

Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck

Adélaïde Jacquemard-Truc



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/456>

DOI : [10.4000/coulisses.456](https://doi.org/10.4000/coulisses.456)

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 65-75

ISBN : 978-2-84867-425-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Adélaïde Jacquemard-Truc, « Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck », *Coulisses* [En ligne], 44 | Printemps 2012, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.456>

Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck

ADÉLAÏDE JACQUEMARD-TRUC
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

Presque toutes les pièces du premier théâtre de Maurice Maeterlinck font appel au hors-scène, de manière plus ou moins développée ; il est frappant de constater que, malgré la multiplicité des exemples, son utilisation dramaturgique est marquée par une certaine unité. Il se trouve fréquemment au cœur de la construction et de la signification de ces drames : un élément de l'action se déroule loin du regard des personnages et du spectateur ; or le sens de la pièce est toujours orienté vers cet élément confisqué. Une seule pièce du premier théâtre, *Les Aveugles*, déroge à la règle. Une rapide étude de cette exception permet de comprendre *a contrario* à quoi correspond le hors-scène pour Maeterlinck. La scène se déroule sur une île – lieu clos par nature ; les personnages, tous aveugles, sont perdus, et ne peuvent retrouver leur chemin. Il leur est donc impossible de se déplacer vers un hors-scène, ou de tourner leur regard vers un ailleurs. Cette pièce est un cas de scène symboliste repliée sur elle-même, ainsi que la définit Patrice Pavis¹ – ce que notre étude infirme quant aux autres drames de Maeterlinck. Dans *Les Aveugles*, le principe du drame est en scène ; dans les autres pièces, il se situe à l'extérieur.

Est en scène ce qui, dans « l'espace dramatique »², est offert à la vue ; est hors-scène ce qui n'est pas représenté. En cela, le théâtre est bien, conformé-

-
1. « [D]ans le cas de la représentation naturaliste, le hors-scène semble exister tout autant que la scène ; il est tronqué et se laisse deviner comme prolongement de la scène. Il est donc ce qui n'est pas visible tout en l'étant. Au contraire, pour un espace limité à l'aire de jeu (ainsi la scène épique brechtienne) ou pour une scène fermée sur elle-même (comme la scène symboliste), le hors-scène n'est pas le prolongement de la scène, mais une réalité autre et distincte, le lieu où commence notre monde réel de référence ». (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Hors-scène », Paris, Armand Colin, 2006, p. 163)
 2. Nous reprendrons ici la distinction d'Anne Ubersfeld entre espace dramatique et espace scénique, in *Lire le théâtre*, t. II, Paris, Belin, 1996. La critique définit ainsi l'espace drama-

ment à son étymologie, « le lieu d'où l'on voit ». Le dramaturge, oriente le point de vue de son spectateur sur l'action à travers le choix d'un espace ; il peut aussi, en variant les lieux, faire varier le point de vue de l'assistance. Ce choix s'apparente à celui de la focalisation utilisée par un narrateur.

Le hors-scène apparaît presque systématiquement comme un moyen de cacher l'événement tragique autour duquel se bâtit l'intrigue. Pourtant, Maeterlinck ne craint pas de montrer la mort violente. Pourquoi Maeterlinck rejette-t-il hors de la scène des éléments centraux de ses drames ? Nous proposerons d'abord une typologie des usages du hors-scène chez Maeterlinck. Nous verrons ensuite comme les deux espaces que sont la scène et le hors-scène s'articulent malgré tout l'un à l'autre. Enfin nous verrons de quelle portée symbolique le hors-scène est investi.

I. Typologie du hors-scène dans le premier théâtre de Maeterlinck

L'utilisation du hors-scène chez Maeterlinck frappe avant tout par son omniprésence : utilisé dans toutes les pièces du premier théâtre, hormis *Les Aveugles*, il jouxte le plus souvent l'espace figuré par la scène.

L'écriture du hors-scène apparaît dès la première œuvre de Maeterlinck : dans *La Princesse Maleine*, le meurtre de l'héroïne est précédé par un jeu complexe sur la frontière entre scène et hors-scène. Maeterlinck met en place un va-et-vient entre deux lieux : toute une séquence de l'acte IV de cette pièce s'articule autour de la porte de la chambre où Maleine se repose. La division en scènes se fait en fonction de ces changements de lieu : la scène 3 se situe dans la chambre de Maleine, la scène 4, dans un corridor à l'extérieur de la chambre. À la fin de cette scène, la reine Anne et le vieux roi franchissent le seuil de la porte pour aller commettre le meurtre, et la scène 5 se situe à nouveau dans « la chambre de la Princesse Maleine »³. Au cours de cette même scène, et peu avant le meurtre, plusieurs personnages se manifestent depuis le couloir. On entend d'abord le passage des Sept Béguines ; puis la nourrice, Hjalmar, le Petit Allan frappent à la porte et le chien Pluton cherche lui aussi à entrer. Alors que l'action se fixe dans la chambre, le couloir, devenu hors-scène, reste présent. Cette séquence est marquée par la réversibilité du hors-scène : l'espace caché devient l'espace montré et réciproquement. Maeterlinck propose ici un jeu très souple, qui n'est pas sans poser question quant aux modalités des changements de décor.

tique : « tout l'espace construit à partir du texte, évoqué par lui, qu'il soit ou ne soit pas figuré sur scène : le hors-scène en fait partie tout autant que le scénique » (p. 54). L'espace scénique est quant à lui « l'ensemble abstrait des signes de la scène » (p. 53).

3. Maurice Maeterlinck, *Œuvres Complètes*, t. II, « Théâtre 1 », Bruxelles, éditions Complexes, 1999, p. 178.

Alors que dans sa première pièce, Maeterlinck permettait à son spectateur de suivre d'un lieu à l'autre le déroulement de l'action, la suite de son œuvre prend résolument une autre direction : les principaux événements se dérouleront désormais hors-scène, sans que le spectateur puisse y assister. Son regard est fixé ailleurs ; plus précisément, il est fixé juste à côté de l'espace où a lieu l'événement. Le hors-scène est un espace identifié, contigu à la scène, il fait partie de l'espace dramatique, mais il reste inaccessible. Dans *L'Intruse*, la scène représente une pièce dans un château : pendant qu'une famille réunie laisse se reposer une jeune accouchée (allongée dans la chambre voisine, hors-scène), la mort entre et l'emporte. Le seul événement de la pièce se déroule loin des yeux du spectateur. Le dramaturge choisit d'occulter la mort et de détourner le regard vers les personnages qui attendent. On retrouve le même procédé dans *La Mort de Tintagiles* et *Alladine et Palomides*. Dans les deux cas, le principal événement, la mort des personnages éponymes, se déroule à nouveau hors du regard du spectateur. Dans *La Mort de Tintagiles*, le spectateur assiste aux tentatives désespérées d'Ygraine, la sœur du petit prince, pour sauver son frère qui se meurt hors-scène. Cet espace interdit semble appartenir à la reine qui commet ce meurtre. Si ce personnage n'apparaît pas de toute la pièce, sa présence menaçante plane ; on peut d'ailleurs considérer qu'elle s'assimile symboliquement au hors-scène. Dans *Alladine et Palomides*, la situation est plus inédite encore : la scène vide figure un couloir avec deux portes entrebâillées, derrière lesquelles s'éteignent les personnages en s'échangeant leurs derniers serments d'amour. Le spectateur ne voit donc qu'un espace insignifiant. La technique est bien, à chaque fois, de détourner le regard de l'événement funeste. On peut rattacher à ce principe la scène de Golaud et Yniold, dans *Pelléas et Mélisande* (III, 5), même si l'objet dérobé au regard n'est plus la mort. Le père, soupçonneux à l'égard de sa nouvelle épouse, place son fils sur ses épaules pour qu'il lui décrive les attitudes de Pelléas et Mélisande dans la chambre voisine. Le récit d'Yniold constitue un cas de teichoscopie, puisque lui seul voit la pièce. Ce procédé consiste à faire décrire un lieu ou raconter un événement par un personnage qui seul le voit. En effet, Maeterlinck ne précise pas que le spectateur voie le hors-scène (et plus particulièrement la chambre) ; ce lieu devient donc le théâtre d'une nouvelle scène, dont Yniold est le spectateur. Ce cas de teichoscopie est donc fondé sur une pulsion scopique nourrie de curiosité, mais qui reste vaine puisque Golaud, comme le spectateur, doit se contenter d'un récit. Le hors-scène semble donc créer, chez les personnages de Maeterlinck comme chez son spectateur, un effet de frustration.

Même si les espaces clos et identifiés sont essentiels dans l'utilisation du hors-scène de Maeterlinck, il y a quelques exceptions. En effet, dans plusieurs pièces, des personnages arrivent dans le jeu depuis un hors-scène inconnu. À la fin d'*Intérieur*, un cortège entre en scène, constitué de villageois qui apportent le corps d'une jeune fille noyée à sa famille. La procession arrive de la rivière, lieu

du drame. L'espace dramatique s'élargit donc : le spectateur imagine un espace plus vaste que celui représenté en scène, à l'échelle du village où se situent ces différents lieux. C'est le parcours de la noyée qui donne une unité aux différents lieux convoqués par le hors-scène, et on peut considérer la convocation hors-scène comme l'expression dramaturgique de la mort de la jeune fille (d'autant plus que le corps, déposé derrière la maison, n'est pas visible par le spectateur). Il faut également relever le personnage de l'étranger, dont la fonction semble être d'ouvrir implicitement l'espace dramatique à des territoires inconnus. Dans *Les Sept Princesses*, le Prince Marcellus, qui revient de voyage, joue ce même rôle. Il revient dans son royaume à bord d'un « grand navire de guerre »⁴, qui s'avance sur « un sombre canal inflexible »⁵. Ici aussi, l'ouverture du hors-scène est maximale, ce qui vise sans doute à renforcer le contraste avec l'enfermement des princesses. Enfin, on trouve un cas de hors-scène original dans la scène du départ du bateau, dans *Pelléas et Mélisande*. Là aussi, la scène semble servir avant tout à souligner l'écart entre le château où Mélisande se sent prisonnière et un ailleurs qui serait libérateur, auquel Pelléas aspire. Ce bateau est précisément celui qui a amené Mélisande : son départ indique l'impossibilité de fuir. Il s'agit à nouveau d'un cas de teichoscopie, qui n'a d'autre sens dans l'action que d'illustrer la situation des personnages.

On peut proposer de s'arrêter sur une dernière utilisation de l'espace scénique, proprement maeterlinckienne. Nous sortons ici de la définition stricte du hors-scène, mais il nous paraît pertinent d'élargir la notion. Ce cas limite se trouve dans *Intérieur* et dans *Les Sept Princesses*. Comme nous l'avons vu jusque là, le hors-scène chez Maeterlinck était le plus souvent un espace identifié et immédiatement voisin ; nos deux dernières pièces semblent faire apparaître le hors-scène sur scène. L'espace scénique y est coupé en deux parties. Le premier espace est celui de la parole ; le second est caractérisé par le silence. Les personnages silencieux se trouvent dans une situation d'autonomie complète ; mais ils sont vus par les premiers personnages, et par le spectateur. Dans *Intérieur*, la scène se situe dans un jardin. Une maison se trouve « au fond »⁶ de ce jardin, dans laquelle une famille passe la soirée. Les personnages dans le jardin, comme le spectateur, voient vivre cette famille à travers les fenêtres de la maison, sans les entendre. Dans *Les Sept Princesses*, la didascalie liminaire pose un décor plus surprenant encore : le plateau est divisé en deux « longitudinalement »⁷. D'un côté de la scène sont étendues les sept princesses endormies, qui ne diront mot de tout le spectacle. De l'autre côté se trouve une terrasse où évoluent les personnages parlants. La scène est donc envahie par un espace d'inaction et de silence. Potentiellement, chacune de ces scènes aurait pu donner lieu à un

4. *Ibid.*, p. 333.

5. *Idem.*

6. *Ibid.*, p. 503.

7. *Ibid.*, p. 333.

cas de teichoscopie : la simple description aurait suffi à évoquer ces tableaux minimalistes. Maeterlinck semble avoir choisi de réintégrer le hors-scène sur scène et de rendre visible le lieu voisin, objet du regard. Mais si la maison d'*Intérieur* et la salle des princesses sont bien des espaces visibles sur scène, ils restent coupés de la scène et caractérisés par l'absence de parole.

Intérieur présente une dernière particularité, qui provient de la présence d'une maison sur scène⁸. Visuellement, cette maison est un obstacle qui dérobie au regard une partie du plateau : il y a en effet un espace à l'arrière de la maison, qui n'est pas conçu comme un espace perdu puisque Maeterlinck précise qu'il s'y trouve un jet d'eau⁹. Cet espace caché remplit un rôle essentiel dans l'évolution du drame : c'est là que le cortège funèbre dépose le brancard portant le corps de la noyée. Ce corps, d'abord assimilé au hors-scène, est dans un second temps dissimulé. Il n'est révélé aux yeux de sa famille et du spectateur qu'à la toute fin de la pièce. Le spectateur parvient à voir l'espace caché par la maison : « la porte s'ouvre enfin à deux battants [...]. On aperçoit sous le ciel étoilé et dans le clair de lune, le brancard où repose la noyée »¹⁰. *In extremis*, la scène réintègre tous les espaces du drame et résorbe le hors-scène. La pièce semble donc jouer sur toutes les transitions possibles entre le hors-scène et l'en-scène, pour amener à la vision finale du corps – de la même manière que le vieillard chargé d'annoncer la mort traverse plusieurs étapes avant de formuler la nouvelle.

Au-delà des particularités de chacun de ces cas, l'élément commun à tous les emplois du hors-scène semble être l'idée d'enfermement. Le plus souvent, le ou les personnages placés hors-scène sont emprisonnés ; et même quand au contraire la scène devient une prison, le hors-scène renvoie le personnage à son isolement.

8. Sylvie Ballestra-Puech propose de « comparer ce dispositif à celui de la tragédie grecque », car « l'espace caché du palais » où ont lieu les meurtres s'ouvre finalement « pour montrer les cadavres au spectateur ». S'il est possible de voir dans cette organisation de l'espace tragique de Maeterlinck un souvenir de la tragédie grecque, nous souhaitons mettre l'accent sur l'originalité d'*Intérieur* : les personnages qui s'y trouvent sont en permanence visibles, et leurs occupations sont aussi quotidiennes que la demeure est modeste. Le principal point commun est donc l'ouverture des portes comme moyen de faire apparaître le cadavre – même si là encore, *Intérieur* a sa propre originalité. Cf. Sylvie Ballestra-Puech, « Le récit ou “l'autre scène” du théâtre symboliste », paru dans *Loxias*, Loxias 12, mis en ligne le 06 mars 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=941>.

9. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 518.

10. *Ibid.*, p. 520.

II. Liens entre le hors-scène et la scène

Maeterlinck choisit de marquer la discontinuité, voire l'opposition, entre l'espace scénique et le hors-scène ; pourtant, des liens entre la scène et son envers sont possibles. L'espace scénique se définit nécessairement comme le choix d'un point de vue dans un univers dramatique potentiellement infini. Le plateau, par sa nature de lieu fini, implique le choix d'une certaine perspective. Chez Maeterlinck, le hors-scène devient un espace refusé, et la coupure entre scène et hors-scène n'est pas une nécessité pragmatique, mais un élément dramatique. La limite entre les deux espaces est donc marquée de façon explicite par des éléments scéniques représentant symboliquement cette frontière. Ainsi, la porte devient un véritable leitmotiv scénique. On retrouve systématiquement des personnages derrière une porte, qu'il s'agisse de Maleine dans sa chambre, ou de la famille d'*Intérieur* par exemple. Le fait de franchir ou non le seuil de la porte est d'ailleurs un enjeu dramatique, qui évolue au fil des pièces. Dans *La Princesse Maleine*, l'invasion de l'espace de la chambre par la reine et le roi est une transgression qui conduit au meurtre. Dès *L'Intruse* et *Intérieur*, l'objet n'est plus la survenue de la mort mais sa révélation aux vivants : passer le seuil de la porte signifie constater une mort inattendue, mais qui a déjà été annoncée. Enfin, dans *Les Sept Princesses* comme dans *La Mort de Tintagiles*, il s'agit de franchir la porte pour empêcher la mort des personnages enfermés. Dans la première pièce, le sauvetage intervient trop tard, et dans la seconde il est impossible car les battants ne peuvent être ouverts. La porte est donc toujours symboliquement un seuil entre espace de vie et espace de mort. Dans *Les Sept Princesses*, la porte a de « *puissants verrous* »¹¹. Cette précision signifie d'emblée une menace : la frontière sera difficilement franchissable, et les princesses sont en danger. Dans *La Mort de Tintagiles*, l'objet prend encore plus d'importance. La porte est le seul élément présent sur scène, et son aspect est précisé dans une description minimale : il s'agit « *d'une grande porte en fer* »¹². La taille et le matériau choisis font de cette porte un objet imposant et redoutable, qui ressemble d'avantage à une barrière qu'à un point de passage. Elle est en soi un signe : le spectateur s'attend à ce que la porte reste close, et donc à l'échec d'Ygraine.

Si ferme soit la frontière entre scène et hors-scène, Maeterlinck met en place des moyens de contournement. Le premier est sonore : dans trois de ses pièces, un lien est assuré entre les deux espaces par les bruits ou répliques qui relient un espace à l'autre. L'effet sonore permet de palier l'absence, et Maeterlinck semble, au fil des pièces, approfondir cette ressource. Dans *L'Intruse*, il ménage une communication minimum entre le château et l'extérieur

11. *Ibid.*, p. 333.

12. *Ibid.*, p. 548.

par l'intermédiaire de bruits que seul le grand-père (aveugle) discerne. Ces bruits sont très tenus, et les autres personnages considèrent que le vieillard affabule. Les indications scéniques ont ici un rôle essentiel, puisqu'elles indiquent que le spectateur doit avoir les mêmes impressions que l'aveugle :

Minuit sonne et, au dernier coup, il semble à certains qu'on entende, très vaguement, un bruit comme de quelqu'un qui se lèverait en toute hâte.

L'aïeul, tressaillant d'une épouvante spéciale – Qui est-ce qui s'est levé¹³ ?

Cette didascalie pleine de précautions ouvre la porte à plusieurs interprétations. C'est donc bien par un effet sonore que se crée le lien entre les différents espaces. L'effet est encore plus clair dans le dernier acte de *La Mort de Tintagiles*, entièrement fondé sur le dialogue d'Ygraine et du petit prince, à travers la « grande porte de fer » qui sépare les personnages. Le spectateur ne voit donc qu'Ygraine, qui tente vainement d'ouvrir la porte et exhorte son frère à tenir bon. La survie de Tintagiles n'est plus attestée que par sa voix, qui crée à elle seule le hors-scène. Dans *Alladine et Palomides*, trois espaces sont convoqués : deux se trouvent hors-scène (la chambre de Palomides, celle d'Alladine), alors que le plateau représente le couloir où rien ne se passe, sinon la circulation d'Astolaine et des sœurs de Palomides d'une chambre à l'autre. Les voix des personnages permettent de relier les deux hors-scènes entre eux, mais aussi de les faire communiquer avec la scène, et encore au-delà, avec la salle : le seul lien que le spectateur conserve avec les personnages est alors auditif. En plus de la porte, Maeterlinck utilise un autre élément marquant la frontière : la fenêtre. Alors que la porte est une frontière opaque, la fenêtre ouvre un espace de vision ; elles permettent un lien entre l'espace où parlent les personnages et l'espace silencieux, dans *Intérieur* et dans *Les Sept Princesses*. Dans *Intérieur*, les fenêtres ont un rôle dramaturgique essentiel : elles sont le seul lien entre les personnages à l'intérieur de la maison, et ceux de l'extérieur. Dans *Les Sept Princesses*, elles ont la même fonction : elles donnent sur la terrasse où se trouvent les personnages parlants. Les personnages se pressent aux fenêtres pour voir les princesses endormies.

Un autre moyen de relier la scène et son extérieur est l'utilisation de la teichoscopie. On rencontre ce procédé à deux reprises dans *Pelléas et Mélisande* : une première fois dans la scène du bateau qui s'éloigne, puis une seconde, plus développée, dans la scène d'Yniold et Golaud. Pelléas et Mélisande sont deux à contempler et décrire le départ du bateau, ce qui donne une certaine originalité à ce cas de teichoscopie. Leurs commentaires alternés sont significatifs de l'union des deux personnages. Ils partagent une même aspiration, qui consiste à s'échapper du château, que figure l'espace scénique. Mélisande dira d'ailleurs

13. *Ibid.*, p. 279.

clairement : « Je ne suis pas heureuse ici. »¹⁴ La scène d'Yniold est quant à elle un exemple parfait de teichoscopie, et son intérêt repose sur un effet de miroir. Golaud utilise son fils comme œil de substitution. L'innocence du petit garçon rend possible une intrusion que l'adulte ne peut se permettre. Le hors-scène devient objet de curiosité, soupçon, de jalousie. Cet espace interdit se trouve forcé par un personnage qui n'a pas conscience de la portée de son récit.

Comme on le voit, le hors-scène fait partie intégrante de la dramaturgie maeterlinckienne. Il est un espace en interaction, voire en dialogue, avec l'univers de la scène. Sa prise en compte permet d'éclairer le sens des pièces de Maeterlinck.

III. Scène confisquée et effet de sens

Le hors-scène est, chez Maeterlinck, plus qu'un ressort dramatique, un élément essentiel de la symbolique des œuvres : l'élément confisqué à la vue est en effet bien souvent l'élément autour duquel se construit le sens de l'œuvre.

Dans la mesure où le hors-scène met en jeu, dans la quasi totalité des cas, des espaces clos, il se trouve associé à des effets d'enfermements et à la survenue imminente de la mort. C'est le cas de manière explicite pour Tintagiles, qui est véritablement retenu prisonnier puis tué par la reine. De même Maleine, que l'on fait passer pour malade, est-elle aussi prisonnière dans sa chambre, et cet enfermement est à nouveau la première étape avant le meurtre. Dans *Les Sept Princesses*, les endormies sont également enfermées (même si cet enfermement semble volontaire : « Elles ont tiré les verrous »¹⁵) au point que le Prince doit trouver une ruse pour pouvoir pénétrer dans leur chambre. Dans *Alladine et Palomides*, l'enfermement se manifeste par la séparation finale qui est imposée aux amants alités, chacun s'éteignant dans une chambre différente. Dans *L'Intruse*, comme dans *Intérieur*, l'enfermement prend une dimension symbolique liée à l'irruption de la mort. Dans les deux cas, la mort et sa révélation sont l'événement inéluctable sur lequel repose la dynamique de la pièce. Dans *L'Intruse*, la mort vient prendre une jeune mère qui semble lui appartenir : située hors-scène, elle est déjà symboliquement sa prisonnière. Dans *Intérieur*, il s'agit d'annoncer une mort déjà survenue, à des personnages ignorants de la terrible vérité. L'enfermement est ici lié à une menace dont les personnages n'ont pas conscience. Dans ces deux dernières pièces, il devient un enfermement moral, expression de l'aveuglement humain face à la fatalité. Seul l'enfermement de Mélisande semble fonctionner de manière inverse, puisque le hors-scène représente un monde ouvert, alors que l'espace scénique du château de Golaud se referme sur elle comme une prison.

14. *Ibid.*, p. 392.

15. *Ibid.*, p. 356.

Cette symbolique de l'enfermement s'accompagne d'une dynamique de la transgression. Dans *La Princesse Maleine*, le hors-scène pose bien la question de la transgression, au sens le plus étymologique du terme. Franchir le seuil devient le premier acte symbolique du meurtre qui va avoir lieu. C'est bien en assassins que la reine Anne et le roi entrent dans la chambre de Maleine. Le corridor représente quant à lui l'imminence de la mort. Il est sans doute intéressant de remarquer la proximité de cette scène avec la fin d'*Alladine et Palomides* : l'imminence de la mort est également montrée par la représentation du couloir, lieu d'attente et d'angoisse, comme seul objet du regard. Il semble que, d'un bord à l'autre de son premier théâtre, Maeterlinck ménage un effet de boucle. Transgressif est également le geste de Golaud, qui espionne les personnages hors-scène grâce au regard de son fils. Cette fois-ci, le seuil n'est franchi que visuellement, et linguistiquement. Néanmoins l'autarcie du hors-scène est brisée. Dans tous ces cas, le passage de l'espace de la scène vers celui du hors-scène semble bien être la marque des meurtriers en devenir. Il peut être intéressant de souligner une similarité entre *L'Intruse* et *La Mort de Tintagiles* : dans les deux cas, le mort est emporté – concrètement ou symboliquement – par un personnage invisible. Dans *L'Intruse*, l'étude de la genèse de la pièce donne raison au personnage de l'aïeul, qui sent intuitivement la présence d'un personnage invisible, qui passe ensuite dans la chambre hors-scène pour ravir sa fille. Maeterlinck écrit dans une « Note pour la mise en scène de *L'Intruse* » : « Il ne saurait être évidemment, question ici d'introduire une apparition fixe et déterminée de la mort, mais peut-être, serait-il utile pour préciser l'intention aux yeux moins clairvoyants, d'éveiller à l'aide de l'un ou l'autre artifice optique quelque intervention interrompue, vague suspecte et même multiforme aux principales étapes de son intrusion »¹⁶. Le texte définitif de la pièce indique par différents signes cette présence étrangère¹⁷. Dans *La Mort de Tintagiles*, la vieille reine fait enlever le petit prince pour le tuer. On ne voit donc que ses sbires, elle-même reste « cette reine invisible (qui règne en nous-même) toujours enfermée dans un angle du château où l'on ne pénètre jamais et qui de là donne des ordres que l'on ne comprend pas »¹⁸. Ce n'est donc pas seulement la mort qui échappe au regard du spectateur, mais aussi, dans ces deux pièces, le personnage qui la donne¹⁹. Maeterlinck esquisse dans ses notes préparatoires sur *La Mort de Tintagiles* une interprétation originale : cette reine serait présente « en

16. Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, t. II, Bruxelles, éditions Labord, « Archives du futur », 2002, p. 1092 [18-I-1890].

17. Nous renvoyons pour ce point à la présentation de Pascale Alexandre-Bergues dans l'édition *Maurice Maeterlinck, L'Intruse, Intérieur*, Genève, Slatkine Reprints, 2005, p. 41-45.

18. Agenda de 1894, 9-III-94, cité par Fabrice van de Kerckhove, *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Renaissance du livre, « Espace Nord », 2009, p. 206.

19. D'ailleurs, dans le carnet de 1890, l'apparition du personnage de la vieille reine inspirée de Catherine de Russie précède immédiatement une série de notes sur *L'Intruse* ; cf. *Carnets de travail*, t. II, *op. cit.*, p. 1090 et 1091.

nous ». Sans doute est-ce pour cette raison qu'elle ne peut être montrée : à quelles peurs, à quel sentiment de la fatalité, à quel instinct de violence peut-elle renvoyer exactement ? C'est ce que Maeterlinck laisse dans le flou.

Comme nous l'avons remarqué, les éléments rejetés hors-scène sont toujours les événements les plus violents de nos pièces. Le plus souvent, Maeterlinck éloigne des yeux de son spectateur les acmés de tension que sont l'irruption de la mort (*Tintagiles*, *L'Intruse*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur*), le deuil (*Intérieur*) et la crainte de l'adultère (*Pelléas et Mélisande*). Il s'agit donc d'événements ou d'émotions violentes. Il semble donc que Maeterlinck retrouve et adapte en large partie, la règle classique des bienséances, qui voulait que certaines actions, et notamment le meurtre, aient lieu hors-scène. Pour autant, la raison de cet éloignement chez Maeterlinck n'est sans doute pas de nature morale – l'exemple liminaire de *La Princesse Maleïne* prouve qu'il ne craint pas de montrer sur scène un meurtre par strangulation, et dans *Pelléas et Mélisande*, la mort de Pelléas d'abord, puis de l'héroïne, ont bien lieu sur scène. L'intérêt de Maeterlinck semble se porter ailleurs : en effet, il détourne notre regard vers les personnages secondaires de ses intrigues, ceux qui ne vivent pas la situation cruciale. Il semble vouloir attirer notre regard sur les témoins impuissants, sur ceux qui sont dépossédés de l'événement. Et ce, jusqu'à laisser la scène finale d'*Alladine et Palomides* se vider totalement, de sorte que seuls les spectateurs ont conscience de la mort de la jeune femme. Il s'agit donc d'un renversement du rapport scène/hors-scène, puisque l'événement disparaît, au profit du spectacle de l'impuissance, voire de la contemplation du vide.

Ce constat nous permet de revenir à l'expression que Maeterlinck utilisait pour définir son propre théâtre : le « tragique quotidien ». Les pièces de notre auteur respectent de manière oblique la règle des bienséances de la tragédie classique : c'est bien la mort (et éventuellement, le soupçon d'adultère) qui ont lieu hors-scène. Ce qui ne peut être montré à l'âge classique pour des raisons morales ne le sera pas non plus chez Maeterlinck, pour des raisons métaphysiques. La mort est un événement que Maeterlinck peut vouloir représenter ; quand il la cache, c'est autre chose, en réalité, qui se cache. Cet inconnu, Maeterlinck l'exprime par le vide. En dérobant un événement à notre regard, le dramaturge semble indiquer que l'essentiel est ailleurs, et qu'il ne peut pas être représenté au sein d'actions humaines. Le poids de la fatalité ne peut donc se traduire que par une absence. Et il est nécessaire au drame maeterlinckien que ses personnages n'assistent pas à l'événement tragique : car le tragique quotidien frappe dans la tranquillité. « N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri

de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? »²⁰

Comme nous l'avons vu, le hors-scène sert à Maeterlinck à poser un voile d'ignorance sur l'événement tragique de l'action théâtrale. Notre attention est orientée de préférence vers les témoins impuissants de l'action de la fatalité. C'est donc en suscitant un vide, une frustration, que l'auteur invite son lecteur/spectateur à chercher plus loin le sens de l'œuvre. L'action, au sens dramatique mais aussi philosophique du terme, n'est donc qu'une tentative désespérée pour masquer la réalité crue de l'impuissance humaine. Maeterlinck ne s'intéresse pas à un théâtre des actions, et formule les objectifs de son propre art lorsqu'il écrit dans *Le Trésor des Humbles* :

J'étais venu dans l'espoir de voir quelque chose de la vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n'ai ni l'occasion ni la force d'apercevoir tous les jours. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un moment la beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne. J'espérais qu'on m'aurait montré je ne sais quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre. J'attendais je ne sais quelles minutes supérieures que je vis sans les connaître au milieu de mes plus misérables heures ; et je n'ai le plus souvent découvert qu'un homme qui m'a dit longuement pourquoi il est jaloux ou pourquoi il se tue²¹.

Maeterlinck nous prive donc d'un spectacle qui pourrait détourner notre attention du véritable sens de son théâtre : la condition humaine est celle de l'aveugle. Et c'est sans doute là l'une des raisons qui permettent d'expliquer la place et le sens que prend chez lui la scène : le théâtre, qui est selon l'étymologie du terme, le lieu d'où l'on voit, devient pour Maeterlinck le lieu où l'on constate que l'on ne verra pas. Il y aurait donc un leurre à faire croire que le théâtre donne à voir des vérités. Au contraire, le théâtre est le lieu qui montre à l'homme sa condition d'aveugle.

20. Maurice Maeterlinck, *Œuvres Complètes*, t. I, « Le Réveil de l'âme. Poésies et essais. », *op. cit.*, p. 488.

21. *Ibid.*, p. 489.