



Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

"La Princesse Maleine" et "Pelléas et Mélisande": un Shakespeare figé

Andrea Accardi

Abstract | Le premier théâtre de Maurice Maeterlinck est caractérisé par l'inaction et l'immobilité de l'intrigue et des personnages. C'est pourquoi Peter Szondi parle de drame statique, notamment à propos de deux pièces, *Les Aveugles* et *Intérieur*, où le scandale anti-dramatique se manifeste d'une façon systématique et totale. Mais nous nous attachons à montrer que cette sensation de stagnation persiste même dans les pièces où Maeterlinck reprend des modèles traditionnels. L'intrigue de *La Princesse Maleine* (et en partie celle de *Pelléas et Mélisande* aussi) vient certes tout droit de *Macbeth* de Shakespeare, mais la faiblesse des caractères, ainsi que la présence d'un ensemble cohérent de présages et d'un sentiment de fatalité menaçante, finissent par créer un univers de résignation, dominé par la sensation d'un avenir fixé à l'avance. La scène shakespearienne des coups frappés à la porte, qui dans *Macbeth* succède au meurtre de Duncan, est au contraire placée avant le moment tragique dans *Maleine*, où elle acquiert une valeur prémonitoire. On observera donc la rencontre entre le théâtre élisabéthain et une nouvelle vision du monde, qui renvoie au code symboliste mais surtout aux figures obsédantes de l'œuvre de Maurice Maeterlinck.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.ACC

La Princesse Maleine et Pelléas et Mélisande : un Shakespeare figé

ANDREA ACCARDI

LE PREMIER THÉÂTRE DE MAURICE MAETERLINCK se caractérise par l'inaction et l'immobilité de l'intrigue et des personnages¹. C'est pourquoi Peter Szondi a parlé de drame statique, notamment à propos de deux pièces, *Les Aveugles* (1890) et *Intérieur* (1894), où le scandale antidramatique se manifeste de façon systématique et totale². La première est l'histoire d'un groupe d'aveugles qui, sortis un matin de leur hospice situé sur une île, ne trouvent plus leur guide, un ancien prêtre, et restent immobiles, en proie aux questions. Le prêtre se trouve avec eux, mais il est mort, comme nous l'indique la didascalie initiale³. Toute la pièce sera le lent cheminement des aveugles vers cette découverte. Dans *Intérieur*, un vieillard et un étranger doivent annoncer la mort d'une jeune fille noyée à sa famille. Ils sont dehors et regardent à travers les fenêtres les gestes muets et tranquilles des parents et des sœurs, qui ne soupçonnent rien. Les dialogues ne sont que ceux de ces deux personnages qui se trouvent à l'extérieur. Le vieillard trouvera finalement le courage d'entrer, tandis que le corps de la jeune fille sera

¹Il faut parler d'un premier théâtre homogène, qui va de *La Princesse Maleine* (1889) à *Ariane et Barbe-Bleue* (1901) ; puis, à partir de *Monna Vanna* (1902), des aspects nouveaux s'affirment, et nous assistons surtout au retour de l'action du drame traditionnel. Cet article reprend, en le réélaborant, l'un des chapitres de notre thèse de doctorat, intitulée : *Si les rois ne meurent : Le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*, 173 pages, Dottorato in Letterature straniere moderne, Université de Pise, 2012.

²Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), traduit de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 48 et suivantes.

³« [...] un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entr'ouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. » (M. Maeterlinck, « Les Aveugles », 1890, dans *Œuvres II : Théâtre 1*, Édition établie, commentée et précédée d'un Essai par P. Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 285. L'abréviation sera dorénavant *II : 1*).

rapporté par la foule. Szondi ne le dit pas directement, mais l'aspect statique de ces pièces est dû à une raison structurelle décisive : la catastrophe vers laquelle le drame devrait tendre s'est déjà produite. De là le sens de l'action impossible que le drame statique nous transmet : l'événement tragique a déjà eu lieu, on en attend les conséquences. Nous nous attachons à montrer que cette sensation de stagnation persiste même dans les pièces où Maeterlinck reprend directement des modèles traditionnels, et notamment l'auteur à l'apparence le plus éloigné du drame statique : Shakespeare. Avant de mener cette comparaison, il nous semble utile de nous attarder sur quelques remarques autour du drame statique et de sa structure renversée.

À ce propos, il faut remonter à la tragédie la plus connue de la culture occidentale, où les efforts du héros se révèlent inutiles à cause du Temps déjà écoulé : l'*Œdipe roi* de Sophocle. Comme l'a montré Guido Paduano, Œdipe ne perd jamais ses connotations royales, ses valeurs lumineuses et exemplaires. Mais il ne peut pas remédier à ce terrible retard « che lo obbliga a scoprire, ripetere, subire, anziché viverla, la propria vita⁴ ». Jusqu'à la révélation finale, Œdipe, comme les aveugles, comme la famille d'*Intérieur*, ne connaît pas assez. À cette connaissance limitée s'oppose l'omniscience de l'auteur. Chez Maeterlinck, dès le début, le point de vue de l'auteur est partagé par le public ; chez Sophocle, ce n'est pas le texte qui produit cette superposition, mais c'est plutôt la nature d'une société imprégnée de culture mythique⁵.

Nous avons donc un auteur et un public qui savent tout, et des personnages dont le savoir est imparfait. Cela suffit à déclencher l'*ironie tragique*, qui n'est que le contraste entre un point de vue omniscient et un autre insuffisant dans l'espace du même signifiant. Mais dans *Intérieur*, l'ironie tragique reste potentielle car les personnages porteurs de cécité cognitive (la famille de la morte) ne parlent jamais. Ils deviennent « l'objet épique muet⁶ » raconté par les autres personnages à l'extérieur, qui expriment plutôt un point de vue qui coïncide avec celui de l'auteur et des spectateurs. Au contraire, la cécité des aveugles, à la fois littérale et figurée, donne fréquemment lieu à des moments d'ironie tragique quand ils parlent du prêtre, dont le cadavre est à côté d'eux :

La plus vieille aveugle : [...] Il disait enfin qu'il ne fallait pas toujours attendre le soleil sous les voûtes du dortoir ; il voulait nous mener jusqu'au bord de la mer. Il y est allé seul.

Le plus vieil aveugle : Il a raison ; il faut songer à vivre.⁷

⁴Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo re*, Torino, Einaudi, 1994, p. 119 : « qui l'oblige à découvrir, répéter, subir, plutôt que vivre, sa propre vie » (c'est nous qui traduisons).

⁵*Ibid.*, p. 75.

⁶Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 51.

⁷Maurice Maeterlinck, « Les Aveugles », dans *II :1*, cit., p. 294.

Deuxième aveugle-né : Ne nous inquiétons pas inutilement ; il reviendra bientôt ; attendons encore ; mais à l'avenir, nous ne sortirons plus avec lui.⁸

Le sixième aveugle : Quelqu'un l'a-t-il écouté ?

Troisième aveugle-né : Il faut l'écouter à l'avenir.⁹

Certes, l'ironie tragique dans *Œdipe* signifie tout autre chose que chez Maeterlinck. Dans la tragédie grecque, elle renvoie au conflit entre l'individu et un ordre surnaturel qui s'oppose à sa volonté. Et pourtant le héros, bien qu'il soit condamné à l'échec en vertu du code tragique, s'engage et lutte jusqu'au bout : Œdipe *veut* savoir à tout prix. Cet agonisme permet le fonctionnement de la *catharsis*, qui produit l'épuration des passions par leur paroxysme, et préserve la dignité royale du personnage.

Rien de tel dans les pièces de Maeterlinck. Avant tout, la référence à un ordre métaphysique nous semble inadéquate : de cet ordre, la pièce *Les Aveugles* est, sinon la négation, du moins la mise en doute (la mort du prêtre peut aussi symboliser la crise des religions révélées). En outre, aucune réaction des personnages ne nous est montrée sur scène. Les aveugles sont faibles, résignés ; ils se plaignent ensemble, comme si le héros tragique s'était brisé dans un chœur (on reviendra sur cet aspect décisif d'acceptation du malheur). Par contre, dans *Intérieur*, « le corps dramatique se scinde [...] en deux : les personnages muets de la maison et les personnages parlants au jardin¹⁰ ». On a, d'un côté, une inconscience (ou une cécité) absolue, qui s'interrompt brusquement à la fin ; de l'autre, une analyse stérile et prolongée de l'échec : l'effet d'impasse ne change pas. Nous allons voir maintenant que cette même sensation d'immobilité persiste malgré des intrigues plus traditionnelles et notamment shakespeariennes. Cela confirme et dépasse la lecture de Szondi, en renvoyant à quelque chose de fortement idiosyncrasique qui finit par déformer jusqu'au grand modèle de référence, et que l'on tentera de définir.

L'intrigue de *La Princesse Maleine* vient tout droit de *Macbeth*. Un roi et sa femme commettent un meurtre, et la nature tout entière semble se révolter contre le crime, jusqu'à la punition finale des coupables. Après la mort de Maleine, un navire de guerre, noir et sans équipage, entre dans le port ; la tempête secoue le château, les foudres abattent la croix de la chapelle ; les cygnes du fossé s'envolent ; les animaux vont se réfugier dans le cimetière ; les forêts de sapins brûlent. Dans *Macbeth*, à l'assassinat de Duncan fait suite le même désordre cosmique : le vent renverse les cheminées, on entend des lamentations dans l'air, les oiseaux gémissent, la terre tremble, les hiboux tuent les faucons, les chevaux s'entre-dévoient.

⁸*Ibid.*, p. 297.

⁹*Ibid.*, p. 300-301.

¹⁰Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, cit., p. 52.

Ces figures similaires renvoient à l'idée commune d'une analogie entre le niveau humain et l'univers, qui se reflètent l'un dans l'autre. Chez Shakespeare, cette idée dépendait d'une vision symétrique du monde encore partagée, qui plongeait ses racines dans un substrat populaire et traditionnel, et qui trouvait une expression philosophique dans les théories néoplatoniciennes. Pour Maeterlinck, il faut plutôt remonter à cette réaction esthétique et intellectuelle qui s'opposait au positivisme de son époque, même sur la scène¹¹ : au réseau mathématique des phénomènes se substituait un autre, analogique et mystérieux, qui récupérait les connexions que le scientisme avait rejetées. L'image baudelairienne des *correspondances*, exemple et ensuite modèle littéraire de cette réaction, allait être le point de départ pour la construction du code symboliste.

Mais il faut distinguer entre les correspondances qui semblent s'accorder aux événements des hommes et celles qui précèdent les actes humains en les anticipant. Pour le moment, nous appellerons ces dernières *présages*. Comme l'affirme Paul Gorceix, « [c]es signes prémonitoires jalonnent littéralement l'action, quand ils ne se substituent pas à elle, au point que l'on peut y suivre en filigrane le déroulement du drame. Toutes les fluctuations dans la nature, tous les jeux de l'atmosphère, tous les avertissements des êtres et des choses sont lourds d'un symbolisme qui repose sur une osmose complète entre les âmes et l'univers¹² ». Ou encore Jacques Robichez : « L'originalité de Maeterlinck est d'avoir, beaucoup plus nettement que Shakespeare, lié les réactions de ses personnages, leur drame intérieur, aux phénomènes naturels, pluies, grêles, tempêtes, signes du grand drame inconnu que les hommes soupçonnent à de certains moments¹³ ». C'est là que Maeterlinck se détache du grand modèle shakespearien et du code de référence. Il place la correspondance sur l'axe du Temps du côté de l'avenir, met en relation le *hic et nunc* du drame avec un futur qui semble déjà inéluctable. Dans l'écriture symboliste, le plus souvent, c'était le souvenir d'un passé mystérieux qui se projetait encore dans le présent ; ici, c'est l'*après* qui se manifeste à l'avance. Bien entendu, nous pouvons trouver des images prémonitoires chez d'autres auteurs aussi : Gisèle Marie nous suggère notamment que le présage maeterlinckien « correspond à l'«intersigne» de Villiers¹⁴ ». Mais chez Maeterlinck, cette figure se révèle si consubstantielle à son premier théâtre qu'il faut la considérer comme une variante de l'auteur, où nous pouvons trouver du sens indépendamment du code. Après quelques exemples et une

¹¹Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1934), Genève, Slatkine Reprints, 1972.

¹²Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck. Le Symbolisme de la différence*, Paris, Eurédit, 2005, p. 101.

¹³Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 82.

¹⁴Gisèle Marie, *Le théâtre symboliste*, Paris, Éditions Nizet, 1972, p. 139. Elle renvoie à un conte de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne* (1867-1868), où le protagoniste imagine à l'avance la mort de son ami, l'abbé Maucombe, par le biais d'hallucinations (« [...] l'abbé me donnait, humainement, la seconde sensation que, par une obscure correspondance, sa maison m'avait fait éprouver. »).

seconde comparaison avec Shakespeare, nous verrons où tout cela nous mène.

Dans *La Princesse Maleine*, il s'agit souvent de présages. Au début, deux officiers sur les remparts interprètent les signes du ciel comme une menace pour Maleine. Le protagoniste féminin n'est pas encore apparu, et nous partageons déjà son destin tragique :

Stéphano : Encore la comète de l'autre nuit !

Vanox : Elle est énorme !

Stéphano : 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 !

Stéphano : 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 !

Stéphano : Oui ; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus.

Vanox : On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.

Stéphano : On dit... on dit bien des choses...

Vanox : La princesse Maleine aura peur de l'avenir !

Stéphano : À sa place, j'aurais peur de l'avenir sans l'avertissement des étoiles...¹⁵

Mais tout le texte est tissé de présages de mort qui nous annoncent ce qui arrivera. Ce sont des images qui appartiennent le plus souvent au monde végétal et animal. Le roi Hjalmar croit voir un cyprès qui lui fait des signes¹⁶. Dans son miroir Uglyane aperçoit les saules pleureurs du jardin penchés sur Maleine (« [...] ils ont l'air de pleurer sur votre visage¹⁷ »). La princesse tressaille aux croassements des corbeaux¹⁸ et un autre cyprès se trouve devant sa fenêtre¹⁹. En attendant Uglyane dans le parc, le prince Hjalmar, fils du roi, se sent entouré d'une nature hostile, il chasse les hiboux et s'agite dans l'obscurité :

Hjalmar : [...] Je n'ai jamais vu ce bois d'automne plus étrange que ce soir. Je n'ai jamais vu ce bois plus obscur que ce soir ; à quelles clartés allons-nous donc nous voir ? Je ne distingue pas mes mains ! - Mais qu'est-ce que toutes ces lueurs autour de moi ? Tous les hiboux du parc sont donc venus ici ! Allez-vous-en ! Allez-vous-en ! au cimetière ! auprès des morts ! *Il leur jette de la terre.* Est-ce qu'on vous invite aux nuits de noces ? Voilà que j'ai des mains de fossoyeurs à présent. - Oh ! Je ne reviendrai pas souvent ! - Attention ! Elle vient ! - Est-ce que c'est le vent ? - Oh ! comme les feuilles tombent autour de moi ! - Mais il y a là un arbre qui se dépouille absolument ! Et comme les nuages s'agitent sur la lune ! - Mais ce sont des feuilles de saule pleureur qui tombent ainsi sur mes mains ! - Oh ! je suis mal venu ici ! - Je n'ai jamais vu ce bois plus étrange que ce soir ! - Je n'ai jamais vu plus de présages que ce soir !²⁰

¹⁵Maurice Maeterlinck, « La Princesse Maleine » (1889), dans *II : 1, cit.*, p. 83-84.

¹⁶*Ibid.*, p. 157.

¹⁷*Ibid.*, p. 123.

¹⁸*Ibid.*, p. 150.

¹⁹*Ibid.*, p. 171.

²⁰*Ibid.*, p. 126-127.

Au lieu d'Uglyane, c'est Maleine qui se présente, et quand Hjalmar s'en aperçoit, le jet d'eau « sanglote étrangement et meurt²¹ ». Une image spéculaire est celle du moulin qui s'arrête tandis que le petit Allan et la reine Anne parlent de la princesse²².

Les présages vont croissant à mesure que l'on s'approche du meurtre. Dans la même scène, le fou fait un signe de croix devant Maleine²³ ; les béguines lui offrent une toile qu'elles viennent de filer, ce qui nous rappelle évidemment les anciennes Parques²⁴. À l'extérieur, les feux follets dansent sur les marais²⁵. Les personnages s'étonnent de plus en plus de l'aspect bouleversé du ciel, qui semble anticiper le bouleversement que le crime apportera : « Mais voyez donc comme le ciel devient rouge au-dessus du château !²⁶ » ; « Il y a une étrange tempête au-dessus du château.²⁷ » ; « je n'ai jamais vu de ciel pareil ; il est aussi noir que l'étang.²⁸ » ; « Mais regardez donc le ciel ! J'ai plus de soixante-dix ans et je n'ai jamais vu un ciel comme celui-ci !²⁹ ». Tout cela nous conduit au monologue de Maleine dans sa chambre. L'orage éclate, fait trembler les meubles, agite les rideaux, effraye le chien, qui s'appelle Pluton, comme le dieu des morts :

Maleine : [...] Est-ce toi que j'ai vu trembler ainsi ! Il fait trembler tous les meubles ! - As-tu vu quelque chose ?- Réponds-moi, mon pauvre Pluton ! Y a-t-il quelqu'un dans la chambre ? Viens ici, Pluton, viens, ici ! - Mais viens près de moi, dans mon lit !- Mais tu trembles à mourir dans ce coin ! [...] *Ici le vent agite les rideaux du lit.* Ah ! On touche aux rideaux de mon lit ! Qui est-ce qui touche aux rideaux de mon lit ? Il y a quelqu'un dans ma chambre ? - Oh ! voilà la lune qui entre dans ma chambre !- mais qu'est-ce que cette ombre sur la tapisserie ?- Je crois que le crucifix balance sur le mur ! [...] *Il tonne.* Je ne vois que des croix aux lueurs des éclairs ; et j'ai peur que les morts n'entrent par les fenêtres. Mais quelle tempête dans le cimetière ! et quel vent dans les saules pleureurs !³⁰

On entend un long chœur de béguines. Enfin, le roi Hjalmar et la reine Anne entrent dans la chambre de Maleine pour la tuer, toujours accompagnés par l'orage.

Il en est tout autrement dans *Macbeth*. Avant le meurtre du roi Duncan, la nature ne donne pas de signes prémonitoires ; une conversation entre lui et Banquo devant le château nous suggère au contraire l'atmosphère d'une idylle, même si elle est contaminée par l'ironie tragique :

²¹*Ibid.*, p. 132.

²²*Ibid.*, p. 156.

²³*Ibid.*, p. 147.

²⁴*Ibid.*, p. 149.

²⁵*Ibid.*, p. 150.

²⁶*Ibid.*, p. 120.

²⁷*Ibid.*, p. 144.

²⁸*Ibid.*, p. 166.

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*, p. 170-171.

Duncan : This castle hath a pleasant seat, the air nimbly and sweetly recommends itself unto our gentle senses.

Banquo : This guest of summer, the temple-haunting martlet, does approve, by his loved mansionry, that the Heaven's breath smells woingly here ; no jutting, frieze, buttress, nor coign of vantage, but this bird hath made his pendant bed and procreant cradle ; where they must breed and haunt, I have observed the air is delicate.³¹

Le soir, Duncan va se coucher plus tranquille que d'habitude. La vision du poignard ensanglanté n'est que la projection hallucinée des tourments intérieurs de Macbeth. Donc, il n'y a rien d'extérieur à l'assassin qui puisse nous faire imaginer ce qui arrivera. Seulement, au début, quelque chose qui n'est pas exactement un présage, mais plutôt une *prophétie* : trois sorcières annoncent à Macbeth son destin de roi, et le meurtre devient alors nécessaire pour que la chose se réalise :

First witch : All hail Macbeth, hail to thee Thane of Glamis.

Second witch : All hail Macbeth, hail to thee Thane of Cawdor.

Third witch : All hail Macbeth, that shalt be King hereafter.³²

Si cette apparition peut nous surprendre, n'oublions pas qu'à l'époque de Shakespeare, les sorcières étaient encore brûlées. Ce qui signifie que cette image appartenait à une tradition encore vitale, qui ne voyait pas seulement une profonde connexion entre l'univers et les vies humaines, mais qui combinait, dans la même représentation du monde, le réel et le surnaturel, les vivants et les morts, la matière et la magie³³. Les sorcières étaient alors acceptées sans que le public shakespearien se posât trop de questions, car elles constituaient, au même titre que d'autres éléments, la couleur du drame. Il s'agit en définitive d'un fond qui n'est pas déterminant : la prophétie suscite l'action, sans l'emprisonner ; les personnages sont déjà libres et modernes, leur psychologie est forte. Macbeth choisira de mourir avec ses armes³⁴.

Shakespeare et Maeterlinck utilisent donc l'imagerie d'une symétrie universelle, où la nature répond aux drames des hommes : nous avons vu qu'il y a des constantes en commun. Mais Maeterlinck ouvre cette symétrie à la dimension du Temps, d'une façon puissante : *La Princesse Maleine* est semée de présages. La seule correspondance que Shakespeare place sur l'axe du Temps, c'est-à-dire la prophétie des sorcières, constitue simplement une occasion dramatique, qui déclenche l'ambition de Macbeth, laissant ainsi le personnage seul avec ses passions. En revanche, chez Maeterlinck, aucune autorité n'autorise le présage. Ce n'est pas le code symboliste, fondé sur la correspondance baudelairienne, code qui postulait une création unitaire, mais n'altérait que très rarement l'ordre du Temps. Ce n'est pas la tradition non plus qui chez Shakespeare rendait l'image des sorcières innocente : pour

³¹William Shakespeare, *Macbeth*, Oxford University Press, 1990, p. 115-116.

³²*Ibid.*, p. 103.

³³Erich Auerbach, *Mimesis* [2]: *il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1964, p. 75.

³⁴William Shakespeare, *Macbeth*, *cit.*, p. 205.

Maeterlinck, il s'agissait au contraire d'une réaction intellectuelle, et donc très limitée, au positivisme du XIX^e siècle. Une vision du monde récupérée et désormais faible, quoiqu'encore évocatrice.

Mais si le présage ne tombe pas d'en haut, c'est-à-dire du dehors du texte, alors il faut supposer qu'il est essentiel et inclus dans ce monde représenté. Le héros shakespearien agit dans un espace encore traditionnel, mais il a déjà des traits modernes de liberté et d'autodétermination. Chez Maeterlinck, les présages inhibent l'action, étouffent la volonté des protagonistes. Christian Lutaud a comparé de façon systématique le couple Macbeth/ Lady Macbeth avec le couple formé par la reine Anne et le roi Hjalmar, en soulignant que Maeterlinck a « nettement accentué l'opposition entre l'homme et la femme³⁵ ». Macbeth est réticent au début, il est poussé au meurtre par Lady Macbeth, beaucoup plus résolue que lui. Mais il devient de plus en plus énergique et déterminé, tandis que sa femme finira par délirer et avouer pendant son sommeil.

Dans *La Princesse Maleine* les rôles restent fixes : Hjalmar sera hésitant et lâche jusqu'au bout, Anne n'aura jamais aucun doute. Voici les deux personnages sur le point de commettre l'homicide :

Le roi : Oh ! ne le faisons pas aujourd'hui !

Anne : Pourquoi ?

Le roi : Il tonne si terriblement !

Anne : On ne l'entendra pas crier. Venez.

Le roi : Attendons encore un peu.

Anne : Taisez-vous, c'est ici la porte...

Le roi : Est-ce ici la porte ?... Mon Dieu ! mon Dieu ! mon Dieu !

Anne : Où est la clef ?

Le roi : Allons jusqu'au bout du corridor ; il y a peut-être quelqu'un.

Anne : Où est la clef ?

Le roi : Attendons jusqu'à demain.

Anne : Mais comment est-il possible ? Allons ! la clef ! la clef !³⁶

Cette opposition trop nette fragilise la vraisemblance psychologique. Le personnage de la reine semble répondre à une nécessité d'ordre dramatique, permettant ainsi le déroulement d'une intrigue héritée. Mais elle ne suit pas un projet, une direction, sinon indiquée par sa violence aveugle. Les autres personnages sont passifs comme le roi : Maleine est la proie des circonstances ; le prince Hjalmar n'a rien qui nous rappelle la décision de Malcolm ou de Macduff. Tout en ayant des soupçons, il évite la reine sans s'opposer à elle :

Hjalmar : Elle me suit comme un chien. Elle était à une fenêtre de la tour ; elle m'a vu passer le pont du jardin et voilà qu'elle arrive au bout de l'allée ! - Je m'en vais.³⁷

³⁵Christian Lutaud, « *Macbeth* dans l'œuvre de Maeterlinck », dans *Annales*, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, tome vingt et vingt-et-un, 1974-1975, p. 58.

³⁶Maurice Maeterlinck, « *La Princesse Maleine* », dans *II : 1, cit.*, p. 174-175.

³⁷*Ibid.*, p. 163.

La pièce se déroule dans un univers de résignation où un seul personnage agit de façon désordonnée. Cependant, l'absence de volonté est le signe de quelque chose d'autre, d'un blocage qui concerne ce monde. L'action est par définition tournée vers l'avenir ; les présages nous disent au contraire que tout est inutile, que le futur est apparemment déjà fixé. Comme pour les drames statiques, la faiblesse des personnages semble donc liée à un problème avec le Temps.

Ce problème structure le texte dans son entier. Examinons une autre citation shakespearienne, la scène des coups frappés à la porte. Chez Shakespeare, ces coups succèdent au meurtre : Macbeth vient de tuer Duncan quand ils résonnent. Dans la scène suivante, on apprend qu'il s'agit de Lennox et de Macduff. Selon De Quincey, le pouls de la vie reprend ainsi son battement et la restauration de l'ordre commence³⁸. Maeterlinck se souviendra de cette image, en la renversant. Dans son théâtre, les coups précèdent souvent le moment tragique et assument une valeur prémonitoire³⁹. Il y a surtout une scène hyperbolique dans *La Princesse Maleine*. Plusieurs coups, mystérieux et persistants, sèment la terreur :

Ici on frappe étrangement à la porte.

Anne : On frappe !

Hjalmar : Qui est-ce qui frappe à cette heure ?

Anne : Personne ne répond.

On frappe.

Le roi : Qui peut-ce être ?

Hjalmar : Frappez un peu plus fort ; on ne vous entend pas !

Anne : On n'ouvre plus !

Hjalmar : On n'ouvre plus. Revenez demain !

On frappe.

Le roi : Oh ! oh ! oh !

On frappe.

Anne : Mais avec quoi frappe-t-il ?

Hjalmar : Je ne sais pas.

Anne : Allez voir.

Hjalmar : Je vais voir.

Il ouvre la porte.

Anne : Qui est-ce ?

Hjalmar : Je ne sais pas. Je ne vois pas bien.

Anne : Entrez !

Maleine : J'ai froid !

Hjalmar : Il n'y a personne !

Tous : Il n'y a personne ?

Hjalmar : Il fait noir ; je ne vois personne.

Anne : Alors c'est le vent ; il faut que ce soit le vent !

Hjalmar : Oui, je crois que c'est le cyprès.⁴⁰

³⁸Thomas de Quincey, « On the knocking at the gate in *Macbeth* » (1823), dans *The Art of Conversation and Other Papers*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1863.

³⁹On entend frapper avant l'entrée de Maleine dans la salle d'apparat (Acte Troisième, Scène II) ; dans *Pelléas et Mélisande*, le coup à la porte du Petit Yniold annonce le malheur à la conscience bouleversée de Pelléas (Acte Troisième, Scène I), et le présage se confond avec la psychologie du personnage.

⁴⁰Maurice Maeterlinck, « La Princesse Maleine », dans *II : 1, cit.*, p. 160-161-162.

On ne sait pas d'où provient le bruit, qui semble concerner tous les personnages. C'est comme si, par ces coups, la mort commençait à pénétrer dans le château.

Un autre écho de *Macbeth* est bien évident dans *Pelléas et Mélisande* : « il s'agit de l'obsession de la tache de sang qui ne s'efface plus, qu'aucune eau ne peut laver⁴¹ ». Macbeth regarde ses mains ensanglantées après l'assassinat, et y reconnaît le signe impérissable de sa faute : « [...] Will all great Neptune's ocean wash this blood clean from my hand? No – this my hand will rather the multitudinous seas incarnadine, making the green one red⁴² ». Chez Maeterlinck, il advient de nouveau une inversion de l'ordre temporel par rapport au modèle. Au début, le seuil qu'il faut laver provoque les protestations des servantes et le pessimisme du portier :

Première servante : Je vais d'abord laver le seuil...

Deuxième servante : Nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci.

D'autres servantes : Apportez l'eau ! apportez l'eau !

Le Portier : Oui, oui ; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge ; vous n'en viendrez jamais à bout...⁴³

C'est sur ce seuil que sera versé le sang de Mélisande blessée par Golaud, et celui de Golaud lui-même, qui tentera de se tuer : « La petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté... Il y avait du sang sur le seuil...⁴⁴ ». La pièce commence donc par un effet symbolique d'anticipation, qui sera suivi par d'autres.

Golaud rencontre pour la première fois Mélisande au bord d'une fontaine. Bien qu'il ignore tout d'elle, il décide de l'épouser. Au château du roi Arkel, Mélisande connaît entre autres Pelléas, le frère de Golaud, beaucoup plus jeune que lui. Ils regardent ensemble un navire s'éloigner sur la mer sombre et leurs prévisions funestes semblent déjà retomber sur eux-mêmes :

Pelléas : Nous aurons une tempête cette nuit. Nous en avons souvent... et cependant la mer est si calme ce soir... On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus.

Mélisande : Quelque chose sort du port...

[...] C'est le navire qui m'a menée ici. Il a de grandes voiles... Je le reconnais à ses voiles...

Pelléas : Il aura mauvaise mer cette nuit...

Mélisande : Pourquoi s'en va-t-il ?... On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage...⁴⁵

Le sentiment entre les deux jeunes gens sera accompagné dans son évolution par une série de présages qui annoncent la punition finale. La

⁴¹Christian Lutaud, « *Macbeth* dans l'œuvre de Maeterlinck », *cit.*, p. 99.

⁴²William Shakespeare, *Macbeth*, *cit.*, p. 129.

⁴³Maurice Maeterlinck, « Pelléas et Mélisande » (1892), dans *II : 1*, *cit.*, p. 374.

⁴⁴*Ibid.*, p. 439.

⁴⁵*Ibid.*, p. 383-384.

chute dans la fontaine de l'anneau de Mélisande, la bague de son mariage avec Golaud, nous révèle qu'une trahison va avoir lieu⁴⁶. Tout comme dans *Maleine*, la nature elle-même paraît indiquer à l'avance le sort des protagonistes : les cygnes sont chassés par les chiens ; les colombes de la tour s'envolent effrayées ; un troupeau est conduit à l'abattoir. C'est le petit Yniold qui assiste à cette dernière scène, et la réponse d'un berger invisible demeure pour lui mystérieuse :

Le petit Yniold : [...] *On entend au loin les bêlements d'un troupeau. - Oh ! oh ! J'entends pleurer les moutons... Il va voir au bord de la terrasse. Tiens ! il n'y a plus de soleil... Ils arrivent, les petits moutons ; ils arrivent... Il y en a !... Il y en a !... Ils ont peur du noir... Ils se pressent !... Ils ne peuvent presque plus marcher... Ils pleurent ! ils pleurent ! et ils vont vite !... Ils sont déjà au grand carrefour. Ah ! ah ! Ils ne savent plus par où ils doivent aller... Ils ne pleurent plus... Ils attendent... Il y en a qui voudraient prendre à droite... Ils voudraient tous aller à droite... Ils ne peuvent pas !... Le berger leur jette de la terre... Ah ! Ah ! Ils vont passer par ici... Ils obéissent ! Ils obéissent ! Ils vont passer sous la terrasse... Ils vont passer sous les rochers... Je vais les voir de près... Oh ! oh ! comme il y en a !... il y en a !... Toute la route en est pleine... Maintenant ils se taisent tous... Berger ! Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?*

Le berger, qu'on ne voit pas : Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable...

Yniold : Où vont-ils ? - Berger ! berger !- où vont-ils ?- Il ne m'entend plus. Ils sont déjà trop loin... Ils vont vite... Ils ne font plus de bruit... Ce n'est plus le chemin de l'étable... Où vont-ils dormir cette nuit ? - Oh ! oh ! - Il fait trop noir... Je vais dire quelque chose à quelqu'un...⁴⁷

Les propos de certains personnages secondaires se chargent d'une valeur prophétique, comme celles d'Yniold à Mélisande (« Petite-mère... petite-mère... vous allez partir...⁴⁸ »), ou du père de Pelléas, miraculeusement réchappé d'une maladie, qui s'adresse à son fils d'une façon inexplicable pour la psychologie classique (« [...] tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps...⁴⁹ »). Enfin, quand Pelléas et Mélisande se rencontrent dans le parc, leurs ombres apparaissent d'une grandeur excessive⁵⁰. C'est le dernier signe : Golaud, caché derrière un arbre, sort muni de son épée. Pelléas est tué le premier ; Mélisande, blessée sur le seuil, mourra dans sa chambre, tandis que le soleil se couche, dans un effet indéniable de symétrie universelle.

Encore une fois, les présages ont un effet paralysant sur la volonté des protagonistes. Ainsi Maryse Descamps affirme que, dans *Pelléas et*

⁴⁶*Ibid.*, p. 389.

⁴⁷*Ibid.*, p. 427-428.

⁴⁸*Ibid.*, p. 401. Avant la découverte du corps de Maleine, seul le petit Allan *sent* que la princesse est morte (« Petite mère est pe-erdue ! »).

⁴⁹*Ibid.*, p. 422.

⁵⁰Pour la version précédente et plus explicite de cette image, voir Christian Angelet, « *Pelléas et Mélisande* - Des brouillons de Maeterlinck au livret de Debussy », dans *Annales, cit.*, tome vingt-neuf, 1994, p. 53.

Mélisande, « la principale caractéristique des personnages est de ne pas agir. Et ne pas agir, chez Maeterlinck, revient à ne pas bouger : Golaud, le chasseur, reste dans l'ombre à épier ; Pelléas, toujours prêt à partir, attend au château, et Mélisande, la fuyante, file sa quenouille et peigne ses longs cheveux⁵¹ ». Mélisande nous rappelle Maleine : elle est fragile, impuissante, sans espoir (« Je vais mourir si l'on me laisse ici...⁵² » ; « C'est ici, que je ne peux plus vivre... je sens que je ne vivrai plus longtemps...⁵³ »). Les autres personnages parlent d'elle comme d'une enfant condamnée (« Elle est née sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison...⁵⁴ » ; « C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux...⁵⁵ »), et il suffit d'une petite blessure pour la tuer. La stupeur des servantes est révélatrice :

La vieille servante : [...] Mais elle n'est presque pas blessée et c'est elle qui va mourir... Comprenez-vous cela ?

Première servante : Vous avez vu la blessure ?

La vieille servante : Comme je vous vois, ma fille. - J'ai tout vu, vous comprenez... Je l'ai vue avant tous les autres... Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon. Est-ce que c'est naturel ?

Première servante : Oui, oui ; il y a quelque chose là-dessous...⁵⁶

Pelléas représente parfaitement le héros manqué maeterlinckien. Quatre fois il annonce son départ, quatre fois il reste. Ses discours sont chargés de mauvais pressentiments : « J'ai depuis quelque temps un bruit de malheur dans les oreilles...⁵⁷ ». Il n'est pas capable de fuir ni de lutter, Pelléas reste en quelque sorte suspendu : « Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci...⁵⁸ » ; « Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...⁵⁹ ». Golaud lui-même se perd dans la tragédie finale : « Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous... Je l'ai fait malgré moi...⁶⁰ » ; « Mais je t'aimais tant !... Je t'aimais trop !... Mais maintenant, quelqu'un va mourir... C'est moi qui vais mourir...⁶¹ ».

Le présage révèle aussi un certain traitement de l'ordre chronologique linéaire: le signe prémonitoire nous étonne, au-delà de sa valeur évocatrice, en tant qu'*anticipation du futur dans le présent*. Cette définition s'adapte aussi au phénomène de l'anticipation dans les textes

⁵¹Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck : Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Éditions Labor, "Un livre une œuvre", 1986, p. 50.

⁵²Maurice Maeterlinck, « Pelléas et Mélisande », dans *II : 1, cit.*, p. 392.

⁵³*Ibid.*, p. 393.

⁵⁴*Ibid.*, p. 442.

⁵⁵*Ibid.*, p. 451.

⁵⁶*Ibid.*, p. 439-440.

⁵⁷*Ibid.*, p. 422.

⁵⁸*Ibid.*, p. 428.

⁵⁹*Ibid.*, p. 433.

⁶⁰*Ibid.*, p. 443.

⁶¹*Ibid.*, p. 445.

littéraires, une figure que Gérard Genette a appelée *prolepse*⁶². Il faut donc interpréter le présage comme un effet de prolepse filtré par un code, le code symboliste. Rappelons que ce code était fondé sur la correspondance baudelairienne, qui réalisait l'idée d'une symétrie entre les hommes et le monde. Dans un théâtre symboliste, la suite directe est l'analogie entre l'intrigue et le décor (la révolte de la nature face au meurtre dans *Maleine*). Maeterlinck place le problème des correspondances du côté du Temps, là où les présages relient le présent au futur, et dans ce décalage réside peut-être sa spécificité. Si dans *Intérieur* et dans *Les Aveugles* tout était déjà arrivé, dans les autres pièces rien ne peut arriver différemment, l'avenir étant fixé. Mais la passivité des personnages rencontrés jusqu'ici révèle aussi l'ambivalence des présages : sont-ils une force objective qui ne laisse aucune chance, ou leur apparence menaçante est-elle purement psychologique ? Autrement dit, dans l'univers maeterlinckien, le signe prémonitoire est-il réel ou seulement imaginé par les hommes ? Prenons la chute de l'anneau de Mélisande : d'un certain point de vue, on peut la considérer simplement comme le plus classique des actes manqués, qui réalise « le risque tant désiré de le perdre pour le laisser tomber au fond de l'eau⁶³ ». La prévision funeste des amants face au navire qui s'éloigne peut être le reflet de leur esprit bouleversé, qui pressent déjà la fin. Les mots de Stéphano contredisent ceux de Vanox, indiquant ainsi la responsabilité humaine des événements : « À sa place, j'aurais peur de l'avenir sans l'avertissement des étoiles...⁶⁴ ». On peut parfois saisir la complicité flagrante des personnages avec le présage, qui devient plutôt la projection de leur émotivité fragile, d'une impasse représentative au centre de cet imaginaire.

Il est alors difficile d'imaginer un théâtre où l'action soit à ce point mise en question : un système cohérent de présages, un sentiment de fatalité menaçante semblent fixer l'avenir à l'avance, en limitant la liberté des protagonistes. En l'absence d'avenir, c'est la résignation qui forme les caractères : chez Maeterlinck, il n'y a pas de héros⁶⁵. Les amants sont séparés, les princes comme Hjalmar se suicident, les protagonistes ne luttent jamais pour être heureux : on peut donc interpréter le présage comme la figure d'une impossibilité de penser le futur, comme l'effet poétique d'un vide imaginaire. Mais il n'y a pas d'antagonistes non plus : Golaud est confus, désespéré, il manque d'énergie pour blesser Mélisande⁶⁶ ; le roi Hjalmar est conduit « comme

⁶²Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, pp. 105-115.

⁶³Aïda Holtmeier, « Pelléas et Mélisande : de l'anti-Tristan au contre-mythe », dans *Annales*, cit., tome trente, 1997, p. 145.

⁶⁴Maurice Maeterlinck, « La Princesse Maleine », dans *II : 1*, cit., p. 84.

⁶⁵Nous remercions Christophe Meurée pour cette expression exacte et lapidaire.

⁶⁶« [...] Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon » (Maurice Maeterlinck, « Pelléas et Mélisande », dans *II : 1*, cit., p. 440).

un pauvre épagneul⁶⁷ » par la reine Anne qui, à son tour, est un personnage confus exerçant un pouvoir arbitraire. D'ailleurs, les personnages jeunes n'ont rien de la ferveur de leur âge, ni ceux qui viennent de loin (Maleine, Mélisande), ni ceux qui appartenaient déjà à ce monde (Pelléas, le prince Hjalmar). Ils sont frêles, inconsistants. Dans leur indécision et leur faiblesse, ils finissent par favoriser leur propre destin funeste, même quand ils semblent être des victimes à part entière. En reprenant une autre grande tragédie shakespearienne, et le prince le plus connu de la littérature occidentale, on pourrait dire que « le temps est hors de ses gonds », mais chez Maeterlinck, personne ne semble capable de « le remettre droit⁶⁸ ».

Essayons de tirer quelques conclusions⁶⁹. Dans les pièces shakespeariennes on assistait au dynamisme et au conflit générationnel, qui sont ici tout à fait absents. Dans ce théâtre, on a l'impression d'assister à la représentation d'un *Œdipe renversé*, où les figures filiales ne sont jamais combatives et semblent se soustraire à leur propre rôle. Nous nous référons à la catégorie freudienne en tant que structure anthropologique et pas seulement psychologique, comme le principe selon lequel le monde avance. Œdipe devrait remplacer le père, et même le dépasser, pour garantir le progrès : c'est l'énergie positive et réparatrice qui pousse MacDuff et Malcolm, et Hamlet lui-même. Chez Maeterlinck, la faiblesse et la passivité des personnages sont le contraire de la volonté royale et paternelle du héros tragique. L'inaction est dramatique parce qu'elle empêche le cours ordinaire des choses : si les jeunes ne succèdent pas aux vieillards, ces derniers restent à leur place. L'Œdipe concerne le futur, du moment qu'il assure le renouveau générationnel ; quand les jeunes gens n'admettent pas le Temps, le renouveau en question, à un niveau très puissant de l'imaginaire, s'arrête. L'inaction elle-même renvoie donc à la temporalité : le futur est absent parce que les jeunes ne sont pas capables de l'assumer. Les fils et les filles se... défilent (se dérobent à leur rôle filial) et prononcent eux-mêmes leur propre condamnation, les princes renoncent à être pères, rois, futur. Autrement dit, l'obstacle n'arrive plus du haut, mais du bas : ce renversement n'est que l'envers de l'Œdipe, dont nous avons partiellement tenté de mettre en exergue les effets poétiques dans ce travail.

ANDREA ACCARDI
(Université de Pise)

⁶⁷Maurice Maeterlinck, « La Princesse Maleine », dans *II : 1, cit.*, p. 152.

⁶⁸William Shakespeare, *Hamlet*, trad. d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1962, Acte 1, scène 5.

⁶⁹Nous renvoyons encore une fois à notre thèse de doctorat pour une démonstration systématique et approfondie de cette vaste hypothèse interprétative.