



UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et
Communication

**L'ÉCRITURE DE L'INVISIBLE DANS LE THÉÂTRE
SYMBOLISTE EUROPÉEN**
(Domaines belge, britannique et italien)

Mémoire de Master 2 présenté par Marilena Lugato

sous la direction de Mme Hélène Beauchamp

soutenu le 6 février 2024

**L'ÉCRITURE DE L'INVISIBLE DANS LE THÉÂTRE
SYMBOLISTE EUROPÉEN**
(Domaines belge, britannique et italien)

Introduction

La fascination de l'homme pour l'inconnu et pour l'indéfini s'accompagne par l'impression et par l'inquiétude que ces sujets ont sur lui. Essayant de donner un sens à ce qu'il ne peut pas comprendre ou appréhender, de transformer ce qu'il ne peut pas saisir en une forme connue à travers ses créations intellectuelles, l'homme s'en remet souvent à une approche rationalisante pour sonder et expérimenter les moyens de peindre une réalité dont l'essence est à la fois visible et invisible. Les formes et les connotations prises par ce dernier aspect dans la littérature sont nombreuses, changeant au cours des époques et des cultures. Or, le domaine du théâtre, dépendant du regard et des réactions du public, fait face à un dilemme à ce sujet : comment mettre en scène ce que, dans la réalité, l'homme ne peut pas percevoir ? Le surnaturel et l'imaginaire, domaines favoris de l'invisible, peuplent nombre de pièces théâtrales au cours des siècles, jouant sur le fil de leur appartenance à une réalité sensible. L'exemple de Shakespeare et d'une tragédie telle que *Macbeth* semble pertinent pour montrer l'effort dramaturgique de donner corps à l'imperceptible. Dans la « pièce écossaise », le pouvoir eidétique de la prosopopée shakespearienne matérialise, dans la figure des sorcières, les forces qui gouvernent les hommes et qui, sinon, seraient restées abstraites et muettes.¹ Le paradoxe d'un art du spectacle – et par conséquent du visible – qui veut représenter l'Invisible, se résout ici dans la concrétisation et dans l'incarnation de celui-ci dans des formes perceptibles et reconnaissables par le public.

La dichotomie entre visible et invisible s'incarne, au XIXe siècle, en une division profonde dans le domaine littéraire entre une tendance à figurer une conception limitée à la réalité humaine et le développement d'une vision qui veut envelopper aussi le mystère qui s'y cache. C'est ainsi que, dans la seconde moitié du siècle, le symbolisme littéraire commence à travailler autour d'un invisible qui, devenant objet d'intérêt et sujet d'écriture, prend maintenant un grand I. Nombreuses sont les recherches stylistiques et

¹ Kiernan RYAN, « “The Theatre of the Invisible-Made-Visible”: Shakespeare and the Politics of Perception » [en ligne], *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 33, Société française Shakespeare, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/3365>, consulté le 16 décembre 2022.

thématiques afin de trouver un moyen d'exprimer l'idée que sous des formes perceptibles et transitoires se cache un sens mystérieux ou l'idée de la Beauté éternelle, et cela dans tous les domaines littéraires. Sur le versant théâtral, les dramaturges symbolistes ne voyaient pas seulement un défi, mais aussi un potentiel d'expression innovante. Cette idée nous a poussés à vouloir approfondir, avec notre mémoire, l'œuvre et le travail mis en pratique par les dramaturges symbolistes afin de mettre en scène, le plus fidèlement possible, leur vision philosophique et littéraire. Pour décrire et analyser l'écriture de l'Invisible dans le théâtre symboliste, nous avons choisi de nous ouvrir à un corpus européen, puisant au sein de la littérature francophone, anglophone et italophone. Les œuvres dramatiques de Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats et de Gabriele D'Annunzio ont retenu notre attention pour leurs approches, à la fois similaires et différentes, des mystères d'une réalité qui va au-delà des limites du sensible.

M. Maeterlinck a incontestablement été un des auteurs les plus attentifs à cet aspect. Du poète et dramaturge belge nous avons choisi d'inclure, dans notre corpus d'étude, *L'Intruse* et *Les Aveugles* (1890), deux pièces de son premier théâtre incarnant le plus, il nous semble, le travail intellectuel et dramaturgique développé dans la forme tragique autour de ce sujet. Les deux pièces en un acte partagent un fond dramatique que la critique et Maeterlinck même ont défini comme « statique », les personnages de ces deux pièces étant sidérés dans l'attente d'une délivrance supérieure. Sur scène, le mouvement est presque inexistant. Si *L'Intruse* s'ouvre sur le salon d'un vieux château où s'attarde une famille (Le Père, L'Oncle, L'Aïeul et les trois filles), troublée par l'accouchement difficile de La Mère et par ses conséquences potentiellement néfastes, *Les Aveugles* nous présente un groupe de non-voyants abandonnés par leur guide, Le Prêtre, au milieu d'une forêt. En opposition au statisme des personnages, nous sommes spectateurs d'une action sous-jacente aux mots qu'ils s'échangent, d'un mouvement d'entrée sur scène inexorable et invisible d'une force que l'on devine seulement grâce aux perceptions que les personnages nous détaillent. La mort se place au centre de l'action, se déplaçant autour des personnages ou, comme dans le cas des *Aveugles*, au milieu de la scène, dans la personne du prêtre qui demeure évidemment invisible au reste des personnages qui attendent son retour.

En effet, la mort, mystère ultime, lie, en tant que sujet anthropomorphe ou en tant que destin et sacrifice, toutes les pièces de notre corpus, à partir de *The Countess Cathleen*

(1892) de W.B. Yeats. Constituant l'un des premiers exercices dramaturgiques du poète irlandais, cette pièce se déroule dans une Irlande atteinte par une terrible famine qui accable les habitants d'un petit village. L'une après l'autre, deux issues potentielles à la situation se présentent. D'un côté, des marchands au service du diable qui promettent aux villageois de l'argent en échange de leurs âmes, et, de l'autre côté, la pieuse et riche comtesse Cathleen qui revient au palais de son enfance. Les pauvres villageois capitulent devant l'offre d'un soulagement immédiat de leur faim et Cathleen est tourmentée par les voix de désolation qu'elle entend depuis son château. Aleel, un musicien qui aime Cathleen et qui, en contact avec une puissance plus grande, lui propose de se sauver dans un paysage idyllique, se retrouve enfin séparé d'elle, qui décide finalement de donner son âme et sa vie pour délivrer les gens de son village.

L'idée d'un choix qui se démontre être faux et teinté de fatalité est mis en scène aussi dans *La Fiaccola sotto il moggio* (1905) de Gabriele D'Annunzio, quatrième et dernière pièce de mon corpus. Le titre, que l'on pourrait traduire comme « La Torche sous le boisseau », se réfère à un passage de l'évangile de Matthieu comparant la lumière à une vérité qui ne doit pas être cachée. La vérité en question est celle de Gigliola, la protagoniste de la pièce, fille aînée de la maison de la famille Sangro d'Anversa, dans les Abruzzes. Un an s'est écoulé depuis la mort de sa mère, un an qu'elle a passé dans un état d'aphasie et pendant lequel la maison, tout comme la famille, est tombée en ruine. Gigliola est hantée par la vision de la mère qui semble vouloir la pousser à accomplir sa vengeance et à faire ressortir de la maison la vérité sur sa mort, un assassinat perpétré par leur ancienne servante avec la collaboration de Tibaldo, le père de Gigliola. Préparée au sacrifice ultime et à emporter avec elle l'ancienne servante qui, entre-temps, est devenue sa marâtre, la jeune femme sera confrontée à un double échec car ce sera Tibaldo qui tuera la meurtrière, empêchant non seulement la vengeance de Gigliola, mais, aussi, que la lumière de la vérité se répande dans la maison condamnée à s'effondrer sur elle-même.

La lecture de notre corpus nous a amené à tracer les contours d'une écriture dramaturgique opérant sur le plan d'un Invisible qui se conceptualise autour des représentations humaines de la mort, de la vérité, mais aussi d'une lutte entre le Bien et le Mal. En effet, les pièces se caractérisent par une lecture symbolique et symboliste de l'Invisible qui tisse des correspondances sensorielles et émotives entre public et personnages. Un tableau fataliste se dessine, pourtant, autour de ces derniers, incapables

de faire face à ce qui, petit à petit, fuit toute tentative humaine de maîtrise. Les pièces développent, ainsi, non seulement une dramaturgie tragique qui valorise et qui encourage la confluence entre l'être humain et l'inconnu, mais aussi une dramaturgie de la fatalité qui régit cette rencontre. Une unité du « drame symboliste » semble donc se constituer à partir d'éléments idéologiques, thématiques et dramaturgiques, une unité que notre mémoire souhaite contribuer à étudier.

Le symbolisme, littéraire et artistique, a été objet d'étude et d'intérêt depuis sa naissance pour son caractère stylistique et allégorique. Pour ce qui concerne la littérature, de nombreuses ouvrages scientifiques ont été dédiées au théâtre et, surtout, à la poésie symboliste française, berceau des développements internationaux postérieurs. L'association d'innovations techniques, d'un nouvel usage du mot, de la parole et de la versification donne lieu à un éventail considérable d'interprétations, ce qui a toujours fasciné spécialistes et lecteurs. Les ouvrages qui se focalisent sur le théâtre symboliste sont, par ailleurs, multiples, analysant les thématiques, mais, aussi, les mises en scène qui se sont succédées dans les nouveaux théâtres tels que celui de l'Œuvre. Parmi les auteurs de mon corpus, Maurice Maeterlinck est celui dont les pièces ont fait l'objet du plus grand nombre de commentaires et d'études, ce qui est compréhensible du fait que son œuvre dramatique a représenté un développement important dans le domaine théâtral, influençant nombre d'auteurs même au cours du XXe siècle. Nous pouvons notamment citer les textes de Paul Gorceix et d'Arnaud Rykner² qui ont fait partie des sources importantes pour notre travail sur le silence et la mort dans l'œuvre maeterlinckienne. Connus surtout en tant que poètes, les textes dramatiques de W.B. Yeats et de Gabriele D'Annunzio n'ont pas engendré le même volume de travaux, en particulier les pièces que nous avons choisi d'analyser dans notre mémoire, considérées parfois comme des pièces mineures par rapport à leurs autres œuvres. Il est important de citer, selon nous, les œuvres sur Yeats de Michael McAteer et de Peter Ure³, ce dernier reconnu pour avoir été le premier auteur d'une œuvre critique sur le théâtre yeatsien⁴, son lien avec la culture

² Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck : essai*, Paris, Eurédit, coll. « Théâtre du monde entier », 2006.

Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996.

³ Michael MCATEER, *Yeats and European drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Peter URE, *Yeats the playwright*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

⁴ Marjorie HOWES, John KELLY, *The Cambridge companion to W.B. Yeats*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 104.

irlandaise mais aussi avec la littérature européenne et, pour Gabriele D'Annunzio, le travail du Centro Nazionale di Studi Dannunziani autour du travail dramatique et symboliste de l'auteur italien.⁵ La plupart des études sur le théâtre symboliste européen proposent, donc, soit une approche très générale comme pour les ouvrages de Dorothy Knowles et de Jacques Robichez⁶, soit une analyse monographique (sur un auteur). Notre analyse souhaite donc contribuer à enrichir l'étude de cette scène symboliste européenne par une approche littéraire comparatiste, qui permettra de mieux cerner les différents visages de cette « dramaturgie de l'Invisible ».

Si notre travail partait d'une analyse du premier théâtre maeterlinckien, il a ensuite évolué dans l'idée de s'ouvrir à une perspective comparatiste et européenne. Il semblait, en effet, pertinent de repérer les différentes ramifications du symbolisme et de ses créations théâtrales à l'intérieur d'un espace caractérisé par de considérables échanges culturels. Le choix de se focaliser sur les domaines francophones, anglophones et italiens, – et plus précisément des auteurs belges, irlandais et italiens – découle de l'idée d'approfondir, dans des pays considérés comme satellites des grands centres littéraires de l'époque, les approches distinctes vers la représentation de l'Invisible influencées à la fois par une vision stylistique et thématique assez marquée et par des bagages culturels et linguistiques hétéroclites. Une approche comparatiste permet, nous le pensons, de déceler le continuum d'une conception nouvelle de la réalité dans la littérature au-delà des frontières géographiques et des efforts que chaque dramaturge fait pour le montrer à son propre public.

Notre attention s'est portée sur l'exploitation, de la part des dramaturges symbolistes, du domaine sensoriel dans les textes, sur scène, mais aussi dans les salles de théâtre afin de rendre perceptible l'imperceptible. Dans ces quatre pièces, en effet, l'Invisible et la perception sensorielle deviennent l'élément capital de la dramaturgie. Cela nous amène à affirmer que l'on pourrait parler du développement d'une dramaturgie sensorielle afin d'intégrer l'insaisissable à la représentation théâtrale. Nous avons envisagé, dans notre mémoire, de montrer, tout d'abord, comment l'Invisible se

⁵ *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1997.

⁶ Dorothy KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
Jacques ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, Eurédit, 2011.

développe en tant qu'enjeu symbolique et symboliste, avec le choix de certaines thématiques et de certains personnages. Ensuite, le mémoire examine la transformation de l'Invisible en élément tragique, élément bouleversant le texte théâtral qui se transforme en lieu de rencontre entre deux mondes que le dramaturge symboliste veut mettre en scène. Nous nous sommes enfin proposés d'évoquer la dramatisation et la théâtralité de l'Invisible à travers les outils propres au domaine dramatique qui, posés en contraste entre eux, permettent au public d'entrevoir ce qui est caché à leurs sens ordinaires.

I. L'invisible, enjeu symbolique et symboliste.

Un caractère ambigu imprègne la conception de l'Invisible, notamment lorsqu'il devient sujet et objet non seulement de réflexion, mais aussi de représentation. En effet, s'il ne correspond pas à une réalité sensible et, par conséquent, il ne peut pas être vraiment percé par l'entendement de l'homme, lui donner une forme serait tantôt en bouleverser l'essence, tantôt une fantasmagorie. La conception symboliste de l'Invisible, ainsi, sous-entend la création de cet Invisible à travers, aussi, des thèmes symboliques qui, au fur et à mesure de l'écart qui se creuse entre les centres névralgiques littéraires et leurs satellites, s'animent de nouvelles configurations et approches.

1. L'invisible dans la conception symboliste du monde et du théâtre.

Jamais l'âme humaine n'a eu un sentiment plus profond de l'insuffisance, de la misère, de l'irréel de sa vie présente, mais elle n'a aspiré plus ardemment à l'invisible au-delà.
Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, 1889.⁷

Le courant symboliste se constitue comme réponse idéaliste à l'approche scientifique qui s'était répandue dans la littérature avec le développement scientifique de la psychologie dans la seconde partie du XIX^e siècle. La prose et le théâtre, pendant la période naturaliste, s'étaient concentrés sur l'illustration de la vie moderne en laissant de côté la poésie et tout ce qui transcendait l'évidence. Critiques envers une littérature qui simplifierait la vie en la réduisant à « la description prétendue objective des phénomènes et à l'analyse pseudo-scientifique des mécanismes humains et sociaux »⁸, les écrivains symbolistes dénoncent la mise à l'écart de tout élément métaphysique. Ils refusent, ainsi, l'idée de se focaliser sur les apparences du monde extérieur pour s'interroger sur « les

⁷ Édouard SCHURÉ, *Les Grands Initiés* (1889), Paris, Librairie Académique Perrin, 1960, p. 19-22.

⁸ Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 85.

rapports de l'homme avec la nature ambiante ou si vous l'aimez mieux avec l'inconnaissable. »⁹ Deux grandes philosophies littéraires s'opposent, l'une fondée sur la rationalité, l'autre sur le mystère et l'âme ; l'une sur la connaissance discursive, l'autre sur la connaissance intuitive. Le concept de la réalité est mis en discussion, notamment la correspondance de la réalité physique avec les données sensorielles, ce qui rendrait impossible d'affirmer que le monde est tel qu'il nous apparaît.¹⁰ L'homme de lettres symboliste, en effet, fonde son écriture non pas sur la description réaliste, mais sur l'évocation et la suggestion, soulignant le primat du sentiment et de la sensation sur la raison dans l'expérience cognitive. Le lecteur est appelé à participer avec sa sensibilité à l'expérience littéraire qui lui laisse la liberté d'explorer les limites du perceptible grâce à son imagination. Le monde visible ne prend plus d'importance pour l'écrivain qu'en tant que voie d'accès au monde de l'Invisible.

Comment une telle conception pourrait-elle s'appliquer au théâtre, un domaine où l'aspect visuel et matériel sont fondamentaux ? Les écrivains et dramaturges symbolistes remettent en question le théâtre dans tous ses éléments constitutifs tels que sa mise en scène, un développement du texte qui poserait forcément des limites à la participation imaginative du spectateur. Ce n'est pas surprenant, à ce sujet, que l'on commence à se demander s'il était encore possible de jouer du théâtre ou s'il ne devrait pas plutôt devenir un théâtre mental, lu par chacun dans l'intimité de sa propre maison. Les dramaturges symbolistes se montrent, ainsi, souvent hostiles envers l'idée de mettre en scène leurs œuvres. Pourtant, ils « [...] sont tiraillés entre deux idéaux en apparence contradictoires, entre le désir de spectaculaire et la tentation de l'abstraction. [...] D'où [...] un durable malentendu quant à la vraie nature d'une utopie théâtrale profondément dialectique. »¹¹ En dépit de cette méfiance, nous pouvons parler du développement d'un théâtre symboliste et témoigner de nombreuses collaborations entre des écrivains symbolistes et

⁹ Ferdinand BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, (1894), t. 2, p. 253, cité dans Paul GORCEIX, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du symbolisme français et du Romantisme allemand*, Presses universitaires de France, Paris, 1975, p. 8.

¹⁰ Dorothy KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 27.

¹¹ Hélène LAPLACE-CLAVERIE, « L'Utopie symboliste », dans Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE (éds.), *Le Théâtre français du XIXe siècle*, Paris, L'avant-scène Théâtre, coll. « Anthologie de L'avant-scène théâtre », 2008.

des metteurs en scène enthousiastes du potentiel que cette nouvelle vision artistique possédait.

À la recherche d'un « théâtre spirituel, un théâtre de la verticalité de l'homme, de la tension vers le haut », un théâtre qui « dévoile la part divine et le sublime de l'homme »¹², les dramaturges focalisent leur attention sur le pouvoir évocateur du mot et du verbe poétique. Par suite, les autres éléments dramaturgiques perdent leurs caractérisations, ce qui donne aux pièces un effet d'indétermination répandu parmi les pièces symbolistes. La *mimesis*, concept aristotélicien à l'origine, jusqu'ici, du théâtre occidental, est mis de côté. En opposition au naturalisme, il ne s'agit plus de représenter des « documents humains »¹³, mais l'« histoire éternelle de l'homme »¹⁴. L'individualité des personnages, les spécificités spatio-temporelles du décor deviennent des limites au procédé symboliste de communication intuitive. Les didascalies représentent des paysages souvent légendaires, au grand pouvoir de suggestion. Les personnages deviennent presque anonymes, des créatures perdant leur matérialité. Tout est chargé de sens, mais un sens qui n'est pas apparent. Le spectateur doit entrer dans un état de rêve afin de pouvoir déceler les messages cachés. Au niveau dramaturgique, cette vision est renforcée, par exemple, par l'usage de toiles de gaze entre la scène et le public, estompant les contours de la réalisation et, aussi, par des acteurs immergés dans le statisme et dans le silence. Certains dramaturges et metteurs en scène, dont Maurice Maeterlinck, imagineront même un théâtre complètement vidé d'humanité, où des marionnettes incarnent les personnages.

Élément prédominant de la philosophie symboliste, le développement la représentation de l'Invisible au théâtre est considéré comme tardif par rapport au roman et à la poésie. Les scènes, au moins jusqu'à la première partie du XIX^e siècle, sont imprégnées par les effets de *merveilleux*, grâce à la popularité des genres tel que le mélodrame ou du théâtre féerique¹⁵, lesquels visent surtout à impressionner le public.

¹² Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2010, p. 13.

¹³ Émile ZOLA, « Le Naturalisme au Théâtre », dans *Le Roman Expérimental, Le Roman expérimental* (1880), Paris, F. Bernouard, 1928, p. 116.

¹⁴ Albert MOCKEL, « Chronique Littéraire » [en ligne], *La Wallonie*, 1890, URL : <https://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c13285>, consulté le 3 mai 2023.

¹⁵ Hélène LAPLACE-CLAVERIE, « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, Armand Colin, 2015, p. 76-86.

Ainsi, le surnaturel apparaissait sur scène sous la forme d'êtres aux pouvoirs extraordinaires et cela devant des spectateurs qui acceptaient de laisser de côté leur rationalité.¹⁶ Les drames symbolistes reflètent, au contraire, un monde qui n'est pas unifié. Tout comme les représentations médiévales, le surnaturel et le charnel, deux réalités non assimilables, sont juxtaposées ou hiérarchisées, prenant le pas sur l'idéal de la Renaissance où elles étaient intégrées dans une perspective unifiée.¹⁷ Drames intérieurs, spirituels et secrets, ils traduisent l'expérience d'une dimension inquiétante qui transcende la réalité quotidienne tout en l'habitant.

Écrivains emblématiques du développement du théâtre symboliste européen, Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et Gabriele D'Annunzio manifestent des approches communes mais aussi différentes à l'Invisible et à ses incarnations littéraires.

¹⁶ Nicola PASQUALICCHIO, « Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg », *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 29 avril 2013, t. 1, no 1, p. 80-81.

¹⁷ Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896)*, op. cit., p. 19.

A. Maurice Maeterlinck, la tragique et inquiétante quotidienneté.

Si nous étions aveugles, sourds et insensibles, tandis que notre âme serait entièrement ouverte, notre esprit serait ce que nous est maintenant le monde extérieur ; et le monde intérieur serait avec nous dans le même rapport que nous nous trouvons aujourd'hui avec le monde extérieur.
Novalis, *Les Disciples à Saïs*, 1802, trad. Maurice Maeterlinck.¹⁸

L'apport des œuvres dramatiques et philosophiques de Maurice Maeterlinck au développement d'un théâtre symboliste et à ses successeurs est indéniable. D'origine flamande mais d'expression française, l'auteur incarne cette alliance entre la tradition romane et germanique caractéristique du milieu symboliste belge qui l'accueille très jeune parmi ses rangs. La cohabitation de ces deux influences donne lieu en M. Maeterlinck à une tension entre l'envie d'être reconnu en France et d'ouvrir ses horizons littéraires au-delà des limites françaises. Il avait, de son côté, la connaissance du flamand, une clé pour accéder à des sources allemandes et anglo-saxonnes. Ainsi, il s'intéresse à des penseurs tels que Novalis et à Ruysbroek, qu'il traduit, promoteurs d'une approche philosophique et mystique vouée à une introversion profonde, s'éloignant du matériel pour atteindre l'âme. Le rapport que sa conception spirituelle devait avoir avec son rôle d'artiste sera un sujet de réflexion pour M. Maeterlinck et chère lui sera la leçon de Villiers de l'Isle-Adam à propos du penchant de l'artiste moderne « à se soustraire à l'obsession mystique, religieuse ». D'après l'auteur français, en effet, l'artiste moderne ne veut pas entendre, enfermé dans son studio, la force qui cogne au mur lorsqu'il travaille, « ce bruit aux murs, ces coups invisibles tambourinant sur les cloisons, à l'obsession desquels on ne peut échapper — ce sont les bruits de l'Infini. »¹⁹ M. Maeterlinck développe, ainsi, une vision laïcisée du mystique de ses auteurs de référence, une vision qui traduit le besoin de « concevoir l'homme replacé dans la dimension de l'Invisible. »²⁰

M. Maeterlinck traduit cette conception philosophique en une conception littéraire qui valorise la densité mystique de l'œuvre d'art, à savoir son « pouvoir de manifester

¹⁸ NOVALIS, *Les Disciples à Saïs et les Fragments* (1802), trad. Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1914, p. 76.

¹⁹ Cité par Georges RODENBACH, « Trois nouveaux poètes », *La Jeune Belgique*, juillet 1886, V, no 7, p. 316-317.

²⁰ Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck : essai*, Paris, Eurédit, coll. « Théâtre du monde entier » 9, 2006, p. 24.

quelque chose qui est de l'ordre du sacré. »²¹ De son côté, l'écrivain devient un chimiste transformant l'eau claire en un monde de cristaux, révélant « ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu », car « c'est l'existence supérieure de l'homme qu'il s'agit de faire voir. »²² Surtout, ce sera le point de départ d'une des idées centrales théorisées par le dramaturge belge, à savoir, le *tragique quotidien*. Il s'agirait de dépasser le tragique figé sur « les grandes aventures » et de retrouver celui qui est le « plus conforme à notre être véritable »,

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. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigné de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu.²³

L'inconscient, comme le dit bien Paul Gorceix, « apparaît comme une fatalité de la vie quotidienne »²⁴ dans le théâtre maeterlinckien et il n'est pas anodin qu'il soit autant influencé par le théâtre élisabéthain, un théâtre qui représente l'homme comme en proie aux forces occultes le conduisant vers un destin énigmatique. Chez l'écrivain belge, pourtant, le théâtre d'horreur de la scène hamletique renonce au surnaturel manifeste pour se disperser dans le quotidien. Ainsi, intéressé par « certains aspects insolites que prennent dans l'espace les objets et les êtres vivants », à travers des enchaînements de suggestions, le théâtre du « tragique quotidien » vise dévoiler cette « dimension que notre esprit rationnel ne peut pas reconnaître ou comprendre, sinon dans des moments où elle se montre de façon inquiétante, en donnant aux objets de la perception un sens différent par rapport au quotidien. »²⁵ Les pièces de Maurice Maeterlinck, notamment celles de sa première période, sont parsemées de cet *unheimlich*, un halo d'étrangeté qui tombe sur le familier et qui le rend inquiétant par son imminence. Edmond Picard, auquel M. Maeterlinck dédie son *Intruse*, théoriserà quelques années plus tard le concept du *fantastique réel* qui s'accorde bien à la *Trilogie de la Mort*. Les événements ne suivraient pas, d'après lui, la logique qu'on leur prête, car ils cacheraient des mystères, des mystères que les écrivains devraient guetter et dominer pour en alimenter leurs œuvres en décrivant

²¹ *Ibid.*

²² Maurice MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », dans *Le trésor des humbles*, Mercure de France, Paris, 1907, p. 172-173.

²³ *Ibid.* p. 161-162.

²⁴ Paul GORCEIX, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck, op.cit.*, p. 136-137.

²⁵ Maurice MAETERLINCK, *La vie de l'espace*, Paris, Fasquelle, 1928, p. 9-11.

« le drame de ces événements tranquilles, mais épouvantables comme des convulsions dans l'immobilité. »²⁶

Ces événements, dans le drame maeterlinckien, prennent le dessus sur toute matérialité humaine. Il ne s'agit plus d'un drame anthropocentrique, car sur scène nous retrouvons l'idée d'une Âme universelle dans laquelle l'homme devrait se réintégrer. L'homme devient, ainsi, un « simple personnage situé sur une échelle n'ayant ni début ni fin ». ²⁷ C'est peut-être pour souligner la fragilité de l'homme dans son rapport à des puissances outre-humaines que M. Maeterlinck consacre ses premiers drames au sujet de la Mort, « car c'est à l'endroit où l'homme semble sur le point de finir que probablement il commence. »²⁸ Force destructrice et bouleversante de tout équilibre utopique créé par l'homme, la Mort se promène parmi les personnages de *L'Intruse* et des *Aveugles* en devenant elle-même un personnage, sinon le personnage principal. Paul Gorceix remarque que l'esthétique maeterlinckienne est dominée par un paradoxe, car elle fait converger toutes les impulsions vers la mort, l'événement à venir. L'énigme réside dans le fait qu'elle ne peut pas être représentée ou conceptualisée. La Mort, donc, fait partie du domaine de l'inexprimable, de l'irreprésentable et, par conséquent, elle incarne, en quelque sorte, un centre d'intérêt dramatique absent. Ce qui soutiendrait ce paradoxe dans *La Petite Trilogie de la Mort*, ce serait l'attente de cet événement, une attente qui, gorgée de non-dits et de suggestions, tient en haleine le spectateur-lecteur.²⁹ Cela, notamment, parce que cette urgence se heurte au statisme des personnages devant la situation, statisme qui serait, d'après Charles Lamb, la réaction naturelle à une *terreur surnaturelle* qui nous laisse passifs, sans réaction.³⁰ Si certains ont critiqué les œuvres théâtrales de M. Maeterlinck pour leur apparent immobilisme dramaturgique, l'écrivain adoptera cette définition et il en fera un des éléments fondamentaux de sa recherche afin de représenter

²⁶ Edmond PICARD, « Le fantastique réel », dans *Le juré*, Bruxelles, Presses de Mme Ve Monnom, 1887, p. XLI, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55675386>, consulté le 11 janvier 2023.

²⁷ Paul GORCEIX, « Le défi de Maurice Maeterlinck : un théâtre métaphysique », dans Muriel LAZZARINI-DOSSIN (éd.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIXe & XXe siècles*, « Documents pour l'histoire des francophonies - Théorie », n° 6, PIE Lang, Bruxelles, 2004, p. 168-169.

²⁸ Maurice MAETERLINCK, « Novalis », dans *Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, p. 156.

²⁹ Paul GORCEIX, *op. cit.*, p. 173.

³⁰ Fabrice van de Kerckhove remarque qu'un des premiers titres de *L'Intruse* était *Les Doigts de Dieu*, ce qui renvoie à un épisode de la Bible repris par Charles Lamb dans son essai « Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art ». Cette expression y était utilisée pour expliquer la différence entre la peur naturelle et la peur divine. Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « L'Intruse, notes et variantes », dans *Petite Trilogie de la Mort*, Bruxelles, L. Pire, coll. « Espace nord », p. 131.

l'irreprésentable, une réalité éloignée de notre perception qui se laisse apercevoir par moments.

On me dira peut-être qu'une vie immobile ne serait guère visible, qu'il faut bien l'animer de quelques mouvements [...] Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe.³¹

Pourtant, l'immobilisme des pièces maeterlinckiennes n'est qu'apparent, car un substrat invisible y est toujours en mouvement et il ne demande qu'à être perçu, et par les personnages, et par les spectateurs. La scène en ressort, ainsi, vivifiée par un mystère qui n'est qu'à déceler.

³¹ Maurice MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », *op. cit.*, p. 169.

B. W.B. Yeats, l'invisible comme retour aux origines.

[...] you cannot give a body to something that moves beyond the senses, unless your words are as subtle,
as complex, as full of mysterious life, as the body of a flower or of a woman.
Yeats, W.B., *The Symbolism of Poetry*, 1900.³²

La renommée de William Butler Yeats est indéniablement liée à sa fierté irlandaise, élément qui le caractérisera personnellement dans son parcours littéraire. En tant qu'écrivain, W.B. Yeats a souvent puisé dans l'histoire légendaire de l'Irlande les sujets de ses poèmes et de ses drames. Également important sera son engagement dans la Renaissance Littéraire Irlandaise, mouvement qui, au XIX^e siècle, vise à reconstruire une identité littéraire du pays, un mouvement dont il sera chef de file. Ce retour à l'esprit originel chez Yeats ne se réduit pas à une vision romantique de l'Irlande gaélique, mais il s'élargit à un plan précis d'affranchissement de la soumission et de l'assimilation culturelle au pouvoir anglais. En effet, dans la conception yeatsienne, l'image de la campagne irlandaise, avec sa beauté inaltérée et ses habitants si liés aux traditions anciennes et aux croyances magiques, s'oppose au matérialisme anglais. Cela lui permet, aussi, d'offrir une image différente et plus favorable des Irlandais par rapport à celle irrationnelle, efféminée et ivre que les colonisateurs britanniques utilisaient pour justifier leur impérialisme.³³ Surtout, Yeats était intéressé par le penser et le parler du peuple irlandais, là où, instinctivement, il croyait pouvoir ressentir les racines de la vérité poétique, révélée à travers leur langue vivante et par leur amour pour l'héroïque dans les légendes et dans la vie quotidienne.³⁴

That conversation of the people which is so full of riches because it is so full of leisure, or [...] those old stories of the folk which were made by men who believed so much in the soul, and so little in anything else, that they were never entirely certain that the earth was solid under the foot sole.³⁵

³² « On ne peut pas donner un corps à quelque chose qui bouge au-delà de nos sens, sauf si les mots sont si subtils, si complexes, si pleins d'une vie mystérieuse, que le corps d'une fleur ou d'une femme. » W.B. YEATS, « The Symbolism of Poetry » (1900), dans *Essays and Introductions*, London, Macmillan Co., 1969, p. 116.

³³ David HOLDEMAN, *The Cambridge Introduction to W.B. Yeats*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 7.

³⁴ Una ELLIS-FERMOR, *The Irish Dramatic Movement*, London, Meuthen & co., 1954, p. 62.

³⁵ « Ce parler du peuple qui est si plein de richesse parce qu'il est plein de loisir, ou [...] ces vieilles histoires populaires créées par des hommes qui croyaient tant à l'âme et si peu au reste, qu'ils n'étaient jamais entièrement certains que la terre sous leurs pieds était solide. »

W. B. YEATS, « Samhain », dans *Plays and controversies*, New York : Macmillan, 1924, p. 123, URL : <http://archive.org/details/playscontroversi0000yeat>, consulté le 9 février 2023.

Cette image du paysan irlandais, de surcroît, se teinte d'une idée de primitivité et de contact avec la Nature d'un homme dont l'âme « était nue aux vents des cieux »³⁶, ce qui se heurte à celle d'un homme vivant à l'abri de murs et de fenêtres, là où le vent ne peut plus le toucher. Fasciné par un peuple qui pouvait vivre ses souvenirs et son imagination de manière presque hallucinatoire, faute de distractions, et par l'idée d'un esprit unique qui nous unirait à la Nature même, Yeats s'intéresse depuis son jeune âge à l'ésotérisme et, notamment, à l'occultisme, participant à des sociétés secrètes telles que Golden Dawn. C'est ici que l'écrivain commence à développer l'idée d'un réseau de symboles pouvant relier l'homme avec l'esprit universel et pouvant donner des pouvoirs magiques à ses poèmes, lesquels deviendraient, ainsi, des incantations.³⁷ La poésie, d'après Yeats, ramène dans notre réalité une illumination terrible depuis un outre-monde inconnu en faisant passer, soudainement, l'invisible à un état visible. Les symboles, appliqués à la poésie, peuvent créer un parcours surnaturel dépassant le niveau conscient de la psyché en inspirant, ainsi, non seulement des rêves ou des rêveries, mais aussi des forces en mesure de changer le monde et le Soi.³⁸

La conception ésotérique du symbole, l'idée du symbole en tant que « seule expression possible de l'essence invisible, une lampe transparente autour d'une flamme spirituelle »³⁹, inspirera sa relation avec Arthur Symons, poète et critique britannique très à l'aise dans les milieux littéraires parisiens. Auteur de *The Symbolist Movement in Literature* (1899), une collection d'essais sur les auteurs français les plus importants de la dernière partie du XIX^e siècle, Symons initie Yeats à l'idée du symbolisme en tant que mouvement littéraire moderne. Ensemble, les deux écrivains voyagent à Paris où Yeats fait l'expérience des premières scènes du théâtre symboliste français, par lequel il sera fasciné. En France, et notamment chez M. Maeterlinck, Yeats retrouve les signes d'une décadence qu'il appellera « l'automne du corps », cette tendance à estomper les contours des êtres humains qui deviennent sur scène « des âmes frêles, déjà moitié vapeur, soupirant l'un l'autre au bord du dernier abysse »⁴⁰. Dans l'œuvre du dramaturge belge et, notamment dans ses œuvres philosophiques, Yeats exalte l'apport à la révolution de la

³⁶ W.B. YEATS, « Magic » (1901), dans *Essays and Introductions*, London, Macmillan Co., 1969, p. 41-42.

³⁷ David HOLDEMAN, *op. cit.*, p. 18-19.

³⁸ Una ELLIS-FERMOR, *op. cit.*, p. 94.

³⁹ W.B. YEATS, « William Blake and his illustrations to the Divine Comedy » (1901), dans *Essays and Introductions*, London, Macmillan Co., 1969, p. 116.

⁴⁰ W.B. YEATS, « The Autumn of the Body » (1898), *op. cit.*, p. 190.

pensée qui se dressait contre ceux qui prétendent que l'extérieur et le matériel sont les seuls standards de la réalité.⁴¹ Cette rencontre lui donne, aussi, l'inspiration pour des recherches autour d'un théâtre de l'intérieur, un genre très peu connu dans le milieu anglais où, d'après Arthur Symons, on semblait craindre l'immobilité et le silence.⁴²

Le théâtre anglais, après la période jacobéenne, avait connu une longue période de stase dans son évolution, l'attention s'étant concentrée sur la figure de l'acteur-manager aux talents histrioniques. Les drames, ainsi, s'éloignent de la poésie et de l'exercice de l'imagination et le mouvement dramatique irlandais vise un retour à la beauté de l'esprit natif.⁴³ Ainsi, la recherche dramaturgique yeatsienne se concentre sur plusieurs fronts afin de se réapproprier d'un vrai théâtre de poésie. Son expérience de poète est fondamentale dans son parcours de dramaturge, notamment du point de vue symboliste. Yeats donne beaucoup d'importance au rythme, dont la tâche est de prolonger le moment de contemplation, entre sommeil et réveil, grâce à l'alternance de la monotonie et de la variété, ce qui libère l'esprit au contact des symboles.⁴⁴ De plus, il connaît l'influence des sons, des couleurs et des formes sur l'évocation des émotions. Partant, la vision dramatique yeatsienne fonde son développement autour de la voix poétique plutôt que sur l'espace scénique, lequel, d'après l'écrivain, doit être oublié une fois qu'un des personnages dit : « The dew is falling. »⁴⁵

Ces éléments sont évidents à la lecture de *The Countess Cathleen*, reprise dramatique du conte folklorique « Countess Kathleen O'Shea ». Une moralité en germe d'après Una Ellis-Fermor,⁴⁶ la pièce représente les problèmes et leurs résolutions en des termes doctrinaux positifs et simples, un trait que l'on ne retrouvera plus chez Yeats. L'élément fondamental demeure – et demeurera dans le théâtre yeatsien – l'assurance d'une réalité spirituelle transcendante qui serait capable de guider les personnages de ses pièces à travers un monde détérioré par l'utilitarisme. La pièce a, ainsi, été conçue

⁴¹ W.B. YEATS, « The Treasure of the Humble » (1897), dans *Uncollected prose*, New York, Columbia University Press, 1970, p. 42-43, URL : <http://archive.org/details/uncollectedprose0002yeat>, consulté le 18 février 2023.

⁴² Katharine WORTH, *The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, The Athlone Press, 1986, p. 33-37.

⁴³ Una ELLIS-FERMOR, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁴ W.B. YEATS, « The Symbolism of Poetry » (1900), dans *Essays and Introductions*, London, Macmillan Co., 1969, p. 157-160.

⁴⁵ Michael MCATEER, *Yeats and European drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 20.

⁴⁶ Una ELLIS-FERMOR, *op. cit.*, p. 101.

comme un récit antimatérialiste voulant se révolter contre la marchandisation de l'Europe moderne et la crise des valeurs que cela avait entraîné. *The Countess Cathleen* se présente à la fois, grâce à son symbolisme ésotérique, comme une pièce descriptive et pédagogique à ce sujet. Yeats y associe sciemment des éléments fantastiques et humains, « human enough to rouse people's sympathies, fantastic enough to wake them from their conventional standards. »⁴⁷ Ainsi, des personnages tels que les marchands d'âmes représentent non seulement une présence surnaturelle, mais aussi la manifestation d'une situation historique où le matérialisme était en train, d'après Yeats, de détruire la foi que les gens avaient dans le surnaturel.⁴⁸ Ce seront pourtant aux personnages les plus proches de Cathleen – Aleel, le poète païen et Oona, sa servante chrétienne, qui incarneront la complexe spiritualité traditionnelle irlandaise – de restituer la vision constructive yeatsienne d'un futur affranchi et indépendant pour l'Irlande.

⁴⁷ « Assez humain pour susciter la sympathie du public, assez fantastique pour le réveiller de son standard conventionnel. »

Lettre inédite de W. B. Yeats à George Coffey (14 février 1889), citée dans J. J. LI. CRIBB, « Yeats, Blake and “The Countess Kathleen” », *Irish University Review*, vol. 11, n° 2, Edinburgh University Press, 1981, p. 165.

⁴⁸ Michael MCATEER, *op. cit.*, p. 26.

C. D'Annunzio, la suprématie du mythe sur la vision bourgeoise.

“Oh no! Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edificio di bellezza, non imitabile, che è il loro dramma.”

Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*.⁴⁹

Le milieu littéraire italien de la fin du XIXe siècle suit de loin l'évolution française et ses tendances. Carlo Salinari affirme que le siècle littéraire se termine en Italie en 1889, avec la publication de *Mastro don Gesualdo* de Giovanni Verga, dernier grand produit de l'école veriste. La porte s'ouvre, à ce moment, à une réaction spirituelle qui, dans la littérature, se concrétise avec des attaques ouvertes contre la vision naturaliste et zolienne au nom du rêve, de l'illusion et de l'idéal.⁵⁰ Parmi les promoteurs de ces attaques, nous retrouvons Gabriele D'Annunzio qui, dans une Italie post-Risorgimento à la tradition démocratique et civile assez limitée, se positionne avec ces écrivains s'éloignant de la nouvelle société bourgeoise. Poète toujours attentif à la culture traditionnelle, mais aussi aux modes, G. D'Annunzio s'intéresse aux derniers développements du décadentisme et du symbolisme français et, notamment, à l'idée de les intégrer à une conception littéraire plus classique. Il envisage, ainsi, de créer une sorte de mythe moderne, un itinéraire où l'artiste reçoit, à travers des forces vitales, la capacité de concevoir des mots qui disparaissent dans la musique, fusionnant sens, images et son, à savoir une poésie devenant *summa* de tous les arts.⁵¹

Si le symbole devient, chez G. D'Annunzio, un véhicule idéologique et expressif pour survivre dans une société qui lui semblait sourde à la beauté, l'attrait de l'approche mystique du symbolisme est évincé par la rencontre avec le concept nietzschéen de l'*Übermensch*. L'écrivain établit sa propre vision d'un *superuomo* (super-homme) autour du culte de l'énergie créatrice, de la recherche de sa propre tradition historique dans la civilisation païenne et gréco-romaine et d'un concept de Nature fondé sur le sang. Le

⁴⁹ « Oh non ! Je ne veux pas resusciter une forme antique ; je veux inventer une forme nouvelle, en obéissant à mon instinct et au génie de ma lignée comme les grecques lorsqu'ils créèrent ce merveilleux édifice de beauté inimitable qui est leur drame. »

Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco* (1900), Milano, Fratelli Treves, 1907, p. 280.

⁵⁰ Carlo SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 9.

⁵¹ Alberto CASADEI, Marco SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Laterza, 2007, p. 94.

superuomo d'annunzian, supporté par la suprématie du lignage et d'autres éléments physiques et nationalistes, doit, surtout, incarner et guider la nation.⁵² Cette vision implique, chez G. D'Annunzio une conception aristocratique du monde, entraînant le mépris envers la masse populaire et la dogmatisation de l'art et de l'œuvre d'art en tant qu'arcane pénétrable seulement par une minorité. Son symbolisme décadent, ainsi, se sépare des aspects mystiques qu'il semblait annoncer dans son *Poema Paradisiaco* (1892) où il parlait d'une « parola, o cosa mistica e profonda » (« mot, oh chose mystique et profonde »), et perd sa détermination à franchir les portes de l'Absolu.

G. D'Annunzio se tourne tardivement vers le théâtre, à un moment de sa vie où son engagement politique l'amène à intensifier son activité oratoire. Attiré par le grand public des théâtres et inspiré par sa nouvelle relation avec l'actrice Eleonora Duse, l'écrivain se propose d'élaborer un théâtre révolutionnaire et anti-bourgeois. Ainsi se forme l'idée d'un théâtre libéré des banalités du quotidien, à l'espace-temps différent et, partant, vraiment révélateur.⁵³ Le drame d'annunzian, trempé dans les eaux symbolistes, puise ses sources profondes dans le théâtre et dans la culture classique. G. D'Annunzio l'explique dans un article écrit le 2 août 1897 lors de l'inauguration du Théâtre Antique d'Orange récemment rénové. *La Rinascenza della Tragedia*, titre de claire inspiration nietzschéenne, exprime la volonté d'un retour à une conception classique de la tragédie. Forme de culte, de cérémonie et de mystère, elle amène au public le Verbe révélateur qui s'incarne sur scène. Si le drame, d'après l'écrivain, ne peut qu'être un rite ou un message, il dénonce l'état d'abjection où « une industrie ignoble » l'a poussé.

[...] l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitaneamente la vita.

Sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso.⁵⁴

⁵² Carlo SALINARI, *op. cit.*, p. 38-39.

⁵³ Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, coll. « Bibliotheca », 1993, p. 9.

⁵⁴ « L'œuvre dramatique reste, pourtant, la seule forme vitale avec laquelle les poètes peuvent se manifester à la foule et lui donner la révélation de la Beauté, lui communiquer les rêves viriles et héroïques qui transfigurent immédiatement la vie. Ce sera la gloire des poètes de relever cette forme à sa dignité primitive, lui insufflant l'ancien esprit religieux. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La rinascenza della tragedia » (1897), dans *Scritti Giornalistici (1889-1938)*, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, p. 264-265.

Inspiré par la volonté de réinterpréter le genre tragique dans un sens moderne,⁵⁵ le drame d'annunzian reprend l'imaginaire symboliste et décadent. De plus, il laisse la place à un espace méditerranéen qui supprime les décors idylliques ou raréfiés des symbolistes, dépassant l'affinité sibylline entre Nature et humanité pour une fusion dionysiaque, au sens nietzschéen, entre les deux. Le choix de situer ses pièces centrales dans les Abruzzes, sa région natale, est assumé vu que celle-ci, plus que d'autres régions, avait maintenu un lien fort avec le terroir et les cultes anciens et moins subi les influences extérieures.

Le décor du diptyque abruzzais composé par *La Figlia di Iorio* et par *La Fiaccola sotto il moggio*, en effet, résonne d'un primitivisme qui fait écho à celui de *The Countess Cathleen*. Pourtant, si les personnages de ces pièces incarnent un inconscient collectif naturel et ancestral, la lumière vériste d'annunzienne se révèle surtout à travers la nature des passions et la crudité des scènes.⁵⁶ *La Fiaccola sotto il moggio* se différencie par le lien étroit entretenu avec le théâtre grec, annoncé par son exergue eschyléen et maintenu par un retour au respect des trois unités aristotéliciennes. G. D'Annunzio transporte le mythe d'Électre dans l'époque moderne, le tissant dans les trames d'une tragédie bourgeoise, le mythe d'une fille vouée à la vengeance parentale qui, dès les citations initiales⁵⁷ voudrait s'incarner dans la triste Gigliola. La cohérence du drame eschyléen, pourtant, laisse la place à un parcours tortueux fait d'intrigues, suspects et rancœurs qui s'achève sur deux faits de sang loin d'être cathartiques.⁵⁸ Le bouleversement de la tragédie nous permet, à travers une déchirure, d'apercevoir l'Invisible qui bouillonne derrière les portes, un Invisible que, tout comme la vérité dans la pièce, tout le monde devrait être destiné à connaître. Ainsi, le titre de la pièce s'éclaire aux yeux du spectateur, citation prise de l'Évangile de Marc où Jésus dit à ses disciples,

Et il ajouta : « Apporte-t-on la lampe, pour la mettre sous le boisseau ou sous le lit ? N'est-ce pas pour la mettre sur son pied ? Car rien n'est caché, qui ne doive être révélé, rien même n'a

⁵⁵ Marilena GIAMMARCO, *La Parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 147.

⁵⁶ Andrea BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, coll. « Testimonianze fra cronaca e letteratura », 1991, p. 96.

⁵⁷ δράσαντι παθεῖν τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ (« C'est la loi que le sang répandu par le meurtre demande un autre sang. »)

πρέπει δ' ἀκάμπτω μένει καθήκειν ("Pour mener tout à fin, il faut avoir une haine invincible.")

Traduction tirée de ESCHYLE, « Les Khoèphores », dans *Théâtre complet*, Paris, A. Lemerre, 1872, pp. 221-271, trad. de Leconte de Lisle.

⁵⁸ Marilena GIAMMARCO, *op. cit.*, p. 151-152.

été tenu secret, que pour venir au grand jour. Si quelqu'un a des oreilles pour entendre, qu'il entende. »⁵⁹

La conception d'une Invisible vérité rapproche nos auteurs plus que tout autre élément. M. Maeterlinck, W.B. Yeats et G. D'Annunzio trouvent que la voie la meilleure pour véhiculer cette vision est d'utiliser les moyens mis en place par les poètes et par les écrivains symbolistes afin de développer une forme théâtrale capable de la représenter de manière pertinente. Ce développement pour Yeats et pour D'Annunzio passe à travers une idéalisation du passé qui, glorieux, devient une source linguistique, historique et technique pour leur travail. C'est le fruit d'un ancrage à des liens ancestraux qui représentent un élément politique non négligeable dans l'histoire des deux écrivains. Maeterlinck, pour sa part, continue l'effort d'indéfinition commencé par le symbolisme français. Les décors et les personnages qu'il nous présente perdent leurs contours au profit d'un effet de suggestion davantage pénétrant. La trilogie de la mort maeterlinckienne est imprégnée de la conception métaphysique du monde qu'il développera dans ses essais, conception qui, par ailleurs, sera partagée par W.B. Yeats qui admire les écrits philosophiques de Maeterlinck. Surtout, les auteurs objet de notre étude mettent au centre de leurs pièces le sujet de la mort. Personnifiée ou concept abstrait, elle reste invisible aux yeux des spectateurs, sur scène et dans la salle, évocation d'un destin auquel personne ne peut échapper. Si nos auteurs partagent l'idée que c'est au poète de communiquer cet invisible et ces mouvements, leurs pièces sont parsemées de personnages qui semblent, parfois, percevoir le mystère qui se cache derrière notre réalité.

⁵⁹ Marc, 4, 21-23, *Le Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, 2001, p. 201.

2. Les *avertis* : une perspective élargie de la perception.

Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, les habitants d'une goutte d'eau [...] avec nos oreilles qui nous trompent, [...] avec notre odorat, plus faible que celui du chien [...] avec notre goût, qui peut à peine discerner l'âge d'un vin !
Guy de Maupassant, *Le Horla* (1887).⁶⁰

Avec l'intérêt renouvelé autour de l'Invisible et de ses ramifications mystiques, ce n'est pas seulement la réalité qui est remise en discussion par les écrivains symbolistes, mais aussi la réelle capacité sensorielle humaine. L'admission que quelque chose existe au-delà de notre domaine sensoriel mine la position de suprématie de l'homme sur le monde qui l'entoure. Gabriele D'Annunzio observe avec attention l'évolution de ces limites par les mains des symbolistes, fasciné par un mystère qui d'Inconnaissable semble se transformer en Inconnu.

E sul fondo diffuso della sensibilità organica già rischiarato dai cinque sensi normali, vanno a poco a poco apparendo strani sensi intermedi le cui percezioni sottilissime scoprono un mondo finora sconosciuto. E nuovi misteri, che non sono soprannaturali e che noi sentiamo non assolutamente inconoscibili, ci avvolgono della loro viva tenebra e paiono dare un significato profondo ai piccoli fatti di cui si compone l'esistenza comune.⁶¹

Ainsi, une investigation commence concernant les limites et les potentiels de la perception, une investigation qui explore tout ce qui l'influence et les différents degrés qu'elle peut atteindre chez chacun de nous. Dans *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe, une des influences les plus importantes pour les écrivains symbolistes, la figure de Roderick Usher nous est présentée. Dernier héritier de sa maison, il est atteint par une affection nerveuse, laquelle le rend plus sensible aux stimuli sensoriels. Pour cette raison, il fuit toutes ces odeurs, ces goûts et ces sons qui engendrent en lui des réactions émotives

⁶⁰ Guy de MAUPASSANT, *Le Horla* (1886), Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Classique », 2009, p. 37-38.

⁶¹ Et sur le fond diffus de la sensibilité organique déjà éclairci par les cinq sens normaux, d'étranges sens intermédiaires apparaissent petit à petit, dont les perceptions très fines dévoilent un monde jusque-là méconnu. Et de nouveaux mystères, qui ne sont pas surnaturels et que nous ne sentons pas comme absolument méconnaissables, nous enveloppent de leurs ténèbres vivantes et ils semblent donner une signification profonde aux petits événements qui composent l'existence commune.

Gabriele D'Annunzio cité par Ugo OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* (1895), Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 362-3, cité dans Guy TOSI, « D'Annunzio et le symbolisme français », dans Emilio Mariano (éd.), *D'Annunzio e il simbolismo europeo: atti del Convegno di studio : Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973*, Milano, Il Saggiatore, coll. « Il filo di Arianna », 1976, p. 229.

trop intenses. Le narrateur du récit, ami de Roderick, nous décrit la plongée de celui-ci dans un état de névrose, à l'écoute de sons imaginaires et en train de cacher un secret trop lourd et affreux à partager. Si l'Invisible qui hante le héros du récit est presque tangible, car il est une réverbération de sa culpabilité pour avoir enseveli sa sœur encore vivante dans le tombeau de la famille, il prendra des contours davantage abstraits dans les écrits de ses disciples. Ce n'est donc pas fortuit que des auteurs symbolistes aient suivi les traces d'Edgar Allan Poe en décrivant des personnages hantés au niveau sensoriel par quelque chose de terrible qui, pourtant, ne se laisse pas percevoir entièrement.

Il s'agit, notamment, d'un sujet sondé et exploité par Maurice Maeterlinck qui fait de la figure de l'*averti* une figure récurrente de ses œuvres et de ses écrits philosophiques. D'après l'écrivain belge, il s'agirait de personnes nées avec une conscience plus profonde de leur destinée, un don qui n'est pas aisément détectable, mais qui laisse des traces percevables à un niveau subtil. Dès leur enfance, « au moment où leurs frères tâtonnent encore autour d'eux entre la naissance et la vie, ils se sont déjà reconnus, ils sont déjà debout, les mains et l'âme prêtes »⁶² et cela fait qu'une séparation se creuse entre eux et les autres, comme s'« ils semblaient par moments nous regarder du haut d'une tour [...] »⁶³ Cette conception, chez Maeterlinck, est étroitement liée à sa vision métaphysique formée grâce à la lecture de mystiques tels que Ruysbroek qui liaient l'idée d'une sagesse divine à une introversion absolue, détachée du sensoriel.⁶⁴ S'il imaginait un futur « où nos âmes s'apercevront sans l'intermédiaire de nos sens »⁶⁵, dans ses pièces, M. Maeterlinck ne pouvait que peindre son présent fait de séparation et d'ignorance. Les avertis, ici, représentent « les regards attristés des plus sages » sur les innocents en proie des tours du destin. Ils « prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants. »⁶⁶ Le plus souvent, il s'agit de personnages incapables de déchiffrer les signaux qui devraient leur parler. Ainsi, dans les pièces maeterlinckiennes, ils se présentent premièrement comme des personnages naturellement immobilisés par des facteurs physiques tels que l'âge ou la

⁶² Maurice MAETERLINCK, « Les Avertis », dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 50.

⁶³ *Ibid.* p. 58.

⁶⁴ RUYSBROECK L'ADMIRABLE, *L'ornement des noces spirituelles*, traduction en français par Maurice Maeterlinck (1891), Arbre d'Or, Cortaillod, 2001, p. 38.

⁶⁵ Maurice MAETERLINCK, « Le réveil de l'âme », dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I*, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1901, p. III.

cécité et dont les difficultés se manifestent à travers la peur physique.⁶⁷ Ce type de personnage évolue chez Maeterlinck, Yeats et D'Annunzio, à travers différentes figures - les femmes, les enfants et les artistes - partageant une aptitude pour la clairvoyance laquelle se révèle être un avantage, mais aussi une limite dans les rapports au sein de la communauté présentée sur scène.

⁶⁷ Linn BRATTETEIG KONRAD, *Modern Drama as Crisis*, New York, Peter Lang, 1986, p. 163.

A. Les Aveugles.

Dans une lettre datant de février 1890, Charles Van Lerberghe, écrivain belge et ami intime de M. Maeterlinck, lui parle de *L'Intruse* qui venait d'être publiée dans *La Wallonie*. Nous y trouvons un commentaire intéressant qui rapproche la figure centrale de L'Aïeul de celle d'Œdipe, « lui-même tâtonnant dans la misère. »⁶⁸ Cette juxtaposition pénétrante reflète une assonance profonde qui va au-delà de la cécité physique. En lisant la version sophocléenne d'*Œdipe Roi*, il est aisé d'apercevoir l'affinité existante entre ces deux personnages qui s'attardent aux limites de la connaissance. La pièce grecque nous restitue un héros qui frappe le spectateur par sa cécité métaphorique devant une réalité qui lui est présentée sous les yeux à plusieurs reprises. Insérés dans leurs tragédies, L'Aïeul et Œdipe semblent succomber sous le poids d'une fatalité difficile à saisir et à accepter. Le premier, pétrifié par sa peur, n'arrive pas à percer ses secrets ; le deuxième, accablé par la vision enfin complète de son destin, se rend aveugle afin de ne pas percevoir une réalité empoisonnée par ses crimes. De plus, la tragédie de Sophocle nous donne un autre exemple d'archétype littéraire et mythologique lié à la cécité, à savoir le personnage de Tirésias. Tout comme Œdipe, le devin thébain est victime de la connaissance, rendu aveugle par Athéna selon certains, par Héra selon d'autres, parce qu'il possédait un savoir illicite. Pourtant, sa cécité ne représente pas un handicap absolu, mais une voie d'accès à une vision différente. La cécité devient, ainsi, une hypertrophie de la vision qui permet au devin d'accéder à des mondes inconnus et de communiquer avec les divinités pour, enfin, relater son savoir à ses spectateurs. Cette idée que les non-voyants ne participent pas de la perception « ordinaire » continuera longtemps, comme le démontre la théorie néo-platonicienne disant que, comme l'aveugle ne participe pas de la substance solaire, il serait le seul à pouvoir regarder en face le soleil.⁶⁹

Le sujet de la cécité, au sens large, est un thème assez récurrent des œuvres de Maurice Maeterlinck. Nous pouvons le retrouver dans ses essais philosophiques, dans ses

⁶⁸ Cité dans Maurice MAETERLINCK, *Petite Trilogie de la mort*, op. cit., p. 133.

⁶⁹ Evgen BAVCAR, « Le regard d'aveugle entre le mythe, la métaphore et le réel », dans Marion CHOTTIN (éd.), *L'aveugle et le philosophe : ou Comment la cécité donne à penser*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Philosophie », 2019, p. 151, URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/17790>, consulté le 9 mars 2021.

poésies et dans ses pièces, incarné dans plusieurs personnages privés de la vue. Également, l'écrivain belge exploite cette image de manière métaphorique, en associant les différents types de vision à l'expérience d'une réalité plus profonde que celle perceptible et saisissable seulement par l'intelligence. *Le Trésor des humbles*, publié en 1896, en est un des exemples les plus importants. Les treize essais mystiques qui le composent font souvent référence à la condition d'aveuglement de certains hommes devant la profondeur cachée du monde, une condition qui s'élargit à l'image d'une humanité ignorante, enveloppée dans les ténèbres de leurs fausses assurances.

Il est vrai que nous agissons déjà comme des dieux et toute notre vie se passe au milieu de certitudes et d'inafaillibilités infinies. Mais nous sommes des aveugles qui jouons avec des pierreries le long des routes [...] ⁷⁰

Ces images s'actualisent dans *L'Intruse* et dans *Les Aveugles*, où le spectateur voit cet aveuglement joué sur scène par la plupart des personnages. Pourtant, certains d'entre eux se dégagent dans la société indéfinie des pièces maeterlinckiennes et l'image du devin aveugle Tirésias semble plus appropriée pour définir les perceptions extra-sensorielles d'un personnage tel que L'Âieul. D'ailleurs, le choix d'un personnage d'un âge avancé n'est pas un hasard, comme l'image du « vieillard » est souvent utilisée par M. Maeterlinck avec des connotations de sagesse et de prescience.⁷¹ Ainsi, dans *Les Aveugles*, parmi les personnages masculins, seul le personnage du Plus Vieil Aveugle se dissocie du groupe des sceptiques pour s'associer à celui des femmes qui semble détenir, dans la pièce, le savoir intuitif, mais aussi factuel. Lui-même, à la fin de la pièce, tandis que ses compagnons se préparent à rencontrer une force menaçante, semble avoir une intuition obscure lorsqu'il déclare, « Je crois que nous allons mourir ici... »⁷²

L'Âieul est, de son côté, la voix de l'intuition dans *L'Intruse*. Défini par M. Maeterlinck comme « l'être normal, primitif, originel, en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi »⁷³, L'Âieul rythme la pièce avec ses instances de clairvoyance

⁷⁰ Maurice MAETERLINCK, « Emerson », dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 122.

⁷¹ « Vous cherchez Dieu dans votre vie, et Dieu n'apparaît pas, nous dites-vous. Mais quelle vie n'a pas de milliers d'heures semblables à l'heure de ce drame où tous attendent l'intervention divine, et où personne ne l'aperçoit jusqu'à ce qu'une pensée invisible qui a retourné la conscience d'un mourant se manifeste tout à coup, et qu'un vieillard s'écrie en sanglotant de joie et d'épouvante : « Mais Dieu, le voilà, Dieu !... » Maurice MAETERLINCK, « La vie profonde », dans *Le trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 230-231.

⁷² Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles » (1891), dans *Petite trilogie de la mort*, *op. cit.*, p. 69.

⁷³ Lettre à A. Mockel citée par Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck: essai*, *op. cit.*, p. 53.

et de clairaudience, en interrompant celle qui ne serait qu'une attente infinie de l'arrivée de la sœur du Père. Dans la longue liste de perceptions alarmantes relatées par le personnage, l'ouïe règne en maître. Le partage des stimuli auditifs est un des éléments qui le lie au groupe familial pendant l'action. Pourtant, son expérience nous est communiquée dans ses répliques de manière différente. C'est le cas du bruit soudain d'une faux qui envahit la scène. Il s'agit d'un stimulus visant à être partagé entre personnages et spectateurs, comme le démontre la didascalie : « On entend, tout à coup, le bruit d'une faux qu'on aiguise dehors. »⁷⁴ Si les autres personnages s'interrogent sur la présence nocturne du jardinier, L'Aïeul est profondément perturbé par cet événement.

L'AÏEUL. - Il me semble que sa faux fait tant de bruit...

LA FILLE. - C'est que vous avez l'oreille très fine, grand-père.

L'AÏEUL. - Je crains qu'il ne réveille ma fille.

L'ONCLE. - Nous l'entendons à peine.

L'AÏEUL. - Moi, je l'entends comme s'il fauchait *dans la maison*.⁷⁵

Nous remarquons, ici, que L'Aïeul perçoit le bruit de la faux non seulement comme plus fort par rapport aux autres personnages, ce qui serait justifié par le développement de l'audition traditionnellement associé à la perte de la vue, mais aussi comme décalé par rapport à leur perception. Le bruit, ainsi, se déplace de l'extérieur pour entrer dans l'espace familial, soutenant l'isotopie de l'intrusion commencée par le titre.

Également, la pièce nous présente des instances où L'Aïeul relate des événements qu'il semble être le seul à percevoir. Il s'agit d'épisodes de clairaudience, mais aussi d'instances où les autres sens entrent en action créant une expérience de la réalité davantage complexe et discordante du reste de la scène. Ainsi, lorsqu'il tient les mains de ses petites-filles, la portée de sa perception semble s'élargir au-delà du toucher en atteignant leur intériorité.

L'AÏEUL. - Pourquoi tremblez-vous toutes les trois, mes filles ?

LA FILLE AÎNÉE. - Nous ne tremblons presque pas, grand-père.

L'AÏEUL. - Je crois que vous êtes pâles toutes les trois.⁷⁶

L'Aïeul semble, ici, relater la perception de la peur chez ses petites-filles à travers le langage de stimuli sensoriels qui sont, pourtant, déplacés. En effet, Ursule ne peut pas corroborer la perception tactile de son grand-père et celui-ci ne peut que faire une

⁷⁴ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse » (1890), dans *Petite trilogie de la mort, op. cit.*, p. 18, (l'italique est de mon fait).

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

conjecture sur l'apparence de ses petites-filles. Nous pouvons supposer qu'il est en train de matérialiser, au niveau sensoriel, ce qu'il ressent à un niveau plus intuitif, de manière à le rendre plus convenable pour les autres. Pourtant, le langage créé par L'Âïeul demeure inintelligible pour les personnages qui l'entourent et, notamment, par le Père et l'Oncle.

Une fracture se creuse tout au long de la pièce autour de l'hyperesthésie de L'Âïeul, une fracture teintée de méfiance et, notamment, de préjugé. Néanmoins, L'Âïeul revendique sa différence lorsqu'il déclare « Je n'y vois pas comme vous autres »⁷⁷ ou encore « Mais vous ne voyez pas, vous autres ! »⁷⁸ Nous remarquons, ici, l'emploi du verbe *voir* qui confirme la centralité de la perception visuelle. Ce verbe, pourtant, prononcé par L'Âïeul, prend une connotation ambiguë. L'implicite contenu dans le fait que s'il ne voit pas comme les autres, il voit quelque chose que les autres ne voient pas, reste inécouté par les autres parties sur scène. Le Père et l'Oncle invalident l'expérience sensorielle de L'Âïeul, faisant augmenter une méfiance qui devient, ainsi, réciproque. Les perceptions représentent la réalité du sujet et, bien que sa cécité puisse être une limite à la création d'une image de la réalité, il ne peut pas ignorer la profondeur de son ressenti.

Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose ici !... Il s'est passé quelque chose dans la maison... [...] Il y a trop longtemps qu'on me trompe ! - Vous croyez donc que je ne saurai jamais rien ? - Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez !... 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 la sais, malgré vous ! - Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que des morts !⁷⁹

La réalité proposée par le Père et l'Oncle ne correspondant pas à celle qu'il perçoit, L'Âïeul ne peut que croire à un coup monté par les deux hommes à ses dépens ou, au moins, à la volonté de cacher quelque chose d'horrible qui se serait passé dans la maison. Toutes ses perceptions l'amènent à cette vérité, une vérité qui plane sur les personnages et qui semble être omniprésente et universelle. En effet, elle occupe leur présent, leur futur, et leur passé mais, nonobstant la certitude de cette présence, elle ne se matérialise pas dans les mots des personnages. Le verbe *savoir* revient dans la réplique de L'Âïeul, mais personne ne fera le premier pas pour franchir la limite de la connaissance.

Le conflit présent sur scène semble être un des facteurs qui déstabilisent le plus L'Âïeul dans la certitude de ses convictions. Sa cécité nous est présentée comme un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

avantage, mais aussi comme un désavantage. S'il perçoit des éléments de la réalité qui l'entoure, nous avons la sensation que des détails lui manquent pour compléter l'image. À l'image d'Œdipe, ses petites-filles deviennent, ainsi, son point de référence.

L'ŒIEUL (s'éveillant). - Suis-je tourné vers la porte vitrée ?
LA FILLE. - Vous avez bien dormi, grand-père ?
L'ŒIEUL. - Suis-je tourné vers la porte vitrée ?
LA FILLE. - Oui, grand-père.
L'ŒIEUL. - Il n'y a personne à la porte vitrée ?
LA FILLE. - Mais non, grand-père, je ne vois personne.
L'ŒIEUL. - Je croyais que quelqu'un attendait. Il n'est venu personne ?
LA FILLE. - Personne, grand-père.⁸⁰

Ursule devient, dans la pièce, non seulement ses yeux, l'aidant à se situer soi-même et les autres dans l'espace, mais aussi une source de soutien dans un espace qui devient davantage inhospitalier et hostile. Pourtant, son expérience cognitive de l'Invisible demeure solitaire. Ainsi, si les autres ne perçoivent pas les présences qui les hantent, resté tout seul au moment où tout le monde rentre dans la chambre de la mère morte, L'Œieul clôt la pièce en criant, « Où allez-vous ? - Où allez-vous ? - Elles m'ont laissé tout seul ! »⁸¹ En effet, l'annonce du décès se fait de manière silencieuse, la didascalie nous décrivant que « *la Sœur de Charité paraît sur le seuil, en ses vêtements noirs, et s'incline en faisant le signe de la croix, pour annoncer la mort de la femme.* »⁸² Submergé par les appels de l'Invisible qu'il n'arrive pas à déchiffrer, L'Œieul demeure dépendant des autres pour accéder à la perception visuelle, ce qui le condamne à une solitude ignorante et désespérée.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁸² *Ibid.*

B. Les Femmes.

Le courant symboliste dans les arts voit la reprise de nombreux thèmes et figures énigmatiques de la période classique ou moderne, signes d'un mystère sempiternel reliant l'humanité. Anne Ducrey remarque à quel point ce penchant est visible dans la construction d'un personnage féminin récurrent aux traits sibyllins. Femmes inspirées ou ténébreuses, « à l'aube du XX^e siècle, les héritières de la Sibylle de Cumès sont devenues les « passeurs » de l'ailleurs, les agents par lesquels se manifeste l'invisible qu'elles suscitent par leur présence ou créent par leurs mots. »⁸³ À la différence de la prophétesse de l'époque virgilienne, la « Sibylle fin de siècle », ne guide pas ses visiteurs dans les Enfers, mais elle semble voyager entre le monde des morts et celui des vivants. Les écrivains symbolistes s'attardent sur le double rôle de la figure féminine, créatrice et destructrice. Nous en trouvons une incarnation dans le personnage de la Mère dans *L'Intruse* qui, par son absence, devient une présence presque métaphysique parmi les personnages sur scène. Son accouchement et sa mort conséquente ne sont pas explicites pour le spectateur, mais elles mettent en scène un conflit doublement dramatique entre les forces de la vie et les forces de la mort.⁸⁴

Maurice Maeterlinck dédie, de surcroît, un des essais composant *Le Trésor des humbles* à la figure féminine et à la position qu'elle a dans le rapport entre l'humain et le divin.

Elle est encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère. Et c'est pour cette raison, sans doute, que tous les événements où elle se mêle à notre vie paraissent nous ramener vers quelque chose qui ressemble aux sources mêmes du Destin. C'est près d'elles surtout que l'on a, par moments, en passant, « un clair pressentiment » d'une vie qui ne semble pas toujours parallèle à la vie apparente.⁸⁵

⁸³ Anne DUCREY, « Sibylles fin de siècle », dans Monique BOUQUET et Françoise MORZADÉC (éds.), *La Sibylle : Parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 282.

⁸⁴ Linn BRATTETEIG KONRAD, *op. cit.*, p. 11-13.

⁸⁵ Maurice MAETERLINCK, « Sur les femmes », *Le trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 81.

L'essai maeterlinckien manifeste l'idée d'une proximité entre la femme et le mystère éternel. Celui-ci émanant d'elle, la présence de la femme serait, donc, porteuse d'une perspective autre et surnaturelle sur la réalité. Ainsi, nous voyons, dans *La Fiaccola sotto il moggio*, que les personnages de Donna Aldegrina et Gigliola sont appelées, par Tibaldo, pour déceler en lui son vrai esprit, caché par l'ignominie de son passé.

GIGLIOLA.

[...] E il tuo viso...

TIBALDO.

Il mio viso...

GIGLIOLA.

Pareva

che avesse un marchio d'onta.

Oh che pietà di te, padre! Ma tutto

dire debbo. Pareva

che già lo difformasse

l'obliquità che poi ho riveduta

mille volte, la maschera convulsa

che t'ha messa la femmina e che tu

non puoi strapparti...

TIBALDO.

Me la vedi? qui?

l'ho qui? Se piango, non si fende?⁸⁶

Tibaldo demande à sa mère de chercher en lui ce qu'il ne peut regarder en face, cette vérité qu'il s'empêche d'avouer. Nous remarquons, encore une fois, la centralité du verbe *voir* : Tibaldo tisse une longue métaphore autour de son aveuglement volontaire, et, d'après lui, seule Donna Aldegrina pourrait sonder, avec son regard, les profondeurs de son âme et réparer les liens familiaux. Pour Tibaldo, perdu dans la solitude et dans l'obscurité des sensations terrestres, seule sa mère peut représenter cette femme qui « nous rapproche des portes de notre être. »⁸⁷

Les femmes *sibyllines* que l'on rencontre dans nos pièces sont évocatrices d'une « voix plus ancienne, ouvrant sur les mystères de l'au-delà dont elles deviennent les

⁸⁶ GIGLIOLA. [...] Et ton visage...

TIBALDO. Mon visage...

GIGLIOLA. Il semblait / qu'il avait une marque de honte. / Oh quelle pitié pour toi, père ! Mais tout / je dois dire. Il semblait / que la trahison que j'ai après revue / milles fois, le masque convulsé / que la femme t'a mis et que tu / ne peut pas déchirer...

TIBALDO. Tu le vois ? ici ? / je l'ai ici ? Si je pleure, il ne se fend pas ?

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 978.

⁸⁷ Maurice MAETERLINCK, « Sur les femmes », *Le trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 81.

initiatrices comme malgré elles. »⁸⁸ Leurs voix et leurs répliques rappellent les autres personnages aux forces subtiles qui ordonnent notre vie. La quotidienneté des personnages représentés sur scène est, ainsi, ponctuée par des moments où Donna Aldegrina essaie de focaliser leur attention sur le tremblement des murs. « La casa crolla ? »⁸⁹ demande-t-elle à Annabella au début de la pièce, question presque annonciatrice d'une métaphore filée autour du destin de la famille. Les questions se suivent afin de sonder l'origine de cette sensation troublante et cette instance ne peut que nous rappeler la question que Mary pose au début de *The Countess Cathleen*, « What can have made the grey hen flutter so ? »⁹⁰, elle-même faisant écho à de nombreuses pièces maeterlinckiennes. La tentative d'impliquer les personnages autour d'elles dans une exploration des stimuli sensoriels ayant échoué, les personnages féminins en question semblent commencer à assumer leur potentiel de perception. C'est le cas de Cathleen qui, devant les marchands envoyés du diable, décrit comment quelque chose dans leurs voix et dans leurs yeux la rend méfiante envers eux.⁹¹ Ces personnages, ainsi, semblent développer, plus que les autres, ces « certitudes étonnantes et [ces] gravités admirables » dont M. Maeterlinck parle dans son essai *Sur les femmes*, des éléments qui leur viendraient des « mains sûres et fortes des grands dieux »⁹² qui les soutiennent. Détentrices d'une perception différente, elles aussi marchent sur les limites d'une vision plus profonde et presque régénératrice.

Les Aveugles, en nous montrant sur scène une séparation physique entre hommes et femmes qui partagent un désavantage perceptif initial, est l'exemple le plus évident de cette conception d'une perception féminine potentiellement plus pénétrante. Les personnages en ressortent plus graves et comme vivifiés par une énergie qui semble se répandre aux organes sensoriels. Nous remarquons, en effet, des instances où La Jeune Aveugle doute de son propre aveuglement et s'exclame, « mes paupières sont fermées, mais je sens que mes yeux sont en vie... »⁹³ ou encore, « je croyais que j'allais y voir tout

⁸⁸ Anne DUCREY, « Sibylles fin de siècle », *op. cit.*, p. 276.

⁸⁹ « La maison s'écroule ? »

Gabriele D'ANNUNZIO, *La Fiaccola sotto il moggio*, *op. cit.*, p. 938.

⁹⁰ « Qu'est-ce qui peut avoir agité la poule grise de cette manière ? »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen » (1892), dans *The Collected plays of W.B. Yeats*, London, Macmillan, 1969, p. 3.

⁹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

⁹² Maurice MAETERLINCK, « Sur les femmes », *op. cit.*, p. 87.

⁹³ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », dans *Petite trilogie de la mort*, *op. cit.*, p. 56.

à coup... »⁹⁴ Le personnage de L'Aveugle Folle, également, semble partager cette agitation. Incapable de parole, ses gémissements et ses mouvements troublent les autres personnages, ce qui leur fait dire : « on dit qu'elle y voit encore par moments... »⁹⁵

À la différence des personnages masculins, les femmes représentées dans nos pièces ne semblent pas condamnées à l'inaction. Ayant abandonné le rôle de guide dans le monde des morts, elles deviennent révélatrices des puissances invisibles en cristallisant en elles leurs actions.⁹⁶ Elles deviennent, ainsi, force de résistance envers les forces obscures qui envahissent leur monde intime à travers, par exemple, le refus de se soumettre à leur pouvoir.⁹⁷ De ce point de vue, le personnage féminin le plus actif dans les pièces que nous étudions est celui de Gigliola. En effet, non seulement *La Fiaccola sotto il moggio* fonde une grande partie de son action dramatique autour de la mise en œuvre de son plan de vengeance, mais il nous montre un personnage féminin prêt à saboter les plans néfastes de sa marâtre. Pour ce faire, Gigliola jette les médicaments empoisonnés qu'Angizia voulait donner à Simonetto, son petit frère, et, également, elle désire exposer à la lumière du jour le dessein meurtrier de la nouvelle femme de son père.

GIGLIOLA
Sì, tutto debbo dire come
chi sta per trapassare.
Di tutte queste cose che m'insozzano
mi purificherò.⁹⁸

Gigliola est consciente de la force que son action et, surtout, sa parole peuvent représenter dans la déstabilisation de la trajectoire destructrice que sa maison a entamé à la mort de sa mère. Pourtant, sa solitude en face de la passivité de sa famille lui est défavorable et sa

⁹⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁶ Anne DUCREY, « Sibylles fin de siècle », *op. cit.*, p. 281.

⁹⁷ MARY. I will not cook for you.

[...]

MARY. I will not cook for you, because I know

In what unlucky shape you sat but now

Outside this door.

MARY. [*Aux marchands*] Je ne cuisinerai pas pour vous.

[...]

MARY. Je ne cuisinerai pas pour vous, parce que je sais / dans quelle forme malheureuse vous étiez il y a un moment / hors de la porte.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p.13.

⁹⁸ « Oui, je dois tout dire comme / celui qui va trépasser. / De toutes ces choses qui me souillent / je me purifierai. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 980.

voix, à elle seule, ne semble pas avoir les fondements suffisants pour la soutenir dans son propos jusqu'au bout.

Néanmoins, le « réveil » de Gigliola lors de l'anniversaire du meurtre demeure le moment du bouleversement d'un équilibre fait de silences et de dissimulations qui s'était instauré dans la famille. Il y a un Invisible qui se manifeste à travers la présence et la parole de Gigliola et des autres personnages féminins et qui leur donne un pouvoir créateur de liens et d'images. Écartées par leurs entourages, elles peuvent se réfugier aux portes d'un monde surhumain dont elles maintiennent la liaison avec le monde humain. C'est ainsi que Mary se dissocie de sa famille et des autres villageois qui ne font plus confiance à Dieu parce qu'il ne semble pas intervenir sur leurs souffrances et elle lui demande, « O God, why are You still ? »⁹⁹ Si ceux qui l'entourent deviennent assujettis aux marchands du diable et, donc, à ceux qu'ils peuvent voir, Mary garde sa confiance dans l'Invisible et, surtout, elle garde la communication ouverte avec celui-ci. Les femmes *averties* amènent avec elles des traces de la tradition sibylline et nous voyons cela, également, dans la figure de Gigliola qui donne l'impression de ramener sa mère dans la maison depuis le monde des morts. Elle l'évoque à travers ses répliques et, au moment de se lancer dans la dernière phase de son plan, la jeune fille s'adressera directement à sa mère pour qu'elle lui donne la force d'aller jusqu'au bout. Gigliola restera la seule à pouvoir créer cette connexion avec le monde des morts, malgré ses efforts pour que sa mère revive au moins dans les esprits de sa famille.

GIGLIOLA.

Hai pensato
oggi a Lei?

SIMONETTO.

Sì, sorella.

GIGLIOLA.

L'hai veduta?

SIMONETTO.

Dimmi tu come debbo
chiudere gli occhi per vederla.

GIGLIOLA.

Sempre
io la vedo.

⁹⁹ « Oh Dieu, pourquoi es-Tu immobile ? »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p.15.

SIMONETTO.
Nei sogni, anch'io.

GIGLIOLA.
La vedo
ad occhi aperti.¹⁰⁰

Non contente d'évoquer la présence de sa mère dans la maison, Gigliola essaye de transmettre sa vision à Simonetto qui, pourtant, ne partage pas les mêmes modalités de perception. Pour cette raison, ce sera toujours la parole de Gigliola qui aura le plus d'importance dans la pièce.

Les femmes représentées dans les pièces que nous étudions deviennent ainsi souvent des créatrices d'images pour transmettre aux autres ce qu'ils n'arrivent pas à voir. En effet, la scène citée ci-dessus se poursuit avec une description que Gigliola fait de l'état d'errance de la mère qui est « partout. Elle ne se repose pas, elle n'a pas de répit. La lourde pierre ne suffit pas à l'emprisonner en bas dans les ténèbres. »¹⁰¹ Également, La Jeune Aveugle amène à ses compagnons les images de son pays natal à travers un éventail d'expériences sensorielles. Vue, odorat, ouïe se mêlent dans le portrait vivant d'un ailleurs qui est difficile à contenir avec des mots. Nous remarquons la même modalité descriptive recrée par la Jeune et La Plus Vieille Aveugle qui reconstruisent, pour les aveugles non avertis, tout ce qu'ils avaient ignoré du monde qui les entoure.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Il était fatigué d'avoir marché si longtemps. Je crois qu'il s'est assis un moment au milieu de nous. Il est très triste et très faible depuis quelques jours. Il a peur depuis que le médecin est mort. Il est seul. Il ne parle presque plus. Je ne sais ce qui est arrivé. Il voulait absolument sortir aujourd'hui. Il disait qu'il voulait voir l'Île, une dernière fois, sous le soleil, avant l'hiver.¹⁰²

Ayant réellement écouté le prêtre, les deux femmes élargissent, à travers leurs récits, la description de leurs alentours jusqu'à envelopper toute l'île grâce à des voix qui deviennent indéfinies. En revanche, le groupe des aveugles semble ignorer tout ce qui les entoure et ce contraste rend davantage manifeste la distance qui s'est formée, chez eux,

¹⁰⁰ GIGLIOLA. As-tu pensé / à Elle aujourd'hui ?

SIMONETTO. Oui, ma sœur.

GIGLIOLA. L'as-tu vue ?

SIMONETTO. Dis-moi comment je dois / fermer les yeux pour la voir.

GIGLIOLA. Toujours / je la vois.

SIMONETTO. Dans les rêves, moi aussi.

GIGLIOLA. Je la vois / les yeux ouverts.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 1043.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1044.

¹⁰² Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », dans *Petite trilogie de la mort*, *op. cit.*, p. 44.

avec des points de référence comme le prêtre mais, aussi, avec leurs impressions les plus profondes. Seules, La Plus Jeune et La Plus Vieille Aveugle semblent, ainsi, être conscientes d'une obscurité qui les menaçait depuis un moment.

LA JEUNE AVEUGLE. - [...] je crois qu'il pleurait depuis quelques jours. Je ne sais pas pourquoi je pleurais aussi sans le voir. Je ne l'ai pas entendu s'en aller. Je ne l'ai plus interrogé. J'entendais qu'il souriait trop gravement ; j'entendais qu'il fermait les yeux et qu'il voulait se taire...¹⁰³

Nous remarquons comme La Jeune Aveugle, ici, tout comme L'Aïeul de *L'Intruse*, semble utiliser un vocabulaire sensoriel déplacé afin de matérialiser une sensation mystérieuse qui semble envahir le prêtre et le groupe.

Or, le pouvoir créateur de nos personnages féminins est limité par le rôle que les forces qui les gouvernent leur ont donné. « Il semble que la femme soit plus que nous sujette aux destinées. Elle les subit avec une simplicité bien plus grande »¹⁰⁴ écrit M. Maeterlinck et cette définition s'accorde bien à un personnage tel que Cathleen, une des prototypes des héros yeatsiens, ces personnages animés par un principe divin qui transcende l'ambition personnelle.¹⁰⁵ Dès le début, Cathleen nous est montrée sous une aura de sainteté caractérisée par une forte empathie. En effet, elle entre sur scène au moment du retour à sa maison d'enfance, un voyage prescrit par le médecin pour fuir son malheur. Oona, sa nourrice, raconte à la famille de Mary que « les souffrances qu'elle ne lit que dans un livre lui pèsent dans l'esprit comme si c'étaient les siennes ».¹⁰⁶ Personne, pourtant, n'était conscient de la famine qui sévissait dans le pauvre village où son ancien château se situe. Les afflictions qu'elle lisait dans ses livres deviennent ainsi la réalité pour Cathleen, une réalité qui envahit ses sensations. Accablée par les cris des hommes et des femmes qui ont vendu leurs âmes qui « est dans [ses] oreilles la nuit et le jour »,¹⁰⁷ la comtesse décide de se vouer à la cause des villageois en renonçant à son bonheur et à ses possessions – « depuis ce jour pour toujours je n'aurai aucune joie ou tristesse qui soit la mienne »¹⁰⁸ – et en dirigeant son esprit vers une prière qui puisse toucher Dieu. Pourtant, Cathleen sait que son destin est celui de se sacrifier pour sauver les âmes du

¹⁰³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁴ Maurice MAETERLINCK, « Sur les femmes », *Le trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁵ John Rees MOORE, *Masks of love and death : Yeats as dramatist*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. x..

¹⁰⁶ W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

village et elle l'accomplira dans la transaction d'âme finale, celle de l'âme la plus pure. Cathleen accomplit, ainsi, son destin d'héroïne yeatsienne, renonçant à son individualité, pour montrer sa force à travers la reddition triomphale à une loi impersonnelle et surnaturelle¹⁰⁹, démontrant que la sainteté a ses fondements dans l'amour désintéressé et dans le courage actif plutôt que dans l'humilité et l'ascétisme.¹¹⁰ Le parcours de Cathleen semble ainsi s'apparenter à la vision de William Blake, point de référence de W.B. Yeats, passant du monde indéfini de l'innocence au monde concret de l'expérience, une dialectique qui, dans l'œuvre du dramaturge irlandais fuit le mythe pour se faire historique.¹¹¹

Nous retrouvons la même trajectoire dans *La Fiaccola sotto il moggio*, avec le personnage de Gigliola. La jeune fille, au contraire de Cathleen, est assujettie à un destin de vengeance signé au moment du meurtre de sa mère. Son entrée sur scène, comme celle de la comtesse, est annonciatrice d'un grand malheur : Gigliola est habillée en tenue de deuil, pâle, haletante, les yeux hallucinés paraissant suivre quelqu'un qui semble lui échapper.¹¹² Gigliola se sent condamnée à la vengeance, à la réparation d'un équilibre qui a été troublé par le mensonge et par la trahison, mais elle est surtout condamnée à voir la mort et le meurtre qui hantent sa maison.

Tutto ho veduto, veggo.
Non ho più ciglia: sono senza palpebre:
gli occhi miei non si serrano
più, non battono più.
Veggio, terribilmente.¹¹³

Rejoignant les autres femmes présentes sur scène, elle se rend compte qu'elle est la seule à pouvoir percevoir la présence de sa mère et cette différence de perception la rend vulnérable au jugement des autres qui n'osent pas lui demander ce qu'elle voit.

ANNABELLA, *a bassa voce*.

Non dimandare,
Signoria. Tu lo sai. Non dimandare!
Guardale gli occhi.
[...]

¹⁰⁹ John Rees MOORE, *op. cit.*, p. x.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹¹ J. J. LI. CRIBB, « Yeats, Blake and « The Countess Kathleen » », *Irish University Review*, *op. cit.*, p. 171-174.

¹¹² Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 944.

¹¹³ « J'ai tout vu, je vois. / Je n'ai plus de cils : je suis sans paupières : / mes yeux ne se ferment / plus, ne battent plus. / Je vois terriblement. »
Ibid., p. 973.

GIGLIOLA, *subitamente dominando l'ambascia, mentre la visione le si spegne nelle ciglia.*

Sono pazza. Questo
tu vuoi dire, nutrice?
Ho la pazzia negli occhi. ¹¹⁴

Si Gigliola a révélé, pour un instant, son âme, la réaction effrayée de la nourrice et de sa grand-mère la pousse à rejeter ses mots et à réagir avec ironie, en feignant d'avoir parlé sans penser, de n'avoir dit rien d'important. Gigliola s'inquiète, en effet, à l'idée que sa famille la considère folle, comme sa tante, Giovanna, enfermée dans une prison où personne ne l'entend plus crier et cela, notamment, parce qu'après un an de silence, elle ne veut que dire sa vérité et être entendue. Pourtant, malgré ses efforts, elle sera condamnée qu'à voir l'échec de sa vengeance.

¹¹⁴ ANNABELLA, *à mi-voix.* « Ne demande pas, / Madame. Tu le sais. Ne demande pas ! / Regarde ses yeux ! » [...]

GIGLIOLA, *promptement maîtrisant son angoisse, tandis que sa vision s'éteint sur ses cils.* « Je suis folle / C'est cela / que tu veux dire, nourrice / J'ai la folie dans les yeux. »

Ibid., p. 946.

C. Les Artistes.

La figure de l'artiste, depuis l'antiquité, est intimement liée à l'Invisible. Touché par l'*afflatus* ou par le *furor poeticus*, l'artiste, dans la tradition grecque, pouvait pénétrer dans le monde de la vérité divine et en être inspiré. De plus, l'art étant une activité qui sollicite les émotions, les intuitions et les sens de manière délibérée, ce n'est pas étonnant que des auteurs symbolistes tels que W.B. Yeats et G. D'Annunzio aient décidé d'insérer cette figure parmi leurs personnages. Le plus notable parmi les personnages des pièces que nous étudions est le personnage d'Aleel, barde qui accompagne la comtesse Cathleen dans son dernier voyage. Intégré dans une société fortement catholique, Aleel représente le lien à une spiritualité plus ancienne et légendaire.

ALEEL. They who have sent me walk invisible.
CATHLEEN. So it is true what I have heard men say,
That you have seen and heard what others cannot.
ALEEL. I was asleep in my bed, and while I slept
My dream became a fire; and in the fire
One walked and he had birds about his head.
CATHLEEN. I have heard that one of the old gods walked so. ¹¹⁵

Aleel décrit une vision dont le personnage principal ressemble à l'image d'Aengus, dieu de la poésie et de l'amour dans la mythologie irlandaise. Le dieu lui aurait dit d'accompagner Cathleen vers un endroit idyllique jusqu'à la fin de la famine, laissant la nature suivre son cours. Nous remarquons, ainsi, qu'Aleel reflète une tendance opposée à celle de Cathleen, caractérisée par la souffrance et le sacrifice religieux. Accompagné par un luth qui « se rappelle tous les pieds qui ont dansé sur l'herbe du monde et qui peut révéler les secrets à son murmure »¹¹⁶, le jeune barde semble ne vouloir que distraire Cathleen de la misère du monde qui l'entoure et de sa mission d'immolation. Aleel représente l'appel à se libérer des liens chrétiens¹¹⁷ à travers, entre autres, des moments musicaux où il raconte des histoires plus ou moins fantastiques auxquelles la comtesse

¹¹⁵ ALEEL. Ceux qui m'ont envoyé sont invisibles.

CATHLEEN. C'est vrai, donc, ce que j'ai entendu dire par les hommes / que tu as vu et entendu ce que les autres ne peuvent pas.

ALEEL. J'étais endormi dans mon lit, et tandis que je dormais / mon rêve a pris feu ; et dans le feu / quelqu'un marchait et il avait des oiseaux autour de sa tête.

CATHLEEN. J'ai entendu qu'un des vieux dieux marchait de cette manière.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷ John Rees MOORE, *op. cit.*, p. 68.

s'abandonne mais qui font enrager Oona. Ces moments poétiques et lyriques sont typiques du théâtre yeatsien qui mêle souvent forme dramatique et lyrique dans un discours marqué par son oralité et, aussi, par sa musicalité. Si les chansons de *The Countess Cathleen* ont été écrites par Yeats même, le lien avec la tradition irlandaise est évident. Le choix d'utiliser la figure du barde, également, favorise la reconstruction, dans la pièce, d'un nouvel imaginaire collectif autour d'une Irlande réelle en même temps que recomposée depuis ses légendes.¹¹⁸

En fait, nous retrouvons la même trajectoire ancestrale dans la figure du *Serparo* (« chasseur de serpents »), Edia Fura, de *La Fiaccola sotto il moggio*. G. D'Annunzio, depuis longtemps, puisait dans le folklore abruzzais, riche en saints et en miracles, des idées pour ses nouvelles. À partir de 1894, avec le *Trionfo della morte*, ce folklore christianisé est supplanté par les mythes méditerranéen-préchrétien, helléniste et pré-grec. Le culte ophidien des Abruzzes étant attesté déjà dans l'Eneïde, il n'est pas surprenant d'entendre dans les mots du *Serparo* le son ancien et magique du *sacerdos*.¹¹⁹ Edia¹²⁰ se présente en tant que dépositaire d'un ancien savoir, d'un mystère profond comme les sépulcres d'où vient sa flûte de charmeur. Son ascendance lui a donné la possibilité d'entendre les sons les plus fins, « pas avec l'oreille, mais avec un esprit / qui est en lui » et de jouer les sons mystérieux capables d'assujettir les serpents.¹²¹ Chassé par les autres habitants de la maison, dont sa propre fille Angizia, c'est avec Gigliola que, pendant un moment, il arrive à recréer un rapport presque familial. Le *Serparo* revendique une généalogie noble semblable à celle de la jeune fille, une filiation qu'Angizia renie en désavouant le lien paternel. Leurs destins séparés, les deux demeurent liés à la dimension tellurique abruzzaise, Edia incarnant l'ancien « charmeur » et Angizia incarnant sa contrepartie négative, rabaisée à un des serpents qui habitent ses montagnes

¹¹⁸ Pierre LONGUENESSE, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 94-96.

¹¹⁹ Emilio MARIANO, « Il Serparo », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1997, p. 108.

¹²⁰ Maria Teresa Imbriani suggère que dans le choix onomastique de ce personnage D'Annunzio ait pris en compte non seulement ses recherches historiques autour d'Anversa, mais aussi l'assonance de ce prénom avec la racine du verbe grec *orao* (id-), « voir », verbe qui, au parfait, *oida*, prend la signification de « savoir ».

Maria Teresa IMBRIANI, « La “Perfetta” delle tragedie », dans *La Fiaccola sotto il moggio*, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli italiani, 2009, p. L.

¹²¹ Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 1021.

abruzzaises¹²², une « vipère », comme Oreste décrit Clytemnestre, « qui empoisonnait tout ce qu'elle touchait, même sans morsure, par son audace violente, son iniquité et sa méchanceté ! »¹²³ Gigliola et Edia se retrouvent, ainsi, victimes d'une trahison de sang et leurs intentions de vengeance se croisent, deux vengeances cautionnées par des liens sacrés. L'homme, avant d'être chassé, donne à Gigliola les dons qu'il avait préparés pour sa fille, ce qui semble confirmer le lien profond qui vient de s'établir entre les deux.

IL SERPARO.
E questa collanetta. Guarda.

GIGLIOLA.
Oh come
è leggiera!

IL SERPARO.
Le stia sul collo un giogo
di bronzo!¹²⁴

Une malédiction enveloppe chaque objet qui semble, donc, incarner un passage de témoin entre les deux pour accomplir le châtement final d'Angizia que, pourtant, le destin mettra dans les mains de Tibaldo.

S'ils ont accès à un savoir secret, les artistes de nos pièces ne semblent pas, comme les autres *avertis*, être écoutés par ceux qui les entourent lesquels vont à la rencontre de leur destin, plus ou moins inconscient. Nous le voyons dans les interactions d'Aleel avec les gens qu'il rencontre.

Shut to the door before the night has fallen,
For who can say what walks, or in what shape
Some devilish creature flies in the air; but now
Two grey horned owls hooted above our heads.¹²⁵

Si Aleel prévient la famille de Mary et de Shemus à propos des dangers qui pourraient rentrer par leur porte, ce dernier décidera de laisser la porte ouverte et de faire entrer les marchands du diable. Les mots du barde ne sont pas toujours acceptés, sa position dans

¹²² Umberto ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, 1076 vol., Biblioteca di Cultura Moderna, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 200-201.

¹²³ ESCHYLE, « Les Khoéphores », dans *Théâtre complet, op.cit.*, p. 268.

¹²⁴ IL SERPARO. E ce petit collier. Regarde.

GIGLIOLA. Oh comme / elle est légère !

IL SERPARO. Qu'elle lui pèse sur son cou comme un joug / de bronze !

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 1026.

¹²⁵ « Fermez la porte avant que la nuit tombe / parce qu'on ne sait pas ce qui marche, ou dans quelle forme / quelque créature diabolique vole dans l'air ; comme maintenant / les deux grands-ducs gris qui ont hué sur vos têtes. »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p.9.

l'environnement où il se trouve le met, dans les yeux des autres personnages, à la limite entre le divin et la folie. Cathleen est, peut-être, la seule à voir en Aleel les eaux créatrices de dieu qui coulent autour de son esprit, mais elle se voit comme un pichet vide, incapable de recueillir son message.¹²⁶ La valeur de celui-ci semble être impactée par le fait qu'il ne correspond pas aux attentes immédiates et matérielles de son public. Nous le remarquons, par exemple, au moment où Cathleen le présente sur scène comme un homme errant et chantant comme une vague de la mer, mais tellement pris par la terreur de ce qui va arriver, qu'il ne peut pas aider les deux femmes à retrouver leur maison.¹²⁷ Cette vision se développera, enfin, dans la bataille finale entre les forces du Mal et du Bien à laquelle lui seul sera capable d'assister.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 7.

D. Les Enfants.

Dans son œuvre philosophique, M Maeterlinck a inclus la figure de l'enfant parmi celles des personnes les plus aptes à percevoir les profondeurs de l'âme.

L'enfant qui me rencontre ne sera pas capable de dire à sa mère ce qu'il a vu ; et cependant, dès que son œil a touché ma présence, il sait tout ce que je suis, tout ce que j'ai été, tout ce que je serai, aussi bien que mon frère et trois fois mieux que moi-même.¹²⁸

L'idée que, même s'il peut pénétrer dans les mystères humains, l'enfant soit limité dans sa capacité de les communiquer est conforme à l'expérience des enfants que l'on retrouve dans les pièces constituant sa *Petite Trilogie de la mort*. Ici, en effet, les petites-filles de L'Aïeul et le fils de L'Aveugle Folle, semblent limiter leur présence sur scène à une figure du support de la perception des autres personnages. Dans *L'Intruse*, c'est surtout le personnage d'Ursule qui se détache du groupe de ses sœurs, la seule à être appelée par son nom par son grand-père. Elle devient les yeux de L'Aïeul et sa perception, libre des préjugés des hommes de la famille, va au-devant de celle de son grand-père dont elle semble la seule à partager et à vouloir soigner l'inquiétude.

L'AÏEUL. - Ce n'est pas de vous que je parle, mes filles, non, ce n'est pas de vous que je parle... Je sais bien que vous m'apprendriez la vérité, s'ils n'étaient pas autour de vous !... Et d'ailleurs, je suis sûr qu'ils vous trompent aussi... Vous verrez, mes filles, vous verrez !... Est-ce que je ne vous entends pas sangloter toutes les trois ?¹²⁹

L'Aïeul ressent que ses petites-filles sont au courant de la vérité qui le hante, mais il comprend que quelque chose ne leur permet pas de créer un esprit commun avec lui. Ce serait, d'après lui, la présence de L'Oncle et du Père, symboles de la rationalité, qui entrave une communication plus sincère et plus profonde. Pourtant, il semble avoir la conscience de l'inexorabilité de la rencontre avec la connaissance et il sait qu'elles aussi y participeront. Néanmoins, les exemples les plus évidents de ce mécanisme sont représentés par les enfants les plus jeunes des pièces maeterlinckiennes. En effet, la présence du nouveau-né de *L'Intruse* et du fils de L'Aveugle Folle dans *Les Aveugles* ne pèse pas autant sur scène, l'un enfermé dans une des pièces adjacentes au salon, l'autre restant silencieux au fond de la scène. En revanche, leur présence se fait entendre à la fin de la pièce, leurs cris clôturant les tragiques scènes finales, là où les personnages

¹²⁸ Maurice MAETERLINCK, « Emerson », dans *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 121-122.

¹²⁹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », dans *Petite trilogie de la mort*, op. cit., p. 30.

s'approchent de la vérité de la mort. Notamment, la présence du fils de L'Aveugle Folle, dont les vagissements alternent avec le son des pas mystérieux qui s'approchent du groupe, devient essentielle à la fin de la pièce car il incarne le dernier personnage guide pour le groupe des aveugles. Les autres, en effet, présument qu'il est voyant et, par conséquent, ils essaient de le faire devenir leurs yeux au moment de la rencontre finale avec ce qui, depuis un moment, semble s'approcher d'eux. Or, l'enfant n'est pas encore capable de communiquer de manière verbale et, par conséquent, il ne peut pas décrire ce qui est devant eux, tranchant le moment de connaissance d'un pleur désespéré.

En dernier lieu, nous verrons le personnage de Simonetto, le petit-frère de Gigliola dans *La Fiaccola sotto il moggio*. Nous avons parlé de l'inspiration eschyléenne de la pièce de D'Annunzio mais nous remarquons que les rôles des frères protagonistes des *Choéphores* sont ici inversés, si ce n'est que bouleversés. En effet, si aucun des deux ne vengera la mort de la mère, Simonetto ne participe nullement à l'action de réparation de sa sœur, ne pouvant donc pas incarner Oreste. Nombreuses sont les références à une maladie qui serait en train de le ravager et cela fait que son champ d'action est assez restreint. Néanmoins, il semble être le seul à supporter la cause de la sœur et à s'opposer au groupe familial qui s'est voué à réprimer la vérité.

SIMONETTO.
 Vedi, non c'è più sole.
 Fra poco piove. Senti come gridano
 le rondini.
 ANNABELLA.
 È una nuvola di giugno.
 SIMONETTO.
 Tuona.
 ANNABELLA.
 Non tuona. È il Sagittario in piena,
 che romba.¹³⁰

Cette conversation nous rappelle les nombreux échanges entre L'Aïeul et L'Oncle, où à chaque stimulus inquiétant correspond une explication rationnelle. Simonetto, tout comme L'Aïeul de *L'Intruse*, ressent des sensations négatives, mais il se heurte à une tendance à vouloir échapper à tout ce que l'intellect ne peut pas contrôler ou percevoir.

¹³⁰ SIMONETTO. Tu vois, il n'y a plus de soleil. / Dans pas longtemps il pleuvra. Écoute le cri / des hirondelles.

ANNABELLA. C'est un nuage de juin.

SIMONETTO. Il tonne.

ANNABELLA. Il ne tonne pas. C'est le Sagittario en crue, / qui gronde.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 988.

Seulement avec Gigliola, le petit frère arrive à maintenir une relation de confiance et d'écoute qui semble le rendre davantage averti des signes subtilement fatals qui l'entourent.¹³¹ Tout comme L'Aïeul, pourtant, Simonetto est accablé par ses perceptions et, en même temps, par les limitations physiques dues à sa maladie, limitations qui ne lui permettent pas d'être accepté et, donc, de participer au collectif familial et à son expérience de l'Invisible.

L'intérêt symboliste autour de la perception s'est actualisé, dans nos pièces, en des personnages aux caractéristiques humaines précises et différentes, mais partageant un lien sensible avec l'Invisible. Le non-voyant, la femme, l'artiste ou l'enfant sont des figures que l'imaginaire collectif a enveloppées, depuis longtemps, d'une aura mystérieuse et sacrée et ce n'est donc pas un hasard que les auteurs symbolistes les aient choisis pour véhiculer leur vision d'une réalité sous-jacente à la nôtre avec laquelle on pourrait entrer en contact. Le thème de la cécité, à ce propos, est récurrent dans les œuvres de M Maeterlinck, un thème exploité au niveau dramatique pour son intérêt poétique et philosophique. Ses pièces représentent souvent le moment de la rencontre de deux types de personnages, les aveugles physiques et les aveugles métaphoriques, qui entrent en conflit à cause de leur rapport avec la perception. En effet, les sujets en question nous parlent de la centralité de la vue et de la matérialité, ce qui ne fera que laisser ces personnages à la traîne dans leur entourage. En revanche, la figure féminine, tout en partageant l'aptitude à la prescience de son homologue non-voyant et, souvent, plus âgé, a la tendance à incarner une vision plus active et centrale dans nos pièces. Liaison entre le monde humain et les mondes du divin et des morts, des mondes qui ne se manifestent pas ouvertement, elle devient créatrice, aussi, d'images complexes afin de ramener ces mondes à ceux qui en sont exclus. Pourtant, si les femmes dans nos pièces se différencient par leur tendance active, elles semblent aussi avoir conscience du destin qui leur a été assigné et elles sont les premières à s'y soumettre. À leurs côtés, nous retrouvons parfois la figure de l'artiste, une autre figure créatrice utilisée par Yeats et D'Annunzio en tant que lien avec une culture ancestrale et s'insérant dans une conception politique ou esthétique personnelle chez ces écrivains. Les enfants, enfin, représentent, surtout, une

¹³¹SIMONETTO. «Che mani fredde! Bada, / non t'ammalare anche tu come me»
« Quelles mains froides ! Fais attention, / à ne pas tomber malade toi aussi comme moi. »
Ibid., p. 994.

figure d'accompagnement pour les autres personnages avertis. Caractérisés par un regard limpide sur les profondeurs de l'âme, ils sont les plus entravés par leurs limites physiques qui, même lorsqu'ils se trouvent face à face avec leur destin, les empêchent de partager leur expérience de perception de ces forces invisibles.

3. La Mort : la personnification et le tragique.

Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux [...] ¹³²
Charles Baudelaire, « Le mort joyeux », *Les Fleurs du mal* (1857).

A. La Mort.

La mort comme sujet artistique a une longue tradition dans l'histoire du monde occidental. À partir du Moyen-Âge, l'Europe chrétienne a vu l'intensification du dualisme entre vie et mort, notamment dans les arts visuels, où se diffusent les danses macabres, les *memento mori* ou les vanités. Fruit de l'importance que l'Église donnait aux concepts de Paradis, d'Enfer et du Salut de l'âme, ces œuvres nous montrent des scènes où la Mort est représentée au milieu des hommes. Depuis, le topos de la rencontre avec la mort a revêtu de multiples formes, en passant de sujet religieux ou spirituel, à sujet poétique. Nous l'avons vu, le XIX^e siècle est le siège d'un contraste profond entre deux visions opposées autour du concept de *réalité* qui se joue aussi sur le champ littéraire. Force fondamentale ou événement ordinaire de la vie, la mort demeure un sujet que les écrivains ne peuvent pas éloigner de leurs textes, devenant même un personnage à part entière des intrigues fictionnelles. C'est le cas, par exemple, du *Masque de la mort rouge*, nouvelle d'Edgar Allan Poe où la Mort se manifeste parmi les invités masqués du prince Prospero. Les imaginaires du symbolisme littéraire qui se développe dans la seconde moitié du siècle et, notamment, à la fin du siècle, convergent en un monde qui a tendance à se dématérialiser, laissant la place au monde métaphysique de s'exprimer à travers ses forces fondamentales qui nous gouvernent. La mort étant une des forces les plus importantes, la question de sa matérialisation, notamment dans le discours dramatique, se pose.

En effet, la présence de la mort dans les pièces qui font le sujet de notre étude est généralisée et nos auteurs semblent partagés entre l'idée de la manifester dans l'espace théâtral à travers une image réaliste ou, plutôt, à travers une image qui prend forme réelle. Si les sujets du premier théâtre maeterlinckien nous sont présentés comme « en proie à des forces inconnues », Maeterlinck révèle que,

¹³² Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Livre de Poche, 1972, p. 120.

Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, [...] Il n'y a autour d'elle que de petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs [...]¹³³

Les mots de M Maeterlinck retracent le parcours de cette force au long de ses premières tragédies de manière ambiguë. Nous voyons, en effet, la Mort incarner une figure presque humaine, au moins dans son mouvement et dans son action. La peur mallarméenne que le théâtre aurait transformé l'« allusion » et la « suggestion » symboliste en « représentation » et en « surdéfinition » est problématisée par le dramaturge belge à travers ses pièces, qui suggèrent la présence d'une Mort personnifiée à travers les sens et, conséquemment, à travers l'intuition de ceux qui en font l'expérience, que ce soient les personnages sur scène ou les spectateurs-lecteurs.¹³⁴ *L'Intruse* en est un des exemples dramaturgiques les plus évidents. Les personnages se trouvent dans des circonstances qui se font, au fur et à mesure, davantage troublantes et dont la cause semble être l'avancée d'un phénomène qui bouleverse les équilibres de tout ce qu'il touche. Personne ne perçoit ce mouvement, sinon par l'effet que son passage a sur l'environnement et sur ce qui le peuple. Une force se déplace à l'intérieur de l'espace dramaturgique et son mouvement s'aligne sur celui de personnages comme La Sœur ou La Servante, ce qui lui donne l'apparence d'une force humaine. Pourtant, ces deux personnages n'entrent jamais sur scène – sinon à travers le discours qui se fait, par ailleurs, ambigu – pour suggérer cette ambivalence,¹³⁵ à la différence de cette force qui envahit l'espace intime de la famille, démentant toute théorie rationnelle des personnages. L'incursion atteint son paroxysme et se termine avec l'annonce de la mort de La Mère, légitimant ainsi un lien jusqu'ici insinué au niveau sensoriel avec la Mort, sans, pourtant, le nommer ouvertement.

Un mouvement invisible mais perceptible traverse également l'espace occupé par *Les Aveugles*, un mouvement qui se fait perceptible même au toucher. Paralysés par la peur d'un environnement qu'ils ne peuvent pas connaître complètement, les protagonistes sont très attentifs à tout ce qui déstabilise l'immobilisme de leur situation. Ainsi, au moment où une rafale de vent « ébranle la forêt », Le Cinquième Aveugle s'écrie : « Qui

¹³³ Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I*, *op. cit.*, p. IV-V.

¹³⁴ Franc CHAMBERLAIN, « Presenting the Unrepresentable: Maeterlinck's *L'Intruse* and the Symbolist Drama », *Contemporary Theatre Review*, vol. 6, n° 4, 1997, p. 26-27.

¹³⁵ L'ÂÏEUL. - Votre sœur est plus âgée que vous ?

L'ONCLE. - Elle est l'aînée de nous tous.

Maurice MAETERLINCK, « *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 14.

est-ce qui m'a touché les mains ? »¹³⁶, insinuant une présence humaine – ou, plutôt, surhumaine – près d'eux. Néanmoins, la Mort rentre, parfois, dans le discours dramatique de nos pièces sous sa forme allégorique la plus conventionnelle. Nous le voyons dans les propos que Gigliola adresse à sa mère, au moment de mettre en œuvre son plan. Demandant son soutien pour arriver au bout de sa mission, elle annonce que, « Io la morte / mi pongo alle calcagna / andando alla vendetta [...] »¹³⁷ La jeune fille utilise une expression imagée qui, partant, donne un aspect humain à la Mort, laquelle deviendrait son dernier support pour mettre fin à sa souffrance. La Mort apparaît dans sa forme classique, aussi, au moment où la famille de *L'Intruse* entend, dans le jardin, le bruit d'un faux. Critiquée par plusieurs commentateurs pour sa banalité, cette image de la Mort, en effet, en ressort surdéterminée par rapport au reste des instances où sa présence est évoquée.¹³⁸

La Mort se matérialise, de plus, physiquement, dans l'espace théâtral sous la forme de corps sans vie. Le spectateur-lecteur des *Aveugles* est le premier du groupe à apercevoir la présence du prêtre, mort, au milieu des personnages. En effet, si dans *L'Intruse* la mort est un événement en cours de production, dans *Les Aveugles* elle s'est déjà produite et elle investit « l'espace scénique à l'insu des présents »¹³⁹, laissant le drame sans une issue poétique. La didascalie correspondante à l'ouverture des rideaux nous décrit, de manière détaillée,

*Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis 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 affreusement pâle et d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent 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.
Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mèches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains extrêmement maigres, sont rigidement jointes sur les cuisses.*¹⁴⁰

¹³⁶ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 57.

¹³⁷ « Moi, la mort / je me mets sur ses talons / en allant à la vengeance [...] »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 1053.

¹³⁸ Franc CHAMBERLAIN, « Presenting the Unrepresentable », *op. cit.*, p. 26-27.

¹³⁹ Helmut KLOSE, « L'espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : Les Aveugles, L'Intruse et Intérieur », dans Bernard DORT, Anne UBERSFELD et S. BALAZARD (éds.), *Le texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur*, Abbeville, Paillart, 1978, p. 44.

¹⁴⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 39.

Une figure troublante se trouve au centre de la scène, sous les yeux des spectateurs-lecteurs et sous les yeux éteints des aveugles qui ignoreront cette présence jusqu'à la fin de la pièce. La scène nous est peinte grâce à un champ lexical qui renvoie à l'immobilité et à la pérennité, ce qui se heurte à la situation des aveugles, dont la paralysie est seulement temporaire. La fonction dramatique du corps du prêtre change : guide des aveugles, « d'adjuvant "naturel", il devient *opposant* par sa situation de mort et d'immobilité qui laisse les aveugles perdus dans une nature hostile »¹⁴¹ et sans issue. Seulement à la fin, quand ils commenceront à se déplacer, ils pourront percevoir la Mort à travers le toucher et s'écrier, « Il y a un mort parmi nous, [...] Vous êtes assis à côté d'un mort ! »¹⁴² Un décompte est lancé pendant lequel ils recherchent des traces sensibles de la présence et de l'état de vie de tous les membres du groupe¹⁴³, seulement pour se rendre compte que le seul élément manquant est le prêtre. *The Countess Cathleen*, en revanche, porte sur scène ses deux personnages principaux, Mary et Cathleen, dans un premier lieu, vivantes et combattant les forces du diable. La seconde moitié de la pièce, au contraire, nous les montre sans vie, devenant une espèce d'exemple pour les personnes qui les entourent. En effet, la scène V s'ouvre sur la maison de Shemus qui est devenue chambre mortuaire pour Mary, la didascalie nous décrivant « *an alcove at the back with curtains ; in it a bed, and on the bed is the body of Mary with candles round it.* »¹⁴⁴ La scène funèbre que son mari et son fils, assujettis aux marchands du diable, ont préparée se veut être une illustration des conséquences d'une démarche qui demeure pieuse même devant des forces qui promettent une aide immédiate. Dans la même scène, les villageois deviendront les spectateurs du sacrifice ultime de Cathleen qui, après avoir signé le contrat avec les marchands, s'écroule parmi eux. Un miroir est apporté à l'appel de Oona qui ne pourra que confirmer, « o, she is dead ! »¹⁴⁵ immortalisant, dans l'imaginaire de

¹⁴¹ Michel AUTRAND (éd.), « La scène française entre statisme et mouvement », dans Michel AUTRAND (éd.), *Statisme et mouvement au théâtre : actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'histoire du théâtre : (Université de Paris 4.)*, La Licorne, 1994, p. 12.

¹⁴² *Ibid.*, p. 65.

¹⁴³ TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il y en a deux qui n'ont pas répondu... Où sont-ils ?

(*Il touche de son bâton le cinquième aveugle.*)

LE CINQUIÈME AVEUGLE. - Oh ! oh ! J'étais endormi ; laissez-moi dormir !

LE SIXIÈME AVEUGLE. - Ce n'est pas lui. -Est-ce la folle ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Elle est assise à côté de moi ; je l'entends vivre...

Ibid., p. 66.

¹⁴⁴ « Il y a une alcôve à l'arrière, avec des rideaux ; dedans, un lit, et sur le lit, il y a le corps de Mary avec des chandelles autour. »

W. B. YEATS, « *The Countess Cathleen* », *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

ses spectateurs, l'image du sacrifice en tant qu'action sacrée positive. Les deux femmes accomplissent, ainsi, le destin des personnages héroïques, sans que leur mort ne soit plus le violent et soudain renversement final d'une fable, mais plutôt le fruit de leur transfiguration progressive.¹⁴⁶

La Mort ne garde pas de connotations humaines durant toutes les pièces, mais elle flotte dans les scènes grâce au discours des personnages, poursuivant ses victimes à travers des mots qui retentissent dans les espaces les remplissant d'une émanation funeste. Dans *La Fiaccola sotto il moggio*, tous les éléments dramatiques nous parlent de mort, un sujet dont pourtant personne, hormis Gigliola, ne veut parler ouvertement. En effet, la jeune fille est la seule à relater, sans dissimulation, les faits advenus la nuit de Pentecôte précédente. La pauvre Monica réapparaît vivante dans des parties de la maison qui sont maintenant en ruine et cela seulement grâce aux récits de Gigliola et à des allusions mélancoliques que ses habitants laissent échapper. Ainsi, en parlant du miroir qui reste posé à terre, brisé, Annabella rappelle que, sur ce miroir, on voyait des images du temps passé et, surtout, le visage de la comtesse qui en embuait la surface. Les discours des personnages retracent les contours des objets quotidiens de la maison qui gardent en eux une tension entre la vie et la mort.

De plus, l'énergie de la mort voyage à travers la parole englobant les personnages mêmes, transformant les répliques en des condamnations à leur anéantissement. Gigliola et Angizia, les deux personnages qui à l'intérieur de la pièce d'annunzienne se placent à la limite entre la vie et la mort, sont le plus souvent au centre d'un discours destructeur. La pièce nous les présente comme antagonistes absolues, destinées à l'affrontement ultime. Angizia, à l'origine ophidienne, qualifie Gigliola de *taràntola* (« tarentule ») et elle semble menacer la jeune fille en lui disant, « [...] il veleno si spegne col veleno »¹⁴⁷, annonçant un possible conflit mortel qui n'aura, pourtant, jamais lieu. En dépit de leur rivalité, pourtant, les deux femmes sont unies par un destin qui les éloigne de leur racines familiales¹⁴⁸ et qui les amènera à leurs morts, séparées, moment de clôture de la pièce.

¹⁴⁶ Pierre LONGUENESSE, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques, op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁷ « [...] le venin s'éteint avec le venin. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, 983.

¹⁴⁸ Donna Aldegrina dira à Gigliola, « Tu es déchirée, / tu es désespérée jusqu'à l'intérieur, tu es / brûlée jusqu'à ta racine. »

Ibid., p. 951.

Un réseau de répliques mortelles se referme autour d'Angizia, attaquée verbalement par Gigliola qui la fait revenir à son action criminelle, mais aussi par son père, qui la fait revenir à une origine qu'elle voudrait oublier. Cependant, le Serparo lui rappelle non seulement le pouvoir presque magique de sa famille, mais aussi l'importance que les racines ont pour nous maintenir attachés à la vie.

Si la mort s'intègre dans le discours des personnages, sa présence concrète se teinte d'une certaine ambivalence dans son rapport avec ceux, parmi les personnages, qui sont en vie. En effet, une tension entre un mouvement d'inclusion et un mouvement d'exclusion du groupe de personnages sur scène et hors scène est appréciable dans nos pièces. Le plus souvent, les pièces nous montrent une conception de la mort en tant que force excluante. Lorsque la famille de Mary, qui ouvre *The Countess Cathleen*, s'interroge sur pourquoi Dieu n'intervient pas sur la situation du village dévasté par la famine, Mary imagine,

Maybe He'd have us die because He knows,
When the ear is stopped and when the eye is stopped,
That every wicked sight is hid from the eye,
And all fool talk from the ear!¹⁴⁹

La femme essaie, ainsi, de peindre la mort comme une condition positive pour l'être humain, car elle représenterait le passage à un état de retranchement et, notamment, d'épuration de tout ce qui, dans le monde animé, est nuisible au salut de l'âme. Un procédé d'épuration est, aussi, à la base du plan final de Cathleen et, notamment, dans celui de Gigliola, les deux femmes imaginant leur sacrifice comme un moment cathartique pour la communauté qui les entoure. *The Countess Cathleen* et *La Fiaccola sotto il moggio* ont manifestement une connotation religieuse ou, au moins, mystique qui est mise en évidence par la mise en scène de la mort des deux femmes, vouant leur vie au rétablissement d'un équilibre positif troublé par des morts qu'elles croient inutiles. Leur mort serait, donc, la seule mort utile, aboutissant à la catharsis du groupe social auquel elles appartiennent. Pourtant, au-delà de l'effet provoqué par leur immolation, cette action les exclut de leur groupe d'appartenance et cela non seulement parce que leur choix les différencie d'une attitude à la passivité commune aux autres.

¹⁴⁹« Peut-être qu'il nous ferait mourir parce qu'il sait, / quand l'oreille est arrêtée et quand l'œil est arrêté, / que toute vision malfaisante est cachée de l'œil, / et tout parler idiot de l'oreille. »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p. 6.

Pourtant, une tension vers l'inclusion de la mort à l'intérieur du cercle des vivants est palpable. La scène d'ouverture des *Aveugles* nous le démontre avec, nous l'avions vu, la présence-absence du prêtre qui fait que la mort soit présente – surtout aux yeux des spectateurs-lecteurs – au milieu du groupe, mais aussi absente de ce groupe même qui n'en appréhende la présence qu'à la fin de la pièce. C'est, en effet, dans la dernière partie de la pièce que les personnages prendront conscience de cette ambivalence, et cela grâce à l'arrivée du chien de leur hospice qui se dirige et dirige les aveugles vers le prêtre.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Où est le chien ?

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Ici ; il ne veut pas s'éloigner du mort.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Entraînez-le ! Écartez-le ! écartez-le.

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Il ne veut pas quitter le mort !

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous ne pouvons pas attendre à côté d'un mort !... Nous ne pouvons pas mourir ici dans les ténèbres !¹⁵⁰

Horriifié, le groupe n'arrive pas à se réconcilier avec l'idée que la mort ait, depuis si longtemps, intégré leur cercle et, naturellement, essaie de rompre cette connexion. Néanmoins, le chien, le dernier lien vivant avec le salut et avec leur seul abri dans l'île, maintient cette alliance concrète entre la mort et la vie. Également, dans *The Countess Cathleen* la calamité qui a atteint toute la communauté a occasionné la rencontre entre les forces de la vie et de la mort dans un petit village irlandais. Lorsque Mary, au début de la pièce, questionne son fils à propos de la situation aux alentours, Teigue lui répond, « They say that now the land is famine-struck/The graves are walking. »¹⁵¹ Toute la société a été atteinte par la famine et en est atteinte par ses conséquences mortifères. La mort, ainsi, devient une partie intégrante de cette même société et elle s'y déplace inexorablement pour atteindre son but définitif.

¹⁵⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 69.

¹⁵¹ « On dit que maintenant le pays a été frappé par une famine / Les tombes marchent. »
W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », *op. cit.*, p. 3.

B. La Fatalité.

Peint par les poètes romains comme une puissance aveugle, le Destin a toujours été représenté comme une force dirigeant la vie des hommes de manière inéluctable vers une fin souvent inconnue. Il était, aussi, le fondement de maintes tragédies classiques qui mettent en scène la confrontation et la vaine lutte entre le héros et son destin. L'importance que cet élément maintient, au-delà de la conception philosophique ou théologique qu'il a incarnée pendant des siècles, dans l'espace théâtral, est soulignée par M Maeterlinck lorsqu'il parle du rôle du poète dramatique, qui serait,

Obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin agissent sur notre destinée les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein.¹⁵²

La tragédie assume, ainsi, dans les mots de l'écrivain belge, une fonction illustrative de comment des forces invisibles gouvernent notre vie, que ce soient les forces métaphysiques, spirituelles ou des forces mécaniques de la nature qui nous amènent à notre destinée finale. Les pièces qui font l'objet de notre étude semblent répondre à l'appel de M. Maeterlinck, en mettant en scène non seulement des personnages au destin manifestement signé, mais aussi des personnages qui, tout comme les oracles des tragédies classiques, à travers des pressentiments et, notamment, des perceptions, guident l'attention des spectateurs – sur scène et dans le public – vers le vrai mouvement conducteur de l'action.

La pièce qui s'intègre le mieux avec le modèle classique est, de manière évidente, *La Fiaccola sotto il moggio*, pièce qui se veut, nous l'avons vu, être une réécriture des *Choéphores* eschyléennes. En effet, la maison des Sangro d'Anversa est ternie par le crime perpétré vraisemblablement par le patriarche de la famille qui nie sa responsabilité et dont le châtement tombe sur sa descendance. G. D'Annunzio semble avoir choisi les personnages d'Annabella et de Benedetta afin de s'assurer que le destin de la maison s'accomplisse. En effet, nous voyons le discours des deux femmes interrompu, parfois, par des propos adressés aux fils qu'elles sont en train de tisser, « BENEDETTA [...] (piano, fuso, che non si rompa il filo) [...] / ANNABELLA [...] (piano, arcolaiò, ché la

¹⁵² Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901, p. XII.

matassa è scura) »¹⁵³ et qui semble révéler, sous les traits des deux femmes, celles des Moires grecques, tenant entre leurs mains, le destin fragile de la famille. Ce sera Benedetta qui, d'ailleurs, essaiera de rassurer Gigliola, submergée par les souvenirs de la nuit du meurtre, en lui disant, « Figlia, / il castigo verrà. Non disperare »¹⁵⁴ révélant une omniscience concevable seulement par une des gardiennes du destin. Les renvois à la tradition ancienne sont nombreux dans la pièce d'annunzienne, éléments essentiels pour donner un fondement fortement tragique au monde bourgeois qu'il met en scène.

Ainsi, les mots « destin » ou « fléau implacable » retentissent dans *La Fiaccola sotto il moggio* comme l'écho d'un temps lointain et connu, mais ils sont prononcés par Tibaldo, un personnage qui, dans son individualisme, ne pourrait pas devenir un grand héros tragique. Le père de famille met en cause une conception du destin qui semble justifier son attitude d'évitement de ses responsabilités et, donc, de préservation personnelle.

TIBALDO.

Oh! Oh! Perché son nato?
 Madre, perché m'hai messo al mondo? Questo
 mi serbavi nell'ora
 che ho fatto grido verso te perdutamente
 per essere aiutato all'ultimo
 passo! Scopriti gli occhi.
 Anche tu guarda dunque l'altra faccia
 dell'orrore.¹⁵⁵

Tibaldo renvoie à sa mère la faute originelle qui aurait tracé un destin funeste pour toute la famille, l'appelant à prendre conscience des séquelles de sa propre naissance et repoussant, du moins superficiellement, toute culpabilité. Gigliola, pour sa part, semble se détacher du groupe des personnages en raison non seulement de sa mission de vengeance, mais aussi de sa quête de pureté et de purification. Comme dans la plupart des tragédies d'annunziennes, la protagoniste féminine incarne l'héroïne tragique authentique, celle qui combat la « bonne bataille », celle qui, faible et persécutée,

¹⁵³BENEDETTA [...] (doucement, fuseau, que le fil ne se casse pas) [...]

ANNABELLA [...] (doucement, rouet, car l'écheveau est foncé) [...]

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 940.

¹⁵⁴ « Ma fille, / le châtement arrivera. Ne désespère pas. »

Ibid. p. 1050.

¹⁵⁵ TIBALDO Oh ! Oh ! Pourquoi suis-je né ? / Mère, pourquoi m'as-tu mis au monde ? Est-ce cela / que tu me gardais au moment / où j'ai crié vers toi éperdument / pour être aidé au dernier / pas ! Découvre tes yeux. / Toi aussi, regarde donc l'autre visage de l'horreur.

Ibid., p. 1003.

appartenant à la catégorie des vaincus, témoigne de sa propre valeur et de sa supériorité sur ses antagonistes masculins.¹⁵⁶ Sa tension vers le sacré, pourtant, échouera, dépassée par la quête personnelle de son père pour se libérer du joug d'Angizia.

TIBALDO.

Io, sì, l'ho spenta.
Il suo sangue è su me. T'ho vendicata.

GIGLIOLA.

Tu non potevi, non potevi. Il vóto
era mio solo. Vittima per vittima!
Tu l'hai sottratta al mio diritto santo.

TIBALDO.

Perché la mano tua
non si contaminasse,
figlia, io l'ho fatto.

GIGLIOLA.

Ma la tua non era
pura per questo sacrificio.

TIBALDO.

In questo
sacrificio ho lavata
la mia vergogna.¹⁵⁷

Si Tbaldo justifie son action avec l'idée d'avoir protégé l'innocence des mains de Gigliola, la jeune femme souligne, pourtant, que c'était « son droit sacré » à la vengeance que le père aurait violé en se substituant à elle dans le rite meurtrier.

« C'est la loi que le sang répandu par le meurtre demande un autre sang »¹⁵⁸, récite le chœur des *Choéphores* dans la citation que G. D'Annunzio a choisie comme exergue de la pièce et le sang est à la base de tout crime qui demande le châtement le plus dur. Fondement de toutes les tragédies de G. D'Annunzio, ayant presque toujours son origine dans des vengeances ou dans des luttes fratricides, le sang devient ici le terrain de bataille

¹⁵⁶ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1997, p. 39.

¹⁵⁷ TIBALDO Moi, oui, je l'ai éteinte. / Son sang est sur moi. Je t'ai vengée.

GIGLIOLA Tu ne pouvais pas, tu ne pouvais pas. Mon vœu / était seulement à moi. Victime pour victime ! / Tu l'as soustraite à mon droit sacré.

TIBALDO Parce que ta main / ne se contamine pas, / ma fille, je l'ai fait.

GIGLIOLA Mais la tienne n'était pas / pure pour ce sacrifice.

TIBALDO Dans / ce sacrifice je l'ai lavée / ma honte.

Ibid., p. 1061.

¹⁵⁸ Traduction tirée de ESCHYLE, « Les Khoéphores », dans *Théâtre complet*, Paris, A. Lemerre, 1872, pp. 221-271, trad. de Leconte de Lisle.

entre plusieurs familles qui sont dans un état de décadence.¹⁵⁹ Le sang de la famille Sangro est versé inutilement, infecté et terne,

SIMONETTO.

Come il mio sangue, nonna. È stinto già.
Vedi quanto mi dura
questo piccolo taglio, qui, sul dito!
Non mi si chiude più: ci si fa sempre
una goccia bianchiccia
come una perla. Nonna,
sono tanto malato.¹⁶⁰

Atteint par une maladie qui affecte son sang et prétendument empoisonné par Angizia, Simonetto risque d'être, ainsi, le dernier héritier de la famille Sangro, vouée désormais à l'extinction. La famille protagoniste de *L'Intruse*, également, est impliquée dans une affaire de sang qui semble atteindre sa descendance. En effet, lorsque la famille s'inquiète de l'état du nouveau-né qui ne réagit pas de manière normale aux stimuli extérieurs, L'Aïeul intervient nous révélant, « Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet...Voilà ce que c'est que les mariages consanguins... »¹⁶¹ De surcroît, Fabrice van de Kerckhove affirme que, dans ses esquisses, M. Maeterlinck avait démontré un fort intérêt à maintenir dans la pièce ce concept d'une loi d'hérédité du péché – soit commis par la mère, soit par la famille – « comme forme moderne de la fatalité. »¹⁶²

M. Maeterlinck, en effet, décrit ses premières pièces comme des écrits où, « au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes. »¹⁶³ Dans le théâtre maeterlinckien, l'objectif est de montrer la totale impuissance de l'homme face aux « fatalités trop confuses » du destin mais, à la différence de la tragédie grecque, la Mort se confond avec le destin de l'homme. Ainsi, le dramaturge n'a plus besoin de représenter de péripéties grandioses ou « l'éternel combat de la passion et du devoir »¹⁶⁴

¹⁵⁹ Andrea BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, op. cit., p. 110.

¹⁶⁰ SIMONETTO. Comme mon sang, grand-mère. Il est déjà terni. / Regarde combien elle dure / cette petite coupure, ici, sur mon doigt ! / Elle ne se referme plus : il s'y forme toujours / une goutte blanchâtre / comme une perle. Grand-mère / je suis très malade.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, op. cit., p. 988.

¹⁶¹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », op. cit., p. 13.

¹⁶² Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « L'Intruse, notes et variantes », op. cit., p. 139-140.

¹⁶³ Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I*, op. cit., p. IV.

¹⁶⁴ Maurice MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », op. cit., p. 179-180.

ANGIZIA.

E m'hai legata a te per sempre?

TIBALDO.

Non v'è legame tra la bestia e l'uomo.
È sacrilegio quel che ho fatto. Avevo
perduto il senso umano.¹⁶⁸

C'est la relation entre Tibaldo et Angizia, née d'une attraction frénétique et fatale, qui entraîne dans la destruction mutuelle non seulement les deux personnages mêmes, mais toute la maison et ceux qui y habitent. Également, le rôle de Gigliola dans la liturgie mise en scène par D'Annunzio ne trouve sa place ni dans la tradition dramaturgique, ni dans la tradition religieuse. Son sacrifice n'aurait ainsi pas pu être perpétré car son inspiration religieuse n'a pas une vraie connotation chrétienne et que le mysticisme de ses expressions se réfère au devoir païen de vengeance filiale. Les formules du rituel catholique, par suite, se montrent comme des ornements car elle ne semble pas éprouver de la pitié envers Angizia et qu'elle ne conçoit pas, non plus, l'idée du pardon chrétien en prétendant, plutôt, à une punition exemplaire. Par ailleurs, son nom, au sème hautement symbolique dans le monde catholique (Gigliola – *giglio*, « lys ») se tache de son propre sang à travers l'acte suicidaire, action inacceptable au niveau doctrinal.¹⁶⁹

Les signes crus d'un destin fatal s'affichent concrètement sur les corps et dans l'espace où les personnages sont insérés. Dans *Le Trésor des humbles*, M. Maeterlinck affirme que l'on peut reconnaître un homme prédestiné à « quelque grande douleur »¹⁷⁰ ou « sur lequel va peser un événement très grave », car « rien n'est visible et cependant nous voyons tout. »¹⁷¹ Ce sont les signes d'un passé qui maintient son influence sur le présent et sur le futur qui se manifestent physiquement sur les personnages sous les yeux

¹⁶⁸ TIBALDO Appelle / ton père, que je te rende à lui / afin qu'il t'écrase le crâne avec la pierre / que tu lui as lancée aux épaules.

ANGIZIA Mais donc / cette frénésie ne te quitte pas ? La tarentule / te remords ? Celui-là / n'est pas mon père. Je n'ai pas de père.

TIBALDO C'est vrai. / Tu nais de la pourriture sans nom.

ANGIZIA Et tu m'as ramassée ?

TIBALDO Pour t'avoir poussée / avec mon pied, hors du tas / crasseux, je suis resté / infecté.

ANGIZIA Et tu m'as liée à toi pour toujours ?

TIBALDO Il n'y a pas de lien entre la bête et l'homme. / C'est un sacrilège ce que j'ai fait. J'avais / perdu le sens humain.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, op. cit., p. 1009.

¹⁶⁹ Luciana PASQUINI, « Il gioco delle antifrasi nell'incipit della Fiaccola sotto il moggio », *Archivio D'Annunzio*, vol. 8, 2021, p. 82.

¹⁷⁰ Maurice MAETERLINCK, « L'Étoile », dans *Le trésor des humbles*, op. cit., p. 189.

¹⁷¹ Maurice MAETERLINCK, « Les Avertis », dans *Le trésor des humbles*, op. cit., p. 50.

de ceux qui les entourent. « Guardami fiso, guardami negli occhi, / tu che parli di vittime. / Ben una t'è stampata / in fondo alla pupilla [...] »¹⁷² dit Bertrando à Tibaldo. Une expression qui semble faire écho à *Claire Lenoir* de Villiers de Lisle Adam, où le docteur Tribulat Bonhomet voit dans les yeux de Mme Lenoir, décédée, la figure de la créature qui l'obsédait ; Bertrando insinue pouvoir percevoir, au fond des yeux de son frère, l'image de sa femme, sa victime et, donc, sa culpabilité.

Or, les signes physiques du destin ne sont pas toujours perceptibles par les personnages sur scène, se manifestant fatalement à l'intérieur du personnage qui ne peut qu'essayer de partager son ressenti avec les autres. Ainsi, lorsque Donna Aldegrina rassure Gigliola à propos de l'avenir radieux qu'elle pourrait avoir dans une nouvelle maison, où elle recommencera sa chanson avec sa « gorge fraîche », Gigliola est horrifiée par le renvoi lexical à ce traumatisme qui la hante,

Oh, che dici? che dici? La parola
più crudele! L'orrore
su le labbra più care! Dove soffro
tu mi tocchi. E lo sai.
Non ho qui nella gola
anch'io la lividura
e il gonfiore e la piaga,
e la secchezza sempre?
Io non porto le stimate di Cristo,
i segni della passione santa.
Ma le stimate porto
di quella carne che mi generò.
E ne sanguino e brucio.¹⁷³

Gigliola perçoit autour de sa gorge les stigmates de la mort et de la souffrance de sa mère, « décapitée », par la ruse, sous le poids du couvercle d'un grand coffre qu'Angizia lui a fait tomber sur la tête. Luciana Pasquini remarque que, dans *La Fiaccola sotto il moggio*, Gabriele D'Annunzio déploie une connaissance approfondie de la médecine, décrivant les symptômes physiologiques d'un mal psychique qui semble tourmenter la jeune

¹⁷² « Regarde-moi fixement, regarde-moi dans les yeux, / toi qui parles de victimes. / Une est bien imprimée / au fond de ta pupille [...] »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 959.

¹⁷³ « Oh, qu'est-ce que tu dis ? Qu'est-ce que tu dis ? Le mot / le plus cruel ! L'horreur / sur les lèvres les plus chères ! Là où je souffre / tu me touches. Et tu le sais. / Je n'ai pas ici dans la gorge / moi non plus la meurtrissure / et l'enflure et la plaie, / et la sécheresse toujours ? / Je ne porte pas les stigmates du Christ, / les signes de la passion sainte. / Mais les stigmates, je les porte, / de cette chair qui m'a générée. / Et j'en saigne et j'en brûle.

Ibidem., p. 947.

femme.¹⁷⁴ Gigliola non seulement souffre d'états hallucinatoires où elle perçoit la présence de sa mère dans la maison, mais elle somatise aussi la douleur maternelle, souffrant d'une plaie hystérique au point métaphorique du cou.¹⁷⁵ Or, ce point douloureux représentera un élément dramaturgique de grande importance dans l'action, car Gigliola le perçoit comme le signe d'un attachement thaumaturgique avec sa mère, un signe que ce sera à elle de devoir accomplir son ultime vengeance.

L'espace, aussi, se présente aux yeux et aux oreilles du spectateur-lecteur comme un réseau de signes annonçant les malheurs auxquels les personnages devront faire face. Le cas le plus évident est celui des *Aveugles* où le décor assume une partie active dans l'aspect dramaturgique de la pièce. « *Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit non loin du prêtre, dans la nuit.* »¹⁷⁶ Le groupe des personnages est inséré radicalement à l'intérieur d'une forêt où la nature se montre à travers ses aspects les plus inquiétants. Les personnages interagissent avec des éléments de la nature qui amplifient leur sensation de danger et d'inquiétude.

(Le sixième aveugle se lève lentement et s'avance à tâtons, en se heurtant aux buissons et aux arbres, vers les asphodèles qu'il renverse et écrase sur son passage.)

LA JEUNE AVEUGLE. - J'entends que vous brisez des tiges vertes ! Arrêtez-vous ! arrêtez-vous !

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Ne vous inquiétez pas des fleurs ; mais songez au retour !

LE SIXIÈME AVEUGLE. - Je n'ose plus revenir sur mes pas !

LA JEUNE AVEUGLE. - Il ne faut pas revenir ! - Attendez. – *(Elle se lève.)* - Oh ! comme la terre est froide ! Il va geler. – *(Elle s'avance sans hésitation vers les étranges et pâles asphodèles, mais elle est arrêtée par l'arbre renversé et les quartiers de roc, aux environs des fleurs.)* - Elles sont ici ! - Je ne puis pas les atteindre ; elles sont de votre côté.

LE SIXIÈME AVEUGLE. - Je crois que je les cueille.

(Il cueille, à tâtons, les fleurs épargnées, et les lui offre ; les oiseaux nocturnes s'envolent.)

LA JEUNE AVEUGLE. - Il me semble que j'ai vu ces fleurs autrefois... Je ne sais plus leur nom... Mais comme elles sont malades, et comme leur tige est molle ! Je ne les reconnais presque pas... Je crois que c'est la fleur des morts...

*(Elle tresse des asphodèles dans sa chevelure.)*¹⁷⁷

¹⁷⁴ Le personnage de la tante Giovanna, évoquée comme la « folle » et qui semble refléter le personnage de Gigliola dans ses crises, montre, comme souligné par Barberi Squarotti, l'attention de D'Annunzio aux idées positivistes et, notamment, autour du concept des facteurs héréditaires. Par ailleurs, ces facteurs ont une place fondamentale dans la tragédie, comme la famille des Sangro est représentée dans sa ruine physique et mentale, à la fin d'un cycle vital qui ne porte plus que les fruits de la maladie et de la folie. Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987, op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁵ Luciana PASQUINI, « Il gioco delle antifrasi nell'incipit della Fiaccola sotto il moggio », *Archivio D'Annunzio, op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁶ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

Le groupe est immergé dans un environnement qui utilise plusieurs langages pour leur annoncer un destin imminent, les asphodèles étant les fleurs plantées par les Grecs sur les tombes de leurs morts. Dans un premier temps, les arbres et les pierres sont le seul contact physique que chaque membre du groupe peut soutenir. Les arbres morts et les feuilles jaunes deviennent des bancs et des tabourets et le groupe est assis sur les souches d'une vie désormais partie et sur les résidus de l'automne, dont la décomposition donne à manger aux espèces apparentées.¹⁷⁸ Les personnages appréhendent progressivement l'espace qui les entoure à travers leurs sens et leurs mouvements et ils échangent leurs perceptions qui s'enchaînent comme des signes subtils d'un destin qui est en train de les encercler et de les enfermer dans un étau fatal. Au fur et à mesure, ces signes se font davantage palpables et l'obscurité qui les menace devient apparente même à travers une perception autre et déplacée.¹⁷⁹ Les personnages se retrouvent, ainsi, sur une île qui n'est plus un terrain de passage, mais le symbole d'un destin dont il est impossible de s'échapper.¹⁸⁰

C'est une atmosphère mortifère qui entoure la maison de Mary dans *The Countess Cathleen*, un village meurtri par la famine qui conditionne ses habitants à une violence destructrice.

SHEMUS. [...] Although I tramped the woods for half a day,
I've taken nothing, for the very rats, Badgers, and hedgehogs seem to have died of drought,
And there was scarce a wind in the parched leaves.¹⁸¹

Lorsque Shemus rentre après avoir cherché de la nourriture, le paysage qu'il décrit à l'extérieur de la maison est un paysage sans vie, parsemé des corps des animaux et des villageois, annonçant qu'il n'y aura pas de ravitaillements et, vraisemblablement, qu'ils vont à la rencontre de la même fin. En revanche, les animaux vivent et hantent la pièce à

¹⁷⁸ Ashley TAGGART, « Blind Process: Maeterlinck's "The Sightless" », *Modern Drama*, vol. 37, n° 4, 1994, p. 627.

¹⁷⁹ LE SIXIÈME AVEUGLE. - Je crois qu'il n'y a plus d'étoiles ; il va neiger.
Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁰ LA JEUNE AVEUGLE. - On m'avait dit qu'il pouvait me guérir. Il m'a dit que je verrai un jour ; alors je pourrai quitter l'Île...

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Nous voudrions tous quitter l'Île !

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous resterons toujours ici !

Ibid., p. 55.

¹⁸¹ SHEMUS. [...] Même si j'ai marché dans la forêt pendant une demi-journée / Je n'ai rien pris, car les rats, les blaireaux, et les hérissons semblent être morts de pénurie, / Et il n'y avait que très peu de vent dans les feuilles. »

W. B. (William Butler) YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 5.

travers les personnages. En effet, les marchands ont le pouvoir de se transformer en hiboux cornus pour surveiller leurs victimes, tandis que les traits de leurs acolytes se fondent souvent à ceux d'autres volatiles : « OONA. Their eyes shone like the eyes of birds of prey. »¹⁸² Ainsi, tout comme les marchands, Shemus et Teigue perdent leurs individualité et deviennent de vrais animaux carnivores qui chassent et attirent les pauvres villageois dans leur piège malheureux.

Le symbolisme fataliste qui envahit l'espace du décor de *La Fiaccola sotto il moggio* revêt une importance fondamentale au niveau dramaturgique. Les personnages de la pièce sont bloqués dans un espace unique, dans un décor immuable qui les accompagne de manière linéaire à l'acmé de la tragédie. La décadence de la famille s'accompagne ou, plutôt, est annoncée par la décadence de la structure de la maison qui devrait les abriter, décrite déjà dès les premières didascalies de la pièce comme « *condamné à périr.* »¹⁸³ La scène s'ouvre sur Annabella, Benedetta et Donna Aldegrina prises par leurs activités quotidiennes, mais aussi par une conversation faisant part au groupe des éléments de la maison qui s'écroulent sous leurs yeux. Les statues des rois et des reines, de l'aigle patronnant le sépulcre de l'évêque, symboles de l'importance ancienne de la famille, gisent, brisées, à terre.

ANNABELLA.
Anco la fontanella di Gioietta
ammutilita s'è. La gromma intasa
tutto: le tre cannelle sono secche.

[...]
Una cannella sola
ancóra dà una gocciola ogni tanto.
Peccato! Ci teneva compagnia.¹⁸⁴

Gioietta, la petite fontaine qui égayait les journées de la famille, ne chante plus avec ses jets d'eau. La vie abandonne, ainsi, petit à petit, la maison des Sangro qui est envahie, maintenant, par l'odeur nauséabonde de la poussière et de la moisissure des parchemins que Donna Aldegrina fouille désespérément à la recherche de l'argent perdu. Pourtant, les

¹⁸² « OONA. Leurs yeux brillaient comme les yeux des oiseaux de proie. »
Ibid., p. 23.

¹⁸³ Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 938.

¹⁸⁴ ANNABELLA. Même la petite fontaine de Gioietta / est restée sans voix. L'enduit obstrue / tout : les trois becs sont secs. / [...] Un seul des becs / donne parfois encore une gouttelette. / Dommage ! Elle nous tenait compagnie.
Ibid., p. 939.

signes ne mentent pas, « la casa crolla. / Tu senti la ruina grande » dit Gigliola à Simonetto,

GIGLIOLA.

[...]

Tu sei l'ultimo dei Sangro
d'Anversa: sei l'erede.

SIMONETTO.

Gigliola, anche l'erede muore; e in tutte
queste carte è l'odore della morte.
Ho freddo e sono stanco.¹⁸⁵

Tout le monde est enveloppé de cette matière obscure de la destinée qui cache toute la lumière, même celle de la vérité que Gigliola aurait voulu sortir de sa cachette et Benedetta ne pourra que s'écrier, « Oh destino, destino! / Così finire questa casa grande! / E non è grande assai per tanta doglia. / E pare che non debba venir l'alba mai più! »¹⁸⁶

La mort et la fatalité sont deux concepts qui accompagnent l'histoire littéraire et théâtrale depuis des siècles, sources inépuisables de réflexion et d'enseignement. Le développement, dans la dernière partie du XIX^e siècle, d'une approche dématérialisante de la dramaturgie par les symbolistes a influencé l'écriture des éléments les plus réalistes qui perdent leur définition pour se réduire, souvent, à des simples suggestions. Le sujet de la mort, premièrement, est renouvelé sous la forme d'une force puissante, incontestable et, surtout, impalpable. La scène devient, souvent, le lieu d'un contraste perceptif, moment de la rencontre entre une représentation qui s'offre seulement aux intuitions des spectateurs-lecteurs, et celle d'une mise en scène de corps sans vie qui incarnent cette rencontre entre les personnages et leurs destins. De plus, la mort envahit l'espace scénique à travers le discours des personnages, renforçant sa présence dans l'imaginaire intuitif du spectateur qui suit, ainsi, de manière plus pénétrante, les dynamiques de groupe qu'elle entraîne avec sa survenue. Force de Dieu, nécessité naturelle, lois qui gouvernent l'histoire, l'idée d'une fatalité inflexible sous-jacente aux vies des personnages est récurrent dans les pièces que nous étudions. Puisant leurs visions dans les sources

¹⁸⁵ GIGLIOLA. La maison s'écroule / Tu ressens la grande ruine. [...] Tu es le dernier des Sangro / d'Anversa : tu es l'héritier.

SIMONETTO. Gigliola, même l'héritier meurt ; et dans tous / ces papiers il y a l'odeur de la mort. / j'ai froid et je suis fatigué.

Ibid., p. 1041.

¹⁸⁶ « Oh destin, destin ! / Comme ça doit se terminer cette grande maison ! / Elle n'est pas assez grande pour autant de deuil. / Et il semble que l'aube ne doive jamais plus arriver ! »

Ibid., p. 1056.

classiques, chrétiennes ou exotiques, Maeterlinck, Yeats et D'Annunzio nous représentent, à travers des nombreux détails dramaturgiques, des personnages fixés dans un destin unique. Des clairs renvois à la tradition ancienne se mélangent sur scène avec des éléments modernes qui touchent l'espace physique et l'espace dramatique de la pièce, brouillant les limites de la puissance du destin et de l'écrivain, les principaux fauteurs de la rencontre entre le visible et l'invisible.

II. L'invisible et le visible, la mise en relation de deux mondes étrangers.

Peindre la rencontre entre l'être humain et l'Invisible serait un défi impossible sans la mise en place d'un réseau d'éléments et d'accidents qui, ressortant grâce à leur enchaînement temporel et thématique, aident les dramaturges à tracer les contours et les limites séparant, à la fois, ces deux mondes si proches. En effet, dans la vision symboliste du théâtre de Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et de Gabriele D'Annunzio, l'Invisible laisse une trace de sa présence et de son passage. Cette trace est décelable à travers les personnages peuplant leurs pièces lesquels deviennent, ainsi, médiateurs de l'Invisible, restituant sa présence à travers leurs histoires, leurs mouvements et leurs perceptions.

1. Entre séparation et isolement, l'homme au piège du visible.

Sa condamnation, secousse profonde, avait en quelque sorte rompu çà et là autour de lui cette cloison qui nous sépare du mystère des choses et que nous appelons la vie.
Victor Hugo, *Les Misérables* (1862).¹⁸⁷

A. L'Unité.

L'attrait des dramaturges symbolistes pour le mystique et pour l'Invisible déclencha une discussion autour des limites figées conventionnellement autour des objets et des sujets représentés sur scène, entraînant une crise du concept dramaturgique de la *mimesis*. Inspirés par l'idée que, au-delà de la réalité perçue à travers nos sens principaux, une autre réalité existe et qu'elle est occupée par des forces mystérieuses et indécélables qui interagissent avec nous, les écrivains et les dramaturges symbolistes imaginent que la seule représentation possible et efficace de notre condition est caractérisée par son

¹⁸⁷ Victor HUGO, *Les Misérables*, dans « Œuvres complètes », Paris, Club Français du Livre, I, 1967-1970, p. 63.

indéfinition. Tandis que l'intérêt dramaturgique se focalise de plus en plus sur le pouvoir suggestif de la parole, les personnages commencent à perdre leur individualité pour devenir un simple véhicule de mots incantatoires. Dans une conception de l'être humain qui accorde plus d'importance à l'âme qu'au corps, tout détail matériel passe au second plan. En effet, Anne Ducrey remarque que, dans les pièces de *La Petite Trilogie de la mort*, Maeterlinck ne donne que très peu de prénoms à ses personnages, la plupart des personnages étant identifiés par « un déterminant mettant l'accent sur le lien relationnel (ou l'absence de lien) avec les précédents. »¹⁸⁸ Ainsi, dans *L'Intruse*, les personnages sont identifiés par leur rôle dans le réseau familial (L'Aïeul, Le Père, L'Oncle, La Fille Aînée, Les Trois Filles) insistant sur le fait qu'ils sont censés représenter, avant tout, une famille. Leurs prénoms ne sont pas cachés, ils seront prononcés une fois par L'Aïeul – qui, lui, restera innomé – lorsqu'il voudra contrôler les présences assises autour de la table, vers la fin de la pièce. De plus, Ursule, le nom de la fille aînée, revient dans la bouche de son grand-père, car elle représente son point de référence dans un environnement qui se fait davantage hostile. Leur nom, pourtant, ne semble pas donner aux personnages une forme définie car, même Ursule, à la fin de la pièce, effacera son identité au profit d'une identité de groupe avec ses sœurs pour faire face à la mort de leur mère.

Le groupe de sœurs que l'on retrouve parmi les personnages de *L'Intruse* représente une des instances maeterlinckiennes où les contours de l'individu se brouillent avec ceux des autres. Nommées Les Trois Filles dans le *dramatis personae* et pour la plupart de la pièce, les sœurs agissent, de plus, comme une seule personne. En effet, lorsque Le Père demande à Ursule d'aller contrôler l'état de son petit frère, la didascalie nous dit que, « *les trois sœurs se lèvent et, se tenant par la main, entrent dans la chambre, à droite.* »¹⁸⁹ Les jeunes filles semblent fonctionner et se déplacer dans l'espace scénique comme une unité et cela de leur propre chef. D'un autre côté, le groupe de personnages protagoniste des *Aveugles*, réunis en premier lieu à cause de leur handicap sur l'île où se trouve l'hospice religieux sont, ensuite, réunis en un seul groupe, au milieu de la clairière représentée sur scène, par le prêtre qui a organisé une excursion. Surtout, au niveau dramaturgique, ils sont réunis autour du substantif « aveugle », de nature épïcène, qui les identifie tous, se distinguant seulement par leur « propre système de repérage, par le sexe,

¹⁸⁸ Anne DUCREY, « Sibylles fin de siècle », *op. cit.*, p. 275-276.

¹⁸⁹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 14.

l'âge, l'activité, ou tout simplement un ordinal. »¹⁹⁰ Pourtant, l'individualisation que ces attributs assignent au discours des personnages est limité, notamment devant la menace de la mort, où, leurs voix et leurs messages fusionnent dans une masse unique et confuse.¹⁹¹ Une fusion des acteurs indéterminés de la progression dramatique s'opère, ainsi, au premier plan de la scène.

Les pièces donnent lieu à la création, aussi, d'unités qui restent à l'arrière-plan, tout en démontrant des mouvements d'association et de dissociation engendrés par les forces envahissant la scène. *The Countess Cathleen* oppose les personnages principaux, en lutte avec ou contre l'héroïne, au groupe de personnages secondaires que l'on pourrait identifier comme les villageois. Représentant la masse populaire confrontée au fléau de la famine et aux appâts du diable, ils se caractérisent par une faiblesse d'esprit qui les jette dans les mains de ce dernier. La scène finale nous les montre dans un geste à la fois actif, individuel et de soumission, lorsqu'ils avancent, un à un, appelés par les marchands à vendre leurs âmes. Brièvement, les deux hommes lisent les détails d'une vie médiocre pour décider à quel prix conclure le contrat, mais ce petit moment d'individualité leur est enlevé avec leur âme, les renvoyant à la masse délivrée, à la fin de la pièce, par le sacrifice de Cathleen. D'ailleurs, un autre groupe restant à l'arrière-plan semble jouer un rôle symboliquement important dans *La Fiaccola sotto il moggio*, à savoir celui des ouvriers travaillant à la mise en sécurité de la maison des Sangro. Évoqués souvent par les personnages sur scène qui s'inquiètent pour les signes concrets de la maison en ruine, ils apparaissent seulement à la fin de la pièce, un groupe d'hommes à l'extérieur de la maison emportant les flambeaux demandés par Gigliola. Giuliana Pasquini avance l'hypothèse que les ouvriers représentent le vrai chœur de la tragédie d'annunzienne, groupe homogène opérant pendant le jour à la lumière du soleil et, la nuit, illuminés par des flambeaux, capables, donc, de voir et de connaître la vérité.¹⁹² L'action principale est, ainsi, mise en valeur par la création d'unités indéfinies qui peuplent le fond de la scène dans un mouvement unique.

¹⁹⁰ Anne DUCREY, « Sibylles fin de siècle », p. 275-276.

¹⁹¹ PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je ne distingue plus vos voix !... Vous parlez tous de même !... Elles tremblent toutes !

Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 66.

¹⁹² Luciana PASQUINI, « Il Gioco delle antifrasi nell'incipit della Fiaccola sotto il moggio », *Archivio D'Annunzio*, *op. cit.*, p. 77.

Or, les personnages de nos pièces se trouvent à faire face à des forces destructives qui les poussent à la séparation, ce qui les rend vulnérables à l'action étrangère. C'est pour cette raison que nous remarquons une tendance des personnages se retrouvant à l'écart des groupes à rechercher une unité avec ceux qui les entourent. Tout au long de *La Fiaccola sotto il moggio*, nous assistons aux efforts de Tibaldo pour réintégrer le cercle familial qui l'a repoussé silencieusement à cause de son crime. En effet, non seulement il demande à sa famille d'être témoin de ses affrontements avec Angizia, mais il essaye de renforcer le lien familial à travers l'évocation d'une origine commune. Ainsi, devant sa mère, il lui revient en mémoire que les traits de Gigliola sont « l'impronta mia, la simiglianza mia, / il segno del mio sangue / su quel viso figliale »¹⁹³ et, de plus, s'adressant à l'instinct maternel de Donna Aldegrina, « sono / più tremante, più debole, / più bisognoso d'aiuto che quando / ti nacqui del tuo spasimo, / brandello miserabile di carne / animato dal gemito. »¹⁹⁴ La pièce, pourtant, ne nous montre pas la réintégration de Tibaldo dans le cercle familial, à jamais brisé par la mort de Gigliola. C'est cette dernière qui développera une union singulière avec le *Serparo*, une adoption spirituelle créée en opposition à la répudiation d'Angizia, sa vraie fille. Cette sympathie ne peut pas être attribuée seulement à la haine que les deux éprouvent contre Angizia, mais du fait que Gigliola a reconnu, dans Edia Fura, le gardien et le messager du monde souterrain. Elle se rend compte que seulement à travers la médiation du dompteur des serpents qui vivent dans l'obscurité de la terre elle pourra retrouver sa mère et renouer, avec elle, la relation sereine qui avait été brisée par le crime et transformée, par conséquent, dans un lien destructeur.¹⁹⁵ Les personnages, ainsi, sont constamment à la recherche d'une unité dont la reconstruction constitue le but de leur parcours d'action.

¹⁹³ « Mon empreinte, ma ressemblance / le signe de mon sang / sur ce visage filial. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1005.

¹⁹⁴ « Je suis / plus tremblant, plus faible / plus nécessaire d'aide que quand / je naquis de ta douleur, / lambeau misérable de chair / animé par le gémissement. »
Ibid., p. 1006.

¹⁹⁵ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987, op. cit.*, p. 55.

B. La Séparation.

Les pièces que nous analysons mettent en scène des communautés aux tendances ambiguës. En effet, nous l'avons vu, les personnages ne nous sont décrits que par petits traits et souvent estompés dans la fusion avec d'autres personnages semblables. Pourtant, les communautés dessinées par Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et par Gabriele D'Annunzio sont fondamentalement fracturées, une séparation qui est parallèlement passive et active. Il s'agit, parfois, d'une séparation dictée par des éléments humains et politiques, reflet de la société extérieure. Définie par son auteur comme une « tragédie bourgeoise », *La Fiaccola sotto il moggio* se sert, effectivement, d'un cadre et d'un discours sociologiquement connotés qui soulignent le décalage profond existant entre ceux qui reflètent l'imaginaire bourgeois et ceux qui ne s'y retrouvent pas. Ainsi, un des moments les plus violents de la pièce d'annunzienne - la cruelle dispute entre Tibaldo et Bertrando à propos de questions d'argent et d'héritage - est marqué, au niveau dramaturgique, par le passage de la scène II à la scène III. La scène II, en effet, se termine avec la conversation des femmes de la maison Sangro autour de leurs inquiétudes et des événements mystérieux qui menacent la famille. À la vue, pourtant, de l'arrivée des deux frères, les femmes décident de quitter la pièce, laissant la place au discours pragmatique et violent des Tibaldo et de Bertrando qui animera le début de la scène III. Gigliola, également, met l'accent sur l'opposition entre une vie aisée et tranquille, et la sienne, préoccupée par des questions qui transcendent la matière.

GIGLIOLA. [...] I giorni
sono eguali, e si vive.
È vero. Si può vivere
in pace, e avere gioia
da un fil d'erba che trema
sul davanzale al soffio
che viene non si sa
di dove, non si sa
di dove! Si può vivere
in pace e avere gioia
dalla piuma che cade,
dal volo d'una rondine...
Sì, mi ricordo. Vedo ogni mattina
Assunta della Teve
seduta su la sedia sua di paglia,
laggiù nel vano della sua finestra,
che cuce le lenzuola, ed è tranquilla;

e i giorni sono eguali;
ed ella s'alza quando il padre torna;
e non si sente ella mancare il cuore
per pietà di quel povero sorriso
che l'uomo fa con le sue labbra smorte
quando gli passa nella schiena il freddo
della vergogna...¹⁹⁶

Gigliola décrit ce qu'elle voit depuis sa fenêtre, la vie d'une jeune femme qui s'écoule dans la quiétude et dans la répétition de gestes ordinaires, une vie qu'elle ne peut qu'observer de loin.

Une connotation socio-politique est insufflée dans le choix de caractérisation des personnages de *L'Intruse*. Fabrice van de Kerckhove rapporte que Le Père et, surtout, L'Oncle, ont été créés par M Maeterlinck avec l'idée d'incarner la figure du « bourgeois positif et satisfait »¹⁹⁷, caractérisation soulignée par l'attitude rationaliste des deux personnages en face de l'Invisible. *The Countess Cathleen* met aussi en scène une division sociale profonde, porteuse de connotations symboliques propres à la vision yeatsienne. En effet, les trajectoires séparées qui nous sont représentées dans la pièce s'alignent avec l'idée d'une séparation entre l'aristocratie – favorisée par l'écrivain irlandais – au penchant spirituel, et le peuple, attaché radicalement aux questions matérielles. Incarnés principalement par les personnages de Shemus et de Cathleen, les deux parties se rencontrent dans une atmosphère tendue, qui met en évidence la rancune portée par les indigents vis-à-vis des plus aisés. Ainsi, à l'annonce de l'arrivée de la comtesse, Shemus s'écrie « My curse upon the rich! »¹⁹⁸ pour ensuite inciter sa famille à demander sa pitié et son aumône. En fait, Shemus – et avec lui les villageois qui le suivront – sont toujours caractérisés par une posture grossière et matérialiste qui met en évidence le contraste avec la noblesse sociale et d'âme de Cathleen. La volonté, de la part

¹⁹⁶ GIGLIOLA. [...] Les jours / sont égaux, et on vit. / C'est vrai. On peut vivre / en paix, et sentir de la joie / en voyant un brin d'herbe qui tremble / sur le rebord au souffle / qui vient d'on ne sait pas / d'où, on ne sait pas / d'où ! On peut vivre / en paix et sentir de la joie / de la plume qui tombe, / du vol d'une hirondelle... / Oui, je m'en souviens. Je vois chaque matin / Assunta della Teve / assise sur sa chaise de paille, / là-bas dans l'embrasement de sa fenêtre, / qui coud les draps, et elle est tranquille ;/ et les jours sont égaux ; / et elle se lève quand son père revient ;/ et elle ne sent pas son cœur manquer / par la pitié de ce pauvre sourire / que l'homme fait avec ses lèvres pâles / quand le froid de la honte lui passe / sur le dos... *Ibid.*, p. 948-949.

¹⁹⁷ Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « L'Intruse, notes et variantes », dans *Petite Trilogie de la Mort*, Bruxelles, L. Pire, coll. « Espace nord », p. 133.

¹⁹⁸ « Ma malédiction sur toi ! »

W. B. (William Butler) YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 6.

des auteurs, d'afficher sur scène une séparation connotée au niveau socio-politique est de ce fait évidente, notamment en ce qui concerne le rapport des parties concernées aux questions matérielles.

L'extension d'une connotation spirituelle liée à cette séparation s'en suit de manière naturelle, car les villageois et, notamment, Shemus, ont développé, du fait de leurs souffrances, une méfiance envers le sacré, se sentant abandonnés par tout pouvoir supérieur. Si Mary garde l'espoir d'une délivrance finale, Teigue et Shemus lui opposent un discours imagé et moqueur.

TEIGUE. [...]
What is the good of praying? father says.
God and the Mother of God have dropped asleep.
What do they care, he says, though the whole land
Squeal like a rabbit under a weasel's tooth?¹⁹⁹

Un discours antithéique semble se répandre, ainsi, en partant des mots rapportés de Shemus pour ensuite atteindre le reste du village, si bien que l'idée que l'âme ne soit que de la « vapeur » s'établit parmi les villageois, facilitant aux marchands du diable leurs efforts de persuasion. Cathleen essaie de les convaincre de ne pas céder ce que la doctrine chrétienne considère comme la partie la plus importante de l'être humain : « but there's a world to come », dit-elle à Shemus,

SHEMUS. And if there is,
I'd rather trust myself into the hands
That can pay money down than to the hands
That have but shaken famine from the bag.²⁰⁰

Le discours spirituel et eschatologique de Cathleen se heurte au discours matérialiste et utilitaire de Shemus, incarnant cette dualité entre Bien et Mal, entre Dieu et Diable qui ne laisse pas de place à un discours unique ou athée. La réalité représentée par Cathleen a quelque chose d'irréel pour les personnages avec lesquels elle se confronte, des personnages enchaînés par leur égotisme qui les empêche d'imaginer une conception de soi qui ne soit pas fondée sur le simple intérêt personnel. Au niveau dramaturgique, cette séparation focalise l'attention sur la super humanité de Cathleen. Une version de la pièce

¹⁹⁹ TEIGUE. [...] À quoi bon prier ? dit mon père. / Dieu et la Mère de Dieu se sont endormis. / Qu'est-ce que ça peut leur faire, il dit, si tout le pays / couine comme un lapin sous les dents d'une belette ?
Ibid., p. 4.

²⁰⁰ « Mais il y a un monde à venir. »
SHEMUS. Et s'il existe, / je préfère me confier aux mains / qui peuvent payer un acompte qu'aux mains / qui n'ont sorti de leur sac que de la famine. »
Ibid., p. 22.

où les paysans décident de mourir de faim plutôt que de vendre leurs âmes n'est pas concevable, car leur mort n'aurait, en fait, aucun but positif. La famine, ainsi, est un événement positif pour la raison qu'elle immortalise l'âme de Cathleen contre des âmes qui n'auraient pas autant de valeur que la sienne. L'effet tragique sera complété, comme pour tout héros yeatsien, par l'immolation du personnage – ou par son équivalent moral – élément nécessaire à la prise de conscience finale du groupe subalterne.²⁰¹

Une opposition spirituelle s'engage, également, autour de Cathleen, entre les personnages qui lui sont le plus proche. En effet, un triangle semble se former entre la jeune femme, Oona et Aleel, un triangle où les deux confidents deviennent les partisans des deux conceptions foncières et symboliques de l'identité irlandaise, à savoir l'identité chrétienne et l'identité gaëlique et légendaire. Porteurs de deux messages de délivrance différents, les personnages entrent souvent en conflit afin de convaincre Cathleen de les écouter, un effort pourtant inutile, car la jeune fille renoncera à tous les deux pour suivre sa propre voie. Le discours spirituel qui enveloppe *The Countess Cathleen* contient un aspect idéologique important pour W.B. Yeats, qui proclame « Christianity and the old nature faith have lain down side by side in the cottages, and I would proclaim that peace as loudly as I can among the kingdoms of poetry [...] »²⁰² mais qui est, aussi, un aspect mettant en opposition radicale deux parties qui ne semblent pas pouvoir se rencontrer, sinon dans le nationalisme et, donc, dans le sacrifice de Cathleen.²⁰³

Le même destin de chemin spirituel solitaire est assigné, nous l'avons vu, à Gigliola, autrice du seul sacrifice qui lui est octroyé, l'immolation. Elle est surtout contraposée aux hommes de sa famille, à un père qui semble feindre l'horreur devant l'accusation implicite de sa fille mais qui n'arrive pas à se détacher de sa complice, et un frère qui, en tant qu'héritier masculin, devrait venger la mère en chassant Angizia et rappelant leur père à ses devoirs, mais qui est impuissant, corrompu par une maladie du corps et de l'âme.²⁰⁴ Les sacrifices qui clôturent la pièce sont ainsi deux, perpétrés par un

²⁰¹ John Rees MOORE, *Masks of love and death : Yeats as dramatist*, op. cit., p. 10 et 67.

²⁰² « Le Christianisme et l'ancienne foi naturelle ont toujours résidés l'un à côté de l'autre dans les cottages, et je proclamerais cette paix aussi fort que je peux parmi les royaumes de la poésie [...] » W. B. YEATS, « Preface to the third edition » dans *Poems*, London, T. F. Unwin, 1901, p. xi.

²⁰³ David R. CLARK, *W.B. Yeats and the theatre of desolate reality*, Washington, D.C. : Catholic University of America Press, 1993, p. 129.

²⁰⁴ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, op. cit., p. 40.

père et une fille radicalement séparés. Le tragique, ici, se fonde sur la dyscrasie séparant Tibaldo, qui trouve la force pour commettre le meurtre prétendument purificateur, et Gigliola, celle qui détient la flamme divine et qui procède par elle-même, comme si au fond elle ne croyait pas au pouvoir transmutateur de son propre feu. Cette séparation finale et fatale est annoncée par un troisième et un quatrième acte où les deux personnages ne se rencontrent pas, un état de solitude atteignant son paroxysme dans la scène finale qui représente l'inverse de la communion évangélique promise par la festivité chrétienne.²⁰⁵ Le destin et, notamment, la voie entreprise vers la dernière rencontre deviennent la base de la séparation entre les personnages des *Aveugles*. S'ils sont unis par leur handicap, les protagonistes de la pièce incarnent, même dans leurs désignations, une « gradation de l'affliction »²⁰⁶. Une distinction s'impose entre les *aveugles-nés*, le plus *vieil aveugle* et sa contrepartie féminine ou, encore, entre cette dernière et sa contrepartie plus jeune. De façon symétrique aussi, nous retrouvons une *aveugle folle*, avec son enfant et un *sourd-muet* fou. Inspiré par *La Parabole des aveugles* de Pieter Brueghel l'Ancien, le tableau peint par la pièce maeterlinckienne traduit la progression vers la chute inévitable qui y est dépeinte par des attributs personnels fort connotés. Cela s'associe à une séparation physique évidente dès l'ouverture de la pièce. Les personnages nous sont montrés assis dans un demi-cercle mais, surtout, ségrégués en deux groupes selon leur sexe. Ils sont, par ailleurs, divisés par une souche déracinée qui s'impose de façon crue et schématique parmi les éléments naturels et mortifères qui empêchent les protagonistes quelconque mouvement de réunification et de contact qui ne soit verbal.²⁰⁷ Les personnages sont séparés physiquement entre eux par le destin et par l'empreinte que celui-ci donne à l'action déployée sur scène.

La question de la perception, une des questions principales affrontées par nos pièces, crée-t-elle aussi un décalage important parmi les personnages, opposés selon leur capacité et leur aptitude à se représenter le monde extérieur à travers leur système sensoriel. Parmi les personnages des *Aveugles*, certains se distinguent pour avoir gardé des capacités visuelles, soit au niveau matériel, soit à un niveau plus métaphysique. Les *aveugles-nés*, représentant le sous-groupe dépossédé de tout possible repère, font parfois

²⁰⁵ Umberto ARTIOLI, *Il Combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro.*, op. cit., p.199.

²⁰⁶ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, Oxford, Oxford University press, 2000, p. 176.

²⁰⁷ Ashley TAGGART, « Blind Process: Maeterlinck's « The Sightless » », *Modern Drama*, op. cit. p. 627.

appel au Sixième Aveugle qui, « quand il y a du soleil, [voit] une ligne bleue sous [ses] paupières [...] ». » Le personnage, qui perçoit – tout comme L'Aïeul de *L'Intruse* – les grandes clartés, est un aide important pour le groupe, car il serait le seul à pouvoir percevoir des éléments comme le soleil, la lune ou les étoiles, et capables, donc, de se situer au niveau spatio-temporel. « Mais regardez le ciel ; vous y verrez peut-être quelque chose ! » l'incite le Troisième Aveugle, incitation qui est écoutée par tous les aveugles qui « lèvent la tête vers le ciel, à l'exception des trois aveugles-nés qui continuent de regarder la terre. »²⁰⁸ La réaction des personnages sur scène met en évidence une des premières disjonctions qui s'opèrent à l'intérieur du groupe : là où la plupart des aveugles soulève la tête, comme dans l'espoir d'y pouvoir déceler quelque chose, le trio des *aveugles-nés* gardent la tête en bas, dans une attitude de résignation dans leurs limitations perceptives qui révèle, aussi, un attachement supplémentaire au monde matériel. Or, des aveugles *avertis* peuplent aussi la scène, produisant une scission supplémentaire sur la base de la perception qui se fait davantage métaphysique. Ainsi, La Plus Vieille Aveugle peut dire, « Je crois qu'il y a des étoiles ; je les entends »²⁰⁹ affirmation dont la synesthésie manifeste l'ampleur du potentiel perceptif du personnage. Une vraie société semble être mise en scène dans *Les Aveugles*, une société en principe à l'obscur de ce qui l'entoure mais dont les figures qui la peuplent développent des capacités sensorielles qui ont tendance à la séparer.

En effet, ce qui ressort dans nos pièces c'est la dynamique de l'opposition se développant entre les êtres humains à la rencontre du monde physique et du métaphysique et, notamment, à la rencontre entre deux perceptions différentes de ces deux mondes. Ce qui aiguillonne Gigliola à l'action n'est pas seulement le meurtre de sa mère, mais aussi la turpitude et la trahison perpétuelle qu'elle perçoit, « Profanàti / sono i miei occhi; e chiuderli non posso. »²¹⁰ C'est dans les scènes représentant les rencontres entre Tibaldo et sa fille que cet aspect de Gigliola est mis en évidence. « Cieco tu sei. Io vedo »²¹¹, dit la jeune fille à son père, et elle voit, depuis les funérailles, la perfidie qui l'enveloppe et qui est devenue « la maschera convulsa / che t'ha messa la femmina e che tu / non puoi

²⁰⁸ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 48.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ « Profanés / sont mes yeux ; et je ne peux pas les fermer. » *Ibid.*, p. 980.

²¹¹ « Tu es aveugle. Je vois. » *Ibid.*

strapparti... »²¹² Ainsi, Gigliola peut voir, à la fois, le masque que Tibaldo a dû porter pendant un an et ce qui se cache derrière son père, soumis jusqu'au crime à Angizia et à la force du éros. En revanche, la vue de Tibaldo est limitée,

TIBALDO.

Rimasta eri velata
per me, tutta velata
dal tuo lutto, in disparte.

[...]

Come ti guarderò?
Eri velata. Vivere ho potuto,
esiliato dall'anima tua,
con l'amore dell'esule
pel piccolo giardino ove non entra
più...²¹³

Si Gigliola a toujours vu au-delà du masque lâche et criminel de son père, le regard de Tibaldo n'a pas pu pénétrer le voile qui aurait enveloppé sa fille pendant un an, la cachant à ses yeux. L'opposition matérielle et métaphorique rend manifeste la disposition des deux personnages qui opposent, de plus, une énergie active à une énergie passive. Le focus se déplace, ainsi, de l'individu, aux relations qui s'instaurent entre les personnages et, notamment pour ce qui concerne les pièces maeterlinckiennes, le conflit qui oppose le personnage sensible et intuitif et son opposé, le personnage rationnel et pragmatique.²¹⁴

LE PÈRE. – Mais puisque les médecins affirment que nous pouvons être tranquilles...

L'ONCLE. – Vous savez bien que votre beau-père aime à nous inquiéter inutilement.

L'AÏEUL. – Je n'y vois pas comme vous autres.

L'ONCLE. – Il faut vous en rapporter alors à nous autres, qui voyons. Elle avait très bonne mine cette après-midi. Elle dort profondément maintenant, et nous n'allons pas empoisonner inutilement la première bonne soirée que le hasard nous donne... Il me semble que nous avons le droit de nous reposer, et même de rire un peu, sans avoir peur, ce soir.²¹⁵

La rationalité est incarnée par les personnages du Père et de L'Oncle qui dessinent leur réalité sur la base de l'expérience directe et sur le savoir scientifique, deux éléments ancrés dans l'objectivité. Taxant L'Aïeul d'impressionnabilité et d'émotivité, ils ne prennent pas en considération que l'expérience humaine puisse comprendre un point de vue différent, étendu outre les limites de la perception, ce qui crée une sorte

²¹² « Le masque frénétique / que la femme t'a mis et que tu / ne peux pas déchirer... »

Ibid., p. 978.

²¹³ TIBALDO. Tu étais restée voilée / pour moi, toute voilée / par ton deuil, à l'écart. [...] Comment te regarderai-je ? / Tu étais voilée. J'ai pu vivre, / exilé de ton âme, / avec l'amour de l'exilé / pour le petit jardin où il n'entre / plus...

Ibid., p. 974.

²¹⁴ Linn BRATTETEIG KONRAD, *Modern Drama as Crisis*, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁵ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 12.

d'antagonisme entre les parties tout au long de la pièce. *The Countess Cathleen*, également, met en scène l'opposition de deux conceptions différentes car, si la lutte entre le Bien et le Mal semble être fondamentale dans l'histoire principale, elle n'est pas autant travaillée que celle entre les Rêves et la Responsabilité.²¹⁶ Incarnés par Aleel et Cathleen, les scènes de leurs échanges suggèrent un choix qui a déjà été fait entre l'égoïsme et l'abnégation. Aleel, poète, rêveur, amant, essaie de pousser Cathleen à se retirer « in the hills, / Among the sounds of music and the light / Of waters, till the evil days are done »²¹⁷, un monde qu'il lui avait déjà peint à travers ses chansons druidiques, mais qui ne représente pas le destin de la comtesse. Ces rencontres seront, en effet, les seuls moments où la vie subjective de la beauté pacifique prend le dessus sur la vie objective de la souffrance et, notamment, du sacrifice personnel. Des moments hors du temps, à l'action suspendue, sont juxtaposés délibérément par W.B. Yeats à d'autres où la pièce avance à travers les incidents causés par les marchands. Ces contrastes de vitesse du temps, de méditation lyrique et d'événement dramatique, et de mythologie et de piété, actualisent les deux mondes de Cathleen et ils soulignent, de manière théâtrale, l'opposition entre les deux.²¹⁸ Ainsi, des visions différentes amènent nos personnages à s'éloigner l'un de l'autre, incapables de faire coexister des réalités qui, en apparence, n'ont rien en commun et qui, d'ailleurs, pourraient représenter, l'une pour l'autre, une menace.

²¹⁶ Peter URE, « A Counter-truth. The Countess Cathleen », dans *Yeats the playwright*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 20.

²¹⁷ « Sur les collines, / entre le son de la musique et la lumière / des eaux, jusqu'à ce que les jours malheureux se terminent »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 26.

²¹⁸ Peter URE, « A Counter-truth. The Countess Cathleen », dans *Yeats the playwright, op. cit.*, p. 25-26.

C. *L'Isolément.*

Ce sont des sociétés renfermées sur elles-mêmes qui nous sont présentées sur scène dans les pièces qui font l'objet de notre étude. Pressés par l'instinct de conservation face à tout ce qui menace leurs faibles équilibres, les personnages choisissent de s'écarter comme ils peuvent du reste de la société, mais, aussi, d'isoler tout ce qu'ils n'arrivent pas à accepter. Parmi les personnages de la famille Sangro, c'est surtout Gigliola qui évoque l'existence de la Zia Giovanna, présence cachée « nella stanza di sopra / rinchiusa a doppia chiave ; »

GIGLIOLA. [...]
i passi e i balzi e i gridi sordi conta,
ch'ella fa per sfuggire
a quello sconosciuto
ch'è rinchiuso con lei,
a quell'essere enorme
e beffardo ch'è nato
a poco a poco dalla malattia,
che s'è nutrito e ha fatto l'ossa ed ora
è il compagno e il nemico,
il custode e il padrone;
che ha più carne di lei,
che ha più soffio di lei,
che la guarda, le parla,
le s'accosta, la tocca,
le rifiata vicino
intollerabilmente,
visibile e palpabile
per lei sola...²¹⁹

Tourmentée par un intrus créé par elle-même, Giovanna a été écartée de la famille à cause de ses délires qui, pourtant, continuent de hanter la maison et ceux qui l'habitent, devenant le spectre d'un destin réservé à ceux qui s'expriment avec trop de liberté. La Mère et L'Enfant de *L'Intruse* ont aussi été placés dans deux pièces où rien ne semble s'introduire ou sortir. Souffrant ce qui semblent être les répercussions d'un accouchement difficile, la femme est veillée seulement par une sœur de charité, la famille ne voulant pas troubler

²¹⁹ « Dans la pièce au-dessus / enfermée à double clé »

GIGLIOLA. [...] les pas et les bonds et les cris elle compte / qu'elle fait pour fuir / à cet inconnu / qui est enfermé avec elle, / à cet être énorme / et narquois qui est né / petit à petit de la maladie, / qui s'est nourri et qui s'est solidifié et maintenant / il est le compagnon et l'ennemi, / le gardien et le patron ; / qui a plus de chair qu'elle, / qui a plus de souffle qu'elle, / qui la regarde, lui parle, / se rapproche, la touche, / la renifle de près / intolérablement, / visible et palpable / pour elle seule..

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 950-951.

son repos. En effet, les personnages s'inquiètent qu'aucun son ne puisse atteindre les oreilles de la malade et, de plus, ils se gardent d'entrer dans la chambre.

LE PÈRE. - Voulez-vous entrer dans la chambre de votre fille ? Il y a ici un malentendu et une erreur qui doivent finir. - Voulez-vous ?

L'AÏEUL. – Non ; non, pas maintenant... pas encore...²²⁰

La Mère demeure, ainsi, complètement isolée, inatteignable au niveau perceptif pour sa famille qui, d'ailleurs, la laisse à l'écart pour que le destin fasse son cours sans devoir le regarder en face. Ôtés de la société et de la vue des autres personnages, Zia Giovanna et La Mère maintiennent quand même du pouvoir sur la scène à travers les nombreuses évocations qui rappellent l'existence d'une réalité perturbante.

La cécité a été un thème que Maurice Maeterlinck a beaucoup développé au début de sa carrière de dramaturge et d'essayiste. Intéressé par le potentiel métaphorique et métaphysique de la figure d'un homme à la perception atypique et divergente, il intègre à ses travaux des images qui côtoient la limite entre ces deux interprétations pour leur donner une ampleur symbolique enveloppant la réalité humaine. Dans l'essai *La Vie profonde*, Maurice Maeterlinck reprend l'histoire d'un groupe d'aveugles qui, après avoir fait un long voyage pour écouter la parole de Dieu, reste assis sur les marches du temple, dans l'attente, « mais ils n'avaient pas vu que les portes d'airain du temple étaient fermées et ils ne savaient pas que la voix de leur Dieu remplissait l'édifice. Notre Dieu ne cesse point un instant de parler ; mais personne ne songe à entrouvrir les portes. »²²¹ Une séparation profonde, scellée par des portes d'airain, existe entre ceux qui décident de faire le pas et de passer la porte et ceux qui, de manière aveugle, demeurent dans une attitude passive. La tendance de l'homme à l'aveuglement devant ses fautes ou devant tout ce qui représente un attentat à sa vision paisible et apparente de la vie se matérialise dans nos pièces. « Si même il m'était possible de barrer au flot des sons la route de mes oreilles, rien ne m'empêcherait alors de verrouiller mon pauvre corps, en le rendant aveugle et sourd tout à la fois. Il est si doux à l'âme de vivre hors de ses maux ! »²²² s'exclamait Œdipe à l'acmé de son désespoir. Tibaldo aussi, poursuivi par sa faute criminelle, admet avoir détourné ses yeux pour ne pas voir,

²²⁰ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 30.

²²¹ Maurice MAETERLINCK, « La Vie profonde », *Le Trésor des humbles*, Mercure de France, Paris, 1907, p. 232.

²²² SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Gallimard, Paris, 2015, p. 59.

TIBALDO.

Chiedi, interroga, frugami
dentro, strappa da me
la verità che sfugge agli occhi miei
loschi. Per non vedere
si sono torti; e avrò lo sguardo obliquo
fin su la bara. Dimmi
tu quel che vedi in questa
miseria che ti trema innanzi.²²³

L'homme demande à sa mère de regarder en lui pour qu'elle y trouve une vérité qu'il n'est pas capable d'accepter. La métaphore visuelle utilisée par Tbaldo met en évidence le mécanisme mental qu'il a mis en place afin de se défendre d'un savoir qui, s'il était appréhendé, représenterait sa condamnation. Marilena Giammarco décrit *La Fiaccola sotto il moggio* comme une « tragédie de la vérité » ou, pour mieux dire, comme une tragédie du conflit entre action et inaction dans la recherche de la vérité²²⁴, et les personnages nous sont présentés comme incapables de supporter ou, au moins, résolus dans leur intention de bloquer l'accès à la vérité. Tbaldo demande à Donna Aldegrina de sonder ses pupilles afin d'y trouver le coupable du meurtre de Monica, mais la mère se couvre le visage avec les mains. La pièce d'annunzienne met en évidence le rapport intrinsèque entre la perception et le savoir et, surtout, l'isolement que l'ignorance peut entraîner.

Les personnages des pièces qui font l'objet de notre étude font face à des éléments et à d'autres personnages qu'ils jugent inconvenants car ils les mettent devant cette réalité. C'est le cas de ceux que nous avons définis comme les personnages *avertis*, agents catalyseurs de l'action invisible qui gênent souvent les autres personnages parce qu'ils attirent leur attention sur une réalité progressivement perturbée par des forces mystérieuses. L'Oncle et Le Père désavouent L'Aïeul, le considérant comme étrange et étranger à leur groupe de rationalistes car, « il y a des moments où il ne veut pas entendre raison. » Lorsque les deux hommes parlent du vieillard, la question de sa cécité – et de la cécité en général – s'ensuit, une condition « terrible », « L'ONCLE. - Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de

²²³ TIBALDO. Demande, interroge, fouille-moi / dedans, déchire de moi / la vérité qui fuit de mes yeux / louches. Pour ne pas voir / ils se sont tordus ; et j'aurai le regard oblique / jusqu'au tombeau. Dis-moi / ce que tu vois en cette / misère qui tremble devant toi."

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1001.

²²⁴ Marilena GIAMMARCO, *La Parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio.*, op. cit., p. 150.

minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre... » L'Oncle n'admet pas une réalité où il n'y a pas de distractions qui empêchent une introspection considérée outrancière et ces propos, dans sa bouche, sonnent ironiques aux oreilles du spectateur-lecteur plus averti. La pièce, en effet, met en scène la rencontre entre deux types d'ignorance, celle du malvoyant au sujet de ce qui dans son environnement n'est perceptible que par la vue, et celle des deux hommes au sujet de ce qui n'est pas perceptible par la vue. Lorsque L'Oncle suggère qu'« il vaudrait mieux ne pas répondre, c'est lui rendre un mauvais service »²²⁵, ce qui en ressort c'est non seulement la volonté de maintenir L'Aïeul – et, par conséquent, le groupe – dans un état d'ignorance, mais aussi de marquer la distance qui existe entre les deux parties.

Tibaldo de Sangro se retrouve doublement étranger dans sa propre maison, haï par Bernardo, son demi-frère, parce que vu comme l'usurpateur de ce qui lui appartenait (« Fino / nel ventre di mia madre / tu m'hai preso il mio posto »²²⁶) et, surtout, mis à l'écart par sa famille parce que souillé par sa communion avec Angizia. Un changement de rythme s'opère sur scène lorsqu'il fait son entrée parmi les autres membres du foyer domestique, et cela à cause du poids qu'il exerce sur l'équilibre passif qu'ils essayent de maintenir. La didascalie ouvrant la scène III du deuxième acte récite, « *Dalla porta sinistra entra TIBALDO. SIMONETTO ammutolisce. Le donne restano in silenzio.* »²²⁷ La présence de Tibaldo est gênante et elle transforme l'attitude des personnages de la famille qui se renferment sur eux-mêmes.

TIBALDO.
E tu non te ne vai,
mamma? Non fuggi il lebbroso anche tu?
Non ti turi la bocca
per non bere l'aria
infettata?²²⁸

²²⁵ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 19-20.

²²⁶ « Jusqu'au / ventre de ma mère / tu as pris ma place. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 961.

²²⁷ « TIBALDO entre de la porte gauche. SIMONETTO se tait. Les femmes restent en silence. »
Ibid., p. 997.

²²⁸ TIBALDO. Et toi, tu ne pars pas,
Ma mère ? Tu ne fuis pas le lépreux, toi aussi ?
Tu ne te couvres pas la bouche
Pour ne pas boire l'air
Infecté ?
Ibid., p. 999.

L'homme n'est pas insensible à l'effet que son intrusion produit, élément qui se rajoute à sa souffrance. Si Gigliola et Angizia aussi, les autres détentrices actives de la vérité, perturbent les esprits des personnages et la scène, seul Tibaldo détient une position liminaire dans le cercle, doublement intrus dans l'espace familial, les signes de sa ruine se voyant sur son visage comme ceux d'un pestiféré qui empoisonne ce qui l'entoure. Par conséquent, Tibaldo met en scène son désaveu de tout ce qui a à voir avec ses crimes, afin de réintégrer le groupe familial. Le père de famille marque la distance avec Angizia à chaque fois qu'elle entre sur scène en lançant des attaques féroces qui atteignent ses oreilles, mais aussi celles des personnages présents à ses côtés. La figure d'Angizia est discréditée, taxée de barbarie et, par conséquent, jugée inadaptée à une société légitime (nous remarquons comment ni Tibaldo ni Gigliola appellent la femme par son prénom, le premier s'adressant à elle comme à une « bête féroce », la dernière l'appelant toujours « servante »). Une tendance ostracisante au sujet de l'Invisible contrôle les dynamiques sociales représentées dans les pièces, accentuant les figures qui y sont plus en contact et qui se retrouvent, par conséquent, repoussées et exclues, même physiquement, de la vie commune.

Les personnages tracent des limites qui les divisent et qui les isolent, des limites qui deviennent des murs difficiles ou impossibles à traverser. Lorsque Donna Aldegrina demande à Annabella de suivre Gigliola au-delà de la porte de la chapelle, Annabella ne s'aventure pas dans la poursuite,

DONNA ALDEGRINA.
Séguila, Annabella.
Séguila in ogni passo.
Non la lasciare mai.
Ho paura, ho paura.

ANNABELLA.
Signoria, non m'attento.
Vuol sempre stare sola quando scende
alla Cappella e s'inginocchia
a quella sepoltura.
Posso mettermi là, dietro la porta.²²⁹

²²⁹ DONNA ALDEGRINA. Suis-la, Annabella. / Suis-la à chaque pas. / Ne la quitte pas. / J'ai peur, j'ai peur.

ANNABELLA. Madame, je ne me risque pas. / Elle veut toujours rester seule quand elle descend / à la Chapelle et elle s'agenouille / devant cette sépulture. / Je peux me mettre là, derrière la porte.
Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 953.

La chapelle où le tombeau de Monica gît représente un espace sacré pour Gigliola, un espace où elle peut entrer en communion avec sa mère et, de plus, un espace d'introversión. Les confins de la pièce deviennent, ainsi, des limites sacrées, à travers lesquels on atteint le monde de l'intime mais, surtout, un monde mystérieux et ésotérique, dont la portée peut avoir un effet paralysant. Une attitude immobiliste imprègne aussi les personnages des *Aveugles* qui nous sont présentés, dès le début, dans une pose d'attente figée : « *la plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains ; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'Île.* »²³⁰ Les personnages ne réagissent pas aux bruits menaçants qui les entourent et une aversion pour toutes les manifestations de l'inconnu est évidente. Le groupe des *aveugles-nés*, notamment, détourne, dès qu'il peut, l'attention des détails perceptibles que les *avertis* de la pièce mettent en évidence. Parmi les personnages, en effet, ils représentent davantage une tendance à l'introversión qui exclut tout élément étranger ou perturbant. Le trio semble représenter le repli sur soi-même que Maeterlinck et les mystiques associent à la cécité ou, plus généralement, au détachement du monde sensoriel, mais de manière négative et exclusive, ne prenant pas en compte les messages du prêtre, de leurs compagnons et, en fait, de l'Invisible qui les entoure. D'ailleurs, l'introversión est aussi explicitée dans les répliques qui ouvrent la pièce nous montrant que le groupe était prétendument endormi,

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Vous m'avez éveillé !
 PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je dormais aussi.
 TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je dormais aussi.
 PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Il ne vient pas encore ?
 DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je n'entends rien venir.²³¹

Cette attitude se développe au long de la pièce, notamment grâce aux oppositions avec des membres du groupe au penchant plus actif et qui essaient de trouver une solution à leur situation. « TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je n'ose pas me lever ! Il vaut mieux rester à sa place. / LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - On ne sait pas ce qu'il peut y avoir entre nous. »²³² Immobilisés par la peur que quelconque menace se cache au-delà de leur perception, les personnages et, surtout, les *aveugles-nés*, sont résolus à attendre le retour du prêtre et, par conséquent, leur destin. Les personnages imposent des limites entre eux

²³⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 40.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p. 58.

et l'inconnu, des limites qui détiennent un pouvoir très fort sur leur stabilité et leur capacité d'intervenir dans l'action.

L'isolement devient plus concret se cristallisant dans un discours qui oppose, de manière tranchante, l'intérieur et l'extérieur comme un pôle positif et un pôle négatif. Les personnages recherchent une sensation de sécurité dans l'idée d'une structure physique qui puisse les abriter. Gaston Bachelard définit la maison comme « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. »²³³ L'image qui nous est présentée à la scène I de *The Countess Cathleen* s'accorde à cet imaginaire domestique, décrivant Mary occupée avec son moulin à bras dans « *a room with lighted fire, and a door into the open air, through which one sees, perhaps, the trees of a wood, and these trees should be painted in flat colour upon a gold or diapered sky. The walls are of one colour. The scene should have the effect of missal painting.* »²³⁴ La scène se présente sous des tons de quiétude et de stabilité, un équilibre règne entre la pièce réchauffée par le feu et un extérieur qui ne semble pas hostile. De surcroît, pour les personnages faisant face aux menaces de l'inconnu, la maison devient un refuge. Poussés par leurs instincts naturels de préservation, ils enveloppent la maison d'une connotation primitive ou animal, un endroit où se resserrer sur soi-même, se retirer, se blottir, se cacher, se nicher.²³⁵ Devant l'univers inconnu qui est le *dehors* où « tout est sans mesure », les personnages cherchent à s'enfermer dans des espaces à la mesure de l'être intime, que ce soient les murs d'une maison ou eux-mêmes, là où la magnitude des forces invisibles n'aurait pas assez de place pour entrer.²³⁶ Comme le prince Prospero du *Masque de la mort rouge* chez Edgar Allan Poe, cloîtré dans une abbaye aux portes soudées pour échapper à la mort, les refuges de nos personnages sont presque des forteresses. Ainsi, la description initiale de *La Fiaccola sotto il moggio* nous dit que la maison ancienne des Sangro est bâtie avec une « *robuste charpente normande* »²³⁷ et que *L'Intruse* se déroule

²³³ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 34.

²³⁴ « Une pièce avec un feu allumé, et une porte ouvrant sur l'extérieur, à travers laquelle on voit, peut-être, les arbres d'une forêt, et ces arbres devraient être peints avec une couleur plate sur un ciel doré et en losanges. Les murs sont d'une couleur unique. La scène devrait donner l'impression d'un tableau de missel. »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 3.

²³⁵ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 93.

²³⁶ *Ibid.*, p. 205.

²³⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 937.

dans, « *une salle assez sombre en un vieux château* »²³⁸ protégé par des chiens de garde. De plus, lorsque Cathleen entre sur scène dans la pièce yeatsienne, elle est à la recherche de sa maison d'enfance,

Cathleen, Oona, and Aleel enter.

CATHLEEN. God save all here. There is a certain house,
An old grey castle with a kitchen garden,
A cider orchard and a plot for flowers,
Somewhere among these woods.

MARY. We know it, lady.

A place that's set among impassable walls
As though world's trouble could not find it out.²³⁹

En situant la présentation d'un environnement dont la robustesse est soulignée au moment de l'exposition, les dramaturges mettent en exergue la sensation de sécurité et d'isolement que ces demeures devraient représenter pour leurs habitants, soulignant le fait que, finalement, cette sensation humaine ne correspond pas à une vraie sécurité face aux forces inconnues de l'Invisible.

Les Aveugles nous montre le groupe des protagonistes déjà plongés dans un environnement hostile, éloignés des murs de l'hospice, le seul abri qu'ils n'aient jamais connu au milieu d'une île qui leur est étrangère. Évoqué à plusieurs reprises, notamment par les *aveugles-nés*, l'hospice symbolise l'isolement auquel les aveugles aspirent lorsqu'ils soulignent que la sortie n'était pas leur idée.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il me semble qu'elle est à côté de nous aujourd'hui ; je n'aime pas à l'entendre de près.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Moi non plus ; d'ailleurs, nous ne demandions pas à sortir de l'hospice.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous ne sommes jamais venus jusqu'ici ; il était inutile de nous mener si loin.

[...]

PREMIER AVEUGLE-NÉ. Mais j'aime mieux rester dans l'hospice.²⁴⁰

²³⁸ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 11.

Dans un des manuscrits de la pièce (*L'Intruse* [c. 1911-1912], Ancienne Bibl. De Poortere - Maeterlinck, Bruxelles, 1962, n° 6 ; Bibl. De Poortere, n° 28 [premier manuscrit décrit sous ce numéro], rapporté dans Maurice MAETERLINCK, *Petite Trilogie de la mort*, *op. cit.*, p. 128) Maeterlinck avait fait dire au Père : « Ah ! Ah ! nous habitons un château où nous pourrions nous défendre longtemps contre n'importe qui... »

²³⁹ *Cathleen, Oona et Aleel entrent.*

CATHLEEN. Dieu sauve tout le monde ici. Il y a une certaine maison, / un château vieux et gris avec une cuisine dans le jardin, / un verger de pommes à cidre et un lopin de terre pour les fleurs, / quelque part au milieu de la forêt.

MARY. Nous le connaissons, madame. / Un endroit placé entre des murs infranchissables / comme si les troubles du monde ne pouvaient pas le trouver.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 47.

L'idée du prêtre de sortir de l'hospice et d'explorer l'île est considérée inutile de la part des *aveugles-nés* qui associent leur cécité à un destin limité à la complète introversion. En effet, leurs répliques nous montrent qu'ils voudraient limiter leur connaissance aux espaces rétrécis et inoffensifs. Ainsi, si Le Premier Aveugle affirme qu'« il n'y a rien à voir au-dehors ! »²⁴¹,

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Pourquoi veut-il que nous sortions chaque fois qu'il y a du soleil ? Qui est-ce qui s'en aperçoit ? Je ne sais jamais si je me promène à midi ou à minuit.

LE SIXIÈME AVEUGLE. - J'aime mieux sortir à midi ; je soupçonne alors de grandes clartés ; et mes yeux font de grands efforts pour s'ouvrir.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je préfère rester au réfectoire, auprès du bon feu de houille ; il y avait un grand feu ce matin...

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il pouvait nous mener au soleil dans la cour ; on est à l'abri des murailles ; on ne peut pas sortir, il n'y a rien à craindre quand la porte est fermée ; - je la ferme toujours. [...] ²⁴²

Les *aveugles-nés* préfèrent vivre dans une réalité restreinte, créée par l'homme, qui reproduit la réalité extérieure au niveau perceptif, une réalité dont ils sentent avoir le contrôle et où ils sont à l'abri des menaces de l'extérieur. Les aveugles savent que l'environnement dans lequel ils sont plongés est hostile et inhospitalier. En proie à des forces sur lesquelles ils n'ont aucune maîtrise, les personnages sont livrés à eux-mêmes, car ni les religieuses de l'hospice, ni les hommes du grand phare ne sortent jamais de leur abri. Pourtant, l'espoir du retour du prêtre et, donc, à l'hospice, demeurera avec eux jusqu'au moment où ils décideront de sortir de leur isolement solitaire et de leur immobilisme, espoir qui fait dire au Premier Aveugle que, à la prochaine occasion, « nous ne sortirons plus, j'aime mieux ne pas sortir. »²⁴³ Pourtant, les personnages ne sont pas complètement insérés à l'intérieur de la forêt car ils sont placés au milieu d'une clairière, entourée par « *de grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, [qui] les couvrent de leurs ombres fidèles.* »²⁴⁴ Une île à l'intérieur de l'île, le jeu d'emboîtement implique les personnages qui deviennent des « îlots de solitude »²⁴⁵ aussi,

²⁴¹ *Ibid.* Fabrice Van Kerckhove affirme que cette réplique serait un « écho ironique » d'un vers mystique du *Livre des douze béguines* de Ruysbroeck, le vers disant : « Ic en hebbe buiten niet te doene. Je n'ai rien à faire au-dehors. » Le vers de Ruysbroeck est lui-même la reprise d'une injonction de saint Augustin : « Noli foras ire in te redi, in interiore homine habitat veritas. » (Ne va pas à l'extérieur, rentre en toi-même, la vérité habite l'homme intérieur, De vera religione, XXXIX, 72). L'ironie résiderait dans le fait que celui qui prononce cette réplique soit un des personnages les plus pragmatiques de la pièce.

Les Aveugles, notes et variantes, p. 175

²⁴² *Ibid.*, p. 51.

²⁴³ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁴ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁵ Anne DUCREY, « Dramaturgie du seuil », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 41, 2012, p. 33.

entre eux, la « dynamique tragique » commençant au moment où les aveugles se rendent compte du péril que représente leur isolement.

Les pièces nous présentent, enfin, un type d'isolement représenté par la création d'une structure homogène d'où est écarté tout ce qui n'y appartient pas. Cet isolement est incarné, notamment, par les noyaux familiaux montrés sur scène. Si un exemple en est la réaction d'exclusion d'Angizia de la part de la famille Sangro qui spécule sur ses origines, l'exemple principal est représenté par la famille au centre de la scène de *L'Intruse*.

LE PÈRE. – C'est vrai, c'est la première fois que je me sens chez moi, au milieu des miens, depuis cet accouchement terrible.

L'ONCLE. – Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille.

LE PÈRE. – Mais alors, on voit aussi qu'en dehors de la famille, il ne faut compter sur personne.

L'ONCLE. – Vous avez bien raison.²⁴⁶

La famille donne beaucoup de valeur à l'unité qu'ils représentent. La scène ne sera jamais dérangée par la présence ou par l'arrivée d'autres personnages, au moins en apparence, le père prenant soin de prévenir la servante que, « s'il venait quelqu'un, maintenant, dites que nous n'y sommes pas. »²⁴⁷ Ce renfermement sur eux-mêmes est d'ailleurs souligné par la prétendue relation incestueuse entre La Mère et Le Père auquel, nous l'avons vu, L'Àïeul fait référence. Écartées et repliées sur elles-mêmes, les familles représentées sur scène se méfient et s'isolent d'une société perçue comme étrangère et, par conséquent, hostile, essayant de maintenir une homogénéité qui est perçue comme une garantie de préservation.

Les pièces que nous étudions mettent en scène des personnages dont les identités et les rapports sont influencés par l'interaction avec l'Invisible. Des mouvements d'unité, de séparation et, enfin, d'isolement se décèlent dans les répliques, les dispositions sur scène et dans les attitudes des personnages. Dans les drames symbolistes, les traits des personnages se font davantage flous et leurs identités se perdent au contact d'esprits proches ou apparentés. En premier ou en arrière-plan, des unités sont formées autour d'un mouvement (ou d'un statisme) fondamentalement uniforme d'où ressortent seulement les éléments que nos auteurs veulent mettre en avant, la parole et la figure au pouvoir les plus évocateurs. Cependant, les sociétés qui se présentent à la rencontre avec l'Invisible sont

²⁴⁶ Maurice MAETERLINCK, « *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

des sociétés fracturées. Les divisions sociales se reflètent sur la scène entraînant et affichant une séparation qui n'est pas seulement matérielle, mais aussi spirituelle et, par conséquent, aux fondements insolubles. D'ailleurs, sur scène ces séparations profondes sont mises en évidence à travers des marques concrètes, divisant les personnages les uns des autres au niveau physique, donnant une preuve tangible au spectateur-lecteur du creux qui s'est créé à l'intérieur de la société. La rencontre avec l'Invisible influence aussi le rapport entre les personnages qui se divisent entre eux selon leur degré de perception, division qui génère de la rancune et de la méfiance. Enfin, le mouvement le plus extrême de séparation touche les limites de l'isolement, suite d'un instinct de préservation non seulement vital, mais aussi d'un équilibre utopique où c'est le monde des apparences qui prend le dessus. En effet, nous voyons que, sur scène, les groupes démontrent une tendance à vouloir mettre à l'écart les personnages qui attirent l'attention sur les signes d'un mouvement invisible qui se font de plus en plus évidents. Les personnages mettent en œuvre, de plus, un mécanisme d'aveuglement symbolique qui se traduit par une tendance à la rationalisation de ces signes, s'enfermant dans une idée préconçue et étanche de la réalité. Des frontières sont créées aussi autour de l'espace personnel, des frontières invisibles mais aussi matérielles et épaisses, censées protéger un noyau renfermé dans sa familiarité et homogénéité. Pourtant, les frontières humaines semblent avoir peu de pouvoir sur le parcours fatal des forces invisibles et étrangères qui pénètrent et bouleversent les équilibres fragiles de l'homme.

2. La rencontre du personnage et de l'Invisible, la perception d'un mouvement.

L'immobilité n'est pas un obstacle à la sensation du mouvement : c'est un mouvement placé à un niveau qui n'implique pas le corps des spectateurs mais leur esprit.
Henri MATISSE, interviewé en 1951.

A. *L'Intruse. Le mouvement et le statisme.*

Avec la publication et les premières représentations de *L'Intruse*, Maurice Maeterlinck développe un nouveau modèle dramaturgique voué à influencer l'écriture théâtrale des générations suivantes. En effet, l'écrivain belge tisse ici les fils d'un drame qui semble dépourvu d'action, ce que lui-même arrivera à définir comme un « drame statique ». La pièce met en scène six personnages attendant l'arrivée de quelque chose qui prend des formes différentes et qui, tout comme le Godot de Beckett, n'arrive jamais. Pourtant, l'action dans *L'Intruse* est à la fois sous-jacente et apparente, se manifestant à la perception des personnages et des spectateurs-lecteurs. Une force invisible envahit les espaces domestiques, mettant les personnages en face d'un destin qu'ils ne peuvent ni contrôler, ni prévoir, mais dont ils peuvent percevoir les effets sur leur environnement. Ainsi, un mouvement invisible devient décelable parmi les répliques alarmées des personnages et les didascalies internes nous décrivant des effets sonores ou visuels se déployant sur scène.

LA FILLE. - Un peu de vent s'élève dans l'avenue.

L'AÏEUL. - Un peu de vent dans l'avenue, Ursule ?

LA FILLE. - Oui, les arbres tremblent un peu.²⁴⁸

Le premier mouvement étranger qui brise l'impression de statisme donnée sur scène se développe dans le jardin, sous les yeux d'Ursule qui est à la fenêtre. Le monde vivant qui occupe l'extérieur de la maison est activé par le passage de quelque chose qui échappe aux yeux de la jeune fille mais qui a un impact sur ses alentours. Pourtant, les animaux, les plantes et les éléments ne semblent pas prendre vie. Les rossignols, symboles du printemps et de l'amour, arrêtent de chanter, le chien de garde, premier garant de la

²⁴⁸ Maurice MAETERLINCK, « *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 15.

sécurité, rentre dans sa niche, les roses, emblèmes de la beauté, s'effeuillent donnant une impression d'alarme et de mort.

LA FILLE. - Il faut que quelqu'un passe près de l'étang, car les cygnes ont peur.

UNE AUTRE FILLE. - Tous les poissons de l'étang plongent subitement.

LE PÈRE. - Tu ne vois personne ?

LA FILLE. - Personne, mon père.²⁴⁹

Les personnages continuent de prendre note des éléments irréguliers dans les environs, et dans l'esprit du spectateur-lecteur se trace un mouvement subtil traversant le jardin. Naïvement, la famille sur scène s'interroge sur l'origine de l'agitation qui a submergé les alentours du château, essayant de trouver une solution rationnelle au fait qu'ils ne peuvent pas percevoir une essence humaine derrière le mouvement qui se fait plus proche. Avec l'approche de l'inconnu, d'ailleurs, ces mouvements deviennent perceptibles par davantage de personnes, jusqu'à impliquer le spectateur-lecteur qui devient témoin du caractère concret de l'animation qui se cache derrière le statisme représenté sur scène par les personnages.

En effet, comme les autres pièces composant *La Petite Trilogie de la mort*, *L'Intruse* développe son action autour d'une scène représentant une attitude d'attente. Dans la pièce, l'objet de l'attente change, s'identifiant à différents personnages toujours évoqués mais qui n'arriveront jamais. Ainsi, l'objet de l'attente demeure assez indéfini pour se faire de moins en moins plausible aux yeux du spectateur-lecteur.

LE PÈRE. - À quelle heure notre sœur viendra-t-elle ?

L'ONCLE. - Je crois qu'elle viendra vers neuf heures.

LE PÈRE. - Il est neuf heures passées. Je voudrais qu'elle vienne ce soir ; ma femme tient beaucoup à la voir.

L'ONCLE. - Il est certain qu'elle viendra. C'est la première fois qu'elle vient ici ?

LE PÈRE. - Elle n'est jamais entrée dans la maison.²⁵⁰

La première figure auquel L'Oncle et Le Père font référence est celle de leur sœur, mère supérieure d'un couvent, supposée rendre visite le soir même. Son arrivée prétendue représentera la seule réponse rationnelle, pour les deux frères, à l'accumulation des signes sensoriels annonçant l'approche de L'Intruse. Lorsque Le Père demande à La Servante de ne faire entrer personne, il précise :

LE PÈRE. - ...Si ce n'est pour ma sœur et pour le médecin.

L'ONCLE. - À quelle heure le médecin viendra-t-il ?

LE PÈRE. - Il ne pourra pas venir avant minuit.²⁵¹

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

Le médecin, en effet, incarne le deuxième objet d'attente de la famille et, tout comme la sœur, il représente un élément de rationalisation et de justification de leur attitude statique et passive. Les deux figures, si symbolique des derniers soins aux mourants, permettent, notamment à L'Oncle et au Père, de ne pas explorer celles qui sont les perceptions apparentes ou subtiles qui hantent l'espace dramatique, qu'elles soient en mouvement ou enfermées dans une chambre. Ainsi, au lieu de contrôler l'état de La Mère ou d'analyser leurs sensations, les personnages restent « *assis, immobiles, autour de la table.* »²⁵² La tension avec l'action est pourtant évidente, une tension créée, à la superficie, par la « *grande horloge flamande* »²⁵³ qui rythme un temps dramatique se déroulant entre neuf heures du soir et minuit. Le son de l'horloge souligne non seulement l'accélération du temps dramatique et, ainsi, le temps de l'attente, mais aussi des moments dramatiquement importants. Onze heures sonnent au moment où La Servante referme la porte, signalant l'entrée finale de L'Intruse et, surtout, c'est lorsque minuit sonne que l'action finale est mise en scène, car c'est au son de l'horloge que L'Intruse semble faire un bond vers la chambre de La Mère, déclenchant le final de la pièce.

La tension sur scène entre statisme et mouvement est aussi engendrée par les tentatives avortées ou le désir démontré par les personnages de sortir de la situation où ils sont plongés.

LE PÈRE. – Allons-nous sur la terrasse, ou restons-nous dans cette chambre ?

L'ONCLE. – Ne vaudrait-il pas mieux rester ici ? Il a plu toute la semaine et ces nuits sont humides et froides.

LA FILLE AÎNÉE. – Il y a des étoiles cependant.

L'ONCLE. – Oh ! Les étoiles, ça ne prouve rien.

L'AÎEUL. – Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver.²⁵⁴

L'envie de connaissance ou la sensation de vouloir s'enfuir d'un espace fermé occupé par une présence progressivement encombrante se heurte à l'incapacité des personnages de franchir les limites qui les séparent de l'extérieur ou des autres pièces. Le mouvement des personnages qui sont sur scène est, d'ailleurs, limité. En effet, seulement les trois sœurs, se tenant la main, sortiront du salon pour entrer dans la chambre de leur frère pour le contrôler. Les personnages adultes, en revanche, restent entre les confins du salon et de la scène, nonobstant la tension montante :

(Ici l'oncle se met à marcher de long en large dans la chambre.)

²⁵² *Ibid.*, p. 33.

²⁵³ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

L'AÏEUL. - Qui est-ce qui marche ainsi, autour de nous ?

L'ONCLE. - C'est moi, c'est moi, n'ayez pas peur. J'éprouve le besoin de marcher un peu.

(*Silence*). - Mais je vais me rasseoir ; je ne vois pas où je vais.²⁵⁵

L'Oncle se déplace à l'intérieur du salon afin de se défouler, mais son mouvement est avorté, mal à l'aise avec l'attention que son déplacement a attiré sur lui et par un aveuglement qui se fait davantage concret. Les personnages s'approchent des limites de la scène, mais les murs de la pièce semblent créer un champ de force dans lequel ils sont emprisonnés. Le mouvement se fait envahissant mais les personnages sont contraints à attendre, d'une manière peut être consciente, que le destin suive son cours.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

B. Les Aveugles. Le mouvement vers la mort.

Les Aveugles, tout comme *L'Intruse*, est un exemple du drame statique maeterlinckien où, pourtant, l'événement tragique a déjà eu lieu et ce que l'on attend, ce sont ses conséquences. En effet, les protagonistes de la pièce se déplacent de manière assez limitée autour du cadavre du prêtre, sans avoir conscience de sa présence au milieu du groupe. Pour les personnages, ainsi, la durée de la pièce est la découverte physique et graduelle, objet après objet, de leurs environs, et la seule information dont le public est dépourvu est le temps qu'il leur faudra pour découvrir les secrets de l'espace dramatique. La pièce est fondamentalement bâtie sur quelque chose qui peut être maîtrisée par un seul coup d'œil et, finalement, ce n'est pas le dénouement qui compte, mais sa suspension.²⁵⁶ La connotation cognitive du mouvement est donnée, en premier lieu, par le prêtre qui décide de sortir le groupe de l'hospice parce que, selon La Plus Vieille Aveugle : « il disait aussi qu'il nous fallait connaître un peu la petite Île où nous sommes. »²⁵⁷ L'aversion que les aveugles démontrent à l'idée de sortir de l'hospice et de suivre le prêtre dans l'excursion met en évidence l'attitude passive et désintéressée des personnages envers la réalité qui les entoure. Cette attitude est d'ailleurs confirmée par le fait que le dernier mouvement de connaissance, le plus important qui amène les aveugles à leur destin, est déclenché par le chien de l'hospice qui les entraîne vers le prêtre.

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Nous allons retrouver notre route. Il m'entraîne !... Il m'entraîne. Il est ivre de joie ! - Je ne peux plus le retenir !... Suivez-moi ! suivez-moi ! Nous retournons à la maison ! ...

(Il se lève, entraîné par le chien qui le mène vers le prêtre immobile, et s'arrête.)

LES AUTRES AVEUGLES. - Où êtes-vous ? Où êtes-vous ? - Où allez-vous ? - Prenez garde !

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Attendez ! attendez ! Ne me suivez pas encore ; je reviendrai... Il s'arrête. - Qu'y a-t-il ? - Ah ! ah ! J'ai touché quelque chose de très froid !²⁵⁸

L'entrée sur scène du chien représente, au début, l'espoir de la délivrance, mais il se révélera être le moteur derrière le dernier mouvement vers la connaissance, et cela malgré les personnages.

La partie centrale de la pièce est surtout la mise en scène d'une série de mouvements amorcés à travers lesquels les personnages retrouvent des points de

²⁵⁶ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 176-177.

²⁵⁷ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », op. cit., p. 47.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

référence spatiaux. Patrick McGuinness met en évidence le côté burlesque et grotesque du mouvement des aveugles. Les personnages qui se lèvent et qui trébuchent sur la scène entrent en contact avec les objets qui les entourent. Même si le tronc d'arbre, les pierres et les asphodèles ont une fonction de « repère », ils représentent aussi des obstacles matériels pour une série de routines partiellement comiques. Le fondement de ce type de comédie est le conflit entre le sujet humain et ses environs, récalcitrants et intraitables.²⁵⁹

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. – Il faudrait savoir où nous sommes !
LE SIXIÈME AVEUGLE. - J'ai essayé de me lever ; il n'y a que des épines autour de moi ;
je n'ose plus étendre les mains.²⁶⁰

L'inconnu est pour les protagonistes des *Aveugles* l'objet d'une profonde méfiance et leurs tentatives de reconnaissance ne semblent que confirmer que tout mouvement dans l'île est impossible. Cette conception justifierait, ainsi, la vision des protagonistes qui n'ont pas pris en compte l'île en tant qu'espace jusqu'au moment de l'excursion organisée par le prêtre.

LE SIXIÈME AVEUGLE. - Quelqu'un de nous est-il né dans l'île ?
LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - Vous savez bien que nous venons d'ailleurs.
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Nous venons de l'autre côté de la mer.
PREMIER AVEUGLE-NÉ. - J'ai cru mourir pendant la traversée.
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Moi aussi ; - nous sommes venus ensemble.²⁶¹

Toute la vie des aveugles tourne autour de l'hospice et l'île dans sa généralité est considérée comme le point d'arrivée d'un voyage qui, comme dans le cas de *La Jeune Aveugle*, n'aurait pas dû s'arrêter là.²⁶² Le mouvement des personnages vers l'île a été déclenché par la recherche d'un asile où pouvoir être supportés et guidés à travers leur vie, un mouvement centripète dont le point d'origine s'éloigne de plus en plus dans les souvenirs et dans l'esprit des aveugles mais qui les a amenés à la rencontre avec leur destin.

Ce mouvement s'actualise au long de la pièce, dans le déplacement chancelant et erratique des aveugles vers le prêtre. Les personnages conçoivent l'hospice en tant que point de référence, origine et arrivée rêvée et les répliques nous montrent que le groupe essaye de localiser et de se localiser par rapport à lui, notamment grâce à l'ouïe. Pourtant,

²⁵⁹ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 184.

²⁶⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », op. cit., p. 50.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁶² LA JEUNE AVEUGLE. - On m'avait dit qu'il pouvait me guérir. Il m'a dit que je verrai un jour ; alors je pourrai quitter l'île...

Ibid., p. 55.

ils ne peuvent pas échapper à la force d'attraction exercée par le centre à la fois visible et invisible de la scène. « DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il me semble que nous sommes si loin les uns des autres... Essayons de nous rapprocher un peu ; - il commence à faire froid... »²⁶³ Avec des difficultés, les aveugles se cherchent l'un par rapport à l'autre et ils commencent à se rapprocher. Les premiers à s'effleurer sont Le Sixième Aveugle et La Jeune Aveugle, attirés par l'odeur des asphodèles qu'ils décident de cueillir et c'est après ce premier toucher qu'une réaction en chaîne des forces semble se déclencher pour qu'ils se réunissent vers le centre de la scène.

(En ce moment, le vent s'élève dans la forêt, et la mer mugit, tout à coup et violemment, contre des falaises très voisines.)

[...] TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - La mer ? - Est-ce que c'est la mer ? - Mais elle est à deux pas de nous ! - Elle est à côté de nous ! Je l'entends tout autour de moi ! - Il faut que ce soit autre chose !

LA JEUNE AVEUGLE. - J'entends le bruit des vagues à mes pieds.²⁶⁴

Les personnages commencent à percevoir un encerclement autour d'eux qui se fait plus étroit et menaçant et cela sous la forme des vagues de la mer en furie dont les bruits donnent l'impression de son approche imminente. La nature, qui entoure et enferme les aveugles, semble être la force qui veut amener les personnages à leur destin final. Ce n'est pas un hasard, ainsi, que le dernier mouvement des personnages vers la connaissance soit provoqué par l'arrivée du chien de l'hospice. Accueilli avec espoir car dernier élément qui les lie à l'hospice, le chien amène le Premier Aveugle-né directement au prêtre. Les autres suivent, « à l'exception de la folle et du cinquième aveugle, et s'avancent, à tâtons, vers le mort. »²⁶⁵ Les aveugles atteignent ainsi le point d'arrivée de leur voyage qui se termine avec la connaissance, c'est-à-dire non seulement la compréhension de leur condamnation à l'abandon, mais aussi l'expérience d'appréhender, enfin, le prêtre en tant que personne à travers la perception de ses traits.²⁶⁶ Prenant conscience de leur état, les

²⁶³ *Ibid.*, p. 58.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁶⁶ DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Oh ! comme il était vieux !... C'est la première fois que je touche son visage...

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ (*tâtant le cadavre*). - Il est plus grand que nous !...

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Ses yeux sont large ouverts ; il est mort les mains jointes...

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Il est mort ainsi sans raison...

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il n'est pas debout, il est assis sur une pierre...

Ibid., p. 67-68.

aveugles se réunissent²⁶⁷, devenant eux-mêmes le centre de la scène et attirant, ainsi, vers eux des pas qui se font cette fois-ci humains.

(Une rafale fait tourbillonner les feuilles mortes.)

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

[...]

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - Les grands froids vont venir...

LA JEUNE AVEUGLE. - J'entends marcher dans le lointain !

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je n'entends que les feuilles mortes !

[...]

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - J'entends un bruit de pas très lents...

[...]

LA JEUNE AVEUGLE. - Écoutez-donc le bruit des pas !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Pour Dieu ! faites silence un instant !

LA JEUNE AVEUGLE. - Ils se rapprochent ! ils se rapprochent ! Écoutez-donc !²⁶⁸

Tandis que le spectateur entend le vent dans les feuilles mortes, les deux femmes perçoivent des pas s'approcher, un bruit qui fait monter l'alarme dans le groupe, donnant au final ouvert de la pièce une nuance pessimiste.

²⁶⁷ TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Restons ensemble ; ne nous écartons pas les uns des autres ; tenons-nous par la main ; asseyons-nous tous sur cette pierre... Où sont les autres... Venez ici ! venez ! venez !
Ibid., p. 68.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 71-73.

C. Countess Cathleen. Un mouvement polarisé.

The Countess Cathleen met en scène l'affrontement entre les forces du Mal et celles du Bien, incarnés dans les figures des marchands du Diable et de la jeune Comtesse. L'arrivée des deux parties à la maison de Mary, à la scène I, est annonciatrice de deux types de délivrances qui s'offrent aux villageois : l'une, celle de Cathleen, pure et altruiste, l'autre, celle des marchands, intéressée et dangereuse. Au départ de Cathleen, les deux voies se séparent, faisant devenir la maison de Mary et le château de Cathleen, les deux pôles d'où les deux parties essaient d'étendre leur influence. Le mouvement des deux marchands est indissociable de la figure de Shemus. En effet, si Teigue prévient sa mère qu'il peut voir, dans les buissons, deux chouettes cornues au visage humain, ce sera le père de famille qui les invitera à l'intérieur de leur maison. Rentrant à la maison après une journée à la recherche de provisions, les mains vides et le cœur plein d'amertume, Shemus rejette la vision de la comtesse et se tourne vers les créatures diaboliques dont il a entendu parler :

SHEMUS [*at door*]. Whatever you are that walk the woods at night,
[...]
I welcome you. Come, sit beside the fire.
What matter if your head's below your arms
Or you've a horse's tail to whip your flank,
Feathers instead of hair, that's all but nothing.
Come, share what bread and meat is in the house,
And stretch your heels and warm them in the ashes.²⁶⁹

L'entrée sur scène des marchands entame la trajectoire de leur influence sur le village. Shemus est attiré par leur offre et par leur vision, et les deux marchands voient en lui et en Teigue les deux messagers parfaits.

FIRST MERCHANT. You've but to cry aloud at every cross-road,
At every house door, that we buy men's souls
And give so good a price that all may live
In mirth and comfort till the famine's done,
Because we are Christian men.
SHEMUS. Come, let's away.
TEIGUE. I shall keep running till I've earned the price.

²⁶⁹ SHEMUS [*vers la porte*] Quoi que tu sois, toi qui traverses la forêt dans la nuit [...] / Je te souhaite la bienvenue. Viens, assieds-toi près du feu. / Peu importe si ta tête est sous tes bras / Ou si tu as une queue de cheval qui fouette ton flanc, / Des plumes en place de cheveux, ce n'est rien. / Viens, partage avec nous ce qu'il reste de pain et de viande dans la maison, / Et détends tes talons et réchauffe-les dans les cendres. W. B. (William Butler) YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 11.

SECOND MERCHANT [*who has risen and gone towards fire*]. Stop; you must have proof behind the words,
 So here's your entertainment on the road. [*He throws a bag of money on the ground.*
 Live as you please; our Master's generous. [*Teigue and Shemus have stopped. Teigue takes the money. They go out.*²⁷⁰

Une des règles à la base de la transaction méphistophélique est que les villageois doivent offrir eux-mêmes leurs âmes au Diable. C'est pour cette raison que la maison de Mary, devenue le point d'ancrage des marchands, devient le pôle d'attraction de tout mouvement destructeur et, aussi, le point de retour de toute mission de reconnaissance des deux créatures diaboliques. En effet, si le mouvement de Teigue et Shemus à l'extérieur est proprement un mouvement d'influence, les deux marchands profitent de leur double nature d'hommes et, notamment, d'oiseaux, pour agir clandestinement et matériellement aux dépens de Cathleen.

Le voyage de Cathleen, la force du Bien, est orienté, pour une grande partie de la pièce, vers le château de son enfance qui deviendra le pôle positif de l'action. Le point d'origine de son voyage, tout comme celui des marchands du Diable, n'est pas défini, et le moment de son exposition correspond à son passage à la maison de Mary, là où elle déclare la destination et la raison de son voyage :

CATHLEEN. It may be that we are that trouble, for we—
 Although we've wandered in the wood this hour—
 Have lost it too, yet I should know my way,
 For I lived all my childhood in that house.
 CATHLEEN. And this woman,
 Oona, my nurse, should have remembered it,
 For we were happy for a long time there.
 OONA. The paths are overgrown with thickets now,
 Or else some change has come upon my sight.
 CATHLEEN. And this young man, that should have known the woods—
 Because we met him on their border but now,
 Wandering and singing like a wave of the sea—
 Is so wrapped up in dreams of terrors to come
 That he can give no help.
 MARY. You have still some ways,
 But I can put you on the trodden path

²⁷⁰ LE PREMIER MARCHAND. Vous devrez crier à chaque carrefour, / à chaque porte, que nous achetons les âmes des hommes / et que nous leur donnons un prix si bon que tous pourront vivre / dans le bonheur et dans le confort jusqu'à la fin de la famine, / car nous sommes des hommes chrétiens.

SHEMUS. Allons-y, partons.

TEIGUE. Je vais courir jusqu'à ce que j'aie mérité mon prix.

LE DEUXIÈME MARCHAND. [*Qui s'est levé et qui est allé vers le feu*] Arrêtez ; vous devrez avoir une preuve derrière vos mots, / ainsi, voilà votre divertissement pour le chemin. [*Il jette un sac plein d'argent par terre*] / Vivez comme vous voulez ; notre Maître est généreux. [*Teigue et Shemus s'arrêtent. Teigue prend l'argent. Ils sortent.*]

Ibid., p. 15.

Your servants take when they are marketing.²⁷¹

Cathleen présente à la famille les deux guides qui l'accompagnent et qui, pourtant, ne semblent pas lui être d'aide. Le voyage, en effet, ne sera pas du tout linéaire, entravé par la mémoire défaillante de Oona et par les tentatives d'Aleel de ralentir l'arrivée de Cathleen au rendez-vous avec son destin.

CATHLEEN. Come, follow me, for the earth burns my feet
Till I have changed my house to such a refuge
That the old and ailing, and all weak of heart,
May escape from beak and claw; all, all, shall come
Till the walls burst and the roof fall on us.
From this day out I have nothing of my own.²⁷²

Cathleen se sent appelée à faire de son château l'autre point d'arrivée et de délivrance pour les villageois, entrant en compétition avec la maison de Mary. Cathleen, dans son château, résidera pour la plupart du temps dans l'oratoire, d'où sa perspective prendra une optique de plus en plus spirituelle et élevée. C'est par le pouvoir de la prière que Cathleen envisage d'atteindre les espaces sacrés et rédempteurs que son esprit la pousse à visiter.

CATHLEEN. Do not hold out to me beseeching hands.
This heart shall never waken on earth. I have sworn,
By her whose heart the seven sorrows have pierced,
To pray before this altar until my heart
Has grown to Heaven like a tree, and there
Rustled its leaves, till Heaven has saved my people.²⁷³

[...]

CATHLEEN. Ah, no, not that.
But I have come to a strange thought. I have heard

²⁷¹ CATHLEEN. Peut-être sommes-nous ce trouble, car nous - / même si nous avons erré dans la forêt jusqu'à cette heure - / l'avons perdu aussi, et pourtant je devrais connaître mon chemin, / car j'ai vécu mon enfance dans cette maison. [...] / Et cette femme, / Oona, ma nourrice, aurait dû s'en souvenir, / car on y a été longtemps heureux.

OONA. Les sentiers ont été envahis par les fourrés, / ou ma vue a changé.

CATHLEEN. Et ce jeune homme, qui devrait connaître la forêt - / car nous venons de le rencontrer à ses limites, / errant et chantant comme la vague de la mer - / est tellement absorbé par les rêves de l'horreur à venir / qu'il ne peut pas nous aider.

MARY. Il y a toujours des voies, / mais je peux vous amener sur le sentier emprunté / par vos servants lorsqu'ils vont au marché.

Ibid., p. 7.

²⁷² CATHLEEN. Viens, suis-moi, car la terre brûle mes pieds / jusqu'à ce que j'aie transformé ma maison en un abri tel / que les vieux et les souffrants, et tous ceux au cœur faible, / puissent échapper aux becs et aux griffes ; tous, tous, viendront / jusqu'à ce que les murs explosent et que le toit tombe sur nous. / Depuis ce jour je ne possède rien.

Ibid., p. 24.

²⁷³ CATHLEEN. Ne me tend pas des mains suppliantes. / Ce cœur ne se réveillera pas sur la terre. J'ai promis, / à celle dont le cœur a été percé par les sept peines, / de prier devant cet autel jusqu'à ce que mon cœur / aie pas grandi jusqu'aux Cieux comme un arbre, et là / faisant bruissier ses feuilles, jusqu'à ce que les Cieux n'aient délivré mon peuple.

Ibid., p. 27.

A sound of wailing in unnumbered hovels,
And I must go down, down—I know not where—
Pray for all men and women mad from famine;
Pray, you good neighbours.²⁷⁴

Le mouvement spirituel de Cathleen est un mouvement vertical qui l'amène entre paradis et enfer pour chercher la voie qui la conduira à être la libératrice de son peuple. Son destin, en effet, ne peut pas être celui de s'éloigner horizontalement vers le pays fantastique que les chansons d'Aleel lui proposent, mais de descendre au niveau des marchands du Diable pour offrir son âme.

A PEASANT. We were under the tree where the path turns,
When she grew pale as death and fainted away.
And while we bore her hither cloudy gusts
Blackened the world and shook us on our feet.
Draw the great bolt, for no man has beheld
So black, bitter, blinding, and sudden a storm.
[One who is near the door draws the bolt.]
CATHLEEN. O, hold me, and hold me tightly, for the storm
Is dragging me away.²⁷⁵

Cathleen a accompli son destin de sacrifice et peut commencer son parcours de sanctification, accompagnée par la force de l'orage qui s'est abattu sur le village et qui essaye de l'emporter au ciel. En effet, le temps des adieux est assez court et, peu après, Cathleen annoncera : « [...] The storm is in my hair and I must go. *[She dies.]* »²⁷⁶ Le mouvement d'ascension au paradis de Cathleen est rapporté sur scène par un des anges qui sont descendus afin de combattre les forces du Diable. Saisi par Aleel qui lui demande des nouvelles de Cathleen, l'ange décrit la jeune femme traversant les grilles nacrées du paradis et accueillie par Marie, de manière que tout le monde puisse suivre son cours final. L'affrontement des forces du Bien et du Mal abandonne le monde humain pour se déplacer, enfin, dans un territoire ultra-terrien.

²⁷⁴CATHLEEN. Ah, non, pas cela. / Mais je suis arrivée à une pensée étrange. J'ai entendu / des gémissements depuis d'innombrables mesures, / et je dois aller en bas, bas – je ne sais pas où - / pour prier pour tous les hommes et toutes les femmes rendus fous par la famine ; / priez, vous, bons voisins.

Ibid., p. 34.

²⁷⁵UN PAYSAN. Nous étions sous l'arbre où le sentier tourne, / lorsqu'elle devint pâle comme la mort et qu'elle s'évanouit. / Et pendant qu'on la supportait ici des rafales nuageuses / ont noirci le monde et elles nous ont fait trembler jusqu'aux pieds. / Ferme le grand verrou, car personne n'a observé / un orage si noir, amer, aveuglant, et soudain.

[Un homme près de la porte ferme le verrou.]

CATHLEEN. Oh, serre-moi, et serre-moi fort, car l'orage / m'emmène.

Ibid., p. 47.

²⁷⁶« [...] l'orage est dans mes cheveux et je dois m'en aller. *[Elle meurt.]*

Ibid., p. 48.

D. La Fiaccola sotto il moggio. Le mouvement de la vérité.

La Fiaccola sotto il moggio met en scène la tragédie d'une vérité cachée et, notamment, comment la famille Sangro, hantée par cette vérité, essaye de la supprimer activement ou passivement. Le triangle créé par le rapport entre Gigliola, Tibaldo et Angizia incarne le plus nettement la lutte active autour du concept de vérité, une lutte aux traits fortement destructeurs, tandis que les autres personnages semblent décider à rester à l'écart de l'action et à ne pas interagir avec l'évidence. Cette tension est soulignée par le potentiel perturbateur que les entrées des trois personnages ont sur les scènes qui les précèdent, des scènes où Annabella, Benedetta, Donna Aldegrina ou Simonetto nous sont montrés dans un état si non de quiétude, au moins de conservatisme. Si Angizia et, surtout, Tibaldo étaient d'accord pour étouffer la vérité, Gigliola représente la menace la plus importante à leur secret et c'est à elle et non pas à sa mère de l'incarner et de hanter la maison.

DONNA ALDEGRINA.

Dove sarà Gigliola, ed il suo cuore?

ANNABELLA.

Va per la casa, per le cento stanze
va come ieri andò, come andrà sempre,
con quel suo cuore che tanto le pesa.
Tanto le pesa che s'è fatta curva.
E non ha pace, e non si stanca mai.
E va di porta in porta,
ecco apre un uscio, dietro a sé lo chiude,
sale una scala, scende un'altra scala,
piglia un andito, passa un corridore,
a una loggia s'affaccia,
attraversa una corte,
sparisce in un androne;
e risale e riscende e non ha pace
e cerca cerca cerca e mai non trova...
Ah, questa casa chi la fabbricò
tanto grande? e perché con tante porte?
A quanti mali ei volle dare albergo?²⁷⁷

²⁷⁷ DONNA ALDEGRINA. Où sera Gigliola, et son cœur ?

ANNABELLA. Elle va par la maison, par les cent pièces, / elle va comme hier et comme elle ira pour toujours / avec ce cœur qui lui pèse autant. / Il lui pèse tellement qu'elle en est courbée. / Et elle n'a pas de paix, et elle ne se fatigue pas. / Et elle va de porte en porte, / voilà elle ouvre une porte, elle la ferme derrière elle, / elle monte un escalier, elle en descend un autre, / entre dans un vestibule, passe un couloir, / elle se met à la loggia, / elle traverse une cour, / disparaît dans un passage ; / elle remonte et elle redescend et elle n'a pas de paix / et cherche cherche cherche et elle ne trouve jamais... / Ah, qui a construit cette maison / si grande ? et pourquoi autant de portes ? / à combien de maux voulait-il donner l'abri ?

Ibid., p. 941-942.

Si Gigliola dit être hantée par la vision de sa mère déambulant dans la maison, de l'extérieur on se rend compte que c'est elle l'âme errante de la famille, à la recherche de son image fugace. Elena Adriani retrace une affinité entre le personnage de Gigliola et celui de Chrysothémis recréé dans la transposition hofmannsthaliennne du mythe d'Électre. Les deux filles portent, après le traumatisme du meurtre parental, un « feu dans leur poitrine les poussant à errer par la maison »²⁷⁸ ce qui se traduit, dans les personnages en question, en des crises de dromomanie. Les va-et-vient de Gigliola dans la chapelle souterraine où Monica est enterrée semblent créer, d'ailleurs, une symétrie avec ceux de la tante Giovanna, enfermée dans sa chambre aux étages supérieures, poursuivie par une figure obscure fruit de son imagination.

Les risques d'une vérité qui se fait patente sont aussi incarnés dans la figure du *Serparo*, le père désavoué d'Angizia. Il apparaît à la scène première, comme une ombre cachée derrière la grille et que l'on entrevoit à travers l'arcade du milieu.

Annabella corre al cancello e guata.

BENEDETTA.

Stava alla posta; e subito
s'è ritratto. È passato
per la muraglia rotta,
là, dietro la fontana
della Ginevra, certo. L'hai tu scorto,
Annabella?

DONNA ALDEGRINA.

Ma quale
uomo?

BENEDETTA.

Da ieri sera
un uomo gira intorno
alla casa. È un serparo:
porta i sacchetti di pelle caprina
alle spalle, alla cintola; ha il suo flauto
di stinco per l'incanto, e su le mani
e sui polsi è marchiato
dal ferro della mula di Foligno.
Signoria, non udisti
iersera quel richiamo
ch'ei faceva col flauto
ad ora ad ora sotto le finestre?

ANNABELLA.

L'ho traveduto: s'è gettato a terra,
e sguiscia sotto i bòssoli, laggiù,
verso il Vivaio.²⁷⁹

²⁷⁸ Elena ADRIANI, « Spazi di reclusione e loci amoeni nel teatro di D'Annunzio », dans *Prigioni e paradisi. Luoghi e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Padova, Esedra, 2011, p. 143.

²⁷⁹ *Annabella court à la grille et elle regarde.*

Edia Fura tourne autour de la maison des Sangro à la recherche d'Angizia qui, pourtant, le chasse violemment car il représente une origine qu'elle a toujours dissimulée, une origine qui la lie indissolublement à la terre et à la tradition païenne. Ce sera à Gigliola de le faire rentrer dans le périmètre de la maison, le laissant parler et révéler sa vérité. L'identité d'Angizia est ainsi révélée sous les yeux de tous et, même si Angizia arrive à le renvoyer définitivement, le *Serparo* a désormais donné à Gigliola les moyens pour lancer son attaque finale dans l'échange de dons qui signe leur union. Cet échange à un fort caractère d'enchantement qui se répand autour de la scène et un effet dramatique précis : il ouvre le drame, le fonde et le fait avancer. Ces dons mortels semblent avoir, en effet, un effet vivifiant sur Gigliola qui en prend le courage pour entreprendre sa vengeance.²⁸⁰ Angizia représentera le point vers où les actions de Tibaldo et Gigliola convergent, le sommet du triangle qu'ils décident séparément de décapiter. Ainsi, la nuit de la Pentecôte, les deux iront dans la chambre d'Angizia mais à deux moments fatalement différents, scellant le destin de la famille. Ce sera au moment où leurs voies se croisent pour une dernière fois, le moment qui clôturera la pièce, que la raison et les effets de leurs derniers mouvements deviendront évidents, avisant l'échec dramatique de la vérité.

L'action de nos pièces se fonde sur des types de mouvement différents mais dont la trajectoire est fermement dominée par une fatalité mortifère. Pour les pièces du premier théâtre maeterlinckien, le mouvement subtil devient l'enjeu dramatique pour le développement d'une conception seulement apparemment statique de la scène. Spécialement exploitée dans *L'Intruse*, l'idée de montrer un mouvement à travers ses effets met en œuvre, chez les personnages et les spectateurs, un procédé perceptif inhabituel et déroutant qui voudrait remettre en cause notre manière de concevoir la réalité. *Les Aveugles* représente aussi, pour le dramaturge belge, une opportunité pour

BENEDETTA. Il guettait ; et immédiatement, / il s'est retiré. Il est passé / par la muraille brisée, / là, derrière la fontaine / de Ginevra, c'est sûr. L'as-tu vu / Annabella ?

DONNA ALDEGRINA. Mais quel / homme ?

BENEDETTA. Depuis hier soir / un homme tourne autour / de la maison. C'est un serparo : / il porte les sacs en peau de chèvre / aux épaules, à la ceinture ; il a sa flûte / de jarret pour l'enchantement, et sur les mains / et sur ses poignets il est marqué / par le fer de la mule de Foligno. / Madame, n'avez-vous pas entendu / hier soir cet appel / qu'il lançait avec sa flûte / de temps en temps sous les fenêtres ?

ANNABELLA. Je l'ai entrevu : il s'est jeté à terre, / et il s'est enfui sous les buis, là-bas, / vers la Pépinière. *Ibid.*, p. 943-944.

²⁸⁰ Fernando TREBBI, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », dans *Le porte dell'ombra: sul teatro di D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca teatrale », 2000, p. 115.

mettre en scène un type de perception différente à l'intérieur d'une situation sur laquelle le spectateur a une perception plus élargie. Ce dernier ne peut qu'être témoin du parcours chancelant des personnages vers un destin qui, lui, est apparent, un parcours vers la connaissance. Or, le mouvement se concrétise et se fait manifeste dans les pièces de W.B. Yeats et de G. D'Annunzio. Dans *The Countess Cathleen*, le mouvement se concentre autour de deux pôles, celui du Mal et celui du Bien, qui deviennent deux sphères d'influence de l'action. Un mouvement horizontal se déploie de la maison de Mary pour convaincre les villageois, un mouvement vertical depuis le château de Cathleen afin de déterminer la délivrance de ceux derniers. Enfin, *La Fiaccola sotto il moggio* tresse les fils du destin des trois personnages principaux qui hantent et qui sont hantés par la vérité dans une maison où ils se quittent pour se retrouver, fatalement. En effet, le mouvement principal dans les pièces est le mouvement invisible qui amène l'homme à la rencontre avec la fatalité, un mouvement étranger qui rentre dans l'intimité des personnages en la bouleversant.

3. L'invisible comme intrus.

À la porte de la maison qui viendra frapper ?
Une porte ouverte on entre
Une porte fermée un autre
Le monde bat de l'autre côté de ma porte.
Pierre ALBERT-BIROT, *Intérieur*.

A. L'intrusion. La perception de l'intrusion, la rencontre avec l'inconnu qui prend le contrôle.

L'espace de l'intime est fondé autour de limites naturelles ou créées par l'homme afin de protéger son essence. Rassuré dans l'idée de maîtriser les passages entre l'étranger et l'intime, il est atteint profondément par toute intrusion qui ne suit pas les règles qu'il a déterminées. Ce type de mouvement prend une grande importance, parfois fondamentale, dans les pièces que nous analysons, définissant un point décisif dans l'action dramatique. L'intrusion, qui correspond souvent à l'entrée sur scène du personnage perturbateur, est souvent devancée par des signes annonciateurs, rythmant une apparition qui se fait progressive. Les mouvements hésitants des aveugles dans la pièce éponyme, nous l'avons vu, une fois sollicités par des agents externes, deviennent naturellement centripètes. En effet, ce n'est pas seulement le chien de l'hospice qui les amènent vers le centre, mais aussi l'île même, avec ses éléments naturels, entourant progressivement les personnages, fatalement encerclés. La dernière partie de la pièce atteste l'approche de pas humains et cela notamment grâce à *La Jeune Aveugle* et de *La Plus Vieille Aveugle* qui relatent leurs perceptions à ceux qui les entourent.

LA JEUNE AVEUGLE. - Écartez-vous ! écartez-vous ! (*Elle élève l'enfant au-dessus du groupe d'aveugles.*) - Les pas se sont arrêtés parmi nous !...
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Ils sont ici ! Ils sont au milieu de nous !...²⁸¹

La division à l'intérieur du groupe se fait encore plus évidente lorsque les deux femmes et les cris de l'enfant alertent les autres personnages et les spectateurs-lecteurs d'une présence, invisible pour tout le monde, qui se serait insinuée parmi eux. Si les personnages ont retrouvé le prêtre et s'ils se sont retrouvés au centre de la scène, leur union et leur vie semble être mise en danger par cette intrusion, la première et la dernière de la pièce.

²⁸¹ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 74.

L'avancement de la pénétration dans l'espace de l'intime fonde surtout l'action de *L'Intruse*, où celle-ci devient de plus en plus concrète au fur et à mesure du développement de la pièce. La première intrusion de la force mortifère se produit sur le plan verbal, à travers les mots d'Ursule qui relate les effets du mouvement invisible. Elle s'insinue dans le discours à travers la description de l'espace extérieur. Son volume augmente, après, lorsque ses contours s'épaississent sur scène, appréhendés au niveau visuel et auditif par les spectateurs. En s'approchant de la maison, elle devient de plus en plus concrète : de quelque chose dont on entendait parler il devient quelque chose que l'on entend.²⁸²

L'AÏEUL. - Toutes les fenêtres sont-elles ouvertes, Ursule ?

LA FILLE. - La porte vitrée est ouverte, grand-père.

L'AÏEUL. - Il me semble que le froid entre dans la chambre.²⁸³

La perception tactile semble annoncer la proximité de la force mortifère qui commence à s'introduire dans l'espace horizontal de l'intérieur visible en créant de l'agitation autour de la fenêtre que personne n'arrive plus à refermer. La perception d'une approche imminente s'élargit jusqu'à impliquer les autres personnages et le spectateur-lecteur qui entendent, soudainement, « *un bruit, comme de quelqu'un qui entre dans la maison.* »²⁸⁴ La didascalie, assez vague en soi, renvoie pourtant à un élément sensoriel fondamentalement conventionnel et, par conséquent, apparent, qui fait passer le mouvement dans l'espace intérieur de manière manifeste. Cette fois-ci, Le Père semble localiser la source du son dans les souterrains, ce qui met en évidence le fait que l'architecture du château est imaginée de façon à pouvoir y accéder et de l'extérieur et du niveau souterrain.

Le mouvement d'entrée se fait, ainsi, double et, de plus, vertical, en passant d'un niveau inférieur (et obscur) à celui habité par les êtres humains.²⁸⁵ C'est surtout ce dernier qui attire l'attention des personnages et, par conséquent, du spectateur-lecteur, car il s'associe à une référence réelle – la servante appelée par Le Père – dont ils entendent les pas remonter l'escalier pour rejoindre le salon. Les pas de la servante résonnent doublement dans les oreilles de L'Aïeul qui avance l'idée qu'elle ne soit pas seule. Ce

²⁸² Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 190-191.

²⁸³ *Ibid.*, p. 18.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁸⁵ Nicola PASQUALICCHIO, « Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg », op. cit., p. 92.

mouvement, qui parcourt la verticalité de la maison, correspond à la polarité proposée par Gaston Bachelard « de la cave et du grenier »²⁸⁶. D'après Bachelard, les deux pôles représentent l'irrationalité et la rationalité, la cave symbolisant « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines »²⁸⁷ et, surtout, l'inconscient que l'homme ne veut pas affronter. Le Père, en effet, ne laissera pas entrer la servante dans la pièce, laissant la porte seulement entrouverte.

LE PÈRE (*à la servante*). - Quelqu'un n'est-il pas entré, tout à l'heure ?

LA SERVANTE. - Mais non, Monsieur.

LE PÈRE. - Mais nous avons entendu ouvrir la porte !

LA SERVANTE. - C'est moi qui ai fermé la porte, Monsieur.

LE PÈRE. - Elle était ouverte ?

LA SERVANTE. - Oui, Monsieur.

LE PÈRE. - Pourquoi était-elle ouverte, à cette heure ?

LA SERVANTE. - Je ne sais pas, Monsieur, moi je l'avais fermée.

LE PÈRE. - Mais alors, qui est-ce qui l'a ouverte ?

LA SERVANTE. - Je ne sais pas, Monsieur, il faut que quelqu'un soit sorti après moi, Monsieur.

LE PÈRE. - Il faut faire attention. - Mais ne poussez donc pas la porte ; vous savez bien qu'elle fait du bruit !

LA SERVANTE. - Mais, Monsieur, je ne touche pas à la porte.

LE PÈRE. - Mais si ! Vous poussez comme si vous vouliez entrer dans la chambre !

LA SERVANTE. - Mais, Monsieur, je suis à trois pas de la porte !²⁸⁸

Nonobstant les efforts des personnages, les portes semblent échapper au contrôle humain, symbole à la fois du potentiel et du danger de la communication. Gerard Dessons affirme que le motif de la porte dans le premier théâtre maeterlinckien soulève le problème de la coexistence entre deux univers, deux logiques distinctes, mais indissociables, dont la porte assure une dialectique infinie. La petite porte dérobée d'où l'on entend la servante organise la circulation de la parole souterraine. Elle est la « porte du poème. Heurtée, elle ne s'ouvre pas sur le passage de quelqu'un, mais sur le passage des signifiants, qui est l'événement. »²⁸⁹ M. Maeterlinck y associe un *topos* répandu, celui de la Mort en tant que visiteur qui frappe à la porte, un *topos* ancien et qui est au centre des *Flaireurs* de Charles Van Lerberghe, dramaturge belge auquel Maeterlinck dédie son *Intruse*. Ici, la porte « exclut la mort comme événement métaphysique (la Mort) », en la remplaçant en tant qu'événement empirique. »²⁹⁰

²⁸⁶ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », op. cit., p. 23-24.

²⁸⁹ Gerard DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 148.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 151.

Le mouvement d'intrusion est déclenché, nous l'avons vu, par l'action humaine sur les forces de l'Invisible avec lesquelles les personnages interagissent plus ou moins consciemment. Le personnage de la servante assume une fonction précise, consciente ou pas, en tant qu'accueillante ou escorte du personnage invisible à l'intérieur de la maison : elle serait donc la servante de la Mort, plutôt que de la famille.²⁹¹ Ce qui se passe dans l'espace près de la petite porte dérobée est le moment décisif du drame, le seul où il y a une action : le passage de la Mort de l'extérieur à l'intérieur de l'espace intime. Ainsi, lorsque L'Aïeul dit : « Vous avez introduit quelqu'un dans la chambre ? »²⁹², nous retenons non seulement un échec de la part du Père dans son rôle de gardien de l'intimité familiale, mais aussi un rôle proactif des personnages dans cette intrusion. Ce type de rôle est joué aussi par Shemus dans *The Countess Cathleen* qui, accablé par les malheurs qui semblent se succéder et s'accumuler, lance un appel aux forces inconnues pour qu'elles rentrent dans sa maison :

*[Teigue lifts one arm slowly and points towards the door and begins moving backward. Shemus turns, he also sees something and begins moving backward. Mary does the same. A man dressed as an Eastern merchant comes in carrying a small carpet. He unrolls it and sits cross-legged at one end of it. Another man dressed in the same way follows and sits at the other end. This is done slowly and deliberately. When they are seated, they take money out of embroidered purses at their girdles and begin arranging it on the carpet.]*²⁹³

Devant l'incrédulité de la famille, un couple de marchands à l'origine douteuse rentre dans la maison, laissant au spectateur le soin d'établir le lien avec les deux hiboux vus par Teigue depuis la fenêtre. L'entrée des deux personnages diaboliques souligne la fonction dramatique de la porte, créatrice, chez Yeats, d'une dialectique entre le visible et l'invisible. Cela est mis en évidence au moment où, au commentaire parlé qui désigne soit une chose que l'on ne voit pas, soit une autre qui, sans être vue du public, est aperçue d'un

²⁹¹ Nicola PASQUALICCHIO, « Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg », *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, op. cit., p. 94-95.

²⁹² Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », op. cit., p. 26.

²⁹³ Teigue lève un bras doucement et le pointe vers la porte et commence à reculer. Shemus se retourne, il voit quelque chose aussi et il commence à reculer. Mary fait la même chose. Un homme habillé comme un marchand oriental entre avec un petit tapis. Il le déroule et il s'assit en tailleur sur une des extrémités. Un autre homme habillé de la même manière le suit et il s'assit à l'autre extrémité. Cela est réalisé doucement et délibérément. Lorsqu'ils sont assis, ils sortent de l'argent de bourses brodées, accrochées à leurs ceintures et ils commencent à l'arranger sur le tapis.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected Plays of W.B. Yeats*, op. cit., p. 11.

des personnages, succède le silence qui accompagne la vision soudaine d'un personnage révélateur d'une autre réalité.²⁹⁴

Les marchands jouent, d'ailleurs, une partie active dans leur plan, poursuivant leur pillage non seulement dans le village, mais aussi en rentrant dans la maison de Cathleen, là où se trouvent les coffres remplis d'or, avec lequel elle voudrait acheter la nourriture pour le village affamé. La portée de l'intrusion de cette force malfaisante sera évidente seulement de manière tardive, les marchands ayant déjà abandonné le château.

CATHLEEN. You are too timid,
For now you are safe from all the evil times,
There is no evil that can find you here.
OONA [*entering hurriedly*]. Ochone! The treasure-room is broken in.
The door stands open, and the gold is gone.²⁹⁵

Les marchands se risquent à rencontrer Cathleen dans son propre château, afin de tisser la ruse qui l'amènerait devant eux, de son plein gré, à présenter son âme mais aucune attaque n'est lancée en sa présence. Ce sera le rôle d'Oona de révéler le crime perpétré par les intrus, révélant leur intérêt. L'une après l'autre, la réplique de Cathleen qui rassure le paysan sur la sécurité du château et celle de Oona, font ressortir l'impuissance de l'être humain et de ses moyens devant les forces qui lui sont fatalement inconnues et qui ne connaissent pas de frontières. Dans la pièce de D'Annunzio, les descendants de la famille Sangro et, notamment, Simonetto, subissent les attentats d'Angizia contre leur vie. D'après Gigliola, la femme empoisonnerait les médicaments de son frère cadet mais elle le hante aussi pendant la nuit.

SIMONETTO. Nella stanza tua non entra mai la femmina; non può entrare. Tu la chiudi...
GIGLIOLA. Sta certo, sta sicuro: non entrerà mai più. Te lo prometto.
SIMONETTO. Da quella volta che la vidi a faccia a faccia, risvegliandomi subito in un sussulto tra il sudore freddo, da quella notte che me la vidi appresso, china sul mio guanciale, quasi nel mio respiro, a spiare il mio sonno tra i miei cigli — dura come una maschera di bronzo con lo smalto nel bianco de' suoi occhi, orrida, come l'incubo apparito —, ah Gigliola, da quella volta, sempre mi sono addormentato col terrore di rivederla...
GIGLIOLA. Non la rivedrai.²⁹⁶

²⁹⁴ Pierre LONGUENESSE, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques, op. cit.*, p. 290.

²⁹⁵ CATHLEEN. Vous êtes trop timide,

Comme maintenant vous êtes à l'abri de tous les malheurs,

Il n'y a aucun malheur qui peut vous trouver ici.

OONA. [*Entrant précipitamment*] Ochone ! La salle du trésor a été forcée.

La porte est ouverte, et l'or a disparu.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 32.

²⁹⁶ SIMONETTO. La femme ne rentre jamais dans ta chambre ; elle ne peut pas y entrer. Tu la fermes à clé...

GIGLIOLA. Sois-en sûr ; elle n'y rentrera jamais plus. Je te le promets.

Angizia est l'intruse dans la maison des Sangro, celle qui sera toujours rejetée par la famille mais qui continue à s'introduire dans les espace intimes, physiques ou spirituel des personnages. Les deux frères et, notamment, Gigliola, se résolvent à se renfermer sur leur lien afin de se protéger, l'un l'autre, des attaques de leur belle-mère.

SIMONETTO. Depuis la fois où je l'ai vue face à face, en me réveillant soudain en sursaut pris de sueurs froides, depuis cette nuit où je la vis auprès de moi, penchée sur mon oreiller, presque dans mon souffle, surveillant mon sommeil entre mes cils – dure comme un masque de cuir avec l'émail blanc de ses yeux, hideuse, comme l'apparition d'un cauchemar – ah, Gigliola, depuis cette fois, je me suis toujours endormi avec la terreur de la revoir...

GIGLIOLA. Tu ne la reverras pas.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1038-1039.

B. Un attaque. L'assaut de la sphère intime s'irradiant dans l'espace vital.

L'atmosphère des pièces est essentiellement tendue, les personnages apparaissant comme les victimes non seulement de leur destin, mais aussi de forces intrusives qui se manifestent de manière violente dans leurs cercles. Les personnages des *Aveugles* sont plongés dans un environnement qu'ils ont toujours repoussé et qui se révèle leur être hostile tout au long de la pièce. En effet, l'île nous est décrite par les images rapportées de La Plus Vieille Aveugle comme très menaçante pour leur survie, avec ses glaces qui « viennent déjà du Nord », les « grands orages de ces jours passés [qui] ont gonflé le fleuve », tandis « que toutes les digues sont ébranlées » ou, encore, la mer qui « s'agite sans raison, et que les falaises de l'Île ne sont plus assez hautes. »²⁹⁷ Environnés par des éléments qui semblent être prêts à les assaillir, les personnages perçoivent des attaques de plus en plus proches de leurs personnes :

(Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres.)

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Entendez-vous ? -Entendez-vous ?

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous ne sommes pas seuls ici !

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il y a longtemps que je me doute de quelque chose ; on nous écoute. - Est-il revenu ?

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je ne sais pas ce que c'est ; c'est au-dessus de nous.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Les autres n'ont-ils rien entendu ? - Vous vous taisez toujours !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - Nous écoutons encore.

LA JEUNE AVEUGLE. - J'entends des ailes autour de moi !²⁹⁸

La scène et l'attitude des personnages peuvent être affectés par les sons de l'extérieur. Ces sons donnent un volume dramatique aux descriptions fréquentes de l'espace inaperçu. Ainsi, l'espace scénique, déjà perçu comme menaçant, est perpétuellement sous la menace d'une intrusion.²⁹⁹

Le village et le château de Cathleen sont aussi la cible d'attaques qui rongent l'image idyllique de l'espace familier :

CATHLEEN. So you are starving even in this wood,
Where I had thought I would find nothing changed.
But that's a dream, for the old worm o' the world
Can eat its way into what place it pleases.³⁰⁰

²⁹⁷ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 43.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹⁹ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, *op. cit.*, p. 185.

³⁰⁰ CATHLEEN. Ainsi, vous mourez de faim même dans cette forêt,
Là où je pensais ne rien trouver de changé.

L'image d'un espace pur et intact commence à se briser aux yeux de la comtesse qui se rend compte que les crises du monde réel ont attaqué également le village de son enfance. Nombreuses sont, de plus, les intrusions dans le château de Cathleen, où les villageois et, nous l'avons vu, les marchands, s'approprient de la nourriture et de l'argent qui y sont conservés. Cathleen pardonne et accepte les vols des premiers, proclamant que les affamés ne s'exposent à aucune punition divine lorsqu'ils cherchent à se nourrir. Pourtant, les espaces sacrés et intimes de Cathleen sont ainsi profanés par les fléaux qui ravagent le pays, compromettant l'intégrité de la forteresse des forces du Bien.

L'intégrité de la maison Sangro se balance aussi sur un faible équilibre, aux niveaux à la fois concret et symbolique. « Dalle fundamenta scote la casa »³⁰¹ se plaint Donna Aldegrina au début de la pièce, regardant les fentes causées, d'après Annabella, par les travaux dans la mine avoisinante. Les murs fêlés de la maison sont mis à rude épreuve par les forces qui les menacent de l'extérieur et de l'intérieur. « No. Signoria, non paventare. È il fiume che muggia, è il Sagittario che si gonfia nelle gole. Si sciolgono le nevi ai monti, alla Terrata, all'Argatone; e il Sagittario subito s'infuria. »³⁰² Annabella essaie de calmer l'esprit de la vieille femme, mais le danger se cache même dans les signes de l'arrivée du printemps et il semble entourer la maison et menacer de l'attaquer. Mais la menace est aussi à l'intérieur,

DONNA ALDEGRINA. Figlio, figlio, che tristo giorno è questo! È come un sogno nero che ci soffoca Tremiamo tutti sotto una minaccia. Il sospetto s'acquatta in ogni canto. Tu te lo vedi innanzi, te lo senti alle spalle; e non puoi afferrarlo. Hai spavento di te stesso; e gridi le parole irreparabili.³⁰³

Les personnages se sentent cernés par des éléments impossibles à maîtriser, des éléments qui mettent en danger l'intégrité de l'espace intime et ses équilibres. L'action qui se

Mais c'est un rêve, car le vieux ver du monde
Peut se frayer un chemin dans l'endroit qui lui plaît.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 7.

³⁰¹ La maison tremble depuis ses fondations.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 938.

³⁰² Non. Madame, n'ayez pas peur. C'est la rivière qui rugit, c'est le Sagittario qui se gonfle dans les gorges. La neige fond dans les montagnes, à la Terrata, à l'Argatone ; et le Sagittario immédiatement se met en colère.

Ibid., p. 942.

³⁰³ DONNA ALDEGRINA. Mon fils, mon fils, quel triste jour est celui-ci ! C'est comme un rêve noir qui nous étouffe. Nous tremblons tous sous une menace. Le soupçon s'accroupit dans chaque coin. Tu le vois devant toi, tu le sens dans ton dos ; et tu ne peux pas l'attraper. Tu as peur de toi-même ; et tu cries les mots irréparables.

Ibid., p. 1000.

manifeste sur scène est confrontée finalement à celle qui était restée cachée aux yeux des personnages, une rencontre dont les conséquences se reflètent sur la manière avec laquelle ils se rapportent aux autres, à eux-mêmes et à leur environnement.

En effet, les effets de l'intrusion se répandent dans l'espace dont l'importance dépasse celle d'un simple décor. Lieu de transition, l'espace dramatique perd sa connotation neutre ou descriptive pour devenir sujet. Cette transformation est évidente dans les pièces maeterlinckiennes où, une fois l'espace assiégé, le dramaturge nous fait passer « sans heurts [...] du plan quotidien au plan du mystère » en suivant la contagion de la peur dans une progression sociale de l'angoisse.³⁰⁴ Les personnages se retrouvent à faire face, petit à petit, à l'inconnu qui s'introduit dans leurs cercles et toute réponse réconfortante devient, au fur et à mesure, vaine. Helmut Klose remarque l'effet d'« inquiétante étrangeté » qui enveloppe la scène de *L'Intruse* et des *Aveugles*, effet expliqué par Sigmund Freud comme le résultat de l'effacement des limites entre l'imagination (*Phantasie*) et réalité (*Wirklichkeit*). Simultanément, le familier se transforme en étrange et l'étrange en quelque chose qui inquiète par sa proximité absolue. Dans cette inquiétante étrangeté « le dehors reflète le dedans et le dedans peut être le dehors [...] » les pièces nous montrant « une transformation progressive et constante de l'espace. Les actants ne sont plus les mêmes qu'au début bien que la partie soit jouée d'entrée de jeu. »³⁰⁵

L'AIËUL. – Je voudrais être chez moi !

LE PÈRE. – Mais vous êtes chez vous ici !

L'ONCLE. – Ne sommes-nous pas chez nous ?

LE PÈRE. – Êtes-vous chez des étrangers ?

L'ONCLE. – Vous êtes étrange ce soir.

L'AIËUL. – C'est vous autres qui me semblez étranges !

LE PÈRE. – Vous manque-t-il quelque chose ?

L'AIËUL. – Je ne sais pas ce que j'ai !

L'ONCLE. – Voulez-vous prendre quelque chose ?

LA FILLE AÎNÉE. – Grand-père, grand-père, que vous faut-il, grand-père ?³⁰⁶

Ainsi, si Le Père au début de la pièce se félicitait de se sentir chez soi pour la première fois après le difficile accouchement de sa femme, l'entrée de l'intruse familiale change la donne d'un espace qui se transforme dans les sensations des personnages. L'effet de *unheimlich* est d'ailleurs souligné par l'association et la répétition des mots « étrange » et

³⁰⁴ Marcel POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p. 57.

³⁰⁵ Helmut KLOSE, « L'espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : Les Aveugles, L'Intruse et Intérieur », dans Bernard DORT et al. (éds.), *Le texte et la scène: études sur l'espace et l'acteur*, op. cit., p. 47-48.

³⁰⁶ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », op. cit., p. 28.

« étranger », formant une espèce d'antanaclase qui fait ressortir la perte de la familiarité à l'intérieur de l'espace et de la collectivité qui entourent L'Aïeul.

L'Intruse est probablement la pièce qui met le plus en œuvre cette pratique car elle a tendance à représenter l'humanité derrière la rencontre entre les hommes et l'Invisible, à travers les personnages sur scène et leurs émotions et réactions à une puissance qui est trop grande pour être imaginée.

L'AÏEUL. - Je voudrais être ailleurs !

LA FILLE. - Où voudriez-vous aller, grand-père ?

L'AÏEUL. - Je ne sais pas où - dans une autre chambre, n'importe où ! n'importe où ! ...

LE PÈRE. - Où irions-nous ?

L'ONCLE. - Il est trop tard pour aller ailleurs.³⁰⁷

Le drame statique représenté sur scène par *L'Intruse* se fonde ainsi sur cette tension entre un mouvement et une intrusion invisible que l'on perçoit à travers les effets qu'elle a sur l'espace-temps, mais aussi sur la tension qu'elle crée avec un espace-temps qui, sur scène, s'est immobilisé. Les personnages réverbèrent cette tension à travers leurs répliques qui illustrent comment l'être humain ne peut qu'attendre, effrayé et, de quelque manière, conscient, que le destin suive son cours.

Le symbolisme décrit, à travers des procédés littéraires et poétiques, une réalité complexe qui implique une partie toujours inconnue à l'être humain. Cet inconnu prend la forme, dans les pièces symbolistes, d'une force qui se déplace et qui pénètre dans les espaces dramatiques. Après s'être promenées aux limites de la scène et, ainsi, de l'intime qui y est représenté, ces forces passent au premier plan, envahissant la sphère privée des personnages. Il s'agit d'un passage qui se concrétise au fur et à mesure que les personnages interagissent avec cette force, premièrement au niveau verbal et, deuxièmement, au niveau matériel. En effet, ce sont souvent les protagonistes qui introduisent, volontairement ou involontairement, à l'intérieur de leur espace personnel, des forces inconnues. Ainsi, les lieux de passages comme les portes et les fenêtres assument pleinement sur scène leur fonction dialectique, ouvrant un dialogue potentiel entre les deux parties. L'être humain représenté dans les pièces de M. Maeterlinck, W.B. Yeats et de G. D'Annunzio est un être humain qui ne semble pas être prêt à cette rencontre et qui la perçoit surtout comme une menace. L'approche et l'intrusion subséquente créent chez les personnages une impression de se trouver en proie à une attaque, ce qui les pousse

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

encore plus dans une position de renfermement dans un espace intime qui se rétrécit peu à peu. Pourtant, les limites humaines s'écroulent sous la force de l'inconnu et de l'Invisible. L'espace de l'intime et les personnes qui l'occupaient est bouleversé par les perceptions des personnages qui sont troublés par la transformation de ce qui leur était familier en quelque chose d'étranger.

III. Dramatisation et théâtralité de l'invisible.

Le choix d'écrire une pièce de théâtre donne accès, à son auteur, à des outils qui permettent de reconstruire, mentalement, dans le cas de la lecture, ou au niveau de la perception, dans le cas d'une représentation théâtrale, une réalité qui implique et explique plusieurs couches de signification. La sensorialité propre de l'espace dramaturgique peut être aussi mise en jeu pour enrichir le potentiel symbolique d'une mise en scène. Lorsque Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et Gabriele D'Annunzio choisissent d'insérer un facteur dramatique invisible dans leur vision dramaturgique, les outils qu'ils ont à disposition sont multiples. Nous avons voulu analyser l'usage que les dramaturges ont fait du rapport entre le dialogue et le silence, les lumières et l'ombre, la scène et le hors-scène car il nous semble que c'est entre ces contrastes que l'on peut apercevoir les contours d'un Invisible qui pénètre sur scène.

1. Le dialogue impossible, la communication avec l'invisible et autour de l'invisible.

« AGLAVAINE. [...] Parlons comme des êtres humains, comme de pauvres êtres humains que nous sommes, qui parlent comme ils peuvent, avec leurs mains, avec leurs yeux, avec leur âme, quand ils veulent dire des choses plus réelles que celles que les paroles peuvent atteindre... »³⁰⁸
Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*.

A. La communication.

L'adjonction, dans le théâtre symboliste, d'un principe invisible dans l'équation qui gère les rapports entre les personnages transforme l'approche dramaturgique des interactions qui sont représentées sur scène. En effet, parallèlement à l'intérêt pour les limites et le potentiel de la perception se développe celui pour les limites et le potentiel

³⁰⁸ Maurice MAETERLINCK, « Aglavaine et Sélysette », Paris, 1896, Mercure de France, p. 63-64.

de la communication, élément fondamental dans la construction collective de la réalité. La mise en scène de nos pièces semble refléter la servitude à laquelle ces deux actes sont soumis lorsque c'est l'homme et sa sphère de représentation que l'on veut peindre. Les limites humaines et les limites de la connaissance convergent dans une communication interpersonnelle difficile qui affiche les complications d'une société brisée par son aveuglement. Le discours peut ainsi assumer les traits d'une armure qui repousse toute tentative d'aller en profondeur. Dans son essai sur *Le Silence*, Maurice Maeterlinck attire l'attention sur la tendance humaine à parler pour « étouffer et suspendre la pensée »³⁰⁹, une tendance propre à certaines personnes qui « ne parviennent pas à traverser la zone révélatrice, la grande zone de la lumière ferme et fidèle. »³¹⁰ Les personnages secondaires de *La Fiaccola sotto il moggio* sont définis par leur volonté de garder la vérité douloureuse et criminelle qui menace la famille Sangro loin de leur quotidien.

DONNA ALDEGRINA.

[...] Parliamo
per coprire lo strepito
ch'è in fondo ai nostri cuori.
E ciascuno di noi è solo attento
a quel che l'altro non ha detto. E sembra
che il dolore abbia il volto dell'inganno.³¹¹

La matriarche Sangro met en lumière le mécanisme de protection mis en place par la famille qui, à travers la parole, submerge la conscience, empêchant la conscience du secret qui pourrait faire crouler définitivement ce qui maintient superficiellement unie la famille et, par conséquent, la maison. Dans *The Countess Cathleen* cette tendance est incarnée dans la figure d'Aleel qui accompagne la comtesse dans son voyage vers le château et, partant, vers la connaissance de la souffrance et de son destin. Inspiré par les dieux légendaires et par son amour, il essayera, à travers ses chansons, de retarder cette souffrance. « I thought to have kept her from remembering / The evil of the times for full ten minutes; / But now when seven are out you come between »³¹², reproche Aleel à

³⁰⁹ Maurice MAETERLINCK, « Le Silence », dans *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 10.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹¹ DONNA ALDEGRINA. [...] Nous parlons / pour couvrir le tumulte / qui est au fond de nos cœurs. / Et chacun de nous prête attention seulement / à ce que l'autre ne dit pas. Et il semble / que la douleur ait le visage de la ruse.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1001.

³¹² « Je pensais l'avoir empêchée de se souvenir / du mal de ces temps pendant dix minutes ; / mais maintenant, après sept minutes, tu t'en mêles. »

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 19.

Oona, lorsque la nourrice rappelle Cathleen au monde qui l'entoure, affichant l'objectif caché de son entreprise. Confrontés à des menaces invisibles, dont l'intelligence et la légitimation semblent insoutenables pour les êtres humains, les personnages occupent leur perception et leur entendement avec une communication censée remplir tout espace sensoriel.

Or, la communication et, notamment, son association avec le savoir, peut être entravée par des limites physiques ou fatales qui semblent justifier la circonspection utilisée par les personnages. Se séparant du groupe familial qui veut rester aux marges du savoir, Simonetto dit à Gigliola, « voglio sapere »³¹³ mais, lorsque la sœur lui apprend le meurtre de leur mère qui lui avait été caché, le garçon succombe au poids de sa maladie et de la vérité. Giorgio Barberi Squarotti propose l'idée que le colloque entre les deux frères avait surtout l'objectif rituel, pour la jeune femme, de s'assurer que Simonetto n'était pas en mesure de réussir dans l'entreprise de vengeance qui tomberait sur lui, en tant que seul héritier masculin.³¹⁴ « Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato. Oh! Oh! Altro non posso che morire. »³¹⁵ est la réponse claire de Simonetto, condamné à mourir, comme sa sœur, à cause du crime, mais aussi destiné à fléchir sous la passivité à laquelle sa maladie l'a contraint. Si Simonetto démontre l'envie de participer à la transmission d'un savoir difficile, esquivé par le reste de la famille, Gigliola aussi, en rappelant l'anniversaire fatidique de la nuit de la Pentecôte, annonce son intention d'apprendre doublement le pouvoir symbolique de cette journée.

GIGLIOLA. [...]
Nonna, domani è il dì di Pentecoste.
Questa notte è la festa
delle lingue di fuoco.
Se lo Spirito viene anche su me,
io che ho sempre taciuto, parlerò.³¹⁶

³¹³ « Je veux savoir »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1046.

³¹⁴ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987, op. cit.*, p. 61-62.

³¹⁵ « Oh ! Oh ! Oh ! Je suis un pauvre malade. Oh ! Oh ! Je ne peux que mourir... ! »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1048.

³¹⁶ GIGLIOLA. [...] Grand-mère, demain est le jour de la Pentecôte. / Cette nuit est la fête / des langues de feu. / Si l'Esprit arrive sur moi aussi, / moi qui me suis toujours tue, je parlerai. »
Ibid., p. 946.

Ainsi, la jeune femme dans la pièce ne promet pas seulement de venger le meurtre de sa mère dans la nuit même de l'anniversaire du crime, mais aussi d'enfin partager toute sa vérité avec ceux qui l'entourent. Les bonnes intentions des personnages, pourtant, se heurtent à une communication qui, confrontée à des canaux défailants ou fermés, ne peut pas s'étendre à tout le monde.

Les pièces mettent en scène la communication des personnages avec l'Invisible et autour de l'Invisible. Dans *The Countess Cathleen* les forces du Mal se manifestent sous la forme de deux marchands et la communication se fait dialogue entre deux parties à la semblance humaine. Pourtant, les pièces maeterlinckiennes et d'annunzienne juxtaposent les deux réalités, la réalité perceptible et la réalité invisible, et elles montrent l'impossibilité de ce type de communication. Les protagonistes de *L'Intruse* et des *Aveugles* désavouent toute présence transcendant le royaume de leur expérience sensorielle ordinaire, ce qui renferme et limite leur horizon communicatif. Seul *Les Aveugles* nous montre les personnages s'adresser, au moment final de la pièce, à une instance qui n'est pas perceptible sur scène mais dont l'approche nous est décrite par les aveugles effrayés. En effet, la dernière réplique de la pièce est assignée à La Plus Vieille Aveugle, « Ayez pitié de nous ! »³¹⁷ une réplique qui suggère l'attente non pas d'un échange de propos, mais plutôt d'une action possiblement violente. De l'autre côté, les limites de la communication humaine avec l'Invisible s'incarnent aussi dans le personnage du fils de L'Aveugle Folle. Tout comme sa mère, l'enfant n'est pas en mesure de s'exprimer et d'entrer en communication avec les autres, une position communicative intéressante du point de vue dramatique. Les enfants de *L'Intruse* et des *Aveugles* sont utilisés comme annonceurs de la dernière étape de l'intrusion à travers leurs cris angoissés, laissant entendre, faute de parole, la perception de quelque chose d'obscur et d'horrible parmi les personnages. Cependant, seul le fils de L'Aveugle Folle interagit vraiment avec la scène et avec les éléments, menaçants ou pas, qui la peuplent. Ce détail se révèle encore plus intéressant si nous prenons en compte le fait que l'on peut juste présumer l'étendue de ses perceptions, l'enfant n'étant pas défini, ni par son nom, ni par les autres personnages, comme malvoyant. La pièce se terminant sur son cri désespéré, une tentative de communication indéchiffrable, le spectateur-lecteur est encore plus

³¹⁷ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 74.

frappé par un final énigmatique, une rencontre et, potentiellement, une communication, auquel il n'a pas le droit de participer. *La Fiaccola sotto il moggio* nous montre également une communication impossible avec l'Invisible, une communication qui prend une forme, partant, univoque. Gigliola trouve la force de mettre en œuvre son plan de vengeance à travers la communication avec sa mère. Cette communication ne se limite pas à l'espace sacré du sépulcre où gît le corps de Monica, la proximité que la jeune femme ressent avec sa mère transcende non seulement la mort, mais aussi tout lien physique. Avant de plonger sa main dans le sac du Serparo et de signer sa condamnation à mort, Gigliola s'adresse à sa mère,

E, da che tu sparisti,
sola qui dentro ho udito
nella notte e nel giorno
la parola del tarlo
per consolarmi, sola
quella sillaba eguale
empir l'immensità
della malinconia
nel mio cuore e nel mondo.
Madre, e dammi ora tu
la forza di venire
a te placata, a te
pacificata, a te
che lasciasti nell'anima,
mia la vocazione
della morte.³¹⁸

Les mots de Gigliola tombent fatalement dans le silence d'une communication impossible. Le spectateur-lecteur ne discerne aucune réponse à l'appel de la jeune femme et aucune réaction ne laisse concevoir qu'elle ait pu percevoir une réaction à sa recherche désespérée d'une communication avec sa mère ou avec l'Invisible.

La conception symboliste impliquant une réalité plus complexe que celle perceptible à l'œil humain, des nouvelles modalités communicatives se développent, capables de transmettre ce qui dépasse le pouvoir des mots et de la parole. Ainsi, confrontés à une vérité qui ne peut être et qui ne sera jamais prononcée, les personnages de *La Fiaccola sotto il moggio* semblent communiquer à travers les yeux. C'est Gigliola,

³¹⁸ Et, depuis ta disparition, / seule ici dedans j'ai entendu / dans la nuit et pendant le jour / le parler du ver / pour me réconforter, seule / cette syllabe égale / remplir l'immensité / de la mélancolie / dans mon cœur et dans le monde. / Mère, donne-moi maintenant / la force de venir à toi / apaisée, à toi / qui laissas dans mon âme / la vocation / de la mort.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1053.

surtout, qui demande qu'un contact visuel soit créé avec Tibaldo ou avec Angizia, moyen pour relier les âmes et pour y voir ce qui est imprononçable et inécoutable. « Guardami » (« Regarde-moi »), répète-t-elle à plusieurs reprises pendant la pièce, lorsqu'elle se trouve face à face avec les deux complices et, notamment, avec son père qui fuit son regard.

GIGLIOLA.

No, padre, no, non mi sfuggire. Tieni
ferma l'anima tua nella pupilla
come ho ferma la mia.
Chi la fece morire?³¹⁹

Gigliola se place au centre de la communication, demandant que l'on l'écoute et que l'on lui réponde, mais elle se heurte à un père qui semble incapable de transmettre ce qui se cache en lui.

TIBALDO.

Ascoltami. Non ho voluto mai
leggerti nelle pupille, per paura
della risposta alla domanda cruda.
Quella ch'è in pace, da qual mano fu
sospinta d'improvviso nel silenzio?³²⁰

Les réponses maudites aux questions qui planent sur la maison se trouvent ainsi dans les yeux de ses habitants, des yeux que Tibaldo a fui pendant l'année passée.

Les mots semblent échouer aussi au moment où les personnages des *Aveugles* partagent des souvenirs de leurs origines. La Plus Jeune Aveugle est celle qui a les souvenirs les plus vifs de son passé et, peut-être pour cette raison, elle se rend compte de son impossibilité d'exprimer adéquatement les images qui se trouvent toujours dans son esprit. « Je ne pourrais pas vous le dire »³²¹ répond-elle au Premier Aveugle qui lui demande sa provenance, mettant en lumière une problématique du langage et de son pouvoir évocateur, élément fondamental pour l'appréhension de la réalité, au moins pour les personnages de la pièce. « Je ne pourrais le montrer que par signes ; mais nous n'y voyons plus... »³²² Ses souvenirs ne sont pas à la hauteur de la réalité, une différence énorme réside entre les deux endroits, ce qui rend impossible de satisfaire sa pulsion à

³¹⁹ GIGLIOLA. Non, père, ne me fuis pas. Tiens / ferme ton âme dans ta pupille / comme moi j'ai tenu ferme la mienne. / Qui l'a tuée ?

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 976.

³²⁰ TIBALDO. Écoute-moi. Je n'ai jamais voulu / lire dans tes pupilles, par peur / de la réponse à la question brute. / Celle qui est en paix, de quelle main a-t-elle / poussée soudainement dans le silence ?
Ibid., p. 1004.

³²¹ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 54.

³²² *Ibid.*

vocaliser ces images du passé. Elle arrive à imaginer de s'exprimer à travers la communication paralinguistique et, donc, symbolique, ce qui ne serait pas possible, non seulement parce que les autres ne pourraient pas voir ses gestes, mais aussi du fait de l'impossibilité de capturer une vérité subjective à travers une représentation (même symbolique) de détails accidentels.³²³ Les mots échouent dans leur objectif de connecter les personnages car ils ont affaire avec un sujet trop grand pour être maîtrisé, la communication tente de changer de forme, de se faire physique, enveloppant les organes de sens qui semblent aller au plus profond de l'âme de la personne qui se trouve devant nous.

La communication prend un statut encore différent en face des limites humaines dans l'exemple des *Aveugles*. Les répliques de la pièce maeterlinckienne mettent en évidence comment pour le groupe la communication assume une importance vitale puisqu'elle supplée la vue dans le procès perceptif et cognitif de leur expérience. La communication, ainsi, s'ajoute à l'ouïe et au toucher dans les moyens que le groupe possède pour appréhender l'espace où les personnages sont plongés. Les répliques rebondissent parmi les personnages établissant leur position l'un par rapport à l'autre et, ensuite, par rapport à l'hospice.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis ?

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je crois que je suis près de vous.

(Ils tâtonnent autour d'eux.)

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous ne pouvons pas nous toucher !

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Cependant, nous ne sommes pas loin l'un de l'autre. *(Il tâtonne autour de lui, et heurte de son bâton le cinquième aveugle, qui gémit sourdement.)* Celui qui n'entend pas est à côté de nous !

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je n'entends pas tout le monde ; nous étions six tout à l'heure.

LE SEIXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Je suis ici ; sans savoir où je suis.

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je commence à me rendre compte. Interrogeons aussi les femmes ; il faut savoir à quoi s'en tenir. J'entends toujours prier les trois vieilles ; est-ce qu'elles sont ensemble ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Elles sont assises à côté de moi, sur un rocher.

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Je suis assis sur des feuilles mortes !

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Et la belle aveugle, où est-elle ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Elle est près de celles qui prient.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Où est la folle et son enfant ?

LA JEUNE AVEUGLE. - Il dort ; ne l'éveillez pas !

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Oh ! comme vous êtes loin de nous ! Je vous croyais en face de moi !

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Nous savons, à peu près, tout ce qu'il faut savoir ; causons un peu, en attendant le retour du prêtre.³²⁴

³²³ Ashley TAGGART, « Blind Process: Maeterlinck's « The Sightless » », *Modern Drama, op. cit.*, p. 632.

³²⁴ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 42-43.

Ce type de dialogue établit la fonction de la parole dans la pièce : la valeur des mots ne réside pas au niveau sémantique ou informationnel, mais comme évidence de la présence. Jusqu'au moment où il parle, le personnage n'existe pas. C'est pour cette raison que les aveugles décident de faire l'appel. Les mots deviennent comme des miroirs acoustiques à travers lesquels les aveugles, invisibles les uns pour les autres, peuvent confirmer et la présence individuelle et la communauté partagée. Ils remarquent la différence entre *être* et *être là*.³²⁵ D'ailleurs, nous remarquons l'ironie de la dernière réplique du Troisième Aveugle-né exprimant la sensation de confort ressentie par les personnages grâce à la sensation de maîtrise qu'ils perçoivent avoir sur l'espace, une maîtrise, cependant, illusoire. L'énormité de ce qu'ils ne peuvent pas voir s'étend dans des directions qu'ils ne peuvent pas imaginer et elle entre en contraste avec la limitation de leur champ d'action physique.³²⁶ Également, à travers la communication, les personnages reconstruisent sur scène la réalité qui les entoure et qui se fait collective, non seulement limitée à ceux d'entre eux qui se démontrent plus actifs dans l'expérience de celle-ci. Le groupe partage ainsi, surtout, les récits qu'ils ont entendus de la part de leurs aidants, procédé souligné par l'usage multiple de l'expression « on dit que » en début de phrase, signe d'une dépendance au niveau cognitif, mais aussi de la reconstruction partagée du monde qui les entoure. Maurice Maeterlinck met ainsi en scène un modèle différent de perception et d'expérience de la réalité où la communication représente le fondement du passage à la connaissance, en limitant son vrai potentiel.

³²⁵ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 183-184.

³²⁶ *Ibid.*, p. 180-181.

B. Les dialogues.

Le développement d'un théâtre symboliste a impliqué, nous l'avons vu, une transformation de la conception des personnages. Les dramaturges repensent l'identité et le rôle des personnages non seulement dans leur représentation sur scène, mais aussi dans leur relation aux autres. Peter Szondi met en évidence comment ce changement se reflète sur le dialogue de pièces telles que *Les Aveugles*, un dialogue qui se fait choral. En effet, les personnages ici ont très peu d'individualité (pas de nom ou d'histoire) et leur langage en perd de caractère dramatique, devenant plus autonome. Le drame maeterlinckien serait la concrétisation de la crise littéraire de la fin de son siècle, celle du drame de l'action, du présent et de l'intersubjectivité, car il met en scène la Mort en tant que sujet principal et, devant elle, toute nécessité d'une confrontation disparaît.³²⁷ Ainsi, les dialogues deviennent plutôt un moyen de transmettre l'incertitude et l'angoisse qui les unit, ce qui, d'ailleurs, ne demande pas l'utilisation d'un personnage précis, laissant la place à l'indéfinition.³²⁸ Ce type de mise en scène est présent également, en forme limitée, dans *L'Intruse*, incarné dans la figure des sœurs qui, non seulement se déplacent sur scène et hors-scène ensemble, mais s'expriment aussi comme une seule unité.

LE PÈRE. - Eh bien, ferme la porte, Ursule. Il est tard.

LA FILLE. - Oui, mon père. - Je ne peux pas fermer la porte, mon père.

LES DEUX AUTRES FILLES. - Nous ne pouvons pas fermer la porte.³²⁹

Ursule, la seule des sœurs à être appelée par son prénom, est aussi la seule à trouver, de temps en temps, sa propre voix à l'intérieur de la pièce. En revanche, ses sœurs continuent de s'effacer dans une unité qui se fait aussi dialogique et, dans ce cas précis, qui prend la forme d'un écho de la réplique de la sœur aînée, comme à souligner la réverbération de l'angoisse dans l'espace fermé du salon. Les dialogues, ainsi, deviennent un autre élément de la mise en scène de l'indéfinition du personnage qui, dans le drame symboliste, s'efface devant l'avancée de l'Invisible.

Le schéma de la communication en ressort parfois discordant, une dissonance s'installant entre des personnages qui semblent perdre, au fur et à mesure, leur identité même à l'intérieur du tissu dialogique. L'introduction de l'Invisible en tant que troisième

³²⁷ Peter SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 59.

³²⁸ *Ibid.*, p. 48.

³²⁹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 17.

personnage dramatique mine l'autonomie et la liberté morale de l'homme. L'état de vacance des personnages est mis en avant par le refus – et cela notamment dans les pièces du premier théâtre maeterlinckien – de mettre au centre du procès d'énonciation le *je*. Il s'agit d'une idée antinomique à la convention théâtrale qui considère le personnage qui parle comme le centre ou l'origine de la parole. Les pronoms, aussi, perdent leur certitude, les constructions impersonnelles et les pronoms indéfinis prenant le dessus sur formes classiques.³³⁰ D'ailleurs, le pronom *on* est très présent dans les pièces maeterlinckiennes, suggérant une association continue d'absence-présence et le triomphe de l'impersonnalité sur la subjectivité. Le *on* maeterlinckien « tend à suspendre la vertu attributive du langage confondu à une généralité toujours fuyante pour le déposséder enfin de toute certitude où il pourrait s'originer comme sujet. »³³¹ De plus, les pièces font un usage profus de l'ambiguïté du pronom *il*. *Les Aveugles* s'ouvre avec la question : « Il ne revient pas encore ? »³³² La situation d'énonciation est particulière (le prêtre est mort, mais il est toujours là), ce qui met en évidence l'ambiguïté du pronom de la non-personne. Pour les personnages sur scène ce pronom renvoie à un personnage qu'ils supposent vivant et seulement temporairement absent. Pour le spectateur-lecteur, ce *il* est déictique car il renvoie à un personnage présent sur scène mais dont l'absence est définitive. Au long du déroulement de la pièce le *il*, pronom banal, deviendra le pronom de la Mort en troisième personne.³³³

Par ailleurs, cette discordance se manifeste aussi dans la structure dialogique des pièces. Les répliques des personnages semblent parfois passer simultanément sur des niveaux différents, créant un effet de dissonance.

MARY. What can have made the grey hen flutter so?
 [*Teigue, a boy of fourteen, is coming in with turf, which he lays beside the hearth.*]
 TEIGUE. They say that now the land is famine-struck
 The graves are walking.
 MARY. What can the hen have heard?
 TEIGUE. And that is not the worst; at Tubber-vanach
 A woman met a man with ears spread out,
 And they moved up and down like a bat's wing.
 MARY. What can have kept your father all this while?³³⁴

³³⁰ Christian BERG, « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, n° XXVIII, 1991, p. 34.

³³¹ *Ibid.*

³³² Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 40.

³³³ Christian BERG, « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *op. cit.*, p. 43.

³³⁴ MARY. Qu'est-ce qui peut avoir agité la poule grise de cette manière ?
 [*Teigue, un garçon de quatorze ans, arrive avec de la tourbe, qu'il pose à côté de la cheminée.*]

Sous forme de dialogues, nous retrouvons des « soliloques croisés »³³⁵, une forme solitaire de la parole qui se développe entre deux personnages qui ne s'adressent pas l'un à l'autre en utilisant la seconde personne du singulier (ou la première). Pierre Longuenesse met en valeur la construction musicale des répliques qui créent ensemble un motif discursif. Ces faux dialogues, en effet, se présentent comme des énoncés juxtaposés où les personnages ne se répondent pas et, dans le cas de notre exemple, les répliques de Mary sont caractérisées par des termes et des tournures récurrents en valeur de refrains. De l'autre côté, les répliques de Teigue, développent en couplets le motif de la rumeur et des faits surnaturels qui entourent la famine, les discours s'unissant autour des motifs du frémissement d'aile, expression imagée de l'inquiétude.³³⁶ Dans *L'Intruse*, nous retrouvons une discordance entre les dialogues qui se croisent au moment de l'arrivée de la servante. En effet, tandis que Le Père échange avec la femme des répliques à propos de détails factuels, à côté se développe un dialogue secondaire qui implique L'Oncle et L'Aïeul et qui tourne autour des perceptions inquiétantes de ce dernier, mettant en valeur le discours subtil qui peut s'entendre sous le discours ordinaire.

Les dialogues de *La Fiaccola sotto il moggio* montrent aussi la recherche d'une discordance à travers la rencontre et l'opposition entre des personnages au langage et au discours antinomiques. En effet, les hommes de la maison, Tibaldo et Bertrando, dans leur lutte vide, inutile et mesquine, utilisent un langage de la classe paysanne, vulgaire et incohérent.³³⁷ D'Annunzio utilise un régionalisme vériste (expressions proverbiales) mais pas du dialecte, ce qui le différencie du théâtre vériste italien qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, voulait mettre en scène la réalité de l'Italie Centro-méridionale. Le dramaturge italien visait le renouvellement du genre tragique, mais sans une vraie révolution stylistique : ce qu'il en reste, ce sont des mouvements du parler archaïque qui deviennent une synthèse entre le tragique et le lyrique. Cet élément dramaturgique, pourtant, enrichit l'atmosphère de suggestion que l'auteur voulait créer, notamment grâce à l'opposition qui se crée avec

TEIGUE. On dit que maintenant le pays a été frappé par une famine / Les tombes marchent.

MARY. Qu'est-ce que la poule pourrait avoir entendu ?

TEIGUE. Et ce n'est pas le pire ; à Tubber-vanach, / une femme a rencontré un homme avec les oreilles écartées, / et elles bougeaient de haut en bas comme des ailes de chauve-souris.

MARY. Qu'est-ce qui peut avoir gardé ton père tout ce temps ?

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 3.

³³⁵ Pierre LONGUENESSE, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques, op. cit.*, p. 166.

³³⁶ *Ibid.*, p. 166-167.

³³⁷ Andrea BISICCHIA, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica, op. cit.*, p. 112.

les répliques de Gigliola et d'Edia Fura. Ces répliques assument, en effet, des réminiscences évangéliques lorsque les deux dernières se heurtent à des personnages tels qu'Angizia et Bertrando. La jeune femme et le *Serparo*, ainsi, sont sacrés devant le public en tant que porteurs de la sainteté dans le monde touché et empoisonné par la culpabilité et la honte, à savoir tout ce qui reste de la maison des Sangro. « Esco, né tornerò. / Mi scalzerò, passata la tua soglia; / gitterò nel torrente i miei calzari »³³⁸ dit le Serparo à sa fille, répétant l'invitation du Christ à ses disciples devant la persécution.³³⁹ Descendant de l'expression évangélique, la malédiction qu'il profère contre sa propre fille devient non seulement encore plus radicale et violente, mais aussi sublime. Répétée contre Bertrando, la réplique : « Non mi toccare. / Esco; né tornerò »³⁴⁰ semble reprendre le *Noli me tangere* christique. Le *Serparo* se défend de tout contact avec la corruption des personnages qui l'entourent, soulignant sa nature sacrée et, ainsi, sa pureté gardée même au cours de la *via crucis* représentée par son passage dans la terre des Sangro.

Cette séparation mystique qui refuse la tangibilité se reflète, donc, dans le parler des personnages tels que Gigliola, le personnage qui a le plus d'affinité avec celui du Serparo. Le langage de la jeune fille, au-delà du conflit verbal direct, s'élève lui aussi sur un plan presque sublime, avec des suggestions bibliques affichant l'identité spirituelle qu'elle partage avec l'homme des serpents.

GIGLIOLA [...]

Anch'io anch'io laggiù, in qualche parte,

 ho una fiaccola rossa

 nascosta sotto il moggio,

 sotto un moggio vecchissimo nascosta

 che non misura più perché non tiene

 più né grano né orzo.³⁴¹

³³⁸ « Je sors, et je ne reviendrai pas. / Je me déchausserai, une fois passé ton seuil ; / je jetterai dans le torrent mes souliers. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1030.

³³⁹ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida: Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani: Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987, op. cit.*, p. 54.

³⁴⁰ « Ne me touche pas. Je sors, et je ne reviendrai pas. »

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1031.

³⁴¹ GIGLIOLA [...] Moi aussi, moi aussi, là-bas, quelque part, / j'ai un flambeau rouge / caché sous le boisseau, / caché sous un boisseau très vieux / qui ne mesure plus parce qu'il ne tient / plus ni le grain ni l'orge. /

Ibid., p. 952.

Le parler de Gigliola est métaphorique, tissé de manière raffinée, et il déplace la pensée dans la dimension du symbole.³⁴² La jeune femme veut se libérer de toute entrave matérielle et décrépite qui l'entoure et qui ne permet pas à sa flamme de respirer pour enfin répandre sa lumière, remarquant sa vocation à rendre enfin perceptible une vérité jusqu'à ce moment restée invisible à tout le monde. Les choix linguistiques de W.B. Yeats démontrent aussi une attention spéciale à l'aspect dialogique en tant qu'élément dramaturgique capable, avec le décor et le jeu des personnages, de réveiller une imagination vivante.³⁴³ En effet, le dramaturge décide d'emprunter dans ses pièces la langue des Irlandais de l'ouest, à son avis celle qui était le moins contaminée par le langage et par la mentalité de l'envahisseur anglo-saxon, celle qui traduisait le plus naturellement la syntaxe et l'imagerie irlandaise en anglais, qui demeurait une deuxième langue.³⁴⁴ L'image vivante créée par Yeats s'associe, de plus, à son effort pour reproduire sur scène une atmosphère de rêverie, ce qui est le fruit, d'un point de vue dialogique, de la juxtaposition délibérée de dialogues entre deux ou plusieurs personnages avec des passages lyriques ou des scènes ritualisées.³⁴⁵ Les dramaturges choisissent ainsi d'exploiter le moyen linguistique et les contrastes qui peuvent résulter de l'opposition de références linguistiques différentes pour faire ressortir, chez certains personnages, une tendance au sublime et à l'ineffable, créant une scène prête à accueillir une tension entre matériel et immatériel à plusieurs niveaux.

Dans des pièces qui ne représentent pas sur scène l'action par des moyens conventionnels, le dialogue assume une valeur différente, pouvant compter sur le jeu de sonorités créé par l'enchaînement de répliques qui semblent parfois souligner la stagnation du développement dramaturgique superficiel. Paul Gorceix souligne comment la pensée de Ruysbroek influence Maurice Maeterlinck aussi dans ses choix concernant les dialogues.³⁴⁶ Le dramaturge belge, en effet, avait été marqué par l'insistance avec laquelle le religieux répétait certains mots, des mots qui prenaient ainsi une amplification

³⁴² Giorgio BARBERI SQUAROTTI, «L'Eroina Intrepida: Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani: Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, op. cit., p. 85.

³⁴³ Una ELLIS-FERMOR, *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 68-69.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

³⁴⁵ James W. FLANNERY, *W. B. Yeats and the idea of a theatre*, New Haven, Yale University Press, 1976, p.84.

³⁴⁶ Paul GORCEIX, « Le défi de Maurice Maeterlinck : un théâtre métaphysique », dans Muriel LAZZARINI-DOSSIN (éd.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIXe & XXe siècles*, Bruxelles, PIE Lang, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », 2004, p. 166.

que V. Kandinsky appelait « résonance intérieure ».³⁴⁷ Les mots prennent une valeur et un rôle nouveaux au moyen de leur puissance vibratoire, capables de « provoquer des émotions ou de générer des images », capables, donc, de communiquer physiquement et directement avec l'âme.³⁴⁸ Vidés de leurs sens référentiel (ou de leur signifié) et de leur attachement à la réalité concrète grâce à la répétition, les mots font apparaître leurs capacités spirituelles et métaphysiques : « seul subsiste, dénudé, le *son* de ce mot. »³⁴⁹ « Peur », « pleure », « fleur », « odeur », autant de mots phonétiquement similaires qui reviennent dans les bouches des personnages maeterlinckiens et qui, perdant leur signification concrète (existant alors seulement comme signifiants), estompent toute relation sémantique, laissant sur scène seulement leurs « résonances » et créant « le climat d'une inquiétante étrangeté. »³⁵⁰

De surcroît, la répétition de certains vocables permet d'attirer l'attention sur les procès perceptifs plus profonds qui sont en cours pendant la pièce. La fin des *Aveugles* nous représente ses protagonistes en proie à un trouble qui atteint, à ce moment-là, son paroxysme. Lorsque le cri de l'enfant voyant, fils de L'Aveugle Folle, interrompt les personnages dans leurs conjectures, les répliques des personnages se font davantage répétitives.

(Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres.)

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - L'enfant pleure !

LA JEUNE AVEUGLE. - Il voit ! il voit ! Il faut qu'il voie quelque chose puisqu'il pleure !

(Elle saisit l'enfant dans ses bras et s'avance dans la direction d'où semble venir le bruit des pas ; les autres femmes la suivent anxieusement et l'entourent.) Je vais à sa rencontre !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - Prenez garde !

LA JEUNE AVEUGLE. - Oh ! comme il pleure ! - Qu'y a-t-il ? - Ne pleure pas. - N'aie pas peur ; il n'y a rien à craindre, nous sommes ici ; nous sommes autour de toi. - Que vois-tu ? - Ne crains rien. - Ne pleure pas ainsi ! Que vois-tu ? - Dis, que vois-tu ?

[...]

LE SIXIÈME AVEUGLE. - Est-ce une femme ?

LE PLUS VIEIL AVEUGLE. - Est-ce que c'est un bruit de pas ?

PREMIER AVEUGLE-NÉ. - C'est peut-être la mer dans les feuilles mortes ?

LA JEUNE AVEUGLE. - Non, non ! ce sont des pas ! ce sont des pas ! ce sont des pas !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - Nous allons le savoir ; écoutez donc les feuilles mortes !

LA JEUNE AVEUGLE. - Je les entends, je les entends presque à côté de nous ! écoutez ! écoutez ! - Que vois-tu ? Que vois-tu ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE. - De quel côté regarde-t-il ?

³⁴⁷ Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1954], Paris, Denoël, 1989 (« Folio Essais »), p. 82, cité par GORCEIX, *ibid.*

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck : essai, op. cit.*, p. 78.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

LA JEUNE AVEUGLE. - Il suit toujours le bruit des pas ! - Regardez ! regardez ! Quand je le tourne il se retourne pour voir... Il voit ! il voit ! il voit ! - Il faut qu'il voie quelque chose d'étrange !...

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE (*elle s'avance*). - Élevez-le au-dessus de nous, afin qu'il puisse voir.

[...]

LA JEUNE AVEUGLE. - Qui êtes-vous ?³⁵¹

La citation en question nous montre en action l'association citée par Paul Gorceix des vocables peur/pleure et, surtout, la répétition de phrases et des verbes, soulignant non seulement le haut degré de tension qui règne parmi les personnages, mais aussi leur procédé cognitif. Nous remarquons la présence itérative des verbes « voir » et « être » en polyptote qui entrent en relation grâce et autour du personnage de l'enfant qui, – au moins d'après les personnages mêmes – en tant que seul personnage voyant, pourrait percevoir l'essence de ce qui se présente devant eux. La perception s'installe aussi au centre du discours entre Gigliola et Angizia, le verbe « regarder » rebondissant dans leurs répliques et prenant une valeur plus profonde.

ANGIZIA.

E che dicevi?

GIGLIOLA.

Serva, che oggi è l'anno.

ANGIZIA.

Bene, sì. Oggi è l'anno. E tu mi guardi.

GIGLIOLA.

Ti guardo.

ANGIZIA.

Bene, sì. Eccomi. Guardami.

Credi ch'io abbia paura?

GIGLIOLA.

Ti guardo.

ANGIZIA.

Che hai da dire? Su via, di', di' tutto.

Parla. Credi che abbassi gli occhi? No,

no, non li abbasso. Credi ch'io non sappia

quel che dicono sempre gli occhi tuoi

quando mi fissi? Dicono:

«Sei tu! Sei tu! Sei tu!» Ebbene, sì,

è vero.³⁵²

³⁵¹ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 73-74.

³⁵² ANGIZIA. « Et qu'est-ce que tu disais ? »

GIGLIOLA. « Servante, je disais qu'aujourd'hui ça fait un an. »

ANGIZIA. « Bien, oui. Aujourd'hui c'est l'an. Et tu me regardes. »

GIGLIOLA. « Je te regarde. »

ANGIZIA. « Bien, oui. Me voilà. Regarde-moi. / Tu crois que j'ai peur ? »

GIGLIOLA. « Je te regarde. »

ANGIZIA. « Qu'est-ce que tu as à dire ? Voyons, dis, dis tout. / Parle. Tu crois que je baisse les yeux ? Non, / non, je ne les baisse pas. Tu crois que je ne sais pas / ce qu'ils disent tout le temps tes yeux / quand tu me regardes fixement ? Ils disent : / « C'est toi ! C'est toi ! C'est toi ! » Eh bien, oui, / c'est vrai. »

Les répliques s'enchaînent créant une polyptote du regard croisé et pénétrant jusqu'aux âmes des deux femmes qui semblent communiquer avec haine mais aussi sans ruse. Les phrases et les questions se font plus courtes et tranchées mettant en évidence l'isotopie du regard et de la communication qui se développe dans l'échange entre les deux femmes qui s'affrontent – et qui, d'ailleurs, s'affronteront – seulement à travers la parole et les yeux.

La scène et l'imagination du spectateur-lecteur se remplissent aussi grâce à des répétitions qui créent un effet d'accumulation d'images. *The Countess Cathleen* recourt à la répétition de formules syntaxiques qui donnent une image concrète d'un contexte difficile à concevoir. En effet, Cathleen, dans la première partie de la pièce, focalise son attention sur le problème de la famine qu'elle croit pouvoir résoudre grâce à ses richesses.

CATHLEEN.
Steward, you know the secrets of my house.
How much have I?
STEWARD. A hundred kegs of gold.
CATHLEEN. How much have I in castles?
STEWARD. As much more.
CATHLEEN. How much have I in pasture?
STEWARD. As much more.
CATHLEEN. How much have I in forests?
STEWARD. As much more.³⁵³

Cathleen demande compte à son régisseur de ses possessions, ce qui nous montre non seulement qu'il s'agit d'un sujet concret dont la jeune femme ne s'occupait pas, mais qu'elle possède un large patrimoine s'élargissant et s'accumulant à chaque réplique, souligné d'ailleurs par les multiples itérations de l'adverbe « much ». Cependant, au-delà de ses murs, le vrai fléau se répand, celui perpétré par les marchands du diable qui accumulent, de leur côté, les âmes des pauvres villageois.

CATHLEEN. How can a heap of crowns pay for a soul?
Is the green grave so terrible a thing?
FIRST MERCHANT. Some sell because the money gleams, and some

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 984-985.

³⁵³ CATHLEEN. Régisseur, tu connais les secrets de ma maison. / Combien je possède ?

REGISSEUR. Cent caisses d'or.
CATHLEEN. Combien je possède de châteaux ?
REGISSEUR. Autant.
CATHLEEN. Combien je possède de pâturages ?
REGISSEUR. Autant.
CATHLEEN. Combien je possède de forêts ?
REGISSEUR. Autant.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 23.

Because they are in terror of the grave,
 And some because their neighbours sold before,
 And some because there is a kind of joy
 In casting hope away, in losing joy,
 In ceasing all resistance, in at last
 Opening one's arms to the eternal flames,
 In casting all sails out upon the wind;
 To this—full of the gaiety of the lost—
 Would all folk hurry if your gold were gone.³⁵⁴

Si Cathleen ne comprend pas pourquoi des hommes choisiraient de vendre leur âme et de s'éloigner ainsi de la possibilité d'une mort chrétienne, Le Premier Marchand semble dresser un inventaire de leurs clients, expliquant leurs raisons. La liste des marchands, composée de répétitions de l'adverbe « some », ouvre la vue à la comtesse sur l'étendue du malheur dans le village et de ses effets sur ses habitants qui ont bien des raisons pour choisir l'échange diabolique, dressant une armée palpable autour de la menace funeste de l'Invisible.

D'ailleurs, *L'Intruse* fait usage de l'effet d'accumulation au moment où L'Âïeul vérifie la présence de sa famille autour de lui, la question « vous êtes là ? » résonnant plusieurs fois dans le salon sombre.³⁵⁵ Le Père, L'Oncle et les trois jeunes filles répondent chacun à son tour – révélant ainsi leurs vrais noms – mais le dernier élément du groupe

³⁵⁴ CATHLEEN. Comment un tas de couronnes peut payer une âme ? / est-ce que le tombeau vert est si terrible ?

LE PREMIER MARCHAND. Certains vendent parce que l'argent brille, et certains, / parce qu'ils craignent le tombeau, / et certains parce que leurs voisins ont vendu avant, / et certains parce qu'ils éprouvent une certaine joie / en abandonnant tout espoir, en perdant toute joie, / en cessant toute résistance, en, enfin, / ouvrant leurs bras aux flammes éternelles, / en lançant toutes les voiles au vent ; / vers cela - pleins de l'insouciance du perdu - / tous se hâteraient tout le monde si ton argent s'était envolé. *Ibid.*, p. 31.

³⁵⁵ L'ÂÏEUL. - Il ne faut pas essayer de me tromper ; je sais ce que je sais ! - Combien sommes-nous ici ?

LA FILLE. - Nous sommes six autour de la table, grand-père.

L'ÂÏEUL. - Vous êtes tous autour de la table ?

LA FILLE. - Oui, grand-père.

L'ÂÏEUL. - Vous êtes là, Paul ?

LE PÈRE. - Oui.

L'ÂÏEUL. - Vous êtes là, Olivier ?

L'ONCLE. - Mais oui, mais oui ; je suis ici, à ma place ordinaire. Ce n'est pas sérieux, n'est-ce pas ?

L'ÂÏEUL. - Tu es là, Geneviève ?

UNE DES FILLES. - Oui, grand-père.

L'ÂÏEUL. - Tu es là, Gertrude ?

UNE AUTRE FILLE. - Oui, grand-père.

L'ÂÏEUL. - Tu es ici, Ursule ?

LA FILLE AÎNÉE. - Oui, grand-père, à côté de vous.

L'ÂÏEUL. - Et qui est-ce qui s'est assis là ?

LA FILLE. - Où donc, grand-père ? - Il n'y a personne.

L'ÂÏEUL. - Là, là, au milieu de nous ?

LA FILLE. - Mais il n'y a personne, grand-père !

Maurice MAETERLINCK, « *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 26-27.

se soustrait à la somme des parties, devenant un élément énigmatiquement négatif, « personne ». Ce mot, notamment dans sa fonction pronominale négative, revient de manière fréquente au cours de la pièce pour décrire le manque de référence concrète dans le procédé perceptif du mouvement.

L'AÏEUL. - Et tu ne vois personne, Ursule ?

[...]

LA FILLE. - Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin, grand-père.

L'AÏEUL. - Qui est-ce ?

LA FILLE. - Je ne sais pas, je ne vois personne.

L'ONCLE. - C'est qu'il n'y a personne.

[...]

LE PÈRE. - Tu ne vois personne ?

LA FILLE. - Personne, mon père.³⁵⁶

Le vocable se fait ainsi écho d'une présence qui essaie de se manifester, rebondissant parmi les personnages, comme ces paroles dont M. Maeterlinck parlait qui « ne prennent d'importance que de ce qu'elles tombent dans le gouffre au bord duquel se joue le drame et y retentissent d'une certaine façon qui donne à croire que l'abîme est très vaste parce que tout ce qui s'y va perdre y fait un bruit confus et assourdi. »³⁵⁷

Le sentiment de précarité qui enveloppe les personnages est également révélé par la fréquence des questionnements et par l'usage courant d'une modalisation exprimant le doute. L'Aïeul est obligé de s'appuyer sur les personnes qui l'entourent pour surmonter ses limites physiques, ce qui le pousse à faire accompagner chacune de ses perceptions par des questions (notamment des questions adressées à Ursule) afin de donner un sens à ce qu'il perçoit. De même, *Les Aveugles* est composée du questionnement de ses personnages qui manquent, cependant, fatalement de guide. Hadar Tayitta avance que ces questions seraient une expression du « besoin métaphysique de se définir dans l'espace et dans le temps »,³⁵⁸ un besoin partagé par tous ceux qui s'interrogent sur leur propre essence et sur leur propre voyage et destin, interprété, ici, par des personnages qui sont eux-mêmes des « êtres métaphysiques sans liens historiques, sociaux ou psychologiques. »³⁵⁹ Le questionnement, d'ailleurs, accompagne les personnages des *Aveugles* dans leur quête et dans leur mouvement, la prépondérance de questions verbales étant comparable à ses équivalents physiques et gestuels, à savoir leurs trébuchements,

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁷ Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I, op. cit.*, p. V.

³⁵⁸ Tayitta HADAR, « L'angoisse métaphysique dans "Les Aveugles" de Maeterlinck », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 2, n° 1/2, 1973, p. 70.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

tâtonnements et chutes.³⁶⁰ La modalité interrogative souligne la recherche d'un contact humain à l'intérieur d'un espace qui est devenu inhospitalier et néfaste. Les questions deviennent ainsi l'affichage d'une humanité qui se poursuit dans l'incertitude de l'inconnu, une humanité qui maintient, dans l'échange représenté par les questions, une communication ouverte.

La modalisation utilisée par les personnages, également, dans leurs répliques, met en lumière la réaction de l'homme dans une situation apparemment ambiguë et obscure. Nous retrouvons, notamment dans la bouche des personnages *avertis*, des modalisateurs qui expriment leurs doutes devant une réalité qui n'est plus cohérente avec ce qui est conventionnellement accepté. L'expression « il me semble » abonde dans les répliques de L'Aïeul, principal récepteur des stimuli troublant l'attente de *L'Intruse*. Cette expression témoigne de son hésitation devant une perception et une sensation qui ne s'alignent pas à celle de son groupe familial et qui, par conséquent, risquent de l'exclure de sa famille et, surtout, de démasquer son ignorance. « LA FILLE. - Je ne sais pas au juste ; je crois que c'est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l'ombre de la maison. »³⁶¹ Ursule se trouve à la fenêtre et elle devient, pour le groupe des personnages assis et immobiles, réticents à sortir de leur condition d'aveuglement, une vue sur l'extérieur de la maison. Sa réaction aux événements que ses perceptions lui présentent à l'expérience, veut souligner que sa reconstruction dialogique de la réalité externe n'est que le fruit de son expérience interne, privée des fondements objectifs qui lui permettraient d'être comprise par le reste des personnages. Les mêmes conditions se reproduisent dans *Les Aveugles* où un personnage tel que La Plus Vieille Aveugle se retrouve, malgré elle, à devenir la chroniqueuse d'un passé et d'un présent que les autres personnages semblent ignorer. Sa perception étant limitée physiquement, la femme nuance ses propos en les attribuant à un sujet indéfini (« on dit que », « il paraît que »), ou en les modalisant, elle aussi, avec le verbe *croire*. « Maintenant, je crois qu'il est allé chercher du pain et de l'eau pour la folle. Il a dit qu'il lui faudrait aller très loin, peut-être. Il faut attendre. »³⁶² La Plus Vieille Aveugle ne peut qu'exprimer sa conjecture, créée sur la base de toutes les données recueillies à travers son écoute attentive. Gerard Dessons, de plus, souligne la volonté, de la part de Maurice

³⁶⁰ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 177.

³⁶¹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », op. cit., p. 18.

³⁶² Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », op. cit., p. 44.

Maeterlinck, de modaliser, à travers les didascalies, l'expérience non seulement des personnages, mais aussi des spectateurs-lecteurs. : « *Il semble à certains qu'on entende, très vaguement, un bruit comme de quelqu'un qui se lèverait en toute hâte* »³⁶³ cite une des didascalies finales de *L'Intruse*. La phrase enchaîne bien six modalisateurs (« Il semble », impersonnel de l'apparence : « à certains », sujet logique indéfini ; « très vaguement », intensif de l'imprécis ; « un bruit comme », prédication analogique ; « de quelqu'un », sujet indéfini, « qui se lèverait », valeur hypothétique de la forme verbale »³⁶⁴) et elle reflète largement l'attitude de locution que les personnages de la pièce maeterlinckienne ont démontré jusqu'au bout de l'action, laissant le spectateur-lecteur dans l'incertitude des perceptions qu'ils pensent partager.

Ces instances s'accompagnent par la multiplication des « je ne sais pas » et de l'usage du mode conditionnel.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il serait temps de rentrer à l'hospice.
PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Il faudrait savoir où nous sommes.
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ. - Il fait froid depuis son départ.
PREMIER AVEUGLE-NÉ. - Il faudrait savoir où nous sommes !³⁶⁵

Les personnages voudraient rentrer à l'hospice mais la condition nécessaire pour retrouver la route ne peut pas être remplie parce que personne ne sait et n'est capable d'accéder à cette information, les condamnant au statisme. Le conditionnel, dans sa forme *should* (devoir), est également utilisé par Cathleen lorsqu'elle se présente sur scène. Associé encore une fois au verbe *savoir* (*know*), le verbe modal en question, se multiplie dans les répliques de la comtesse pour décrire une situation de familiarité qui est désormais perdue. En effet, le paysage connu autrefois par elle, par Oona et par Aleel – le chemin pour le château qu'ils auraient dû connaître –, se sont transformés en un environnement indéfini et étranger. Une situation similaire de dépaysement nous est décrite par les répliques de Tibaldo à Gigliola qui, réveillée après un an de stase et perturbée par ses rêves de vengeance, devient un personnage insolite aux yeux de son père.

TIBALDO.
Non ti devo sorridere... Perché?
Ti faccio male... Non so... Lascia allora
ch'io mi metta in ginocchio avanti a te,

³⁶³ Maurice MAETERLINCK, « *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁴ Gerard DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 48.

³⁶⁵ Maurice MAETERLINCK, « *Les Aveugles* », *op. cit.*, p. 40.

figlia. Non so che altro potrei, figlia,
ora. Tu no, non mi faresti male
se tu mi calpestassi.
Ma ti benedirei.³⁶⁶

Tibaldo ne semble pas capable de gérer sa culpabilité et la vision d'une Gigliola agitant ouvertement le drapeau de la vérité. Les points de suspension, la répétition de « je ne sais pas » transmettent son désarroi devant un langage qu'il ne peut pas déchiffrer. Dépourvu des moyens de bien communiquer avec sa fille, son discours se transforme en un tâtonnement autour d'elle, culminant en sa complète soumission à Gigliola et à sa volonté. Les personnages sont bouleversés par les événements et surtout par l'avènement de l'inconnu et de l'Invisible dans leur vie, ce qui se traduit, dans le parler, en idées et insinuations qui mettent en lumière la perte de toute certitude vis-à-vis d'une réalité à l'apparence consolidée.

Les incertitudes et les répétitions, ces éléments du dialogue qui ne semblent pas avoir d'importance dans le développement de l'action, représentent, pourtant, un élément fondamental de la vision dramaturgique du premier théâtre maeterlinckien. Dans son essai *Le Tragique quotidien*, Maurice Maeterlinck met en rapport deux types de dialogues théâtraux : le « dialogue extérieurement nécessaire » et le « dialogue au second degré ».

« [...] il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. [...] »³⁶⁷

Élément déterminant la qualité d'une pièce théâtrale et, notamment, sa « portée ineffable », le « dialogue au second degré » contraste, avec sa tendance transcendante, tous ces mots voulant expliquer la vérité apparente décrivant « je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité. »³⁶⁸ Ces mots apparemment superflus ne semblent pas intelligibles ou logiques mais, avec un regard plus attentif, nous remarquons que ce sont les mots avec lesquels on peut communiquer avec l'âme. Il s'agit souvent d'interjections, des cris d'angoisse ou de surprise comme les

³⁶⁶ TIBALDO. Je ne dois pas te sourire... Pourquoi ? / Je te fais mal... Je ne sais pas... Laisse-moi, donc / m'agenouiller devant toi, / ma fille. Je ne sais pas quoi d'autre je pourrais, ma fille, / maintenant. Toi non, tu ne me ferais pas du mal / si tu me marchais dessus. / Mais je te bénirais.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 971.

³⁶⁷ Maurice MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », *op. cit.*, p. 173.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 174.

très courants « Oh ! » ou « Ah ! ». ³⁶⁹ Des paroles décousues expriment la connaissance du personnage, suggérant une atmosphère d'inquiétude où « l'on perçoit bien des choses non seulement inexprimées mais inexprimables ». ³⁷⁰

Un principe poétique comparable à l'*écholalie* se décèle dans les échanges dialogiques des pièces maeterlinckiennes. Comme chez les personnes atteintes par cette pathologie du langage, les personnages se retrouvent souvent à répéter les derniers mots ou les dernières syllabes de leur interlocuteur (reprise dernière syllabe « Moi aussi – Silence – Il me semble [...] » ; répétition d'un mot entier « Tu ne vois *personne* ? – *Personne*, grand-père. ») Ce jeu d'échanges affiche une tension « entre la discontinuité des répliques et le continu rythmique de la parole du drame. » ³⁷¹ La même tension se manifeste lors de répliques ayant une reprise de la dernière voyelle prononcée, comme dans le cas de « Qu'allons-nous faire en attendant ? – En attendant quoi ? » ; « N'importe où ! – Où irions-nous ? ». Les répliques ne se répondent pas, même si elles se font écho : elles servent à faire entendre « que quelque chose de continu les traverse, qui fait reposer le dialogue non sur l'argumentation ou l'échange d'informations, mais sur un mouvement qui ne cesse de défaire les responsabilités individuelles. » ³⁷² De surcroît, Arnaud Rykner affirme que c'est en raison de l'absence de concaténation dialogique que ces « choses » deviennent « exprimables », car l'énoncé retrouve son sens dans l'espace qui s'ouvre entre les répliques, en suivant le mécanisme de symbolisation déjà analysé par Todorov dans son *Symbolisme et interprétation*. ³⁷³ Comme dans le modèle todorovien en effet, une partie des dialogues de Maeterlinck semblent non pertinents. La distanciation entre la signification de la réplique en soi et le sens global donné par l'entière du dialogue se fait évidente, appelant ainsi le lecteur-spectateur à l'interprétation du texte. Rykner identifie dans les didascalies maeterlinckiennes et dans les points de suspension des indices textuels d'une volonté de la part du dramaturge belge de stimuler un « réflexe interprétatif » car ces éléments évoquent « une couche de silence qu'il faut traverser pour

³⁶⁹ Lado KRALJ, « Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig », *Babel. Littératures plurielles*, n° 6, 2002, p.243.

³⁷⁰ Gaston COMPÈRE, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Palais des Académies, Bruxelles, 1955, p. 127, cité par Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996, p. 300.

³⁷¹ Gerard DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, op. cit., p. 80.

³⁷² *Ibid.*, p. 81.

³⁷³ Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, op. cit., p. 300-301.

accéder au sens. »³⁷⁴ La signifiante se transforme, de cette manière, en une construction du sens et, surtout, elle se déplace des mots au « vide qui les suit et les aspire [...] ». »³⁷⁵ L'Invisible se montrant, dans notre corpus, à travers ses effets, un travail réfléchi sur la partie dialogique des pièces est mis en œuvre par les dramaturges, qui remettent en discussion les fondements de la communication, en recherchant d'autres modalités qui vont au-delà des mots pour faire retentir les vibrations de l'Invisible dans l'esprit du spectateur-lecteur.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 302.

³⁷⁵ *Ibid.*

C. Le Silence.

Maurice Maeterlinck a dédié le premier essai du *Trésor des Humbles* au sujet du « Silence », état d'âme, d'après lui, le plus fécond, « l'élément dans lequel se forment les grandes choses [...] »³⁷⁶ Ici, le dramaturge belge souligne l'importance et le potentiel communicatif d'un silence actif.

Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. Les lèvres ou la langue peuvent représenter l'âme de la même manière qu'un chiffre ou un numéro d'ordre représente une peinture de Memlinck, par exemple, mais dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire.³⁷⁷

Une communication autre peut se développer au-delà des mots, nous l'avons vu, et cela se fait dans le silence. « Il grido della bestia / impazzata ha risposto ad un silenzio / lungo che le diceva fissamente: / “Sei tu.” »³⁷⁸ Tibaldo décrit à Donna Aldegrina le violent échange entre Gigliola et Angizia, là où ce sera le silence et non pas les mots de la jeune fille de provoquer, enfin, la confession de sa nouvelle épouse. Dans le silence de Gigliola, en effet, le couple criminel peut déceler davantage une accusation que la parole ne semble pas encore en mesure de définir. Le potentiel communicatif du silence est aussi décrit par Aleel lors de la scène des adieux avec Cathleen, scène caractérisée par des gestes sentimentaux ébauchés ou étouffés, laissant transparaître l'impossibilité de donner une forme concrète à un amour impossible.

ALEEL. Being silent,
I have said all, yet let me stay beside you.
CATHLEEN. No, no, not while my heart is shaken. No,
But you shall hear wind cry and water cry,
And curlew cry, and have the peace I longed for.
ALEEL. Give me your hand to kiss.
CATHLEEN. I kiss your forehead.
And yet I send you from me. Do not speak;
There have been women that bid men to rob
Crowns from the Country-under-Wave or apples
Upon a dragon-guarded hill, and all
That they might sift the hearts and wills of men,
And trembled as they bid it, as I tremble
That lay a hard task on you, that you go,
And silently, and do not turn your head.
Good-bye; but do not turn your head and look;
Above all else, I would not have you look.

³⁷⁶ Maurice MAETERLINCK, « Le silence », *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 7.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁷⁸ « Le cri de la bête / folle a répondu à un silence / long qui lui disait fixement / “ C'est toi.” » Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, op. cit., p. 1005.

[*Aleel goes.* ³⁷⁹

Les voies des deux protagonistes doivent se séparer fatalement, car leurs destins et leurs visions du monde tronquent un avenir qu'ils n'auraient pas pu, de toute manière, partager. L'échange entre les deux jeunes dépasse l'aspect sensoriel, transcendé par la communication entre deux âmes qui se perçoivent au-delà de l'écoute et du regard. Les silences de leur communication s'opposent aux rumeurs brutes qui les entourent. Si le présent de Cathleen est hanté par les cris de souffrance qu'elle entend depuis le village, elle envisage, dans le futur paisible et rassurant d'Aleel, le même qu'il lui avait offert, un abri où l'on entend le « cri du vent et le cri de l'eau / et le cri du courlis, et vous aurez la paix dont [elle] rêve. » Le silence semble, ainsi, les définir et les élever par rapport aux éléments concrets et sensibles qui peuplent leur monde matériel, ce qui fait ressortir davantage leur connexion avec l'insaisissable et l'Invisible.

L'opposition du silence au parler est aussi utilisée au niveau dramaturgique afin d'incarner et de mettre en lumière d'autres grandes oppositions qui apparaissent centrales dans les pièces. Dans *La Fiaccola sotto il moggio*, le silence s'associe à l'immobilisme en tant que réaction à l'inimaginable.

GIGLIOLA. [...]

Non mi fu medicina il mio silenzio.

Oggi fa l'anno che mia madre cadde
nella tagliuola orrenda, tratta fu
all'insidia impensata, presa fu
dall'astuzia selvaggia
nell'ordegno di morte... Ah, ecco il giorno!
Oggi parlo, se il dubbio è verità.
*Si solleva agitata.*³⁸⁰

³⁷⁹ ALEEL. En silence / j'ai tout dit, mais laissez-moi rester à côté de vous.

CATHLEEN. Non, non, pas lorsque mon cœur est bouleversé. Non, / mais vous entendrez le cri du vent et le cri de l'eau / et le cri du courlis, et vous aurez la paix dont je rêve.

ALEEL. Donnez-moi votre main pour que je l'embrasse.

CATHLEEN. J'embrasse votre front. / Mais je vous éloigne de moi. Ne parlez pas ; / Il y a eu des femmes qui ont demandé aux hommes de voler / des couronnes du Pays-sous-la-vague [*Tír na nÓg* ou la « Terre de la jeunesse éternelle », lieu la mythologie irlandaise] ou des pommes / d'une colline présidée par un dragon, et tout/ ce qu'ils pourraient séparer des cœurs et de la volonté des hommes, / et elles tremblaient en leur demandant, comme je tremble / en faisant peser cette lourde charge sur vous de partir, / et silencieusement, et sans retourner la tête. / Aurevoir ; mais ne retournez pas la tête et ne regardez pas ; / Surtout, je ne veux pas que vous regardiez.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 27-28.

³⁸⁰ GIGLIOLA. [...] Le silence n'a pas été un bon remède. / Aujourd'hui cela fait une année depuis que ma mère tomba / dans l'horrible piège à mâchoire, traquée / par la ruse sauvage / dans cette machine mortelle... Ah, voilà le jour ! / Aujourd'hui je parle, si le doute est vérité. / *Elle se lève agitée.*

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 947.

Pendant un an, la jeune femme s'est blottie dans le silence et dans l'immobilité, réaction à un événement traumatique, mais aussi, selon ses propres mots, effort et action conscients de guérison. Ses blessures toujours ouvertes, elle décide de marquer l'anniversaire de la mort de sa mère et, surtout, la révolution advenue dans son esprit, avec l'annonce de son intention de parler et, par conséquent, d'agir, marquant l'opposition avec son silence initial. La même opposition est reprise plus loin, lors de l'entrée sur scène de Tibaldo qui interrompt la conversation du groupe familial, centre de la scène II du deuxième acte. En effet, la scène III s'ouvre dans le silence de la famille qui accompagne les pas de l'homme au milieu d'eux.

TIBALDO, *convulso e smarrito*.
 Nessuno parla più... Questo silenzio...
 Entra un'ombra? uno spettro v'apparisce?
 Tutti muti, di pietra.
 Eri tu che parlavi, Simonetto...
 Ti sei levato... Come stai? Ti senti
 meglio?³⁸¹

Le silence de la famille correspond à leur réaction de sidération, soulignée par la métaphore statuaire de Tibaldo, devant le crime perpétré à l'intérieur de leur noyau, un immobilisme qui, au contraire de celui de Gigliola, persistera tout au long de la pièce. En refusant de continuer leur conversation en présence de Tibaldo, Simonetto, Donna Aldegrina, Annabella et Benedetta refusent non seulement de reconnaître l'événement, mais aussi de reconnaître et d'admettre l'homme dans le groupe familial ou simplement comme être humain. Leur réaction est, encore une fois, une non-action : au parler, ils opposent le silence.

Le silence, au niveau poétique des pièces, ne se limite pas, pourtant, à la *doxa* qui le définit comme une « absence de langage », mais il s'ouvre à la désignation « des paroles qu'on n'entend pas dans le tumulte des signes, et que le poème, précisément, donne à entendre. »³⁸² Les personnages *avertis* se retrouvent souvent à créer un lien d'interprétation entre le silence perçu et leur public, que ce soit fictif ou réel. Dans *Les Aveugles*, c'est La Jeune Aveugle qui désigne le prétendu non-dit du prêtre en y retrouvant une signification à laquelle elle (ou les autres), dans ses limites, n'aurait pas participé.

³⁸¹ TIBALDO, *frénétique et égaré*. / Plus personne ne parle... Ce silence... / Une ombre entre ? un spectre apparaît ? / Tous muets, de pierre. / c'était toi qui parlais, Simonetto... / Tu t'es levé... Comment vas-tu ? Tu te sens / mieux ?
Ibid., p. 997.

³⁸² Gerard DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème, op. cit.*, p. 67.

Cathleen recherche, également, parmi les stimuli auditifs humains, les traces d'un silence qui renferme un message transcendant.

CATHLEEN. Be silent. [*The cry ceases.*] Have you seen nobody?
[...]
[*A man with keys at his girdle has come in while she speaks. There is a general murmur of 'The porter! the porter!'*]
PORTER. Demons were here. I sat beside the door
In my stone niche, and two owls passed me by,
Whispering with human voices.
OLD PEASANT. God forsakes us.
CATHLEEN. Old man, old man, He never closed a door
Unless one opened. I am desolate
Because of a strange thought that's in my heart;
But I have still my faith; therefore be silent;
For surely He does not forsake the world,
But stands before it modelling in the clay
And moulding there His image.
[...]
[*Peasants cross themselves.*]
Yet leave me now, for I am desolate.
I hear a whisper from beyond the thunder. [*She comes from the oratory door.*]³⁸³

Les cris des paysans effrayés envahissent la scène et c'est à Cathleen de les ramener à un silence qui représente non seulement une nouvelle communion avec Dieu, mais aussi un état d'où pouvoir l'entendre au-delà de toute distraction matérielle.

Par ailleurs, le silence ou la recherche délibérée du silence comme dans le cas de M. Maeterlinck, se trouve en opposition à la forme théâtrale même. Les pièces de la *Petite Trilogie de la mort* mettent en scène des personnages qui s'éloignent de plus en plus d'un usage actif de la parole, devenant, comme le dramaturge les décrivait dans la préface à son *Théâtre*, des « somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible. »³⁸⁴ Le personnage se dissout pour laisser la place à la vérité dissimulée de l'être humain et cette démarche, finalement, appelle, chez le dramaturge belge, à un changement fondamental de la forme dialogique théâtrale. En effet, anticipant les écrits

³⁸³ CATHLEEN. Taisez-vous. [*Le cri s'arrête.*] Vous n'avez vu personne ?

[...]

[*Un homme avec des clés à sa ceinture entre dans la salle pendant qu'elle parle. Il y a un murmure général, « Le portier ! Le portier ! »*]

LE PORTIER. Des démons étaient ici. J'étais assis près de la porte / dans ma niche de pierre, et deux chouettes sont passées à côté de moi, / chuchotant avec une voix humaine.

UN VIEUX PAYSAN. Dieu nous abandonne.

CATHLEEN. Vieil homme, vieil homme. Il n'a jamais fermé une porte / sans qu'une autre ne soit ouverte. Je suis affligée / par une étrange pensée qui est dans mon cœur ; / mais j'ai encore ma foi ; ainsi, taisez-vous ; / car c'est sûr, Il n'abandonne pas le monde, / mais il y reste devant lui modelant l'argile / façonnant Son image. / [...] [*Les paysans se font le signe de la croix.*] Mais laissez-moi seule maintenant, car je suis affligée. / J'entends un murmure au-delà du tonnerre. [*Elle arrive de la porte de l'oratoire.*]

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 32-33.

³⁸⁴ Maurice MAETERLINCK, « Préface », dans *Théâtre I, op. cit.*, p. II.

d'E. G. Craig de presque vingt ans, M. Maeterlinck entreprend de disjoindre l'association conventionnelle entre la parole et sa source, de manière que le verbe puisse reprendre ses « multiples échos. » Le théâtre moderne avait contribué, pour les dramaturges symbolistes, non seulement à l'appauvrissement du verbe, dû à la tendance à vouloir l'incarner dans un personnage, mais aussi à la perte « de cette part silencieuse qui est la sienne et qui seule permet de la faire résonner. »³⁸⁵ L'acteur des pièces maeterlinckiennes, ainsi, doit se transformer en un objet³⁸⁶, dans le moyen passif de transmission d'une parole qui n'est plus la sienne. « La parole traverse ainsi la scène, venue d'ailleurs, rayonnant alentour, trouvant dans le silence qui isole les personnages l'écho qui la fait vivre »,³⁸⁷ ainsi Rykner décrit-il la dynamique qui s'installe dans les conversations des pièces maeterlinckiennes, où l'écart entre les personnages devient l'espace du silence, le troisième terme du dialogue. Entre un locuteur et un allocuteur incertains s'insère le troisième personnage, l'Invisible, médiatisant un dialogue qui se fait triangulaire. Ce dernier s'empare de la parole des personnages, l'engloutissant dans son vide et la condamnant, elle qui serait chargée de le rendre perceptible, à l'échec.

Le silence qui se répand dans les pièces n'est pas, semble-t-il, le « silence actif » dont M. Maeterlinck parlait dans son essai, mais un « silence passif ».

Les autres grands silences, ceux de la mort, de la douleur ou du destin, ne nous appartiennent pas. Ils s'avancent vers nous, du fond des événements, à l'heure qu'ils ont choisie, et ceux qu'ils ne rencontrent pas n'ont pas de reproches à se faire.³⁸⁸

Le silence enveloppe la scène lorsque la Mort s'installe parmi les hommes, nous le voyons à la fin de *L'Intruse*, où les personnages, à l'exclusion de L'Aïeul, agissent et réagissent de manière silencieuse à l'entrée significative de la Sœur de charité sur scène ou au moment où Cathleen s'éteint dans les bras d'Oona, lorsque les paysans appellent à plusieurs reprises leurs compagnons au silence.³⁸⁹ W.B. Yeats, par ailleurs, avait déjà

³⁸⁵ Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, op. cit., p. 291-292.

³⁸⁶ Maeterlinck, d'ailleurs, imaginait, nous l'avons vu, des pièces jouées par des marionnettes ou par des androïdes.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 299.

³⁸⁸ Maurice MAETERLINCK, « Le silence », *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 24.

³⁸⁹ [*Oona takes her in her arms. A woman begins to wail.*

PEASANTS. Hush!

OTHER PEASANTS. Hush!

PEASANT WOMEN. Hush!

OTHER PEASANT WOMEN. Hush!

Trad. [*Oona la prend dans ses bras. Une femme commence à gémir.*

LES PAYSANS. Chut !

évoqué le silence qui entoure l'événement de la mort dans l'exergue de *The Countess Cathleen*, où le poète irlandais cite *The Lament of Morian Shehone for Mary Burke*, un ancien *caoineadh* irlandais (chanson de lamentation). « The sorrowful are dumb for thee »³⁹⁰ invoque la traduction choisie par Yeats, citation qui lie étroitement le silence à la perte³⁹¹ et au vide.

La place du silence dans les pièces, d'ailleurs, s'étend au fur et à mesure du rapprochement de la Mort aux noyaux familiaux.

L'AÏEUL. - Est-ce que la fenêtre est ouverte, Ursule ?

LA FILLE. - Oui, grand-père, elle est large ouverte.

L'AÏEUL. - On ne dirait pas qu'elle est ouverte ; il ne vient aucun bruit du dehors.

LA FILLE. - Non, grand-père, il n'y a pas le moindre bruit.

LE PÈRE. - Il y a un silence extraordinaire.

LA FILLE. - On entendrait marcher un ange.

L'ONCLE. - Voilà pourquoi je n'aime pas la campagne.³⁹²

Le silence « extraordinaire » dont parle Le Père, affirme Arnaud Rykner, ne se réfère pas à un élément fantastique, mais plutôt à sa nature extra-dialogique, car importé depuis l'extérieur. Plus qu'une stratégie des locuteurs ou d'un élément dialogique intra-personnel, ce silence est donné comme situation, une situation qui leur est imposée par la relation étroite entre les personnages et leurs alentours.³⁹³ Du jardin mais aussi des deux pièces fermées où demeurent la mère et l'enfant le silence prend sa place dans le système dialogique de la pièce avec la multiplication des didascalies (8) qui en signalent la présence et l'intromission.

L'AÏEUL. - Il me semble que l'horloge fait tant de bruit !...

LA FILLE AÏNÉE. - C'est qu'on ne parle plus, grand-père.

L'AÏEUL. - Mais pourquoi vous taisez-vous tous ?³⁹⁴

L'espace et les personnages convergent jusqu'à se fondre dans le même silence, une convergence que L'Aïeul met en lumière avec sa question trahissant des soupçons sur sa signification. « Nous avons l'habitude de passer sous silence tout ce que notre main

LES AUTRES PAYSANS. Chut !

LES PAYSANNES. Chut !

LES AUTRES PAYSANNES. Chut !

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 47.

³⁹⁰ « Pour toi, les attristés en deviennent mutiques. »

Ibid., p. 2.

³⁹¹ Michael MCATEER (éd.), *Silence in Modern Irish Literature*, Leiden, Brill, 2017, p. 2-3.

³⁹² Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 32.

³⁹³ Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck, op. cit.*, p. 288.

³⁹⁴ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 32.

n'atteint pas »³⁹⁵ évoquait M. Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles*, mettant en lumière le rapport fondamental, pour l'homme, entre la cognition de la réalité et sa perception. Devant l'avancée de l'Invisible, la parole devient ainsi impuissante car l'homme ne peut pas le cerner, ni avec ses mains, ni avec ses mots. Comme l'explique le critique Alfred Vallette dans sa recension de *L'Intruse*, l'association de la Mort et du silence, se fait ainsi naturelle, « Quelque suggestif qu'il soit, un son a une cause définie, c'est un fait qui s'analyse et s'explique : le silence est la grande inconnue, l'X éternel, et il ne s'explique pas plus que la Mort, deux abstractions égales. »³⁹⁶

Enfin, un autre type de silence attire l'intérêt du symbolisme au théâtre, celui de l'aliénation. Parmi les sciences qui se développent autour de la moitié et de la seconde partie du XIX^{ème} siècle, la neurologie et la psychanalyse sont celles qui ont le plus influencé les dramaturges symbolistes. Maints écrivains se retrouvaient, en effet, aux cours publics donnés les mardis par Jean-Martin Charcot, neurologue à l'origine de l'école de la Salpêtrière. Ses travaux sur l'hypnose et sur l'hystérie passionnent de nombreux artistes qui étudient les cas présentés par Charcot en tant qu'inspiration pour la scène. C'est le cas de Sarah Bernhardt, qui visitait des patients épileptiques, cataleptiques et lunatiques de la Salpêtrière afin de perfectionner ses représentations de l'angoisse ou de la folie sur scène.³⁹⁷ De plus, certains symptômes des patients hystériques comme la perte de la parole, deviennent des outils et des impératifs nouveaux pour penser à la voix dramatique.³⁹⁸ Des pièces telles que *Les Aveugles* connectent le silence avec des pathologies psychologiques dans un contexte qui demeure diffus et inexplicable. Michael McAteer affirmera, d'ailleurs, que Maurice Maeterlinck serait l'initiateur de la « symptomatologie du silence »³⁹⁹, un concept qui s'aligne à la figure de l'aveugle que les personnages (et Maeterlinck même dans la liste des personnages) appellent « la Folle ». D'après eux, elle « ne parle plus depuis qu'elle a eu son enfant »⁴⁰⁰ mais, « on dit », elle verrait encore par moments. Personnage qui ne s'exprime pas par mots, elle semble pourtant communiquer et cela notamment avec le spectateur-lecteur, le seul à

³⁹⁵ Maurice MAETERLINCK, « Les Avertis », *op. cit.*, p. 55

³⁹⁶ Alfred VALLETTE, « Maurice Maeterlinck et Charles Van Lerberghe », *Mercure de France*, octobre 1890, p. 379.

³⁹⁷ Michael MCATEER (éd.), *Silence in Modern Irish Literature*, *op. cit.*, p. 41.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁰ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », *op. cit.*, p. 59.

pouvoir percevoir et comprendre la signification et la symbolique de son jeu sur scène, ce qui nous est annoncé par les didascalies internes, « (*L'aveugle folle se frotte violemment les yeux en gémissant et en se tournant obstinément vers le prêtre immobile.*) »⁴⁰¹ Avec son enfant, elle est la seule du groupe à pouvoir appréhender la présence du prêtre au centre de la scène et ce potentiel semble être confirmé par une gestuelle qui trahit le désarroi et la détresse d'une vision inquiétante et menaçante que, pourtant, elle n'est pas en mesure de communiquer. Des nouveaux outils et impératifs sur comment penser la voix dramatique se développent ainsi chez les dramaturges symbolistes autour de cette nouvelle fascination pour des dysfonctions médicales et psychologiques.⁴⁰² Si l'élément humain des pièces réagit par du désarroi, mettant surtout en scène l'échec dans la communication de et avec l'Invisible, c'est dans l'élément dramatique inanimé que l'Invisible ressort aux contours le plus nets.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰² Michael MCATEER (éd.), *Silence in Modern Irish Literature*, *op. cit.*, p. 37.

2. Dramaturgie des contrastes.

« - Que des contradictions !
- Eh ! si je chargeais ma voiture tout de même côté, je verserai. »⁴⁰³
Remy de Gourmont, *Promenades Philosophiques*.

A. Lumière et ombre.

Si les dramaturges et les metteurs en scène symbolistes remettent en question certains des fondements sensoriels de la pratique théâtrale, l'espace scénique demeurera essentiellement un espace engageant volontairement le spectateur-lecteur aussi du point de vue visuel. Le jeu des acteurs se fait souvent à peine perceptible et les dramaturges y suppléent volontiers des oppositions entre lumière et ombre qui donnent plus de profondeur aux drames en jouant avec leur statisme. Le choix d'un espace scénique unique dans *La Fiaccola sotto il moggio* pourrait se lire comme la volonté, de la part de Gabriele D'Annunzio, de respecter l'unité aristotélicienne. Cependant, la juxtaposition, dans les didascalies, de l'expression « *appare il medesimo luogo* » (« le même lieu apparaît ») qui se répète au début des quatre premiers actes avec la description des changements des positions du soleil, emphatise l'immutabilité de l'espace et les variations minimales du caractère temporel de la pièce qui se reflètent dans son éclairage. La progression ralentie du soleil, qui apparaît presque suspendue, dilate les événements et intensifie les états d'âme qui prennent des traits inquiétants. De l'autre côté, le but de cette représentation déclinante du temps semble amplifier la description du caractère décadent de l'espace dans lequel il est marqué.⁴⁰⁴ La première scène du quatrième acte, prélude de la fin, est située, par sa didascalie, « *au même endroit, après le coucher du soleil.* »⁴⁰⁵ Le temps, signalé par la disparition du soleil et de sa lumière, devient soudainement important, le temps se fait ici espace thématique du crépuscule d'une dynastie. De plus, l'obscurité de la nuit renvoie à cette heure où les limites entre l'au-delà

⁴⁰³ Remy DE GOURMONT, *Promenades Philosophiques*, Mercure de France, Paris, 1908, p. 281, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5535147b>.

⁴⁰⁴ Fernando TREBBI, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », dans *Le porte dell'ombra: sul teatro di D'Annunzio*, op. cit., p. 131-133.

⁴⁰⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, op. cit., p. 1049.

et le monde humain se font plus floues, moins perceptibles. En l'absence d'autres éléments descriptifs dans les didascalies, nous pouvons imaginer, donc, une scène sombre, permettant au spectateur de percevoir le passage du temps et, par conséquent, l'approche du moment fatidique de l'anniversaire qui hante Gigliola, répandant le sentiment que le destin sombre menaçant la famille achèvera bientôt son cours.

*Entra per la porta sinistra BENEDETTA recando una lucerna accesa di più lucignoli. GIGLIOLA esce dalla cappella e passa tra i mausolei dell'arcata. Tutt'assorta nel suo pensiero terribile, spinta da una straordinaria forza di volontà finale, va per l'ombra dirittamente verso il cumulo delle carte ov'è celato il sacco degli aspidi. Scorgendo la donna nel chiarore vacillante, s'arresta di subito, con un grido soffocato.*⁴⁰⁶

Gigliola se déplace dans l'ombre, élément qui lui est familier après cette année de deuil et de rumination, tout comme les créatures telluriques qui peuplent la pièce et qui la condamneront à la mort. Dans la pénombre de la maison, la lumière de Benedetta se détache et trace le mouvement des deux femmes, l'une vers l'autre, soulignant la rencontre entre deux parties opposées dans le mouvement final de la pièce.

De la même manière, *The Countess Cathleen* met en scène un changement d'éclairage significatif au cours de la scène V, juste après la mort de la jeune protagoniste. « *They rush out, Aleel crawls into the middle of the room. The twilight has fallen and gradually darkens as the scene goes on. There is a distant muttering of thunder and a sound of rising storm.* »⁴⁰⁷ Les lumières baissent sur scène, signalant non seulement le temps qui passe, mais aussi, métaphoriquement, la perte d'un personnage dont la pureté avait été, jusqu'à ce moment, un des traits fondamentaux. À sa mort, une atmosphère obscure et fatale semble envelopper les personnages, une atmosphère semblant annoncer la perte de tout espoir devant les attaques du Diable. Cependant, c'est sur ce fond noir que se joue et que ressort la lutte finale. Pendant qu'Aleel décrit l'affrontement entre des incarnations extraordinaires des forces du Mal et du Bien, plusieurs éclairs (et coups de tonnerres) illuminent la scène, faisant retentir aux oreilles humaines la violence du

⁴⁰⁶ BENEDETTA rentre par la porte de gauche apportant une lampe allumée de plusieurs mèches. GIGLIOLA sort de la chapelle et elle passe entre les mausolées de l'arcade. Tout absorbée dans ses pensées terribles, poussée par une force de volonté finale extraordinaire, elle se dirige dans la pénombre directement vers le tas de feuilles de papier, là où le sac d'aspics est caché. Percevant la femme dans la clarté vacillante, elle s'arrête soudainement, avec un cri étouffé.

Ibid.

⁴⁰⁷ *Ils se précipitent dehors, Aleel rampe au milieu de la salle. Le crépuscule est tombé et, graduellement, s'assombrit au fur et à mesure de la scène. Il y a un grommellement lointain de tonnerre et le bruit d'un orage montant.*

W. B. YEATS, « *The Countess Cathleen* », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 45.

combat, « ALEEL. Angels and devils clash in the middle air, / And brazen swords clang upon brazen helms. / [*A flash of lightning followed immediately by thunder.*] »⁴⁰⁸ Dans l'obscurité, les villageois qui assistent à la scène deviennent des « formes » dont on distingue seulement les gestes de surprise et de soumission faisant ressortir le symbolisme de la mort de Cathleen qui signe le passage du conflit à un plan transcendant le matériel ou l'humain.

La scène de *L'Intruse*, également, se présente comme sombre dès le début⁴⁰⁹ laissant les contours des personnages se flouter dans l'indéfinition que M. Maeterlinck visait dans son théâtre. La lumière et les éléments lumineux jouent ainsi un rôle important dans le mécanisme de perception du mouvement de l'Invisible mis en place par le dramaturge belge. En effet, la lampe, projetant une luminosité limitée, sera assujettie aux forces invisibles pénétrant la maison et, notamment, la salle au centre de la scène.

L'AÏEUL. - On ne sait jamais tout ce qu'un homme n'a pas pu dire dans sa vie !... - Qui est-ce qui fait ce bruit ?
 LA FILLE AÎNÉE. - C'est la lampe qui palpète ainsi, grand-père.
 L'AÏEUL. - Il me semble qu'elle est bien inquiète... bien inquiète...
 LA FILLE. - C'est le vent froid qui la tourmente... C'est le vent froid qui la tourmente...
 L'ONCLE. - Il n'y a pas de vent froid, les fenêtres sont fermées.
 LA FILLE. - Je crois qu'elle va s'éteindre.
 LE PÈRE. - Il n'y a plus d'huile.
 LA FILLE. - Elle s'éteint tout à fait.⁴¹⁰

Enfin, des éléments présents sur scène, et donc percevables par les spectateurs-lecteurs, montrent les effets du passage de la Mort. La lampe semble être vivifiée par une lutte qui la rend davantage audible et presque personnifiée. Elle serait, en fait, « bien inquiète », palpitante (parcourue « de mouvements rappelant ceux de la lutte pour la vie, par leur rythme régulier ou leur précipitation »⁴¹¹) et tourmentée par des forces invisibles que les personnages essayent d'assimiler à un « vent froid » qui, pourtant, ne peut pas rentrer dans la salle aux fenêtres fermées. Une fois la lampe épuisée et éteinte, l'obscurité envahit la scène, déplaçant la performance des personnages du figuré à l'abstrait et cela, notamment, au fur et à mesure que l'évocation de la Mort s'intensifie. S'ils continuent à

⁴⁰⁸ ALEEL. Les anges et les diables s'affrontent dans les cieux, / et épées de cuivre résonnent sur des heaumes en cuivre. / [*Un éclair suivi immédiatement par un tonnerre.*
Ibid., p. 49.

⁴⁰⁹ *Une salle assez sombre en un vieux château. [...] Une lampe allumée.*
 Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 11.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹¹ CNRTL. (s.d.). « Palpiter », dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 24 octobre 2023 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/palpiter>.

signifier, leur signification, avec l'obscurité, sert à les présenter comme moins importants que l'*Intruse*. Par ailleurs, l'augmentation de l'obscurité crée un espace pour la présentation de ce qui ne peut pas être représenté. Les détails s'effacent à la vue du spectateur-lecteur qui ne peut que percevoir des personnages et des objets réduits à des formes essentielles.⁴¹² Héritière de l'expérience esthétique admirée par nombre de dramaturges du cabaret d'ombres et de marionnettes du Chat-Noir où l'on projetait, accompagné par de la musique et par des textes plus ou moins improvisés, des figures de zinc sur un écran, la mise en scène symboliste creuse davantage l'écart avec la perception ordinaire, créant une sensation de « rêve éveillé », peuplé par des créatures irréelles.⁴¹³

D'un autre côté, la lumière est aussi utilisée pour faire ressortir certains personnages sur scène. Nous avons déjà parlé du lien mystique ou religieux qui unit Cathleen et Mary, héroïnes séparées qui seules se battent, sous l'égide de Dieu, contre les forces du Mal envahissant leur village et leurs maisons. Ce lien spirituel semble être souligné sur scène grâce au jeu d'éclairage conçu par Yeats dans les didascalies de *The Countess Cathleen*. Ainsi, la jeune comtesse nous est présentée, dans son château, enfermée dans l'oratoire, situé, surélevé sur des marches, dans la partie gauche de la scène. Ce qui est intéressant à noter est que la seule lumière citée par la didascalie est celle du lampadaire suspendu au-dessus de l'autel, au pied duquel Cathleen est agenouillée.⁴¹⁴ L'éclairage semble ainsi vouloir rendre perceptible l'aura mystique de la jeune femme et, de plus, la séparer de tous ces personnages qui entrent, tour à tour, dans le château et qui l'interpellent et qui restent, de cette manière, essentiellement dans l'ombre. De manière similaire, le corps inanimé de Mary gît sur son lit au début de la scène V, marquant la fin de son combat. « *The house of Shemus Rua. There is an alcove at the back with curtains; in it a bed, and on the bed is the body of Mary with candles round it. The two Merchants while they speak put a large book upon a table, arrange*

⁴¹² Franc CHAMBERLAIN, « Presenting the Unrepresentable: Maeterlinck's *L'Intruse* and the Symbolist Drama », *Contemporary Theatre Review*, op. cit., p. 31-35.

⁴¹³ Hélène BEAUCHAMP, *La marionnette, laboratoire du théâtre : théories et dramaturgies de la marionnette entre les années mille huit cent quatre-vingt-dix et les années mille neuf cent trente*, Belgique, Espagne, France, Éditions Deuxième époque, Montpellier, 2018, p. 25-26.

⁴¹⁴ *Hall in the house of Countess Cathleen. At the left an oratory with steps leading up to it. At the right a tapestried wall, more or less repeating the form of the oratory, and a great chair with its back against the wall. In the centre are two or more arches through which one can see dimly the trees of the garden. Cathleen is kneeling in front of the altar in the oratory; there is a hanging lighted lamp over the altar. Aleel enters.* W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats*, op. cit., p. 25.

money, and so on. »⁴¹⁵ Mary périt au nom de Dieu et de sa foi et son corps, entouré par des bougies, ressort doublement aux yeux des spectateurs. En effet, elles séparent, en premier lieu, la femme des autres personnages qui se trouvent sur scène et qui sont sous l'influence des deux marchands du Diable. La lumière semble aussi la lier indissolublement à Dieu dans ses derniers moments et, surtout, dans son sacrifice. Ce même élément est d'ailleurs utilisé par Shemus et Teigue en vue de convaincre les villageois spectateurs du spectacle macabre.

SHEMUS. Come in, come in, you are welcome.
That is my wife. She mocked at my great masters,
And would not deal with them. Now there she is;
She does not even know she was a fool,
So great a fool she was.
[...]
Draw to the curtain. [*Teigue draws it.*] You'll not play the fool
While these good gentlemen are there to save you.⁴¹⁶

Le tableau se révèle avoir été créé, ainsi, par les deux hommes afin de transformer la foi de Mary et sa mort en enseignement pour ceux qui ne seraient pas encore persuadés par la résolution des marchands. La lumière encore une fois démarque un espace sacré qui peut être utilisé doublement par le dramaturge en développant son potentiel expressif.

Le contraste entre lumière et ombre apporte en soi une valeur symbolique souvent exploitée qui s'associe à la perception et à la connaissance. Dans son essai *Ruysbroek*, Maurice Maeterlinck parle de l'image néo-platonicienne d'un œil qui « s'éloigne de la lumière pour voir les ténèbres, et, par cela même, il ne voit pas ; car il ne peut voir les ténèbres avec la lumière, et cependant, sans elle, il ne voit pas ; de cette manière, en ne voyant pas, il voit les ténèbres autant qu'il est naturellement capable de les voir. »⁴¹⁷ Si l'homme semble être condamné à ne pas percevoir ce qui lui est caché dans les ténèbres, les personnages décrits par les pièces maeterlinckiennes se différencient les uns des autres par leur degré d'attachement à la lumière ou à l'ombre, ce qui se traduit souvent dans une

⁴¹⁵ *La maison de Shemus Rua. Il y a une alcôve au fond, avec des rideaux ; dans celle-là, un lit, et sur ce lit le corps de Mary entouré par des bougies. Les deux marchands, en parlant, posent un grand livre sur la table, rangent de l'argent, et ainsi de suite.*

Ibid., p. 37.

⁴¹⁶ SHEMUS. Entrez, entrez, vous êtes les bienvenues. / C'est ma femme. Elle s'est moquée de mes grands maîtres, / et elle ne voulait pas avoir affaire avec eux. Voilà où elle est maintenant ; / elle ne sait même pas quelle bête elle était, / tellement elle était bête. / [...] Ferme les rideaux. [*Teigue ferme les rideaux.*] Vous ne serez pas bêtes / tant que ces bons gentilhommes sont ici pour vous sauver.

Ibid., p. 37-38.

⁴¹⁷ Maurice MAETERLINCK, « Ruysbroek », dans *Le Trésor des humbles*, Mercure de France, Paris, 1907, p. 110.

métaphore de leur situation. Il n'est pas étonnant, ainsi, que Le Père dans *L'Intruse* révèle que L'Aïeul « distingue les grandes clartés »⁴¹⁸, comme le spectateur-lecteur n'est pas surpris d'entendre L'Oncle dire : « Moi, j'aime autant causer dans l'obscurité »⁴¹⁹ lorsque la lampe s'éteint. L'ambiguïté de cette dernière réplique fait ressortir l'affinité symbolique entre le personnage et l'ignorance devant l'Invisible, exposant une attitude que le spectateur-lecteur a peut-être perçu au long de la pièce et qu'il voit, à ce moment-là, se concrétiser.

Par son titre, *La Fiaccola sotto il moggio* se fonde sur une puissante métaphore biblique thématissant le motif de la lumière. Ici, aussi, l'opposition entre celle-ci et l'ombre constitue l'échafaudage de la pièce, intégrée dans le personnage de Gigliola. La pièce, en effet, nous montre la jeune femme dans ses efforts pour être définie par la lumière, nonobstant son inclination pour l'obscurité. En décrivant son année de deuil à Tibaldo, Gigliola lui explique :

Nulla di giovine è rimasto
in me. Passata in un anno è la mia
primavera. Mi sono maturata
non al sole ma all'ombra,
all'ombra d'una sepoltura.⁴²⁰

Le changement advenu à l'intérieur de la protagoniste après le meurtre de sa mère est profond. Utilisant une métaphore botanique, Gigliola souligne que ce n'est pas la lumière du soleil qui l'a fortifiée ou agrandie, car elle était bloquée par la tombe de Monica qui lui a projeté une ombre dans laquelle elle a vécu pendant un an. Gigliola est la seule de sa famille à voir l'ombre qui hante la maison, elle la contemple et la reconnaît. C'est de l'exploration de l'ombre qu'elle comprend et intériorise le devoir et la volonté de connaître la vérité, même au prix d'en être détruite. Giorgio Barberi Squarotti affirme que, dans *La Fiaccola sotto il moggio*, l'ombre se fait personnage et surtout volonté de regarder en soi, en profondeur, dans l'horreur et dans le devoir. L'ombre devient la

⁴¹⁸ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 20.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁰ Rien de la jeunesse n'est resté / en moi. Passé en un an mon / printemps. J'ai mûri / pas au soleil mais à l'ombre, / à l'ombre d'une sépulture.

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 975.

personnification de la volonté d'agir, d'aller jusqu'au bout en ne se laissant pas arrêter dans sa mission, en en allant jusqu'à la mort.⁴²¹

Pourtant, Gigliola aspire à la lumière, incarnée dans le flambeau apparaissant dans le titre de la pièce et dont Gigliola se dit la détentrice, en reprenant l'image biblique du boisseau. Le boisseau, cette fois-ci, a pourtant des « lattes bosselées »⁴²², à travers lesquelles on peut entrevoir l'éclat de la vérité. Prête à mettre en œuvre son plan ultime, la jeune femme demande à Benedetta de préparer la maison, plongée dans la nuit.

Accendi là nella cappella tutti
i candelabri, tutte
le lampade. Ch'io trovi la gran luce
quando ritorno. Va.⁴²³

Excitée par l'idée de son grand triomphe sur l'intrigue meurtrière d'Angizia, Gigliola, désormais seule, annonce à sa mère, que « toutes les lampes », « tous les flambeaux » seront allumés « pour le sacrifice en cette / heure qui n'aura pas / d'égal ! »⁴²⁴ Comme son fantasme de vengeance semble devenir réalité, Gigliola veut concrétiser sa métaphore en répandant la lumière dans la maison, une apothéose éblouissante qui n'est pas le simple symbole de son succès, mais aussi le symbole d'un éclairage qui permettrait à tout le monde, enfin, de voir la réalité qu'ils ont jusqu'ici refusé de voir⁴²⁵. Cependant, Tibaldo, en la devançant dans son acte homicide, signe l'échec de sa mission, l'inutilité de son sacrifice. La lumière n'a plus de place dans la maison de Sangro qui doit retomber, tout comme Gigliola, dans l'obscurité.

Misera, che accendesti
le lampade, e ora spegnile!
Fa l'ombra, tutta l'ombra
su chi non potè compiere
il suo vóto.

Si volge verso il cancello, dietro a cui si vedono rosseggiare le fiaccole dei manovali.

Spegnete
le fiaccole, volgetele,

⁴²¹ Giorgio BARBERI SQUAROTTI, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987, op. cit.*, p. 43.

⁴²² Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 952.

⁴²³ Allume là, dans la chapelle tous / les candélabres, toutes / les lampes. Que je trouve la grande lumière / quand je reviens. Va.

Ibid., p. 1052.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ [*Mon flambeau*], je [*le*] tiendrai dans mon poignet, pour éclaircir / le labeur nocturne / autour de la ruine. *Ibid.*, p. 952

spegnete nell'erba,
o uomini. Agitare
la mia nel mio pugno
non potei. Tutto fu
in vano.⁴²⁶

Les mots de Gigliola semblent faire écho au Chœur des *Khoèphores* au début de la pièce eschyléenne : « Ô lamentable foyer ! Ô écroulement de ces demeures ! Plus de lumière ! Les ténèbres odieuses aux mortels ont enveloppé cette maison à la mort de ses maîtres ! »⁴²⁷ Tout espoir pour une résolution est perdu et inutile est toute célébration ou effort pour garder intacte la structure soutenant la maison des Sangro, destinée à la ruine. Si les répliques de Gigliola annonçaient au spectateur-lecteur une salle complètement illuminée, les lumières demeureront externes à la scène, soulignant que l'espace familial représenté se trouve toujours à la limite de l'obscurité.

En effet, ni les didascalies, ni les répliques de la pièce d'annunzienne ne donnent à imaginer des éléments d'éclairage supplémentaires sur scène nonobstant la nuit tombée. La lumière est apportée par des personnages externes à la famille (Benedetta et les ouvriers) et elle se limite à des espaces contigus à celui de la salle représentant la scène. Désignée par Gigliola à l'allumage de toutes les lampes de la chapelle, appelée par Annabella effrayée, la dernière entrée sur scène de Benedetta nous est décrite ainsi dans la didascalie : « *Benedetta accorre alla soglia della cappella illuminata.* »⁴²⁸ Nous sommes, ainsi, poussés à imaginer une forte lumière latérale influençant l'éclairage de la scène, évoquant un espace sacré et autre par rapport à celui occupé par les personnages et, notamment, par Tibaldo et Gigliola, victimes et coupables de la fatalité. Également, la scène de *L'Intruse* nous est présentée dès le début comme une scène sombre, soumise à la vigueur et à la résistance d'une unique lampe, destinée à s'éteindre sous la virulence de la Mort. Ce détail rend la scène plus susceptible de montrer l'empire des forces invisibles sur l'espace humain du point de vue de l'éclairage, capable de transformer l'aspect de la scène. Le simple jeu de lumière créé par la lampe passe en second plan, car

⁴²⁶ Misérable, toi qui allumas / les lampes, et maintenant éteins-les ! / Fais l'ombre, toute l'ombre / sur qui n'a pas pu accomplir / son vœu. / [Elle se retourne vers le grillage, derrière duquel on voit rougir les flambeaux des ouvriers. / Éteignez / les flambeaux, tournez-les, / éteignez-les dans l'herbe, / oh hommes. Agiter / la mienne dans mon poignet / je ne l'ai pu faire. / Tout fut / en vain.

Ibid., p. 1063.

⁴²⁷ ESCHYLE, « Les Khoèphores », dans *Théâtre complet, op.cit.*, p. 223.

⁴²⁸ *Benedetta accourt au seuil de la chapelle illuminée.*

Ibid., p. 1054.

ici aussi nous assistons à la pénétration lumineuse de la scène par des agents externes. « Ici un rayon de lune pénètre par un coin des vitraux et répand, çà et là, quelques lueurs louches et étranges dans la chambre [...] »⁴²⁹ note une des didascalies finales, décrivant non seulement l'action, mais aussi l'effet subjectif que la radiation lunaire devrait avoir sur la scène, contribuant à la création d'un environnement inquiétant autour des personnages. La didascalie qui termine la pièce, d'ailleurs, joue de la même manière avec la lumière, ajoutant un autre détail silencieux à l'image finale de reconnaissance de la Mort. L'entrée sur scène de la Sœur de Charité se fait par l'ouverture de la porte de la chambre, moment où « la clarté de la pièce voisine s'irruue dans la salle ».⁴³⁰ Fabrice Van Kerckhove souligne le choix du verbe « irruer », emprunt du latin *irruere* (« se précipiter »), un verbe venant du vocabulaire liturgique évoquant l'irruption de la mort, « Irruat mors super illos, viventes ad inferos descendant » (« Que la mort vienne les surprendre et qu'ils descendent tout vivants dans l'enfer », Psaume LVI, Tierce du mercredi).⁴³¹ Le verbe semble ainsi continuer la métaphore de la Mort qui court et qui prend possession des espaces familiers de la maison, et cette fois-ci de manière fatale. Nous remarquons, de plus, que la lumière provenant de la chambre permet aux personnages de percevoir ce qu'il y a dedans, à savoir le corps inerte de la Mère, action impossible pour L'Aïeul qui est encore plus démuné des moyens pour comprendre la situation, séparé davantage de sa famille. L'organisation lumino-spatiale est ainsi utilisée pour combler de sens et de mouvement une scène qui est vidée de l'apport humain dans le moment de connaissance et de connexion avec l'Invisible.

⁴²⁹ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 34.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 169.

B. Sur-scène et hors-scène.

La scène du théâtre symboliste participe du projet de ses dramaturges et de ses réalisateurs qui essayent de gommer le réalisme direct de la tradition précédente pour adopter une indéfinition et un minimalisme capables de focaliser le spectateur sur les aspects non ordinaires de la vie. Préoccupés à « *donner à voir non l'invisible mais l'impossibilité de rendre visibles les mystères de l'outre-monde* »⁴³², les symbolistes ne se préoccupent pas de maintenir, dans l'histoire ou sur scène, des liens avec la réalité. La toute première didascalie de *The Countess Cathleen* plonge le spectateur « *in Ireland and in old times* »⁴³³ et W.B. Yeats souligne son intention de garder les composantes de la pièce le plus possible dans l'incertitude.

The play is not historic, but symbolic and has little to do with any definite place and time as an auto by Calderón. One should look for the Countess Cathleen and the peasants and the demons not in history, but [...] in one's own heart, and such costumes and scenery have been selected as will preserve the indefinite.⁴³⁴

En France, cette recherche dramaturgique conduit à vider la scène de tout ce qui ne participe pas du procédé symboliste de signification. Pierre Quillard décrit cette idée dans son article intitulé significativement « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », publié en mai 1891 dans *La Revue d'art dramatique* où, pour ce qui concerne la scénographie, il affirme que « le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. » Les éléments qui composent la scène, ainsi, prennent une signification dramaturgique différente et ils jouent souvent du symbolisme de la pièce, participant à la création de « l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame. »⁴³⁵ Les pièces maeterlinckiennes œuvrent sur ce chemin, avec un décor qui, comme dans le cas de *L'Intruse*, comprend seulement une lampe et une horloge flamande, éléments qui

⁴³² Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 25.

⁴³³ [...] en Irlande et dans l'ancien temps.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats*, op. cit., p. 3.

⁴³⁴ La pièce n'est pas historique, mais symbolique et elle a peu affaire avec n'importe quel lieu ou temps tout comme un *auto* de Caldéron. On devrait concevoir la Comtesse Cathleen et les paysans et les démons non pas dans l'histoire, mais comme Mr Johnston a fait, dans notre cœur, et ces costumes et scénographie ont été choisis afin de préserver l'indéfini.

W. B. YEATS, « Plans and methods », *Beltaine*, No. 1, May 1899, p.8, repris dans *Beltaine: The Organ of Irish literary theatre : Number one to number three. May 1899-April 1900*, London, F. Cass and Co, coll. « English Little Magazines 15 », 1970, p. 8.

⁴³⁵ Pierre QUILLARD, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », dans *La Revue d'art dramatique*, 1e mai 1891, p. 181-182, cité par Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste*, op. cit., p. 26.

participent sensiblement à sa dramaturgie et qui laissent davantage d'espace sur scène à l'Invisible.

Les Aveugles, aussi, présentent au spectateur-lecteur un paysage fortement symbolique entourant les personnages et qui contribue, à travers les dialogues, à un jeu de décalage informatif fortement significatif d'un point de vue dramatique. La didascalie introductive nous permet de saisir deux éléments importants de la scène : un décor sinistre et la présence d'un mort au milieu des personnages. Ce dernier élément donne lieu à un déséquilibre entre les deux parties qui se rencontrent au théâtre, car, dans la mesure où ces parties représentent la cécité et, de l'autre côté, une vision générale de l'ensemble, « certains personnages savent plus que d'autres [...] le public sait plus que tous ou une partie des actants. »⁴³⁶ Les personnages ignorent au moins quatre éléments fondamentaux : le temps, l'espace, le but du voyage et le retour du prêtre. La cause en est évidemment leur cécité et le public, lui, peut y tout comprendre (et voir). Ce dernier sera, donc, poussé à ressentir de la pitié et de la peur pour les personnages, notamment, à cause de la dichotomie entre l'ignorance des personnages et sa propre perception de la scène.⁴³⁷ De plus, la fin abrupte de la pièce affiche un aspect ironique de la dramaturgie maeterlinckienne car, de façon étrange, étant donné qu'une pièce devrait se terminer lorsque les personnages atteignent le même savoir que les spectateurs, *Les Aveugles* se termine à un point vide, car personne n'appréhende la source de ces bruits qui semblent s'approcher, laissant les deux parties dans le désarroi.⁴³⁸

La didascalie initiale, de plus, nous plonge dans un univers densément symbolique, nous décrivant « *une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel* »⁴³⁹, image qui frappe par son indétermination évoquée par le choix de l'article indéfini « une » et par l'usage de qualificatifs aux données identificatrices assez vagues. Cette sensation est notamment mise en relief par l'association des termes « forêt » et « éternel », les deux mots matérialisant dans l'imaginaire du spectateur-lecteur, une immensité qui, comme l'écrivait Gaston Bachelard, peut se faire angoissante, la forêt

⁴³⁶ Helmut KLOSE, « L'espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : *Les Aveugles*, *L'Intruse* et *Intérieur* », dans Bernard DORT et al. (éds.), *Le texte et la scène: études sur l'espace et l'acteur*, op. cit., p. 46.

⁴³⁷ Linn BRATTETEIG KONRAD, *Modern Drama as Crisis*, op. cit., p. 21.

⁴³⁸ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 186.

⁴³⁹ Maurice MAETERLINCK, « *Les Aveugles* », op. cit., p. 39.

étant un monde où « bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où on est. »⁴⁴⁰ Hadar Tayitta souligne, de plus, que l'adjectif *septentrionale* « aggrave tous les sèmes négatifs contenus dans le mot forêt » en la faisant devenir encore moins « hospitalière ».⁴⁴¹ Les feuilles mortes, l'arbre déraciné, les arbres funèbres qui se trouvent sur scène, contribuent à créer, pour le spectateur-lecteur, une atmosphère stagnante et de mort, presque irréelle. Les personnages, statiques et abstraits, démontrent une affinité avec ce paysage avec lequel ils interagiront seulement dans un second moment, lors de leurs tentatives d'avancée vers le centre de la scène. En effet, si les personnages des *Aveugles* ne peuvent pas s'apercevoir des éléments naturels qui les entourent, c'est au moment de leur entrée en action sur scène qu'ils appréhendent et qu'ils activent au niveau dramaturgique différentes parties de la scénographie devenant des obstacles presque insurmontables.

De même, sous l'influence des expérimentations techniques symbolistes, D'Annunzio fait interagir les personnages de *La Fiaccola sotto il moggio* avec les éléments recréant la maison des Sangro. Lorsque Donna Aldegrina dit : « Benedetta, non vedi che s'allarga / la fenditura, là, nella travata? »⁴⁴², elle attire l'attention du spectateur-lecteur sur la structure décadente qui l'entoure, tout comme les autres personnages qui en décrivant la ruine de ses parties plus ou moins visibles, expriment la condition psychologique et morale caractérisant les climats de la tragédie.⁴⁴³ Dans *L'École du spectateur*, Anne Ubersfeld nous parle de l'importance de la mémoire du spectateur dans la représentation théâtrale : « Percevoir un spectacle, c'est accomplir le double travail de mémorisation des signes et d'attention à leur changement. »⁴⁴⁴ Si les signes sur scène de la pièce d'annunzienne ne se transforment pas, les répliques des personnages renouvellent l'attention du spectateur-lecteur sur le décor. Élément dramaturgique qui cesse d'être vu après le début de l'action, le décor prend des sèmes nouveaux à travers la superposition des deux perceptions successives, teintées des nuances apportées par les répliques des personnages qui fabriquent ainsi, dans l'esprit du spectateur-lecteur, de nouvelles

⁴⁴⁰ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 170.

⁴⁴¹ Tayitta HADAR, « L'angoisse métaphysique dans « Les Aveugles » de Maeterlinck », *Nineteenth-Century French Studies*, op. cit., p. 69.

⁴⁴² Benedetta, ne vois-tu pas que la fissure / s'élargit, là, dans la travée ?

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, op. cit., p. 938.

⁴⁴³ Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, op. cit., p. 110-111.

⁴⁴⁴ Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 267.

métaphores.⁴⁴⁵ La maison des Sangro, présentée depuis sa description initiale comme l'archétype du palais solide et ancien, participe, au fur et à mesure de la pièce, à son développement tragique, rejoignant le reste du *dramatis personae* dans leur décadence. Fernando Trebbi parle du palais comme d'un « grand espace anthropomorphisé », les parties fissurées des murs devenant des bouches parlantes faisant des allusions, des accusations ; les pavillons, les cages des escaliers des instruments d'écoute, recueillant le murmure des choses en ruine, des repentis, des confessions à transmettre aux oreilles sensibles de Gigliola qui interprètent, déchiffrent et qui lisent le message caché.⁴⁴⁶ Le spectateur-lecteur peut, ainsi, reconnaître dans la maison un organisme vivant, un corps que la description initiale avait déjà commencé à tracer, avec sa « *primitiva ossatura normanna* » (« primitive ossature normande »), où « *tous les âges* » ont superposé leur témoignage.⁴⁴⁷

Nous assistons, par ailleurs, à un dépassement des limites de la perception pour ce qui concerne la thématization de l'espace dramaturgique. Le théâtre du XIX^{ème} siècle avait voulu concentrer l'attention du spectateur sur l'espace scénique visible⁴⁴⁸, une tendance contre laquelle les dramaturges symbolistes se révoltent, la taxant de commercialisation artistique. W.B. Yeats dénonce la substitution, opérée par les managers de théâtre, de paysages clinquants, peints sur des toiles ou sur du carton, à la place de la description poétique.

It needed some imagination, some gift for day-dreams, to see the horses and the fields and flowers of Colonus as one listened to the elders gathered about Œdipus, [...]; but it needs no imagination to admire a painting of one of the more obvious effects of nature painted by somebody who understands how to show everything to the most hurried glance.⁴⁴⁹

La relecture symboliste de l'espace scénique le réinvestit de son pouvoir dramaturgique de générer des significations et des émotions en donnant une part active à l'imagination du spectateur, se réappropriant aussi tous ces espaces que la dramaturgie occidentale avait

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 267-268.

⁴⁴⁶ Fernando TREBBI, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », *op. cit.*, p. 83-89.

⁴⁴⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, *op. cit.*, p. 936.

⁴⁴⁸ Nicola PASQUALICCHIO, « Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg », *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, *op. cit.*, p.83.

⁴⁴⁹ Il fallait de l'imagination, le don de la rêverie, pour voir les chevaux et les champs et les fleurs de Colonus en écoutant les sages recueillis autour d'Œdipe, [...] ; mais il ne faut pas d'imagination pour admirer le tableau d'un des effets les plus évidents de la nature peint par quelqu'un qui sait comment montrer tout à un coup d'œil rapide.

W. B. YEATS, « The Theatre », *Beltaine*, No. 1, May 1899, p.8, repris dans *op.cit.*, p. 22-23.

toujours utilisés de façon dramatique. Les espaces adjacents hors-scène reprennent la valeur dramaturgique essentielle propre au théâtre classique, exerçant une grande influence sur la scène principale. Ainsi, les récits que les personnages des *Aveugles* s'échangent à propos de l'île où ils se trouvent contribuent activement à la construction d'un imaginaire angoissant et funeste par rapport à leur propre destin. Les espaces non visibles sur scène, comme les pièces contiguës à la scène domestique de *L'Intruse*, jouent un rôle important dans le développement d'une action qui s'étend au-delà des limites des perceptions humaines déplaçant le « centre de gravité de la représentation »⁴⁵⁰ qui, ainsi, peut se développer aussi grâce à l'imagination du spectateur-lecteur.

Le même rôle est assuré par la chapelle-crypte de *La Fiaccola sotto il moggio*, située sur la gauche de la scène et dont le spectateur-lecteur peut apercevoir la lumière des lampes votives. Nombreuses sont les références à cet espace sacré qui sauvegarde la morte et la met au centre de l'attention. Incorporée dans la demeure, contrairement à la tombe du père de *l'Orestie*, la crypte des Sangro semble devenir un trou noir qui attire tout et qui avale tout, privant la maison de sa signification primaire.⁴⁵¹ Elle attire, en premier, Gigliola avec la promesse d'une réunion avec sa mère, Monica. L'esprit de la jeune fille est subjugué par l'influence des entités inquiétantes qui peuplent la crypte et, à travers ses errances, elle semble répandre ses effluves et son empire jusqu'aux fondements de la maison. En cela, elle s'oppose à Simonetto, quintessence des espaces extérieurs et naturels. En effet, en confrontant le temps qu'ils passent hors-scène, nous pouvons remarquer que si Gigliola nous est décrite errer à l'intérieur de la maison et, notamment, de la crypte, Simonetto, pendant les cinq scènes centrales – à savoir, une grande partie de la pièce – se promène à l'extérieur, le long du Sagittario. Le garçon, ses descriptions des *loci amoeni* environnant la maison et ses plans de visiter la Cappadocia, se posent ainsi en antithèse à l'influence rancunière et au monde restreint de Gigliola, qui semble prévaloir.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Marianne BOUCHARDON, Filippo BRUSCHI, Marc DUVILLIER, *et al.*, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Currel... », *Études théâtrales*, vol. 38-39, n° 1-2, L'Harmattan, 2007, p. 35.

⁴⁵¹ Fernando TREBBI, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », dans *Le porte dell'ombra: sul teatro di D'Annunzio*, *op. cit.*, p. 107-108.

⁴⁵² Elena ADRIANI, « Spazi di reclusione e loci amoeni nel teatro di D'Annunzio », dans *Prigioni e paradisi. Luoghi e spazi dell'anima nel teatro moderno*, *op. cit.*, p. 149-153.

C'est surtout dans le rapport que la scène a avec ses prolongements dramaturgiques, l'opposition créant un équilibre entre perception et imagination, que les dramaturges symbolistes jouent avec l'espace hors-scène et c'est dans ce jeu qu'il reprend sa pleine valeur dramaturgique. La mise en scène de la mort, un des fils rouges des pièces analysées dans notre mémoire, représente un choix dramatique impliquant souvent la prise de conscience de cette séparation au profit d'un échange entre les deux parties qui se fait action. La mort, dans nos pièces, entre souvent sur scène, représentée sous ses différentes formes et effets. Le corps mourant de Cathleen, dans la pièce yeatsienne, occupe le centre de la scène, entouré par Aleel et Oona et suivi par des lamentations classiques qui en soulignent la centralité et la volonté de créer un mouvement de piété sacrée au milieu de la représentation. Chez Maurice Maeterlinck, la mort des personnages est mise en scène comme une évidence *ante res*, comme dans le cas du prêtre des *Aveugles*, dont le corps sans vie se situe au milieu des personnages dès le début de la pièce, mais elle se situe aussi au long de l'action. En effet, dans *L'Intruse*, la mort de la Mère non seulement a lieu loin du regard des personnages et du spectateur-lecteur, cachée dans l'espace contigu à la scène, mais elle clôt la pièce elle-même. La mise en scène maeterlinckienne de la mort semble répondre à sa volonté de représenter sur scène la séparation entre l'homme et l'Invisible. Pour faire cela, il choisit d'évoquer une rencontre entre les personnages et la Mort dans un contexte où la perception de celle-ci par les personnages est concrètement limitée. L'impact dramatique de la mort, ainsi, n'est plus provoqué par la mise en scène de l'événement, mais plutôt par celle de ses effets sur les personnages et sur l'environnement.

Armand Caraccio, dans son essai sur la dramaturgie d'annunzienne, remarque une grande différence entre le traitement dramatique de la mort dans des pièces adressées à un public français ou à un public italien, le premier attiré par un tragique plus psychologique et abstrait. En effet, Caraccio affirme que ce dernier est plus ému par ce qu'il peut apercevoir lui-même. Les dramaturges italiens, par conséquent, essaieraient de provoquer la terreur et la pitié du spectateur en faisant appel « à une sorte de mimétisme physique, de sympathie ou de répulsion physiologique, d'autant plus efficaces qu'ils sont plus involontaires. »⁴⁵³ Gabriele D'Annunzio joue ainsi, dans *La Fiaccola sotto il*

⁴⁵³ Armand CARACCIO, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 216-217.

moggio, avec l'idée d'« impression de l'horrible », élément nécessaire au drame, pour mettre en scène la mort. Le dramaturge italien mettrait en œuvre le procédé défini par Caraccio de « l'horrible concret », un procédé qui se déroule en deux temps : « il y a dans ses pièces un horrible qui est seulement raconté afin de créer une atmosphère, et un horrible concret proprement dit qui est mis sous les yeux mêmes du public. »⁴⁵⁴ Le dernier acte de la pièce en est un exemple intéressant, comme il concentre en soi deux morts, celle d'Angizia et celle de Gigliola. Si la mort de la première, tout comme celle de Monica, est seulement évoquée, le spectateur-lecteur assiste au moment où Gigliola plonge sa main dans le sac de serpents et à son cri de douleur. Les morsures venimeuses lui seront fatales seulement après la fermeture du rideau, mais le geste de la jeune fille est assez explicite et efficace dans sa création d'une conséquence évidente que le spectateur-lecteur est laissé avec une impression de l'horrible concret qui aura lieu au-delà de la scène et loin du regard.

La teichoscopie.

Encore une fois, le théâtre symboliste amène l'Invisible – à savoir, cette fois-ci, le hors-scène – sur scène. L'enjeu dramatique de ce dialogue entre les deux espaces opposés se matérialise dans les nombreuses instances de teichoscopie qui reviennent dans nos pièces. « Vision à partir du mur de la cité » dans la tragédie grecque classique, cette technique met en scène le récit des événements qui se succèdent au-delà des limites scéniques, permettant un élargissement souvent synchronique de l'action en outre des perceptions principales du spectateur-lecteur. Un nouveau monde est recréé sur scène à travers les mots des personnages qui peuvent regarder au-delà des « frontières de la représentation », des personnages qui transgressent les limites dans une posture, cette fois-ci, de « vision à travers le mur ». ⁴⁵⁵ Cette pratique se révèle être plus importante dans les pièces qui se déroulent à l'intérieur d'une scène statique et limitée, car cela permet d'étendre l'espace dramatique et l'implication du spectateur-lecteur. Ce sont souvent les personnages secondaires qui incarnent ce rôle d'intermédiaire, rapportant images, récits

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁵⁵ Marianne BOUCHARDON, *et al.*, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Currel... », *Études théâtrales, op. cit.*, p. 35.

et sensations qui donnent un nouveau point de vue sur l'action⁴⁵⁶. Comme deux gardiennes de la maison et de la famille Sangro, Annabella et Benedetta, dans *La Fiaccola sotto il moggio*, semblent avoir une vision omnisciente des espaces dramatiques. En effet, elles contrôlent et rapportent le mouvement de l'extérieur – ce sont elles qui annonceront la présence du Serparo rôdant autour de la maison – et aussi à l'intérieur.

ANNABELLA.

Gigliola è dentro?

Chiamala. Simonetto
non fa che smaniare.

Io non so più tenerlo.

[...] Sono

passata dalla camera di Donna

Aldegrina: e non c'era.

C'era nel corridore Don Tibaldo,

là davanti alla porta della madre,

che m'ha fatto paura,

là fermo, senza muoversi,

senza parlare; e non entra. Non l'ho

mai visto con quel viso...

[...] Non è tornato Don Bertrando.

E non si sa perché. Un manovale

dice d'averlo intraveduto là

sotto i cipressi, a calata di sole,

con quell'uomo di Luco,

e che ai gesti pareva furioso

come se lo volesse

battere... Sempre pronto a far la rissa

l'Acclozamòra. Ma la gente marsa

è d'ossa dure. E chi sa che può essere

accaduto!

[...] Vedi, vedi: pel giardino

le fiaccole.

BENEDETTA.

Che fanno?

ANNABELLA.

Tra i cipressi:

vedi? Forse lo cercano

i manovali.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Maurice Maeterlinck explorera davantage cette technique dans sa pièce *Intérieur* (1894) où les deux personnages principaux, Le Vieillard et L'Étranger, relatent, depuis le jardin, ce qu'ils voient à travers les fenêtres de la maison d'une famille à laquelle on s'apprête à annoncer une mauvaise nouvelle.

⁴⁵⁷ ANNABELLA. Gigliola est à l'intérieur ? / Appelle-la. Simonetto / ne fait que se tourmenter. / Je n'arrive pas à le garder. [...] Je suis / passée par la chambre de Donna / Aldegrina : et elle n'était pas là. / Il y avait, dans le couloir, Don Tibaldo, / là devant la porte de sa mère, / qui m'a fait peur, / là immobile, sans bouger, / sans parler ; et il ne rentre pas. Je ne l'ai / jamais vu avec ce visage... [...] Don Bertrando n'est pas rentré. / Et on ne sait pas pourquoi. Un ouvrier / dit l'avoir entrevu là / sous les cyprès, au coucher du soleil, / avec cet homme de Luco, / et que à voir ses gestes il semblait furieux / comme s'il voulait / le frapper... Il est toujours prêt à se bagarrer / l'Acclozamòra. Mais les Marses / ont les os durs. Et qui sait ce qui s'est / passé ! [...] Regarde, regarde : dans le jardin / les flambeaux.

BENEDETTA. Que font-ils ?

ANNABELLA Parmi les cyprès : / tu les vois ? Peut-être que les ouvriers / le cherchent.

Le dialogue entre les deux femmes occupe l'avant-dernière scène de la pièce, recréant le bouillonnement des personnages et de l'action qui se produit loin du regard des spectateurs, comme pour préparer son éclatement dans la scène finale. Nous pouvons retrouver la même omniscience chez les deux marchands antagonistes de *The Countess Cathleen*. En se présentant au château de la jeune comtesse en tant que marchands voyageurs, les deux hommes lui décrivent un paysage qui brise tout espoir dans l'arrivée d'un salut matériel. La ruse est révélée peu après, lorsque les deux créatures du Diable se retrouvent seules.

FIRST MERCHANT. When the night fell and I had shaped myself
 Into the image of the man-headed owl,
 I hurried to the cliffs of Donegal,
 And saw with all their canvas full of wind
 And rushing through the parti-coloured sea
 Those ships that bring the woman grain and meal.
 They're but three days from us.
 SECOND MERCHANT. When the dew rose
 I hurried in like feathers to the east,
 And saw nine hundred oxen driven through Meath
 With goads of iron. They're but three days from us.⁴⁵⁸

L'omniscience des deux personnages est, en effet, due à leur pouvoir de transformation. Les marchands ont une vue d'oiseau sur tout le hors-scène dramatique et ils dévoilent au public que de l'aide est en route. L'impact dramatique de cette révélation est important, car elle augmente la pitié du public envers Cathleen et envers son sacrifice ultime qui serait, ainsi, inutile.

Les instances de teichoscopie créées par les dramaturges fonctionnent au niveau dramatique, aussi, en tant que moteur d'une action qui se fait, par moments, invisible au public mais qui doit avancer. Après la mort de Cathleen, la figure et les mots d'Aleel sont les seuls éléments se détachant sur une scène qui se fait confuse par des jeux de lumière et d'ombre. C'est le barde qui rapporte sur scène, comme pris par une vision qui pénètre les murs pour atteindre les cieux, le conflit qui a lieu entre les forces du Mal et les forces

Gabriele D'ANNUNZIO, « La Fiaccola sotto il moggio », dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri, op. cit.*, p. 1055-1057.

⁴⁵⁸ PREMIER MARCHAND. Lorsque la nuit était tombée et que j'eus pris la forme / d'une chouette à la tête d'homme, / je me suis précipité vers les falaises de Donegal, / et j'ai vu, avec leurs voiles pleines de vent / et se hâtant à travers la mer bigarrée / ces bateaux qui amènent graines et nourriture chez Madame. / Ils sont à trois jours de nous.

DEUXIÈME MARCHAND. Lorsque la rosée s'est évaporée / je me suis précipité avec les mêmes plumes vers l'est, / et j'ai vu 900 bœufs guidés à travers Meath / par des aiguillons de fer. Ils ne sont qu'à trois jours de nous.

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 37.

du Bien, conflit qui s'était matérialisé, pendant tout le reste de la pièce, dans les personnages de Cathleen et des deux marchands.

ALEEL. [...]
Yonder a bright spear, cast out of a sling,
Has torn through Balor's eye, and the dark clans
Fly screaming as they fled Moytura of old.
*[Everything is lost in darkness.]*⁴⁵⁹

La *machè* ultime entre Bien et Mal se dématérialise et ses contours abstraits ne peuvent qu'être tracés par les mots du personnage qui avait le plus démontré une connexion avec l'Invisible. Les mots d'Aleel rendent compte à tout son public de ce qui se passe hors-scène et dont il ne peut que percevoir certains des effets.

Pour une pièce comme *L'Intruse*, où l'action se déroule à un niveau sensoriel différent, le dispositif de la teichoscopie représente un autre outil dramaturgique pour faire transparaître un mouvement autour d'une scène fondamentalement statique. Ursule n'occupe pas le centre de la scène, mais elle se déplace entre les espaces liminaux du salon, la porte des chambres et la fenêtre, pour rapporter au reste de la famille ce qu'elle voit. La jeune fille assume le rôle, sur demande des autres personnages qui sont immobiles et limités dans leurs perceptions, de médiatrice de l'expérience sensorielle extérieure à la scène. « Tu ne vois rien venir, Ursule ? »⁴⁶⁰ demande Le Père suivi par L'Aïeul, par un renvoi peu voilé au « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? de *La Barbe Bleue* ; les deux personnages sont liés par l'inquiétude et l'espoir, espoir, dans la pièce maeterlinckienne, que rien ne s'approche. L'espace, perçu ou inaperçu, est là pour créer une réaction. Pour chaque spécificité « objective », il y a un éventail d'interprétations « subjectives », ce qui nous permet de pénétrer, de quelque façon, dans « l'atmosphère morale » des personnages.⁴⁶¹ Les personnages réagissent de manière différente aux descriptions d'Ursule, nous l'avons vu, selon leur attitude envers l'Invisible. Entre L'Aïeul submergé par son inquiétude et Le Père et L'Oncle qui prônent un rationalisme matériel, la jeune fille semble appliquer une logique rationnelle à ses perceptions de

⁴⁵⁹ ALEEL. Les anges et les diables se heurtent dans les airs / et des épées de cuivre résonnent sur des heaumes de cuivre.

[Un éclair suivi immédiatement par un tonnerre.]

Là-bas une lance brillante, éjectée d'une fronde, / a percé l'œil de Balor, et les clans obscurs / volent criant pour fuir Moytura l'ancienne.

Ibid., p. 49.

⁴⁶⁰ Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶¹ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, *op. cit.*, p. 193.

l'Invisible qui se déplace au-delà de la fenêtre et de la scène. « Il doit y avoir quelqu'un dans le jardin ; les rossignols se sont tus tout à coup. »⁴⁶² La teichoscopie, ainsi, unit le déchiffrement à la description, démontrant l'importance et le poids que le monde invisible a sur le monde visible et, au niveau dramaturgique, que l'espace de l'action ne se limite pas au *proskênion*, l'espace des acteurs, « mais celui où se tient l'acteur invisible, c'est-à-dire la *skênê*. »⁴⁶³

La présence récurrente de portes et des fenêtres dans les didascalies descriptives met en relief la conception d'une scène ouverte à l'indéfini.

Oggi so che ogni soglia è misteriosa e che non mai dovrebbe lo spirito essere tanto vigile quanto nel rischiare l'atto di varcarla. Ovunque, comunque, s'io entro in una stanza, ricca o povera, nota o ignota angusta o vasta, per qualche attimo o per un indefinibile tempo, sento che l'Invisibile mi viene incontro e mi alita sul cuore.⁴⁶⁴

Les personnages choisis s'approchent d'elles, devenant médiateurs d'un autre monde invisible, sur lequel l'homme n'a pas de maîtrise, grâce à ces espaces intermédiaires que Pierre Longuenesse définit comme une « sorte de lucarne magique ». ⁴⁶⁵ Portes et fenêtres, en raison des nombreuses instances de teichoscopie, développent une autre signification en plus de leur fonction d'espaces de communication. Ainsi, dans *Countess Cathleen* c'est en s'approchant de la porte de sa propre maison que Teigue prend contact, pour la première fois, avec les créatures ailées qui se révéleront être les marchands du Diable. Aleel, en partant de la maison, prévient la famille de fermer cette porte pour se protéger, mais elle restera ouverte pendant toute la pièce et les créatures qui auparavant s'étaient matérialisées à travers les mots de Teigue traversent la porte en tant que marchands et condamnant la famille à la perdition. Zones de communication et de matérialisation de l'Invisible, mais aussi zone intermédiaire, « à mi-chemin entre l'espace familier de la maison et un ailleurs marqué du sceau de l'invisible et de l'indéterminé »⁴⁶⁶ et zone de passage, fonctionnelle au développement du drame, les portes permettent ou empêchent le passage des personnages entre deux mondes. Chez D'Annunzio, les

⁴⁶² Maurice MAETERLINCK, « L'Intruse », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶³ Marianne BOUCHARDON, *et al.*, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », *Études théâtrales*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁴ Aujourd'hui je sais que chaque seuil est mystérieux et que l'esprit ne devrait jamais être si vigilant que lorsqu'il envisage clairement l'acte de le traverser. Partout, de toute manière, si je rentre dans une pièce, riche ou pauvre, connue ou anonyme, étroite ou ample, pendant quelques instants ou pendant un temps indéfini, je sens que l'Invisible vient à ma rencontre et qu'il respire sur mon cœur.

Gabriele D'ANNUNZIO, *Le faville del maglio*, Milano, Edizioni Mondadori, 2013, p.25-26.

⁴⁶⁵ Pierre LONGUENESSE, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques*, *op. cit.*, p. 290.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 288.

déambulations frénétiques de Gigliola se font à travers les multiples portes de la maison des Sangro, restant dans un espace intermédiaire et caractérisant le personnage de la jeune fille comme constamment entre la vie et le monde des morts.⁴⁶⁷ Au contraire, c'est à travers une porte fermée que s'exprime la servante de la maison représentée dans *L'Intruse*, porte-voix d'un hors-scène qui s'étend non seulement au-delà de la scène, mais aussi au-dessous. Nous ne pouvons plus parler de teichoscopie ici, mais, encore une fois, l'extérieur entre sur scène à travers des mots échangés dans un espace intermédiaire, celui de la porte. M. Maeterlinck semble ainsi utiliser l'outil de la porte pour faire entendre la voix de l'Invisible.

Les sons.

Le hors-scène pénètre sur scène aussi à travers les sons, des bruits qui deviennent des acteurs invisibles. Les sources externes couvrent un espace qui est vaste et indéfini et elles se multiplient et se différencient, ce qui, notamment dans les pièces maeterlinckiennes, rythme et prolonge le temps de l'action et de la tension dramatique.⁴⁶⁸ Les sons de *L'Intruse* et les pas des *Aveugles* présentent un effet tangible sans cause visible et cette indéfinition propose une rupture du rapport cause-effet dans un genre qui, habituellement, dépend des relations causales entre acte et auteur. Raccorder les données optiques et acoustiques devient impossible, faisant vaciller toutes certitudes. Les conséquences que cela a sur les personnages peuvent être affichées par le cri de La Plus Vieille Aveugle : « On ne comprend pas toujours... On ne comprend jamais !... »⁴⁶⁹, renoncement de la créature humaine à y voir clair et acceptation de son ignorance, ce qui la condamne à une « forme d'immobilité, de stagnation intellectuelle et morale ».⁴⁷⁰ Sur le plan de la scène, c'est un effet sinistre qui se produit, ainsi, lors de cette incursion sonore de l'Invisible qui passe du hors-scène à l'espace scénique en raison du lien étroit que l'ouïe a avec le procédé de nomination.⁴⁷¹ De plus, dans les *Aveugles*, où elle est le sens le plus utilisé par les personnages, les « bruits » et les « souffles » entourent les

⁴⁶⁷ Fernando TREBBI, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », dans *Le porte dell'ombra: sul teatro di D'Annunzio*, op. cit., p. 127.

⁴⁶⁸ Rajmunda PLATA, « Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck », *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 1978, p. 136.

⁴⁶⁹ Maurice MAETERLINCK, « Les Aveugles », op. cit., p. 67.

⁴⁷⁰ Paul GORCEIX, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck: essai*, op. cit., p. 74.

⁴⁷¹ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 200-201.

personnages et deviennent le mégaphone d'un monde au-delà de notre vue qui est davantage effrayant. Comme dans le final de *The Countess Cathleen*, où la scène est envahie par les tonnerres et par les éclairs de la bataille infernale, où même « the wind roars »⁴⁷², la nature perd son symbolisme maternel pour devenir un monde hostile à l'être humain. Le paysage sonore de *La Fiaccola sotto il moggio* se démontre, lui aussi, assez symbolique, caractérisé par la pénétration d'une trame continue créée par le son rythmique des travaux opérés par les ouvriers autour de la maison de la famille Sangro, son qui s'alterne aux bruits sourds des morceaux du palais qui tombent tout au long de la pièce.⁴⁷³ Par ailleurs, les sons, notamment dans les *Aveugles*, établissent la position de l'espace scénique par rapport au monde extérieur, dont il est une fraction, mais aussi, ils focalisent momentanément l'attention sur le fait que l'on se trouve dans un moment de transition, pris entre de multiples destinations. Les bruits de la mer, du vent et des feuilles qui effrayent les personnages donnent aussi un volume dramatique aux descriptions fréquentes de l'espace inaperçu et ils donnent la possibilité, aux aveugles, d'établir une carte mentale ébauchée de l'île.⁴⁷⁴ Le hors-scène, ainsi, s'associe à l'Invisible qui est créé et recréé sur scène constamment grâce au travail partagé des personnages et des outils dramatiques à disposition de l'auteur.

En effet, la forme dramatique permet à l'écrivain de mettre en pratique plusieurs techniques et instruments littéraires lui donnant un statut privilégié dans le rapport qui se crée entre son œuvre et le spectateur-lecteur. Dans un théâtre qui veut mettre en scène l'Invisible, la communication et la combinaison de dialogues et de silences qui la composent s'inscrivent dans la construction dramatique de l'humanité confrontée à l'inconnu qui ne se présente pas de manière directe à ses sens et que les personnages sont, donc, incapables de reproduire ou de transmettre avec les mots. La mise en scène du rapport entre dialogues et silence en ressort bouleversée, dans une conception qui approfondit le potentiel du silence et qui remet en discussion l'outil dialogique, devenant moyen dramatique de représenter l'Invisible seulement à travers l'influence qu'il a sur ces deux parties et leur équilibre. Par ailleurs, ce sont les contrastes qui semblent mieux

⁴⁷² *Le vent rugit.*

W. B. YEATS, « The Countess Cathleen », dans *The Collected plays of W.B. Yeats, op. cit.*, p. 46.

⁴⁷³ Valentina VALENTINI, « La Fiaccola sotto il moggio: una tragedia gentilizia », dans *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca teatrale », 1993, p. 357.

⁴⁷⁴ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre, op. cit.*, p. 185.

donner une forme à ce qui, par définition, n'a pas de contours. La mise en scène d'un jeu de lumières et d'ombres à l'intérieur des pièces articule la présence de forces capables de pénétrer la scène et semble donner vie et profondeur aux personnages qui se trouvent plongés dans un environnement statique et vidé de son sens. Le symbolisme étendant l'espace de l'action au-delà de la scène, le hors-scène prend une valeur et un rôle important dans la construction de l'Invisible sur scène et sur la page, qui perdent leur statut de centre de l'expérience littéraire et dramatique. Les pièces, par conséquent, n'ambitionnent pas de livrer l'Invisible au spectateur-lecteur grâce à l'expérience directe de celui-ci, mais à créer dramatiquement l'impression sensorielle de son passage sur scène, ouvrant cette expérience à un travail collaboratif des esprits et de l'imaginaire.

Conclusion

La vision artistico-littéraire du symbolisme s'associe à une conception où rationalisme et perception sont remis en question. En effet, en partant de l'idée que tout n'est pas percevable ou explicable, d'un point de vue littéraire et dramatique, la question de la représentation se pose. Les écrivains symbolistes semblent prendre en compte des parties de la réalité qui ne doivent ou qui ne peuvent pas être représentées sur scène, du moins non pas avec les moyens littéraires utilisés en précédente. Trois auteurs dramatiques se dégagent dans le panorama européen du symbolisme, c'est-à-dire Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et Gabriele D'Annunzio, pour leur gravitation autour des centres principaux du développement littéraire de ce mouvement. Les trois dramaturges acceptent, chacun à leur manière, un des majeurs défis symbolistes qui prend l'espace théâtral : l'exploration et la représentation de l'inconnu, de l'indéfini qui nous entoure, à savoir l'Invisible.

Le théâtre de Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et de Gabriele D'Annunzio met en scène la rencontre fatale entre l'homme et l'Invisible, incarnés au niveau thématique par des personnages que l'on pourrait définir comme *avertis*, capables d'une perception approfondie de ce qui les entoure, et entre l'homme et la Mort, élément qui prend des contours à peine perceptibles. Pour ce faire, les auteurs misent sur la création d'un réseau de *stimuli* et d'effets qui permettent la recréation des mouvements d'un Invisible qui bouleverse l'individualité et les rapports interpersonnels des personnages. En effet, les dramaturges peignent des êtres humains face à l'intrusion d'un élément étranger et menaçant, abandonnés à un destin qui s'annonce néfaste, les équilibres réconfortants qu'ils avaient créés autour d'eux se révélant faibles et trompeurs. Surtout, le choix d'utiliser le moyen dramatique met à disposition des auteurs une série d'outils qui leur permettent de prolonger le spectre symbolique de l'Invisible. C'est ainsi que Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et Gabriele D'Annunzio travaillent sur le rapport entre dialogues et silence, lumière et ombre, scène et hors-scène, pour donner au spectateur-lecteur un aperçu de ce qu'il peut ensuite développer et définir seulement dans son esprit.

Nous avons ainsi choisi de nous approcher de ce sujet suivant une démarche qui voulait, au fur et à mesure, se diriger vers le centre de l'exploration dramatique de nos

auteurs. En effet, nous avons privilégié un parcours qui mettait d'abord en avant les bases théoriques et thématiques d'où se manifestait l'impulsion de concevoir une nouvelle modalité de création littéraire et dramatique. Après cette première partie, nous avons abordé la mise en œuvre du projet de représentation de l'Invisible et ceux qui sont devenus ses enjeux littéraires et, enfin, dramaturgiques. Cette démarche, nous le pensons, permet de suivre une trajectoire nous montrant comment la question de l'Invisible arrive à se cristalliser dans les pièces symbolistes. En effet, l'Invisible, la physique l'a montré, dépend d'un rapport étroit entre l'observateur, l'objet et la lumière qui ne s'y reflète pas. Faut-il dire une lumière directe sur l'objet principal des pièces en question, l'Invisible se manifeste à travers le reflet des impressions qu'il marque sur l'espace dramatique, soit-il une page ou une scène, recréées par les dramaturges. En acceptant le défi de représenter l'Invisible, le dramaturge symboliste doit ainsi concevoir une manière différente d'entrer en communication avec son public, non plus médiatisée par l'intellect, mais adressée directement à ses perceptions et à son intuition.

S'il semble seulement contempler la scène ou la page, le spectateur-lecteur, partage avec les auteurs, qui proposent des contours très flous de leur vision, le rôle de créateur, « parce que c'est en lui, et en lui seul que le sens se fait ».⁴⁷⁵ Pour les dramaturges symbolistes, c'est autour de la perception du spectateur qu'advient la métamorphose la plus profonde, une perception qui « devient une espèce de chemin initiatique vers le rêve. L'initié peut donc voir au-delà et au-dedans »,⁴⁷⁶ mais ce voir est déplacé dans la théâtralité symboliste, car il passe à travers la parole, transformant l'image mentale en vrai théâtre. L'idée d'un théâtre mental, qui passe par la parole, d'ailleurs, ouvre davantage la porte à une conception plus étendue du spectateur qui ne se limite pas à une présence physique devant la scène, mais, aussi, devant la page. S'il est important de reconnaître une disparité d'accès pour ce qui concerne l'aspect sensoriel de la représentation, cette figure double du spectateur-lecteur se rassemble et redevient une unité à l'entrecroisement de stimuli sensoriels que l'auteur lui destine à travers les personnages et, notamment, ses mots.

L'implication du spectateur-lecteur dans la découverte de l'Invisible est effectivement une des idées fondamentales qui traversent les pièces objet de notre

⁴⁷⁵ Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, op. cit., p. 253.

⁴⁷⁶ Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 20.

mémoire. Cette participation est une conséquence, nous le croyons, d'une mutualisation de l'expérience sensorielle entre spectateur-lecteur et les personnages. En effet, si l'Invisible l'est dans son essence, il n'est pas insaisissable, car il se révèle de manière insolite par rapport aux autres éléments matériels mis en scène par les dramaturges. L'expérience perceptive, dans les pièces, est bouleversée par la nécessité d'employer des sens qui ne sont pas généralement utilisés dans l'appréhension rationnelle de la réalité quotidienne, où elle est si intimement liée à la vue. Pourtant, elle est le centre d'une communication qui s'établit avec le spectateur-lecteur, faite d'une expérience qui, ainsi, peut être confiée à ce dernier à travers un langage qui se fait largement sensoriel.

L'expérience de l'être humain représentée dans ces pièces est, aussi, caractérisée par la construction d'un isolement concret et symbolique partant de la rencontre avec l'Invisible. En effet, ce qui est mis en scène transversalement est la confrontation entre une partie tangible et marquée par son humanité, et les différents contours et acceptions que l'Invisible peut prendre dans des différents contextes. L'humanité portée sur scène par nos personnages se partage entre la description de sentiments forts comme la peur, la pitié, l'orgueil, la rage, mais aussi par la volonté et l'impératif de donner un sens, une forme rationnelle ou, au moins, reconnaissable, à toute expérience. L'être humain ainsi dépeint ne semble pas avoir les outils pour accepter de faire face à une table rase où ne pas appliquer ses propres préconceptions qui seraient remises en discussion. Cette rencontre se transforme ainsi facilement en un affrontement entre les deux parties, entre résistance et violence. Les personnages de nos pièces, en effet, perdent leur identité non seulement en soi, mais aussi par rapport aux autres, faisant ressortir l'échec d'une humanité qui se désagrège, laissant la place et l'espace à l'Invisible de s'insinuer là où il n'y a plus de limites et des frontières entre matériel et incorporel.

La réaction statique de tout ou partie des personnages, de plus, ne se limite pas à mettre en scène une réaction physiologique normale de peur devant l'inconnu, mais elle donne lieu à un effet dramaturgique intéressant auprès du spectateur-lecteur. En effet, l'immobilité, et cela notamment dans le contexte dramatique, peut sembler contre-nature pour le spectateur-lecteur qui ne peut que se mettre dans l'attente d'un acte extraordinaire quel qu'il soit venant briser la suspension du temps. « Ce ciel de rage qui attend le premier

éclair, dans une sorte de silence de la nature »⁴⁷⁷, pourtant, ne se décharge pas en un événement cathartique ou, du moins, catalyseur, laissant le spectateur-lecteur dans un état d'incertitude et de perturbation par rapport à ses propres attentes et à ses croyances. La communication, non plus, ne semble pas suivre son cours normal, les limites ordinaires de la phrase, du vers et de la parole ne pouvant pas tenir lors d'une expérience qui occupe les sens et l'entendement de manière déstabilisante. Nous voyons, ainsi, une remise en cause de certains des éléments dramatiques que les auteurs avaient jusqu'ici travaillé avec conscience afin de donner au spectateur-lecteur les contours les plus précis et les plus pratiques à suivre dans leurs pièces. Le dramaturge symboliste, du fait d'accepter ce défi, s'expose à la possibilité que, le spectateur-lecteur déstabilisé par une expérience dramatique étrangère et contradictoire, puisse participer à l'échec communicatif mis en scène dans les pièces, se retrouvant lui-même séparé de la conception universelle qu'elles voudraient favoriser.

Enfin, nous pensons qu'il serait pertinent de souligner l'importance et l'acception que le concept de destin assume dans les pièces de Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et de Gabriele D'Annunzio. Les personnages y sont, en fait, confrontés à un Invisible qui entre en conflit avec leur volonté mais que, dans leur faiblesse humaine, ils n'arrivent pas à surmonter. Les événements qui se succèdent semblent suivre une ligne temporelle qui ne s'écarte pas de la nécessité d'amener les sujets à une conséquence finale préétablie. Le destin est à l'œuvre, donc, et il est en mouvement, traversant les dualités mises en scène par les pièces : visible et invisible, Mal et Bien, ruse et vérité, et, surtout, vie et mort. C'est cette dernière, notamment, qui se manifeste aux carrefours dramatiques plus significatifs des personnages. Inévitable rencontre de l'être humain avec l'inconnu, la mort dans les pièces se fait force invisible mais aux marques anthropomorphes ou symbole d'un échec. Les pièces prennent ainsi un contour presque ironique car l'arrivée de la mort brise non seulement les certitudes et les croyances des personnages, mais aussi leurs plans et leurs espérances. Nous pourrions presque, dans la désillusion, lire les pièces comme une succession d'actions qui n'aboutissent pas, finalement, au résultat escompté, tranchées par un destin accablant et néfaste. Un final violent et suspendu qui écarte

⁴⁷⁷ Anne UBERSFELD, « Le Personnage immobile », dans Anne UBERSFELD (éd.), *Statisme et mouvement au théâtre : actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'histoire du théâtre : (Université de Paris 4.)*, op. cit., p. 14.

complètement le rapport perceptif entre l'histoire et le spectateur-lecteur unit les pièces, comme pour souligner que le destin, enfin, ne peut pas être décidé par une personne seule. Si le final s'ouvre à plusieurs interprétations et imaginaires, comme il laisse le spectateur-lecteur entièrement libre de toute guidage ou trace à suivre, ce dernier pourra rester dans l'illusion du *faber est suae quisque fortunae*, ou accepter qu'il ne puisse jamais avoir la certitude de l'existence d'un parcours unique ou évident qu'il pourrait déterminer à sa guise.

Notre travail, nous le croyons, a pu faire apparaître un modèle dramaturgique qui s'est développé à la fin du XIXe siècle dans les milieux symbolistes européens, avec un intérêt spécial autour du domaine francophone, anglophone et italien. À travers cette analyse, nous pensons avoir mis en lumière comment l'œuvre dramatique d'écrivains tels que Maurice Maeterlinck, W.B. Yeats et de Gabriele D'Annunzio joint deux résolutions qui deviennent les colonnes portantes de leur travail. D'un côté, ainsi, la volonté de donner une forme nouvelle à la conception symboliste de la réalité qui s'étend au-delà des certitudes et des assurances des perceptions à travers lesquelles l'homme détermine et établit son monde. De l'autre côté, la prise en compte des limites et du potentiel symbolique et sensoriel que le moyen dramatique leur met à disposition. Ce qui ressort est l'effort d'insuffler une nouvelle vie à une forme littéraire considérée comme fondée, de plus en plus, sur une relation d'échange avec le spectateur-lecteur. Cette relation, en effet, semblait reposer, d'après les auteurs symbolistes, sur l'univocité d'une image qui était posée à la portée directe de leurs sens. Le travail de ces auteurs s'est fondé sur la recherche d'un renversement de la conception humaine qui entourait le domaine sensoriel et son potentiel. La sensorialité qui ressort grâce aux outils dramaturgiques élaborés et adoptés par Maeterlinck, Yeats et D'Annunzio est une sensorialité autre, sophistiquée et interpellatrice, dont la phénoménologie peut s'ouvrir à de nombreux auteurs et œuvres symbolistes européennes.

Bibliographie

Bibliographie primaire

Œuvres du corpus

- MAETERLINCK, Maurice, *Petite trilogie de la mort*, Bruxelles, Labor - Espace nord, 2021.
- YEATS, W.B. (William Butler), « The countess Cathleen » (1892), dans *The collected plays of W.B. Yeats*, London, Macmillan, 1969, pp. 1-50.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, « La Fiaccola sotto il moggio » (1905), dans *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Volume I. Tragedie, sogni e misteri*, Verona, Mondadori, coll. « I classici contemporanei italiani », 1964, pp. 936-1064.

Autres œuvres et textes des auteurs

- D'ANNUNZIO, Gabriele, « La rinascenza della tragedia » (1897), dans *Scritti Giornalistici (1889-1938)*, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, pp. 262-265.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves, 1907.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Le faville del maglio (e-Meridiani Mondadori)*, Edizioni Mondadori, 2013.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles* (1896), Paris, Mercure de France, 1907.
- MAETERLINCK, Maurice, « Préface », dans *Théâtre I*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1901, pp. I-XVIII.
- MAETERLINCK, Maurice, « Lettre à Edmond Picard », *L'Art moderne*, n° 48, 1891, N° 1-52, 1891, pp. 380-381.
- MAETERLINCK, Maurice, « Menus Propos », *La Jeune Belgique*, n° 1, 1891, pp. 36-41.
- MAETERLINCK, Maurice, « Menus Propos, Le Théâtre », *La Jeune Belgique*, 1890, pp. 331-336.
- YEATS, W.B. (William Butler), *Uncollected prose*, New York, Columbia University Press, 1970.
- YEATS, W.B. (William Butler), *Poems*, London, T. F. Unwin, 1901.
- YEATS, William Butler, BLOOMFIELD, S.C., *Beltaine: The Organ of Irish literary theatre : Number one to number three. May 1899-April 1900*, London, F. Cass and Co, coll. « English Little Magazines 15 », 1970.
- YEATS, W.B. (William Butler), *Plays and controversies*, New York, Macmillan, 1924.
- YEATS, W.B., *Essays and Introductions*, London, Macmillan Co., 1969.

Bibliographie secondaire

Études sur Gabriele D'Annunzio

- ADRIANI, Elena, « Spazi di reclusione e loci amoeni nel teatro di D'Annunzio », dans *Prigioni e paradisi. Luoghi e spazi dell'anima nel teatro moderno*, Padova, Esedra, 2011, pp. 139-154.
- ARTIOLI, Umberto, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Biblioteca di Cultura Moderna, Laterza, 1995.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, « L'Eroina Intrepida : Gigliola », dans *La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1997, pp. 99-112.
- BISICCHIA, Andrea, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, coll. « Testimonianze fra cronaca e letteratura », 1991.
- CARACCIO, Armand, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- DE VENDITTIS, Luigi, *Appunti sul teatro dannunziano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. « Studi e ricerche », 2005.
- GIAMMARCO, Marilena, *La Parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005.
- IMBRIANI, Maria Teresa, « La "Perfetta" delle tragedie », dans *La Fiaccola sotto il moggio*, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli italiani, 2009, p. XV-CXXXIV.
- ISGRÒ, Giovanni, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Italie, Palumbo, 1993.
- LAVALVA, Rosamaria, *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale.*, Napoli, Liguori, 1991.
- PASQUINI, Luciana, « Il gioco delle antifrasi nell'incipit della Fiaccola sotto il moggio », *Archivio D'Annunzio*, vol. 8, 2021, pp. 69-90.
- TOSI, Guy, « D'Annunzio et le symbolisme français », dans Emilio MARIANO (éd.), *D'Annunzio e il simbolismo europeo: atti del Convegno di studio : Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973*, Milano, Il saggiatore, coll. « Il filo di Arianna », 1976.
- TREBBI, Fernando, « Il Corpo e la cripta : La Fiaccola sotto il moggio », dans *Le porte dell'ombra: sul teatro di D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca teatrale », 2000, pp. 81-137.
- VALENTINI, Valentina, « La Fiaccola sotto il moggio: una tragedia gentilizia », dans *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca teatrale », 1993, pp. 335-364.
- La Fiaccola sotto il moggio: atti del 9. convegno internazionale di studi dannunziani : Pescara - Cocullo, 7-9 maggio 1987*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1997.

Études sur Maurice Maeterlinck

- AUTRAND, Michel, « La scène française entre statisme et mouvement », dans Michel AUTRAND (éd.), *Statisme et mouvement au théâtre : actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'histoire du théâtre : (Université de Paris 4)*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1994, pp. 5-7.

- BAVCAR, Evgen, « Le regard d'aveugle entre le mythe, la métaphore et le réel » [en ligne], dans Marion CHOTTIN (éd.), *L'aveugle et le philosophe : ou Comment la cécité donne à penser*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Philosophie », 2019, pp. 151-163, URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/17790>, consulté le 8 juin 2023.
- BERG, Christian, « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 1991, pp. 33-45.
- BOUCHARDON, Marianne, BRUSCHI, Filippo, DUVILLIER, Marc, *et al.*, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », *Études théâtrales*, vol. 38-39, n° 1-2, L'Harmattan, 2007, pp. 19-30.
- CHAMBERLAIN, Franc, « Presenting the Unrepresentable: Maeterlinck's *L'Intruse* and the Symbolist Drama », *Contemporary Theatre Review*, vol. 6, n° 4, 1997, pp. 25-36.
- DESSONS, Gerard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- DUCREY, Anne, « Sibylles fin de siècle », dans Monique BOUQUET et Françoise MORZADEC (éds.), *La Sibylle : Parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, pp. 273-283.
- DUCREY, Anne, « Dramaturgie du seuil », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 41, 2012, pp. 31-44.
- GORCEIX, Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck: essai*, Paris, Eurédit, coll. « Théâtre du monde entier », 2006.
- GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck: l'arpenteur de l'invisible: essai*, Bruxelles, Le Cri : Académie royale de langue et de littérature françaises, coll. « Histoire littéraire », 2005.
- GORCEIX, Paul, « Le défi de Maurice Maeterlinck : un théâtre métaphysique », dans Muriel LAZZARINI-DOSSIN (éd.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe: XIXe & XXe siècles*, Bruxelles, PIE Lang, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », 2004, pp. 159-174.
- GORCEIX, Paul, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du symbolisme français et du Romantisme allemand*, Presses universitaires de France, Paris, 1975.
- HADAR, Tayitta, « L'angoisse métaphysique dans "Les Aveugles" de Maeterlinck », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 2, n° 1/2, 1973, pp. 68-74.
- KLOSE, Helmut, « L'espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : Les Aveugles, L'Intruse et Intérieur », dans Bernard DORT, Anne UBERSFELD et S. BALAZARD (éds.), *Le texte et la scène: études sur l'espace et l'acteur*, Abbeville, Paillart, 1978, pp. 43-58.
- KRALJ, Lado, « Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Craig », *Babel. Littératures plurielles*, n° 6, 2002, pp. 243-263.
- MCGUINNESS, Patrick, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, Oxford, Oxford University press, 2000.
- PASQUALICCHIO, Nicola, « Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg », *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 1, n° 1, 2013, pp. 79-101.
- PLATA, Rajmunda, « Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck », *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 1978, pp. 121-140.
- RODENBACH, Georges, « Trois nouveaux poètes », *La Jeune Belgique*, n° 7, 1886, pp. 313-322.
- RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti.
- TAGGART, Ashley, « Blind Process: Maeterlinck's "The Sightless" », *Modern Drama*, vol. 37, n° 4, 1994, pp. 626-637.

Études sur W.B. Yeats

- ARCHER, William, *Poets of the Younger Generation*, London, J. Lane, 1902.
- CLARK, David R., *W.B. Yeats and the theatre of desolate reality*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1993.
- CRIBB, J.J. Ll., « Yeats, Blake and “The Countess Kathleen” », *Irish University Review*, vol. 11, n° 2, Edinburgh University Press, 1981, pp. 165-178.
- ELLIS-FERMOR, Una, *The Irish Dramatic Movement*, London, Meuthen & co., 1954.
- FLANNERY, James W., *W.B. Yeats and the idea of a theatre : the early Abbey Theatre in theory and practice*, New Haven : Yale University Press, 1976.
- HOLDEMAN, David, *The Cambridge Introduction to W.B. Yeats*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- HOWES, Marjorie, KELLY, John, *The Cambridge companion to W.B. Yeats*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- LECOSSOIS, Hélène, « L’Irlande au miroir de la scène : elle-même comme une autre », dans Catherine DUMAS et Karl ZIEGER (éds.), *L’Autre au miroir de la scène*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.
- LONGUENESSE, Pierre, *Yeats Dramaturge. La Voix et ses masques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- MCATEER, Michael (éd.), *Silence in Modern Irish Literature*, Leiden, Brill, 2017.
- MCATEER, Michael, *Yeats and European drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MOORE, John Rees, *Masks of love and death : Yeats as dramatist*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.
- URE, Peter, « A counter-truth. The Countess Cathleen », dans *Yeats the playwright*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963, pp. 9-30.
- URE, Peter, *Yeats*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1963.
- WORTH, Katharine, *The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, The Athlone Press, 1986.

Études générales

- BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1975.
- BEAUCHAMP, Hélène, *La marionnette, laboratoire du théâtre : théories et dramaturgies de la marionnette entre les années mille huit cent quatre-vingt-dix et les années mille neuf cent trente, Belgique, Espagne, France*, Éditions Deuxième époque, Montpellier, 2018.
- BRATTETEIG KONRAD, Linn, *Modern Drama as Crisis*, New York, Peter Lang, 1986.
- CASADEI, Alberto, SANTAGATA, Marco, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Laterza, 2007.
- KNOWLES, Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, « L’Utopie symboliste », dans Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE (éds.), *Le Théâtre français du XIXe siècle*, Paris, L’avant-scène Théâtre, coll. « Anthologie de L’avant-scène théâtre », 2008, pp. 415-436.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, « Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, Armand Colin, 2015, pp. 76-86.

- LOSCO-LENA, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2010.
- SALINARI, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- SZONDI, Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- UBERSFELD, Anne, « Le Personnage immobile », dans Anne UBERSFELD (éd.), *Statisme et mouvement au théâtre : actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'histoire du théâtre : (Université de Paris 4.)*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1994, pp. 11-15.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

Autres ouvrages cités

- Le Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Livre de Poche, 1972.
- ESCHYLE, « Les Khoéphores », dans *Théâtre complet*, Paris, A. Lemerre, 1872, pp. 221-271, trad. de LÉCONTE DE LISLE.
- GOURMONT, Remy de, *Promenades philosophiques* (1908), Paris, Mercure de France, 1925.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, pp. 116-129.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Paris, Gallimard, 2015.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental* (1880), Paris, F. Bernouard, 1928.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
I. L'INVISIBLE, ENJEU SYMBOLIQUE ET SYMBOLISTE.....	7
1. L'INVISIBLE DANS LA CONCEPTION SYMBOLISTE DU MONDE ET DU THÉÂTRE.....	7
A. Maurice Maeterlinck, la tragique et inquiétante quotidienneté.....	11
B. W.B. Yeats, l'invisible comme retour aux origines.....	15
C. D'Annunzio, la suprématie du mythe sur la vision bourgeoise.....	19
2. LES AVERTIS : UNE PERSPECTIVE ÉLARGIE DE LA PERCEPTION.....	23
A. Les Aveugles.....	26
B. Les Femmes.....	31
C. Les Artistes.....	40
D. Les Enfants.....	44
3. LA MORT : LA PERSONNIFICATION ET LE TRAGIQUE.....	48
A. La Mort.....	48
B. La Fatalité.....	55
II. L'INVISIBLE ET LE VISIBLE, LA MISE EN RELATION DE DEUX MONDES ÉTRANGERS.....	67
1. ENTRE SÉPARATION ET ISOLEMENT, L'HOMME AU PIÈGE DU VISIBLE.....	67
A. L'Unité.....	67
B. La Séparation.....	71
C. L'Isolation.....	79
2. LA RENCONTRE DU PERSONNAGE ET DE L'INVISIBLE, LA PERCEPTION D'UN MOUVEMENT.....	90
A. L'Intruse. Le mouvement et le statisme.....	90
B. Les Aveugles. Le mouvement vers la mort.....	94
C. Countess Cathleen. Un mouvement polarisé.....	98
D. La Fiaccola sotto il moggio. Le mouvement de la vérité.....	102
3. L'INVISIBLE COMME INTRUS.....	106
A. L'intrusion. La perception de l'intrusion, la rencontre avec l'inconnu qui prend le contrôle.....	106
B. Un attaque. L'assaut de la sphère intime s'irradiant dans l'espace vital.....	112
III. DRAMATISATION ET THÉÂTRALITÉ DE L'INVISIBLE.....	117
1. LE DIALOGUE IMPOSSIBLE, LA COMMUNICATION AVEC L'INVISIBLE ET AUTOUR DE L'INVISIBLE.....	117
A. La communication.....	117
B. Les dialogues.....	125
C. Le Silence.....	140
2. DRAMATURGIE DES CONTRASTES.....	148
A. Lumière et ombre.....	148
B. Sur-scène et hors-scène.....	157
CONCLUSION.....	171
BIBLIOGRAPHIE.....	176
TABLE DES MATIÈRES.....	181