

## PRÉFACE

### Une énigme, un modèle

de Henri Ronse

*Les autres symbolistes renferment et agitent un certain bric-à-brac concret de sensations et d'objets aimés par leur époque, mais Maeterlinck en émane l'âme même. Chez lui, le symbolisme n'est pas seulement un décor, mais une façon profonde de sentir.*

ANTONIN ARTAUD

*Pelléas, c'est un rêve shakespearien 1890.*

*Un rêve de Maeterlinck mêlé des ombres de Shakespeare. Pelléas, c'est un peu Hamlet ; Mélisande, Ophélie ; Golaud, Othello ; Arkël, Lear à la fin de son parcours ou, mieux, Prospero.*

*Maeterlinck rêve Shakespeare et notre impuissance à habiter les grandes figures de Shakespeare : « Dans le temps, dit-il dans la Préface à son théâtre, le génie à coup sûr, parfois le simple et bonnête talent, réussissaient à nous donner au théâtre cet arrière-plan profond, ce nuage des cimes, ce courant d'infini, tout ceci et tout cela, qui n'ayant ni nom ni forme, nous autorise à mêler nos images en en parlant, et paraît nécessaire pour que l'œuvre dramatique coule à pleins bords et atteigne son niveau*

idéal. Aujourd'hui, il y manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté. Mais convenons qu'il manque aussi à notre vie présente. Reviendra-t-il ? Sortira-t-il d'une conception nouvelle et expérimentale de la justice ou de l'indifférence de la nature, d'une de ces énormes lois générales de la matière ou de l'esprit que nous commençons à peine d'entrevoir ? En tout cas, gardons lui sa place. Acceptons, s'il le faut, que rien ne la vienne occuper pendant le temps qu'il mettra à se dégager des ténèbres, mais n'y installons plus de fantômes. Son attente, et son siège vide dans la vie, ont par eux-mêmes une signification plus grande que tout ce que nous pourrions asseoir sur le trône que notre patience lui réserve. »

Admirable lucidité moderne (au sens de Baudelaire). Mais sous le règne shakespearien surgit le « portrait de l'artiste ». Pelléas, Golaud, Arkël n'est-ce pas le triple visage de Maeterlinck : Pelléas, le poète des Serres chaudes ; Golaud le boxeur, le passionné des armes à feu<sup>1</sup> ; Arkël, le grand âge de la sagesse retirée, fataliste. Et dans ce parcours ne faut-il pas lire comme « blessure de mémoire », scène primitive, le portrait d'Yniold et particulièrement cette séquence du drame où Golaud,

1. Georgette Leblanc, sa compagne d'une époque, raconte qu'un jour dans leur maison de Paris, importuné par les mialements d'une de ses chattes dans le jardin, il va à la fenêtre et l'abat d'un coup de pistolet entre les deux yeux. Il a la hantise des armes à feu. À Orlamonde au soir de sa vie, il attend le crépuscule dans une grande salle vide, assis sur un trône, une mitrailleuse sur les genoux ; il sort la nuit autour de son palais accompagné de ses chiens molosses qui portent les noms diaphanes des personnages de son premier théâtre et tire sur les ombres.

l'enfant juché sur ses épaules, contraint Yniold à voir ce que veut voir son esprit fou — initiation terrible.

Tel nous apparaît aujourd'hui, réchappé du bric-à-brac symboliste — auquel d'ailleurs commence à s'attacher une autre lecture<sup>2</sup> —, habité d'une peur sans visage — une terreur blanche — le Maeterlinck de Pelléas.

À la fois comme une énigme et un modèle.

Une énigme.

Pourquoi, comment cet homme double en qui fount bon ménage le mystique et le boxeur ; qui mêle Ruybroeck, ses proches successives peuplées d'admirables rêves endormis avec les fastes d'Orlamonde, la vie mystérieuse des abeilles et des termites, modèles terribles d'une société totalitaire où le talent d'un grand écrivain finira de s'éteindre et la lutte, au bord de la folie, avec la conjuration des ombres et des fantômes ; en qui s'allient le goût des nourritures les plus terrestres, les randonnées à motocyclette dans l'arrière-pays niçois et la subtile et raffinée simplicité des primitifs — pourquoi, dis-je, comment, cet homme-là reste-t-il aujourd'hui, par son théâtre symboliste (La Princesse Maleine, Pelléas et quelques pièces brèves d'un « théâtre de marionnettes » — La Mort de Tintagiles, Intérieur, Les Aveugles notamment — que l'orgueil d'un prix Nobel le conduira sans doute à reléguer définitivement au musée, comme d'absurdes bibelots), l'un des emblèmes, l'un des repères obligés de toute révolte contre les formes abâtardies du théâtre moderne ?

C'est que, dans le théâtre de Maeterlinck, nous découvrons à l'évidence la forme méditative du tragique contemporain. Une force qui rend vaine toute l'agitation frénétique qui ravage nos

2. La redécouverte de Maeterlinck ne peut être séparée d'une relecture globale du symbolisme, en particulier de la peinture symboliste, entreprise ces dernières années et dont la meilleure illustration me semble le très beau *Journal du Symbolisme* de Robert L. Delevoy (Skira 1977).

scènes (et notre vie). Le retour du fatum ; l'empreinte désormais muette, l'ombre du dieu terrible des Anciens. Un tragique en creux.

Théâtre qui dispose les acteurs comme autant de monades ou de constellations brillant dans un ciel vide — avec, entre eux, le fil tenu d'une parole presque blanche et la rareté du geste arraché d'une immobilité de pierre ou de statue de bois, figures de ces temps et d'angoisse et de mort.

Théâtre de l'invisible et de l'espace intérieur, théâtre du mouvement raréfié, qui fait écho (et sert de modèle) aux découvertes scéniques de Meyerhold et de Gordon Craig ; théâtre comme partition des voix, art du dessin, froide ciselure des mots qui évoque irrémédiablement toute la fausse expressivité de l'acteur naturaliste et ses épanchements hystériques ou neurosthéniques et sa tendance à en remettre sur la joie ou sur la douleur. Écriture minimale, presque neutre qui libère, par sa rigueur même, une formidable charge de rêves, une touffeur profonde, une vie léthargique, comme droguée par l'approche de l'invisible et de la mort : théâtre du dedans (comme Michaux dit ailleurs espace du dedans).

Lorsque Meyerhold, à Moscou, au début de ce siècle, a fondé le « Studio » — qui fut dans l'histoire de la mise en scène le premier grand sursaut contre le réalisme et le naturalisme envahissant du théâtre moderne — ce fut, tout naturellement, à Maeterlinck qu'il s'adressa. Il mit à l'étude et joua *La Mort de Tintagiles*<sup>3</sup>. Et c'est toujours comme modèle et emblème d'un nouveau théâtre que

3. Sur le travail de Meyerhold, ses analyses de l'art « iconique » de Maeterlinck, ses techniques d'approche du poème, du mouvement, du décor, du jeu (« le tragique avec le sourire aux lèvres », il faut lire Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre* — Tome I (1891-1917) — notamment p. 106 et 113 à 118. On méditera, au passage, les développements de Meyerhold sur les rapports de la scène et de la littérature : « le nouveau théâtre naît de la littérature. Dans la rupture avec les anciennes formes dramatiques, c'est toujours à la littérature qu'est revenue l'initiative. »

Maeterlinck nous apparaît aujourd'hui. Un théâtre intérieur : un art de l'acteur déclassé des manies et des tics naturalistes et boulevardiers, un art de la mise en scène qui soit musique<sup>4</sup> du rêve et de l'inconscient, peinture physique de l'invisible.

4. Il y a beaucoup à dire sur les rapports de Maeterlinck et de la musique comme de *Pelléas* et de l'opéra. Il y a Debussy bien sûr, mais aussi, sur *Pelléas*, l'extraordinaire poème symphonique de Schoenberg. C'est en ce sens que j'ai pu en 1976, mettre en scène *Pelléas* au Théâtre National de Belgique : le spectacle tout entier, sur le plan formel, tournait autour des rapports de la pièce et de cet opéra engloutit qu'elle porte en elle.