

DES AVEUGLES ATTENDANT LA MAIN DE NEIGE

Dolores BERMUDEZ MEDINA

Universidad de Cádiz

Malgré la distance, le poète espagnol José Bergamín ne serait sans doute pas froissé que le titre de l'un de ses recueils (*Esperando la mano de nieve*) soit apposé, à la pièce de Maurice Maeterlinck *Les Aveugles* (1896), en introduction à notre commentaire. La lecture de cette pièce nous frappe, aujourd'hui encore, par son actualité. L'atemporalité voulue par le dramaturge tire sa force, nous semble-t-il, de la maîtrise démontrée dans le maniement des fils du jeu dramatique. Tableau ou ballet, une grande économie de moyens préside à la construction de la pièce où la volonté de stylisation -initialement réclamée par le symbole - ne nuit nullement à la force de la pièce mais renchérit sur ses énormes pouvoirs de retentissement. Dans cette île le lecteur se trouve en effet, tout près de l'abîme qui amplifie l'écho, sur le pont de la vision, dans le passage qui va du monde sensible au monde de l'invisible ou du supra-sensible, on est dans le domaine de l'incertitude, dans le chaos qui suit à la catastrophe.

Cette maîtrise dans le jeu dramatique se manifeste tout spécialement dans le traitement de l'espace dramatique aussi bien dans sa manifestation scénique que dans ses virtualités tant scéniques que discursives, le tout soumis à un double point de vue, interne -celui des personnages présents sur la scène mais aveuglés sur la situation (mort du prêtre)- et externe -celui du spectateur qui d'entrée de jeu est témoin de la catastrophe mais qui lors du déroulement de la pièce deviendra à son tour, aveugle face à la question finale (chaos). L'"action" se joue donc à double sens: révélation progressive pour les aveugles de la mort

du prêtre avec l'arrivée du chien psychopompe et stupéfaction finale pour les spectateurs devant l'inconnu, devant l'invisible de l'absence, cet inconnu pressenti par l'enfant, nouveau guide effrayé qui semble avoir pris la relève du prêtre mort. La mort est là, invisible, au milieu de la salle, mais aussi l'absence des référents que le prêtre représentait: l'homme seul, la nuit, devant la nature.

A cette interrogation qui clôt la pièce, nulle réponse sinon le silence, les pleurs, la prière. Il semble donc évident que l'on se trouve dans l'île de la mort, c'est elle qui mène le jeu car elle est le véritable sujet agissant qui, entraînée par un destinataire inaccessible, incompréhensible (le destin, la fatalité) s'imposera avec le calme cependant effrayé, de l'évidence. Cette assimilation de l'évidence initiale déclenchera, comme dans la tragédie grecque, l'"action" de la pièce qui n'existe pas au sens traditionnel du terme mais qui doit être mesurée dans les divers degrés de volonté de résistance à la pénétration des signes de la mort. C'est dans le champ des adjuvants ou des opposants à l'action du sujet qu'il faut ranger les "personnages" (tous des fonctions) apparaissant dans la pièce qui systématiquement et symétriquement séparés (hommes/femmes, vieilles/vieux, folle/aveugle-sourd, jeune femme/celui qui voit un peu) se trouvent immobiles sur la scène, formant les côtés d'un triangle dont le sommet serait tenu par le prêtre mort en repos au pied du chêne. Face à ce guide dont le sort leur est inconnu, isolés, clos en eux-mêmes, ces répliquants, les yeux forcément égarés devant l'indéniable, sont censés symboliser des attitudes différentes devant le mystère de l'événement (mort/chaos): révolte, résignation, une certaine sagesse, indifférence effrayée, acceptation.

Mais du silence de l'immobilisation générale, Maeterlinck tire une musique réglée par des bruits qui évoquant l'espace virtuel scénique, collabore au scénario du ballet de la reconnaissance finale: la mort est la grande conciliatrice, celle qui abolit la séparation et qui permet la connaissance mutuelle par l'attouchement final. Etablissement final d'un contact jusque là inexistant qui va de pair avec un processus de sensibilisation, ignoré de la plupart des personnages et seulement entrevu par ceux qui eurent une certaine proximité avec le prêtre, certains personnages féminins notamment, et surtout la jeune femme aveugle qui par ses caractéristiques évoque la nostalgie de la

beauté et de la jeunesse. En tout cas, il est clair que cette approche sensible du monde établit un partage entre les personnages, les personnages féminins ayant une sorte d'instinct naturel, de connivence avec la mort, face aux personnages masculins qui, se refusant à cette imprégnation, restent décontenancés devant l'horreur.

Ce processus de sensibilisation présente par ailleurs d'autres effets sur le dynamisme de la pièce car il déclenche l'arrêt de l'immobilité de certains personnages. Une fois le premier pas de danse esquissé, le mouvement final ne sera accompli qu'avec l'entrée du chien dont les évocations symboliques restent nettes et qui guidera les personnages dans la nuit de la mort après l'avoir fait dans le jour de la vie. L'incertitude initiale s'évanouit et change de signe: les spectateurs se retrouvent de l'autre côté du pont de l'invisible qui est, en fait, l'atmosphère générale de la pièce et que l'habileté dramatique de Maeterlinck a su matérialiser sur la scène. C'est là que réside, à mon avis, l'intérêt de cette pièce que le dramaturge réussira en faisant jouer l'espace dans sa réalité stylisée et dans toutes ses virtualités.

L'anecdote dépassée (apprentissage de la mort, perte des références) la pièce de Maeterlinck peut être lue comme la mise en place d'un partage triangulaire de l'espace symbolique à partir d'axes verticaux s'élevant au milieu d'un cercle: la tour dans l'hospice, le chêne parmi les arbres funéraires entourant les personnages, le phare dans la mer. Surélévations symboliques d'aspiration vers un apaisement de l'angoisse qui n'auront nullement empêché la persistance de l'isolement de la vie quotidienne dans le vieux château, ni la peur inconsciente devant la mort, ni l'horreur devant le mystère de l'inconnu. Nulle réponse, nulle illumination. Seul le chêne assume bien entendu une présence réelle sur la scène, les deux autres tours surgissent dans les discours des personnages ce qui permet en même temps d'établir un étagement symbolique du temps, présidé, lui aussi, par le chaos et l'incertain: le passé, l'hospice ou l'incommunication a dominé, un futur, le phare inatteignable; seul le présent est réel mais il se manifeste également sous le signe du chaos que la cécité provoque. Sous son statisme apparent, la pièce semble donc se jouer comme le déroulement d'un voyage des personnages qui a toutes les caractéristiques d'une quête initiatique dont elle nous montre le moment de crise: "Je commence à comprendre -s'exclame le sixième aveugle- où nous

sommes. L'hospice est de l'autre du grand fleuve; nous avons passé le vieux pont. Il nous a conduits au nord de l'île. Nous ne sommes pas loin du fleuve, et peut-être l'entendrions-nous si nous écoutions un moment... Il faudrait aller au bord de l'eau s'il ne revenait pas... Il y passe, jour et nuit, de grands navires et les matelots nous apercevront sur les nues. Il se peut que nous soyions dans la forêt qui entoure le phare; mais je n'en connais pas l'issue... Quelqu'un veut-il me suivre?" (p. 268)⁽¹⁾

Les personnages se retrouvent donc près du fleuve, coincés entre l'hospice et le phare, tirillés entre l'horloge qui rappelle l'hospice (un certain confort intellectuel), les oiseaux qui les ramènent au monde de l'inconscient et le bruit de la mer où voguent les navires, là où le prêtre voulait les emmener. Mais lui seul, avait su lire les signes: "Il voulait absolument sortir aujourd'hui, Il disait qu'il voulait voir l'île, une dernière fois, sous le soleil, avant l'hiver. Il paraît que l'hiver sera très long et très froid et que les glaces viennent déjà du Nord. Il était très inquiet: on dit que les grandes orages de ces jours passés ont gonflé le fleuve et que toutes les digues sont ébranlées. Il disait aussi que la mer l'effrayait; il paraît qu'elle s'agite sans raison, et que les falaises de l'île ne sont plus assez hautes. Il voulait voir; mais il ne nous a pas dit ce qu'il a vu..." (p. 255)

En effet, pour rendre la topographie fantôme de l'île, Maeterlinck a recours, tout d'abord, à l'utilisation d'un discours truffé de références spatiales. Tout se passe comme si les personnages, usant du pouvoir incantatoire du langage, essayaient de matérialiser sur la scène ce qui justement leur manque: le sens de la route. Tous les dialogues parlent "espace": revenir, rentrer, se lever, être assis, être loin, marcher, connaître l'île, la grotte, l'hospice, la phare, sortir, arriver, de l'autre côté, au-delà des mers, rester, vieux château, se rapprocher, suivre des traces, retrouver la route, conduire, (ne pas) s'écarter, attendre... comme si cet arrêt subit qui les avait cloué dans la nuit de la forêt avait soudain éveillé en eux le besoin de faire bouger tout leur paysage mental.

(1) Maurice Maeterlinck. *Les Aveugles* in *Théâtre* I-III, Slatkine, Ressources. Paris-Genève, 1979. Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Cependant, le lieu scénique est sobrement défini: nuit, forêt (ifs, saules, cyprès), asphodèles, personnages, prêtre contre le chêne, chien et neige. Les deux derniers éléments paraissant sur la scène constituent une sorte d'épiphanie du jeu de l'espace virtuel scénique précédemment établi. Les bruits de la mer proche et des oiseaux ainsi que les coups de l'horloge et le vent rendent l'atmosphère de l'île et préparent la manifestation finale de la nature dans sa plus brutale expression. En effet, l'apparition finale du chien psychopompe et de la neige confirme sur la scène l'existence des lieux imaginaires évoqués pendant la pièce en leur assurant une réalité scénique qui n'a été que virtuelle jusqu'à la fin de la pièce. Le passé et le futur convergent dans le dévoilement de ce centre axial, présent dès le début mais invisible, qu'est la mort comme seule évidence.

Au jeu de cet espace virtuel débordant sur la scène se superpose en outre le déploiement d'un espace discursif qui renforce les contours insaisissables d'une situation sans issue: une île avec montagne, vallée et grotte jamais parcourues, un phare inatteignable, un hospice fermé, un pont près des marais. Cet espace discursif amplifie les échos de la mort comme seule réalité et il agit comme si ce vide central qui fonde la circularité de l'île eut fantomatisé l'espace qui l'entoure, comme si par un effet de multiplication négative, l'île s'était vue affecter le signe "moins" de la méconnaissance: le cadre existe, bel et bien, mais il ne sera jamais connu. Or, "il faudrait" connaître, atteindre la lumière. Pour cela -rites de passage- il a fallu quitter l'hospice, traverser le marais, passer le pont. Or, l'île, comme le monde, demeure inaccessible: "Il (le prêtre) disait aussi qu'il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes. Lui-même ne l'a jamais entièrement parcourue; il y a une montagne où personne n'a monté, des vallées où l'on n'aime pas descendre et des grottes où nul n'a pénétré jusqu'ici. Il disait enfin qu'il ne fallait pas toujours attendre le soleil sous les voutes du dortoir; il voulait nous mener jusqu'au bord de la mer. Il y est allé seul" (p. 260).

L'aveuglement devant l'évidence reste néanmoins ambigu et il trouve son écho dans l'ambivalence de l'image circulaire: l'île (la terre) à la fois refuge et enfermement, la mer, sécurisante et effroyable, le vent, confortant et orageux. Dans ce partage élémentaire, le feu est le grand absent: le froid enveloppe la scène et la couvre de neige. Le

principe de (la) vie, le feu, l'amour(?) a déserté l'île. Quelques brèves fusées tentent d'éclater dans les discours de certains personnages, vite éteints. Des mirages, comme ceux de la surélévation.

Entre la verticale et le cercle, restent les points, eux aussi séparés par la ligne de l'arbre abattu (castration), écrasés sous les feuilles qui tombent, tressant leurs cheveux (la jeune femme) avec une couronne d'asphodèles. L'attente du prêtre, tout en exacerbant la hantise de la séparation et du néant aura au moins permis le combien fragile rassemblement des personnages autour du centre axial de la mort qui, en outre, aura convoqué également au centre de l'île les émissaires du reste des repères de leur paysage mental comme pour proclamer le principe de la mort universelle: le chien provenant de l'hospice, la neige tombant de la verticale du ciel. La surface, la hauteur, le monde souterrain troués du même vide fondateur; l'enfant, le nouveau messie, surélevé lui aussi par le groupe des femmes, est pris de panique devant l'invisible et la désolation d'un blanc paysage qui fait contraste mais qui renforce la noirceur de la situation initiale. Un nouvel espace imaginaire absolument désert fait tomber le rideau. Le tableau est signé Maurice Maeterlinck. D'un lieu scénique symbolique à un paysage mental discursif, le voyage se fait à l'envers, par l'intermédiaire de l'espace virtuel. Parce qu'en fait, tout dans cette pièce se joue et se passe à côté, de l'autre côté de la scène qui nous est présentée et que le texte est censé venir peupler. C'est tout le paysage fantomatique de l'île -d'autant plus fantomatique qu'il est sobrement évoqué-qui est convoqué pour donner l'épaisseur du sens, l'écho significatif à l'abstraction du symbole. C'est aussi évidemment une stratégie du dramaturge pour l'implication du public. Mais c'est là que réside également la difficulté de la mise en scène à laquelle le public de l'époque n'a pas été insensible: "Je n'hésite pas à l'avouer que la représentation des *Aveugles* m'a péniblement déçu. A la lecture, ce drame paraît supérieur à *L'Intruse*. Sur la scène, c'est un évanouissement"⁽²⁾. Curieusement le commentaire de G. Compère à cette déclaration renforce cette opinion: "Le dramatisme contenu dans

(2) J. Leclercq, *Mercur de France*, 1892, Janvier, p. 84, cité par G. Compère *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Palais des Académies, Bruxelles, 1955, p. 47.

la pure et simple révélation de la mort [dans *Les Aveugles*] ne peut l'emporter sur celui de la mort elle-même en action (*L'Intruse*)⁽³⁾.

Cette lecture semble trop immédiate, trop près du texte et elle semble par là même évacuer les discours des personnages comme si ceux-ci n'eussent été sur la scène et n'eussent entamé leurs dialogues que pour tromper l'attente de la révélation⁽⁴⁾. Or ceci ne nous paraît pas être l'essentiel de la pièce qui, au contraire, consiste à notre avis dans le déploiement de tout un espace imaginaire où la vie (eros en creux), la mort, la raison (une certaine raison) tentent de s'approprier le mystère de l'existence. Les répliques, apparemment anodines des personnages, servent justement de contrepoids neutre au fort ancrage symbolique de la disposition scénique et prolongent en écho retentissant jusqu'à maintenant les vertus dramatiques (y compris la difficulté de la mise en scène) de la pièce. Le théâtre, comme la peinture, peut aussi être une "cosa mentale" (Bob Wilson n'a pas monté *Le Regard du Sourd?*) et le dramaturge, comme le poète symboliste "cherche moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève lui-même les paroles écrites"⁽⁵⁾.

(3) Ibid. p. 48, note 5. Des commentaires semblables ont été évoqués plus récemment: "Théâtre de mots donc, dont toute mise en scène pour un spectacle ne serait qu'illustration superfétatoire". Après avoir établi le rapprochement entre le théâtre de Maeterlinck et le commentaire de Mallarmé, on peut lire: "Pensons aussi à l'intérêt de Maeterlinck pour l'esthétique du vêtement et de la danse, et il sera facile de voir alors qu'il ne fermait pas la porte à l'art dramatique en tant que tel, malgré son indifférence, voire son hostilité, à l'égard d'autres exigences du genre comme la pluralité des personnages, leur qualification psychologique et sociale, ou le mouvement de l'action", S. Baudiffier et J. M. Benedetti, *Les Symbolistes*, Henri Veyrier, Paris. 1990, p. 179.

(4) En ceci, le théâtre de Maeterlinck diffère sensiblement de celui du théâtre de l'Absurde avec lequel le rapprochement a été suggéré: Cf. Martine de Rougemont.

(5) A. Mockel, cité par J. Paque, *Le symbolisme belge*, Labor, Bruxelles, 1989, p. 35.