouvrir et de la mettre en alerte. Si de prime abord, le spectacle ne laisse guère de recours à la distance optique et réflexive²⁰⁵, il ouvre en revanche une dynamique perceptive d'un autre ordre. Le travail de l'ombre et du silhouettage fonde ainsi une autre manière d'envisager la présence et répond à un questionnement d'ordre ontologique.

Ce n'est pas vrai qu'on ne voit pas un être vivant s'il reste dans l'ombre. On ressent comme davantage de sa présence, davantage de la force invisible qu'un centre en lui irradie. On sent mieux non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. Et bien sûr, prédomine cet « aurait pu être » par rapport à « ce qui est ». Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps²⁰⁶.

Dominique Bruguière, qui a conçu la lumière pour *La Mort de Tintagiles*, se souvient de son travail avec Claude Régy :

[L]es acteurs ne se percevaient que comme silhouettes sombres dessinées sur la surface étincelante d'un rideau métallique²⁰⁷.

Dominique Bruguière se souvient également :

[L]a toile brillante et ondulée du rideau de *La Mort de Tintagiles* [...] devenait le support de multiples images et sensations en constante évolution, sa matérialité et mes sources le transformant en une muraille de reflets changeants²⁰⁸.

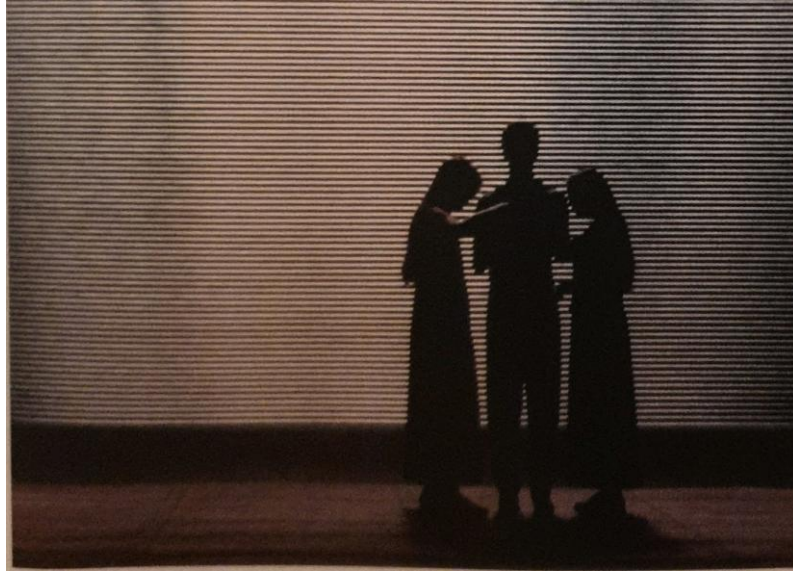
²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ Dans ce spectacle comme dans d'autres, Claude Régy s'attache à limiter la jauge à cent trente spectateurs, par élimination des zones latérales et des zones trop éloignées. Cette frontalité est renforcée par l'usage d'un rideau métallique massif, qui empêche physiquement la prise de recul dont procèdent la saisie psychologique et la symbolisation du spectacle.

²⁰⁶ Claude Régy, *L'Etat d'incertitude, Ecrits, 1991-2011, op. cit.*, p. 270.

²⁰⁷ Dominique Bruguière, *Penser la lumière*, Arles, Actes sud papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2017, p. 54.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.



[Fig. 16] *La Mort de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, Théâtre Gérard Philippe – Centre dramatique national de Saint-Denis, 1997 (Photographie Pascal Victor/ArtComPress).

Cette manière d'utiliser l'extrême fixité, l'extrême matérialité du dispositif pour libérer la vision n'est pas sans rappeler le travail des peintres Nabis pour la scène symboliste. Mireille Losco-Lena a ainsi fait apparaître la manière dont les toiles peintes par Sérusier ou Vuillard sollicitaient la bi-dimensionnalité de l'à-plat ce qui, paradoxalement, permettait d'ouvrir et d'animer la vision. Catulle Mendès, dont le drame *Le Soleil de minuit* est joué au Théâtre d'Art en mai 1891, développe à cette occasion une réflexion sur cette singulière expérience optique :

Quand on regarde fixement un paysage, il se produit peu à peu un effet étrange. Sous l'acharnement de l'œil, les aspects deviennent troubles, incertains, mouvants. L'immobilité des rochers, des ravins, des arbres, prend comme en un brouillard une sorte de vie, et sans que le paysage lui-même s'efface tout à fait, chaque objet dont il est formé cesse graduellement d'être une chose pour devenir un vague remuement de bêtes d'abord, puis d'êtres humains. Mais ces formes vivantes, quoique très peu perceptibles, quoique très personnelles, conservent dans leur existence actuelle, due au trouble du regard, une ressemblance de leur existence de tout à l'heure [...]. Lorsque le regard fatigué se fait moins fixe et que l'âme se distrait, les images redeviennent confuses comme elles furent d'abord ; puis lentement, ainsi que des fantômes dans un mur, rentrent dans l'immobilité d'où elles se dégagèrent, et l'on ne voit plus rien que des monts, des rochers, des arbres²⁰⁹.

Par l'abandon définitif de la figuration, par le travail sur la présence scénique et par l'usage du rideau métallique strié, *La Mort de Tintagiles* mise en scène par

²⁰⁹ Catulle Mendès, texte écrit pour le programme de la septième soirée du Théâtre d'Art, 20-21 mai 1891. Ce document fait partie du dossier BNF RT3683 dont il occupe la page 7.

Claude Régy constitue donc un cas limite de la représentation. Si l'espace mis en œuvre par Meyerhold vise à susciter le double travail de l'émotion et de la réflexivité, le spectacle de Claude Régy envisage la politique de la représentation à un niveau pré-sémiotique et pré-réflexif, plaçant le spectateur au plus près d'un état aphasique dont Arnaud Rykner a fait apparaître toute l'importance dans le théâtre de Maeterlinck.

Maeterlinck nous oblige à penser le théâtre, et à travers le théâtre le Réel, en dehors de tout souci de signifier. Le sens n'est pas derrière nous, mais plutôt devant nous, toujours différé, en attente mais aussi comme repoussé hors des limbes où nous nous situons²¹⁰.

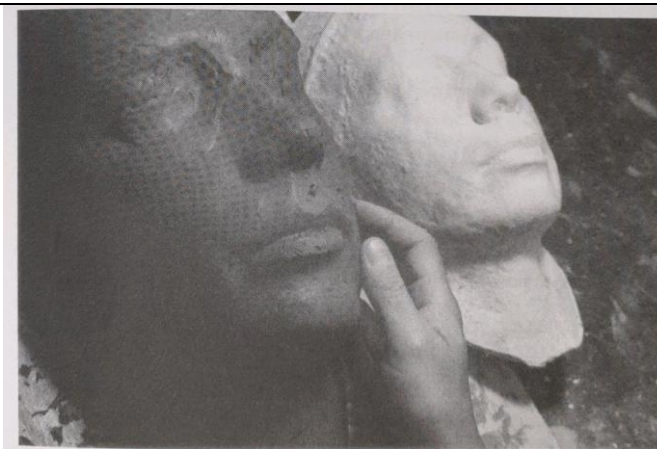
L'ontologie maeterlinckienne inaugure une relation nouvelle au sens et au sensible : elle refuse l'assignation à un sens et à un modèle prédéfini, dessinant une topographie de notre présent, ces « limbes » situées aux lisières de l'indicible et de l'invisible, conférant au spectacle les caractéristiques d'une expérience proche de l'enfance.

3-3-3 *Les Aveugles* par Denis Marleau : quelle place pour la réflexivité ?

Telle qu'elle est réactualisée chez Denis Marleau au début du XXI^e siècle²¹¹ à partir du drame de Maeterlinck, la forme de la fantasmagorie sollicite ce que l'on pourrait qualifier d'« adhésion réflexive »: les acteurs, visibles des spectateurs, sont pourtant physiquement absents de la scène, l'illusion de leur présence étant créée par un dispositif intermédial associant un travail plastique de moulages, sur lesquels sont projetés les visages des acteurs, et un travail audiovisuel qui se fonde sur le matériau plastique.

²¹⁰ Arnaud Rykner, « Maurice Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens, la vision », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), p. 64.

²¹¹ *Les Aveugles – fantasmagorie technologique* a été créé par Denis Marleau au Musée d'Art Contemporain de Montréal en 2002. Le spectacle donne à voir douze visages (six moulés sur celui de Céline Bonnier, six moulés sur celui de Paul Savoie et à entendre douze voix (celles des mêmes deux acteurs, modulées en fonction des personnages) au sein d'un espace noir, indéterminé, parcouru par des bruits à l'origine incertaine. Deux acteurs, une femme et un homme, donnent vie aux douze personnages du drame de Maeterlinck.



[Fig. 17 a et b] Fabrication d'un masque de plâtre (Fig. 16a) puis d'un moulage de terre (Fig. 16b) à partir du visage de la comédienne Céline Bonnier, interprétant six personnages dans *Les Aveugles*, mise en scène Denis Marleau, 2002 (Photographie Richard-Max Tremblay)



[Fig. 18] Projection de l'image animée du visage de la comédienne Céline Bonnier sur son masque réalisé en relief (photographie Stéphanie Jasmin)

La ressemblance entre les différentes effigies, l'aspect diffus et trouble de la représentation contribuent à alerter la perception. A la fin du spectacle, une partie

du dispositif est livrée au regard des spectateurs qui découvrent les pieds de métal sur lesquels reposent les masques. Cette fin, qui dévoile le spectacle comme une illusion fondée sur la présence-absence des acteurs, invite à une rétrospection et à une saisie critique du spectacle

S'approprier par l'artifice scénique ces présences ambiguës est une façon de faire advenir une sorte de doute immanent sur le plateau, de faire apparaître l'invisible, de faire entendre le mystère de la vie²¹²

Le son du spectacle, qu'a étudié Marie-Christine Lesage, participe de cette altération de la perception. Il devient ainsi peu aisé de déterminer la source d'où émane la voix parmi la forêt de visages qui flotte devant nous. Pour Marie-Christine Lesage, ce décalage entre l'ouïe et la vue renforce l'écoute, dans la mesure où il devient « plus facile d'écouter la parole proférée que de chercher à repérer visuellement qui parle²¹³ ».

Aussi, la performativité des effets de présence de cette installation-théâtre réside-t-elle moins dans le dispositif des masques vidéo en lui-même, que dans son alliage avec le dispositif acousmatique, qui est beaucoup plus concret et à même de déplacer la relation à l'œuvre vers un rapport vécu corporellement par le spectateur. Les voix et les bruits sonorisés et spatialisés instaurent en effet un dialogue corporel entre le spectateur et le dispositif, dont la médiation tend à se faire oublier²¹⁴.

Outre le travail sur les voix humaines, Nancy Tobin, la conceptrice-son du spectacle, a également créé une atmosphère sonore participant de ce trouble de la perception. Tous les bruits environnant sont spatialisés de manière à créer une enveloppe sonore autour du spectateur. Dans un entretien réalisé en 2011, elle explique ainsi :

Au théâtre, il faut qu'il y ait une interprétation. Reconstituer une forêt de façon réaliste n'aurait jamais marché pour Les Aveugles. Dans le spectacle, on entend bien une nature, mais il s'agit d'une nature complètement réinterprétée, artificielle. Il ne fallait pas seulement faire entendre la nature, mais des présences étranges, etc. [...] j'ai d'abord beaucoup écouté les sons mentionnés par Maeterlinck. Comme première étape, j'ai écouté énormément de sons de mer, de sons de vent, pour m'apercevoir ... que tous ces

²¹² Denis Marleau, entretien avec Sophie Proust, dans Sophie Proust, *Denis Marleau*, Arles, Actes sud papiers, 2010, p. 59.

²¹³ Marie-Christine Lesage, « Espace sonore et présence des choses », *Théâtre et intermédialité*, op. cit., p. 279.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 280.

sons pouvaient se confondre dans le registre des hautes fréquences surtout. Un bruit de vent peut facilement être un bruit de mer. C'est juste l'enveloppe qui change, l'attaque. J'ai pris des sons de mer, qui sont devenus des sons de vent. J'ai changé leur enveloppe sonore, leur attaque. J'ai exagéré leur présence dans le registre des hautes. C'est ainsi que mon langage pour *Les Aveugles* s'est développé à partir de quelques sons concrets de la nature que j'ai traités de la même façon²¹⁵.

Le travail du son renforce ainsi l'impression d'un murmure souterrain qui enveloppe discrètement l'espace de la salle. Le seuil limite de l'audibilité participe au surgissement de sentiments de présences étranges. Comme l'explique Marie-Christine Lesage, « si la disposition est frontale, le dispositif sonore est environnemental²¹⁶ ».

Par sa frontalité, son statisme et la manière dont elle interroge les lisières de la perception, la théâtralité promue par l'œuvre maeterlinckienne transforme donc la parole théâtrale. Chez Maeterlinck, la parole ne nomme plus ni n'agit plus. Elle ouvre un espace de réflexivité et sollicite le spectateur dans son activité imageante. En dissociant voix et corps, en coupant les lignes de l'adresse interpersonnelle et en faisant des personnages des figures, le théâtre de Maeterlinck dessine un autre mode de présence qui, par la proxémie qu'il engage, fait de l'acteur un point d'articulation entre l'individuel – le spectateur s'éprouve comme sujet par projection et identification avec l'acteur – et le collectif – l'acteur-figure devient le symbole vivant sur lequel repose l'analogie maeterlinckienne. Le théâtre de la contemplation ouvert par l'œuvre de Maeterlinck fait donc intervenir un nouveau mode de présence et de jeu, fondé sur l'effacement.

²¹⁵ Florent Siaud, « La poétesse de l'ombre. Entretien avec Nancy Tobin », *Théâtre/Public*, n°199, mars 2011, p. 64.

²¹⁶ Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 284.

L' « authentique atmosphère », pour citer Mallarmé, fait donc intervenir au théâtre une esthétique du diaphane qui, d'un point de vue historique, est intrinsèquement liée au théâtre d'Art et à la pensée de l'Art pour l'art qui le fonde. Le développement du diaphane accompagne en outre celui d'une praxis dramaturgique qui n'est plus strictement fondée sur la fable et qui envisage de plus en plus nettement l'importance de la perception. Le primat donné à la perception dans la construction du sens interroge la politique de la représentation et affirme le rôle qu'y tient l'altération perceptive et la suggestion hypnotique, deux alternatives permettant de déjouer une approche du réel strictement réflexive et élucidante.