

MALEINE MEURT. COMME UN ENFANT. JAMAIS ELLE NE CONNAÎTRA L'HOMME.

Marc QUAGHEBEUR

1889. On est proche de la fin de siècle. On ne le sait pas vraiment encore. En Belgique, alors qu'un gigantesque essor industriel propulse le nouveau pays vers le monde, un jeune homme, qui passe son temps entre le château familial d'Oostakker et une demeure patricienne du vieux Gand, publie, à tirage plus que limité, deux volumes un peu mystérieux: *Serres chaudes* chez Vannier et *La Princesse Maleine* chez Van Melle. Aux yeux du milieu qui les a produits, ces livres paraissent fantaisistes: pire, dérisoires. Plus que tout autre sans doute, ils expriment pourtant ce qui le mine et le signifie –ce qu'il ne veut précisément pas savoir...

“Intime et taciturne”, l'univers de ces textes déploie d'emblée des “désirs affaiblis de sueurs” où va se retrouver, vaille que vaille, le monde qui s'apprête à courir au désastre de 1914. *Le Figaro* du 24 août 1890 les propulse sur le devant de la scène littéraire en comparant le nouvel auteur à Shakespeare. En moins de cinq ans, de mains qui n'ont presque pas l'air d'y toucher, s'égrène un théâtre symboliste qui a nom *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les sept princesses*, *Pelleas et Mélisande*, *Intérieur*, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles*, avant de se nouer dans *Aglavaine et Sélysette*, pièce où les personnages accèdent beaucoup plus à la parole que leurs confrères et consœurs des drames précédents. Maurice Maeterlinck y rejoint sans doute ce qui l'a fasciné chez

les élisabéthains et particulièrement dans *L'Annabella* de Ford qu'il a traduit. Les musiciens, par contre, vont désormais s'emparer de ses thèmes...

Simplicité, dégradation, somnambulisme, crimes –parfois par omission–, vision aussi tout au long des versets ou des répliques... Ces féeries vénéneuses laissent advenir un monde fluide et corrodé à la fois. Il irrite et désagrège d'autant mieux que sa langue et sa norme paraissent limpides, voire simplistes. Ils ne cesseront plus de servir d'ingrédients aux divers textes du futur Prix Nobel. Ici, ils sont encore à vif, proches de la dimension fantasmatique ou magique des contes. Très vite, ils s'intérioriseront dans l'oeuvre avant de l'allégoriser (en contrepoint de l'intrusion du vecteur psychologique dans les tirades). Ici, rien de cela. On décrit des événements intérieurs ou extérieurs à la vie du château; des gestes, des comportements. On les voit à peine. Ils sont par contre gavés de sens. Ils mènent inéluctablement à la ruine ceux qui s'y meuvent comme ceux qui les regardent –on ne sait s'il faut dire "faire" ou "se défaire".

Force est de dire "on" et de ne le pouvoir commenter. Tout y connote par contre. Aux explications fournies par d' aucuns, les protagonistes répondent qu'il "y a encore autre chose" alors que, tout alentour, on ne voit que "des morts" et des "murs écroulés". Toujours, ils sont comme entre ciel et terre. Entre deux âges aussi – au point de n'en avoir presque pas (ou plus). Ils sont quasiment mutiques et ne parlent que pour dire qu'ils ne savent pas nommer; ou que ce qui peut l'être, le crime, ne le devrait point être. Ils vont en outre, comme au milieu du rien. Ce n'est pas le dénuement. C'est plutôt l'avers du pouvoir. Ce pouvoir ne crée plus le monde. Il peut encore le détruire. Il n'a presque plus de sens. Il ne peut toutefois pas s'arrêter. Enclos et mortifère, il se poursuit. Comme indéfiniment.

Des châteaux donc. Et plus que des châteaux, des tours: elles s'effritent. Des chemins aussi. Les héros du drame pleurent lorsqu'ils les voient par les fenêtres. Des eaux morbides entourent de toute façon les lieux de l'action. On s'y mire et s'y perd. On s'était certes dit qu'il eût mieux valu "aller ailleurs peut-être". Mais on ne savait pas sur quoi se fonder. On en périt. Et lorsqu'on sait ce que l'on veut, comme la reine Anne, on ne peut que tuer. On n'existe donc qu'au détriment des autres... Même si l'on va, comme Maleine, son droit chemin. On ne se fait jamais qu'à l'encontre d'un autre désir... On en meurt, suffoqué. Ne portait-on pas déjà, vivante, le teint vert des noyés? Et n'avait-on pas reçu un nom qui impliquait cette mort, celle qui, souvent, frappe de

très petits enfants? Pure certes, Maleine mais toujours comme malade. Le père avait “fait de (s) a cour un couvent”. Depuis l'enfance, il n'avait cessé de “retenir (s) on souffle autour” de la princesse.

L'univers du premier Maeterlinck est celui d'un très vieux monde qui n'en peut plus de ne pas finir. Les valeurs n'y sont plus porteuses de vie mais sources d'anémie. Elles ne se parlent plus. Sans doute parce qu'en fait, elles n'ont plus cours. Rien d'étonnant dès lors à ce que les signes porteurs d'angoisse des récits de nos enfances foisonnent encore dans *La Princesse Maleine*. Par la suite, le dramaturge élaguera ce trop-plein pour n'en retenir que quelques uns: les plus symboliques (il en rejouera par contre pleinement dans *L'oiseau bleu*). Ici, toutefois, pullulent encore les lianes et les crimes, les signes et les figurants. Mais ce n'est plus Shakespeare. Même si Hamlet, Lear et Ophélie trament une pièce qui est l'exact contrepoint de *Tête d'or* que Paul Claudel compose à la même époque. Tous deux venaient du sérail mallarméen. Tous deux portaient des noms aux assonances internes gratifiantes.

Mais l'expansion exacerbée qui porte l'un –il en compensera plus tard la possible folie par un catholicisme apparemment verrouillé–, l'autre la donne tout de suite comme impossible, comme minée. A l'image de ces jets d'eau tombants qu'il affectionne... L'Autriche d'Hofmannsthal et de Musil entendra, plus que d'autres, pays les échos de cette cathédrale du vide où vont encore des silhouettes. Comme si, sans le savoir, elle y reconnaissait ce qui la menaçait et l'attendait. Reste à savoir comment les Belges –on pourrait citer Rodenbach et Elskamp, Khnopff ou Van Lerberghe– pressentirent aussi rapidement, dans leurs fictions, ce qui serait bientôt leur lot; et ce qui, bien au-delà d'eux, émanait de cette fin de siècle qui était en fait la fin d'un monde.

Maeterlinck n'avait rien d'un esthète ni d'un décadent. Par contre, il venait d'un pays instable, moderne et patriarcal; d'un pays de la non-langue –quelle que soit celle que l'on parlât–, où le développement des forces productives s'opérait à l'écart d'un vrai dessein national; d'un pays de communes, longtemps occupé, sur lequel la trame de l'Etat moderne n'était qu'une superstructure hâtivement confectionnée et déposée. L'emprise de ces éléments au sein même de l'histoire d'un être qui parle une langue issue d'une tout autre histoire, la précipitation en lui des mythes et récits allemands ou anglo-saxons avec la rencontre de la doxa mallarméenne (et celle des rêves de Villiers) d'autre part, expliquent probablement, et la précipitation (au sens chimique) avec laquelle surgissent les textes du premier Maeterlinck, et leur adéquation avec un mouvement tel que le symbolisme.

Il fallait sans doute avoir échappé à l'histoire de l'Etat moderne pour produire, dans la langue qui en est par excellence l'emblème, les oeuvres qui en sont comme le chant du cygne (on en voit beaucoup dans *La princesse Maleine*. Ils s'envolent toujours, prémonitoires, au moment des catastrophes). Les laisses déliées des grandes *Serres chaudes*, qui n'ont pas l'articulation solaire du *Coup de dés* ou d'*Illuminations*, augurent des visions que reprendront les avant-gardes après le désastre moral et matériel de la Première Guerre Mondiale. *Maleine*, qui ne connaît pas encore le resserrement de *Pelléas*, laisse, quant à elle, apercevoir les premiers personnages somnambuliques du théâtre moderne, ceux que l'on retrouvera plus tard chez Duras ou Beckett.

L'aura du symbolisme les nimbe encore toutefois. Comme s'ils étaient entre l'être et les limbes. Les horreurs du vingtième siècle n'ont pas encore déferlé. Maeterlinck les pressent dès *Le massacre des innocents*. Il a repéré dans le monde forcené qu'il entrevoit, un mal qui dépasse la question sociale, celle que brasse le dix-neuvième siècle. Il la sent. Il ne la sait pas. Il ne la peut, en tous les cas, pas nommer. A travers des mythes qui touchent toujours quelque peu à l'enfance, il la donne seulement à voir; et à entendre, comme un cri muet. Jusqu'à ce qu'il croie, lui aussi, pouvoir combler la faille avec du positif. Entre-temps, il y aura eu ces formes indécises. *Maleine* est sans doute prémoderne plus que moderne. Elle s'extrait du drame shakespearien pour l'évider de l'intérieur.

Civilisation de formes apparentes et désinnervées, où les individus, quoi qu'ils posent comme acte, ne sont que ce qui leur advient. Après *Maleine*, dans l'univers de Maeterlinck, et jusqu'à *Aglavaine* (peut-être *Tintagiles*), ils ne protesteront même plus. Il y va pourtant chaque fois de la mort d'un enfant. Est-ce pour cela que tant de mains désespérées s'élèvent des diverses scènes de la *La princesse Maleine*?

Resumen

Un siglo después de que Mirbeau haya descubierto *La Princesse Maleine*, esa primera obra de teatro de Maeterlinck, sigue poco comentada, a pesar de contener todos los elementos del teatro simbolista que inventa Maeterlinck, en los cuales se inspirarán más tarde Rilke, Hoffmannsthal, d'Annunzio... En esa obra contemporánea de *Tête d'Or*, se pueden observar no sólo los ingredientes del decadentismo sino la aparición, de las contradicciones insolubles que conducirán a Europa hacia el desastre de 1914 y a Bélgica hacia la "implosión". Maeterlinck, cuyas obras ponen de manifiesto ese irrepresentable sobre el que teorizará Freud 10 años más tarde, obtiene tales efectos a través de una preciencia del inconsciente que ilustra perfectamente la figura de Maleine, enfrentada a la reina Anne y al viejo rey.

Résumé

Un siècle après que Mirbeau ait attiré sur elle l'attention, la première pièce de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, demeure, étrangement, peu commentée alors qu'elle engrange tous les éléments du théâtre symboliste qu'invente Maeterlinck, et dont s'inspireront Rilke, Hoffmannsthal, D'Annunzio... Dans cette pièce contemporaine de *Tête d'Or*, se repèrent non seulement les ingrédients du décadentisme mais se décèlent les contradictions insolubles qui devaient mener l'Europe au désastre de 1914 et la Belgique à l'implosion. Maeterlinck, dont le premier théâtre donne à voir et à entendre cet irreprésentable que Freud théoriserait dix ans plus tard, aboutit, qui plus est, à ces effets au travers d'une prescience de l'inconscient, qu'illustre fort bien la figure de Maleine confrontée à la reine Anne et au vieux roi.

Summary

A century after Mirbeau's discovery of *La Princesse Maleine*, surprisingly little has been commented on the first play by Maeterlinck, despite the fact that it includes all the elements of the symbolist theatre created by Maeterlinck which were later to serve as inspiration for Rilke, Hoffmannsthal, D'Annunzio etc. In this contemporary work, *Tête d'Or*, not only can the elements of decline be discerned, but also the insoluble contradictions which were to lead Europe to the disaster of 1914 and Belgium to the "implosion". Maeterlinck whose works reveal this "unrepresentable" factor on which Freud was to theorize ten years later, achieves these effects through a prescience of the subconscious, perfectly illustrated in the character of Maleine, in confrontation with Queen Anne and the old King.