LE THÉÂTRE DE MAURICE MAETERLINCK. SOUS LE SIGNE DE L'ABSENCE

Eugenia ENACHE[1]

Abstract

Our approach is focused on the issue of the markers of absence as well as on the expression and materialization of that absence in a corpus of works comprising the following plays: L'Intruse, Les Aveugles, Intérieur by Maurice Maeterlinck.

The approaches of the concept of "absence" received throughout our analysis are parts of the phenomenon of progressive alienation seen, for instance, as separation (stressing the idea of distance and departure), or as solitude, then omission (in the sense of forgetting), and culminating with the inability of perception that anticipates isolation, physical imprisonment and announces death (designated through a privative prefix) as an absence that is always present and obscurity.

We attempt to reveal the "markers" of absence on the level of certain constituents of the play: the character, formed of a discursive feature, infinitely simple and repetitive, much more diminished and developing without individuality, like a silent, mysterious ghost; and the action that is rather inaction that represents our primary direction of research. As a secondary direction, we consider the markers of absence in a language that, in the case of Maeterlinck, is remarkably pure and lacks any syntactic or lexical complication, from lexical structures (the reassessment of short expressions makes the utterances seem captivatingly strange, revealing, beyond words, unutterable, unspeakable) and the grammar, especially the Semantics of its forms – the 3rd person pronouns, a form we may consider as deprived of referential content, the indefinite pronouns which indicate absence -, the Semantics of punctuation, especially that of the suspension points.

Keywords: "absence" markers, character, action, lexical structures, grammar/ semantics

À la fin du XIXe siècle le théâtre constitue un enjeu pour les symbolistes dont Van Lerberghe, Maeterlinck et Rodenbach qui ont essayé d'imposer au théâtre un modèle d'irréalité et d'impressions. Les écrivains concevaient un théâtre essentiellement poétique, délivré de l'anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion, un théâtre immobile et silencieux. Le drame ne se fonde plus sur l'événement, mais sur le sentiment et l'état d'âme, le théâtre symboliste devient, ainsi, un « théâtre de l'âme », selon Edouard Schuré (Lioure 1973 : 133). Le propre de l'écriture symboliste est qu'elle implique une complicité lecteur auditeur qui doit compléter les sens qui manquent. Le théâtre symboliste se veut un théâtre du mental, épuré des artifices grossiers du décor naturaliste, de l'intrigue ; il se veut une dramaturgie de l'absence, de la suggestion. Il privilégie le texte poétique, les mots évocateurs de l'absence ou baignés de silence qui ouvrent au mystère ou au rêve.

La grande contribution au développement du théâtre symboliste revient à Maurice Maeterlinck, le fondateur de la dramaturgie symboliste, pour lequel le théâtre devient un exercice intellectuel, une modalité d'explorer les mystères troublants de l'inconscient. Sous la plume de l'écrivain, un espace nouveau est ouvert à la littérature : l'homme intérieur et sa complexité :

[1] Assoc.prof.PhD., „Petru Maior" University of Târgu-Mureş

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

> Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes et plus intéressantes que celle de la raison ou de l'intelligence [...] (Maeterlinck 1997 : 901)

Maeterlinck ne s'est pas contenté de théoriser sur le théâtre, il a essayé d'illustrer ses idées théoriques par des pièces, dont *L'Intruse*, *Les Aveugles, Intérieur*, qui apportent une conception nouvelle par l'utilisation du symbole et du mystère tout en révélant un théâtre de l'angoisse et de l'absence.

Les acceptions que « l'absence » peut recevoir, dans notre démarche, s'inscrivent dans la sphère de l'éloignement progressif vu, d'abord, comme séparation (en insistant sur l'idée de distance et de départ, comme préfiguration de la mort, ensuite comme solitude, puis omission du nom, dans le sens d'oubli) pour culminer par la cécité en tant que figure de dépersonnalisation, qui évoque l'isolement, l'enfermement physique et géographique - clôture et annonce la mort, en tant qu'absence toujours présente, et les ténèbres. Et pourtant l'aveugle suggère la fécondité de la vision intérieure, représente le mystère de l'impassible connaissance, la richesse de l'intuition et de l'introversion. L'absence peut être comprise comme un silence passif, comme le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence, mais elle peut être plus redoutable que la présence ou la parole.

La matérialisation de l'absence au niveau du contenu

Nous nous proposons de révéler les « marques » de l'absence au niveau des éléments constitutifs des pièces : l'action ou plutôt l'absence de l'action, et le personnage formé d'une partie discursive, infiniment simple et répétitive, plus réduite et qui évolue sans individualité, comme un fantôme silencieux, énigmatique, comme premier axe de notre recherche.

Les tentatives de renouveler l'art dramatique à l'époque symboliste visaient à la fois l'action, le personnage et son interprétation, le décor et l'atmosphère irréelle et vaporeuse des pièces. Et tout cela dans le but de retenir et suggérer la « quintessence des caractères et des événements » (Robichez 1957 : 177), le drame de l'âme qui franchit le temps et l'espace.

Les pièces de Maeterlinck surprennent par leur dramaturgie minimaliste qui annonce le drame statique sans conflit, sans héros, construite sur l'inquiétude et la prémonition, par la suppression de toute action. Et le manque d'action implique également l'existence d'un espace visible que l'on imagine sur la scène ; mais on envisage aussi un espace invisible qui est le hors scène.

L'action ou plutôt l'inaction de la pièce *Les Aveugles* se passe sur une île où les personnages se trouvent sous le signe de l'attente du vieux guide. L'inaction est soulignée par les didascalies portant sur le jeu des acteurs ou bien sur le décor: « un vieux prêtre assis », « le buste et la tête légèrement renversés et mortellement immobile » ; « la face est d'une immuable lividité de cire »; « les yeux muets et fixés »; « le silence attentif de la morne forêt » ; « les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses », les six

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

aveugles sont « assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes »; « l'enfant endormi sur les genoux de la cinquième aveugle »; « la plupart attendent … » (Maeterlinck 1997 : 739) .

Dans *Intérieur* la situation d'attente du cortège funéraire de la fille aînée, morte d'une noyade, survient dans un espace constitué par le jardin et par la chambre, endroits qui insistent sur l'idée de séparation, de clôture. Les didascalies : « des mouvements graves, lents, rares, spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres » (Maeterlinck 2005 : 121) révèlent l'absence de l'action.

La dimension spatiale de la pièce *L'Intruse* est constituée par la salle d'un vieux château où tous les signes montrent l'approche de la mort ; c'est une absente très présente dans des paroles vagues : « Je ne sais pas ce que j'ai ; je ne suis pas tranquille. » (Maeterlinck 2005 : 70), « Je ne sais pas au juste » (Maeterlinck 2005 : 78) et dans l'atmosphère : « Il y a un silence de mort » (Maeterlinck 2005 : 76) tout culminant par le bruit d'une faux au milieu de la nuit et par l'apparition de la sœur de charité.

Dans le théâtre de Maeterlinck, le personnage est formé d'une partie discursive plus réduite et d'une autre scénique ; il incarne un rêve inaccessible et irréel et dont le discours est infiniment simple et répétitif ; il évolue sans individualité, parfois éloigné de la réalité, comme un fantôme, presque. Le personnage est un être qui pourrait manquer, ou devenir une marionnette, (c'est ce que préfère, d'ailleurs, Maeterlinck) car, l'acteur est un intrus qui rompt le charme dans l'âme du spectateur. D'ailleurs, dans la conception des auteurs symbolistes l'œuvre devrait être un symbole et « le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme », par conséquent l'absence de l'homme semblerait indispensable.

Comment se matérialise cette absence de l'humain ? Premièrement dans l'absence des personnages bien définis ; la plupart des personnages ne portent pas de nom car donner un nom signifie designer un individu et le distinguer d'un autre. Les personnages de la pièce *Les Aveugles* ne sont pas individualisés par leur identité ; leurs noms sont génériques : Le plus vieil aveugle, Trois aveugles-nés, La vieille aveugle, et ainsi de suite, jusqu'à douze aveugles et le prêtre (qui pourrait suggérer, dans une acception religieuse, les douze apôtres et le Christ,). Dans *L'Intruse,* les personnages sont : Le père, L'aïeul, L'oncle, La fille aînée, Les trois filles, La servante, La sœur de charité ; très rarement, ils sont appelés par leur prénom : Olivier (l'oncle), Ursule (la sœur l'aînée), Geneviève, Gertrude. Tout comme dans les deux autres pièces, dans *Intérieur* les personnages ont des noms génériques : Le Vieillard, L'Étranger, Un paysan, La foule ; seules les petites filles du Vieillard portent de nom dont la symbolique religieuse contribue à les déréaliser : Marthe et Marie. Le personnage des pièces, qu'il soit aveugle ou non, muet (la Mère, les deux filles, l'enfant de la pièce *Intérieur*) ou peu communicatif vit absent d'un monde qu'il ne peut pas appréhender, sans se douter de ce qui l'attend, mais avec l'intuition de présences invisibles. Un « personnage sublime », selon Maeterlinck, un être énigmatique, parfois invisible, mais partout présent, celui qu'on ne voit pas et qui symbolise les forces occultes, le mystère impénétrable de l'âme et de la vie, du destin.

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

L'absence d'action, d'individualité, et d'épaisseur des personnages est remplacée par l'atmosphère, par l'ambiance créées par un décor, imprécis autant que possible, qui deviennent personnage, car, en effet, c'est le climat d'angoisse et d'inquiétude qui oriente la vie et la mort des êtres.

La matérialisation de l'absence au niveau de la structure formelle

Pour le deuxième axe, nous envisageons les indices de l'absence au niveau d'une langue très épurée et sans complications syntaxiques et lexicales maniée par Maeterlinck, au niveau de la structure lexicale. Les paroles brèves confèrent aux vocables une étrangeté envoûtante, qui fait affleurer, au-delà des mots, l'indicible, le non-dit, les motifs qui reviennent, obsédants au-delà des mots.

Le texte de théâtre symboliste a du sens par le non-dit et par le sous-entendu dans une harmonie de mouvements, gestes, sons, couleurs. Le langage s'efforce de suggérer les angoisses et les joies de l'humain dans sa rencontre avec les forces surnaturelles, le mystère caché derrière les mots ; ainsi, la parole des personnages rompt avec le verbe quotidien et devient incantation. Pour le dramaturge le dialogue ou le non dialogue théâtral est important, car le centre de gravité de l'action théâtrale se déplace de la scène et du dialogue pour se stabiliser « dans un espace de l'entre-deux où se rejoignent le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le en scène et le hors scène » (Rykner 1996 : 256). Le dialogue extérieur est présent, non seulement pour faire progresser l'action, pour expliquer les actes, mais aussi, pour suggérer l'indéfinissable, l'ambiguïté et l'indétermination sémantique. Il y a aussi un dialogue intérieur, qui montre ce que le spectateur doit surprendre, mais tout en l'incitant à faire travailler son imagination, car, par elle, seulement, on peut accéder à la révélation de l'invisible. Chez Maeterlinck le dialogue intériorisé et métaphorique est substitué à la parole-acte, car sur la scène « [p]arler c'est faire » (Barthes 1963 : 60), c'est agir, mais l'action se réduit, le plus souvent, à la parole, elle aussi réduite autant que possible. La parole ne se trouve plus au premier plan, mais plutôt le silence, un silence qui laisse beaucoup entendre et qui rend le temps sensible. Le silence qu'on « entend » au théâtre donne naissance à un autre théâtre, un théâtre du silence et de ses incarnations » : la peur, l'inquiétude, l'angoisse, la mort, l'absence. Même au niveau du lexique la fréquence des mots qui suggèrent l'absence, ou bien l'inaction envisagée graduellement est surprenante : *entendre*, *écouter*, *se taire*, *éteindre*, *attendre*, *avoir sommeil*, *dormir profondément*, *fermer/enfermer*, *feuilles mortes*, *être assis*, *s'agenouiller*, *sentir*, *prier (Les Aveugles) ;* l'absence qui se fait sentir dans des geste ou des sons presque imperceptibles : *des pas légers*, *des soupirs d'essoufflement*, *le grincement d'une porte* (*L'Intruse*).

Dès le titre des pièces, on entre dans ce qu'on pourrait considérer les indices lexicaux de l'absence qui se situent sur deux plans : objectif et subjectif. Les indices du plan objectifs s'inscrivent dans la dimension spatiale construite sur le principe de réduction de l'espace (une île, la salle d'un château, l'intérieur d'une maison), et, implicitement, de limitation du mouvement, en suggérant l'éloignement, l'isolement, la disparition, l'absence. C'est un espace qui est propice à susciter l'anxiété due au

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

pressentiment de la mort. La dimension objective du temps est définie d'une manière graduelle, par la « grande horloge flamande » qui sonne les heures, par « le bruit d'un faux qu'on aiguise au dehors » (Maeterlinck 2005 : 78), par « les rossignols qui chantent » ou « qui se sont tus tout à coup » (Maeterlinck 2005 : 73) pour culminer par l'absence de l'évolution du temps :

> Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne pas distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre... Est-ce que c'est absolument incurable ? (Maeterlinck 2005 : 82).

La progression que pourrait conférer la chronologie nettement marquée par cette « horloge très lointaine » est presque absente, car on l'entend, de temps en temps, sonner « douze coups très lents » ou bien « neuf heures passées », « onze heures » ou « minuit ».

Les indices du plan subjectif se situent au niveau de l'état physique, en l'occurrence, la cécité, et au niveau du sentiment qui s'amplifie de l'épouvante et de l'inquiétude jusqu'au désarroi. Ce qui est visible, en lisant les pièces, c'est l'accumulation des signes imperceptibles qui suggèrent la sensation d'absence, de manque et qui sont liés à l'expérience de la vie : « … les chiens n'aboient point » (Maeterlinck 2005 : 74), « Il y a un silence de mort. » (Maeterlinck 2005 : 76), « la lampe a baissée » (Maeterlinck 2005 : 97), « On n'entend aucun bruit dans sa chambre » (Maeterlinck 2005 : 105).

Au niveau de la structure du texte, les indices de l'absence se retrouvent notamment dans le sémantisme des formes grammaticales et des signes de ponctuation, ainsi que de la syntaxe. Les formes des pronoms personnels de la III^{e} personne *il, elle*, *ils* en tant qu'instance collective, sont très fréquentes bien que dépourvue de contenu référentiel ou ayant un référent indéterminé, ambiguë (le référent lui-même est indéterminé, ou son identification est assurée par d'autres éléments contextuels ou situationnels) ; ces pronoms sont fort mal appelés « personnels » car lorsqu'ils désignent une personne, celle-ci est généralement une « non-personne », c'est-à-dire n'est pas protagoniste de l'acte d'énonciation. C'est évident dans le cas des personnages de Maeterlinck qui semblent être les victimes de la fatalité et du destin.

L'utilisation des indéfinis qui désignent un « vague sujet », ou encore l'indétermination ou qui font songer à l'absence : *personne, quelqu'un, rien, quelque chose*, ainsi que des expressions impersonnelles telles *il faut/faudrait/fallait, il se peut, il paraît* ne font que souligner l'incertitude et l'absence du personnage.

Les signes de ponctuation, notamment les points de suspension, dont les trois fonctions, prosodique, syntaxique et sémantique ajoutent des éléments d'information qui se superposent au texte et complètent l'apport sémantique des mots et des phrases, sont indispensable à la structuration et à la lecture d'un texte écrit.

Les points de suspension marquent une interruption de la phrase, une hésitation qui reste inachevée pour diverses raisons et portent une valeur stylistique : provoquer une attente, ou ouvrir sur un prolongement indéterminé : « Il faudra finir par le dire…

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

Quelqu'un pourrait venir l'annoncer, brusquement… Il y avait une foule de paysans dans la prairie où se trouve la morte… Si l'un d'eux frappait à la porte… », disait l'Étranger dans *Intérieur* (Maeterlinck 2005 : 129). En même temps, les répétitions et les suspensions marquent l'absence des liens logiques entre les répliques, sortent la parole de son usage conventionnel et l'installent sur l'autre scène celle de l'inconscient :

> Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se cache son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle (Maeterlinck 1997 : 899).

Les phrases exclamatives démontrent un style pauvre en informations objectives, tangibles, mais riche en informations subjectives. L'exclamation utilise une très grande variété mélodique pour moduler les sentiments, de l'inquiétude à l'angoisse et au désespoir et ouvrent un prolongement sémantique à l'absence. L'interrogation qu'elle soit intérieure, incite à trouver une réponse satisfaisante par réflexion interne ; qu'elle soit extérieure, elle s'adresse à un tiers dont le sujet parlant attend la réponse qui n'arrive jamais ou trop tard. Exclamatives ou interrogatives, les phrases sont la traduction, dans le langage, d'une réaction de la conscience affective et choquent l'être intuitif avant de déclencher le mécanisme plus réfléchi de l'entendement ; et les paroles de l'Aïeul de *L'Intruse* sont significatives :

> Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose ! Il s'est passé quelque chose dans la maison … Il y a longtemps qu'on me trompe ! – Vous croyez donc que je ne saurais jamais rien ? – Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez ?... Est-ce que je ne vous entends pas chuchoter, depuis des jours et des jours, comme si vous étiez dans la maison d'un pendu ? – Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir … Mais je saurai la vérité ! … J'attendrai que vous disiez la vérité ; mais il y a longtemps que je sais, malgré vous ! – Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que les morts ! (Maeterlinck 2005 : 106).

En guise de conclusion

L'absence de l'être, ou bien l'être qui parle et ne dit rien, la vie profonde et le foisonnement de l'inconscient, la mort, ce personnage absent dont on sent l'existence, se révèle une absence toujours présente, sont les éléments caractéristiques qui permettent d'identifier et de distinguer les pièces de Maurice Maeterlinck. Son ambition était de montrer sur la scène l'existence elle-même, de représenter ce qui ne se voit pas et qui n'a pas de nom : la destinée humaine mystérieuse et incomprise :

> Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée (Maeterlinck 1997 : 894).

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)

La simplicité de la syntaxe, les phrases inachevées, ou les phrases simples et brèves contribuent à créer l'impression de l'absence de la communication. Les mots ont l'initiative et sont rapprochés selon leur puissance de suggestion ; les paroles trouées de blancs et le dialogue traversé de silences et de réticences marquent l'absence qui se retrouve dans les mots et derrière les mots. L'idée d'absence est marquée par les valeurs fondamentales des formes lexicales et grammaticales de la langue, qui, à la fois, sont porteuses d'un effet artistique particulier et retracent l'image d'une une réalité qui se définit par son éloignement et son mystère. On demande aux lecteurs spectateurs de rêver sur des bribes de phrases, sur les personnages en (in)action, sur le décor, en leur proposant une jouissance intellectuelle et esthétique.

BIBLIOGRAPHIE :

Achard-Bayle, Guy, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, 2001.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.

Lioure, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.

Maeterlinck, Maurice, « Les Aveugles. Le trésor des humbles », in *La Belgique fin de siècle, Romans-Nouvelles-Théâtre*. Bruxelles, Editions Complexe, 1997.

Maeterlinck, Maurice, *Théâtre. L'Intruse * Intérieur*, Genève, Slatkine, 2005.

Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF/Quadrige Manuels, 2004.

Robichez, Jean, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1957.

Rykner, Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Librairie José Corti, 1996.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I-III*, Paris, Belin, 1996.

BDD-A2919 © 2012 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:42 UTC)