



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane

Le bruit de l'indicible dans les drames de Maeterlinck et de Beckett

Relatore
Prof.ssa Grazioli Cristina

Spinoso Emanuela
1014525 / LMLLA

Correlatore
Pof.ssa Marangoni Alessandra

Anno Accademico 2015/ 2016

C'est dans le silence
qui se forment des grandes choses.
La parole est du temps,
le silence de l'éternité.

Maurice Maeterlinck

C'est par le vide qu'un vase contient,
qu'un luth résonne, qu'une roue tourne,
qu'un animal respire.
C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux.

Paul Claudel

Un giorno, Juan Rulfo, grande scrittore e fotografo messicano, prese una lavagna a due facce che aveva da un lato una penna e dall'altro un cancellino: si scrive con questa, disse indicando la penna, ma soprattutto con quest'altro, indicando il cancellino¹.

¹ J. RULFO, citato in B. M. GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 41.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.9
<i>Première partie</i> : Le théâtre du silence de Maeterlinck	p.15
À la découverte d'un univers perdu: le silence et l'attente chez Maeterlinck	p.17
1. Le théâtre de l'âme de Maeterlinck	p.17
2. Le style de Maeterlinck	p.20
3. Analyse des pièces théâtrales	p.27
3.1 <i>L'Intruse</i>	p.27
3.1.1 L'espace et le temps	p.27
3.1.2 La métaphore de la cécité	p.28
3.1.3 L'écriture	p.31
3.1.4 Portes et fenêtres	p.32
3.1.5 Le dialogue et le silence	p.33
3.1.6 Le mouvement et l'immobilité	p.35
3.1.7 L'ombre et la lumière	p.36
3.1.8 Les sons de la nature et des animaux	p.37
3.1.9 L'itinéraire de la mort	p.38
3.2 <i>Les Aveugles</i>	p.39
3.2.1 Le temps et l'espace	p.40
3.2.2 Le dialogue	p.41
3.2.3 La nature, les animaux et l'eau	p.45
3.2.4 Le personnage et leur cécité	p.46
3.2.5 Le Mouvement et l'immobilité	p.47
3.2.6 L'ombre et la lumière	p.49
3.2.7 La mort	p.49
3.3 <i>Intérieur</i>	p.50
3.3.1 L'espace et le temps	p.51
3.3.2 Portes et fenêtres: des éléments-seuil qui évoquent l'au-delà	p.52
3.3.3 Le dialogue	p.53
3.3.4 Mouvement et immobilité	p.54
3.3.5 La nature et l'enfance	p.55
3.3.6 Le destin	p.55
3.3.7 L'ombre, la lumière et le regard	p.56
3.4 <i>Pelléas et Mélisande</i>	p.57
3.4.1 L'espace et le temps	p.60
3.4.2 Le silence symbole d'un triste destin	p.61
3.4.3 L'eau	p.63
3.4.4 L'importance des sens	p.64

3.4.5	Des personnages qui se définissent par ce qui ne sont pas et par ce qu'ils ne savent pas	p.64
3.4.6	La cécité	p.65
3.4.7	La lumière	p.66
3.4.8	Un amour silencieux	p.67
3.4.9	Golaud et Mélisande	p.69
3.4.10	Les sons	p.69
3.4.11	La mort	p.71
3.4.12	La destinée	p.72

Deuxième Partie: Beckett: attente et pause p.73

1. La dramaturgie de Beckett p.75

2. Analyse des pièces théâtrales p.77

2.1 *En attendant Godot* p.77

2.1.1	Le lieu et le temps	p.78
2.1.2	L'attente	p.83
2.1.3	Le geste et l'action	p.86
2.1.4	Le vide et la simplicité	p.87
2.1.5	La parole et le silence	p.89
2.1.6	La répétition et la mort	p.93
2.1.7	La lumière	p.94
2.1.8	La marche, le départ et la cécité	p.95

2.2 *Pas moi* p.98

2.2.1	Une voix	p.98
2.2.2	L'espace	p.99
2.2.3	Une bouche pour affirmer la présence	p.100
2.2.4	Dichotomie	p.101

2.3 *Fin de partie* p.104

2.3.1	Le lieu et le temps	p.104
2.3.2	L'immobilité et la mort	p.106
2.3.3	La lumière et l'obscurité	p.109
2.3.4	La cécité	p.111
2.3.5	Le silence	p.113
2.3.6	Les objets	p.115
2.3.7	L'eau	p.116

2.4 *Acte sans Paroles* p.118

2.4.1	Une parabole silencieuse	p.118
2.4.2	Le lieu	p.119
2.4.3	Les coups de sifflets, les gestes et le mouvement	p.120
2.4.4	La mort ou la lutte contre un destin cruel	p.122

Troisième Partie: Maeterlinck et Beckett : une comparaison	p.125
1. En conclusion : une comparaison entre Maeterlinck et Beckett	p.127
1.1 Structures	p.129
1.1.1 Espace clos et ouvert	p.129
1.1.2 Le seuil : symbole du passage de la vie à la mort	p.132
1.1.3 L'immobilité	p.134
1.2 Thèmes	p.136
1.2.1 La parole et le silence	p.136
1.2.2 Personnages ou marionnettes	p.138
1.2.3 La forme circulaire	p.139
1.2.4 L'eau	p.140
1.2.5 La mort et le néant	p.141
Bibliographie	p.145

Introduction

Certains des plus beaux silences, je les ai vécus à la fin de concerts de pop music, après des heures de chants magnifiques et de hurlements primitifs. Quand les groupes cessent de jouer, quand leur chant musical est fini et quand des milliers de gens rentrent chez eux, quittant le stade ou la salle de sports ensemble, heureux de ce moment de fête, purifiés par la catharsis alors règne sur cette foule nocturne un silence enchanté, rythmé par les canettes de bière vides que l'on pousse du pied. C'est un silence certes très particulier, mais très touchant car il indique un plus. On fait silence de ce qu'on est ².

« Il ne se passe rien », « ça ne veut rien dire »³, « Zéro »⁴ : c'est à partir du rien et de l'indicible que deux dramaturges comme Maeterlinck et Beckett créent : pour qu'il se passe quelque chose ; « Il ne se passe rien » signifie que tout peut se passer, que tout doit se passer.

Le théâtre de Maeterlinck et de Beckett est l'art de faire parler le rien, l'art de dire l'indicible. Ils font du rien un théâtre. Pour ces deux grands dramaturges, le rien correspond à des pleins.

Maeterlinck (1862-1949), dramaturge symboliste, a mis en scène des pièces dont le rythme est lent, onirique et poétique, chargées de symboles et de signes évocateurs. Il s'agit de pièces qui s'adressent à l'inconscient et qui cherchent à découvrir la dimension irrationnelle de l'univers.

Dans son étude sur la crise du drame, Peter Szondi a inclus Maeterlinck parmi les grands dramaturges du XIX^{ème} siècle ayant contribué à la transformation de la conception du théâtre.

Szondi écrit que le théâtre de Maeterlinck privilégie « il senso che si nasconde dietro e tra i fatti »⁵; il s'agit d'un théâtre qui renonce à l'action ; le dramaturge ne veut pas décrire une suite d'actions, un conflit entre des hommes, mais il veut montrer des situations toutes issues du moment où se manifeste un destin hostile contre le quel l'homme est impuissant.

² M. DE SMEDT, *Eloge du silence*, Albin Michel, 1986, p. 97.

³ S. BECKETT, *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 35.

⁴ *Ivi*, p. 46.

⁵ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 19, (éd. originale: 1956).

Pour Maeterlinck, la parole a perdu sa valeur authentique ; dans la dramaturgie de Maeterlinck il y a une profonde relation entre le vide, le silence et l'âme⁶. Le vide, pour Maeterlinck, correspond à la recherche de l'âme et à un retour sur soi.

Maurice Maeterlinck a considéré son théâtre comme un « théâtre de l'attente »⁷ : un théâtre où les personnages attendent sans rien faire et sans lutter. Ces personnages doivent accepter et subir des événements qui décideront de leur sort.

En relation avec ce qu'il a appelé « le drame de l'attente », avec Maeterlinck naît «le dialogue de second degré», un dialogue inattendu et minimal. Maeterlinck veut mettre en scène l'essentiel et représenter l'indicible.

Le dramaturge belge utilise des images de la vie quotidienne que tout le monde connaît, pour voir et comprendre l'invisible. L'image et les sons sont pour Maeterlinck les moyens de suggérer ce que le langage discursif est incapable d'exprimer. Un théâtre allusif et de l'intériorité qui s'oppose à la scène naturaliste qui par contre cherchait à reproduire la nature humaine au plus près de sa vérité scientifique ; ce théâtre s'oppose aussi à ce qui, souligne Jean Jullien, « n'est donc qu'une tranche de la vie que nous pouvons mettre en scène »⁸.

Après une brève description du style utilisé par Maeterlinck, nous avons choisi de consacrer la première partie de cette thèse à l'analyse des pièces du dramaturge belge : *L'Intruse* (1890), *Les aveugles* (1890), *Intérieur* (1894), *Pelléas et Mélisande* (1892). L'analyse de ces drames se focalise sur certains thèmes comme le temps, l'espace, le dialogue, l'immobilité, les handicaps et la cécité des personnages, l'eau, les gestes et les objets.

La deuxième partie est consacrée aux pièces de Beckett, un homme qui, comme le rappelle Alain Chestier, a aimé vivre une vie silencieuse et secrète avec un grand besoin de solitude. Un homme qui n'aimait pas les interviews, car il avait parlé au tout et pour tout dans ses œuvres⁹.

⁶ Voir M. MAETERLINCK, *Le silence*, dans *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

⁷ M. MAETERLINCK, *Le tragique quotidien* dans *Le trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, pp. 161-179 : 169.

⁸ J. JULLIEN, *Le théâtre vivant*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1982, p. 1.

⁹ A. CHESTIER, *La littérature du silence, Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 109-112.

Un demi-siècle plus tard, par rapport aux pièces de Maeterlinck, Samuel Beckett (1906-1989), avec ses pièces théâtrales, met en scène la déraison d'un univers dans laquelle l'homme s'est perdu.

Le nom de Beckett est associé au théâtre de l'absurde, un mouvement apparu à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale, qui se caractérise par une rupture totale par rapport au genre classique. C'est un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'homme et de la vie en général, celle-ci menant toujours à la mort.

C'est au critique anglais Martin Esslin, qu'on doit l'expression de « Théâtre de l'absurde »¹⁰.

L'origine de cette expression est fortement liée à la chute de l'humanisme et au traumatisme causés par la Seconde Guerre Mondiale. On peut voir dans les années de l'après-guerre 1939-45 une période décisive dans le renouvellement du théâtre français avec l'émergence d'un « théâtre moderne »

Le théâtre de Beckett ne se contente pas de dire l'absurdité, il l'exprime dans la structure des textes, dans la composition des personnages et dans leurs relations, dans les décors, dans les costumes, dans les accessoires qui deviennent eux-mêmes « absurdes ».

Rien n'est réaliste dans ce nouveau théâtre. Beckett refuse la narration fondée sur une histoire linéaire, une suite logique d'événements, un fil conducteur. Le temps et l'espace sont souvent indéterminés. La cohérence des dialogues n'est plus demandée. Le dénouement fait place à l'interprétation du spectateur. Il n'y a pas de réponses aux questions posées.

Beckett a introduit l'absurde aussi dans le langage. La difficulté de communiquer est alors exprimée. La discontinuité, la rupture, le détournement de sens caractérisent le langage de l'absurde. Les didascalies sont nombreuses, et cela montre que le geste et le silence sont aussi importants que les mots.

Il paesaggio beckettiano sembra oggi esser tornato uno dei luoghi privilegiati della ricerca teatrale, il che si spiega se solo pensiamo all'irriducibilità e all'alienazione che tale paesaggio è in grado di evocare. La scrittura di Beckett, forse, esiste solo perché essa è inevitabile: bisogna pur raccontare di ciò che non può raccontarsi. Dunque, occorre immaginare che questo nulla accade, certo, ma in un paesaggio vuoto, silente e

¹⁰ M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

spettrale, nell'unico luogo in cui possa perdersi per sempre una verbosità senza memoria e senza attesa¹¹.

Les pièces de Beckett que j'ai voulu analyser sont : *En attendant Godot* (1952), *Pas moi* (1972), *Fin de partie* (1957) et *Acte sans paroles* (1956). Dans ces œuvres il y a des thèmes récurrents: le vide de l'existence, la quête de sens, l'attente, l'espérance, la monotonie, l'immobilité et l'éternel recommencement.

Dans ses écrits, l'action se situe dans le temps plutôt que dans l'espace. Les personnages, de Beckett sont des errants sans repère spatial.

L'étude et l'observation détaillées des pièces de Maeterlinck et de Beckett permettent d'arriver à la troisième partie de notre thèse qui va souligner comment ces deux dramaturges traitent certains thèmes d'une manière similaire.

Comme dans les pièces de Maeterlinck, on trouve chez Beckett une annulation du décor, une raréfaction des personnages, de leur gestes, une réduction de leurs corps pour arriver à *Pas moi*, où Beckett met en scène seulement une Bouche sans corps qui parle d'une manière logiquement incompréhensible. Maeterlinck et Beckett rêvent d'un théâtre avec des personnages qui ont perdu leur caractéristiques humaines.

Le style de Beckett est très simple comme celui utilisé par Maeterlinck.

Le théâtre de Beckett et de Maeterlinck est un théâtre sans histoires où les personnages ne bougent pas. L'action apparaît inexistante, car il ne s'y passe rien ; on a des personnages qui attendent sans rien faire.

L'analyse des pièces de Maeterlinck et de Beckett montre les points communs entre les pièces de ces grands dramaturges. À partir des lieux où les personnages se déplacent, des lieux clos et ouverts mais toujours claustrophobiques.

À ce propos, Olivier de Magny¹² donne des informations très détaillées sur le temps et le lieu conçus par Samuel Beckett dans ses pièces ; ou encore l'utilisation de portes et de fenêtres utilisées comme seuil qui conduit les personnages de la vie à la mort. Plusieurs critiques s'expriment à ce propos : Mireille Losco-Lena est une de ces critiques qui donne des informations très intéressantes: les portes et les fenêtres sont des symboles qui font monter le spectateur du plan du quotidien au plan du mystère et qui

¹¹ G. COMPAGNO, *Forse. Uno studio su Samuel Beckett* dans A. AMENDOLA, G. FRASCA, A. IANNOTTA, (a cura di) *Nero chiaro: lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 60.

¹² OLIVIER DE MAGNY, *Nulle part, Personne*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 87.

font communiquer avec l'inconnu ou l'hostile¹³. Il faut rappeler à ce propos *Intérieur*, pièce qui cristallise la tension dramatique sur une seule porte dont l'ouverture est retardée et dilatée. Des hommes qui se trouvent à l'extérieur de la maison doivent annoncer à la famille la mort de leur fille. L'ouverture de cette porte signifie donc le début du malheur.

Des personnages aveugles ou avec des handicaps très particulier peuplent aussi l'univers Maeterlinckien et Beckettien.

Les dialogues des personnages de Maeterlinck et de Beckett sont caractérisés par des phrases courtes et répétitives, pleines d'interrogations et de phrases qui se répètent sans cesse.

Les personnages qui peuplent les drames maeterlinckiens et beckettien sont très semblables: si d'un côté, ils montrent leur rêve de partir, de l'autre côté ils restent toujours là, en soulignant leur immobilité ; des personnages qui restent immobiles car ils ne peuvent rien faire contre quelqu'un ou quelque chose qui a déjà choisi leur destin. Les personnages des pièces de ces deux dramaturges sont les victimes de leur destin.

L'opposition entre la lumière et l'obscurité est une autre thématique présente dans les pièces des deux dramaturges. Cette opposition symbolise la mort ; à travers le vacillement de la lumière, dans le cas de Maeterlinck et de la couleur grise dans le cas de Beckett, on assiste à une lente dégradation où le noir représente le limite.

Maeterlinck et Beckett sont deux dramaturges qui donnent beaucoup d'importance au questionnement sur le langage. Parler de langage signifie parler de gestes, du mouvement du corps, de l'importance du décor et des costumes, du rythme, de la lumière et de l'obscurité, de la musicalité des mots et surtout de l'importance du silence, une forme vide qui, d'un côté est remplie par l'utilisation de mots stériles et rationnels, mais de l'autre côté devient la source pour dire quelque chose qui naît dans l'âme du personnage.

Ce travail a révélé que le dramaturge belge et le dramaturge irlandais ont mis en scène des pensées et des concepts semblables mais toujours nouveaux.

Une dramaturgie qui naît du silence, de l'indicible et du néant. L'indicible, qui en principe serait ce qui par définition échappe au langage et ce sur quoi le langage n'aurait pas de prise, devient la base et la source de la dramaturgie de Maeterlinck et de Beckett.

¹³ LOSCO LENA, *La Scène Symboliste: (1890-1896), Pour un théâtre spectral*, cit. p. 108.

Le son, tout son, sort du silence et y retourne. Par le silence intérieur qu'il suscite, le son mélodieux peut être un moyen de connaissance et d'accès à des états supérieurs.

Le silence, le néant, et l'indicible sont un bruit sourd qui frappe l'intériorité de l'homme. Ce sont des notions abstraites ; Ce sont des termes qui indiquent essentiellement que l'on ne prononce pas de paroles, que l'on se trouve dans un environnement où règne une absence relative de bruits perceptibles par la conscience et une absence de choses que la raison ne peut pas comprendre. On peut les définir aussi comme des attitudes intérieures que Maeterlinck et Beckett ont cherché à mettre en lumière.

Le silence change les choses d'une manière invisible et imperceptible. Comme l'écrit Carlo Sini, « Istanti silenziosi di tempo portano il mutamento. Il silenzio fa da impercettibile intervallo al mutare di ogni stato di cose, cioè ad ogni cosa, come si è soliti dire »¹⁴. «La nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale »¹⁵.

¹⁴ C. SINI, *Il gioco del silenzio*, Milano, Mimesis, 2013, p. 21.

¹⁵ *Ivi*, p. 39.

Première partie

Le théâtre du silence de Maeterlinck

CHAPITRE I

À la découverte d'un univers perdu: le silence et l'attente chez Maeterlinck

1. Le théâtre de l'âme de Maeterlinck

Face aux carences du langage incapable d'exprimer certains aspects de notre inconscient, le silence est pour Maeterlinck un porteur de sens et non pas une simple absence de parole.

Ce dramaturge du théâtre de l'âme et de l'invisible, crée un nouveau théâtre avec des personnages immobiles, passifs et réceptifs à l'Inconnu. Au milieu d'un univers caractérisé par des mots stériles, Maeterlinck rêve d'un théâtre du silence.

Maurice Maeterlinck a considéré son théâtre comme le « théâtre de l'attente »¹⁶ : un théâtre où les personnages attendent sans rien faire et sans lutter. La recherche d'une explication de la destinée humaine, le problème de la vie et de la mort, des forces obscures qui régissent notre destinée hors de toute logique apparente, auxquelles, plus tard, viendra s'ajouter une troisième force, l'amour, resteront au premier plan de ses préoccupations intimes.

Dans les pièces de Maeterlinck la parole est inefficace pour retrouver ce que le dramaturge a appelé le théâtre de l'âme. En effet si d'un côté la parole peut créer une communication authentique et constructive, de l'autre côté elle peut devenir aussi occasion de trahison, d'imposture et de mensonge. La parole est souvent une parole stéréotypée, parole qui ne parle pas et n'a pas la force de faire parler, parole immobile et monotone. « Rien n'est plus difficile pour l'homme que confier les choses les plus précieuses, à quelque chose tellement instable comme la parole »¹⁷. À côté de cette parole il y a un vide qu'il faut remplir; c'est dans le vide de la parole que naît le silence ; mais l'homme contemporain craint le silence. Dans *Le trésor des humbles*, Maeterlinck affirme : « Nous supportons à la rigueur notre propre silence ; mais le silence de plusieurs et surtout le silence d'une foule est un fardeau surnaturel dont les âmes les plus fortes redoutent. Nous usons une grande partie de notre vie à rechercher les lieux où le silence ne règne pas »¹⁸.

¹⁶ M. MAETERLINCK, *Le tragique quotidien* dans *Le trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, pp. 161-179 : 169.

¹⁷ G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1061.

¹⁸ M. MAETERLINCK, *Le silence* dans *Le trésor des humbles*, cit., pp. 9-25 : 12.

Nous écoutons beaucoup de mots pendant la journée, mots qui cherchent d'expliquer, mots qui cachent le monde réel, mots impostures, mots qui nous empêchent d'écouter ce qui est muet. Beaucoup de visages se regardent, beaucoup d'hommes se rencontrent, mais l'homme est absent pour soi-même, pour les autres, pour les choses. Pour Maeterlinck, le dialogue n'est plus capable de donner des informations authentiques.

L'homme cherche des lieux où le silence ne règne pas. « Dès que deux ou trois hommes se rencontrent, ils ne songent qu'à bannir l'Invisible ennemi »¹⁹. Dans *Le trésor des Humbles*, Maeterlinck parle de l'importance du silence qu'il définit : « l'Invisible ennemi », le « grand Empire », « l'hôte impénétrable », « l'ange des vérités suprêmes »²⁰.

Les personnages de Maeterlinck sont les victimes d'un signe mystérieux, présent et invisible, d'un message que, seul, l'âme perçoit : le présage. Sans lutte, ni protestation, les personnages doivent accepter et subir les événements qui décideront de leur sort et ils doivent s'incliner dans une muette inertie devant le malheur et la mort.

Peter Szondi écrit que le théâtre de Maeterlinck privilégie « *il senso che si nasconde dietro e tra i fatti* »²¹ ; il s'agit « *d'un théâtre qui renonce à l'action* »²² ; le dramaturge ne veut pas décrire une suite d'actions, un conflit entre des hommes, mais il veut montrer des situations toutes issues du moment où arrive un destin hostile contre le quel l'homme est impuissant. Pour Maeterlinck le destin de l'homme est la mort, et c'est la mort qui domine la scène ; la vie est un drame puisque la mort attend chaque être humain. L'homme, face à une nature hostile, reste immobile et impuissant ; pour cette raison le théâtre de Maeterlinck se présente comme « le théâtre de l'attente et de la peur ». Il ne s'agit pas d'une peur physique, brutale et spectaculaire qui se révèle par des procédés d'action et de violence, mais d'une peur insinuante qui règne sur tous les instants de la vie de l'homme par l'obsession permanente des catastrophes qu'un destin hostile décide pour nous, un destin qui devient maître et capitaine de notre vie, et dont seule la mort nous délivre²³.

Aux antipodes du théâtre naturaliste, qui cherche à reproduire la nature humaine au plus près de sa vérité scientifique, et aux antipodes avec ce qui souligne Jean Jullien « ce

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, pp. 14-16.

²¹ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 19, (éd. originale 1956).

²² *Ivi*, p. 45.

²³ M. GISELE, *Le théâtre symboliste*, Ses origines, ses sources, Pionniers et réalisateurs, Paris, A.G.Nizet, 1973, pp. 139-140.

n'est donc qu'une tranche de la vie que nous pouvons mettre en scène »²⁴, ce grand dramaturge belge donne naissance à une dramaturgie nouvelle, en soulignant l'importance d'une dimension intérieure et d'une intensité des sentiments qui se développent progressivement et presque silencieusement. Il réalise le désir symboliste de créer un théâtre de l'âme et de l'intériorité. Dans son essai *Le réveil de l'âme*, Maeterlinck prends ses distances par rapport à la dramaturgie de Racine. Il écrit que les personnages de Racine ne se comprennent que par ce qu'ils expriment car ils n'ont pas de principe invisible qui leur permet d'avoir un contact avec la profondeur de l'âme. L'âme en effet agit plus efficacement quoiqu'elle soit moins sensible aux yeux qui ne sont pas accoutumés à voir²⁵.

Maria de Jesus Cabral affirme : « Le théâtre véritable doit être, pour Maeterlinck, essentiellement poétique et susciter un processus mental spécifique dans l'esprit du récepteur, à la manière d'un miroir au reflet différé »²⁶.

L'originalité de ce grand dramaturge consiste dans les dialogues réduits à l'extrême qui cachent le non-dit et les sous-entendus.

Il faut écouter le silence pour retrouver des choses essentielles ; le bruit ou l'agitation sont des obstacles à surmonter. Le vrai silence permet de créer des mots qui naissent du dedans et d'écouter les éléments qui nous entourent ; mais sans le silence rien n'est possible. Il y a tant des choses répétées dans ce qu'on dit et qu'on écrit ; il faut garder le silence afin d'entendre des sons partout : dans la porte qui se ferme, dans le chant des oiseaux et des animaux, dans les couleurs et les sons de la nature, dans le parfum des fleurs, dans les dialogues réduits, dans les longues pauses, dans le vacillement de la lumière. Tous ces objets, ces images, ces sons représentent dans le théâtre de Maeterlinck non seulement des signes ordinaires, mais quelque chose d'autre, car ce qu'un signe ordinaire ne permet pas de dire, le symbole le permet. Le silence permet de voir et d'écouter quelque chose qui va au-delà des illusions et des apparences. Il ne s'agit pas d'un silence du néant, mais d'un silence qui mène ailleurs et qui nous amène à l'écoute de quelque chose de plus profond. Dans son essai consacré à ce qu'il a appelé le « grand Empire »²⁷, Maeterlinck parle du silence actif et du silence passif; il refuse le

²⁴ J. JULLIEN, *Le théâtre vivant*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1982, p.1.

²⁵ M. MAETERLINCK, *Le Réveil de l'âme* dans *Le Trésor des humbles*, cit., pp. 29-43 : 32-34.

²⁶ M. D. J. CABRAL, *Mallarmé hors frontières, des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, Rodopi B.V., NY 2007, p. 271.

²⁷ M. MAETERLINCK, *Le silence* dans *Le Trésor des Humbles*, cit., pp. 9-25 : 11-15.

silence passif, c'est-à-dire le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence, un silence considéré comme une absence de langage ou comme une sorte de vide inexpressif ; en effet pour Maeterlinck les paroles passent entre les hommes, mais le silence, s'il a eu un moment ou l'occasion d'être actif, ne s'efface jamais. Pour Maeterlinck c'est ce dernier silence, actif ou positif, un mode positif de dire, une forme du silence expressif qui permet une communication supérieure. Pas une communication de mots banaux et simples ; grand lecteur du dramaturge belge, Rainer Maria Rilke, dans *Il valore del monologo*²⁸, accepte les critiques de Rudolf Steiner qui dit avoir trouvé la solution au problème posé par Rilke sur ce qui ne peut pas être exprimé par de mots. Selon Steiner, Richard Wagner a exprimé en musique ce qui ne peut être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux. La musique en effet dit ce que les mots ne peuvent pas expliquer, car comme le dit Wagner « La musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots ». Rilke accepte les remarques de Steiner et il s'excuse pour avoir créé des malentendus car les mots dont il parlait étaient des mots stériles. Il écrit « qu'il faudra qu'un jour on cesse de surestimer la parole. On apprendra à voir qu'elle n'est que l'une des nombreuses passerelles qui relient l'île de notre âme au vaste continent de la vie commune... On éprouvera que dans les mots nous ne pouvons jamais être tout à fait sincères, parce que ils sont des pinces bien trop grossières qui ne sauraient toucher aux rouages le plus délicats, dans le grand mécanisme, sans aussitôt les écraser. On renoncera donc à attendre que les mots nous renseignent sur l'âme, tant il est vrai qu'on n'aime pas se mettre à l'école de son valet pour connaître Dieu »²⁹. Rilke souligne qu'il y a quelque chose de plus puissant que les actes et les mots ; ceux-ci ne sont finalement que ce qui nous sert à participer au quotidien commun, ce sont des échelles qui partent de notre fenêtre pour atteindre à la maison du voisin, ou encore une île ou un mur qui symbolisent un obstacle à la communication³⁰.

2. Le style de Maeterlinck

Dramaturge du silence, de la mort et de l'angoisse, Maeterlinck a marqué le théâtre du XX^e siècle. Le théâtre qu'il veut créer est un théâtre spirituel, de la verticalité de l'homme, de la tension vers le haut. Libéré des dimensions restreintes du salon bourgeois, l'espace privilégié est le lieu le plus secret et le plus intérieur, un espace où

²⁸ Voir R. M. RILKE, *Il valore del monologo*, in Rilke, *Scritti sul Teatro*, U. ARTIOLI, C. Grazioli (a cura di), Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 65-73.

²⁹ R. M. RILKE, *La Valeur du monologue* dans *Œuvres en prose*, France, Gallimard, 1993, p. 688.

³⁰ *Ibidem*.

seulement le silence peut pénétrer, un silence qui permet de voir au-dedans. Le dramaturge belge propose de remplacer le théâtre d'action par un théâtre de situation qui renonce à l'action extérieure proprement dite pour l'intérioriser, un théâtre construit sur la dimension métaphysique de l'existence. Pour Maeterlinck, être spectateur de théâtre, c'est être comme dans un lit ou sur un canapé; c'est pouvoir se laisser aller à la rêverie³¹ et comprendre qu'il y a un univers intérieur avec beaucoup de choses à découvrir. Une brève analyse des points communs entre Mallarmé et Maeterlinck est très importante pour comprendre le style de ce grand dramaturge belge. « À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce ; aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans », écrit Mallarmé³². Le lecteur-spectateur traduit une scène mentale conformément au rêve qu'il développe autour des pièces. Comme le dit Mireille Losco-Lena, « cette scène mentale est idéale parce qu'elle est ce que chaque lecteur en fait : chaque fois différente selon les subjectivités, elle est aussi toujours parfaite pour chacune »³³. Par conséquent, de même qu'on rêve en lisant un livre, de même il faut parvenir à rêver dans une salle de spectacle. Dorothy Knowles, dans *La réaction idéaliste au théâtre*, résume ainsi l'orientation générale du travail scénique : « Les idéalistes, croyant que toute représentation scénique ne serait jamais en harmonie avec le décor évoqué dans l'âme des spectateurs par des paroles de la pièce, voulaient réduire cette mise en scène au minimum, pour ne pas détruire l'illusion déjà créée »³⁴. Cette réduction de la mise en scène, dans la direction d'un style essentiel crée une rupture avec la théâtralité traditionnelle, un écart esthétique que les symbolistes nomment « fiction ». « Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleurs et de lignes avec le drame. 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 »³⁵. Cette notion symboliste de « fiction » change la relation scène/salle traditionnelle, puisqu'elle oppose à la réalité du visible et donc de la salle, celui de la réduction, de l'absence, c'est à dire la scène. Pour Mallarmé « Il fallait que dès lever du rideau, d'un seul coup tout fut placé sur un plan général et abstrait, au-

³¹ M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2010, p. 25.

³² S. MALLARME, *Crayonné au théâtre*, référence dans S. MALLARME, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 2003, p. 182.

³³ M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste*, cit., p. 24.

³⁴ D. KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934, Genève, réédition Slatkine, 1972, p. 238.

³⁵ P. QUILLIARD, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, « La Revue d'art dramatique », 1^{er} mai 1891 référence dans M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste*, cit., p. 36.

dessus du temps, comme le symbolise l'élévation du plancher scénique »³⁶. Il faut, pour cette raison, remarquer la scission radicale entre scène et salle. Mallarmé nomme le plateau de théâtre « le plancher divin »³⁷, parce que la fiction scénique doit congédier le régime ordinaire du visible. À ce propos, Pierre Quillard, pour la mise en scène de *La fille aux mains coupées*, fait poser un rideau de gaze à l'avant-scène, juste derrière la rampe. Ce rideau se retrouvera dans des mises en scène symbolistes tels *Le cantique des cantiques* (Théâtre d'Art, décembre 18919) et *Pelléas de Mélisande* (Théâtre de l'Œuvre, 1896).

Il faut, aux yeux de Mallarmé, investir le drame d'une atmosphère suggestive, solliciter l'imagination et la sensibilité du spectateurs. Comme Maeterlinck, Mallarmé aussi, avait mis en exergue la scène intérieure, que tout théâtre devrait privilégier, mais la présence d'autrui, dans les salles de spectacle, menace toujours d'entraver de rêverie intime et des visions intérieurs. Il faudrait du silence dans la salle, un silence qui serait l'équivalent sonore de l'obscurité voulue par Wagner et reprise par le symboliste après Antoine³⁸. Pour Maeterlinck c'est dans le dialogue silencieux que le spectateur peut entrevoir les visions que lui délivre sa scène intérieure. Il pense que dans ces « régions très profondes de l'être humain, toutes les âmes commencent à se ressembler entre elles et cette théorie de la grande source profonde, uniforme et commune de l'âme humaine »³⁹ lui permet d'accepter le théâtre. La révolution entamée par Maeterlinck s'opère sur une composante essentielle, le discours dramatique. Il appauvrit les dialogues, les rend inconsistants afin de mieux appréhender le mystère de la vie quotidienne. Il naît ce qu'il appelle « le dialogue de second degré », un dialogue inattendu et minimal. Maeterlinck veut aller droit à l'essentiel pour emmener le spectateur dans un monde onirique en poussant au maximum la force de la suggestion et de l'allusion, deux grandes difficultés au théâtre, car le paradoxe de Maeterlinck, comme de tous les symbolistes, est celui de représenter l'Invisible à travers quelque chose qui est physique: l'espace théâtral. L'esthétique de Maeterlinck est caractérisée par une obsession de l'indicible, par l'idée fixe de l'échec du langage dans l'expressions des choses cachées ou occultes qui sont l'objet de sa recherche. Cette esthétique de l'indéfinissable appartient à presque toute la génération symboliste belge et George Rodenbach nous en

³⁶ Voir J. ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 47.

³⁷ S. MALLARME, *Crayonné au théâtre* dans *Œuvres complètes*, cit., p. 179.

³⁸ Pour des plus amples renseignements voir M. LOSCO-LENA, *La scène symboliste*, cit. p. 26.

³⁹ *Ivi*, p. 28.

donne une définition frappante: « C'est l'impossible lui même que nous aimons. C'est le rêve, les nuances, l'au-delà, l'art qui voyage avec les nuages, qui apprivoise les reflets, pour qui le réel n'est qu'un point de départ et le papier lui-même une frêle certitude blanche d'où s'élancer dans des gouffres de mystère qui sont en haut et qui attirent »⁴⁰. La nouvelle conception de l'art de Maeterlinck a besoin d'un nouveau langage. Il veut montrer l'innommable, ce qui paraît impossible à représenter. Maeterlinck utilise des images de la vie réelle et quotidienne que tout le monde comprend et connaît pour voir et comprendre ce qu'on ne peut pas voir et comprendre. L'image devient pour Maeterlinck le moyen de suggérer ce que le langage discursif est incapable d'exprimer. Les spectateurs et les lecteurs des pièces de Maeterlinck doivent fermer les yeux afin de pouvoir accéder à leurs visions intérieures, afin d'écouter le silence. Un théâtre intérieur et allusif replié vers le dedans, bien plus qu'orienté vers la scène naturaliste. Maeterlinck élabore un théâtre statique pour faire entendre les voix silencieuses que les bruyantes actions traditionnelles recouvrent. Le style utilisé par Maeterlinck dans ses pièces est riche des répétitions, des phrases suspendues et des mots simples. Les œuvres de ce grand dramaturge ont abouti à une simplicité extrême. Les personnages de ses textes, privés de leur intériorité, se retrouvent à masquer un silence toujours plus fort et plus profond; mais seulement peu d'entre eux peuvent l'écouter. Il privilégie les aveugles, des individus qui, n'ayant jamais vu la matérialité des choses, peuvent comprendre les choses les plus profondes et leur essence, car l'essentiel est invisible pour les yeux.

L'originalité de Maeterlinck est d'avoir lié les réactions de ses personnages et leur drame intérieur, aux phénomènes naturels : pluies, grêles et tempêtes, signes du grand drame inconnu que les hommes soupçonnent à certains moments⁴¹.

L'originalité du théâtre de Maeterlinck par rapport aux conceptions traditionnelles et naturalistes devient plus évidente car, non seulement il supprime radicalement tout décor détaillé, tout trait de mœurs, tout élément descriptif, mais il fait de ses héros tantôt les victimes de la fatalité, tantôt ses collaborateurs irresponsables⁴². Dans un article très important, publié dans « La Jeune Belgique », Maeterlinck écrit que son théâtre n'est

⁴⁰ Pour plus de renseignements voir A. BODSON-THOMAS, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, référence dans *Fondation de Maurice Maeterlinck*, Annales, tome vingt-huit, 1991, p.74.

⁴¹ Voir sur ce point J.M. CARRE, *Maeterlinck et les littératures étrangères* dans J. ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre*, cit. p. 82.

⁴² *Ivi*, p. 83.

pas destiné à la représentation. Pour ce grand dramaturge « La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés et il est dangereux de le voir sur la scène »⁴³. Le dramaturge belge était assez sceptique quant à la représentation du texte sur scène.

Pour Maeterlinck l'acteur doit être substitué par un masque, une ombre, un jeu de lumière »⁴⁴. Dans ce théâtre, le conflit direct est remplacé par un conflit intérieur, invisible, inhérent à l'homme. Ce type de conflit permet au spectateur de transgresser les limites de la scène et des dialogues ordinaires afin de voir « l'existence d'une âme elle-même »⁴⁵.

Un texte très important dans lequel Maeterlinck explicite les caractéristiques symbolistes de son théâtre est *Le tragique quotidien* qui figure dans *Le trésor des humbles*. Dès la première phrase, on peut comprendre que le théâtre de Maeterlinck est très loin du théâtre naturaliste : « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures »⁴⁶.

Maeterlinck ne veut pas décrire ce qui se passe dans le monde visible ; il veut aller au-delà du visible et voir plus loin. Maeterlinck veut montrer qu'il ne veut pas mettre en scène « la lutte d'un désir contre un autre désir, la lutte d'un être contre un autre être, mais faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre... Le sens de la vie se développe-t-il dans le tumulte ou le silence? »⁴⁷. Dans *Le tragique quotidien* Maeterlinck nous donne l'image d'un vieil homme qui est assis dans son fauteuil, attendant sous la lampe et en écoutant sans le savoir ce qui se passe autour de lui, en interprétant les bruits et la sonorité des portes et des fenêtres et la voix de la lumière⁴⁸. Selon Maeterlinck ce vieillard « vivait d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur... C'est dans la calme et le recueillement que nous prenons connaissance des forces mystérieuses de notre être et que l'âme a l'occasion de

⁴³ M. MAETERLINCK, *Menus Propos. Le théâtre*, « La Jeune Belgique » septembre 1890, pp. 331-336 : 335

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Pour plus de détails sur les différences entre Mallarmé et Maeterlinck voir M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières*, pp. 248-332 : 277.

⁴⁶ M. MAETERLINCK, *Le Tragique Quotidien* dans *Le Trésor des Humbles*, cit., pp. 161-179 : 161.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 161-162.

⁴⁸ *Ivi*, p. 168.

se manifester »⁴⁹. Ce n'est pas dans les grands conflits, ni dans les paroles que nous devons chercher des vérités cachées; c'est au contraire dans le silence que se cache le mystère de la vie. La parole suffit seulement à traduire ce qui se passe à la surface, mais ne peut pas servir aux communications véritables entre les êtres. Pour Maeterlinck, en effet, la plupart de nos vies se passe loin du sang, des cris et des épées. C'est l'idée de simplicité et de statisme qui commande son objectif dramaturgique principal ; il veut représenter l'homme non dans ses actions, mais comme un mystère, comme une énigme, complexe et inexplicable. L'esthétique de Maeterlinck place le spectateur en tension par rapport à la scène, car derrière l'image visible se cache une autre réalité. Maeterlinck écrit : « Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise... Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos, et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie »⁵⁰. Mais comment donner l'action sur une scène vide; comment donner au non-être une existence ; comment rendre l'Idée de quelque chose d'absent ? Cette absence, ou mieux cette notion d'absence que Mallarmé a appelé le « Rien qui est la vérité »⁵¹ est pour Maeterlinck potentiellement féconde et suggestive et le conduit aux plus hautes méditations. À l'action scénique, Maeterlinck substitue l'action souterraine, inconsciente, du destin, « le personnage sublime ». Il semble que la fatalité soit la force tragique par excellence. Cette fatalité se développe à l'insu des personnages à l'exception de rares « avertis », mais elle, diffuse dans l'atmosphère, se dévoile par la montée de l'angoisse et la lente prise de conscience à travers des signes qui deviennent pour Maeterlinck le vrai langage à écouter⁵². Dans les œuvres de Maeterlinck, le langage n'a plus de rôle moteur car sa raison d'être est poétique et allusive. Ce grand dramaturge cherche à suggérer l'indéfinissable. Les dialogues sont très loin de la conversation cohérente de la vie quotidienne. La parole en effet entre en concurrence avec l'invisible et le silence, deux réalités abstraites qui sont très difficiles à représenter sur scène, mais Maeterlinck sait faire du silence son l'élément portant.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 168-169.

⁵⁰ M. MAETERLINCK référence dans J. ROBICHEZ, *Le symbolisme au théâtre*, cit., pp. 248-249.

⁵¹ S. MALLARME référence dans M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières*, cit., p. 277.

⁵² J. PAQUE, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Edition Labor, 1989, pp. 52-53.

Mais comment dire le silence, comment montrer ce qu'on ne peut pas voir, comment le représenter sur scène?

Le silence est signifié dans le texte par les didascalies, mais surtout le silence précède toujours et suit le dialogue. À côté de la parole, ce non-dit donne signification à une conversation apparemment stérile et privée d'un vrai but.

Le silence est aussi souligné à travers les répétitions, les reprises des mots, les syllabes et les voyelles qui se trouvent à l'intérieur des ses œuvres. La nature, les objets, les temps et l'espace se fondent aussi dans un silence qui devient plus signifiant que la parole bavarde et vaine de la vie quotidienne. Le but de Maeterlinck est celui de la verticalisation de l'homme, une verticalisation intérieure qui se passe aussi en nature. Les fleurs, comme l'homme, tâtonnent dans la même nuit, elles rencontrent les mêmes obstacles dans le même inconnu et, enchaînées au sol, comme l'homme ont la magnifique ambition d'envahir et de conquérir la surface du globe, et de s'élever vers le haut⁵³. La plante, immobile, va contre sa nature pour s'élever vers la lumière et vers le monde spirituel.

⁵³ Pour des plus amples renseignements sur l'importance que l'auteur belge a consacré à la vie secrète de la nature et des fleurs, voir M. MAETERLINCK, *L'intelligence des fleurs*, Paris, Fasquelle, 1928.

3. ANALYSE DES PIÈCES THÉÂTRALES

*Si le mort est un vivant qu'on ne voit plus,
le vivant est un mort qu'on ne voit pas encore.
Tout ce qui compte se passe dans l'invisible⁵⁴.*

3.1 L'INTRUSE

Cette pièce en un acte, publiée en janvier 1890, est construite sur l'attente, l'inquiétude et la prémonition. *L'Intruse* inaugure un théâtre novateur; il s'agit d'un drame « statique », sans action, sans conflit et sans héros. C'est le drame de l'attente de la mort perçue par un vieux aveugle.

Dans la salle d'un vieux château, un vieillard aveugle, entouré de sa famille, perçoit la présence de la mort qui va frapper sa fille. La mort provoque l'inquiétude de cet homme qui est le seul à voir les signes qui annoncent son arrivée, sa présence et son départ. Ces signes mis en œuvre par Maeterlinck à travers son théâtre, sont pour Maeterlinck les moyens pour voir et représenter l'invisible, le vide, ou encore l'absence de quelque chose de plus profond.

Le vide comme le silence sont selon Maeterlinck la recherche d'un univers supérieur, ce que pour Mallarmé se manifeste sous forme de page blanche et de marques typographiques. Le but de Maeterlinck est celui de faire voir au théâtre ce qu'on ne peut pas voir; le silence et l'invisible sont deux dimensions difficilement représentables sur la scène mais Maeterlinck crée avec ce silence un nouveau théâtre, un lieu, comme l'a écrit Paul Gorceix⁵⁵ où le dramaturge veut éclairer la dimension intérieure de la vie de l'âme pour faire prendre conscience à l'homme qu'il est prisonnier de sa destinée.

3.1.1 L'espace et le temps

Une salle assez sombre en un vieux château
Une porte à droite, une porte à gauche...
Une grande horloge flamande dans un coin.
Une lampe allumée⁵⁶

⁵⁴ M. MAETERLINCK, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle, 1934.

⁵⁵ P. GORCEIX, *Le statisme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*, dans M. AUTRAND, *Statisme et mouvement au théâtre*, Paris, La Licorne, 1994, pp. 157-165 : 158.

⁵⁶ M. MAETERLINCK, *L'Intruse*, dans *Théâtre* : présentation de Martine de Rougemont, Paris, Slatkine reprints, 1979, p. 215.

La scène se déroule à l'intérieur d'une salle assez sombre dans un vieux château. Maeterlinck choisit un lieu clos. Ce lieu en effet est le premier élément symbolisant l'isolement et le silence; il s'agit d'un endroit isolé qui se trouve au dehors et loin de la vie quotidienne, une vie assez différente que la vie frénétique de l'homme commun; un lieu désert et solitaire où il faut souligner la personnification du silence. Ce lieu clôturé ne permet pas aux personnages d'avoir un contact avec l'extérieur. Dans cette pièce il est très facile de voir un lien entre l'espace et les personnages, qui finissent par se fondre en un même silence. Dans *L'Intruse*, la salle sombre de ce châteaux est un lieu, un espace, bien sûr, mais il est aussi métaphore d'un endroit où il devient possible de retrouver la mémoire de soi, la transparence du regard et de vrais mots: silence et pauvreté, pas de place pour les apparences. C'est à l'intérieur de cet espace que se manifeste l'attente, une attente qui, chez Maeterlinck, est symbolisée à travers des espaces clos et ouverts: d'un côté la nature évoquée qui se trouve au dehors, de l'autre côté la salle d'un château qui s'oppose à ce qui se passe à l'extérieur⁵⁷.

La présence d'une horloge à l'intérieur de la salle rappelle le temps monotone, le temps qui ne passe pas, l'immobilité, l'attente. Le temps, une dimension invisible, devient chez Maeterlinck une dimension fondamentale pour comprendre les choses les plus cachées.

3.1.2 La métaphore de la cécité et l'univers enfantin

Dans son théâtre, Maeterlinck utilise souvent la métaphore de la cécité; en effet l'aveugle est le seul qui puisse interpréter les tremblements des arbres, le silence des oiseaux et des cygnes, l'entrée de la lumière dans la salle ; mais surtout il s'aperçoit que la mort arrive et qu'elle pénètre dans la maison. L'arrivée mystérieuse de la mort provoque l'inquiétude de cet homme qui est le seul à voir les signes qui annoncent la présence d'une figure absente. La cécité permet à Maeterlinck d'aller au-delà de la surface des apparences. Avec sa capacité d'imagination le vieux aveugle voit et entend des sons totalement inexistantes pour les autres personnages de la pièce, car pour Maeterlinck la vraie cécité n'est pas celle des yeux, mais celle de l'âme. Cette réflexion

⁵⁷ Dans *La Princesse blanche* de R. M. RILKE cet élément transitoire, ce seuil entre intérieur et extérieur sera encore plus évident. Pour plus de détails voir l'essai de C. GRAZIOLI, *La Principessa Bianca di Rainer Maria Rilke: prigioniera dell'anima e Aperto dello spirito* in *Prigioni e Paradisi*. Convegno di Studi in ricordo di Umberto Artioli, Università degli studi di Padova 19-21 maggio 2010, Atti del convegno, Padova, Esedra, 2012, cit. pp.155-167: 160-161.

est au cœur de la pièce de Maeterlinck. Encore une fois c'est à travers le vide ou le manque d'un sens que Maeterlinck réussit à faire réfléchir les lecteurs et les spectateurs. Ce drame « statique » doit mettre en scène des situations ordinaires et simples, des choses essentielles et des personnages paralysés devant le pouvoir fatal de l'existence. Pour Maeterlinck mettre en scène des actions héroïques et prestigieuses est tout à fait superficiel. Maeterlinck s'oppose à la reconstruction maniaque de tous les détails de la réalité et à la construction de personnages analysés dans leurs moindres parties, dans le but de reproduire fidèlement la réalité, c'est-à-dire la prétendue « tranche de vie ». Pour Maeterlinck, comme l'écrit Silvana Sinisi⁵⁸, la représentation de ce qui est visible et concrètement tangible, c'est-à-dire de ce que l'on s'obstine à appeler réalité, n'est pas intéressante. Son effort vise plutôt à cueillir quelque chose qui se trouve au-delà du rideau des apparences, que l'œil est impuissant à déchiffrer. Seulement l'aïeul est un personnage actif; marginalisé par rapport aux autres personnages, il est envahi d'intuitions et des sensations de ce qui va arriver, il ressent l'imminence de la catastrophe. Il devient ainsi un voyant de quelque chose qui est imperceptible aux autres personnages. En effet ces derniers demeurent immobiles parce qu'ils sont figés dans l'attente et leur vue s'arrête à la surface des choses. On peut souligner comment l'aïeul de *L'Intruse* proteste en voulant montrer ce que les autres membres de sa famille ne réussissent pas à voir même s'il sont doués du sens de la vue.

L'AIEUL: 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 !⁵⁹

Il s'agit de phrases qui soulignent la présence de l'Inconnu: la mort est tout près, même si on ne peut pas encore la constater. Pour Maeterlinck des personnages comme le père et l'oncle sont les vrais aveugles de *L'Intruse*. Il s'agit d'hommes qui se réfèrent toujours à des explications logiques pour comprendre les choses.

L'ONCLE: « Il faut être raisonnable... »

L'ONCLE: « C'est à cause de l'humidité »

L'ONCLE: « Vous voyez bien que vous n'êtes pas raisonnable »⁶⁰

⁵⁸ S. SINISI, *Maurice Maeterlinck et le théâtre de l'âme* dans A. LASERRA, *Album Belgique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2010, pp. 199-204.

⁵⁹ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., p. 236.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 204-213.

Il s'agit de personnages qui se réfèrent toujours à la vie ordinaire et à la vie logique des choses pour résoudre et répondre aux différentes questions et énigmes de la vie; des personnages qui au début de la pièce considèrent le vieillard comme un fou.

Umberto Artioli écrivait: « Nell'incipit il cieco, quasi fosse affetto da rammollimento senile, compare come un folle o uno scriteriato. Non riconosce la casa come propria, dice cose che sarebbe più opportuno tacere, prospetta insidie che sembrano il parto della sua immaginazione sfrenata »⁶¹.

Seulement l'aïeul qui a rompu avec l'univers artificiel de la société humaine voit et entend mieux que les autres, en effet la cécité l'a obligé à renoncer à voir les choses qui appartiennent à la vie matérielle, mais l'a conduit à cultiver ses ressources intérieures⁶². Pour ce dramaturge, l'aïeul est « l'être primitif en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes »⁶³. Ce vieillard ne cherche pas à expliquer ou à utiliser la raison pour résoudre les situations énigmatiques qui vont naître; il utilise seulement le pouvoir occulte de l'intuition car, comme le dit Auguste Bailly, « La vision et la parole sont les marques de notre infirmité: l'œil nous empêche de voir, le mot nous empêche de nous comprendre. Le seul clairvoyant est donc ici l'aveugle »⁶⁴.

Il y a un autre personnage qui voit mieux que les autres, mais qu'on entend seulement à la fin de la pièce; il s'agit de l'enfant qui vient de naître et qui ne peut pas parler. Dans *L'Intruse*, Maeterlinck met en scène un enfant qui sait percevoir les présages mieux que les adultes. Les enfants comme les animaux sont privés de la raison; ce sont des êtres instinctifs et pour cette raison plus aptes à comprendre des choses invisibles et cachées. À la fin de la pièce, le pleur de l'enfant, au milieu des âmes angoissées, n'a d'autre but que d'affirmer impérieusement la présence de la mort⁶⁵. Seule la cécité et l'enfance sans mots savent le passage de la mort : une présence absente qui peut être avertie par des personnages qui regardent vers l'intériorité.

⁶¹ U. ARTIOLI, *Teatro ed esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, dans R. ALONGE, G. DAVICO BONINO, (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo. VOL. III Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1301-1334 : 1303-1304.

⁶² M. POSTIC, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, A.G.Nizet, 1970, p. 60.

⁶³ Lettre de Maeterlinck à Mockel du 15 février 1890, référence dans M. POSTIC, *Maeterlinck et le Symbolisme*, cit., p. 60 .

⁶⁴ A. BAILLY, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931, p. 61.

⁶⁵ G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, pp. 126-127.

3.1.3 L'écriture

Dans *L'Intruse*, le silence se manifeste sur scène par les aposiopèses, qui révèlent une émotion ou une allusion se traduisant par une rupture immédiate du discours ; ou bien ce silence est aussi signifié par les didascalies. Huit didascalies « *silence* » soulignent la réduction du dialogue à peu de mots, pour conduire à un « silence extraordinaire ». Pour Maeterlinck, il faut connaître et comprendre le seuil du visible pour évoquer l'invisible.

L'AIEUL, subitement indécis.

Non, non, pas maintenant... pas encore...

L'AIEUL: il me semble qu'elle est bien inquiète... bien inquiète.⁶⁶

Les points de suspension sont les premiers éléments qui soulignent l'importance d'une absence qui réclame une présence. Ils laissent la fin de la phrase en sous-entendu et indiquent une rupture ou une suspension du discours. Le langage en effet devient un moyen allusif qui a des caractéristiques poétiques. Si d'un côté la signification des mots devient insignifiante, de l'autre côté le dramaturge belge souligne l'importance de ces points de suspension qui marquent les silences. Maeterlinck montre l'effet magique du silence pour donner l'impression d'une attente qui se fait plus intense, et tous les mots qui tombent dans ce gouffre de silence prennent un caractère vaguement inquiétant⁶⁷. Dans son essai *Le tragique quotidien* il élabore la définition de « *dialogue du second degré* ». Il écrit « qu'il faut qu'il 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 »⁶⁸. Selon Maeterlinck, à côté du dialogue indispensable, il y a un autre dialogue qui semble superflu, mais c'est ce dialogue inutile qui détermine la qualité de l'œuvre.

La construction impersonnelle caractérisée par la présence exclusive du pronom clitique « *il* » comme sujet, permet à Maeterlinck de créer une atmosphère inquiétante et hostile contre la quelle l'homme ne peut rien faire. Ce pronom devient pour Maeterlinck le sujet principal, utilisé pour parler de la Mort qui avance sans cesse ; « *il* », devient une présence tellement dominante qu'elle finit par anéantir la présence du sujet « *je* » en soulignant la dépersonnalisation de l'individu. Le pronom « *il* » se présente aussi avec des formes comme « *il y a* » ou « *il faut* » qui servent à souligner le sens du vague, de

⁶⁶ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., p. 238.

⁶⁷ Voir M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 128.

⁶⁸ M. MAETERLINCK, *Le tragique quotidien* dans *Le trésor des humbles*, cit., pp. 161-179 : 173.

l'abstrait, de l'invisible (« Il y a quelqu'un qui s'est levé de table », « Il faudrait bien vous dire la vérité »)⁶⁹.

3.1.4 Portes et fenêtres

Une porte à droite, une porte à gauche: il s'agit de portes qui permettent l'accès aux autres pièces de la maison, mais ces dernières sont seulement évoquées ; elles sont cachées à la vue des spectateurs. Dans *L'Intruse* on a des portes, des fenêtres et un escalier qui ne sont pas seulement des éléments à ouvrir, à fermer, à descendre et à monter; ce sont au même temps des éléments physiques, mais aussi des éléments allusifs. Maurice Maeterlinck utilise des portes et des fenêtres pour placer l'être humain en relation avec les forces inconnues qui s'agitent dans l'univers. La porte articule des univers contraires; comme point d'intersection entre l'ici et l'ailleurs elle est à la fois l'espoir d'une protection et l'obstacle qui rend impossible une délivrance⁷⁰. Ces éléments sont considérés comme des seuils qui permettent le passage de la vie à la mort. Pour Maeterlinck, le seuil est un symbole mobile qui représente la tension entre le quotidien des vivants et l'espace mystérieux de la mort. Il ne faut pas oublier l'importance des portes dans *Ariane et Barbe-Bleu*. Les portes, ouvertes ou fermées selon l'action, représentent une frontière entre le monde visible et invisible, un obstacle sur le chemin de celui qui cherche la vérité. Le château de Barbe-Bleu se présente comme un labyrinthe fermé. Ariane entre dans le château par une porte latérale suivie de la nourrice. À l'extérieur reste la foule qui veut mettre en garde Ariane, car Barbe-Bleu est fou et il a déjà assassiné cinq femmes, mais Ariane n'a pas peur de l'homme et veut sauver les autres femmes. Barbe Bleu donne à Ariane des clés: six d'argent et une d'or ; elle peut ouvrir tous les portes avec les clés d'argent, mais elle ne devra pas utiliser la clé d'or. La nourrice et Ariane ouvrent les six portes et trouvent des pierres précieuses, mais Ariane ne cherche pas de diamants. Elle veut ouvrir la septième porte et là elle trouve les cinq femmes auxquelles elle voudrait donner la liberté. La porte est ouverte, mais les femmes ne veulent pas être délivrées. Elles ont peur de la lumière et de la liberté et pour cette raison elle resterons dans le château de Barbe-Bleu⁷¹. Encore une

⁶⁹ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., pp. 270-280.

⁷⁰ Il y a des illustrations qui représentent l'importance de la porte pour Maeterlinck, comme celle de Fernand Khnopff dans D. LAOUREUX, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, Brasschaat, Pandora, 2008, pp. 169-173.

⁷¹ Voir *Ariane et Barbe-Bleu* ou la délivrance inutile dans M. MAETERLINCK, *Théâtre*, pp. 129-175.

fois la porte ne permet pas la délivrance, mais devient le symbole d'un destin cruel qui mène à la souffrance et même si l'espoir est là, symbolisé par la porte ouverte, les femmes resteront toujours des prisonnières. On peut donc observer que le silence et le vide sont toujours plus visibles et soulignés par la présence de ces objets matériels comme des portes et des fenêtres qui nous empêchent de voir ce qui se trouve au-dedans et d'une horloge qui évoque le temps monotone et immobile, la même immobilité qui est soulignée par les discours stériles, répétitifs et monotones des personnages.

3.1.5 Le dialogue et le silence

La conversation entre les protagonistes de *L'Intruse*, si on peut parler d'une vraie conversation, est très simple; les personnages de Maeterlinck n'ont jamais de véritable prise sur leur discours; leur conversation tend vers un « degré zéro de la parole »⁷². Maeterlinck présente des personnages dépossédés d'une parole active, c'est pour cette raison qu'il préfère le silence, les gestes et les expressions minimales par rapport à des paroles inutiles et vides. Comme disait Rainer Maria Rilke, dans son essai *La valeur du monologue*⁷³, il faut cesser de donner trop d'importance à la parole car elle n'a pas la force de donner des conclusions sur l'âme; pour Rilke « on devra apprendre à ne pas emplir toute la scène de mots et de gestes, mais à laisser au-dessus un peu d'espace, comme si les personnages qu'on a créés devaient encore grandir. Je suis convaincu que le reste viendra de soi-même : la vie plus discrète s'étendra par là-dessus comme une chaleur, comme un éclat, et y demeurera, calme et lumineuse : au-dessus des mots et au-dessus des actions ; il faut seulement lui ménager de l'espace »⁷⁴. Permettre aux personnages de grandir signifie entreprendre un parcours voué à l'intériorité et décrire les choses d'une manière pure et simple. Lorsque la pièce commence, on peut écouter des conversations minimales entre les personnages: l'Aïeul, les Trois Filles, le Père et l'Oncle veillent à la porte de la mère malade et de l'enfant qui vient de naître. Il s'agit d'expressions très courtes alternées par le silence.

La phrase est construite en fonction de la réaction élémentaire des personnages qui se sentent en proie de forces qu'ils ne peuvent définir. Les êtres se trouvent incapables d'entrer en relation avec leur semblables.

⁷² A. RIKNER, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996, p. 288.

⁷³ R. M. RILKE, *Il valore del monologo* dans *Scritti sul teatro*, U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI, (a cura di), Genova Costa & Nolan, 1995, pp. 65-67.

⁷⁴ R. M. RILKE, *La Valeur du monologue* dans *Œuvres en prose*, France, Gallimard, 1993.

Puisque l'action est quasiment éliminée, c'est la parole qui va prendre toute l'importance; il ne s'agit pas d'une parole stérile. Maeterlinck n'attend rien du dialogue ordinaire, car il ne touche pas à la signification profonde du drame. Maeterlinck, qui a postulé un théâtre « statique », rêve d'un drame qui ne serait que silence: c'est-à-dire un face à face avec l'Inconnu. Maeterlinck refuse les paroles inutiles et vides car à « vouloir trop incarner la parole, le théâtre a appauvri cette dernière. Ainsi l'acteur croyant pouvoir retenir et maîtriser cette parole, la prive de cette partie silencieuse qui, seule, permet de la faire résonner »⁷⁵.

Comme le dit Gaston Compère « Quoi qu'on puisse faire, le silence ne peut se représenter. On ne peut rien créer avec lui seul. Il n'a donc d'efficacité que par la place qui lui est assignée; il n'a de valeur que par les paroles qui l'encadrent... mais il ya un silence plus fréquent qui marquant un progrès intérieur est vraiment action... »⁷⁶.

De longues pauses d'angoisse encadrent le discours des personnages:

L'AIEUL: J'ai froid. (Silence. Les trois sœurs s'embrassent.) Qu'est-ce que j'entends maintenant?

LE PERE: Ce sont les trois sœurs qui s'embrassent.

L'ONCLE: il me semble qu'elles sont bien pales, ce soir (Silence.)

L'AIEUL: Qu'est-ce que j'entends encore ?

LA FILLE: Rien, grand-père, ce sont mes mains que j'ai jointes. (Silence.)

L'AIEUL: Et ceci ?...⁷⁷

Ces indications de silence mettent en relief des bruits imperceptibles et des gestes (notamment des mains qui se joignent ou les sœurs qui s'embrassent), qui montrent le sentiment d'angoisse qui peu à peu est perçu par tous les personnages de la pièce.

Quand à la fin la mort arrive, le silence devient plus fort, en effet tous les propos inexprimés sont indiqués par la didascalie «silence», très fréquente dans le texte dramatique de Maeterlinck. De fait, ce mot « silence » apparaît plus de trois fois par page, ce qui n'est pas surprenant puisque, selon l'auteur, quand nous nous approchons de la vérité, le silence s'impose. « Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire; et si dans ces moments, nous résistons aux ordres invisibles et pressants du silence, nous avons fait une perte éternelle que les plus grands trésors de la sagesse humaine ne pourront réparer, car nous avons perdu l'occasion d'écouter une autre âme et de

⁷⁵ A. RYKNER, *L'Envers du Théâtre*, cit., pp. 291-292.

⁷⁶ G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, cit., p. 153.

⁷⁷ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., p. 243.

donner un instant d'existence à la nôtre; et il y a bien des vies où de telles occasions ne se présentent pas deux fois »⁷⁸.

3.1.6 Le mouvement et l'immobilité

LES TROIS FILLES: Venez ici, grand-père, asseyez-vous sous la lampe.

LE PERE: Allons-nous sur la terrasse ou restons-nous dans cette chambre ?

L'ONCLE: Ne vaudrait-il pas mieux rester ici ?

L'AIEUL: Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver.⁷⁹

On peut comprendre, à partir de ces mots, l'immobilité des personnages. Ils restent là sans avoir la force d'agir. Ces personnages se retrouvent à l'intérieur d'une salle; ils sont là avec leur corps humain, mais ces individus ne sont pas égaux devant la perception des choses. Vivre les choses essentielles signifie créer un lien avec les choses qui nous entourent, écouter les sons et le silence. Au contraire, comme le dit Auguste Bailly : « L'aïeul est tourmenté et rien ne peut apaiser sa crainte. Parce que ses yeux sont morts au monde des apparences, il n'est plus en contact avec l'univers que par les antennes mystérieuses de l'âme. Sans doute, nous les possédons tous, mais elles sont inefficaces pour nous parce que nous voyons. Notre vue s'arrête à la surface des choses... le réel que nous apercevons nous dissimule le vrai »⁸⁰.

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

L'AIEUL: 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.

*Silence*⁸¹

Dans ce cas, le mouvement à un rôle très important pour Maeterlinck. Les personnages se déplacent d'un côté à l'autre de la pièce pour remplir le vide et le silence, mais à la fin ce silence est gagnant, car le vide est pour Maeterlinck la recherche de l'âme et d'un retour sur soi. Puisque l'aïeul est aveugle, sa liberté d'action est limitée, mais c'est cette immobilité d'action qui permet de souligner l'importance des choses essentielles et permet d'aller au centre de l'âme et au-delà des apparences. Au contraire les autres personnages n'ont pas besoin d'agir, car ils ne savent pas interpréter les signes de la mort.

⁷⁸ M. MAETERLINCK, *Le silence* dans *Le Trésor des humbles*, cit., 9-25 : p. 9.

⁷⁹ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., pp. 201-202.

⁸⁰ A. BAILLY, *Maeterlinck*, cit., p. 21.

⁸¹ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., p. 241.

3.1.7 L'ombre et la lumière

Pour mettre en évidence l'opposition entre présence et absence, entre bruits et silence, Maeterlinck dans *L'Intruse* propose aussi une nouvelle conception de mise en scène, fondée sur un décor d'imprécision ou sur des jeux d'ombre et de lumière. Dans le but d'accentuer le sentiment du tragique et pour souligner la montée de la tension, Maeterlinck recourt aux variations de l'éclairage. Le vacillement de la lampe, cette double situation d'obscurité et de clarté et l'incapacité des personnages de parler, à la fin, sont de plus en plus évidentes. Il feront sentir l'entrée des forces obscures sur la scène.

Quand la mort entre, l'aveugle demande:

Eteignez-vous les lumières?

Non, pourquoi?

Il me semble qu'il fait noir tout d'un coup.⁸²

La nuit devient dans ce cas le symbole d'un moment silencieux, c'est le temps où tout le monde va s'arrêter et dans ce moment là on peut écouter ce qui se cache derrière cet univers silencieux. Maeterlinck crée une relation entre le silence et les jeux de l'ombre et de la lumière. C'est comme si l'accès à l'obscurité à travers ces jeux des lumières et des ombres empêchait la communication entre les personnages. La lumière, considérée comme une solution alternative au dialogue théâtral, permet de matérialiser des situations difficiles à exprimer; en effet elle, suggère l'intrusion de la mort sur la scène. À l'intérieur du texte on peut trouver plusieurs fois des mots liés à la lumière:

L'AIEUL: Il me semble qu'il ne fait très clair ici.

L'AIEUL: Je n'y vois comme vous.⁸³

À première vue il n'y a rien à s'inquiéter ; en effet il y a le clair de lune et tout semble tranquille. La pièce commence sans nuages et au clair de la lune, comme si rien ne pouvait troubler la paix. Dans *L'Intruse*, l'intrigue se déroule aussi pendant la nuit, mais malgré la présence de la mort c'est une nuit éclairée. Tout semble tranquille jusqu'au moment où, le silence devient de plus en plus inquiétant. Une salle sombre nous évoque la nuit, l'obscurité et donc le silence. En effet, le jour est le moment où des bruits nous entourent tandis que la nuit a toujours évoqué le vide, le néant, l'absence de bruits; c'est le moment privilégié pour réfléchir, un moment où le temps semble ralentir sa course, où l'agitation du jour laisse la place au calme et au silence.

⁸² *Ivi*, pp. 224-225.

⁸³ *Ivi*, pp. 201-202.

3.1.8 Les sons de la nature et des animaux

La parole, qui est inutile à décrire ce qui se passe, est remplacée par une nature qui comme le vieux aveugle, participe au silence et à la souffrance qui vont arriver.

Dans *L'Intruse*, le silence permet aux personnages d'écouter le mutisme du rossignol et des chiens, les sons du vent et de la nature.

LA FILLE: Il fait très beau; entendez-vous les rossignols?

L'ONCLE: Oui, oui

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

L'AÏEUL: Un peu de vent dans l'avenue?

LA FILLE: Oui, les arbres tremblent un peu.

L'AÏEUL: Je n'entend plus les rossignols.

LE PERE: Il y a un silence de mort.

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

LA FILLE: La porte vitrée est ouverte, grand-père.⁸⁴

L'absence de paroles permet de souligner l'importance de ce qui naît à travers la synesthésie. Les sens deviennent les moyens qui permettent d'aller au-delà du rationnel et du monde visible. Le moindre coup frappé à la porte et le bruit d'une faux créent une atmosphère d'une angoisse très frappante⁸⁵.

Chaque détail annonciateur devient vraisemblable et peut s'expliquer avec ou sans un sens allusif. Les rossignols se taisent, quelqu'un a dû pénétrer dans le jardin; les cygnes ont peur, quelqu'un doit passer près de l'étang: c'est sans doute la belle-sœur de la malade qui est entrée dans l'enclos; le froid pénètre dans la chambre, c'est le vent qui s'est levé; on veut fermer la porte, elle résiste, c'est à cause de l'humidité, le menuisier l'arrangera demain! On entend le bruit d'une faux; c'est que le jardinier se hâte, car l'herbe est haute, la nuit est belle et c'est demain dimanche⁸⁶.

Sans doute, il y a des signes mystérieux, une présence que seul l'aïeul perçoit, parce qu'il est aveugle et sensible à une réalité qui échappe aux sens. En effet, seulement le vieillard comprend que les rossignols se taisent; il est aveugle, mais il perçoit tous les bruits et cherche à les interpréter. Pour l'oncle, le chant des rossignols n'est qu'accessoire, tandis que pour l'aïeul, il est le signe de la rupture de l'ordre habituel et de la manifestation du surnaturel. Tous ces signes qui s'accumulent lentement créent un climat de vide et d'insécurité; il soulèvent un doute, une interrogation. À l'exception du

⁸⁴ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., pp. 211-213.

⁸⁵ G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, cit., p. 110.

⁸⁶ M. MAETERLINCK, *L'Intruse* dans *Théâtre*, cit., pp. 209-214.

vieillard, tous les personnages pensent qu'il s'agit de l'arrivée d'un parent, qui est religieuse et qui est attendue, mais c'est la mort qu'on n'attend pas, l'*Intruse*, qui se substitue à la personne qui aurait dû venir⁸⁷.

3.1.9 L'itinéraire de la mort

Le but de la mort est d'entrer dans la maison de manière invisible. C'est comme si la mort, d'une manière invisible, faisait un long parcours avant d'arriver. L'entrée de la mort dans la maison est suggérée par un jeu de portes⁸⁸. Les personnages entendent des bruits comme de quelqu'un qui serait entré dans la maison, comme si en passant dans le jardin, à travers la « petite porte », « elle », la mort, voulait entrer à l'intérieur de cette chambre. Puis l'aïeul entend des bruits dans les souterrains, comme si quelqu'un allait monter l'escalier avec la servante. Elle, la mort, a suivi la servante qui avait fermé la porte du château, mais la porte était ouverte, même si la servante l'avait bien fermée : une porte à été ouverte on ne sait pas par qui.

À la fin de l'histoire, quand la mort arrive, le silence envahit toute la salle à travers plusieurs formes: la chambre est de plus en plus obscure, l'aïeul le père et l'oncle ouvrent la fenêtre, car ils ont besoin d'air. L'atmosphère d'étouffement envahit tellement tous les personnages qu'ils éprouvent le besoin d'ouvrir la fenêtre, mais l'angoisse est désormais en eux⁸⁹. En effet, même si la fenêtre est ouverte, aucun bruit ne vient du dehors sauf des feuilles qui tombent sur la terrasse. Il s'agit de feuilles qui symbolisent l'automne et donc une nature qui va mourir; peu après la chute des feuilles, en effet, la femme va mourir. Il y a un autre élément qui symbolise la mort qui va arriver: il s'agit du bruit d'une faux qu'on aiguise au dehors. La faux en effet est un attribut typique de la mort, généralement représentée comme un squelette portant une robe, une toge noire avec un capuche et une grande faux⁹⁰. À la faux s'ajoute l'épisode de la fille qui ne peut pas voir si c'est le jardinier qui fauche, parce que encore une fois la scène se déroule dans l'obscurité. Un jardinier qui se trouve dans l'obscurité totale symbolise une des situations préférées de la mort.

À la fin, tous les personnages restent immobiles assis autour de la table et le silence devient plus fort; mais à la fin à droite, dans la chambre de l'enfant, on entend tout à coup un vagissement qui continue jusqu'à la fin de la scène. Dans la chambre à gauche,

⁸⁷ M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., pp. 56-57.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 108-109.

⁸⁹ *Ivi*, p. 58.

⁹⁰ G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, cit., p. 73.

au contraire, silence de mort; la mort est arrivée et le silence encore une fois est toujours plus évident.

L'aïeul reste seul et le vide encore une fois s'impose. *L'Intruse* se termine avec la mort, mais encore une fois cette mort a une valeur symbolique, elle n'indique pas la conclusion de l'histoire, mais évoque quelque chose qui n'est pas visible, quelque chose qui a le but d'envahir notre âme⁹¹. En effet quand la mort s'impose, on peut entendre pour la première fois la vie à travers le vagissement de l'enfant et la lumière qui s'impose.

3.2 *Les Aveugles*

Le silence est le seul temple que
l'on puisse élever au mystérieux,
parmi les mystérieux.⁹²

Écrit en 1890, la même année que *L'Intruse*, *Les Aveugles* est une pièce en un acte; il s'agit, comme *L'Intruse*, d'une des courtes pièces de Maurice Maeterlinck où la brièveté symbolise le statisme des personnages. Comme l'écrit Paul Gorceix « La pièce en un acte trouve sa justification du simple fait que le dramaturge ne décrit plus l'évolution d'une passion ou d'un conflit, mais qu'il confronte le spectateur, dès le lever du rideau, à un état de fait saisi à un point culminant et par conséquent non évolutif, mais statique »⁹³.

Douze aveugles, six hommes et six femmes, se retrouvent sur un île indéterminée, au milieu d'une forêt indéfinie. Tous les douze personnages sont des aveugles, mais ils ne le sont pas au même titre: certains de ces aveugles le sont de naissance et d'autres le sont devenus et gardent les souvenirs des choses vues. Parmi eux il y a une aveugle folle et une autre avec un bébé. Ils attendent le retour de leur guide, un prêtre qui doit les amener vers leur hospice. Parti chercher de l'eau, le prêtre tarde à revenir ; il est mort au milieu d'eux. En attendant, les aveugles peuvent compter seulement sur les bruits hostiles de la nature, des échos lointains d'un clocher, le chant des oiseaux et un bébé

⁹¹ E. G. Carlotti, *La Scena del Simbolo*, Lucca, Maria Pacini Editore, 2002, pp. 51-52.

⁹² M. MAETERLINCK, *La vie de l'espace*, 1928

⁹³ P. GORCEIX, *Le statisme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck* dans M. AUTRAND, *Statisme et mouvement au Théâtre*, cit., pp. 157-165 : 157-158.

qui voit mais qui est encore trop petit pour parler. Seulement le retour du chien du prêtre montre aux aveugles leur condition inquiétante: la mort qui est déjà au milieu d'eux.

3.2.1 Le temps et l'espace

La pièce s'ouvre par une longue description du décor:

Une très ancienne forêt septentrionale...

Gaston Compère, dans son texte dédié au théâtre de Maurice Maeterlinck, parle du rôle des forêts. Pour Compère « Les forêts ont le rôle de créer une atmosphère étrange et oppressante par leur vieillesse, leur profondeur et leur obscurité. C'est comme si elles deviennent complices du destin malheureux des personnages »⁹⁴.

On peut donc souligner comment les forêts cernent l'espace et semblent isoler les personnages du reste du monde. Il s'agit de forêts qui symbolisent pour Maeterlinck l'isolement des douze aveugles qui attendent sans agir. Perdus sur l'île, les aveugles n'osent rien: ni avancer, ni reculer, ni tenter de rejoindre l'hospice, ni suivre le chien qui peut leur servir de guide, ni même se lever. L'île devient pour les douze aveugles leur refuge, le symbole d'un prison menaçante. Une île loin de la vie quotidienne, symbole de l'isolement, de l'éloignement et de clôture, un espace enveloppé d'eau, de la mer et des fleuves, mais symbole aussi d'un chemin vers l'ailleurs qui ouvre et ferme l'accès à un ailleurs. Sur une île il faut s'y trouver, mais il faut aussi s'en aller. Pourtant les personnages de Maeterlinck sont trop stériles pour trouver un essor. Les aveugles cherchent à se situer dans un espace et dans un temps où il devient très difficile de s'orienter. Les personnages ont des problèmes à s'orienter; ils cherchent à comprendre où ils sont et bien qu'ils fassent appel au raisonnement et à la logique en prenant des points de repère comme le phare, le nord de l'île, la mer et le rivage du fleuve, ils ne peuvent se localiser dans l'île⁹⁵.

PREMIER AVEUGLE NE :Il faudrait savoir où nous sommes.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Quelqu'un sait où nous sommes ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE : nous avons marché très longtemps ; nous devons être très loin de l'hospice.⁹⁶

Le sentiment de peur des personnages se reflète aussi dans le temps :

⁹⁴ G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 98.

⁹⁵ Pour des informations plus détaillées voir M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., pp. 62-63.

⁹⁶ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles dans Théâtre*, cit., p. 250.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE : Il a voulu nous faire jouir des derniers jours de soleil, avant de nous enfermer tout l'hiver dans l'hospice.⁹⁷

Comme si la fin du beau temps symbolisait l'arrivée de la mort.

Quelle heure est-il ?

PREMIERE AVEUGLE-NEE : Moi je sais qu'il est tard quand j'ai faim, et j'ai faim.⁹⁸

Chaque personnage essaie de donner une maigre possibilité, mais aucun ne parvient à une certitude.

Ces créatures, écrasées par une fatalité maligne se meuvent dans un univers abstrait où le temps s'abolit dans une sorte d'absolu menaçant⁹⁹.

Le théâtre de Maeterlinck se joue ainsi du temps: il se pose dans des lieux de légende qui ressemblent à des passés et où le temps n'a plus cours, arrêté depuis longtemps. Les personnages de Maeterlinck se retrouvent et s'inclinent à une inertie muette devant le malheur et la mort ; le paysage choisit par Maeterlinck participe aussi à cette inquiétude. On peut donc conclure que pour Maeterlinck l'attente et le vide sont représentés avec un sentiment de clôture qui se manifeste à travers l'enfermement géographique dans l'île et à l'intérieur d'un temps immobile. Donner à voir ce qui ne se voit pas, dans des espaces clos, où le temps n'existe pas: tel est le premier paradoxe du théâtre de Maeterlinck. Le poète belge établit un rapport d'analogie entre la cécité et l'isolement des aveugles sur l'île, ce qu'on peut appeler la quintessence du « drame statique ». Le dehors et le dedans, le cloisonnement spatial et la clôture intérieure, s'interchangent dans une équation parfaite.

3.2.2 Le dialogue

Le langage entre les personnages est stérile, banal et vide. Les phrases, très simples, s'emploient dans la vie quotidienne et ne recherchent pas la complexité; pour cette raison ce qui est autour prend une autre dimension, presque métaphysique. Les interventions courtes des personnages, des phrases qui se répètent, les tâtonnements des aveugles soulignent encore une fois la présence de l'inutilité, de la superficialité et la peur du silence. Les aveugles parlent peu et par phrases courtes, et quand ils parlent, ils parlent de ce qu'ils ne voient pas, d'un univers invisible pour ces personnages; il s'agit d'un univers qui leur fait peur, d'un espace qui entoure ces hommes. Ils parlent de

⁹⁷ *Ivi*, p. 259.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 260-261.

⁹⁹ M. GISELE, *Le théâtre symboliste*, cit., p. 137.

quelque chose dont il n'ont qu'une connaissance tâtonnante. *Les Aveugles* est une pièce composée de fragments de phrases, souvent identiques ou qui se contredisent.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE: Je crois qu'il ya des étoiles; je les entends.

LA JEUNE AVEUGLE: Moi aussi.

PREMIERE AVEUGLE NEE: Je n'entends aucun bruit.

DEUXIEME AVEUGLE NE: Je n'entends que le bruit de nos souffles!

LE PLUS VIEIL AVEUGLE: Je crois que les femmes ont raison.

PREMIERE AVEUGLE NEE: Je n'ai jamais entendu les étoiles.

LES DEUX AUTRES AVEUGLES NEES: Nous non plus.¹⁰⁰

On peut voir à partir de ces fragments qu'il s'agit de courtes répliques qui dépassent rarement une seule phrase. Comme le dit Peter Szondi, le dialogue entre les douze aveugles ressemble à un chœur et les répliques perdent le peu d'individualisation qui permet de différencier les douze aveugles. La langue n'est plus l'expression d'un individu qui attend une réponse, mais elle rend l'atmosphère qui règne dans l'âme de tous¹⁰¹.

Si dans *L'Intruse*, le drame se passe entre l'aïeul aveugle et les quatre ou cinq personnes qui l'entourent car eux et lui voient différemment, au contraire dans *Les Aveugles*, tous ont une même perception; c'est pour cette raison qu'on peut considérer leur ensemble comme un chœur¹⁰². Le lien avec le prêtre mort, qui se trouve au centre, est renforcé par les prières récitées par les trois aveugles femmes qui s'opposent aux murmures des aveugles hommes afin de marquer une opposition entre l'attente des femmes et l'agitation des hommes, qui est souligné par la présence et l'absence du prêtre mort.

La parole résonne comme une forme vide, entièrement négative, qui fait de ce chœur une masse indistincte : des aveugles sans attributs¹⁰³. Leur dialogue est fait aussi des interrogations qui se répètent avec obsession:

LE CINQUIEME AVEUGLE: Qui est-ce que qui m'a touché les mains?...

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Personne n'a touché vos mains.

¹⁰⁰ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles* dans *Théâtre*, cit., p. 262.

¹⁰¹ Voir P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, cit., pp. 45-47.

¹⁰² E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, cit., p. 32.

¹⁰³ La façon même dont Maeterlinck nomme de personnages dans des pièces comme *Les Aveugles*, *L'Intruse* ou *Intérieur*, souligne une sorte de vide ou disparition, ils deviennent des relations (Père, Mère, Aïeul, Oncle, etc.). Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck fait des personnages des voix numérotées. Maeterlinck se contente d'évoquer un premier aveugle-né, un troisième aveugle-né ou encore un cinquième aveugle-né. Les personnages deviennent une masse sans personnalité, réduite à sa plus simple expression. Pour des renseignements plus détaillés voir A. RYKNER, *L'Envers du Théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, cit., pp. 295-296.

LE CINQUIEME AVEUGLE : Qui est-ce qui m'a pris les mains ? Répondez à haute voix, j'ai l'oreille un peu dure.¹⁰⁴

Pour Maeterlinck la parole sur la scène est quelque chose de stérile qu'il faut éliminer et à côté de cette parole il faut aussi éliminer l'acteur. En 1890, Maeterlinck écrivait: « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves. La représentation d'un chef d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme... l'absence de l'homme me semble indispensable »¹⁰⁵. Pour remplir le vide, Maeterlinck rêve d'un autre type de présence en scène; il veut remplacer l'acteur par une ombre, une projection de formes symboliques, ou des figures de cire, un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie¹⁰⁶.

Silvia Carandini affirme : « Se il naturalismo era la fotografia di una tranche de vie, l'operazione drammaturgica di Maeterlinck tende a fissare una fotografia dell'anima, a mostrare un qualcosa che i nostri occhi abitualmente non vedono, provocando, come dice la metafora da lui suggerita, una misteriosa reazione chimica: poche gocce di una sostanza versate in un vaso e all'improvviso, dal nulla, un mondo di cristalli si coagula e appare lì dove era solo un poco d'acqua »¹⁰⁷.

Le poète belge imagine un acteur impersonnel, neutre, une sorte d'intermédiaire entre le texte et la scène. L'acteur doit avoir une présence abstraite, simplement allusive. On peut lire dans *Menus Propos*, que Maeterlinck demande un être « ayant l'apparence de la vie sans avoir la vie »¹⁰⁸.

Le langage contribue à créer une atmosphère de crainte et d'inconnu face à tout ce que les personnages ne peuvent pas comprendre. Les Aveugles se débattent au milieu de forces qu'ils ne reconnaissent pas ; ils ont peur de ces forces et pour montrer leur sentiment de peur ils répètent parfois les mêmes expressions. Comme le dit Fernand

¹⁰⁴ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles* dans *Théâtre*, cit., p. 275.

¹⁰⁵ M. MAETERLINCK, *Menu Propos. Le théâtre*, « La jeune Belgique », septembre 1890, pp. 331-336 : 335.

¹⁰⁶ Dans *La Fille aux main coupées* de Quillard, Paul Fort crée une grand innovation: les acteurs parlent à voix lente et monotone; leur gestes sont peu accentués derrière un rideau de mousseline. L'acteur doit effacer sa personnalité et mettre en évidence la parole poétique, une parole qui doit aller jusqu'au but: l'âme des spectateurs.

¹⁰⁷ S. CARANDINI, *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia, dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi, 1988.

¹⁰⁸ M. MAETERLINCK, *Menu Propos. Le théâtre*, « La jeune Belgique », cit., pp. 331-336 : 336.

Desonay « la répétition, même si nous la jugeons fastidieuse, horripilante, est ici de l'essence même du drame, d'un drame qui se veut statique, piétinant »¹⁰⁹.

Les Aveugles est une pièce riche en points de suspension qui révèlent, par les pauses, le cheminement muet de la pensée et le trouble des âmes et de phrases exclamatives renforcées par le mot « oh ! ». Ces phrases traduisent l'angoisse des personnages, leur peur et leur stupeur :

LE PREMIER AVEUGLE NE : Nous ne pouvons pas attendre éternellement !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE : Oh ! Comme nous sommes loin de l'hospice !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Il est minuit !¹¹⁰

Parfois le langage se présente comme un dialogue de sourds :

TROISIEME AVEUGLE NE : Il faut avouer que le sourds sont bien malheureux !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Je suis la d'être assis !

LE SIXIEME AVEUGLE : Je suis las d'être ici !¹¹¹

Au discours traditionnel Maeterlinck substitue un dialogue fortement intériorisé et métaphorique. Un tel échange de propos n'a plus de fonction dynamique ; il perd sa fonction naturelle de communication, mais il acquiert une valeur suggestive. Peter Szondi a vu dans ce type de « dialogue du second degré » « une répartition en plusieurs répliques qui reflète le chatolement nerveux de l'incertitude »¹¹².

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Je ne sais pas pourquoi je le demande !...

PREMIERE AVEUGLE-NEE : Il ne faut pas avoir peur ; je crois que c'est la folle...

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE : Elle pleure toujours lorsqu'elle va allaiter son enfant.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Il faut voir pour pleurer...

LA JEUNE AVEUGLE : Je sens une odeur des fleurs autour de nous...¹¹³

Constatations, exclamations, suppositions et prémonitions se succèdent à l'intérieur de cette pièce. L'imaginaire est sollicité par la discontinuité et les points de suspension. Au lecteur-spectateur de compenser les silences, le sens manquant, ces vides qui sont nécessaires pour que le drame ait un impact sur le lecteur. Pour suggérer l'innommable, Maeterlinck utilise des sous-entendus, des répétitions de mots phonétiquement presque identiques, des silences qui se succèdent phrase par phrase. L'homophonie de vocables

¹⁰⁹ F. DESONAIX, *Revue Europe*, juillet-août 1962, numéro consacré à Maeterlinck, référence dans M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 127.

¹¹⁰ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles dans Théâtre*, cit., p. 266.

¹¹¹ *Ivi*, p. 276.

¹¹² P. SZONDI référence dans M. AUTRAND, *Statisme et Mouvement au Théâtre*, cit., p. 162.

¹¹³ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles dans Théâtre*, cit., pp. 278-279.

répètes (ici peur, pleure et fleurs) souligne et instaure une émotion qui naît dans cet espace entre parole et silence.

Initiateur d'une méthode révolutionnaire d'entraînement de l'acteur, la Biomécanique, Vsevolod Meyerhold, (1874-1940), metteur en scène russe qui a mis en scène *Les Aveugles*, écrit à propos du dialogue maeterlinckien: « Toute œuvre dramatique comporte deux dialogues : l'extérieur - nécessaire - qui consiste en paroles accompagnant et expliquant l'action ; et le dialogue intérieur que le spectateur surprendra non dans les répliques mais dans les pauses, non dans les cris, mais dans les silences »¹¹⁴. Le metteur en scène russe crée un « art du dedans » convaincu, selon l'idée de Maeterlinck, de la nécessité d'un théâtre immobile.

3.2.3 La nature, les animaux et l'eau

Il faut aussi souligner la place importante qu'occupe dans cette œuvre le présage; il s'agit d'un signe mystérieux, présent et invisible : un message que seulement l'âme peut percevoir.

Les signaux que la nature envoie aux personnages annoncent de manière toujours plus insistante l'arrivée d'un hôte sinistre. Les bruits de la nature sont pour les aveugles les éléments qui soulignent la présence d'une absence, des bruits qu'ils ne reconnaissent très bien à cause de leur cécité. Les Aveugles sont paralysés et ont peur de la mer qui mugit, du vent qui enfle, du froid qui s'installe. Ce sont là des symboles d'une mort qui approche.

En attendant, les aveugles ne peuvent compter que sur le silence, et c'est le silence qui permet aux personnages de pouvoir compter sur quelques échos lointains d'un clocher, sur quelques bruits d'ailes d'oiseaux nocturnes, d'oiseaux migrateurs, sur quelques odeurs des fleurs, sur le vent qui fait tomber des feuilles, et sur une tempête qui s'élève. Les aveugles de l'île ont peur de la mer qui mugit, du vent qui enfle, du froid qui s'installe, d'une mort qui va arriver. En silence, ces personnages souffrent, en toute solitude, un tragique intime et sublime. Ils apparaissent comme des êtres aux portes des ténèbres qui se déroulent dans un univers de mystère, d'énigme, d'attente et d'inquiétude. Tous ces signaux de la nature créent un climat de peur qui s'installe au milieu des personnages. Les aveugles remarquent aussi la présence de feuilles mortes, comme s'ils sentaient pour la première fois la présence de la mort. Comme dans *L'Intruse*, aussi dans *Les*

¹¹⁴ V. MEYERHOLD référence dans M. AUTRAND, *Statisme et Mouvement au Théâtre*, cit., p. 164.

Aveugles, les personnages perçoivent la mort de la nature, l'arrivée de l'automne qui devient le symbole de la mort du prêtre : « Je suis assis sur des feuilles mortes ! Depuis longtemps je sens l'odeur des feuilles mortes »¹¹⁵.

Tous reconnaissent qu'il ont peur, mais ils ont encore l'espoir d'être sauvés par le retour du prêtre. Pour cette raison, l'attente devient leur espoir mais quand le chien conduit le premier aveugle-né vers le mort, l'espoir va mourir.

C'est aussi le silence que permet d'écouter le doux murmure de l'eau qui se fait le complice de la mort. Comme le dit Gisèle Marie, il faut remarquer le rôle important que joue l'eau dans le théâtre de Maeterlinck; que ce soit la mer, comme dans *Les Aveugles* ou l'eau dormante d'une fontaine comme dans *Pelléas et Mélisande*, ce miroir où se reflète le ciel ou l'ombre d'un feuillage devient le meilleur complice de la mort qui va arriver ou qui est arrivée¹¹⁶.

3.2.4 Les personnages et leur cécité

La cécité comme le silence est pour Maeterlinck l'absence de quelque chose, mais il s'agit d'un néant qui a la force de voir et d'écouter le profond. Pour Maeterlinck il y a quelque chose à voir dans cet invisible, à entendre dans ce silence, et ce qu'on peut voir et entendre n'est pas le rien. L'invisible est pour Maeterlinck bien présent. Les aveugles révèlent un rapport entre le visible et l'invisible que la vision occulte. Dans *Les Aveugles*, les personnages sont privés de l'image à cause de leur cécité; mais encore une fois Maeterlinck nous montre un paradoxe, en effet la cécité qui cause l'absence de l'image et qui amène l'homme dans le néant, est aussi l'expédient qui permet aux personnages d'écouter le silence et dans le silence d'écouter les bruits de la nature et les sons, pour arriver à la fin à comprendre une situation tragique. En dépit de leur cécité, ces aveugles voient avec les yeux de l'âme. Le dramaturge veut plonger le lecteur et le spectateur dans le même univers que les aveugles, et le silence entre les personnages doit laisser au public une sensation d'attente, d'angoisse et de réflexion. Dans cette pièce il n'y a pas un acteur supérieur à l'autre; il n'y a pas un rôle prédominant. Les acteurs doivent considérer le texte comme une polyphonie où l'écoute et le silence sont aussi importants que la parole. Comme dans *L'Intruse*, dans *Les Aveugles* il faut souligner l'importance de la présence d'un bébé, un bébé qui est le seul à voir, mais qui est trop petit pour parler. Edoardo Giovanni Carloti considère la présence de cet enfant comme

¹¹⁵ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles* dans *Théâtre*, cit., p. 253.

¹¹⁶ G. MARIE, *Le Théâtre symboliste*, cit., p. 50.

une deuxième naissance et comme une manière pour permettre aux spectateurs de voir l'invisible, car ces derniers voient seulement les choses superficielles qui se trouvent sur la scène et pour cette raison ils deviennent aussi des aveugles¹¹⁷. Comme dans *L'Intruse*, Maeterlinck met en scène un enfant qui voit, mais qui ne parle pas encore : encore une fois l'absence de la parole n'est pas un problème, car c'est à travers ses pleurs que les personnages comprennent qu'il y a quelque chose d'obscur. Au milieu du silence, le cri de l'enfant de l'Aveugle folle crée une intensité dramatique extrême¹¹⁸. C'est sur ce fond de silence, d'invisible et de cri que se termine la pièce, en effet le théâtre de Maeterlinck consiste dans la mise en scène de l'essentiel des choses qui ne se voient pas.

LA PLUS VIELLE AVEUGLE: Ils sont ici! Ils sont au milieu de nous!...

LA JEUNE AVEUGLE: Qui êtes-vous?

Silence

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE: Ayez pitié de nous!

Silence. L'enfant pleure plus désespérément.

3.2.5 Le mouvement et l'immobilité

Chez Maeterlinck le silence est aussi souligné à travers l'immobilité des personnages; des hommes qui n'osent rien, qui ne marchent pas, mais qui attendent sans de vraies raisons, sans connaître le but de leur attente. Les aveugles de Maeterlinck sont des personnages qui n'osent pas avancer : ils restent immobiles, entourés par un silence qui permet d'écouter des bruits; ses personnages attendent dans une vie intemporelle. Il n'y a aucune action, seulement des événements sans conséquences sur la destinée des protagonistes. La tension dramatique naît et se développe à travers le vide, le néant et le silence qui enveloppent les personnages. L'homme est donc un aveugle sans but; à la fin de son chemin il n'y a que la mort. Les aveugles ont des difficultés à s'orienter, pour cette raison ils n'osent pas marcher. Ils attendent là sans rien faire; ce sont des aveugles immobiles qui ne quittent pas leur place, qui ont peur à avancer. Dans *Les Aveugles* on voit des personnages cahotants, accrochés l'un à l'autre sur un chemin qui ne mène nulle part si ce n'est à la mort misérable. Dans *Les Aveugles* la scène est un espace où la

¹¹⁷ E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, cit., p. 69.

¹¹⁸ M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières*, cit., p. 40.

vue capture seulement les choses le plus superficielles, mais avec les autres sens elle doit servir à comprendre les choses les plus secrètes.

L'immobilité des personnages fait comprendre leur aussi que même s'ils sont toujours ensemble et qu'ils vivent ensemble ils ne savent pas ce qu'ils sont. Enfermés dans leur solitude, ils sont incapables de sortir d'eux-mêmes pour aller vers les autres. Ils ne cherchent pas à participer aux souffrances de leurs compagnons, à comprendre leurs exigences, à réagir en communion avec eux. Ils se réfugient derrière leur infirmité et immobilité. Dans leur solitude et immobilité, seulement le prêtre assurait une sorte de cohérence de la communauté. Pour cette raison l'absence du prêtre pour la premier fois marque la présence d'un vide qu'ils vont remplir. Ils éprouvent pour la première fois le désir de se rapprocher mais ce désir reste seulement un échec car quand ils comprennent que le prêtre est mort, il est trop tard. Comme le dit Marcel Postic, Maeterlinck décrit des personnages qui reflètent la pitoyable condition humaine ; les hommes sont des étrangers les uns pour les autres, nous restons immobiles au lieu de conjuguer nos forces pour affronter en commun les dures épreuves de l'existence¹¹⁹. Auguste Bailly affirme que les aveugles représentent : « l'humanité tout entière, hésitante, anxieuse, ignorante de la route à suivre ; ils sont là, immobiles, presque inertes, plus désarmés et plus faibles que des enfants »¹²⁰.

D'entrée de jeu, la clef du problème est donnée au spectateur. Celui-ci sait que l'attente des aveugles est vaine, car dès le lever du rideau, son attention est dirigée sur la silhouette du prêtre qui est mort. Le seul mouvement du drame consiste à apprendre ce qui s'est passé à l'insu des aveugles : la mort de leur guide¹²¹. L'immobilité des personnages symbolise le refus de tout mouvement. La réflexion du troisième aveugle : « il vaut mieux rester à sa place »¹²² souligne encore une fois l'immobilité et la passivité physique qui se cristallise dans la situation de l'attente.

¹¹⁹ M. PAUSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 64.

¹²⁰ A. BAILLY, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931, p. 24.

¹²¹ Pour plus de détails sur l'immobilité des personnages dans *Les Aveugles* voir M. AUTRAND, *Statisme et Mouvement au Théâtre*, pp. 160-161.

¹²² M. MAETERLINCK, *Les Aveugles dans Théâtre*, p. 255.

3.2.6 L'ombre et la lumière

Umberto Artioli affirme : « Solo in apparenza le battute dei dodici sembrano anonime e intercambiabili, in realtà istituiscono un percorso differenziale dove il discrimine è costruito dal grado di approssimazione alla luce »¹²³.

Tous les personnages sont des aveugles mais d'une manière différente : « per i ciechi nati che non hanno mai goduto della vista del sole, il buio è un'assuefazione e concentrati sui bisogni materiali invocano la quiete dell'ospizio ; ci sono coloro che conservano un barlume di vista, tuttavia insufficiente a dotarli della dovuta autonomia; infine i sognanti, dalle palpebre chiuse e dall'occhio mentale straordinariamente eccitato »¹²⁴.

Pour Maeterlinck, «il ne faut pas de lumière à ceux qui ne voient pas »¹²⁵, la lumière ne doit pas servir à voir des choses extérieures et superficielles, mais doit permettre de réfléchir sur le dedans. Il s'agit d'une réflexion sur l'âme.

Pour les douze aveugles, la lumière est aussi un symbole d'espoir.

Ils ne savent pas non plus quelle heure il est quand ils entendent « douze coups »¹²⁶ d'une horloge :

LE PLUS VIEIL AVEUGLE : Il est minuit !

DEUXIEME AVEUGLE-NE : Il est midi ! Quelqu'un le sait-il ?- parlez !¹²⁷

S'il est midi, les douze personnages ont encore de l'espoir que le prêtre les retrouve grâce à la lumière, tandis que s'il est minuit, l'obscurité régnera et par conséquent nous savons que la mort préfère les ténèbres au lieu de la lumière du soleil.

3.2.7 La mort

Dans *Les Aveugles*, la mort est présente dans la pièce dès l'ouverture, sans que les personnages s'en aperçoivent. Seulement nous, les spectateurs, nous le savons, car nous pouvons voir la présence du cadavre sur la scène, tandis que les douze aveugles comprennent la mort du prêtre seulement grâce à l'arrivée du chien. Dans *Les Aveugles* la prise de conscience de ce mort par les douze personnages ne constitue pas

¹²³ U. ARTIOLI, *Teatro ed Esoterismo dal Simbolismo all'Espressionismo*, in A.-D. BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III vol., Einaudi, 2002, pp. 1301-1334, pp. 1302-1303.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ M. MAETERLINCK, *Les Aveugles*, dans *Théâtre*, pp. 265-267.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibidem.*

la fin de l'histoire, mais évoque le début d'une autre vie, symbolise le réveil des douze aveugles qui commencent à communiquer entre eux et qui, pour la première fois sans guide, doivent marcher et aller seuls vers un monde nouveau. Le prêtre est leur guide sur l'île, mais il est aussi le guide de leur vie. À cause de leur cécité, ils sont des marionnettes dans les mains du prêtre et quand il restent seules c'est la Fatalité qui va prendre le rôle du prêtre.

3.3 *Intérieur*

« Les âmes se pèsent dans le silence
et les paroles que nous prononçons n'ont de sens
que grâce au silence où elles baignent » !

Selon Gaston Compère, quand Maurice Maeterlinck écrit des pièces comme *L'Intruse*, *Les aveugles* et *Intérieur*, il a des exigences très particulières. Première exigence : la pièce sera courte si elle veut garder son impact émotionnel. Deuxième exigence : les personnages seront aussi immobiles que possible s'il est désiré que les spectateurs soient sensibles à ce qui se meut dans les ténèbres, ce personnage désincarné et terrible, qui seul, fait que le spectacle ne soit pas simple contemplation. Troisième exigence : les personnages parleront le moins possible et l'auteur fera son principal allié du silence « actif » où se pressent, avec l'action du troisième personnage, « la vérité dernière et radicale de notre être »¹²⁸.

Publié en 1894, *Intérieur* appartient à un ensemble de trois petites pièces réunies par Maurice Maeterlinck sous l'appellation de « théâtre de marionnettes », c'est-à-dire, précise-t-il, un théâtre où « l'être humain » serait remplacé par « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie »¹²⁹.

Maeterlinck nous raconte une histoire simple et vraie qu'on pourrait comparer à *L'Intruse*, car il n'y a pas de château obscur, ni de princes, ni de princesses, ni de nature

¹²⁸ Voir G. COMPÈRE, *Maurice Maeterlinck*, cit., p. 126.

¹²⁹ M. MAETERLINCK, *Menus Propos. Le théâtre*, « La Jeune Belgique » septembre 1890, pp. 331-336 : 335.

menaçante, ni de grottes souterraines : il met sur scène une simple maison avec une famille comme il y en a beaucoup.

Au bord d'un jardin, un vieillard et un étranger regardent à travers des fenêtres la tranquillité d'une famille: une père, une mère, deux filles et un enfant qui dort. Les deux personnages qui se trouvent à l'extérieur de la maison sont les dépositaires d'une nouvelle tragique qu'ils doivent annoncer. Ils ont trouvé le corps de l'une des filles de cette famille dans un fleuve. Pour cette raison il se réfugient dans le silence et l'attente afin de trouver les mots appropriés pour annoncer une nouvelle qui détruira cette tranquillité. Quand la foule approche avec le corps, le vieillard frappe la porte de la maison pour informer les membres de la famille de la mort de leur fille. Encore une fois Maeterlinck montre dans *Intérieur* une famille heureuse et insouciante des menaces sourdes de la destinée.

3.3.1 L'espace et le temps

Premier espace: le jardin

Deuxième espace: la maison

Intérieur se construit dans une double mise en scène et mis en espace; comme dans *L'Intruse* on peut voir deux espace différents: une partie extérieure, c'est-à-dire le jardin, et une partie intérieure, la maison.

L'espace vide et le temps suspendu sont symbolisés par ces deux dimensions. Maeterlinck utilise l'espace comme un élément qui doit créer une sorte de tension entre ce qui se passe au dehors de la maison, et ce qui se passe au-dedans de la maison. En effet la famille qui se trouve à l'intérieur de la maison ne sait rien de la mort de la fille; elle goûte sous la lampe une paix illusoire, dans l'ignorance du destin qui l'a déjà frappée. Au contraire les personnages qui se trouvent au dehors de la maison, non seulement le vieillard et l'étranger, mais tout le village le sait, sauf ceux qui doivent le savoir.

LE VIEILLARD : Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte.

L'ETRANGER : le monde ne finit pas aux portes des maisons.¹³⁰

La famille qui se trouve à l'intérieur de la maison ne soupçonne rien de l'imminence du malheur et pour cette raison elle se sent protégée à l'intérieur de cet espace. Ces personnages ne sortent pas de leur maison car ils se sentent en sécurité. Ils ont fermé les

¹³⁰ M. MAETERLINCK, *Intérieur*, dans *Théâtre*, cit., p. 190.

portes et les fenêtres avec des barreaux de fer, ils ont pris des mesures de précautions pour être sûrs à l'intérieur de cet espace et pour maintenir le malheur en dehors; ils croient que rien n'arrivera et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons, mais le malheur, malheureusement, est déjà à l'intérieur.

Le vieillard et l'étrangère d'un côté et les spectateurs de l'autre côté se sentent réellement impliqués dans cette situation tragique; ils ont envie de protéger cette tranquillité et pour cette raison ils craignent le temps. Ce dernier devient quelque chose à garder car il suffira peu de minutes pour rompre l'harmonie de cette famille. Un temps qu'il faut arrêter car celui-ci joue contre cette famille. Comme le dit Le Vieillard « Il est neuf heures à l'horloge qui se trouve dans le coin. Ils ne se doutent de rien et ils ne parlent pas »¹³¹. Si dans ce moment là, la famille ne doute de rien, il suffira peu de temps pour être malheureux.

3.3.2 Portes et fenêtres: des éléments-seuil qui évoquent l'au-delà

Comme dans *L'Intruse*, dans *Intérieur* aussi c'est l'attente de la mort qui caractérise la pièce, mais à la différence de *L'Intruse* où la mort n'a éprouvé aucune difficulté à entrer dans la maison, ici les personnages attendent pour tenir le malheur en dehors de la maison: « ils ont fermé les portes, ils ont consolidé les murs de la vieille maison, ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir »¹³², mais la douleur ne tardera pas à se manifester. Cette jeune fille morte que nous ne verrons jamais est le point aveugle et imaginaire au centre du drame. Il faut aller au delà du jardin et rompre l'attente qui sépare les narrateurs et la maison, pour mettre fin au silence et annoncer la mort, et pour que le temps de la douleur commence. Quand le vieillard se dirige vers la maison, il frappe à la porte et le père ouvre la porte. Il est très facile de comprendre que ce mouvement ou encore le fait de surmonter ce que pour Maeterlinck est le seuil entre l'extérieur et l'intérieur devient le moment de l'arrivée du malheur pour cette famille. L'ouverture de la porte et le passage du jardin à la maison symbolisent la révélation de la mort de la fille et la fin de la tranquillité. Si d'un côté les portes et les fenêtres sont une sorte de protection pour la famille, car ces éléments empêchent de savoir ce qui se passe à l'extérieur; de l'autre côté, dès lors qu'elles seront ouvertes, elles deviendront les symboles d'une grande tristesse. Toute sécurité n'est qu'illusion; Maeterlinck

¹³¹ *Ivi*, p. 176.

¹³² *Ivi*, p. 184.

matérialise la permanence du danger dans le symbole de la porte, une porte par la quelle l'intruse pénètre dans la maison protégée. La porte est le passage entre le dedans et le dehors ; elle n'est pas une ouverture sur la vie, mais sur la mort. On n'entend rien de l'intérieur de la maison car tout est évoqué.

Comme les portes, les fenêtres empêchent d'écouter les paroles prononcées par cette famille, mais elles permettent de voir et d'épier les mouvements lents d'une famille qui ignore un destin cruel.

3.3.3 Le dialogue

Au premier plan, le vieillard et l'étranger sont les seules personnages que nous verrons et que nous entendrons nous raconter ce qui s'est passé. Avec le paysan et la foule, ils sont les seuls détenteurs de la parole. On peut considérer le vieillard et l'étranger comme les dépositaires d'une nouvelle tragique. Ils se trouvent au bord d'un jardin d'où ils voient à travers les fenêtres de la maison le père, la mère, les deux filles et l'enfant endormi. Le vieillard et l'étrangère sont là pour annoncer la mort d'une de filles de cette famille, mais ils ne trouvent pas de mots de confort. Ils restent en silence et gardent la tranquillité. Il ont peur de détruire cette tranquillité, pour cette raison ils pensent qu' « il faut prendre de grandes précautions » et « qu'il faut l'annoncer le plus simplement que l'on peut ; comme si c'était un événement ordinaire »¹³³. Aucun des rares échanges ayant lieu dans la maison ne pourra être entendu ; il s'agit d'une famille qui reste muette pendant toute la pièce, mais dont les spectateurs pourront voir l'humble vie tranquille sous la lampe du soir. Encore une fois Maeterlinck souligne et montre le silence avec des points de suspension qui encadrent les mots. Les points de suspension soulignent la difficulté du vieillard et de l'étranger à relever cette nouvelle.

Comment annoncer la mort d'une fille, comment provoquer la rupture de la tranquillité d'une famille? Pendant toute la pièce le vieillard et l'étranger se demandent comment ils peuvent dire aux parents ce qui s'est passé. C'est à travers l'attente que le vieillard et l'étranger cherchent à trouver les mots justes. C'est le silence qui fait comprendre la difficulté que les deux hommes éprouvent pour aller communiquer la mauvaise nouvelle à la famille. Les deux personnages ont « peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur »¹³⁴.

¹³³ M. MAETERLINCK, *Intérieur*, dans *Théâtre*, cit., pp. 176-177.

¹³⁴ *Ivi*, p. 177.

3.3.4 Mouvement et immobilité

Contrairement aux autres pièces de Maeterlinck, les personnages ne sont pas des aveugles, ils n'ont donc pas de limites physiques qui les empêchent de bouger ou de voir, mais ces personnages sont toujours immobiles. D'un côté on peut souligner l'immobilité de l'étranger et du vieillard qui s'arrêtent à regarder les personnages à l'intérieur de la maison et à penser aux mots qu'ils doivent utiliser pour donner cette mauvaise nouvelle. « L'attesa tiene in silenzio e il silenzio ci tiene protesi in ascolto »¹³⁵. L'étranger et le vieillard sont d'abord les voyeurs de cette tranquillité suspendue que leur annonce va détruire; l'autre scène est constituée par l'intérieur de la maison où se trouvent les membres de la famille qui encore ignorent la destinée qui va détruire leur normalité. Il s'agit d'une famille qui est en train de vivre sa propre journée en pleine tranquillité, mais cette tranquillité est en train de finir. « Ils sont tranquilles », « ils sourient sans bouger », « ils regardent l'enfant », « ils sourient en silence dans la chambre »¹³⁶. Leur mouvements sont tranquilles, graves, lents, comme spiritualisés par la distance¹³⁷. À l'immobilité des personnages dans la maison s'ajoute que personne ne les entend parler; comme l'étrangère et le vieillard, les spectateurs voient leurs réactions seulement à travers les fenêtres. La même tension et la même immobilité poussent aussi le spectateur vers les membres de cette famille, hier heureuse et maintenant frappée par le malheur, famille qui peut aussi être la nôtre. Le spectateur s'identifie avec ces personnages qui se trouvent à l'intérieur de la maison et cette identification le conduit à s'attacher à cette famille car il sait que ce péril peut toucher tout le monde. La menace est au-dessus de nous autant qu'au dessous d'eux¹³⁸. Malgré l'immobilité des personnages à l'intérieur de la maison qui « attendent la nuit sous leur lampe¹³⁹, et malgré l'immobilité de l'étrangère et du vieillard et des spectateurs qui participent et s'identifient à cette famille, avec son cheminement inexorable, la marche du destin arrive avec sa marche irréversible symbolisée par le cortège funèbre. Le cheminement et le mouvement lent du personnage sublime - c'est-à-dire du malheur - avance vers une famille qui, à aucun moment, ne soupçonne son imminence. Les autres personnages, qui

¹³⁵ B. M. GARAVELLI, *Silenzi D'autore*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. 121.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 182-183.

¹³⁷ Voir E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, cit., pp. 137-138.

¹³⁸ Voir M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., pp. 105-106.

¹³⁹ M. MAETERLINCK, *Intérieur*, dans *Théâtre*, cit., p. 175.

savent à quoi s'en tenir, n'ont qu'à révéler au public les circonstances qui ont amené le malheur et à suivre le cheminement de celui-ci.

3.3.5 La nature et l'enfance

La partie finale d'*Intérieur* est inhabituelle dans le théâtre de Maeterlinck. D'un côté le ciel étoilé, le jet d'eau sous le clair de la lune, de l'autre côté au milieu de la chambre abandonnée, l'enfant continue de dormir. Normalement la nature reflète l'état d'âme des personnages, ce qui n'est certainement pas le cas ici. La terrible nouvelle contraste avec la nature agréable et avec l'enfant qui ne s'est pas éveillé. Comme si l'enfant qui dort devenait le symbole d'une attente qui a besoin de persister. Une attente pour éviter une longue souffrance. Au contraire, dans *L'Intruse*, le petit enfant commence à pleurer, quand la mort s'impose. Dans *Intérieur* à la fin on peut aussi voir une réunion entre l'espace intérieur et l'espace extérieur qui avant était symbolisé par une totale obscurité, mais après devient le symbole d'un retour à la normalité. Une normalité symbolisée aussi par le sommeil de l'enfant qui ne se réveille pas¹⁴⁰.

3.3.6 Le destin

Le but principal de l'intruse est de faire comprendre comment la mort peut arriver sans aucun présage ; il n'y a rien d'extraordinaire dans cette mort, c'est la mort de chacun : riches, pauvres, beaux ou mauvais. Encore une fois, Maeterlinck veut mettre en scène « l'Inconnu » le « Personnage Sublime », le « Troisième Personnage »¹⁴¹. Dans *Intérieur* ce personnage sublime est la conscience de l'existence des forces obscures, des puissances supérieures. Il s'agit d'un troisième personnage énigmatique, invisible mais partout présent qui peut être aussi appelé destin. Un destin qui peut changer la vie monotone et tranquille de n'importe quelle famille. Pour Maeterlinck il faut explorer les sons au delà de l'intelligible; il y a des sons dans le silence que tout le monde doit découvrir. Au delà de la compréhension il y a des sons obscurs. Pour Maeterlinck on comprend trop peu quand on comprend, tandis qu'on comprend beaucoup quand on ne comprend pas, pour cette raison il faut chercher l'Inconnu. L'aventure de s'exposer dans l'inconnu est plus fatigante mais sans doute plus passionnante¹⁴². Le corps de la jeune fille a été retrouvé dans le fleuve même si Maeterlinck ne précise jamais si la mort de cette âme innocente est due à un suicide.

¹⁴⁰ Voir E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, cit., p. 146.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 144.

¹⁴² *Ivi* pp. 48-49.

L'ETRANGER: « Des paysans m'ont dit qu'ils l'avaient vue errer jusqu'au soir sur la rive...»,

LE VIEILLARD: «Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas... Elle semblait n'espérer qu'avec peine...».

LE VIEILLARD : elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes...

L'ETRANGER :ses mains n'étaient pas jointes ;ses bras pendaient le long du corps.¹⁴³

Le vieillard se sent coupable de la mort de la jeune fille, mais l'homme ne peut rien faire contre le destin. Malgré le bonheur apparent dans la vie de l'homme, il y a toujours la menace de la mort. Le bonheur de l'homme, comme sa vie, n'est pas éternel.

3.3.7 L'ombre, la lumière et le regard

Le plus souvent, le soleil est absent dans le drame de Maurice Maeterlinck. Dans *Intérieur*, c'est dans la lumière qui vit cette famille, qui est encore à l'obscur du malheur ; tandis que le vieillard et l'étranger qui sont dans « l'ombre des grands arbres »¹⁴⁴ connaissent toute la situation. Dans *Intérieur* la lumière qui inonde la maison veut insister sur la condition misérable de l'homme, un individu qui doit se soumettre à son destin. Par contre, à l'extérieur, l'obscurité envahi les personnages qui connaissent déjà la mort de la jeune fille. Encore une fois, la mort a choisit l'obscurité et la nuit pour être révélée.

La tranquillité de la maison est interrompue aussi par les deux sœurs qui se lèvent et qui « viennent vers les fenêtres » et appuient « les mains sur les vitres regardant longuement dans l'obscurité »¹⁴⁵. Cette obscurité qu'elles regardent symbolise le malheur qui arrive. La raison pour la quelle les premiers personnages qui s'approchent de la vérité sont les deux sœurs, c'est pour les pouvoirs intuitifs des enfants comme on a déjà vu dans les pièces précédentes. Il faut aussi souligner l'importance du regard à l'intérieur de cette pièce.

Ils observent et nous, spectateurs, les observons et observons avec eux la famille, ses mouvements, ses regards vers les fenêtres sombres qui ne voient pas arriver la douleur.

LE VIEILLARD: Ils regardent l'enfant...

L' ETRANGER: Ils ne savent pas que d'autres les regardent...

LE VIEILLARD: On nous regarde aussi...

L' ETRANGER: Ils ont levé les yeux...

LE VIEILLARD: Et cependant ils ne peuvent rien voir...

¹⁴³ M. MAETERLINCK, *Intérieur*, dans *Théâtre*, cit., pp. 180-181.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 176.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 186.

L' ETRANGER: Ils semblent heureux et cependant on ne sait pas ce qu'il y a...

LE VIEILLARD: Ils se croient à l'abri... ils ont fermé les portes; et les fenêtres ont des barreaux de fer... ils ont consolidé les murs de la vieille maison; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne... ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir...¹⁴⁶

« On nous regarde aussi » : c'est une phrase qui souligne la situation de malheur, une situation qui a touché une famille, mais qui peut frapper toute le monde, pour cette raison elle devient une situation universelle, car le destin est ce qui arrive au moment où on ne s'y attend pas. Il nous tombe dessus sans prévenir et silencieusement. Encore une fois c'est à travers le silence que Maeterlinck nous présente un univers où l'ombre, la lumière, le regard, des portes et des fenêtres deviennent les symboles pour comprendre ce dont le dramaturge belge rêvait : « un théâtre de l'âme ».

3.5 *Pelléas et Mélisande*

« Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence,
Au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes »

Gaston
Bachelard

Luigi Allegri écrit : « Quella di Maeterlinck è dunque una drammaturgia del non evento, è un buco di azione riempito solo dalla parola, ma una parola che non fa progredire l'azione, come è d'obbligo nella drammaturgia realista, e anzi la frena, la attira in una *impasse* senza soluzione »¹⁴⁷.

Maeterlinck n'accepte pas une scène comme miroir fidèle de la réalité. « Le décor n'est pas considéré comme un facteur de description matérielle, mais au même titre que la musique, comme une source d'évocation et de suggestion spirituelle. Il ne matérialise pas un lieu. Il traduit une atmosphère. Il rend l'âme sensible aux mystérieux rapports des êtres et des choses »¹⁴⁸.

Pour Maeterlinck les pièces théâtrales doivent posséder un sens intérieur, parlant à l'âme. Une réflexion très intéressante de Rilke est celle selon laquelle les drames de Maeterlinck pourraient être mieux servis par des dilettantes bien choisis que par des

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 183-184.

¹⁴⁷ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 97.

¹⁴⁸ D. BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* référence dans M. MAZZOCCHI DOGLIO (a cura di) *Una ricerca sul teatro simbolista francese*, Milano – Museo Teatrale alla Scala, 1975, p. 104.

acteurs professionnels : des « artistes » dotés d'une richesse intérieure plus développée et pourvus surtout de ces moyens d'expression « élémentaires » préservés de la routine du métier¹⁴⁹. La véritable action dramatique doit donc être concentrée à l'intérieur de l'homme, en déplaçant le centre de gravité des événements extérieurs vers l'espace de l'âme. Il s'agit d'une action scénique qui doit se concentrer non pas sur le contenu du drame mais sur sa valeur universelle, symbolique. *Pelléas et Mélisande* est une pièce en cinq actes où Maeterlinck a réussi cette mystérieuse alchimie de l'amour et de la mort. À première vue cette pièce peut être considérée comme un drame de l'amour banal et simple. Maeterlinck dans une lettre datée du 29 novembre 1891 décrit *Pelléas et Mélisande* avec ces mots : « Pour le moment je travaille à un drame simplement et banalement passionnel, afin de me tranquilliser et peut-être parviendrai-je à détruire ainsi cette étiquette de poète de l'horreur qu'on me colle sur le dos »¹⁵⁰. Il s'agit d'une histoire d'amour et de jalousie entre trois personnes: Mélisande, Golaud et Pelléas. Golaud, perdu dans une forêt alors qu'il chassait, rencontre Mélisande, une femme jeune et très fragile qui pleure près d'une fontaine, où elle vient de jeter sa couronne d'or. Golaud tente de reconforter la jeune fille effrayée, l'emmène avec lui et l'épouse. Ils vont vivre au château d'Arkel, roi et grand-père de Golaud, en compagnie de Pelléas, demi-frère de Golaud, de Geneviève, leur mère, et du petit Yniold, fils de Golaud et de sa première épouse décédée. Dans cet endroit sombre, Mélisande est malheureuse et triste. Grand amateur de chasse, Golaud est souvent absent, et la jeune femme se rapproche de Pelléas, frère de Golaud : ils tombent amoureux. Quand Golaud découvre l'adultère, fou de rage il tue Pelléas et blesse mortellement Mélisande. L'intrigue est assez simple, mais comme souvent dans les œuvres symbolistes, il faut se laisser charmer par la musicalité des mots, la beauté des images, le jeu entre la clarté et l'ombre, la lumière et l'obscurité et par le son d'un silence qui traverse toute l'œuvre. Beaucoup de choses semblent passer par les regards, les gestes, et il y a beaucoup de non-dits. Avec les motifs de la lumière et de l'ombre, c'est la présence de l'eau et d'autres symboles qui caractérisent la pièce. Encore une fois Maeterlinck place le spectateur en tension par rapport à la scène ; derrière l'image visible se profile une autre

¹⁴⁹ RILKE référence dans C. GRAZIOLI, *Le critique comme artiste, Rainer Maria Rilke et Maeterlinck.*, dans *Puck 17, Point critique*, Entretemps, 2011.

¹⁵⁰ *Lettre au directeur de l'Art Moderne*, citée par R. Van Nuffel, *Une lettre d'Albert Arnay sur les Sept Princesses*, in *Ann.Fond. MK, I*, 1955, p. 94 référence dans M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 74.

réalité où le néant et le silence révèlent et évoquent des sons et des bruits que seulement peu de gens peuvent entendre.

À propos de l'importance accordée aux sons, on pourrait penser à un morceau du texte d'Umberto Eco¹⁵¹:

PITAGORA: « Ma non avverti la bellezza di questa regola eterna del numero? Ogni pianeta girando a velocità diversa intorno al fuoco centrale produce un suono della gamma musicale, e tutti insieme generano un concerto dolcissimo, un'armonia che canta perennemente nell'universo.

ECO: che noi non sentiamo.

PITAGORA: Certo, perché il nostro orecchio vi è abituato sin dalla nascita. Non ha mai fatto caso, nell'incanto di certe notti, al rumore del silenzio? Ma solo in momenti di grazia puoi udirlo.

ECO: Sì, ma se tutti i dieci pianeti producono ciascuno una nota della scala musicale, tutti insieme non fanno armonia, ma una dissonanza tremenda, come se io schiacciassi di colpo tutta la tastiera del pianoforte, come se pizzicassi tutte le corde di un'arpa in un solo istante.

PITAGORA: Ma la musica non è data dai suoni, bensì dai rapporti tra i suoni. Anche un sordo può godere la musica, purché la pensi, mentre chi la ascolta senza pensarla non la gode»¹⁵².

Dans ses pièces Maeterlinck nous invite, comme le fait Pitagora, à écouter les sons qui se cachent derrière un silence qui, pour tout le monde, est devenu quelque chose d'ordinaire. Debussy, composant *Pelléas et Mélisande*, écrivait à son amis Ernest Chausson : « Je me suis servi d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence comme agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir les phrases »¹⁵³. L'homme n'est plus capable d'écouter le silence, pour cette raison Maeterlinck nous invite à regarder la beauté et la grandeur des paroles. C'est l'idée de simplicité et de statisme l'objectif dramaturgique principal de Maeterlinck ; il veut représenter l'homme non dans ses actions, mais comme un mystère, comme une énigme complexe, contradictoire, inexplicable. Une histoire qui donne au silence ses secrets. Peu de choses sont dites tout au long de la pièce, tout n'est que suggéré. Giselle Marie écrit que Maeterlinck décrit « une intensité des sentiments qui se développait progressivement,

¹⁵¹ U. ECO, *Pitagora*, in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975. Maintenant dans le texte de CLAUDIO BARTOCCI, *Racconti matematici*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 245, 254 : 252.

¹⁵² B. MORTARA GARAVELLI, *Silenzi D'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 126-127.

¹⁵³ M. DE SMEDT, *Eloge du silence*, Albin Michel, 1986, pp. 96-97.

une poésie qui s'exprimait presque silencieusement à la manière d'un envoutant sortilège »¹⁵⁴.

3.4.1 L'espace et le temps

Comme dans *L'intruse*, aussi dans *Pelléas et Mélisande* Maeterlinck choisit un paysage mystérieux et inquiétant avec des brumes au dehors et des ténèbres au-dedans. Il s'agit encore une fois d'une histoire qui se déroule à l'intérieur d'un château aux murailles hostiles où rarement pénètre le soleil et dans des souterrains où règnent la nuit et un lourd silence¹⁵⁵. Le château est entouré d'une forêt qui symbolise les forces inconscientes et qui présente de grands risques pour qui s'y aventure.

Chez Maeterlinck, océans et forêts sont les deux principaux éléments qui entourent un château. Les forêts créent une atmosphère oppressante à cause de leur obscurité et de leur vieillesse. Comme le dit Gaston Compère: « On les croirait complices du destin malheureux des personnages. Elles cernent le château et semblent l'isoler du reste du monde. Au contraire, la mer, presque toujours, ouvre l'espace aux yeux des personnages et amène dans le château la clarté qui lui semble refusée »¹⁵⁶.

Quand Pelléas arrive, il dit : « je venais du côté de la mer »¹⁵⁷ : en effet si d'un côté on voit un château et une forêt sombre, de l'autre côté on s'aperçoit de la clarté de la mer, comme si la présence et l'arrivée de Pelléas voulaient symboliser un changement, un améliorèrent ; mais les jeunes, chez Maeterlinck, ont toujours une triste destinée. La mer évoque ici les voyages que Pelléas veut entreprendre sans cesse, mais son destin sera la mort.

Le temps est encore une fois indéfini. *Pelléas et Mélisande* est un drame intemporel, imprégnée d'une atmosphère de légende, un drame où les personnages apparaissent sans histoire : on ne connaît pas leur passé. Au début du deuxième acte Pelléas et Mélisande se trouvent près de la « fontaine des aveugles ». En jouant avec son anneau de mariage, Mélisande laisse tomber celui-ci dans l'eau de la fontaine. Cet anneau est le symbole du lien qui unit Mélisande à Golaud. C'est le symbole de l'union, de la soumission et du pouvoir. L'anneau définit une Mélisande prisonnière de sa condition et de Golaud. Au

¹⁵⁴ G. MARIE, *Le théâtre symboliste*, Ses origines, ses sources, Pionniers et réalisateurs, Paris, A.G.Nizet, 1973, p. 136.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 137.

¹⁵⁶ G. COMPÈRE, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 30.

¹⁵⁷ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans M. MAETERLINCK, *Théâtre* (présentation de Martine de Rougemont), Paris, Slatkine reprints, 1979, p. 19.

moment où tombe l'anneau sonnent le douze coups de midi. C'est à partir de ce moment qu'on peut comprendre qu'elle n'a plus de lien avec Golaud. C'est toujours à midi que Golaud chasse tranquillement dans la forêt quand il s'effraie contre un arbre comme un fou aveugle et il tombe.

Les douze coups de midi indiquent de conséquence la rupture d'un lien qui est compris au même temps par les trois personnages, même si d'une manière inconsciente.

3.4.2 Le silence symbole d'une triste destinée

C'est pour son silence suggestif que *Pelléas et Mélisande* est apparu aux yeux de Mallarmé un drame suprêmement symboliste, réalisant une conjonction parfaite entre musique et poésie. Aux yeux de Mallarmé le tragique de la pièce ne s'exprime pas par les paroles¹⁵⁸. Maeterlinck crée un langage essentiel, de l'intériorité et mystérieux, de sorte que le silence est le trait constitutif de son écriture. Dans le chapitre *Liturgia del silenzio nel cosmo, La ricerca del silenzio*¹⁵⁹, le silence est considéré comme: « la qualità della parola. Se la parola non è carica di silenzio, è vuota; anzi, è un rumore, è un suono disarticolato, un suono superficiale che ha perduto il suo contatto con la profondità dell'essere, con la fonte dell'armonia; come una nota che, in una bella sinfonia, non risuona limpida e produce una stonatura. Il rumore è una stonatura nella sinfonia dell'amore che è silenzio. Invece le parole gravide di amore e di silenzio sono piene, intense, calde, hanno un contenuto: sono rivelatrici »¹⁶⁰.

C'est dans un « silence extraordinaire » que se manifeste le sentiment de terreur devant le mystère de l'inconnu.

MELISANDE: comme on est seul ici... On n'entend rien.

PELLEAS: il y a toujours un silence extraordinaire...On entendrait dormir...Voulez-vous vous asseoir au bord du bassin de marbre ? Il y a un tilleul que le soleil ne pénètre jamais...

MELISANDE : Je vais me coucher sur le marbre. Je voudrais voir le fond de l'eau.

¹⁵⁸ Voir M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières*, cit., p. 266.

¹⁵⁹ Il s'agit d'un chapitre qui fait partie d'un livre de A. M. CANOPI, *Silenzio. Esperienza mistica della presenza di Dio*, Bologna, EDB, 2008. Anna Maria Canopi a fondé l'abbaye *Mater Ecclesiae* dans l'île de San Giulio à Orta, à Novara. Le silence est le thème dominant de son livre. Le texte comprend cinq chapitres. Les quatre premiers sont consacrés au silence de l'univers, le cinquième chapitre est consacré aux poésies sur la vie du pèlerin, de Marie et de Jésus.

¹⁶⁰ A. M. CANOPI, *La ricerca del silenzio*, référence dans B. MORTARA GARAVELLI, *Silenzi D'autore*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. 119.

PELLEAS : On ne l'a jamais vu elle est peut-être aussi profonde que la mer – On ne sait d'où elle vient.- Elle vient peut-être du centre de la terre...¹⁶¹

Le dialogue entre Pelléas et Mélisande en face de la « fontaine des aveugles » est riche de pauses et d'un silence qui font réfléchir l'homme dès lorsqu'il cherche à sonder l'Inconnu. Le silence lié au sentiment de solitude, au fond de l'eau impénétrable et à la froideur du marbre suggère le chemin illusoire de l'homme et son effort inutile pour obtenir le bonheur, car encore une fois la cécité, la souffrance et la mort seront les protagonistes de cette pièce¹⁶².

Le silence est partout : l'évolution de l'amour entre Pelléas et Mélisande n'est marqué que par une succession d'états d'âme ; il n'y a pas de mots, mais c'est dans le silence que cet amour se crée. Pelléas et Mélisande ne prennent que tardivement conscience de l'amour qu'il se portent.

L'un des aspects les plus marquants du théâtre de Maeterlinck est l'alliance entre parole, geste et silence. Comme l'écrit Arnaud Rykner¹⁶³, dans *Pelléas et Mélisande*, Golaud assiste impuissant à l'amour muet des deux amants qui sont restés seuls dans le château. Le dramaturge se sert de Golaud et d'Yniold pour traduire et transmettre ce qui se passe à l'intérieur d'une chambre silencieuse où se trouvent Pelléas et Mélisande. Golaud, qui est trop petit pour regarder par la fenêtre, doit soulever son fils au-dessus de sa tête pour lui permettre de voir et rapporter ce qui se passe :

GOLAUD : Que font-ils ?

YNIOLD : Ils ne font rien, petit-père ; ils attendent quelque chose.

GOLAUD : Sont-ils l'un près de l'autre ?

YNIOLD : Non, petit-père.

GOLAUD : Et...Et le lit ? Sont-ils près du lit ?

YNIOLD : Le lit, petit-père ?- Je ne vois pas le lit.

GOLAUD : Plus bas, plus bas ; ils t'entendraient. Est-ce qu'ils parlent ?

YNIOLD : Non, petit-père ; ils ne parlent pas.

GOLAUD : Mais que font-ils ?- Il faut bien qu'ils fassent quelque chose...

YNIOLD : Ils regardent la lumière.

GOLAUD : Tous les deux ?

YNIOLD : Oui, petit-père.

GOLAUD : Ils ne disent rien ?

¹⁶¹ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, dans *Théâtre*, cit., p. 24.

¹⁶² Voir M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières*, cit., p. 300.

¹⁶³ Voir A. RYKNER, *L'Envers du Théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996, pp. 318-319.

YNIOLD : Non, petit-père ; ils ne ferment pas les yeux.¹⁶⁴

Il n'y a aucun mouvement, ni aucune tentative d'échange ; Pelléas et Mélisande sont là, mais ils ne se regardent pas, ni ne se parlent. Pour Rykner « ce tableau équivaut à une non-scène, et non pas à une scène tout entière condensée en un instant prégnant. Même l'échange muet d'un regard est repoussé, au profit d'une sorte de quintessence du silence, c'est-à-dire d'un silence parfaitement vierge, absolu »¹⁶⁵.

À la fin Mélisande meurt sans bruit. Pas d'adieux pathétiques, de dernières paroles mille fois répétées ni de cris déchirants. Quand Mélisande ferme les yeux, « toutes les servantes tombent subitement à genoux »¹⁶⁶. Elles ressentent, avant le médecin, que Mélisande est morte. La raison pour la quelle les servantes comprennent la mort de Mélisande avant le médecin et les autres personnages est une caractéristique du théâtre de Maeterlinck, où il y a un personnage qui ressent l'évolution des événements. Il s'agit des individus qui sont en contact avec l'âme profonde par le biais de l'intuition et chez Maeterlinck dans ce cas ce sont des personnages de second plan qui ont cette capacité. À la fin Arkel invite tout le monde à se taire car « L'âme humaine est très silencieuse... L'âme humaine aime à s'en aller seule »¹⁶⁷.

En ce moment, toutes les servantes tombent subitement à genoux et un long silence s'impose.

3.4.3 L'eau

Des servantes sont en train de laver le seuil, elles se trouvent à l'intérieur d'un château situé à proximité de la mer. L'histoire commence quand Golaud, perdu dans la forêt, trouve Mélisande toute en pleurs auprès d'une fontaine, dans la forêt où il s'était perdu. C'est toujours au bord d'une fontaine que Pelléas et Mélisande s'avouèrent leur amour et c'est encore près de la fontaine où Mélisande a perdu son anneau, qui a lieu le dernier dialogue entre Pelléas et Mélisande ; c'est là que le poignard fatal de Golaud percera Pelléas. Gaston Bachelard considère l'eau comme un « type de destin »¹⁶⁸ qui joue dans le drame de Maeterlinck un rôle essentiel. « L'eau est une force obscure qui exerce sur l'individu un mystérieux et dangereux magnétisme. Elle fait partie de ces puissances

¹⁶⁴ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit., pp. 69-70.

¹⁶⁵ A. RYKNER, *L'Envers du Théâtre*, cit., p. 320.

¹⁶⁶ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit., p. 112.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ G. BACHELARD, *L'eau et le rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 52.

supérieures dont, quoi que nous fassions pour leur échapper, nous sentons le faix peser sur notre vie »¹⁶⁹.

3.4.4 L'importance des sens

Dans *Pelléas et Mélisande* l'odeur mortelle menace tout le château :

GOLAUD : Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici ?... Sentez-vous l'odeur de mort qui monte ?

PELLEAS : Je la sens déjà ...on dirait une odeur de tombeau

GOLAUD : Oh ! voici.. Sentez-vous l'odeur de morte qui s'élève ?

PELLEAS : Oui, il y a un odeur de mort qui monte autour de nous...¹⁷⁰

On peut souligner que, chez Maeterlinck, les sens font comprendre d'une façon plus claire l'arrivée de la mort.

Quand Pelléas, à propos de la guérison de son père dit : « Ce matin cependant j'avais le pressentiment que cette journée finirait mal. J'ai depuis quelque temps un bruit de malheur dans les oreilles »¹⁷¹, ce bruit dans les oreilles n'annonce pas la mort de son père, mais sa propre mort.

Pelléas, sur le chemin de ronde désire baiser la main de Mélisande ; un amour fait des regards, des gestes et pas des mots. « Ils regardent la lumière », comme dit le petit Yniold, Pelléas entend battre le cœur de Mélisande comme si c'était le sien. Dans leur dernier rencontre Pelléas entend pour la première fois une voix très différente qu'il n'a jamais entendue jusqu'ici. C'est la voix de Mélisande pleine d'amour pour Pelléas, une voix qui fait aussi comprendre que la mort est proche. « Une voix plus franche que l'eau »¹⁷² dit Pelléas, et il cherche toujours ses mains comme si le contact était quelque chose de très important pour évoquer cet amour. Mais quand Pelléas comprend que le regard de Mélisande est ailleurs et qu'elle est distraite, cet « ailleurs » fait comprendre que leur fin est proche.

3.4.5 Des personnages qui se définissent par ce qu'ils ne sont pas et par ce qu'ils ne savent pas

Le dialogue entre Pelléas et Mélisande est riche des phrases qui soulignent l'exigence d'un vide qu'il faut remplir et d'un univers invisible qui, aux yeux de Maeterlinck,

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit., pp. 55-57.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 72.

¹⁷² *Ivi*, p. 86.

deviennent l'écho du mystère de l'être et de la force surnaturelle des choses qui échappent à l'homme.

Quand Golaud et Mélisande se rencontrent pour la première fois, celui-ci commence à poser beaucoup de questions, mais Mélisande ne répond jamais avec précision. Elle donne toujours des réponses très vagues :

GOLAUD : D'où êtes-vous ? Où êtes-vous née ?

MELISANDE : oh ! oh ! loin d'ici...loin...loin...¹⁷³

GOLAUD : Je n'en sais rien moi-même. Je chassais dans la forêt. Je poursuivais un sanglier. Je me suis trompé de chemin. Vous avez l'air très jeune. Quel âge avez-vous ?

MELISANDE : Je commence à avoir froid

Golaud décide d'épouser Mélisande, mais d'elle il ne sait rien : ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient et il ne veut pas l'interroger car quand on lui demande ce qui s'est passé, elle pleure comme un enfant.

3.4.6 La Cécité

La fontaine appelé symboliquement « fontaine des aveugles », ouvre les yeux des aveugles ; elle est le lieu décisif qui ouvre les yeux des amoureux, car c'est à partir de ce moment que peu à peu ils se rendent compte de leur amour et que Mélisande comprend son manque d'amour pour Golaud.

À la fin de la pièce Golaud réclame : « Mélisande !... dis-moi la vérité pour l'amour de Dieu !... Je vais mourir ici comme un aveugle » !...¹⁷⁴

Golaud voyant et voyeur, caché derrière les arbres pour voir les comportements de Pelléas et de Mélisande est bien un véritable aveugle et il a aussi éclipsé les regards de ceux qui voient le vrai des choses, c'est à dire les yeux du petit Yniold, que Golaud a hissé vers la fenêtre pour qu'il espionne Pelléas et Mélisande ; mais les questions que Golaud pose à son enfant ne lui ont pas apporté les réponses qu'il voulait et de conséquence toute la situation devient encore moins claire, car les deux amants ne parlent pas, ne bougent pas, ne s'approchent pas l'un à l'autre. Golaud en effet ne réussira jamais à voir une scène charnelle entre Pelléas et Mélisande car leur amour est invisible.

Comme l'écrit Edoardo Giovanni Carloti : « la situazione non aggiunge all'intreccio elementi decisivi - cristallizzandosi sull'immagine descritta del bambino, di due persone

¹⁷³ *Ivi*, p. 10.

¹⁷⁴ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit. pp. 106-107.

immobili e silenziose intente a fissare la luce della stanza, tuttavia contiene invece non soltanto suggestioni importanti sul personaggio, ma probablemente anche indizi d'une chiave di lettura complessiva della pièce »¹⁷⁵:

Golaud: « Ah! Misère de ma vie!... je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan !...Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt et vous... »¹⁷⁶

Le thème de la cécité, comme dans *L'Intruse* et *Les Aveugles* est très évident aussi dans *Pelléas et Mélisande*: « la fontaine des aveugles » où se rencontrent Pelléas et Mélisande et où meurt Pelléas, la condition « presque aveugle » du roi Arkel, la chanson de Mélisande sur « Les trois sœurs aveugle » et enfin la tristesse de Golaud qui en voyant sa femme qui est en train de mourir dit qu'il mourra comme un aveugle sans avoir connu la vérité.

3.4.7 La lumière

À côté du thème de la cécité, Maeterlinck souligne la volonté des personnages de chercher une lumière que ni le château, ni le forêt ne laissent voir. On a pu remarquer que les lieux sont souvent sombres. Les personnages ont du mal à voir et cherchent sans cesse la lumière. Cette opposition entre l'ombre et la lumière représente la recherche de la vérité.

La lumière contraste avec les signes menaçants du château et de la nature. L'atmosphère est triste et sombre. Il n'y a pas de passages pleins de tranquillité ou gai. Peu de didascalies décrivent le décor qui est totalement sombre et obscur. En effet l'histoire semble toujours se passer le soir ou la nuit, par exemple la scène où Pelléas et Mélisande se parlent tandis que la longue chevelure de la jeune femme descend du balcon jusqu'à Pelléas.

Quand Pelléas arrive à l'intérieur du château, Mélisande voit une lumière particulière, une petite lumière qu'elle n'avait jamais vue et qui se trouve dans la mer. Il s'agit d'une phare et des lumières qui éclairent les navires¹⁷⁷. Comme si cette lumière veut être un avertissement et prévenir les deux amants de s'enfuir du château ; un présage à la mort qui est très proche. Mélisande dit à Golaud qu'elle n'est pas heureuse au château obscur : « On ne voit jamais le ciel clair... Je l'ai vu pour la première fois ce

¹⁷⁵ E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, i primi drammi di Maeterlinck 1889-1895, Lucca, Maria Pacini Editore, 2002, p. 92.

¹⁷⁶ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, dans *Théâtre*, cit., p. 64.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 20-22.

matin... »¹⁷⁸. Par cette phrase elle réfère évidemment à la rencontre avec Pelléas, car la clarté est le symbole d'un nouveau amour, du bonheur.

Aussi la tension du dialogue amoureux entre Pelléas et Mélisande est réglée par la présence des scènes pleines d'ombre et de lumière .

PELLEAS : Pourquoi me regarde-tu si gravement ?- Nous sommes déjà dans l'ombre.- Il fait trop noir sous cet arbre. Viens dans la lumière. Nous ne pouvons pas voir combien nous sommes heureux. Viens, viens ; il nous reste si peu de temps...

MELISANDE : Non, non ; restons ici...Je suis plus près de toi dans l'obscurité...¹⁷⁹

L'opposition entre l'ombre et la lumière a chez Maeterlinck un rôle essentiel. Véritable solution alternative au dialogue théâtral, cette opposition permet de matérialiser sur la scène des significations difficilement exprimables.

Golaud décrit le château où il habite comme un lieu vieux et sombre, très froid et profond, et tous ceux qui l'habitent sont déjà vieux et il parle aussi de la campagne qui entoure ce château comme un lieu triste avec des forêts vieilles sans lumière¹⁸⁰. Pour Carlotti « Allemonde est donc un règne de vieillards senza alcuna possibilità di rinnovamento, in cui l'esistenza sembra scorrere incomprensibile »¹⁸¹.

Au cours de toute la pièce Golaud veut découvrir des faits qui justifieraient sa jalousie. Quand il apprend que Pelléas et Mélisande se sont embrassés, il dit : « Oui, il commence à faire clair... ». Non qu'il découvre la vérité, mais comme nous le rappelle Marcel Postic¹⁸², il se félicite intérieurement de savoir que ses soupçons étaient fondés. Il éprouve une sorte de satisfaction à être lucide et à être capable de mesurer son impuissance. La lumière encore une fois s'impose comme symbole de vérité.

3.4.8 Un amour silencieux

Selon Marcel Postic¹⁸³, Pelléas et Mélisande n'ont à aucun moment l'impression d'être complices, ni d'être coupables. Leur amour invisible est l'expression de leur vie profonde. Grace à l'amour, Mélisande parvient à un niveau de perception qui l'éloigne du monde des humains.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 34.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 86-87.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁸¹ E. G. CARLOTTI, *La Scena del Simbolo*, cit. p. 96.

¹⁸² M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit. p. 83.

¹⁸³ *Ivi*, p. 76.

MELISANDE : non, non ; ce n'est pas Pelléas. Ce n'est personne... Vous ne pouvez pas me comprendre. C'est quelque chose qui est plus fort que moi...¹⁸⁴

Elle s'interroge, mais elle ignore le langage de l'amour. Elle subit le pouvoir de l'amour sans le comprendre. L'amour est un sentiment qui arrive en silence. Nous communiquons avec nos semblables par le langage, mais pour faire sentir aux autres notre richesse intérieure et les secrets de nos émotions, Maeterlinck montre l'insuffisance et la pauvreté du langage. Il préfère le silence car « Il nous entoure de tous côtés, il est le fond de notre vie sous-entendue »¹⁸⁵. Tout le monde ignore qu'ils sont amoureux, y compris eux-mêmes. Aussi longtemps que le discours reste allusif, on navigue dans un clair-obscur mélancolique et monotone mais sans danger. Mais lorsque survient l'aveu fatal, lorsque les sentiments sont exprimés ouvertement et que la vérité est révélée, « mise en lumière », la tragédie se noue et la vérité devient claire pour Golaud qui décide de tuer les deux amants.

Il faut aussi rappeler qu'au moment où Mélisande perd son anneau, le cheval de Golaud s'effraie et Golaud dit : « Je croyais que mon cœur était écrasé »¹⁸⁶. Cette phrase est très significative car il croit que son cœur est écrasé à cause de la chute, dans le sens physique. Mais c'est son cœur dans le sens amoureux qui est blessé par la perte de la bague. Pelléas et Mélisande comprennent qu'ils ne peuvent pas continuer : « Il faut que tout finisse »¹⁸⁷; ils comprennent qu'ils ne peuvent rien faire contre la force d'un destin malheureux.

Il y a donc une histoire d'amour dans *Pelléas et Mélisande*, mais l'amour ne peut pas vaincre les forces de la fatalité. L'amour est même la cause de la mort des deux protagonistes. Pierre-Aime Touchard¹⁸⁸ décrit l'amour entre Pelléas et Mélisande comme un sentiment pur, il le définit comme un abandon total et silencieux plus qu'une conquête. *Pelléas et Mélisande* n'est pas une pièce pessimiste, mais une œuvre grave, comme la vie, en effet leur amour évolue dans un univers d'imperfections et des souffrances.

¹⁸⁴ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit. p.32.

¹⁸⁵ M. MAETERLINCK, *Le silence* dans *Le Trésor des Humbles*, cit. p. 16.

¹⁸⁶ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit. p. 30.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 87.

¹⁸⁸ Pour des informations plus détaillées sur l'amour pur entre *Pelléas et Mélisande* voir P.-A. TOUCHARD, dans J. HANSE, R. VIVIER (sous la direction de), *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1962, pp. 350-353.

3.4.9 Golaud et Mélisande

Il faut souligner la fragilité des personnages de Maeterlinck. Mélisande, silencieuse et victime de la jalousie de Golaud, apparaît comme une être faible :

LA VIEILLE SERVANTE: Mais elle n'est presque pas blessée et c'est elle qui va mourir... Comprenez-vous cela?

PREMIERE SERVANTE: Vous avez vu la blessure?

LA VIEILLE SERVANTE: Comme je vous vois, ma fille. - J'ai tout vu, vous comprenez... Je l'ai vue avant tous les autres... Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon¹⁸⁹.

Golaud, par contre, est un homme qui devient au cours du drame, un tourmenté cherchant anxieusement la vérité. Au début, Golaud croit dominer Mélisande, qui lui apparaît comme un être sensible, ayant besoin de protection, mais après la perte de la bague, Mélisande commence à échapper moralement, comme si elle voyait dans cette perte un acte de libération.

Lorsque Golaud surprend Pelléas qui joue amoureuxment avec la chevelure de Mélisande il répète nerveusement le mot enfant : « Vous êtes des enfants... »¹⁹⁰, comme s'il voulait montrer une sorte de supériorité, mais qu'il emploie en réalité pour masquer son trouble et son infériorité.

Golaud manifeste des réactions agressives qu'il transfère à son fils quand il lui demande la vérité sur le comportement de Pelléas et de Mélisande.

Golaud est donc un personnage qui utilise seulement la rationalité pour comprendre les choses, et sa rationalité le pousse à devenir un être qui peut seulement devenir un bourreau.

3.4.10 Les sons

Pelléas et Mélisande fut mise en musique par Claude Debussy. L'adaptation de Debussy restitue l'atmosphère silencieuse de l'œuvre. Comme l'écrivait Macchia : « il testo aveva in sé tale suggestione musicale, da reclamare per la stessa sua costituzione un'integrazione sonora »¹⁹¹.

Pour Maeterlinck « silence et parole sont indissociables, car le silence vivifie la parole en espaçant ses mots, en insufflant une intensité au mot isolé par la blancheur neutre des

¹⁸⁹ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit., p. 97.

¹⁹⁰ *Ivi*, p.54.

¹⁹¹ G. MACCHIA, *Una rosa nelle tenebre*, dans M. CONSOLINI, *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, dans A.D. Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III vol., Einaudi, 2002, p. 344.

pauses »¹⁹². Des points de suspension créent d'infimes ponts d'un syntagme à l'autre, séparé par des abîmes de blanc¹⁹³. La poésie de Maeterlinck est celle de l'interstice du blanc entre les mots. Vides et pleins créent une musique particulière et Debussy est fidèle au style blanc de Maeterlinck. La musique de Debussy arrive aux oreilles des spectateurs d'une manière très silencieuse sans de bruits menaçants. Jarocinski parle de la musique de Debussy comme de quelque chose qui ne commence pas et qui ne termine jamais. « Debussy cerca di afferrare l'istante liminale a partire dal quale il silenzio diventa musica »¹⁹⁴.

Pour Debussy le silence a la même importance que le son et c'est Jankélévitch qui étudie la fonction du silence dans la musique de Debussy : « quando la parola è impotente ad esprimere, quando le parole ci mancano, quando l'ambiguità infinita del senso rifiuta di essere contenuta nel linguaggio, allora è tempo di cantare ; allora , nel silenzio delle parole, della divina musica di *Parfums de la nuit* innalzano la voce per dire, e per sussurrare all'orecchio della nostra anima le cose indicibili »¹⁹⁵.

Il faut aussi souligner l'importance des chansons chez Maeterlinck. Il place parfois sur les lèvres de femmes certaines chansons d'interprétation quelquefois difficile. Elles jouent un rôle très important dans la création de l'atmosphère d'une scène. Celles qui les chantent s'emploient habituellement à des occupations : Mélisande par exemple peigne ses cheveux. Elle, à la fenêtre de la tour, n'a pas la moindre certitude que sa chanson préfigure son propre destin. À peine elle termine sa chanson, Pelléas entre par le chemin de ronde. La passion commence à le lier à Mélisande de façon dangereuse et à ce moment elle ne se trouve plus dans le domaine de l'inconscience.

Le refrain : « elle, nous et vous » n'a d'autre rôle que de révéler, une identification entre le destin des trois sœurs et celui des hommes en général. Les trois sœurs vivent dans des ténèbres comme Mélisande et elles attendent l'amour . Elles espèrent toujours , à moins

¹⁹² C. ANGELET, (sous la direction de), *Pelléas et Mélisande: Actes du Colloque International de Gand*, Fondation de Maurice Maeterlinck Annales, Tome XXIX, 1194, p. 93.

¹⁹³ M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 127 : « Les points de suspension , très nombreux, surtout dans les *Sept Princesses*, révèlent l'inachèvement ou le cheminement muet de la pensée, le trouble des âmes ».

¹⁹⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi moderni, 1985, p. 122.

¹⁹⁵ S. JAROCINSKI, *Debussy: impressionismo e simbolismo*, Firenze, La nuova Italia, 1999, p. 30.

qu'il n'existe une réalité plus belle que celle de l'amour, mais ceci semble peu probable car l'amour chez *Pelléas et Mélisande* est voué à la mort¹⁹⁶.

3.4.11 La mort

La représentation de la mort dans le théâtre symboliste est très différente de celle du théâtre classique ou dans celui de Shakespeare, dont chaque tragédie se clôt par de nombreux décès. Dans le théâtre symboliste la situation est tout à fait différente : le protagoniste ne se révolte contre rien, il est destiné à la mort, il est marqué par la mort ou, comme le dit le Médecin quand il parle de Mélisande dans *Pelléas et Mélisande* : « Elle ne pouvait pas vivre ... Elle est née sans raison ... pour mourir ; et elle meurt sans raison »¹⁹⁷.

La mort règne partout. L'atmosphère qui règne au château est dominé par la mort. Nous apprenons que l'épouse de Golaud est morte. Le père de Pelléas est en train de mourir, il est gravement malade, l'ami de Pelléas, Marcellus, est en train de mourir; Pelléas et Mélisande perdent la vie. Arkel dit qu'il ne pas loin de la mort. Quant à la petite fille que Mélisande a mise au monde, pourra - t- elle survivre? Elle aura le même destin que sa mère.

La mort est encore une fois symbolisée par une porte qui ne s'ouvre pas ; il s'agit de la porte de la mort ; c'est elle que symbolise le seuil lavé par le servantes : limite entre intérieur et extérieur, entre vie et mort. La première scène du premier acte est déjà un des présages qui annoncent la fin de la pièce, en effet la grand porte ne s'ouvre qu'avec difficulté et le seuil ne pourra jamais être complètement lavé. Une servant dit qu' « il y aura de grands événements ! »¹⁹⁸, mais ces grands événements seront liés à un destin qui à était déjà prédestiné : il s'agit de la mort de Pelléas et Mélisande. La présence de la mort devient claire quand Pelléas et Golaud descendent vers le souterrains du château. Pelléas est déjà allé dans ces grottes avec Mélisande, mais l'atmosphère est très différente car on respire l'odeur de mort.

Il faut aussi souligner un grand lien entre la mort et le voyage. Pendant toute la pièce Pelléas veut voyager : au début il dit vouloir visiter son ami Marcellus qui est sur le point de mourir et puis il veut s'éloigner de Mélisande, mais il reste là, immobile face à

¹⁹⁶ Pour des informations plus détaillées sur l'importance des chansons dans les pièces de Maeterlinck voir G. COMPERE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais Des Académies, 1955, pp. 189-198.

¹⁹⁷ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande* dans *Théâtre*, cit., p. 101.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 6.

un destin qui a déjà pris une décision. Mais le voyage de Pelléas peut aussi symboliser la mort proche qui intéresse les deux protagonistes.

3.4.12 Le thème de la destinée

Mélisande est écrasée par le destin. Au début de l'histoire on comprend qu'elle a réussi à le fuir, en effet elle a déjà souffert avant d'entrer en scène, mais la deuxième fois sera différente. Mélisande meurt et aussi sa fille aura la même destinée, en effet Mélisande dit : elle ne rit pas...Elle est petite...Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle¹⁹⁹. Comme si cette petite enfant aura la même destinée que sa mère. La porte a aussi un grand lien avec le thème du destin car elle veut empêcher sa destinée de se produire. Elle a du mal à s'ouvrir comme s'il faut la fermer pour éviter l'entrée en scène du malheur. Il y a aussi le fait que la robe de Mélisande s'accroche à la porte avant qu'elle puisse rejoindre Pelléas.

Les personnages de cette pièce sont des créatures fragiles. Ils se sentent frappés par un pouvoir occulte et irrationnel, un destin auquel ils obéissent comme des aveugles impuissants.

Quand Mélisande parle avec Golaud elle dit : « C'est ici que je ne peux plus vivre...Je sens que je ne vivrai plus longtemps »²⁰⁰, comme si la fatalité la pousse dans une certaine direction, sans qu'elle le veuille. Elle dit ne vouloir plus vivre, mais elle ne sait pas pourquoi, elle ne sait pas expliquer ce sentiment.

Quant aux deux amants, Mélisande a raison d'affirmer : « Nous n'avons pas été coupables ». Comme l'écrit Pierre-Aime Touchard « C'est le destin qui, sans arrêt les rapproche ou leur interdit de se séparer »²⁰¹.

Le destin joue aussi un rôle important pour la fille de Mélisande. Comme le dit Marcel Postic²⁰², le même cycle se reproduit à chaque génération et l'homme repart sans cesse à sa découverte, espère et se heurte face à sa condition : tel est le symbole de la naissance de la petite fille de Mélisande, c'est le tour de cette petite fille.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 110.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 33.

²⁰¹ PIERRE-AIME TOUCHARD dans J. HANSE, R. VIVIER (sous la direction de), *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, cit., p. 351.

²⁰² Voir M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p. 129.

Deuxième partie

Beckett : attente et pause

CHAPITRE II

1. La dramaturgie de Beckett

On pourrait dire que les personnages maeterlinckiens sont des précurseurs inconscients de ceux de Beckett. On trouve beaucoup de similitudes dans les pièces de ces deux grands dramaturges et il est possible que le dramaturge irlandais ait été influencé par le belge.

Beckett, comme Maeterlinck, donne beaucoup d'importance au silence. Ce dernier évoque la problématique de l'indicible, de l'inimaginable, de l'indescriptible, de l'extraordinaire et de l'invisible. Il amène ainsi à une interrogation sur les limites du langage. Le silence traduit parfois l'impossibilité de mettre en mots des expériences-limites.

Les pièces de Beckett ne présentent aucune intrigue ; ils se développent selon une temporalité étrange où l'on ne trouve ni de début, ni de fin. On remarque aussi une annulation du décor, une raréfaction des personnages, de leurs gestes, une réduction de leurs corps et une dislocation de leurs paroles. Le style de Beckett est très simple, comme celui utilisé par Maeterlinck. Le théâtre de Beckett est un théâtre sans histoires. L'action apparaît inexistante, car il ne s'y passe rien. Malgré cela, comme l'écrit Betty Rojzman : « ce théâtre est vivant, il attire, il retient, il dure »²⁰³. « Quelque chose suit son cours »²⁰⁴, mais on ne sait pas exactement de quoi il s'agit.

Beckett a choisit d'écrire ses œuvres les plus connues en français parce qu'il avait besoin de la discipline que lui imposait l'emploi d'une langue acquise. Comme Beckett, beaucoup d'autres écrivains sont devenus célèbres par des œuvres écrites dans une langue autre que la leur, mais ils y étaient contraints, soit par l'exil, soit par un désir de rompre tout lien avec leur pays d'origine pour des raisons politiques ou idéologiques, soit par le désir de faire connaître leurs œuvres à un plus vaste public²⁰⁵. Mais le cas de Beckett est très différent. Il n'est pas en exil, il ne veut pas rompre ses liens avec son pays d'origine. Martin Esslin rappelle que quand un étudiant qui était en train d'écrire une thèse sur Beckett, lui demanda pourquoi il se servait du français, le dramaturge

²⁰³ B. ROJTMAN, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1976, p. 9.

²⁰⁴ S. BECKETT, *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 28.

²⁰⁵ Cfr. M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel 1971, pp. 35-36.

irlandais répondit « parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style »²⁰⁶. Selon Beckett, un écrivain dans sa propre langue peut être tenté par la virtuosité pour la virtuosité, au contraire la langue étrangère peut être importante pour rechercher le maximum de clarté, de simplicité et d'économie d'expression²⁰⁷.

C'est en explorant la pauvreté de la langue que Beckett fait éclater sa richesse. La scène de Beckett devient un espace signifiant dans laquelle le langage verbal cède le pas au langage théâtral, c'est à dire visuel, gestuel et sonore. Dans le théâtre de Beckett, à mesure que le langage verbal perd sa fonction de porteur de sens, l'importance des dialogues diminue progressivement, jusqu'à disparaître au profit d'un langage spécifiquement théâtral : il faut penser par exemple à *Acte sans parole I* qui est un drame sans paroles. Parallèlement à cette désintégration du langage verbal, la décomposition physique des personnages sur scène s'accroît. Le personnage perd de plus en plus son statut de personnage pour devenir une figure dépersonnalisée et *Pas moi* est l'exemple le plus évident où Beckett a mis en scène seulement une bouche sans corps.

Le vers d'Alfred de Vigny « seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse » résume la vie de Beckett et ses pensées. À la différence de beaucoup d'autres écrivains qui rêvent d'être connus et reconnus, qui écrivent beaucoup pour expliquer leurs œuvres, Beckett fuyait toutes les mondanités, toutes les manifestations médiatiques, Beckett n'a jamais illustré ce qu'il écrivait, il n'a ajouté aucun commentaire à ce qu'il écrivait ; il nous a parlé en tout et pour tout dans ses œuvres, sans autre explication qu'elle-même²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 36.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Alfred de Vigny dans A. CHESTIER, *La littérature du silence*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 111.

2. ANALYSE DES PIÈCES THÉÂTRALES

« If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness but also light that our situation becomes inexplicable... where we have, at one and the same time, darkness and light, we have also the inexplicable »²⁰⁹.

2.1 *En attendant Godot*

Dès janvier 1953, *En attendant Godot*, est considéré comme une sorte d'événement théâtral. « Contre toute attente, dit Martin Esslin, cette farce étrange et tragique où rien n'arrive, et qui avait été considérée comme non théâtrale, et méprisée par nombre de directeurs de théâtre, devint le plus grand succès de l'après guerre »²¹⁰. En effet, Beckett exprimait, mieux que n'importe quel écrivain, les doutes sur la capacité humaine de comprendre et gérer le monde changé par les terreurs de la guerre²¹¹.

Dans *En attendant Godot* Samuel Beckett nous montre l'absurdité de la vie. Le point central de cette pièce est la représentation de la condition humaine : les relations, la communication, l'inquiétude et, bien sûr, l'attente. Le but de Beckett est de révéler l'image de la condition humaine à travers une pièce rompant avec toute convention théâtrale classique.

Les personnages principaux sont deux vagabonds, deux clowns. Ils s'appellent Vladimir et Estragon. Ils se retrouvent sur une route de campagne pour rencontrer Godot, un homme qu'ils ne connaissent pas, et dont ils ne savent rien. Ils sont simplement convaincus qu'ils doivent attendre et ils passent leur temps à parler de choses et d'autres, en espérant que le fameux Godot viendra. Au milieu du premier acte, un deuxième couple entre en scène : Pozzo et Lucky.

Pozzo considère Lucky comme son esclave. Vladimir et Estragon restent dans le même lieu pour attendre ce que Godot va leur apporter. À la fin du premier acte, un garçon

²⁰⁹ Samuel Beckett dans une interview avec Tom Driver dans J. KNOWLSON, *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett: (text of a public lecture delivered at Trinity College, Dublin on February 7)*, 1972, London, Turret Books, 1972, p. 11.

²¹⁰ M. ESSLIN, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 8.

²¹¹ Pour plus de renseignements sur l'influence de la guerre sur l'œuvre de Beckett voir L. MUCCI, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore: come la sua umanità in rovina ha rigenerato la scrittura per scene*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 61-98.

vient pour les informer que Godot ne peut pas venir, mais qu'il viendra certainement le lendemain.

Le deuxième acte se déroule de la même manière ; en effet le lendemain, les deux vagabonds se retrouvent sur la même route de campagne.

Pozzo et Lucky réapparaissent, mais Pozzo est devenu aveugle, et Lucky est devenu muet. À la fin de la pièce Godot n'arrive pas²¹². *En attendant Godot* ne raconte pas une histoire, elle explore une situation fixe. « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible »²¹³. La scène est vide sauf pour un arbre, et au lieu d'histoire, de développement et de fin, nous avons de la monotonie, de l'immuabilité et du vide. Nous voyons alors une dramaturgie centrée exclusivement sur la parole, le mouvement et la rupture du silence, et une intrigue basée sur l'incertitude la plus complète.

2.1.1 Le lieu et le temps

Dans le drame classique, la première scène d'une pièce est la scène où se met en place le cadre de l'action : l'époque, le lieu et les circonstances, la présentation des personnages et de l'intrigue. C'est la partie de la pièce dans laquelle on donne au spectateur les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue. *En attendant Godot* ne correspond à aucun de ces critères. Comme l'écrit Stefano Genetti : « Les créatures qui peuplent l'univers littéraire de Samuel Beckett nous paraissent souvent être prises, jetées dans la condition temporelle : elles vivent, dans toute sa contingence une sorte de présent énorme, à la fois précaire et inévitable, extirpé de son milieu temporel »²¹⁴. L'art de l'auteur irlandais tend à « illustrer une situation emblématique plutôt qu'à dessiner une évolution »²¹⁵. L'ici et le maintenant de Beckett ne sont pas à considérer comme porteurs de réalisme, ni spatial, ni temporel. Les héros de ses pièces sont isolés, ils n'entretiennent avec le monde qui les entoure que des rapports sporadiques et ils connaissent un manque complet de repères temporels²¹⁶.

L'espace privilégié de l'imaginaire beckettien est un lieu clos. Vladimir et Estragon se retrouvent sur scène dans un non-lieu à la tombée de la nuit pour attendre Godot. Les seules indications qui indiquent où se trouvent les personnages sont dans le premier acte

²¹² Pour de plus amples renseignements voir M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., pp. 42-58.

²¹³ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de minuit, 1952, p. 54.

²¹⁴ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Bari, Schena editore, 1992, p. 37.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, p. 39.

« *Route à la campagne, avec arbre. Soir* »²¹⁷, et dans le deuxième acte « *Lendemain. Même heure. Même endroit* »²¹⁸.

Ce sont les seules indications que Beckett donne au début du texte pour situer la scène. Dans la première didascalie on peut souligner pas seulement l'absence de déterminant (« route », « arbre »), qui suggère un lieu anonyme et innommable, mais aussi une phrase nominale qui, éliminant le verbe, exclut l'action. Comme l'explique Alain Satgé « *Route à la campagne* » est une indication étrange car qu'est ce qu'une route au théâtre ? Et comment la représenter ? L'idée d'une route sur une scène est contradictoire, ça ne peut pas exister. Sur une scène, on ne passe pas, on circule à peine, on stationne-au mieux, on tourne en ronde. Une route de théâtre ne mène nulle part ; elle symbolise l'immobilité des vagabonds. Elle les enferme et les condamne à l'inertie et à une errance statique »²¹⁹. Le seul point de repère est l'arbre, devant lequel Vladimir et Estragon doivent retrouver Godot, mais Estragon l'amnésique ne reconnaît pas le paysage, tandis que Vladimir affirme qu'ils sont toujours au même endroit. Le doute est permanent pour les deux personnages comme pour les spectateurs qui ne sont jamais sûrs d'être à l'endroit du rendez-vous.

Pozzo est le seul à s'orienter dans l'espace dans le premier acte. Il est convaincu d'être sur ses terres, pas très loin de son château, mais au deuxième acte, devenu amnésique et aveugle, il ne sait plus du tout où il est²²⁰.

Les personnages n'ont pas de passé et leur avenir semble lointain, sans passé et sans futur ; les deux vagabonds sont dans une situation impossible à définir. Ces personnages, comme les spectateurs, savent peu sur l'endroit, ils sont ignorants de leur mission et ils ne connaissent guère le but de l'attente. L'incertitude autour du passé et du futur mène donc à la même incertitude sur le présent.

Le spectateur se rend compte que les vagabonds ne connaissent ni l'endroit du rendez-vous, ni le jour du rendez-vous, ni ce qu'ils ont fait la veille.

ESTRAGON. – Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON. – Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. – Quoi ?

²¹⁷ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 9.

²¹⁸ *Ivi*, p. 73.

²¹⁹ Voir à ce propos A. SATGE, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, Paris, Universitaires de France, 1999, p. 62.

²²⁰ Cfr, M.C. HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Corti 1987, pp. 92-93.

ESTRAGON. – Qu'il fallait attendre ?
VLADIMIR. – Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.
ESTRAGON. – Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?²²¹

Dans *En attendant Godot*, le temps est lié aussi à l'acte de l'attente. Vladimir et Estragon attendent l'arrivée de Godot et ils expérimentent l'écoulement du temps ; en effet dans l'action l'homme tend à oublier la marche du temps. Dans cette pièce, attendre Godot signifie remplir le vide et faire passer ce temps plus vite. Quand on comprend que la vie ne peut offrir que la souffrance et l'angoisse, que chaque jour n'est qu'une répétition de la veille, et qu'on ne peut pas s'en échapper, il n'y a que les paroles. Parler de paroles dans le théâtre de Beckett signifie parler de mots, de gestes, de silence, de musicalité. Dans *En attendant Godot* on a donc besoin d'occuper le temps et si les quatre personnages réussissent à passer le temps, et si le temps passe vite, l'attente de Godot semble moins longue et moins difficile. Il est bien évident que les actions des personnages servent pour faire passer le temps et pour mettre une note plus vive dans leur vie banale. Les personnages beckettiens considèrent le geste comme un moyen pour meubler le vide du présent; ils cherchent à le prolonger au maximum en le répétant²²². Le temps est long et, par conséquent, il pousse les personnages à le meubler d'agissement.

VLADIMIR : Viens dans mes bras !
ESTRAGON : Tes bras ?
VLADIMIR : (ouvrant les bras)- Là-dedans !
ESTRAGON : Allons-y.
Ils s'embrassent. Silence
VLADIMIR : Comme le temps passe quand on s'amuse.²²³

La pièce commence avec Estragon qui assis par terre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant et puis recommence²²⁴. Ce geste n'est en effet qu'un simple acte, un moyen de s'occuper de quelque chose, un moyen pour faire passer le temps. Il y a aussi un jeu de chapeaux entre les personnages. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à

²²¹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p.17.

²²² *Ivi*, p. 67.

²²³ *Ivi*, p. 137.

²²⁴ *Ivi*, p. 9.

Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Ce jeu se répète. Estragon et Vladimir jouent pour se faire plaisir et pour s'occuper. Attendre sans agir serait insupportable. En outre, le geste répétitif peut représenter aussi la qualité répétitive de la vie. Les gestes se répète, peut-être, pour symboliser que la vie ne consiste qu'en une reproduction du jour précédent. Chaque jour Vladimir et Estragon attendent Godot à la même heure, au même endroit. L'homme passe son temps, mais la vie de Vladimir et d'Estragon, comme de l'homme en général, se résume dans une attente passive ; c'est pour cette raison qu'il faut se confronter avec l'action du temps lui-même. Etre soumis à cette marche du temps modifie nous et les autres. Attendre signifie aussi changer ; le temps passe et l'homme dans cette attente ne valorise pas le temps qui est passé ; Vladimir et Estragon attendent sans rien faire et sans comprendre que dans la marche du temps il y a aussi une métamorphose des choses : au second acte, l'arbre qui est dénudé au premier, se couvre soudain de feuilles. « Non pas, insiste Beckett, en signe d'espérance ou d'inspiration, mais uniquement pour exprimer le passage du temps »²²⁵. C'est toujours au deuxième acte que Pozzo est devenu aveugle et « Les aveugles n'ont pas la notion du temps »²²⁶, Lucky est muet, les chaussures d'Estragon qui étaient trop petites la veille lui vont parfaitement. Avec tant de changements, dans une pièce où presque rien ne se passe, il semble impossible que le temps entre les deux actes soit moins que vingt-quatre heures. De grands changements se passent surtout pour ce qui concerne la présence de l'arbre. L'arbre a, chez Beckett, une valeur très importante car en permettant d'identifier le lieu du rendez-vous avec Godot, il est le seul lien avec Godot :

VLADIMIR : Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?²²⁷

Par ailleurs, la présence de l'arbre permet de réfléchir sur le temps, un temps qui pour Vladimir et Estragon passe très lentement.

VLADIMIR : Le temps s'est arrêté

POZZO : Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. (il remet la montre dans sa poche.) tout ce que vous voulez, mais pas ça.²²⁸

²²⁵ S. BECKETT, dans D. BAIR, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 349.

²²⁶ S. BECKETT, *En Attendant Godot*, cit., p.113.

²²⁷ *Ivi*, p. 16.

²²⁸ *Ivi*, p. 47.

Le flux du temps est devenu tellement lent qu'Estragon ne peut rappeler quelque chose de si loin que le début du soir. En contraste avec cela, l'arbre se développe d'un rythme normal, mais qui semble horriblement rapide pour Vladimir et Estragon :

VLADIMIR. – Regarde-le.
Estragon regarde l'arbre.
ESTRAGON. – Je ne vois rien.
VLADIMIR. – Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles.
VLADIMIR. – Dans une seule nuit !
ESTRAGON – De feuilles !
VLADIMIR – Dans une seule nuit !
ESTRAGON – On doit être au printemps.
VLADIMIR – Mais dans une seule nuit !²²⁹

Le passage du temps est souligné aussi à travers la présence du garçon: ce dernier, qui agit comme intermédiaire, n'arrive pas à reconnaître Vladimir et Estragon d'un jour à l'autre.²³⁰ Même si le garçon qui apparaît au second acte est le même que celui du premier, le jeune homme nie avoir jamais vu auparavant les deux vagabonds et il persiste sur le fait que c'est la première fois qu'il agit comme messenger de Godot.

Quand pour la première fois Pozzo et Lucky apparaissent, ni Vladimir ni Estragon ne semblent les reconnaître. Estragon pense que Pozzo est Godot. Cependant, après leur départ, Vladimir constate qu'ils ont changé beaucoup, mais Estragon continue à dire qu'il ne les connaît pas.

VLADIMIR : Ils ont beaucoup changé.
ESTRAGON : Qui.
VLADIMIR : Ces deux-là.
ESTRAGON : C'est ça, faisons un peu de conversation.
VLADIMIR : N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé.
ESTRAGON : C'est probable. Il n'y a que nous qui n'y arrivons pas.
VLADIMIR : Probable ? C'est certain. Tu les as bien vus ?
ESTRAGON : Si tu veux. Mais je ne les connais pas.
VLADIMIR : Mais si, tu les connais.
ESTRAGON : Mais non.
VLADIMIR : Nous les connaissons, je te dis. Tu oublie tout. (Un temps.) A moins que ce ne soient pas les mêmes.
ESTRAGON : La preuve, ils ne nous ont pas reconnus.
VLADIMIR : Ca ne veut rien dire. Moi aussi je fait semblant de ne pas les reconnaître.
Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais.²³¹

Avec Godot, Beckett choisit d'écrire sur l'idée que le temps passe et que quelque chose d'important se produit dans la vie de tout l'homme²³². On peut le considérer comme une

²²⁹ *Ivi*, p. 50.

²³⁰ Voir M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel 1971.

²³¹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., pp. 62-63.

²³² Cfr., D. BAIR, *Samuel Beckett*, cit., p. 349.

sorte de progression et c'est en attendant que les personnages expérimentent l'action du temps qui passe.

Si d'un côté *En attendant Godot* est considérée comme un drame statique, de l'autre côté d'autres éléments comme l'apparition des feuilles sur l'arbre et le changement des personnages qui ne se reconnaissent pas d'un jour à l'autre soulignent, au contraire, un temps qui passe très rapidement ; mais isolés, privés des assurances personnelles et sociales, enfermés dans un présent vide, Vladimir et Estragon se retrouvent immobiles, condamnés à attendre et « à perpétuer la liturgie inexplicable d'une expiation absurde »²³³. Pour l'être beckettien la seule forme d'existence possible est donc l'agonie, le long martyre de l'ennui et de l'attente²³⁴.

2.1.2 L'attente

Une seule chose est certaine pour Estragon et Vladimir: ils attendent Godot. Dans cet univers où le temps n'existe plus, où le lieu est indéterminé et où la mémoire des personnages fait défaut, Godot est le seul repère d'Estragon et de Vladimir. L'attente est donc le sujet de la pièce. Beckett veut montrer que l'attente est un aspect caractéristique de la condition humaine. Au cours de nos vies, nous attendons toujours quelque chose (une personne, un événement, la mort) et Godot est le symbole de cette attente, dans laquelle nous éprouvons le flux du temps dans sa forme la plus pure. L'espérance de rédemption, qui sera la fin de l'attente et du temps, n'est qu'une fuite de la souffrance et de l'angoisse dues au fait de confronter la réalité de la situation des hommes²³⁵.

L'attente de Godot est pour Vladimir et Estragon une habitude, comme c'est une habitude de respirer et de vivre.

En attendant, en omettant Godot, c'est le titre auquel Beckett avait d'abord pensé. *En attendant Godot* est sans doute la métaphore de l'attente de l'homme, une attente qui reste telle qu'elle est : une attente qui ne se réalisera pas. Vladimir et Estragon attendent, ils ne savent pas que faire ; cette attente est la seule action à côté de la parole qui fait avancer l'histoire. Godot est une sorte d'être supérieur qui mérite qu'on l'attende. L'arrivée de Godot est l'événement attendu qui pourrait sauver la situation. Cependant, si Godot suggère l'intervention d'une entremise surnaturelle, ou s'il représente un être humain mythique, dont l'arrivée pourrait changer la situation, sa

²³³ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 59.

²³⁴ *Ivi*, p.60.

²³⁵ Cfr., M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., pp. 46-47.

nature n'a pas une importance fondamentale. Dans cette société il est impossible de ne pas attendre, attendre un changement.

Attendre Godot, c'est espérer que le monde va changer tout en étant conscient que cet espoir est ridicule. « La grandeur de Beckett n'est pas dans la négation de la vie et de l'homme, mais dans un appel à ne pas se laisser détruire. Une fois créé, l'homme ne peut pas être anéanti. Beckett n'est pas une voix qui résonne dans le désert. Il cherche des échos dans tous les coins du monde où existent une capacité et une volonté de vivre »²³⁶. *En attendant Godot* est la métaphore de l'attente de l'homme, une attente qui n'aura pas un but. Le théâtre de Beckett fonctionne car on ne sait pas ce qui va se passer. Ce théâtre ne répond pas aux exigences des spectateurs. Dans cette pièce on n'a pas de solutions. On reste toujours déçu. Pour cette raison ce théâtre devient le miroir de la vie. Une vie où l'homme ne trouve pas de solutions ou des réponses. L'homme qui a participé à la Seconde Guerre Mondiale n'a pas la sensation d'être vainqueur, mais c'est la sensation de l'impréparation de l'homme à faire face à son destin que Beckett veut montrer au théâtre.

Ce qui se passe, ce « rien se passe », c'est l'absence et l'attente. C'est cette absence de quelque chose et de quelqu'un qui pour Vladimir et Estragon doit prendre un sens. C'est cela être sauvé, c'est être sauvé de l'absurde et d'une vie où on ne peut ni vivre, ni mourir qui permet aux deux personnages de donner de l'importance à l'attente²³⁷.

À la fin de la pièce Vladimir affirme : si Godot vient, « nous serons sauvés »²³⁸. Et au début, d'entrée de jeu, le premier thème lancé par Vladimir c'est celui des deux larrons crucifiés avec Jésus et dont l'un-suivant la seule version de Luc- fut sauvé et l'autre damné. L'espoir suit toute la pièce et même s'il s'agit d'un théâtre statique, personne ne renonce à l'attente. Attendre quelque chose qui à tout moment peut se passer : une attente qui est toujours vivante et qui permet aux personnages d'espérer que quelque chose va changer. Les vagabonds n'ont rien: ils n'ont plus de droits, pas de vêtements propres, pas de nourriture, pas d'histoire. C'est pour cela que l'attente est essentielle, parce qu'elle correspond à un espoir et à une recherche d'une situation humaine

²³⁶ G. STREHLER, « *Beckett ou le triomphe de la vie* : Notes de mise en scène à propos de *Oh les beaux jours* », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, Toulouse, éditions Privat, 1986. cit., p. 215.

²³⁷ Cfr., G. SERRAU, *Entrée des clowns*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 14.

²³⁸ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 123.

meilleure. Le passage suivant dévoile le plus clairement les conventions entre Godot et les deux vagabonds :

ESTRAGON. – Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

VLADIMIR. – Eh bien... Rien de bien précis.

ESTRAGON. – Une sorte de prière.

VLADIMIR. – Voilà.

ESTRAGON. – Une vague supplique.

VLADIMIR. – Si tu veux.

ESTRAGON. – Et qu'a-t-il répondu ?

VLADIMIR. – Qu'il verrait.

ESTRAGON. – Qu'il ne pouvait rien promettre.

VLADIMIR. – Qu'il lui fallait réfléchir.

ESTRAGON. – A tête reposée.

VLADIMIR. – Consulter sa famille.

ESTRAGON. – Ses amis.

VLADIMIR. – Ses agents.

ESTRAGON. – Ses correspondants.

VLADIMIR. – Ses registres.

ESTRAGON. – Son compte en banque.

ESTRAGON. – Quel est notre rôle là-dedans ?

VLADIMIR. – Notre rôle ? Celui du suppliant.²³⁹

La « sorte de prière » et la « vague supplique » sont justement des espérances non précisées qui vont mener à des vies moins absurdes. Il est clair aussi que Godot est un être supérieur, avec ses amis, sa famille et son compte en banque, et le rôle de Vladimir et d'Estragon est forcément celui du suppliant. Ce suppliant met toute sa confiance en Godot, à qui il est impossible de ne pas rester lié, même si cela paraît déraisonnable pour Vladimir.

Il faut aussi remarquer que chaque fois que les personnages ont épuisé leurs conversations banales, chaque fois qu'ils ne trouvent aucune activité pour les aider à passer le temps, ils songent à partir, mais ils sont incapables de réaliser ce désir. À la fin, la conclusion est toujours la même : ils doivent attendre; ils restent là pour attendre Godot. L'attente semble une évidence pour les deux personnages principaux de Godot qui se retrouvent chaque jour près du même arbre. C'est là le lieu de rendez-vous avec Godot, et Vladimir rappelle à Estragon que cette attente est le but de chacune de leurs retrouvailles. Seulement, à partir de cette donnée, leurs «conversations» ne traitent plus que d'autres sujets, qui ne servent qu'à faire passer le temps. Il faut que le temps passe car, le soir, Godot viendra et leur apportera affection et bonheur.

²³⁹ *Ivi*, pp. 22-23.

2.1.3 Les gestes et l'action

Chez Beckett l'action devient presque nulle. Les efforts de Vladimir et d'Estragon qui essaient d'atteindre un but inexistant deviennent quelque chose de comique. Sur la scène, il ne se passe aucune action proprement dite ; il s'agit de pseudo-actions qui ont été accomplies pour tuer le temps.

De par son essence même, une pièce de théâtre n'existe que lorsqu'elle est jouée, pendant la durée de sa représentation. Le propre du langage dramatique est de ne pas pouvoir se contenter d'être écrit. Il est geste, parole et silence. Il n'est pas une histoire qu'on raconte, mais elle va se créant au cours de la représentation. Chez Beckett le geste n'est motivé que par la force de l'habitude, en effet il se déroule comme une série presque indépendante du personnage. Il est parfois renforcé par le mot, qui l'ordonne et qui lui confère un certain dynamisme.

Comme l'écrit Michèle Foucré, le personnage prend forme, avant de se mettre à parler, par sa représentation physique. Les premiers gestes d'Estragon assis par terre, qui essaie d'enlever sa chaussure, sont douloureux et vains mettant déjà la pièce sous le signe d'une pitoyable inutilité²⁴⁰. La chute occupe une place privilégiée parmi les gestes manqués. Elle est considérée comme une « conséquence logique et inévitable d'un défi à l'équilibre »²⁴¹.

VLADIMIR : Fait voir ta jambe.

ESTRAGON : Laquelle ?

VLADIMIR : Les deux. Relève ton pantalon. (Estragon sur un pied, tend la jambe vers Vladimir, manque de tomber. Vladimir prend la jambe. Estragon chancelle.)²⁴².

Il faut aussi souligner que, à chaque décision de départ qui est prise dans *En Attendant Godot*, répond la même immobilité. Les personnages sont incapables de faire le geste décisif que serait le départ et il savent au même temps que le départ ne leur apporterait aucune solution. Après un échange d'adieu au terme duquel « personne ne bouge », Pozzo dit « Je n'arrive pas à partir »²⁴³. Comme l'écrit Foucré, cette impuissance est surtout marquée à la fin de chaque acte, où l'immobilité de Vladimir et d'Estragon annule tout espoir que le départ se transforme en geste réel²⁴⁴.

²⁴⁰ Cfr, M. FOUCRE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Nizet, 1970, p. 18.

²⁴¹ *Ivi*, p. 24.

²⁴² S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 112.

²⁴³ *Ivi*, p. 79.

²⁴⁴ Cfr, M. FOUCRE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, cit., p. 69.

ESTRAGON : Alors on y va ?

VLADIMIR : Allons-y.

Ils ne bougent pas²⁴⁵.

À côté du geste, le langage dénonce souvent sa propre vacuité :

VLADIMIR : Ne perdons pas notre temps en de vains discours. (Un temps. Avec véhémence.) Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente !²⁴⁶

Alors que Vladimir parle d'agir, il ne fait rien d'autre que parler²⁴⁷, mais il s'agit encore une fois de mots stériles.

2.1.4 Le vide et la simplicité

Ce que Beckett nous révèle dans cette pièce qui rompt avec toute convention théâtrale classique, est une image parfaite de la condition humaine causée par la Seconde Guerre mondiale. Tous les morts, le sentiment de futilité et le doute sur un Dieu qui a tout permis donnent une vue très pessimiste sur la civilisation, dans laquelle les deux vagabonds ne cessent de se défendre contre le désespoir.

Malgré tout ce qui paraît difficile dans la pièce, il ne faut pas oublier le caractère élémentaire de cette pièce, ce que nous avons clairement vu dans l'anti-scène d'exposition (*Route à la campagne, avec arbre. Soir*), le fait de ne pas caractériser les personnages, le manque d'une véritable intrigue destinée à capter et à garder l'intérêt du public.

C'est grâce à la simplicité de la scène et au manque d'intrigue que Beckett peut susciter ces questions et montrer le caractère essentiel.

Le premier vide qu'il faut souligner est l'absence de Godot, un personnage absent, mais central. Toute l'action dramatique est construite autour de lui. Godot symbolise ce qui pourrait venir donner un sens à une existence absurde. Quand tous le monde veut comprendre la vraie identité de Godot, c'est Beckett lui-même qui semble n'en avoir aucune idée : « si je savais qui était Godot, je l'aurais dit dans la pièce »²⁴⁸. C'est l'effet de l'absence de Godot qui doit retenir l'attention beaucoup plus que son identité.

Il faut aussi rappeler que la pièce a été écrite au lendemain de la deuxième guerre mondiale quand l'humanité avait perdu ses repères. Il s'agit d'hommes qui cherchent à remplir un vide causé par cette grande guerre ; ils cherchent l'arrivée de quelque chose

²⁴⁵ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p.70. Réplique cit., p. 124.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 133.

²⁴⁷ Cfr, M. FOUCRE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, cit., pp. 105-106.

²⁴⁸ Citation de Samuel Beckett tirée de D. BAIR, *Samuel Beckett*, cit., p. 348.

qui pourrait améliorer leur horrible condition. Des hommes qui cherchent de remplir le vide, de donner un sens à leur vie.

Une autre forme de simplicité est celle de s'éloigner de ses problèmes. Les vagabonds le font en choisissant de ne pas penser à leur situation et à leurs conditions humaines. Pour ne pas penser, il faut trouver des passe-temps, et Esslin affirme que le seul but des passe-temps de Vladimir et Estragon est de ne pas penser. Le passe-temps le plus important est leur bavardage, et nous allons voir tout de suite que la parole est essentielle. Elle naît pour faire avancer l'histoire : Vladimir et Estragon parlent pour ne pas penser, pour meubler le vide de leur attente.

Le vide est aussi représenté par la perte de mémoire des personnages. Sans mémoire il est impossible de trouver de la cohérence et du sens, et l'homme va finir par être perdu. L'oubli d'Estragon concernant la veille se manifeste, comme nous l'avons vu, dans l'anti-scène d'exposition, et revient au début du deuxième acte :

ESTRAGON : L'arbre n'était pas là hier?
VLADIMIR : Mais si. Tu ne te rappelles pas?
ESTRAGON : Tu l'as rêvé.
VLADIMIR : Est-ce possible que tu aies oublié déjà?
ESTRAGON : Je suis comme ça.
VLADIMIR : Et Pozzo et Lucky, tu as oublié aussi?
ESTRAGON : Pozzo et Lucky?
VLADIMIR : Il a tout oublié!
ESTRAGON : Je me rappelle un énergumène qui m'a foutu des coups de pieds.
VLADIMIR : C'était Lucky!
ESTRAGON : Et tu dis que c'était hier, tout ça?
VLADIMIR : Mais oui, voyons.
ESTRAGON : Et à cet endroit?
VLADIMIR : Mais bien sûr!

À la fin de la pièce, après deux jours d'attente sans résultat, Estragon demande à Vladimir si Godot est venu. Beckett donne ici au lecteur la preuve la plus forte de l'inconscience totale d'Estragon, en montrant son état complètement distant du présent. À cause de la perte de mémoire d'Estragon les répliques tendent à être pareilles au début de la pièce aussi bien qu'à la fin. Six fois dans la pièce, Estragon propose à Vladimir de s'en aller, car il n'arrive pas à rappeler la raison pour laquelle ils restent là. La répétition des répliques renforce le manque de sens, aussi bien que le sentiment d'irréalité, car tout ce qu'ils disent et qu'ils font n'a pas de valeur quand le jour suivant sera marqué d'un oubli complet. Dans *En attendant Godot*, toutes les questions restent sans réponse. Dans un interview à un critique de Beckett, la manière de considérer les deux clowns est très claire : il s'agit de deux personnages qui sont en train de vivre une expérience inquiétante, où il n'y a pas de réponses ou de conclusions. Les personnages,

en raison de leur mémoire parfois défaillante, doutent de pouvoir inscrire les deux "journées" dans une continuité temporelle. D'un jour à l'autre, ils s'interrogent: s'agit-il du même lieu ? du même arbre ? des mêmes chaussures ? des mêmes Pozzo et Lucky ? du même garçon messager ?

Quand Alan Schneider, qui fit la première mise en scène américaine de *En attendant Godot*, demanda à Beckett qui était Godot, la réponse fut : « Si je le savais, je l'aurais dit dans la pièce »²⁴⁹. Cette réponse est claire et simple pour quiconque aborde les pièces de Beckett avec l'intention d'y découvrir la clé qui permet de déterminer ce qu'elles signifient. Dans *En attendant Godot* le sentiment de l'incertitude est l'essence même de la pièce. Comme l'écrit Gabriele Frasca « la confusione spaziale affianca quella temporale che rende i giorni indifferenziabili gli uni dagli altri »²⁵⁰:

ESTRAGON: Tu es sûr que c'est ici?

VLADIMIR : Quoi ?

ESTRAGON : Qu'il faut attendre.

VLADIMIR : Qu'est ce que tu veut insinuer ? qu'on s'est trompé d'endroit ?²⁵¹

Vladimir : Il a dit samedi. Il me semble

ESTRAGON : Mais quel samedi ? et somme nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?²⁵²

2.1.5 La parole et le silence

Aux yeux des personnages beckettien l'exercice de la parole reste la seule action possible. Les personnages luttent les uns contre les autres avec des mots et la conversation nourrit l'attente²⁵³. Vladimir et Estragon parlent pour se donner l'impression d'exister. Comme l'écrit Alain Chestier : « pour un auteur comme Beckett qui veut concrétiser le fait qu'être c'est parler, la forme dramatique convient parfaitement, puisque le lieu scénique s'offre avant tout comme un espace d'où la parole peut être proférée et qu'un personnage qui ne parle pas a tendance à moins exister »²⁵⁴. À ce propos Genetti écrit: « La parole est conçue comme gage d'identité »²⁵⁵. Comme le mouvement pour ce qui est de l'espace, la parole représente sans doute le seul moyen de maîtriser le temps. Vladimir et Estragon n'ont rien d'autre à faire que parler.

²⁴⁹ A. SCHNEIDER, « *Waiting for Beckett* », Chelsea Review, New York, Automne, 1958 dans M.ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit. p.40.

²⁵⁰ FRASCA GABRIELE (a cura di), *Samuel Beckett, Una vita*, Torino, Einaudi, 2001, p. 30.

²⁵¹ S.BECKETT, *En attendant Godot*, cit., pp. 17-18.

²⁵² *Ivi*, p. 18.

²⁵³ S.GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 47.

²⁵⁴ A. CHESTIER, *La littérature du silence*, cit. p.116.

²⁵⁵ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 48.

Long Silence
VLADIMIR : Dis quelque chose
ESTRAGON : Je cherche
Long silence
VLADIMIR (angoissé).-Dis n'importe quoi ! ²⁵⁶

Les héros de Beckett doivent trouver plusieurs moyens de passer le temps. Dans *En attendant Godot*, Estragon dit : « On trouve toujours quelque chose hein Didi pour nous donner l'impression d'exister ? »²⁵⁷. Comme l'écrit Genetti, parler est pour Vladimir et Estragon le moyen le plus sûr de tuer le temps vide et d'assurer sa propre survie.²⁵⁸

Même si ces deux personnages parlent, la communication réelle est absente. Chez Beckett parler devient une activité vitale, mais il faut dire que parler ne signifie pas créer une communication verbale. Pour Beckett l'expression « parler » ne repose pas sur les mots, mais sur les gestes, sur les expressions faciales, sur les mouvements du corps. Le corps fait passer un message aussi efficace que les mots que l'on prononce. Il faut rappeler à ce propos le rencontre entre Bob Wilson et Heiner Müller. Pour Müller la dimension préverbale est la base de la scène théâtrale : « prima della parola vi è sempre il silenzio, e il tacere è presupposto della parola » ; pour ce qui concerne les répétitions de Bob Wilson pour *Hamletmaschine*, il écrit « ha provato la coreografia una settimana senza testo, poi una settimana con il testo e infine una settimana coreografia, testo e luci. Trovo interessante questo lavoro "a strati". Anche qui il primo strato è il silenzio, poi sopra viene lo strato del testo, il silenzio dunque permane al di sotto; quando si ascolta il testo, si sente ancora il silenzio che vi sta sotto, e ciò produce una tensione profonda »²⁵⁹. Müller souligne l'importance des pauses en écrivant « trovo illuminante il fatto che Beckett abbia fissato per iscritto la lunghezza delle pause »²⁶⁰. Les indications « silence » et « pauses » créent dans les pièces de Beckett des effets de rupture non seulement sur le plan sémantique, mais aussi sur le plan sonore. Il y a tout un crescendo sonore qui intéresse Lucky ; ce personnage tire la corde, débouche et hurle et à ce passage met fin un grand silence²⁶¹, un silence qui clôt la séquence en même temps qu'il contraste violemment avec le bruit qui l'a précédé. Comme l'écrit Cristina

²⁵⁶ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 90.

²⁵⁷ *Ivi*, p.116.

²⁵⁸ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 61.

²⁵⁹ Référence dans C. GRAZIOLI, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: Poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce* dans E. PITOZZI, (a cura di), *Culture teatrali, On presence*, 2012, p. 50.

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 62.

Grazioli, per « Müller il teatro è vivo solo quando ha al suo interno un elemento che ne mette in discussione un altro. Così il movimento mette in discussione la quiete, il testo mette in discussione il silenzio, e viceversa. Il buio mette in discussione la luce; e viceversa »²⁶².

Parler signifie donc produire des sons et se manifester comme présence au monde ; pour cette raison ces personnages parleront pour se sentir exister.

ESTRAGON: On trouve toujours quelque chose à dire, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister.²⁶³

Parler signifie avant tout meubler l'attente pour lutter contre un silence trop propice au recueillement. Le silence, tant redouté, donne à chaque réplique une intensité dramatique.

Les mots servent aussi à leur donner la possibilité, quand ils sont deux, de se renvoyer la balle et de se contredire ; Vladimir lancera tout au long de la pièce différents thèmes afin d'alimenter ce jeu où les mots demeurent le dernier recours et le dernier courage.²⁶⁴

VLADIMIR : Si on faisait nos exercices ?

ESTRAGON : Nos mouvements.

VLADIMIR : D'assouplissement.

ESTRAGON : De relaxation.

VLADIMIR : De circumduction.

ESTRAGON : De relaxation.

VLADIMIR : Pour nous réchauffer.

ESTRAGON : Pour nous calmer.²⁶⁵

Il faut aussi souligner que dans l'art de parler, « c'est le départ qui est difficile »²⁶⁶ dit Vladimir. Il y a certains excès de courtoisie qui expliquent la raison pour laquelle chacun s'efforce de ne jamais couper la parole à l'autre :

VLADIMIR, ESTRAGON : (se retournant simultanément) Est-ce...

VLADIMIR : Oh pardon !

ESTRAGON : Je t'écoute.

VLADIMIR : Mais non !

ESTRAGON : Mais si !

VLADIMIR : Je t'ai coupé.

ESTRAGON : Au contraire

Ils se regardent avec colère.

VLADIMIR : Voyons, pas de cérémonie.

ESTRAGON : Ne sois pas têtu, voyons.

VLADIMIR (avec force) : Achève ta phrase, je te dis.

ESTRAGON (de même) : Achève la tienne.²⁶⁷

²⁶² C. GRAZIOLI, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: Poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce* dans E. PITOZZI, (a cura di), *Culture teatrali, On presence*, cit., p. 51.

²⁶³ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 85.

²⁶⁴ G. SERRAU, *Entrée des clowns*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 15.

²⁶⁵ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 50

²⁶⁶ *Ivi*, p. 58

Les nombreuses didascalies qui ponctuent les courtes répliques par des silences et des temps accentuent la distance dans les échanges. D'ailleurs, dans l'écriture de Beckett, le silence est aussi important que la parole. Il s'agit donc d'échanges de mots qui ne servent qu'à remplir le vide.

Le passe-temps de Vladimir et d'Estragon ont pour but de les empêcher de penser, pour cette raison ils parlent sans cesse²⁶⁸. C'est aussi la différence très nette entre les deux personnages qui permet aux différents thèmes de progresser. Qu'Estragon oublie tout et que Vladimir tente toujours de se resituer dans le temps et dans l'espace, cet écart de vue nourrit de nombreuses séquences au cours de la pièce et c'est toujours une manière d'anéantir le silence et de continuer à parler ; en particulier, les phrases répétées qui concernent le lieu, la date, l'objet du rendez-vous avec Godot et le doute de Estragon finissent pour anéantir les quelques certitudes auxquelles s'accroche Vladimir et pour cette raison tout risque de retomber dans le silence. Toute la pièce en effet est rythmée de ces moments : la séquence finit et tout retourne au néant une seconde, un temps de vide, avant que vite et avec urgence l'un des deux personnages ne remette en marche la machine à parler, à exister, en jettent dans le jeu un nouveau mot²⁶⁹.

On ne peut d'ailleurs jamais savoir si le silence qui clôt les échanges des parole entre les personnages est définitif, ou bien s'il s'agit d'une pause momentanée, d'un simple relais vers une nouvelle prise de parole. Toute l'écriture beckettienne se présente comme un discours ouvert, dont il est impossible de venir à bout, un discours recommencé et réitéré, à l'intérieur d'un temps qui n'est ni passé, ni présent et qui donne à ses histoires qui sont en apparence restreintes et enfermées, les dimensions de l'infini²⁷⁰. Le dialogue est pour Beckett la seule forme d'action, « le péché majeur -comme l'écrit Satgé- consiste à l'interrompre »²⁷¹. Les silences qui rythment le dialogue ne représentent pas des pauses de la parole, c'est au contraire la parole qui apparaît comme la trêve d'un silence qui menace sans cesse d'engloutir la représentation²⁷². Beckett, avec ses personnages, veut montrer, comme l'écrivait Umberto Eco à propos de la parole, du silence et du phoné qu'il est très difficile de « riversare all'esterno la melodia silenziosa

²⁶⁷ *Ivi*, p. 62

²⁶⁸ M.ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., p. 56.

²⁶⁹ G. SERRAU, *Entrée des clowns*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 16.

²⁷⁰ Voir à ce propos S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 98.

²⁷¹ A. SATGÉ, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, cit., p. 95.

²⁷² *Ibidem*.

che promana dalle cose se lo strumento linguistico è un utensile logoro che depista invece di coadiuvare »²⁷³.

2.1.6 La répétition et la mort

La structure de la pièce est répétitive et circulaire. C'est comme si la fin du premier et du deuxième acte nous conduisait au début de la pièce. La même scène se reproduit jour après jour. L'impossibilité des personnages de sortir de l'attente se manifeste donc dans la structure de la pièce. Dans les deux actes, on peut trouver des situations identiques : les mêmes personnages (Vladimir et Estragon qui se rencontrent, la venue de Pozzo et Lucky, le message du garçon), la même attente, Godot qui n'arrivera jamais, la décision de partir sans aucune intention de le faire. Toutefois, le deuxième acte présente quelques éléments nouveaux : des feuilles qui apparaissent dans l'arbre et le rôle de Pozzo et Lucky qui semble changer. « Les deux actes se reflètent comme un miroir » écrit Alain Satgé²⁷⁴. Toute la première séquence du deuxième acte reprend les thèmes et les mots de la scène initiale. Mais il ne faut pas penser *En attendant Godot* comme une vraie répétition. Même si le deuxième acte reprend les mots du premier, on l'entend autrement. Ainsi le refrain « On attend Godot », à force de revenir mécaniquement, change de sens ou plutôt se vide de son sens en se chargeant d'ironie. C'est comme si la répétition fonctionne comme aggravation. Le fait de répéter cette phrase : « On attend Godot » souligne le fait que à la fin les personnages ne savent pas qu'est ce qu'ils attendent, souligne leur immobilité et l'absence d'un dynamisme de l'histoire et des personnages. En effet comme l'écrit Satgé : « en dépit des quelques feuilles qui ont poussé sur l'arbre, la situation des personnages s'est détériorée »²⁷⁵.

En attendant Godot est une pièce de l'attente, sans passé et sans ailleurs, sans autre avenir que la mort. Cette pièce exclut toute idée de progrès, pour cette raison, l'univers ainsi défini est nécessairement privé de sens et n'amène qu'à la mort. On pourrait affirmer qu'attendre Godot signifie attendre la mort.

Tout au long de la pièce, Vladimir lance des thèmes à l'intérieur d'une conversation stérile qui est sur le point de mourir, mais qui ne peut pas mourir²⁷⁶.

²⁷³ U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile, D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 229.

²⁷⁴ A. SATGÉ, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, cit., p. 75.

²⁷⁵ *Ivi*, p.76.

²⁷⁶ Cfr, G. SERRAU, *Entrée des clowns*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 15.

Les cailloux jouent un rôle important dans *En attendant Godot*, ils symbolisent le passage du temps, la précarité de la vie et l'inanité des occupations humaines, car rien n'échappe au temps.

Les cailloux sont des symboles de la mort et de la vanité des biens de ce monde. Comme l'écrit Claire Lozier : « ils partagent avec le crane et les os certaines caractéristiques ; ce sont des minéraux solides, ils ont un aspect lisse, ils peuvent avoir des formes variées et ont un chromatisme proche de celui du squelette. Comme les éléments du squelette, ils relèvent de l'abject. La boue, si présente dans les premiers textes de Beckett, renvoie à un abject humide et liquide évoquant le féminin, tandis que les cailloux et, avec eux, tout l'image futainier des cendres et de la poussière, renvoient à un abject du sec qui évoque le masculin »²⁷⁷.

La mort est symbolisé aussi par la paralysie et la cécité. Les personnages disent de vouloir partir, mais ils restent toujours immobiles. Le héros beckettien a compris qu'aller loin n'aura pas du sens, car la seule certitude est la morte.

2.1.7 La lumière

La sensibilité visuelle de Beckett est très évidente et sa conscience de l'espace, son sens de la pause et du mouvement ont une importance fondamentale. « La lumière, qui perce l'obscurité et se trouve juxtaposée ou en alternance avec elle, est aussi essentielle, elle est travaillée avec le même soin sur la scène que sur la toile d'un peintre »²⁷⁸. Dans le premier acte de *En attendant Godot*, Vladimir répète sa question : « La nuit ne viendra jamais ? »²⁷⁹. À propos de cette phrase, James Knowlson écrit : « the advent of night is looked forward by Didi and Gogo as marking a temporary respite from the regular vigil that they must keep »²⁸⁰. Si d'un côté Vladimir avec son ami Estragon attendent l'arrivée de la nuit car c'est pour eux le dernier espoir que le rencontre pour laquelle ils ont rendez-vous ait lieu, et c'est encore l'espoir que Godot arrive et que l'infinie attente soit comblée, de l'autre côté l'arrivée du garçon, porteur du message que Godot n'arrivera pas indique comme le dit James Knowlson que « when darkness does at last fall it also means that Godot has yet again failed to turn up to keep an appointment that

²⁷⁷ Voir C. LOZIER, *De l'abject et du sublime*, George Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett, Bern, Peter Lang, 2012, p. 206.

²⁷⁸ MARTHA FEHSENFELD, « *De la boîte hermétique au regard implacable* », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, Toulouse, éditions Privat, 1986, p. 363.

²⁷⁹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 37

²⁸⁰ J. KNOWLSON, *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett*, cit., p. 27.

they are sure he once made. It means too that they must return the next day with their resources a little more depleted, to wait once again for Godot to come, or for night to fall »²⁸¹.

2.1.8 La marche, le départ et la cécité

Comme l'écrit Marie-Claude Hubert, les personnages de Beckett tombent souvent et ils ont peur de ne plus pouvoir se relever²⁸². Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon souffrent de troubles de la marche. La démarche vacillante de Vladimir est le premier trait que Beckett souligne lorsqu'il entre en scène. Lorsqu'il essaie de soulever Pozzo, il tombe, et il est très difficile de se relever. Estragon marche plus difficilement que Vladimir. Dès son entrée en scène il dit d'avoir mal aux pieds et tout au long de la pièce il continue avec les mêmes lamentations, comme si ne pouvant parler de sa condition très misérable, il fait parler ses pieds pour lui. Estragon souvent perd l'équilibre et manque de tomber. Il faut souligner que c'est toujours Vladimir qui aide Estragon à marcher et jamais l'inverse. Comme si Beckett évoquait ce qui pourrait être la relation entre Vladimir et Estragon : l'un impotent et l'autre portant son compagnon avec difficulté. Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon, lorsqu'ils se retrouvent le soir, manifestent beaucoup d'étonnement car comme le dit Vladimir : « Je te croyais parti pour toujours »²⁸³. Il existe entre les deux vieillards tout un rituel qui consiste à menacer le partenaire de le quitter. Ces faux départs sont très importants dans les œuvres de Beckett. Estragon demande souvent à Vladimir qu'ils devraient se séparer, mais chaque fois ils comprennent que cette séparation est impossible. Estragon, en effet avec ses problèmes de marche ne peut pas aller loin. Il affirme lui-même qu'il est très dépendant de Vladimir. Si d'un côté c'est toujours Estragon qui évoque la possibilité de séparation, de l'autre côté c'est toujours lui qui a peur que Vladimir le quitte. Les héros Beckettiens ont la caractéristique d'être présents, là, sur la scène. En effet la seule chose qu'ils ne sont pas libres de faire, c'est de s'en aller, de cesser d'être là²⁸⁴. Même s'ils répètent toujours de vouloir partir il restent immobiles. À côté du problème de la marche et de l'impossibilité de partir, la cécité est l'autre thème que le dramaturge met en relief.

²⁸¹ *Ivi*, p. 28.

²⁸² Cfr. M.C. HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 77.

²⁸³ S. BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 9.

²⁸⁴ S.GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 38.

La cécité frappe durement les personnages beckettien. On a vu que ce thème occupe une place importante dans le théâtre de Maeterlinck, aussi bien dans *L'Intruse* que dans *Les aveugles*. Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck met en scène des aveugles égarés dans une forêt pour évoquer que les hommes s'ignorent les uns les autres et qu'ils ne se voient jamais. La cécité empêche la communication entre les êtres et isole le personnage du monde extérieur. Dans *En attendant Godot*, Pozzo porte des lunettes à l'acte premier, avec lesquelles il joue longuement. C'est le seul objet qu'il conserve. Lorsqu'il annonce à l'acte deuxième, qu'il est aveugle, il assure qu'il avait une bonne vue autrefois mais le spectateur rappelle en vérité qu'il avait des lunettes. Cette affirmation, qui surprend aussi Vladimir, vient donc contredire le fait qu'il porte des lunettes au premier acte. La cécité de Pozzo l'a enfermé dans la solitude et il ne cherche plus d'avoir un contact avec Vladimir et Estragon. C'est aussi la cécité et l'impotence des personnages qui rendent impossible la tentative de séparation entre les couples de Vladimir et d'Estragon et de Lucky et Pozzo. La fonction de la cécité et des troubles de la vue est d'entraver la marche. Même lorsque les personnages ont des jambes valides, quelque chose les immobilise ou leur occasionne des chutes²⁸⁵. Les personnages des pièces de Beckett sont des marginaux, des clochards. Ils ne travaillent pas, n'ont pas de famille et n'ont pas d'amis. Estragon est un ancien poète, un rêveur, alors que Vladimir refuse de l'écouter raconter ses rêves. Vladimir se souvient des événements passés, Estragon les oublie tout de suite et avant qu'ils se soient produits. Vladimir n'arrête pas d'espérer que Godot va venir, Estragon souhaite s'en aller, oublie le nom de Godot et la raison de l'attente. Estragon est faible, il se fait battre chaque nuit, Vladimir essaye de le protéger, en lui chantant des berceuses et en le couvrant avec sa veste. Ceux deux personnages représentent la nature double de l'homme, vue par Beckett ; en effet grâce à ces différences, ils se complètent mutuellement et c'est par leur natures complémentaires, qu'ils dépendent l'un de l'autre et qu'ils restent ensemble²⁸⁶. Chez Estragon nous trouvons le désir de rompre avec les exigences de la société et de retourner au silence, tandis que chez Vladimir se manifeste l'envie d'avancer et de continuer sa vie. Nous en voyons un exemple déjà dans les premières phrases prononcées pendant la pièce :

ESTRAGON (renonçant à nouveau). – Rien à faire.

²⁸⁵ Pour plus des renseignements voir M.C.HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., pp. 102-109.

²⁸⁶ Pour plus de renseignements sur la différence des personnages de *En attendant Godot*, voir M.ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., pp. 43-46.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat.²⁸⁷

Le deuxième couple, Pozzo et Lucky, est plutôt une allégorie du pouvoir et de l'oppression. Pozzo dirige Lucky avec une corde passée autour du cou. Lucky porte une valise, un siège pliant, un panier et un manteau, et dans la main de Pozzo – un fouet. Au début, Estragon croit que c'est Godot qui est venu, mais il apprend vite que ce n'est pas le cas quand Pozzo « *d'une voix terrible* » déclare que « Je suis Pozzo ! ».

Pozzo est un maître brutal et Lucky est son esclave inférieur. Dans le premier acte, Pozzo est riche, puissant et plein d'assurance (« De la même espèce que moi. [...] D'origine divine ! »²⁸⁸) et il vit dans l'illusion d'un pouvoir permanent.

Pozzo et Lucky représentent une relation oppressive, mais basée sur l'interdépendance. Cette interdépendance se manifeste plus clairement dans le deuxième acte, quand Pozzo est devenu aveugle et la corde entre les deux est devenue plus courte, comme la distance psychologique entre eux, vu que Lucky est maintenant le seul secours de Pozzo.

La cécité chez Beckett crée un lien de dépendance entre deux personnages, toute en rendant difficile la communication. Paralyse et cécité sont le lot de tous les personnages de Beckett. Le dramaturge irlandais détaille minutieusement les particularités du corps, et laisse dans l'ombre le costume et le visage. Les héros de Beckett se présentent comme des hommes frappés à l'intérieur d'un corps impotent et aveugle. Un corps qui chez Beckett est une prison sans espoir de fuite. Un corps qui provoque le rire car ces aveugles sont maladroits, ils ne cessent de tomber et d'éprouver mille difficultés à se relever²⁸⁹.

²⁸⁷ S.BECKETT, *En attendant Godot*, cit., p. 9.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 28.

²⁸⁹ Pour plus des renseignements sur le thème de la cécité voir M.C.HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., pp. 86-91.

2.2 *Pas moi*

« *Le bonheur est comme l'ébauche du silence et du néant* »

Samuel Beckett

2.2.1 Une voix

Chez Beckett, les personnages parlent, ils n'en finissent pas de parler, jusqu'à cette Bouche occupant la scène de *Pas moi*. À Malte, Beckett voit le tableau du Caravage sur la Décollation de Saint Jérôme, qui, dit-il, lui a fait l'effet d' « une voix criant dans le désert »²⁹⁰. Ce tableau le hante depuis qu'il a quitté Malte et, au Maroc, assis dans un café, Beckett observe tranquillement les passants lorsque l'inspiration de *Pas moi* se complète²⁹¹. Une femme arabe enveloppée d'une *djellaba* est accroupie au bord du trottoir et de temps à autre, elle se redresse pour scruter le lointain, puis elle s'accroupit de nouveau en se frappant les flancs²⁹². Impressionné par le souvenirs visuel de la Décollation de Saint-Jean Baptiste, peinte par Caravage, Beckett a retenu cette tête détachée du corps, pour en faire dans un puissant clair-obscur, l'objet de la scène théâtrale. Beckett combine l'obscurité dramatique de la toile du Caravage avec l'intense attente de la femme arabe pour créer une bouche, blessure rouge vif, seul objet visible au milieu d'une scène absolument noire. Dans *Pas moi*, la parole a cessé de s'appuyer à des gestes, à des objets et à des mouvements. Il ne reste plus que la voix, sortie d'une Bouche qui s'agrippe à son histoire. Il s'agit d'une longue respiration de mots qui se confond avec la musique du souffle. Le discours de cette Bouche n'est qu'une seule phrase qui dure du début du monologue jusqu'à la fin, sans la présence de majuscules qui remarquent le début d'une autre phrase, sans point, mais seulement avec de points exclamationnels, interrogatifs et de points de suspension. C'est peut-être l'histoire d'une femme, qui, pour avoir péché, est punie par Dieu. Ici la parole s'exprime avec beaucoup de difficultés, sans cohérence, cherchant toujours des mots et répétant toujours le mêmes syntagmes. Les spectateurs se trouvent aussi dans la situation de ne pas comprendre et de vouloir arrêter ce flot de paroles qui les étourdit. Pour cette raison *Pas moi* est par excellence la pièce qui évoque l'impossibilité de la communication. Puisque

²⁹⁰ S. BECKETT, *Lettre à George Reavey*, 7 août 1971, dans D. BAIR, *Samuel Beckett*, cit., p. 552.

²⁹¹ Cfr., D. BAIR, *Samuel Beckett*, cit., p. 552.

²⁹² *Ibidem*.

prononcer des mots ne signifie pas communiquer, pour cette raison les mots de cette Bouche finissent au bord du vide, le vide de mots qui n'ont plus de sens. Le théâtre est alors minimal, réduit au travail de la Bouche qui profère des mots sans cesse. Dans *Pas moi* tout ce qui demeure est donc une bouche, organe de la parole qui, tout en ressentant fortement l'urgence de dire, n'arrive plus à le faire de façon compréhensible. Cette bouche, ces cris, ces « Quoi? » et ces questions incessantes nous entraînent au cœur d'un tourbillon de mots qui s'entrechoquent, se complètent et s'annulent. Le théâtre se joue dans la montée du dire, dans une respiration de mots qui, à la limite extrême, se confond avec la musique du souffle. La communication verbale a, chez Beckett, une fonction presque essentiellement négative : elle sert à ne pas se taire, à se donner l'illusion que les choses continuent. Il faut rappeler les dialogues de sourds, sans queue ni tête dans *En attendant Godot* ou de *Fin de Partie* ; en effet plus que de véritables dialogues, il s'agit de monologues qui n'ont pas une valeur communicative. Si les personnages chez Beckett utilisent des mots sans cesse, ce n'est donc pas parce qu'ils ont quelque chose à dire, mais parce qu'ils ne peuvent pas rester silencieux. C'est comme si le dialogue, chez Beckett lutte contre le silence, un silence que tous les personnages de ses pièces cherchent à couper. Dans *Pas moi*, la Bouche prononce un monologue décousu et qui n'en finit pas. Après avoir été « pratiquement muette... toute sa vie », elle se trouve prise dans un flot de paroles et devient littéralement « impossible arrêter ». Le discours de la Bouche commence avant le lever du rideau. Bien que la Bouche parle seule, ses fréquentes interrogations et exclamations créent l'impression d'un interlocuteur invisible qui contredit ou complète ce qu'elle dit avec : ...Quoi ? non !... Puisque l'auditeur ne parle jamais, la seule explication est que l'Auditeur symbolise sa propre pensée, sa mémoire qui s'oppose à ce qu'elle-même dit.

2.2.2 L'espace

Alan Schneider affirme que dans *Pas moi* « La Bouche n'a aucune idée de l'endroit où elle se trouve et n'a pas conscience de la présence de l'Auditeur qui l'observe, au contraire, l'Auditeur a conscience de la présence de la Bouche qu'il voit, mais il n'a aucune influence sur elle »²⁹³.

Dans la pièce, « Bouche » se tient dans le vide, entourée de noir, plongée dans le néant d'un espace dénudé.

²⁹³ *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 184.

Au théâtre, l'aspect le plus étonnant de la pièce est l'isolement de cette Bouche au contour très net, mise en lumière par un spot intense au milieu d'une très vaste obscurité de la scène. À côté de cette Bouche, un Auditeur se présente d'une nature silencieuse en s'opposant au flot des paroles de la Bouche qui ne s'arrête pas. Tom Bishop affirme que la présence de l'Auditeur s'oppose à la Bouche et donne aussi une structure à l'espace scénique, car cette présence force le spectateur à changer la focalisation de son regard en quittant parfois cette Bouche hypnotisant. La stature inhabituelle de l'Auditeur constitue un contrepoint par rapport à la Bouche minuscule située dans le vide, et produit une relation spatiale étrange²⁹⁴. La figure de cet auditeur est une simple silhouette enveloppée d'une ample djellaba avec un capuchon qui couvre son visage. Comme l'écrit Enoch Brather : « l'idea del dramma parte dalla presenza dell'ascoltatore isolato, testimone silenzioso del monologo/soliloquio di una bocca staccata dal resto del corpo »²⁹⁵. Les deux protagonistes n'ont pas de sexe, mais pour ce qui concerne l'Auditeur, Beckett souligne « sexe indéterminé » tandis que cette indication manque pour la Bouche.

2.2.3 Une bouche pour affirmer la présence

Dans *La littérature du silence*, Alain Chestier écrit : « La réduction corporelle, qui débute par l'abandon des objets comme autant de prolongements du corps et qui intervient à vive allure d'une pièce à l'autre, laissera bientôt l'existant à la dimension d'un tronc, puis d'une tête, d'un visage figé et enfin d'une bouche comme dans *Pas moi* »²⁹⁶. Dans *Pas moi* de ces restes humains, tout ce qui demeure est une bouche, organe de la parole qui, tout en ressentant fortement l'urgence de dire, n'arrive plus à le faire de façon compréhensible. Avec *Pas moi*, nous sommes plongés au cœur d'une logorrhée ininterrompue, d'un soliloque effréné. Il faut remarquer que pour Beckett c'est dans le corps que se manifeste le sens de l'abject. Les corps peuvent être littéralement décomposés. Dans *Pas moi* le corps se réduit à une Bouche, salive et glotte comprises²⁹⁷.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 386.

²⁹⁵ BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of Not I*, dans C. CAVECCHI MARIA E C. PATEY, (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi, Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano, Monduzzi editore, 2007, p. 302

²⁹⁶ Voir à ce propos A.CHESTIER, *La littérature du silence*, cit., p. 118.

²⁹⁷ Kathy Smith écrit à ce propos: "This theme of abjection is again resonated in the physical presence visible to the spectator: the lips, in Kristevan thought, are a site of bodily transgression, where matter passes between "inside" and "outside". Not only do words become abject objects, but the sight of tongue, teeth, saliva and tonsils (in the film directed by Beckett, with Billie Whitelaw as Mouth) provokes a visceral response in the spectator". "Abject Bodies. Beckett,

Pas moi est une écriture dramatique intimement liée à la vue, à l'image, à l'espace et au corps. Source éclairée du son, la Bouche est le point de convergence de l'attention visuelle et auditive. Lointaine, éclairée et toute entourée d'obscurité, cette minuscule image obsédante provoque une concentration intense²⁹⁸.

Dans le théâtre de Beckett le corps est considéré avec une attention minutieuse. Il a la même valeur que l'espace, que les objets, que la lumière et que le langage²⁹⁹. Avant de se manifester par la vue ou par l'ouïe, l'être humaine existe par la bouche qui sera le foyer dominant de sa relation avec la réalité extérieure. D'un côté les personnages de Beckett souhaitent la réduction corporelle, mais de l'autre côté ils sont en même temps animés par la volonté de vivre qui leur interdit l'anéantissement complet. La formule de Janvier « La perte du corps, c'est le triomphe de la parole »³⁰⁰, en parlant des créatures beckettiennes, souligne le fait que moins le personnage est porté par son corps, plus il a tendance à parler. C'est à travers les mots et l'anéantissement du corps que, dans *Pas moi*, Beckett voudrait montrer l'urgence de dire quelque chose d'important, mais ces mots sont stériles, ils n'ont pas la force de communiquer.

2.2.4 Dichotomie

Dans *Pas moi*, Beckett met en scène un phénomène de dichotomie entre la Bouche, considérée comme une partie du corps, et la source de l'énonciation, la voix, véhicule de l'énoncé qui se propage. *Pas moi* est une pièce où les éléments visuelles et sonores sont très importantes. Comme l'écrit Raffaele de Berti : « *Pas moi* è assimilabile a una partitura musicale per il ritmo del monologo, ritenuto tanto fondamentale da Beckett da privilegiarlo rispetto alla comprensione delle parole da parte degli spettatori ; vi è in *Pas moi* il rifiuto dell'imitazione dei modelli narrativi tradizionali, letterari e teatrali a favore della ricerca di un ritmo visivo che privilegi le emozioni rispetto alle storie, coinvolgendo lo spettatore ad un livello più inconscio che razionale »³⁰¹.

L'autre opposition est caractérisée par la présence de l'Auditeur qui reste immobile et muette, tandis qu'au fond, on aperçoit une Bouche suspendue en hauteur qui parle sans

Orlan, Stelarc and the Politics of Contemporary Performance” in Catherine Laws, éd., *On Beckett, Performance Research* 12/1, 2007, pp. 66-76 : 74.

²⁹⁸ *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 366.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

³⁰⁰ L. JANVIER in A.CHESTIER, *La littérature du silence*, cit. p. 119.

³⁰¹ RAFFAELE DE BERTI, *Il Kolossal Beckett on film: l'esempio di Not I* dans M.C. CAVECCHI e C. PATEY, (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi*, Cent'anni di Samuel Beckett, cit., 305.

cesse. Les seuls mouvements de cet auditer sont souligné par Beckett à la fin de la pièce : « le geste consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible »³⁰². Le personnage ne fait qu'écouter cette bouche parler, cette voix de femme, qui n'est autre que la sienne. Le monologue de cette femme est un élément sonore qui selon les indications de Beckett doit être prononcé très rapidement. À ce propos Billie Whitelaw qui a joué le rôle de la Bouche en 1973 dit : « Mi sono allenata a dire una parola in un decimo di secondo. Non c'è nessuno che possa seguire il testo a quella velocità, ma Beckett insiste che lo dica proprio così. È come la musica, un brano di Schönberg nella sua testa »³⁰³. Comme le souligne Raffaele de Berti, il ne faut pas oublier « il comune denominatore tra la parte visiva e quella sonora: il ritmo. Ritmo del movimento della labbra di Bocca; ritmo seppur lento e sporadico, del movimento delle braccia dell'auditore; e ovviamente, ritmo del monologo »³⁰⁴.

Il faut aussi remarquer que la bouche ne veut pas renoncer, dans son récit, à l'usage de la troisième personne du singulier, refusant de parler à la première personne du singulier. Ces réactions donnent une intensité particulière aux mots répétés : « Quoi, non !...Elle... ». *Pas moi* se présente en effet comme la mise en scène d'un refus du dire, d'un refus de se dire à la première personne. Beckett réduit à l'extrême la notion d'être pour se concentrer sur ce qu'il y a à dire. Comme s'il y a l'urgence de dire quelque chose qu'à la fin ne dit rien.

L'opposition la plus nette est sans doute la présence de cette Bouche au contour très net. Elle est mise en lumière par un spot intense au milieu de l'obscurité de la scène. Cette Bouche a une manière très particulière de manifester sa présence et de fixer l'attention du spectateur. Comme l'écrit Tom Bishop : « Dans l'immensité de la scène, minuscule forme blanche et rouge, en contraste avec l'obscurité totale, elle triomphait dans son environnement, l'effaçait et nous forçait à fixer notre regard sur elle, hypnotisés, vaincus, comme on peut l'être par l'éclat éblouissant d'un phare dans la nuit »³⁰⁵. Dans *Pas moi*, Beckett est parvenu à créer une œuvre nouvelle pour la télévision fondée sur une œuvre dramatique écrite pour la scène, mais repensée pour correspondre aux besoins et surtout

³⁰² S.BECKETT, *Pas moi*, dans *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, Paris, Les éditions de minuit, 2014, p. 95.

³⁰³ J. KNOWLSON, Samuel Beckett, cit., p. 706.

³⁰⁴ RAFFAELE DE BERTI, *Il Kolossal Beckett on film: l'esempio di Not I* dans M.C. CAVECCHI E C. PATEY, (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi*, Cent'anni di Samuel Beckett, cit., p. 303.

³⁰⁵ *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 386.

aux possibilités que présentent un autre moyen d'expression et donc une autre technologie. Les changements apportés concernent d'abord l'espace qu'occupe la Bouche et surtout l'absence de l'Auditeur. À la télévision, la Bouche n'est pas le contrepoint de l'obscurité environnant, mais elle remplit l'écran tout entier. Elle est présente et elle envahit tout l'écran durant toutes les minutes que dure *Pas moi*. Cette bouche, ces lèvres, ces dents, cette langue avec leur présence insistante ont une vie indépendante par leur mobilité frénétique. Puisque la Bouche remplit tout l'écran, la présence de l'Auditeur est considérée comme une intrusion visuelle à éliminer ; pour cette raison, *Pas moi* transposé à la télévision est une pièce entièrement consacrée à la Bouche³⁰⁶.

Raffaele De Berti rappelle : « Grazie all'intenso rapporto con l'attrice Billie Whitelaw, disponibile a seguire tutte le richieste dello scrittore senza mai chiedere il significato delle parole del monologo, ma solo domandando come dovesse pronunciarle, il risultato fu di grande effetto »³⁰⁷. Le texte a produit sur elle un effet émotionnel extraordinaire. Elle a immédiatement senti qu'il fallait le dire à toute allure. Avec Beckett, ils ont concentré leur attention sur le rythme, les cris et l'essoufflement. Mais elle ne lui a jamais demandé quel était le sens de cette pièce. La première fois qu'elle répété la pièce, elle a craqué. Elle avait l'impression de ne plus avoir de corps, elle n'avait plus de point de repère dans l'espace. Elle avait l'impression de tomber sans fin à cause de la vitesse pour prononcer ces mots et de la posture qu'elle devait adopter. À ce propos, elle dit : « si sedette su una sedia collocata su un podio a dieci piedi di altezza. La sedia dava l'inquietante impressione di essere una sedia elettrica e durante le ultime prove sembrava che l'attrice si stesse preparando ad una qualche tortura medievale. Il corpo era interamente ricoperto da un drappo nero, così da renderlo impercettibile nell'oscurità lasciando in vista solo la Bocca, illuminata da due fari posti in basso e nascosti da uno schermo; il corpo era trattenuto alla sedia da una fascia che la cingeva al fianco; la testa era tenuta ferma da due pezzi di gomma, per evitare che la Bocca uscisse dal fascio luminoso; la parte superiore del volto era coperta da una garza nera e sugli occhi aveva una striscia nera trasparente »³⁰⁸.

Knowlson écrit : « i critici parlano di effetto ipnotico, quasi allucinatorio, nel guardare Bocca e della forza drammatica della strana figura che ascolta in piedi. Il testo passò con forza bruciante,

³⁰⁶ Pour plus des renseignements sur les transpositions pour la télévision des œuvres de Beckett voir *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., pp. 385-403.

³⁰⁷ RAFFAELE DE BERTI, *Il Kolossal Beckett on fil: l'esempio di Not I*, dans M.C. CAVECCHI E C. PATEY, (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi, Cent'anni di Samuel Beckett*, cit., p. 309.

³⁰⁸ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett*, cit., pp. 704-705.

un ruvido grido di angoscia, ancora più potente per il fatto che richiedeva allo spettatore la più totale concentrazione per intendere le parole. Per Beckett fu eccitante vedere realizzare la sua visione »³⁰⁹.

2.3 *Fin de partie*

*C'est à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisé, qui se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots.*³¹⁰

2.3.1 Le lieu et le temps

Fin de partie se situe dans un lieu claustrophobique. Dans une chambre vide se trouvent trois personnages handicapés physiquement et un quatrième personnage, Clov, qui est le seul à pouvoir se déplacer, mais il est incapable de s'asseoir. Il est le domestique de Hamm. Ce dernier est un homme âgé et aveugle, assis dans un fauteuil à roulettes. Les deux autres personnages sont les parents de Hamm : Nagg et Nell qui sont prisonniers à l'intérieur de deux poubelles. Tous ces personnages vivent dans une maison qui est située dans un monde désert, dévasté et apocalyptique. Rien ne se produit au cours de la pièce, en effet la fin est annoncée dès les premiers mots, aussi bien que dans le titre.

Chez Samuel Beckett l'ici et le maintenant forment une espèce de prison. A la claustrophobie temporelle correspond un milieu spatial vide. Beckett divise l'espace de cette pièce en deux parties : il y a d'un côté le hors scène, et de l'autre la scène. Pendant toute la pièce les personnages parlent aux spectateurs de ce hors scène, sans jamais que le spectateur le voie de ses propres yeux. Il y a par exemple une cuisine qui est évoquée lorsque Clov dit aux spectateurs qu'il va là pour attendre que Hamm le siffle ou au moment que Clov annonce à Hamm qu'il a des choses à faire³¹¹. À l'intérieur de cette espace il y a encore quelque chose qui est vivant outre aux personnages, il s'agit d'un pouce :

CLOV : (avec angoisse, se grattant). J'ai un puce !

³⁰⁹ *Ivi*, pp. 706-707.

³¹⁰ A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

³¹¹ G. FRASCA parle de l'importance de la cuisine pour Clov, « invisible luogo soggettivo la cui autonomia viene drammaticamente rafforzata dalle parole di Clov ». Voir à ce propos G.FRASCA (a cura di), *Samuel Beckett, Una vita*, Torino, Einaudi, 2001.

HAMM : Une puce ! Il y a encore des puces ?³¹²

La mort et le vide semblent envahir l'espace extérieur de la scène, en effet lorsqu'Hamm et Clov parlent du dehors, le néant, le vide et la mort sont toujours omniprésents. L'autre partie qui est toujours évoqué est le dehors : Clov monte sur l'escabeau, braque la lunette au dehors et décrit à Hamm et aux spectateurs ce qu'il voit. Ce dehors est considéré comme le vrai enfer, ou pour mieux dire « l'infinità dello spazio, in netto contrasto con la trappola stritolante in cui si muovono Hamm e Clov »³¹³, écrit Ada Bimonte.

« Un tempio in rovina è il luogo dell'azione di *Finale di partita* »³¹⁴ et le souligne le numéro quatre qui est présente plusieurs fois à l'intérieur de cette pièce: les personnages sont quatre, leur nome est composé de quatre lettres et encore Hamm et Clov répètent quatre fois la phrase "C'est fini". Comme le dit Giancarlo Cauteruccio : « Indagando qualche cabala si scopre che il numero quattro significa il tempio in rovina. Ancora una volta Beckett, cela dietro l'apparente assenza di senso, la sua profondità scientifica, la sua immane forza »³¹⁵. Et encore il continue en disant: « In *Finale di partita* c'è un luogo chiuso al centro di un paesaggio in cui non c'è più natura, ma soltanto il lento fluire della fine di una partita che è la vita, in cui tu giochi e perdi, perdi sempre »³¹⁶.

Encore une fois Beckett évoque un temps indéfini. Les personnages de Beckett connaissent souvent un manque complet de repères temporels, il n'arrivent que rarement à distinguer les différents niveaux de la temporalité. Dans cette pièce tous les moments sont semblables, pour cette raison il ne peut y avoir que dégradation progressive et répétition monotone. Le temps semble ne plus s'écouler :

HAMM : Quelle heure est-il ?

CLOV : La même que d'habitude.³¹⁷

Cet aspect statique du temps contribue à donner au spectateur l'impression que l'univers beckettien baigne dans une espèce de mauvaise éternité.³¹⁸

³¹² S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 50.

³¹³ A. BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 64.

³¹⁴ A. AMENDOLA, G. FRASCA, A. IANNOTTA, (a cura di), *Nero chiaro: lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, Roma, Editoria e spettacolo, 2010, p. 109.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ivi*, p. 112.

³¹⁷ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 18.

³¹⁸ Voir à ce propos S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Bari, Schena editore, 1992, pp. 44-45.

Dans *Fin de partie* il faut souligner l'importance du thème du temps « grain après grain ». « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »³¹⁹. Si d'un côté, Hamm affirme « Je suis mon cours »³²⁰, de l'autre côté le temps sur scène est structuré par le refrain de Clov « je vais te quitter » qu'il répète dix fois à intervalles régulières, mais le « temps qui s'écoule » n'est pas un processus régulier, car comme rappelle James Knowlson, ce temps se produit par grains minuscules avec une lenteur mortelle³²¹. Chaque nouveau jour, les personnages se demandent ce qui s'est passé la veille, dont ils restent ignorants.

HAMM: Hier! Qu'est ce que ca veut dire: hier.

La veille est selon Clov quelque chose de très éloigné. Comme le passé, le présent n'est plus rien. « Il n'y a plus de calmant », « plus de biscuits », « plus de bicyclette », « plus de nature ». Comme si les deux personnages voulaient anticiper que la mort est proche aussi pour eux-mêmes³²².

2.3.2 L'immobilité et la mort

Dans *Fin de partie* rien ne se passe ; le « zero », qui répète toujours Clov, symbolise toute la pièce. Beckett part du rien pour arriver au rien. Comme l'écrit Marco Consolini, dans *Fin de partie* on a « un ulteriore restringimento delle possibilità d'azione. Se i due vagabondi-clown in vana attesa di Godot vagavano nel poco spazio loro concesso ritrovando al termine di ogni atto le medesime condizioni di partenza, Hamm è ora immobilizzato al centro della stanza, Clov è costretto a servirlo e non può sedersi, Nell e Nagg, genitori di Hamm sono addirittura segregati in bidoni della spazzatura. Se Pozzo e il suo servo Lucky diventano cieco e muto nel secondo atto, Hamm è cieco e infermo fin dall'inizio »³²³. « Per Beckett, che tende ad affermare la totalità della morte, in fondo non si può morire: si è già morti, si è sempre stati morti, e questa condizione è espressa meglio dalla rigidità, dall'immobilità assoluta, dal non movimento, dalla fissità catatonica. Essendo dei morti che si credono vivi, si spiega come i personaggi di Beckett abbiano movimenti ripetitivi, clowneschi »³²⁴.

³¹⁹ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., pp. 15-16.

³²⁰ *Ivi*, p. 60.

³²¹ Cfr., J. KNOWLSON, « Samuel Beckett metteur en scène : ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 280.

³²² S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Bari, Schena editore, 1992, pp. 63-65.

³²³ M. CONSOLINI dans BONINO ALONGE-DAVICO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro*. Il novecento, Einaudi, 2001, pp. 341-405 : 404.

³²⁴ A. BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, cit., pp. 86-87.

On peut souligner comment dans *Fin de partie* le mouvement est limité par les handicaps de Clov et Hamm, mais aussi par l'espace restreint. Hamm est aveugle et porte des lunettes noires qu'il enlève quelquefois. Les formes circulaires soulignent l'immobilité des personnages : les roues, les couvercles des poubelles, le réveil, la structure de la pièce elle-même³²⁵. Toute la production littéraire de Samuel Beckett semble être dominée par des images circulaires. L'image du cercle et du centre symbolisent l'aspiration humaine vers l'éternité et l'oubli du mouvement, mais le désir d'éternité n'est jamais satisfait et il finit par se confondre avec la répétition perpétuelle³²⁶.

L'immobilité est soulignée aussi par le personnage de Clov : à un certain moment Hamm dit n'avoir plus besoin de Clov, car il n'y a plus de biscuits et il n'y a plus de calmant à donner au malade. Pour cette raison Clov n'a plus que s'en aller. Il le fait, ou du moins il décide de le faire, mais comme le remarque Alain Robbe Grillet, Clov, chapeau sur la tête et valise à la main, tandis que Hamm l'appelle en vain et le croit probablement loin, Clov reste là, près de la porte, les yeux fixés sur Hamm tandis que le rideau tombe³²⁷.

Dans *Fin de partie* la mort arrive à partir de premiers mots de la pièce. Ada Bimonte écrit « I personaggi di Beckett sono tutti in viaggio verso la morte, ne abbiano o no coscienza, sono irretiti nelle maglie del tempo che li strumentalizza per il suo trionfo finale »³²⁸. Dans cette pièce, « on n'en finit pas de mourir, d'alimenter parcelle par parcelle ce lent pourrissement qui commence à la naissance et qui, gagnant tout l'individu à la façon d'un cancer, laisse à la fin une charogne. Avant de disparaître, l'homme se désagrège par la maladie et la vieillesse, tombe dans la mort par pans entiers au cours d'un long supplice, et ce supplice, pas plus que ce qui le termine, ne mérite aucune sorte de magnification. Il relève de l'abject, du sordide, du dérisoire. De toute les façons, et Beckett le dit sur tous les tons, il aurait mieux valu ne pas naître »³²⁹.

³²⁵ M. FEHSENFELD, « *De la boîte hermétique au regard implacable* », dans *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 364.

³²⁶ À propos de l'importance des images circulaires voir S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 92.

³²⁷ A. ROBBE-GRILLET, *Retour à la signification*, in D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 148.

³²⁸ A. BIMONTE, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, cit., p. 30.

³²⁹ M. NADEAU, *Occupés à mourir*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., pp. 40-42.

Maurice Nadeau écrit que, dans *Fin de partie*, Beckett coupe les ailes à l'attente qui dans *En attendant Godot* est la seule raison pour la quelle les personnages continuent à espérer³³⁰. La première phrase de la pièce, prononcée par Clov, trace les limites de l'action : « Fini, c'est fini, ça va peut-être fini »³³¹. Cette fin douteuse que les personnages attendent avec résignation, c'est la fin du supplice de vivre, la fin de toute vie. Littéralement, les personnages dans *Fin de partie* sont occupés à mourir. Nadeau rappelle qu'au début de la pièce, les poubelles sont recouvertes d'un drap blanc, comme est recouvert d'un drap la personne de Hamm qui a aussi sur le visage un mouchoir taché de sang. Avant que la pièce ne se termine, les poubelles servent de cercueils à Nell et Nagg. Beryl S. Fletcher et John Fletcher soulignent que le mot « fin », en effet est toujours présent à l'intérieur de cette pièce, à partir du titre ; un titre évocateur de mort³³².

Ce que Beckett montre c'est un homme qui doit être privé de toute illusion, des croyances et des pensées qui servent à lui masquer son supplice. Dans cette pièce on peut souligner d'un côté la représentation de la mort à travers la présence des graines qui comme dit Clov « n'ont pas germé »³³³ et « ne germeront jamais », car « si elles devaient germer elles auraient germé »³³⁴. De l'autre côté, comme l'explique Richard N. Coe on a la vision de l'extinction finale et universelle de l'homme³³⁵ car non seulement Hamm et Clov représentent les derniers êtres vivants à l'intérieur d'un paysage brûlé de pierre et de poussière, mais l'histoire qui raconte Hamm sur l'artiste fou résume en quelques ligne toute la vision de la fin du monde chez Beckett :

HAMM : J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée.³³⁶

Hamm dit à Clov que ce fou faisait de la peinture. Il faut aussi rappeler la présence d'un tableau retourné, accroché au mur, près de la porte. Martin Esslin se demande : « Ce tableau est-il un souvenir ? Cette histoire est-elle un moment de lucidité dans la

³³⁰ *Ivi*, p. 39.

³³¹ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 62.

³³² Cfr, F. BERYL S., J. FLETCHER, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London Boston, Faber & Faber, 1985, p. 92.

³³³ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 27.

³³⁴ *Ivi*, p. 28.

³³⁵ R. N. COE, *L'approche du vide-plénitude*, in D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 107.

³³⁶ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 35.

conscience de ce peintre dont Hamm parle, et à l'agonie duquel nous avons l'impression d'assister ?³³⁷

Dans *Fin de partie* il semble que tout univers humain a réellement disparu et que les quatre personnages sont les derniers représentants d'une vie qui s'est éteinte partout sur la face de la terre.

La mort est symbolisée aussi à travers la description du dehors. Pour Hamm, hors de la scène on a le néant, le non-être. Clov qui monte sur l'escabeau pour comprendre ce qui se passe au dehors de la pièce où il se trouve, renseigne le spectateur sur le paysage : il y a un univers désertique et une mer vide et grise. Cette mer et ce désert invisibles aux yeux du spectateur soulignent la raison pour laquelle Clov reste avec Hamm. Comme le dit Alain Robbe-Grillet, au dehors de cette pièce et de ce compagnon il n'y a personne d'autre, il n'y a pas d'autre place³³⁸. Hamm, d'ailleurs, ne cesse de le souligner : « Hors d'ici, c'est la morte »³³⁹.

Sans passé, sans ailleurs, sans autre avenir que la mort, l'univers de Beckett est privé de sens, en effet il exclut toute idée de progrès.

Tout est mort « mortibus » dans l'environnement de *Fin de partie*, un espace où il n'y a « rien à l'horizon », où tout est « Zéro », « Néant »³⁴⁰ où la moindre trace de vie, animale ou humaine, est exterminée. Dans cet « intérieur sans meubles », aux « fenêtres haut-perchées », aux « rideaux fermés », au « tableau retourné »³⁴¹ contre le mur, tous ces éléments ne signifient que le refus de toute représentation du monde extérieur. Mais encore comme rappelle Betty Rojzman, on a une surabondance des images de mort³⁴² dans la pièce : « Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? », « Si Je pouvais le tuer, je mourrais content ». « Il peut-être mort », « Tu sais de quoi elle est morte, la mère Pegg ? ». Cette présence de la mort est reliée aussi à la progressive disparition de tous les accessoires de l'être : « Il n'y a plus de marée », « Il n'y a plus de cercueils ».

2.3.3 La lumière et l'obscurité

Dans *Fin de partie* la lumière et l'obscurité évoquent comme l'écrit James Knowlson « a word in decline to the point of virtual extinction, but also an apocalyptic vision that

³³⁷ M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., p. 63.

³³⁸ A. ROBBE-GRILLET, *Retour à la signification*, in *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 149.

³³⁹ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 23.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 46-48.

³⁴¹ *Ivi*, p. 13.

³⁴² B. ROJTMAN, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, cit., pp. 121-122.

constantly reflects back upon man's pitiable plight in a world of suffering, cruelty and death³⁴³.

La pièce de Beckett pose, de manière récurrente, la question de la fin de la lumière. Hamm attend le passage de la lumière à l'obscurité. La didascalie nous présente une « Lumière grisâtre ». Le gris est la couleur qui symbolise une lente dégradation dont le noir absolu est la limite. Au dehors l'absence du soleil et la couleur grise soulignent le néant.

À un certain moment Clov dit de voir la lumière diminuer ; cela indique que la fin de partie est proche et que l'homme est en train d'arriver au seuil attendu.

CLOV: Je vois ma lumière qui meurt.

HAMM : – Ta lumière qui – ! Qu'est-ce qu'il faut entendre ! Eh bien, elle mourra tout aussi bien ici, ta lumière. Regarde-moi un peu et tu m'en diras des nouvelles, de ta lumière.³⁴⁴

Hamm, l'aveugle aux yeux blancs, prédit à Clov : « Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir »³⁴⁵. Hamm souligne encore une fois la mort et le rien qui sont très proches des personnages.

Hamm, aveugle, assis à côté de deux fenêtres dit: « ce n'est pas un rayon de lumière que je sens sur mon visage ? »³⁴⁶. La fin de sa lumière n'a pas encore, pour Hamm, signifié la fin de la partie. Il a du mal à renoncer au soleil.

HAMM : Et le soleil ? Clov : Néant

HAMM : Il fait donc nuit déjà ? Clov (*regardant toujours*) – Non.

HAMM : Alors quoi ?

CLOV (*de même*) – Il fait gris. (Baissant la lunette et se tournant vers Hamm plus fort.)

Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS !

CLOV : Noir clair. Dans tout l'univers.

HAMM : Tu vas fort. (*Un temps.*) Ne reste pas là, tu me fais peur.

CLOV : Pourquoi cette comédie tous les jours ?

HAMM : La routine, on ne sait jamais »³⁴⁷.

Il faut souligner, comme l'écrit James Knowlson: « how often these yearnings for the light or the colour white are promptly annuled or ironically contrasted »³⁴⁸:

³⁴³J. KNOWLSON, *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett*: text of a public lecture delivered at Trinity College, Dublin on February 7 1972, London, Turret Books, 1972, p. 29.

³⁴⁴S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., pp. 26-27.

³⁴⁵*Ivi*, p. 53.

³⁴⁶*Ivi*, p. 86.

³⁴⁷*Ivi*, pp. 47-48.

³⁴⁸J.KNOWLSON, *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett*, cit., p. 31.

HAMM: Mon chien est prêt?
HAMM : Il est blanc, n'est-ce pas ?
CLOV : Presque.
HAMM : Comment presque ? Il est blanc ou il n'est pas blanc ?³⁴⁹

Ou encore la scène où Nagg et Nell rappellent leur rencontre au lac de Come qui était comme dit Nell : « profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net »³⁵⁰.

L'obscurité évoque sans doute l'arrivée de la mort, pas seulement la mort de l'individu, mais aussi la mort de l'univers entier.

HAMM : Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?
CLOV : De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?
HAMM : Alors elle s'est éteinte.
CLOV : Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.
HAMM : Non je veux dire la Mère Pegg.
CLOV : Mais bien sûr qu'elle s'est éteinte ! Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ?
CLOV : Je suis mon cours. (*Un temps.*) On l'a enterrée ? ».

Beckett aime jouer avec ces petits numéros à la fois clownesques et tragiques où la mort et l'obscurité sont liées. Clov reproche plus tard à Hamm d'avoir refusé de l'huile à la mère Pegg qui en avait besoin pour sa lampe : « Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg ? D'obscurité »³⁵¹.

2.3.4 La cécité

Luigi Allegrì écrit : « I personaggi di Beckett sono inchiodati al tempo e allo spazio della rappresentazione, non possiedono altre realtà che quella e dunque, pur mantenendo uno spessore psicologico che serve a definirli come individualità, costituiscono uno scarto notevole dalla tipologia del personaggio del dramma borghese; non sono personaggi classici, cioè non sono di quel genere che tenta di somigliare alle persone, ma delle entità astratte, degli attanti nel meccanismo drammaturgico »³⁵². Les personnages de *Fin de partie* sont encore une fois des êtres avec des handicaps. Le genre de folie ou de handicap des personnages contribue à faire d'eux des êtres en marge des normes et des lois. Leur corps est ainsi la scène de toutes les abjections. Qu'il soient ou pas clochards, les personnages de Beckett sont sales, sentent mauvais et se complaisent dans la proximité des excréments³⁵³.

³⁴⁹ S.BECKETT, *Fin de partie*, cit., pp. 57-58.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 36.

³⁵¹ *Ivi*, p. 99.

³⁵² L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 174.

³⁵³ « Beckett a son idéal de laideur abject comme d'autres ont leur idéal de beauté », écrit Jean Jacques Mayoux, « *Molly, un événement littéraire une œuvre*, dans *Molloy*, Paris, Minuit, 2004,

Dans *Fin de partie*, Beckett souligne le vide et le manque d'orientation à travers la cécité et le noir. L'aveugle Hamm adresse ces mots à Clov : « Un jour tu sera aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours dans le noir »³⁵⁴. Et après il continue en disant : « Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu, après ça ira mieux, et tu les fermeras. Et quand tu le rouvriras, il n'y aura plus de mur. (Un temps.) L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous le temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe »³⁵⁵. Hamm est aveugle et porte de grosses lunettes noires qu'il met et ôte souvent, pour le nettoyer et pour s'essuyer les yeux. Il interroge Clov afin d'appréhender son image à travers le regard de son compagnon. De l'autre côté, Clov a de très mauvais yeux. Il a besoin d'une lunette pour regarder à travers le deux fenêtres ce qui se passe au-dehors de la pièce, et il voit si mal qu'il a beaucoup de difficultés à retrouver la lunette, lorsqu'il l'a laissé tomber à ses pieds. Comme le rappelle Hubert, chez Beckett la cécité crée un lien de dépendance entre deux personnages³⁵⁶. Hamm ne peut pas vivre sans Clov et ce dernier ne peut pas vivre sans Hamm. Au début de la pièce, Hamm a l'autorité et Clov peut être considéré son domestique, son fils ou l'enfant qu'il a adopté dans un autre temps, mais, à un certain moment, il y a un tournant, les rôles sont inversés et c'est Clov qui décidera du sort de Hamm. En effet, vers la fin, la peur d'être abandonné de Hamm change le rôle entre les deux personnages. Roger Blin décrit Hamm comme un être très autoritaire et égoïste possédant un pouvoir absolu de vie et de mort sur ses parents et sur Clov. Il le considère un bourgeois dans un fauteuil ou encore un être semblable à *Roi Lear* de Shakespeare qui règne assis sur un siège en forme de trône³⁵⁷.

Dans *Fin de partie*, les parents de Hamm vivent dans des poubelles tandis qu'il ne peut se lever de son fauteuil roulant. Martin Esslin définit Nagg et Nell « des imbéciles grotesquement sentimentaux »³⁵⁸ (ils rappellent le jour de leurs fiançailles, un après-midi d'avril, sur le lac de Côme).

pp. 243-274 : 250. Pour des renseignements plus détaillés sur l'abject et le sublime dans les œuvres de Samuel Beckett voir le texte de C. LOZIER, *De l'abject et du sublime*, cit., p. 193.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 53.

³⁵⁵ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p.54.

³⁵⁶ M. C. HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 88.

³⁵⁷ ROGER BLIN, « *Conversation avec Lynda Peskine* », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 166.

³⁵⁸ M.ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel, 1971.

Les relations entre Hamm et Clov sont similaires à celles qui unissaient Pozzo et Lucky. Hamm comme Pozzo est un être très vulnérable et très malheureux. Il a besoin de Clov et ce dernier, comme Lucky, se rend compte de son pouvoir et il l'utilise aussi cruellement pour se venger. Les couples chez Beckett sont liés par un rapport d'interdépendance. Ils souhaitent se quitter, sont en guerre l'un avec l'autre, et ils sont pourtant dépendants l'un de l'autre. Le spectateur ne connaîtra jamais si Clov aura la force de quitter Hamm. S'il part, Hamm doit mourir, car Clov est le seul personnage survivant qui peut le nourrir, mais au même temps les réserves de Hamm sont la dernière source de nourriture. De conséquence si Clov part, il ne tuera pas seulement Hamm, mais il se suicidera³⁵⁹.

2.3.5 Le silence

La particularité du théâtre de Beckett est de mettre en lumière une zone importante du langage appelée le silence. Sur la scène, le silence est un élément fondamental car il incite le spectateur à réfléchir sur l'essence de la pièce. Pour Beckett, l'acteur recourt au silence pour répondre aux questions qui concernent la vie de l'homme. Dans cette pièce le silence est toujours présente. Si d'un côté les personnages luttent contre le silence, de l'autre côté ils sentent l'exigence de l'écouter, comme si chaque mot est prononcé grâce aux temps qui les précède, comme si les personnages s'animent avant de prendre la parole grâce aux infinis didascalies « un temps » qui précèdent les mots.

À la fin de la pièce Hamm dit : « n'en parlons plus, ne parlons plus » ou encore Clov dit : « il n'y a rien à dire ». C'est comme si soudain les personnages sentaient l'exigence d'écouter le silence. Mais comme dans *En attendant Godot*, aussi dans *Fin de Partie* les personnages, pour éviter de faire face au silence et à la mort qui progresse, parlent beaucoup. L'exercice de la parole reste la seule action possible à l'intérieur d'un univers vide. En effet lorsque Clov demande à Hamm à quoi il sert, ce dernier répond : « à me donner la réplique » ; cette réponse traduit l'intention de Beckett de montrer que l'homme, face au vide de sa condition, cherche à lutter contre le silence. Le silence est présent à l'intérieur de la chambre, mais aussi au dehors, en effet ce silence s'est installé au-delà des fenêtres, dans le monde. Ouvertes ou fermées, les fenêtres montrent un

³⁵⁹ Pour plus de renseignements sur la volonté de Clov de partir voir M.ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel, 1963, pp. 59-62.

monde au dehors qui est silencieux. Quand Hamm dit à Clov « la terre t'appelle »³⁶⁰, cela signifie que c'est la mort qui l'appelle ; le monde silencieux symbolise donc un monde mort. Le silence textuel « un temps », rythme le débit des mots. Le temps de silence rompt le flux de paroles qui s'installe. De même, les moments de pause disent la vie intérieure du personnage et son langage intime. Les blancs en effet rythment le discours. Ce silence envahit la parole quand on trouve plusieurs répliques « un temps » ou quand on a des répliques monosyllabiques comme « oui » ou « non » ; il s'agit des monosyllabiques qui ne font que mettre en valeur un silence qui est encore plus fort. Ils marquent la souffrance et la mort. « Le silence comme non communication est alors défaillance et vide de vie »³⁶¹. Dans les didascalies, le silence semble envahir l'espace scénique, au point de se transformer en actant. Beckett semble faire entendre littéralement le silence : « un long silence se fit entendre » dit Hamm de manière paradoxale, avec l'association des termes antithétiques silence/entendre³⁶². Les didascalies « un temps » sont des phrases musicales, d'une partition rythmée par des soupirs, des pauses nombreuses. Il faut rappeler que la pièce naît du silence, comme l'indique la longue pantomime initiale de Clov, ses déambulations et ses rires qui sont aussi interrompus par le silence. Et elle retourne au silence : la dernière didascalie de la pièce est évocatrice d'un silence qui devient encore plus significatif :

« *Un temps. Il approche le mouchoir de son visage* ».

C'est bien l'organe de la parole, la bouche, qui est ainsi recouvert et annulé à la fin de la pièce.

Hamm, personnage impotent puisqu'il est aveugle et paralytique, et pourtant omnipotent, puisqu'il impose aux trois autres personnages une tyrannie absolue, semble être le maître du langage. C'est lui qui décide les tours de parole ; c'est lui qui impose ses histoires à écouter ou au contraire, le silence à respecter. Il devient une sorte de despote du silence, silence qui devient omniprésent dans ses répliques.

Peu à peu Hamm va se retrouver seul sur scène avec ses mots, avec son monologue, avec son chien en peluche qui n'aboie pas, qui est silencieux. Si Hamm s'obstine à vouloir parler, à raconter ses histoires, c'est précisément pour essayer de combler le

³⁶⁰ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 48.

³⁶¹ A. DE LA MOTTE, *Au-delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, LIT Verlag Münster, 2004.

³⁶² S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 69.

manque, la solitude, le silence et le remplir de mots. Le silence qui s'installe entre les personnages, s'est aussi installé dans le monde, dans l'univers et se trouve aussi au dehors, d'ailleurs, le monde est « mortibus ».

Hamm découvre que fenêtre fermée ou ouverte, c'est la même chose, on n'entend pas la mer, le monde est devenu muet. L'immobilité du monde est d'ailleurs inséparable du silence. Le héros beckettien est hanté par la continuité impitoyable de son propre flux verbal³⁶³; il aspire au silence qui est pour Beckett « non pas simplement une tentation de démission, mais la seule perfection, la seule vérité possible »³⁶⁴. Paradoxalement, le vide devient plénitude et la mort devient vie.

2.3.6 Les objets

Les objets, dans le théâtre de Beckett, ne sont pas des accessoires décoratifs, des utilités secondaires et inutiles ; doués d'une présence scénique obsédante, ils deviennent les matériaux fondamentaux et constitutifs. Le théâtre de Beckett appartient en effet, à cette dramaturgie nouvelle, où à côté de la primauté de la parole et du texte il y a la présence des éléments matériels qui ont acquis une signification symbolique. Les objets, dans le théâtre de Beckett, jouent précisément un rôle important par leur présence et leurs fonctions, à la fois dramaturgiques et symboliques. Dans *Fin de partie*, l'escabeau, le mouchoir, le réveil, le chien, la lunette, animent les mouvements et les conversations des personnages. Comme le souligne Michel Lioure, ces accessoires ont parfois une fonction purement comique³⁶⁵. Il faut rappeler la façon dont Vladimir, à plusieurs reprises, « ôte son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet » et surtout le long échange des chapeaux qui relèvent la fonction de clown. Dans *Fin de partie*, le chien en peluche auquel « il manque une patte »³⁶⁶ et que Clov s'efforce en vain de maintenir debout, a la même valeur ludique. Le même rôle est joué aussi par l'escabeau que Clov déplace et gravit puis redescend en l'installant tour à tour sous chacune des fenêtres³⁶⁷, ou encore la lunette qu'il tient à la

³⁶³ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 107.

³⁶⁴ S. BECKETT, *Fin de partie*, p. 78.

³⁶⁵ MICHEL LIOURE, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », dans *Loxias 27 Autour des programmes de lettre aux concours 2010 : agrégation, CPGE-Beckett*, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3171>.

³⁶⁶ S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., pp. 57-58.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 14.

main, qu'oublie, puis reprend et fait tomber³⁶⁸. Comme Pozzo dans *En attendant Godot*, Hamm dans *Fin de partie* « ôte ses lunettes » et « les remet », « enlève ses lunettes » et « remet ses lunettes ». Le chien en peluche est aussi l'objet d'un épisode à répétition, d'un jeu de scène insistant, à la fois dérisoire et obsédant : « Cessons de jouer », supplie Clov après avoir ramassé la peluche avec laquelle il vient de frapper Hamm³⁶⁹. Le fauteuil roulant de Hamm dans *Fin de partie* et le mouchoir qui lui cache les yeux, sont les signes évidents de ses infirmités. Les derniers mots de la pièce « Il approche le mouchoir de son visage »³⁷⁰ soulignent l'infirmité, le néant et la présence d'une morte qui est de plus en plus évidente. Comme l'écrit Stefano Bajma Griga, « Se la parola ha perduto la sua sostanzialità e non può risorgere dalle ceneri, allora non rimane che uno sguardo perduto nel vuoto, uniforme di un universo desolato »³⁷¹. Clov utilise la lunette pour montrer qu'au dehors rien ne bouge, tout est zéro, il n'y a plus le soleil, et c'est le gris la couleur dominante, ou comme dit Clov le « noir clair »³⁷². Les objets tour à tour disparaissent autour de lui. Leur disparition ponctue le cours du temps comme une litanie de l'anéantissement : « il n'y a plus de roues de bicyclette »³⁷³, « il n'y a plus de bouillie »³⁷⁴, « il n'y a plus de calmant »³⁷⁵. Les objets participent à ce processus qu'on peut comparer au parcours de l'homme. « L'extinction des choses est en effet concomitante de celle des hommes »³⁷⁶.

2.3.7 L'Eau

L'eau est l'élément de la nature le plus féminin et le plus transitoire, il est l'élément transitoire écrit Gaston Bachelard³⁷⁷. Elle est considérée comme une substance de purification et de régénération par excellence, une substance magique et médicinale. Chez Samuel Beckett l'eau, et surtout la mer sont considérées comme des refuges, car leur profondeur est symbole d'intimité et de maternité³⁷⁸.

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 44-48.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 102.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 112.

³⁷¹ S. BAJMA GRIGA, *Nel teatro di Beckett*, Milano, Led 2001, pp. 54-55.

³⁷² S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 48.

³⁷³ *Ivi*, p. 22.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 23.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 94.

³⁷⁶ Michel LIOURE, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3171>.

³⁷⁷ G. BACHELARD, *L'eau et le rêves*, cit., p. 9.

³⁷⁸ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, p. 112.

Dans *Fin de Partie* Hamm exclame : « Si je pouvais me trainer jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait »³⁷⁹. L'eau représente donc la matrice originaire, immémoriale et atemporelle. Comme l'écrit Genetti : « La fluidité de l'eau et de la mer trouve son parallèle littéraire dans l'interminable flux verbal des créatures de Samuel Beckett »³⁸⁰. L'homme de Beckett rêve d'aller vers la mère pour y disparaître. Foucré synthétise avec ces mots, l'importance de la mer : « car la mère, qui se chargeait des rêves de départ et de mouvement sans effort, est aussi le rêve de l'envers de tout mouvement. Si on fait le geste d'aller jusqu'à la mer, c'est pour y mourir, être pris dans sa grande immobilité. Le mouvement de la mer n'est qu'apparence, elle reste toujours la même dans la plénitude de ses limites, elle représente donc une perfection dans la quelle voudrait se dissoudre l'homme »³⁸¹. Parler de la mer signifie évoquer l'immobilité, le silence, le repos, l'obscurité. Son équivalent est le désert où l'immobilité et le rien sont encore plus évidents. La mer est, pour Beckett, le seuil sans fin que le personnage essaie, mais en vain, de franchir. Cette situation de seuil s'exprime aussi à travers le gris. En effet on a vu que dans *Fin de partie* la lumière est uniformément grisâtre. Fascinés par l'immersion dans l'obscurité des eaux profondes, les personnages Beckettiens restent immobiles au bord de la mer, seuil mouvant, regards figés sur le flots dans le gris d'un crépuscule sans fin³⁸².

³⁷⁹ S. BECKETT, *Fin de partie*, p. 83.

³⁸⁰ S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 112.

³⁸¹ M. FOUCRE in S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 113.

³⁸² S. BECKETT, *Fin de partie*, cit., pp. 47-48.

2.4 *Acte sans paroles I*

« J'emploie les mots que tu m'as appris.
S'ils ne veulent plus rien dire apprends- m'en d'autres.
Ou laisse-moi me taire »
Beckett, *Fin de partie*.

2.4.1 Une parabole silencieuse

Acte sans paroles I est un mimodrame écrit par Samuel Beckett pour un personnage. Dans cette pièce Beckett oppose à la parole le silence. Il s'agit d'une histoire qui raconte la lutte de l'homme contre le monde qui l'entoure en montrant un corps aux prises avec des objets hostiles, en une parabole silencieuse. Au milieu du désert, le personnage est tout de suite appelé à agir et il connaît une multitude de sentiments: l'envie, la douleur, la tromperie, les séductions et les désillusions. Le monde autour de lui se peuple de choses, qui à première vue, l'attirent et lui donne des nouvelles possibilités d'existence. Il doit faire des choix, pour cette raison il avance, il bouge, il veut satisfaire l'exigence d'attraper une carafe d'eau, mais à la fin c'est l'immobilité à vaincre. *Acte sans paroles I* est un drame qui raconte, sans paroles, les tentations, les décisions et les actions d'un personnage en proie au désir. Se substituant à des significations portées par la parole, ces actes muets déterminent une présence physique à l'intérieur d'un espace vide. Comme le souligne Annamaria Cascetta, « P è fragile, ma pronto, reattivo, disponibile, ingegnoso, riflessivo »³⁸³. Malheureusement, tous ses désirs s'estompent: il voit la carafe et il essaie en vain de l'attendre ; il prend les cubes, en éprouve la stabilité, monte dessus, mais ces tentatives sont aussi inutiles ; il voit une corde, monte, mais cette dernière se détend et le ramène au sol. Il faut souligner comme chaque tentative d'attendre la carafe est très silencieuse, elle arrive sans jamais être accompagné par des mots. La carafe disparaît comme elle est venue. La disproportion entre la petitesse de la carafe qui ne pourra pas sauver cet homme perdu dans le désert et la grandeur de l'étiquette, souligne l'inadéquation entre l'objet convoité et la force du désir³⁸⁴. Sans prononcer un mot, Beckett réussit à créer une pièce très suggestive. Ces tentative

³⁸³ A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit., p. 146.

³⁸⁴ Cfr, HUBERT MARIE-CLAUDE, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 100.

inutiles et vains symbolisent ceux de la nature humaine : comment répondre, progresser, se défendre dans un monde plein de sollicitations ? À la fin de la pièce l'homme renonce aux sollicitations et choisit l'immobilité. Annamaria Cascetta parle de cet immobilité finale du personnage comme « una seconda nascita, una nascita della consapevolezza, della sapienza del distacco, dell'attesa, un abbandono dell'accettata finitezza al mistero »³⁸⁵. Parce que l'univers s'est refusé à lui, l'homme se retire à son tour de l'univers sensible. Comme l'écrit Betty Rojzman, à la fin l'homme refuse l'effort et reste immobile puisqu'après avoir joui de ce qui lui est donné, il désire ensuite ne pas obtenir ce qui lui est retiré³⁸⁶. Le héros de *Acte sans parole I*, au contraire des personnages de *Fin de partie* qui vivent une relation d'interdépendance (Hamm attribue la nourriture tandis que Clov la lui apporte, Hamm menace Clov de le laisser mourir de faim, mais la mort de Clov entraînerait immédiatement celle de Hamm)³⁸⁷, il vit seul et il doit considérer la nourriture un grand désir. L'homme ne peut que désirer la nourriture sans jamais la posséder.

2.4.2 Le lieu

Le désert est l'espace choisi par Beckett pour créer cette pièce. Il s'agit, encore une fois, d'un lieu vide. Au milieu de cet espace où le rien domine, l'homme ne peut que renoncer à l'action. Annamaria Cascetta décrit cet espace comme « un Eden, col suo albero della vita e della conoscenza, disegnato non sai se come una fiaba illustrata per bambini, una sequenza dei cartoni animati di Walt Disney, un quadro di Chagall, uno scenario di teatro per marionette, un armamentario per clown dove gli oggetti appaiono in modo naïf appesi al filo »³⁸⁸. Cette espace est tissé par le mouvement des objets qui sont tous mobiles. L'encombrement de cet espace agit sur les choix, la direction à prendre, sur la place qui nous est offerte, qu'il nous reste. L'homme vit en parfait solitude à l'intérieur de cette espace vide. Cet individu, qui est jeté dans ce lieu vide, considère cet espace comme un prison. Lorenzo Mucci écrit : « l'esser spinto

³⁸⁵ A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit., p. 156.

³⁸⁶ Cfr, ROJTMAN BETTY, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, cit., p. 137.

³⁸⁷ Pour plus de renseignements sur l'importance de la nourriture dans les œuvres de Beckett, voir HUBERT MARIE-CLAUDE, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., pp. 95-102.

³⁸⁸ A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit., p. 149.

violentemente in scena, rimanda metaforicamente all'esser gettato nel mondo »³⁸⁹, un univers où l'homme en général est tenté de satisfaire son besoin, mais à la fin tout geste est illusoire.

2.4.3 Les coups de sifflet, les gestes et le mouvement

Dans cette pièce en un acte, un mime obéit non pas à des ordres verbaux, mais à de simples coups de sifflet. Les sons de ce sifflet provoquent les mouvements et les évènements du personnage, la descente d'objets du cintre ou leur remontée. Beryl S. Fletcher et John Fletcher écrivent : « the player is prodded into action by an external stimulus (the whistle) »³⁹⁰. La pièce joue sur le désir et la frustration. Un personnage seul sur scène voit à intervalles réguliers, une carafe remplie d'eau descendre du plafond mais ne parvient pas à la saisir. L'objet ne cesse de disparaître, puis de réapparaître, obligeant l'homme à s'épuiser dans son désir de s'en emparer. Plus violent encore que des mots, le son tranchant du coup de sifflet souligne dans cette pièce le rapport d'automatisation auquel le corps se trouve livré. En effet c'est le siffle que permet ou limite les mouvements de l'homme. Ces mystérieux coups de sifflet venant de direction diverses le tiennent en éveil³⁹¹. Quand la carafe finit par frôler son visage à la fin de l'acte, le personnage n'a plus la force de l'attraper. Toute la pièce est centrée sur les mouvements des objets et ceux de l'homme qui suggèrent qu'il n'y a aucune échappatoire pour le personnage, condamné à ne jamais saisir ce qu'il désire.

Le héros du mimodrame *Acte sans parole I*, désigné par la simple notation « un homme », figure n'importe quel homme, en effet aucun signe distinctif ne permette pas de le définir³⁹². Le spectateur ne saura jamais rien, ni de son visage, ni de son corps, ni de son vêtement, ni de sa voix puisqu'il ne profère aucune parole. Seuls les gestes sont perceptibles. Un pantin articulé, une marionnette pourraient prendre la place de cet homme qui interprète le rôle de cet homme sans nom. La caractéristique centrale des pièces de Beckett est de présenter des thèmes qui ont un caractère universel puisque la question d'existence concerne tous les hommes. Pour cette raison, Beckett trouve dans

³⁸⁹ L. MUCCI, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore: come la sua umanità in rovina ha rigenerato la scrittura per scene*, cit., p. 132.

³⁹⁰ B. FLETCHER S., J. FLETCHER, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London Boston, Faber & Faber, 1985, p. 114.

³⁹¹ Cfr. M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, cit., p. 71.

³⁹² HUBERT MARIE-CLAUDE, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 74.

le geste une forme d'expression qui dans ses pièces a une valeur communicative qui produit un message sans nécessairement être accompagné par des mots. *Acte sans parole I* est l'exemple le plus intéressant que Beckett nous montre pour souligner l'importance de ces gestes. Comme l'écrit Edo Bellingeri, « i temi vengono interpretati, nel silenzio del palcoscenico, attraverso il gesto essenziale dell'attore. L'inanità dell'esserci, il rapporto impossibile con gli oggetti si esprimono in una geometria spaziale dell'assurdo resa costantemente visibile e concreta per lo spettatore³⁹³. Le texte ne comporte évidemment qu'une longue suite de didascalies, très précises à adopter. Sur la scène il y a plusieurs objets comme un arbre, des cubes, une corde, une carafe d'eau. Ces objets sont instables et tous font le mêmes mouvements : ils descendent, ils montent et puis disparaissent dans les cintres. Ces objets représentent pour le personnage le seul moyen pour attraper la carafe d'eau qui descend et monte durant toute la pièce. Il cherche de l'attraper mais ce geste est inutile. « Il lève les yeux, voit la carafe, réfléchit, se lève, va sous la carafe, essaie en vain de l'attendre, se détourne, réfléchit³⁹⁴. Il faut remarquer comme le mouvement de cet homme est très semblable au mouvement d'une marionnette puisqu'il bouge, monte et descend selon le mouvement de la carafe qui au même temps monte et descend pour provoquer l'homme qui ne sait pas quoi faire pour l'attraper. Le geste de ce personnage symbolise l'envie de l'homme de vivre, l'envie de chercher des solutions, mais tous ces mouvements seront inutiles, car à la fin il n'y aura que la solitude et la souffrance et surtout pas d'autre chance que capitulaire. Beckett veut montrer comment le corps, gestes compris, peuvent nous faire regarder un objet, s'en approcher, s'en éloigner, le quitter ou le prendre du regard, nous rendre immobile ou en mouvement, nous faire réfléchir ou agir. La présence des objets et le fait de ne pas réussir à les attraper renforce le sentiment de solitude face à un destin contre le quel l'homme est impuissant. Pour cette raison, après plusieurs tentatives, l'homme s'immobilise, « reste allongé sur le flanc, face à la salle avec le regard fixe »³⁹⁵ et il décide de tourner le dos à la carafe d'eau. C'est comme si le dernier geste de ce personnage souligne qu'il ne veut pas être un pantin. En effet quand à la fin « il regarde ses mains »³⁹⁶, ce geste fait comprendre que plutôt qu'être un pantin, il préfère décider son destin par ses propres mains. L'homme marionnette de *Acte sans paroles I* est jeté

³⁹³ E. BELLINGERI, *Samuel Beckett*, (s.l.), Luciano Lucarini, (s.d.), pp. 208-209.

³⁹⁴ S. BECKETT, *Acte sans paroles*, p. 119.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 123.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 124.

au milieu d'un monde d'illusions. Il ne lui reste alors qu'à être le témoin de son propre échec et de reconnaître, dans cet échec, sa propre identité.

2.4.4 La mort ou la lutte contre un destin cruel

Acte sans parole I est considéré comme « la parabole universelle de la condition humaine »³⁹⁷. Le sifflet de Hamm, appelant Clov comme un chien dans *Fin de partie* se retrouve de nouveau dans *Acte sans paroles I* pour exprimer les injonctions de la puissance invisible à laquelle est soumis le personnage. Cet élément est aussi le signe et l'instrument d'un despotisme odieux. Le fouet, la corde et le sifflet sont les attributs symboliques et concrets de tous les pouvoirs, humains ou divins, dont l'individu subit la tyrannie. L'homme précipité sur une scène vide essaye de s'en fuir dans les coulisses. L'homme cherche de se réparer à l'ombre des palmes, mais les palmes se rebattent contre le trou; il essaye d'attraper la carafe, mais elle remonte. Il y a aussi une tentative de suicide, mais vaine et impossible car la branche se rabat le long du tronc. Quand la carafe et l'arbre redescendent le personnage s'immobilise et ne bouge plus. Comme l'explique Jan Kott, dans *Acte sans paroles I* « ce » qui se trouve au-delà de l'homme, un dieu, un être, un destin est quelque chose de très terrifiant car le tente sans cesse. L'homme, qui ne peut rien faire qu'abandonner cette partie, perd et ne peut pas échapper à cette situation à laquelle il doit se comparer. La seule chose qui le rende plus fort est la possibilité de refus, l'immobilité et le faire face à quelque chose qui va au-delà de sa volonté³⁹⁸. Le personnage ne peut choisir ni de vivre ni de mourir. Le suicide est l'autre tentative inutile essayée par cet homme car la branche de l'arbre se relève, les palmes se rouvrent et les ciseaux remontent et disparaissent dans les cintres. Chez Beckett, comme l'écrit Annamaria Cascetta « ogni tentativo di fuga o di suicidio è inutile »³⁹⁹. À côté de la mort Beckett trouve toujours des techniques de l'humour: l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt; la carafe qui ne pourra jamais être attrapée; l'arbre, la corde et les cubes qui se présentent comme des objets désagréables et irritants; des proportions hors mesure comme le petit arbre et le grand ciseaux ou une petite carafe d'eau avec une grande inscription EAU, et encore la présence de l'eau dans

³⁹⁷ J. COTTE, *Ce monde tragique et grotesque*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 29.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit., p. 151.

le désert⁴⁰⁰. La disproportion entre la petitesse de la carafe qui ne pourra pas sauver cet homme perdu dans le désert et la grandeur de l'étiquette, souligne l'inadéquation entre l'objet convoité et la force du désir⁴⁰¹. Encore une fois, Beckett sait que ses personnages ne doivent qu'attendre ce que le destin a choisi pour eux.

⁴⁰⁰ Cfr, *Ivi*, p. 149.

⁴⁰¹ M.C. HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 100.

Troisième Partie

Maeterlinck et Beckett : une comparaison

CHAPITRE III

1. En conclusion : une comparaison entre Maeterlinck et Beckett

Dans la *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi inclut Maeterlinck parmi les grands dramaturges de la fin du XIX^{ème} siècle qui contribuent radicalement à la transformation de la conception du théâtre. En analysant le drame du XVII^{ème} siècle et du XVIII^{ème} siècle, Szondi montre que le drame de ces périodes présentait le tableau d'un univers dans lequel la vie était définie exclusivement du point de vue de la structure des relations interpersonnelles. Pendant la Renaissance, le dialogue est l'élément constitutif de la texture dramatique : seule la parole est le moteur de l'action de la tragédie classique⁴⁰².

À l'origine de la crise de la représentation se trouvent, bien sûr, les changements sociaux du XIX^e siècle ; ces changements entraînent une interrogation profonde sur ce qui est humain et appellent un renouvellement de l'art qui passe par la mise en crise du drame traditionnel. L'art théâtral, comme l'ensemble des expressions artistiques, semble être à la recherche d'un nouveau souffle et d'un nouveau sens. Il subit des mutations à un rythme frénétique. Le théâtre se présente comme le domaine privilégié pour traduire et recueillir l'inquiétude existentielle, un théâtre qui cherche un nouveau langage. Dans la *Théorie du drame moderne*, Szondi veut démontrer que les personnages des pièces de Maeterlinck ne pouvaient pas créer un monde actif à partir de leurs mots. La pièce de Maeterlinck fait progresser le processus de la déconstruction formelle du monde dramatique du passé. « Se la tragedia greca aveva mostrato l'eroe nella sua tragica lotta col fato e se il dramma classico aveva avuto ad oggetto i conflitti del rapporto intersoggettivo, ad essere colto e rappresentato qui è solo il momento in cui l'uomo indifeso è raggiunto dal destino »⁴⁰³. Les individus des pièces du dramaturge belge semblent ne plus être capables de définir leur monde ; par contre, ils le subissent : ils attendent, ils parlent, indifférents aux autres, dans des monologues qui comblent le temps, mais qui ne confèrent aucun sens.

Maeterlinck, dramaturge symboliste, met en scène des pièces, dont le rythme est lent, parfois onirique ou poétique, chargées de symboles et de signes évocateurs. Ces pièces

⁴⁰² SZONDI PETER, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 9-13.

⁴⁰³ *Ivi*, cit., p. 45.

s'adressent à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde. Le "mouvement symboliste" qui se développe en France à partir des années 1880 célèbre la "déthéâtralisation", c'est-à-dire l'abandon de tous les artifices techniques, auxquelles doit se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation.

Un demi-siècle plus tard Samuel Beckett, avec ses pièces théâtrales, tend à éliminer tout déterminisme logique. Il conteste le pouvoir de communication des paroles et réduit les personnages à des archétypes, perdus dans un monde anonyme et incompréhensible. Le théâtre de Beckett montre une existence dénuée de signification qui met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité s'est perdue.

Samuel Beckett exprime ainsi la difficulté à communiquer, à élucider le sens des mots et l'angoisse de ne pas y parvenir. Les personnages de Beckett sont des individus aux prises avec leur misère, des êtres errant sans repère, prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile.

Le nom de Beckett reste surtout associé au théâtre de l'absurde : sa pièce *En attendant Godot* en est l'une des plus célèbres illustrations. Le théâtre de l'absurde est un type de théâtre apparu au XX^e siècle, à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale, qui se caractérise par une rupture totale par rapport aux genres les plus classiques. C'est un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'homme et de la vie en général, celle-ci menant toujours à la mort. C'est au critique anglais Martin Esslin, qu'on doit l'expression de « théâtre de l'absurde ». Comme l'écrit Esslin, il faut souligner que les auteurs dramatiques dont l'œuvre est présentée sous le titre de Théâtre de l'Absurde ne font partie d'aucune école ou mouvement organisés ou voulus. Au contraire, chacun de ces écrivains est un individu qui se considère un solitaire, isolé dans son propre monde. Chacun a sa façon personnelle d'aborder le sujet ; chacun a ses racines et sa formation particulière⁴⁰⁴. L'origine de cette expression est fortement liée à la chute de l'humanisme et au traumatisme causés par la Seconde Guerre Mondiale. On peut voir dans la période de l'après-guerre 1939-45 une période décisive dans le renouvellement du théâtre français avec l'émergence d'un « théâtre moderne ».

L'esthétique théâtrale symboliste, dont l'œuvre la plus représentative est sans doute *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, est intéressante car elle a eu des répercussions incontestables sur le théâtre moderne ; par son désir d'un art absolu, libre de toute

⁴⁰⁴ M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde* Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 18.

contingence matérielle, par la primauté accordée au rêve et au lyrisme, par le goût prononcé de l'irréalité, ce théâtre ouvre la voie au théâtre de Beckett, lui même intéressé à une dramaturgie de l'irréalité, du néant et du silence.

L'analyse de la forme dramatique et des éléments structuraux des pièces de Maeterlinck et de Beckett révèle que les œuvres du dramaturge belge sont des petits drames pré-beckettians, du non-dit, du silence, de l'attente et de la proximité de la mort.

Comme dans les pièces de Maeterlinck, il n'y a pas d'intrigue chez Beckett, mais seulement des hommes qui sont en train de parler, pour attendre quelqu'un ou quelque chose qui n'arrivera jamais. Si parler, pour le théâtre classique, était le seul moteur qui permettait à l'action d'avancer, dans le drame de Maeterlinck et de Beckett la parole a perdu sa valeur authentique. Comme les personnages de *En attendant Godot*, ceux des *Aveugles* attendent à l'intérieur d'un espace ouvert, mais clos, sans rien faire pour changer leur vie. Maeterlinck, comme le fera Beckett plus tard, montre l'infinie solitude de l'homme, abandonné par on ne sait qui ou quoi dans un monde sans repère.

1.1 Structures

1.1.1 Espace clos et ouvert

Dans les pièces de Maeterlinck et de Beckett, l'espace est toujours clos et indéfini. Maeterlinck est l'un des premiers dramaturges qui a créé des pièces autour de la notion d'indétermination.

Maeterlinck et Beckett, très loin du décor du drame bourgeois, rêvent d'un nouveau théâtre.

Les pièces bourgeoises se déroulent dans le décor d'une maison bourgeoise, bien meublée mais différente des sublimes palais dans lesquels se déroulaient les tragédies. Ce décor a pour avantage d'être familier au spectateur puisqu'à l'époque une grande partie du public était bourgeoise et donc vivait dans le cadre représenté sur scène tandis qu'une autre partie y travaillait en tant que domestique.

Luigi Allegriti écrit : « Verso la fine del 700, la scena si richiude, diventa più intima, raffigura non di rado ambienti borghesi, si riempie di arredi e spinge con ciò stesso la recitazione e l'intero impianto della rappresentazione verso canoni di verosomiglianza non previsti dalle scene precedenti. La famiglia con le sue nuove dinamiche domestiche è il nucleo imprescindibile di questi valori e gli interni dove si custodiscono e si fanno agire queste

dinamiche sono i luoghi dell'elezione per una scena che si voglia specchio e modello della vita quotidiana »⁴⁰⁵.

Chez Maeterlinck tout change : il n'y a rien de rassurant, ni d'intime dans l'espace de ses pièces. Nulle précision, nulle situation ni géographique, ni historique, un château médiéval très froid et très profond, une île aux forêts impénétrables, une mer qui isole, un ciel qui prépare aux malheurs. Par sa structure close, l'île symbolise un lieu claustrophobique que les couloirs et les sons contribuent à isoler et à éloigner du monde connu. Les personnages de *Les aveugles*, incapables de retrouver leur chemin jusqu'à l'hospice, se découvrent prisonniers d'un espace rendu menaçant par la proximité de l'eau qu'ils entendent monter. Ce sont toujours clos la « salle assez sombre en un vieux château » aux portes soigneusement fermées où une famille attend désespérément la venue de la sœur du père, supérieure dans un couvent, qui n'est encore jamais venue dans cette maison, comme le mentionne explicitement le texte de *L'Intruse* ; et encore la salle où une famille veille en attendant le retour d'une des filles dans la pièce *Intérieur* ; et le château perdu au cœur des forêts où dépérisse une fragile princesse ayant pour nom Mélisande.

Comme l'affirme Olivier de Magny, c'est aussi sur une totale négation qui se développe la dramaturgie de Samuel Beckett. Le théâtre de Beckett présente ces paradoxes : un lieu de nulle part, des personnages qui ne sont personne, une action qui est, en vérité, une attente de quelque chose qui n'arrivera pas⁴⁰⁶. *Fin de partie* a lieu dans une pièce faiblement éclairée et non meublée ; *En Attendant Godot* et *Acte sans parole*, au contraire ont lieu dans un espace ouvert, mais qui est aussi claustrophobique et clos comme celui de *En attendant Godot*.

Comme l'explique Olivier de Magny, à propos de l'ambiance des pièces de Beckett, l'extérieur si peu défini et si désertique de *En attendant Godot* et de *Acte sans paroles* a un caractère commun avec l'intérieur clos de *Fin de partie*. L'un et l'autre espace sont des lieux que personne peut quitter et d'où personne ne peut sortir. Pour cette raison Vladimir et Estragon, Hamm et Clov et le personnage de *Acte sans paroles* deviennent

⁴⁰⁵ L. ALLEGRI, *La scena : dalla macchinaria barocca al salotto borghese*, dans A. ROBERTO / G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo* - vol. II, *Il grande teatro borghese: settecento – ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 933-955: 943.

⁴⁰⁶ OLIVIER DE MAGNY, *Nulle part, Personne*, dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 87.

les prisonniers d'un espace claustrophobique⁴⁰⁷. L'espace des pièces de Beckett « è uno spazio in cui non si entra e da cui non si esce »⁴⁰⁸, écrit Allegri Luigi.

On peut voir beaucoup d'analogies relatives à l'ambiance des pièces de Maeterlinck et de Beckett. Dans *L'Intruse*, la scène se déroule dans la salle d'un vieux château où se trouvent des personnages qui ne sortent jamais à l'extérieur et d'un jardin qui est seulement évoqué, comme la partie extérieure de *Fin de partie*. Dans *Les Aveugles* les personnages se trouvent au milieu d'une île : cette place est très semblable au désert de *En attendant Godot*. Les personnages de *Les aveugles*, comme ceux d'*En attendant Godot*, n'ont pas des points de repères à l'exception d'un arbre, mais les personnages de Maeterlinck, aussi bien que les personnages de Beckett ne cherchent pas s'en aller. Ils restent toujours là, immobiles. Il s'agit encore une fois d'un espace ouvert, mais clos.

Comme nous l'avons déjà vu, l'île est le symbole d'une prison menaçante, de l'isolement, de l'éloignement et de clôture, un espace enveloppé d'eau, de la mer et des fleuves, mais symbole aussi d'un chemin vers l'ailleurs, même si les personnages de Maeterlinck comme ceux de Beckett sont trop stériles pour trouver un essor.

Dans *Pelléas et Mélisande*, la forêt, lieu ouvert, représente aussi un lieu clos ; elle symbolise en effet les forces inconscientes qui enchaînent, car elle présente de grands risques pour les hommes qui s'y aventure. Il s'agit de forêts qui symbolisent pour Maeterlinck l'isolement des personnages qui attendent sans agir. Les forêts en effet cernent l'espace et isolent les personnages du reste du monde.

De la même façon, dans *En attendant Godot* les personnages sont des prisonniers d'un espace ouvert.

Comme l'explique Olivier de Magny, il n'y a pas de barrières naturelles ou physiques qui retiennent Estragon et Vladimir à l'intérieur de cet espace vide, de ce désert, de ces forêts qui enchaînent, pourtant chacun de leurs départs n'est qu'une fausse départ, un éloignement illusoire. Les personnages disent toujours d'avoir l'intention de partir, mais ils restent toujours là⁴⁰⁹. Pour Beckett l'ici est illusoire et peu certain comme l'ailleurs.

De la même façon que Vladimir, Estragon et Clov, on peut souligner chez *Pelléas et Mélisande* cette volonté de Pelléas de partir ; mais si d'un côté Pelléas répète toujours de vouloir partir, de l'autre côté, il retarde le voyage qu'il veut entreprendre sur la

⁴⁰⁷ Ivi, p. 88.

⁴⁰⁸ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 168.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

recommandation de son père et à la fin ce sera le grand voyage, c'est-à-dire le dernier qui l'emportera : la mort⁴¹⁰.

De façon générale, l'analyse de l'ambiance des pièces de Maeterlinck et de Beckett a permis de constater que les deux grands dramaturges ont mis en scène des personnages qui se déplacent à l'intérieur d'un espace claustrophobique où ils restent immobiles, sans rien faire pour changer leur condition. Ils attendent un destin qui a choisi pour eux, car la mort est déjà présente dans notre vie.

1.1.2 Le seuil : symbole de passage de la vie à la mort

Dans les œuvres de Maeterlinck et de Beckett, les tensions entre visible et invisible, entre clarté et obscurité transforment toute la scène en l'espace d'un seuil, lieu de passage de la vie à la mort, renforcé par la présence de portes et de fenêtres. Le symbole de la porte, ouverte ou fermée, qui laisse filtrer la lumière par des fentes, derrière laquelle se passent des choses mystérieuses traversent les œuvres de Maeterlinck et de Beckett.

Il s'agit d'un seuil qui, comme l'explique Maryse Descamps, conduit le personnage « d'une étape de sa vie à une autre ou plus radicalement de la vie à la mort »⁴¹¹, ou comme le souligne Mireille Losco-Lena, le seuil est, pour Maeterlinck un symbole mobile qui représente la tension entre le quotidien des vivants et l'espace mystérieux de la mort⁴¹².

Maeterlinck donne beaucoup d'importance aux portes et aux fenêtres. Ces éléments, dans la vie quotidienne ont une fonction de protection, mais dans les pièces de Maeterlinck à côté de leur fonction de décor, ils évoquent l'arrivée de la mort. Comme l'écrit Rosalba Gasparro, pour Maeterlinck « le disgrazie sono insonni e sorprendono l'uomo proprio nei suoi momenti più raccolti e consueti, a tavola, a letto o in preghiera »⁴¹³.

Maeterlinck aime jouer avec ces éléments qu'il utilise comme des symboles pour exprimer ce passage entre le dehors et le dedans ; on l'a vu dans *Intérieur* où les trois fenêtres éclairées constituent le seuil pour la construction de la mise en scène. Les spectateurs, comme les personnages extérieurs à la maison, sont invités à regarder à

⁴¹⁰ Voir à ce propos la part de Pelléas dans M. DESCAMPS, *Maurice Maeterlinck: Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1986, pp. 45-47.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 54.

⁴¹² M. LOSCO LENA, *La Scène Symboliste: (1890-1896), Pour un théâtre spectral*, cit. p. 108.

⁴¹³ S. CIGADA, M. VERNA, (a cura di) *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, cit. p. 354.

travers ces fenêtres le tableau d'une intimité, et à partager un malheur regardé à distance. Ces personnages, qui se trouvent à l'extérieur de la maison, contemplent l'image sereine d'une famille veillant sous la lampe.

Ces hommes qui se trouvent dans l'obscurité totale doivent annoncer à cette famille la mort de leur fille, mais ils hésitent à passer l'acte et ils attendent, car ils ne trouvent pas les mots justes pour décrire ce triste événement. Pour cette raison, le temps de la pièce, au lieu d'être celui d'une action, se mue ainsi en temps de contemplation : *Intérieur* cristallise la tension dramatique sur une seule porte dont l'ouverture est retardée et dilatée, offrant à la pièce sa temporalité particulière.

Dans *Pelléas et Mélisande*, la présence d'une grande porte qui ne s'ouvre qu'avec difficulté et d'un seuil qui ne pourra jamais être complètement lavé, soulignent encore une fois, que les événements attendus à l'intérieur du château seront malheureux⁴¹⁴ ; ou encore le moment où Pelléas et Mélisande entendent les portes du château se fermer : la fermeture de la porte symbolise l'impossibilité pour Mélisande de rentrer à l'intérieur de ce lieu.

À partir de ce moment la marche du destin qui leur indique la proximité de la mort devient toujours plus frappante⁴¹⁵.

On peut voir, à ce propos, une analogie avec la pièce de Beckett : dans *Fin de partie* la chambre vide, où se trouvent les personnages, montre l'inexistence d'un ailleurs. Au-delà de la fenêtre, qui fait de seuil, il y a un double néant : une mer et une terre grises et désertes sur lesquelles on ne peut voir que du vide, de la tristesse et de la mort⁴¹⁶. Mais au contraire de ce qui arrive dans *Intérieur* où les personnages qui se trouvent à l'extérieur peuvent voir ce qui se passe à l'intérieur de la maison, dans *Fin de Partie*, cette partie extérieure est seulement évoquée et personne ne peut voir ce qui se passe au dehors. Cette partie extérieure, où le néant est omniprésent, souligne comme l'immobilité et la mort sont deux réalités déjà présentes à l'intérieur de la chambre.

Il est important de noter que dans les pièces de Maeterlinck et de Beckett, le danger vient de la porte, qui est le point sensible de la protection. La porte fait communiquer

⁴¹⁴ M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., pp. 90- 91.

⁴¹⁵ *Ivi*, p.80.

⁴¹⁶ O. DE MAGNY, *Nulle part, Personne* dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, p. 88.

avec l'inconnu ou l'hostile. Marcel Postic l'appelle une brèche par laquelle la mort s'infiltré, alors que l'homme cherche à se replier sur lui-même pour se protéger⁴¹⁷.

Les portes et les fenêtres sont des symboles qui font monter le spectateur du plan du quotidien au plan du mystère. À chaque fois le destin se manifeste et les personnages attendent sans rien faire.

Il est aussi nécessaire de remarquer que la partie extérieure des pièces de Maeterlinck et de Beckett se trouve toujours dans l'obscurité. Le noir et le gris représentent le malheur, la douleur et la stérilité. Si le gris est la couleur qui symbolise une lente dégradation, le noir est la limite. La mort est toujours certaine, seule le moment nous est inconnu.

Chez Maeterlinck et chez Beckett, l'obscurité évoque l'arrivée de la mort. Cette dernière préfère les ténèbres au lieu de la lumière du soleil, elle choisit toujours la nuit pour être révélée.

Lorenzo Mango rappelle que l'obscurité « è uno degli elementi che più caratterizza in senso moderno l'esperienza del teatro ». Symbole de l'attente, « il buio è origine della scrittura della luce, in un senso che è tecnico, ovviamente, ma che ha precise ricadute anche su di un livello metaforico. Scrivere il teatro attraverso la luce, vuol dire anzitutto scrivere con il buio e nel buio »⁴¹⁸.

1.1.3 L'immobilité

Le théâtre de Maeterlinck et de Beckett est un théâtre qui renonce à l'action. Face à son destin, l'homme reste immobile. Les personnages semblent ne pas avoir la force d'agir. Ces deux grands dramaturges décrivent l'attente des hommes impuissants contre un destin hostile. On a des personnages dépenaillés et cahotants, accrochés l'un à l'autre sur un chemin qui ne mène nulle part ou pour mieux dire qui mène à la mort misérable.

Les êtres de Maeterlinck sont les victimes d'un destin qui personne peut éviter ; les êtres de Beckett sont les victimes d'une grande guerre contre laquelle l'homme ne peut rien faire. Maeterlinck et Beckett aggravent encore la situation, en ajoutant l'immobilité à l'intérieur de lieux clos où les personnages n'osent rien : ni avancer, ni reculer. Une immobilité renforcée aussi par les handicaps des personnages.

⁴¹⁷ *Ivi*, pp. 122-123.

⁴¹⁸ L. MANGO, *La scrittura scenica*, cit., p. 265.

Le mouvement réduit à l'extrême, à l'intérieur d'un espace limité, est aussi représenté par la cécité des personnages de Maeterlinck⁴¹⁹ et par les handicaps des personnages beckettien. La cécité frappe durement, elle aussi, les personnages des pièces de Beckett. Ce thème a été très important pour Maeterlinck, aussi bien dans *L'Intruse* que dans *Les aveugles*. Chez Maeterlinck, la cécité symbolise la cécité de l'âme.

Dans les œuvres de Maeterlinck, il y a une « gradatio » : certains personnages sont aveugles mais d'une manière différente. Les aveugles de naissance par exemple n'ayant jamais connu la matérialité des choses ont l'œil intérieur plus développé que les hommes qui sont devenus aveugles quand ils étaient des adultes, parce qu'ils rappellent encore les choses de l'univers⁴²⁰. Dans *Les aveugles* Maeterlinck a mis en scène des aveugles d'un hospice pour suggérer que nous nous ignorons les uns les autres et que nous ne nous sommes jamais vus⁴²¹. Dans *L'Intruse*, l'aïeul est aveugle, mais l'ouïe de l'aïeul, beaucoup plus fine que celle des autres personnages, saisit intensément les bruits les plus légers. Sans doute, ce sont des perceptions sensibles qui sont à l'origine de cette intuition de la mort en action⁴²². Dans *L'Intruse* c'est l'aïeul qui sent la mort approcher, à la différence des autres personnages de la pièce qui n'ont pas de problèmes physiques ou de cécité, mais qui en même temps n'écoutent pas leur intériorité. Ils sont trop rationaliste pour le faire.

Dans *En attendant Godot*, par contre, la cécité est une atteinte de l'intégrité corporelle. La cécité isole le personnage du monde extérieur et l'oblige à demander de l'aide. Hamm est aveugle et porte des lunettes noires et Clov a besoin d'une lunette pour voir ce qui se passe au-dehors. Les personnages de Beckett ont toujours besoin de quelqu'un. Ils ne peuvent pas rester seuls, pour cette raison Beckett met en scène des couples de personnages. La cécité chez Beckett crée donc un lien entre les personnages en rendant la communication difficile. Par contre, la cécité de Maeterlinck symbolise la cécité de la profondeur de l'âme.

⁴¹⁹ P. GORCEIX, *Le statisme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*, dans M. AUTRAND, *Statisme et mouvement au théâtre*, Paris, La Licorne, 1994, p. 157-165 : 160.

⁴²⁰ Pour comprendre le thème de la « gradatio » voir ARTIOLI UMBERTO, *Teatro ed Esoterismo dal Simbolismo all'Espressionismo*, dans Alonge-Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III vol., cit., pp. 1301-1334 : 1302-1305.

⁴²¹ M.C. HUBERT, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, cit., p. 86.

⁴²² G. COMPÈRE, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, cit., p. 132.

1.2 Thèmes

1.2.1 La parole et le silence

Maeterlinck et Beckett appauvrissent les dialogues afin de mieux appréhender le mystère de la vie quotidienne.. Les dialogues des pièces de Maeterlinck et de Beckett sont stériles, banales et vides. Ils sont pleins d'interrogations et des phrases qui se répètent sans cesse. Les phrases exclamatives traduisent l'angoisse des personnages et leur stupeur. Les points de suspension révèlent le cheminement muet de la pensée et le trouble des âmes.

Pour ces deux grands dramaturges les moments de pause traduisent la vie intérieure des personnages et marquent le silence et la mort. Le mal d'être et de tolérer ce destin se traduit donc par l'abondance de points de suspension, de points d'interrogations et de points d'exclamations. Les phrases sont apparemment dépourvues de cohérence, les répliques sont laconiques, monosyllabiques, répétitives, incohérentes, et elles sont construites souvent sur des expressions impersonnelles.

Chez Maeterlinck naît ce qu'il appelle " le dialogue du second degré"; il s'agit d'un dialogue minimal qui d'abord peut paraître superflu, mais seulement ce dialogue est conforme à une vérité profonde et plus proche de l'âme. Les personnages des *Aveugles* de Maeterlinck parlent des choses dont ils n'ont qu'une connaissance très tâtonnante. De la même façon que les personnages de *En attendant Godot*, les hommes de *Les Aveugles* parlent pour faire passer leur temps. Maeterlinck rêve un théâtre qui ne serait que silence, un silence essentiel qui doit devenir le refuge inviolable de notre âme. Pour Maeterlinck : « Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'eau et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent. Si je dis à quelqu'un que je l'aime, il ne comprendra pas ce que j'ai dit à mille autre peut-être ; mais le silence qui suivra, si je l'aime en effet, montrera jusqu'où plongèrent aujourd'hui les racines de ce mot, et fera naître une certitude silencieuse à son tour, et ce silence et cette certitude ne seront pas deux fois les mêmes dans une vie »⁴²³. Le silence de Maeterlinck permet aussi d'écouter les sons de la nature qui anticipent l'arrivée de la mort. Dans les pièces de Maeterlinck le silence permet d'écouter l'intériorité de l'homme et l'arrivée de ce qu'il a appelé le Personnage Sublime.

⁴²³ M. MAETERLINCK, *Le silence dans Le trésor des humbles*, cit., pp. 10-25 : 23.

La parole de Maeterlinck est « una parola che non designa e non ricostruisce il reale, che non nomina le cose per riconoscerle, che non é dialogo che fa progredire l'azione e soprattutto che non appartiene al personaggio, ma solo al poeta »⁴²⁴.

Beckett, comme Maeterlinck a mis en scène l'importance de la parole communicative. La parole est un passe-temps quand le reste a perdu son sens, quand il n'y a rien d'autre à faire qu'attendre l'arrivée de quelque chose ou de quelqu'un qui pourrait améliorer la vie.

Dans les pièces de Beckett, la parole stérile ne sert ni à dire quelque chose, ni à communiquer, mais à faire apparaître le dysfonctionnement et la vacuité du langage et à masquer, simultanément, l'impossibilité de se taire. Les dialogues de sourds, sans queue ni tête d'*En attendant Godot* ou de *Fin de Partie* en témoignent. Comme l'écrit Allegri, Beckett tende sempre più a ridurre i dati della comunicazione, ad azzerare i segni del linguaggio teatrale com'è chiaro nella sua opera teatrale, *Acte sans paroles*⁴²⁵.

L'originalité de Beckett est de créer des pièces très différentes. Il passe d'une pièce comme *Acte sans paroles* où il élimine totalement la parole, (dans cette pièce, en effet, l'opposition parole et silence est remarquable, tout est confié à des couples de sifflet et à la gestualité de l'homme), pour arriver à la fin à une pièce comme *Pas moi*, où une Bouche parle sans cesse.

Il faut remarquer que pour Beckett, parler ne signifie pas créer une communication authentique. Pour Beckett, l'expression « langage » ne repose pas sur de mots inutiles et sans significations. Le langage comprend les gestes, le mouvement du corps, les composants sonores, de décor et de costume.

Comme pour Maeterlinck, le silence a aussi chez Beckett une fonction très importante, car le silence précède toujours les dialogues, comme si les personnages s'alimentent toujours de « temps » et de silence qui précèdent et suivent les dialogues. Dans ses pièces le silence est toujours présent. Les personnages Beckettiens ont l'exigence de l'écouter, comme si chaque mot est prononcé grâce aux temps qui les précède, comme si les personnages s'animent avant de prendre la parole.

Dans la vie quotidienne le silence est quelque chose qui n'intéresse personne.

On considère plus important de réfléchir, de créer, de faire beaucoup de choses, de « remplir » le silence. En général nous écoutons un son, de la musique, des paroles mais

⁴²⁴ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., pp., 93-94

⁴²⁵ *Ivi*, cit., p. 169.

pensons que dans le silence il n'y a rien à écouter. Quand personne ne sait quoi dire, le silence met mal à l'aise.

La particularité du théâtre de Maeterlinck et de Beckett est de révéler l'importance du silence. Pour ces deux dramaturges le silence est le moyen plus pratique pour écouter l'âme. Un silence qui permet d'entrer dans des univers inconnus et d'écouter l'indicible.

1.2.2 Personnages ou marionnettes

Pour Maeterlinck, les personnages sont des victimes passives. On a d'un côté des personnages rationalistes qui donnent importance à la surface des choses et de l'autre côté des personnages aveugles qui voient mieux que les autres. Tous ces êtres doivent accepter ce que le destin a choisi pour eux: un avenir qui les conduira à la mort.

Maeterlinck rêve un théâtre d'androïdes, qui remplace l'acteur vivant par des abstractions, des marionnettes, des androïdes qui rendent de manière simple et stylisé la condition humaine misérable. La fatalité inexorable de l'existence fait peur, transforme les personnages en fantômes, en marionnettes paralysées. L'angoisse des personnages monte au fur et à mesure de la prise de conscience de la fatalité.

Comme l'écrit Arnaud Rykner, « Le personnage de Maeterlinck n'est plus ce qu'il paraît ; il est encore moins ce qu'il fait ou ce qu'il dit. Ses paroles ne sont que le masque qui, s'il le constitue précisément en personnage, l'empêche d'accéder à cette vie profonde qui se dérobe à la saisie habituelle de la scène »⁴²⁶. Détruire la masque et donc le personnage est pour Maeterlinck la seule solution pour retrouver la vérité cachée de l'humain. Les drames de Maeterlinck sont des drames pour marionnettes. Comme l'écrit Rainer Maria Rilke « la marionnette n'a qu'un seul visage et son expression est fixé à jamais, elle n'a qu'un seul sentiment peint sur le visage, mais elle l'a poussé à l'extrême ; ses mouvement sont peu nombreuses et se concentrent en quelque régions minces de ces silhouettes et ils se voient de loin »⁴²⁷. Le but du théâtre devrait être d'offrir des gestes simples, reconnaissables par une communauté. Pour Maeterlinck, l'homme doit déplacer le centre de gravité des événements extérieurs vers l'espace de l'âme.

Comme Maeterlinck, Beckett aime mettre en scène des personnages qui ont perdu leurs caractéristiques humaines.

⁴²⁶ RYKNER ARNAUD, *L'Envers du Théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, cit. p. 291.

⁴²⁷ R. M. RILKE, *Le théâtre de Maeterlinck dans Œuvres en prose*, cit., p. 707.

Fin de partie, par exemple, ouvre la scène sur une pantomime. Beckett met en scène le comique des gestes qui tendent vers l'exagération : toutes les actions de Clov sont rythmées par une certaine symétrie dans l'espace qui le fait ressembler à une sorte de Clown. Il faut aussi penser à la pièce *Acte sans Paroles*, où le seul personnage, qui n'a pas un nom, figure n'importe quel homme. Seulement les gestes de cet homme sont perceptibles, pour cette raison une marionnette ou un pantin articulé pourraient prendre sa place.

Les thématiques que ces deux grands dramaturges mettent en scène ont une valeur universelle car elles impliquent tous les hommes. Pour cette raison ils privilégient les gestes, le silence et le langage du corps à la parole stérile.

1.2.3 La forme circulaire

Maeterlinck et Beckett semblent avoir été frappé par la notion magique du cercle. Le mot revient à plusieurs reprises dans les pièces de Maeterlinck, sous des formes différentes. L'anneau que lance Mélisande, la couronne qu'elle jette dans la fontaine, symbole des liens qui rendent prisonnier, la chevelure en cercle de la jeune noyée de *Intérieur*⁴²⁸.

De la même façon, dans les pièces de Beckett, les formes circulaires sont toujours présentes : les roues de bicyclettes et les lunettes noires de Hamm, les couvercles des poubelles, le réveil, la structure de la pièce elle-même⁴²⁹. La circularité structurelle des pièces du théâtre de Beckett symbolise un éternel recommencement.

Toutes les pièces de Samuel Beckett semblent être dominées par des images circulaires. Dans les pièces de Maeterlinck, aussi bien que dans les pièces de Beckett, les formes circulaires soulignent l'immobilité des personnages. Les mouvements lents de ces êtres et la répétition de ces mouvements mettent en scène des individus qui sont prisonniers d'une vie qui ne connaît pas de fin. La circularité de l'existence s'étend ainsi à l'infini. La répétition est le signe d'un vertige face à quelque chose qui tourne en rond. Les mouvements répétitifs ont pour but le fait de retarder la fin, d'augmenter l'attente et la peur et d'assister à un destin contre lequel il est inutile de combattre. Cette répétition symbolise l'incertitude des personnages maeterlinckiens et beckettien. Les pièces de Maeterlinck et de Beckett sont toutes construites autour de la répétition des mêmes

⁴²⁸ *Ivi*, p. 122.

⁴²⁹ M. FESHENFELD référence dans *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Samuel Beckett, cit., p. 364.

gestes, des mêmes mots et des mêmes motifs. Cette répétition qui ne donne pas la possibilité de finir, permet, au contraire de recommencer.

Dans *Fin de partie*, par exemple, tout tend vers la fin qui n'arrive pas ; si la vie de l'individu est limitée dans le temps, la vie pour Beckett ne connaît pas de fin. Le personnage de Beckett est obligé à répéter les mêmes gestes à l'infini. Toute la pièce est orientée vers une fin qui doit se produire. Cette fin est annoncée par Hamm dès le début de la pièce, « Fini, ça va finir, ça va peut-être finir », mais cette fin n'arrive pas puisque lorsque le rideau tombe, Clov se retrouve toujours à la même place.

Si d'un côté, chez Maeterlinck et chez Beckett, l'image du cercle et du centre symbolisent l'aspiration humaine vers l'éternité et l'oubli du mouvement, de l'autre côté le désir d'éternité n'est jamais satisfait et il finit par se confondre avec la répétition perpétuelle⁴³⁰.

Le cercle joue l'action de retenir prisonniers ceux qui sont à l'intérieur, des personnages qui connaissent leur destin à partir du moment où ils entrent en scène : la mort et un destin contre lequel les personnages n'ont plus la force de lutter. C'est pour cette raison que les personnages de Maeterlinck et de Beckett condamnés au mouvement circulaire et incessant restent prisonniers d'un espace claustrophobique en répétant toujours les mêmes actions.

1.2.4 L'eau

Une autre similarité entre les deux dramaturges est la présence de l'eau. On l'a vu dans *Pelléas et Mélisande* où l'eau devient d'un côté symbole de féminité, de l'autre côté symbole de mort. Mélisande à la fontaine éveille le désir amoureux, d'abord celui de Golaud, ensuite, celui de Pelléas. Mélisande c'est l'eau fait femme ; ses yeux ressemblent à l'eau claire comme la source auprès de laquelle la trouve Golaud et dans laquelle elle menace de se jeter s'il la touche. Mais l'eau est aussi symbole de mort. Il faut penser au voyage que Pelléas veut entreprendre : la mer invite au voyage, mais son calme trompe les voyageurs. Le rêve de Pelléas comme le souligne Descamps est de partir loin sans but précis pour franchir le seuil de l'Inconnu et se perdre dans l'ailleurs⁴³¹ ; mais il faut penser aussi à la porte de la mort : elle symbolise le seuil lavé par les servantes, cette limite entre l'intérieur et l'extérieur, entre la vie et la mort ; l'eau

⁴³⁰ À propos de l'importance des images circulaires voir S. GENETTI, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, cit., p. 92.

⁴³¹ M. DESCAMPS, *Maurice Maeterlinck: Pelléas et Mélisande*, cit., p. 69.

qui cause la mort de la jeune fille d'*Intérieur*⁴³², ou encore les douze aveugles qui proches de la mer, entendent venir la mort.

L'eau pour Maeterlinck est donc un symbole de mort, comme chez Beckett.

L'homme de Beckett rêve d'aller vers la mer pour y disparaître ; comme le désert, l'eau symbolise l'immobilité, le silence, le repos. La mer est pour Beckett le seuil que le personnage essaie de franchir sans résultats.

1.2.5 La mort et le néant

Dans *L'Intruse*, l'Aïeul dit: « Il est arrivé quelque chose ! », « Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose ! », « Il s'est passé quelque chose dans la maison », « Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous ». Cette force obscure est la mort, une mort qui tout le monde doit accepter, donc chaque action contre elle serait futile et inutile. Pour cette raison les personnages de Maeterlinck restent immobiles et attendent ce que le destin a choisi de leur vie.

La mort est pour Maeterlinck un sujet de méditation. Selon Maeterlinck la mort n'est pas à craindre car elle rassemble à la vie. Elle est même mieux que la vie, elle n'est qu'une vie sans tristesse et sans souffrance. La mort est une lente évolution qui évolue pendant la vie de l'homme. « le malheur de la vie c'est qu'elle nous prépare cette heure »⁴³³.

La phrase qu'on trouve dans *Le trésor des Humbles* : « C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a d'autre but que notre mort »⁴³⁴ illustre clairement le point de vue de Maeterlinck.

Dans *La Mort*, Maeterlinck avait déjà dit qu' « il n'y a pour nous, dans notre vie et dans notre univers qu'un événement qui compte, c'est notre mort »⁴³⁵ et cette mort n'a pas changé depuis des siècles. Il imagine un homme d'un autre siècle qui revient sur terre où tout a changé, sauf la mort.

L'auteur demande de penser la mort « comme une forme de vie que nous ne comprenons pas encore »⁴³⁶. Dans le même paragraphe il compare la mort à une naissance, car un enfant qui n'est pas encore né et qui ne connaît que la tiédeur de sa mère ne voudra pas non plus naître, ne sachant pas ce qui va suivre après sa naissance.

⁴³² M. POSTIC, *Maeterlinck et le symbolisme*, cit., p.124.

⁴³³ M. MAETERLINCK, *La Mort*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922, p. 192.

⁴³⁴ M. MAETERLINCK, *Les avertis*, dans *Le trésor des humbles*, cit., pp. 47-58 : 53.

⁴³⁵ M. MAETERLINCK, *La Mort*, cit., p. 3.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 189.

Donc, pour l'homme qui sait ce qui vient après la naissance « Accoutumons-nous à considérer la mort comme une forme de vie que nous ne comprenons pas encore. Apprenons à la voir du même œil que la naissance. Il est tout à fait raisonnable et légitime de se persuader que la tombe n'est pas plus redoutable que le berceau »⁴³⁷. Pour Maeterlinck, il y a donc l'existence d'un au-delà .

Chez Beckett on a la même situation. L'homme de Beckett est aussi victime de son destin. Il ne peut choisir ni de vivre, ni de mourir. On l'a vu dans *En attendant Godot* et dans *Acte sans parole I* où il y a des tentatives de suicide, mais vains.

Comme l'écrit Olivier de Magny : « pour Beckett la mort ne peut en aucun cas aider à résoudre les problèmes de la vie, car, ou bien elle le supprime complètement en anéantissant la vie elle-même, ou bien c'est une continuation de la vie »⁴³⁸.

Annamaria Cascetta écrit : « Beckett rappresenta il morire mimeticamente, analogicamente, sensibilmente, attraverso un radicale procedimento di sottrazione che volta a volta si concentra sulla luce, sul suono, sulla voce, sul soffio, attraverso l'evanescenza del suono, la deprivazione del corpo, la soluzione spettrale e fantasmatica della consistenza fisica verso un teatro delle ombre, attraverso il trapasso dalla luce al buio, il movimento di sparizione e di riapparizione, la sconcertante brevità della durata »⁴³⁹.

C'est pour cette raison que Maeterlinck et Beckett cherchent, à travers leur dramaturgie, à trouver des expédients pour remplir tout ce qui est vide, tout ce qui est rien.

Si pour Maeterlinck, le vide est la recherche de l'âme et d'un retour sur soi, la dramaturgie de Beckett est bâtie sur le paradoxe de la nécessité et sur l'impossibilité : impossibilité de vivre, mais nécessité de continuer. Cette contradiction évoque le désir de continuer, ou au moins le besoin d'une solution, même si elle est hors d'atteinte.

Les êtres beckettien trouvent dans l'attente une possible solution qui aura une conclusion négative.

« Godot non è un personaggio, umano o divino, è la finzione concreta di una situazione esistenziale, è la proiezione dell'attesa, di un'attesa destinata ad essere matematicamente delusa »⁴⁴⁰, terriblement attendue, donc terriblement absente.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 190.

⁴³⁸ O. DE MAGNY, *Nulle part, Personne* dans D. NORES, *Les critiques de notre temps et Beckett*, cit., p. 93.

⁴³⁹ A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, cit., p. 171.

⁴⁴⁰ BIMONTE ADA, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, cit. p. 38.

Beckett et Maeterlinck ont mis en scène le tragique à partir du silence, de l'indicible, du néant. Toute la dramaturgie de Maeterlinck et de Beckett est bâtie sur le néant, mais le rien de ces deux dramaturges n'est pas vide. Ils construisent à partir du rien des pièces très significatives. La révolution dramaturgique de Maeterlinck et de Beckett se situe dans ce paradoxe : ce néant créateur d'où tout part et que tout crée. Ils sont deux dramaturges qui essaient de trouver le moyen de survivre, à partir du néant et du silence. Dire le rien signifie dire ce qui exige de moyens d'expression nouveaux. Les mots n'arrivent pas à communiquer ; le dialogue des personnages ne se complète que par les objets scéniques, par les gestes corporels, par le silence et les sons qui traduisent les insuffisances de la parole sur la scène. Les éléments scéniques, ayant des significations équivalents aux mots plus profonds, permettent à Maeterlinck et à Beckett de décrire l'indicible.

Bibliographie

1. Maurice Maeterlinck

1.1 Œuvres

M. MAETERLINCK, *Menu Propos. Le théâtre*, « La jeune Belgique », septembre 1890.

MAETERLINCK MAURICE, *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908,(édition originale, 1896).

MAETERLINCK MAURICE, *Il Tesoro degli Umili (traduzione italiana di Giuseppe Fanciulli)*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1917.

MAETERLINCK MAURICE, *Teatro scelto*/di M. Maeterlinck; tradotto da E. Robecchi Brivio; fregi di F. Chiappelli, Milano, Facchi, 1919.

MAETERLINCK MAURICE, *L'intelligence des fleurs*, Paris, Fasquelle, 1928.

MAETERLINCK MAURICE, *La mort*, Paris, Eugene Fasquelle, 1928.

MAETERLINCK MAURICE, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelle, 1934.

MAETERLINCK MAURICE, *Théâtre / Maurice Maeterlinck*: présentation de Martine de Rougemont, Paris, Slatkine Reprints, 1979.

MAETERLINCK MAURICE, *Œuvres*, (Préface de Marc Quaghebeur), Bruxelles, Edition Jacques Antoine, 1980.

MAETERLINCK MAURICE, *La principessa Maleine*, (Introduzione di Roberto Tessari), Palermo, Sellerio, 1994.

MAETERLINCK MAURICE, *Alladine et Palomides, Intérieur, et La mort de Tintagiles: trois petits drames pour marionnettes*, édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Tournesol, la Renaissance du livre, 2009.

MAETERLINCK MAURICE, *L'Intruse; Les aveugles; Les sept princesses/Maurice Maeterlinck*; édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, 2009.

MAETERLINCK MAURICE, *L'Intrusa; I ciechi; Interno e altri brani scelti*, traduzione e prefazione di Enzo Ferrieri, Milano, Sonzogno, (s.d.).

1.2 Ouvrages critiques sur Maurice Maeterlinck

ANGELET CHRISTIAN, (sous la direction de) *Pelléas et Mélisande: Actes du Colloque International de Gand*, Fondation de M. MAETERLINCK, Annales, Tome XXIX, 1994.

BAILLY AUGUSTE, *Maeterlinck*, Paris, Firmin-Didot, 1931.

CABRAL MARIA DE JESUS, *Mallarmé hors frontières, des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, Rodopi B.V., 2007.

COMPÈRE GASTON, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais Des Académies, 1955.

COMPÈRE GASTON, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990.

DESCAMPS MARYSE, *Maurice Maeterlinck: Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1986.

GORCEIX PAUL, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

GRAZIOLI CRISTINA, *Le critique comme artiste, Rainer Maria Rilke et Maeterlinck*, dans *Puck 17, Point critique*, Entretiens, 2011.

HANSE JOSEPH, VIVIER ROBERT (sous la direction de) *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1962.

LAOUREUX DENIS, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image: les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Pandora, 2008.

LOSCO-LENA MIREILLE, *La Scène Symboliste: (1890-1896), Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2010.

MARIE GISELE, *Le théâtre symboliste, Ses origines, ses sources, Pionniers et réalisateurs*, Paris, A.G.Nizet, 1973.

MARTIN-LAU PHILIPPE, *Centenaires de Pelléas: de Maeterlinck à Debussy*, Orléans, Paradigme, 2001.

POSTIC MARCEL, (préface de Jacques Henry Bornecque) *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970.

RILKE RAINER MARIA, *Œuvres en prose*, France, Gallimard, 1993.

ROBICHEZ JACQUES, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957.

RYKNER ARNAUD, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Roma, Memini, 1998.

SINISI SILVANA, *Maurice Maeterlinck et le théâtre de l'âme* dans Annamaria Laserra, *Album Belgique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2010.

ARTIOLI UMBERTO, *Teatro ed Esoterismo dal Simbolismo all'Espressionismo*, in Alonge-Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III vol., Einaudi, 2002, pp.1301-1334.

BENELLI GRAZIANO, *Le figure della ripetizione nella poesia di Maurice Maeterlinck*, Ravenna, Longo editore, 1984.

CARLOTTI EDOARDO GIOVANNI, *La Scena del Simbolo*, i primi drammi di Maeterlinck 1889-1895, Lucca, Maria Pacini Editore, 2002.

GRAZIOLI CRISTINA, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: Poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce* dans ENRICO PITOZZI, (a cura di), *Culture teatrali, On presence*, Macerata Feltria (PU), Guerrino, 2012.

JACOBBI RUGGERO (a cura di) *Maurice Maeterlinck*, Milano, UTET Stampa 1967.

SZONDI PETER, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, (éd. Originale: *Theorie des modernen Dramas*, 1956).

MC GUINNESS PATRICK, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford University Press, 2000.

MICHEL LIOURE, « Les objets dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3171>.

« Le problème de l'inconnaissable dans les essais de Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, 1991, pp. 67-81. (disponible dans « articles en ligne »).

2. Samuel Beckett

2.1 Œuvres

BECKETT SAMUEL, *En attendant Godot*, France, Les éditions de minuit, 1954.

BECKETT SAMUEL, *Aspettando Godot*, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1956.

BECKETT SAMUEL, *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

BECKETT SAMUEL, *Teatro*, Traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1961.

BECKETT SAMUEL, *L'image*, Paris, Les éditions de minuit, 1988.

BECKETT SAMUEL, *Dramatic works*, introd. By Edward Albee, New York, Grove Press, 2006.

BECKETT SAMUEL, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, France, Les éditions de minuit, 2014.

2.2 Ouvrages critiques sur Samuel Beckett

BAIR DEIRDRE, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979.

BRUNEL PIERRE, *La mort de Godot: attente et évanescence au théâtre*, Lettres Modernes, Paris, Minard, 1970.

FOUCRE MICHELE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Nizet, 1970.

GENETTI STEFANO, *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Bari, Schena editore, 1992.

GROSSMAN EVELYNE, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, éditions de minuit, 2004.

HUBERT MARIE-CLAUDE, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Mayenne, Librairie José Corti 1987.

LOZIER CLAIRE, *De l'abject et du sublime*, George Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett, Bern, Peter Lang, 2012.

NORES DOMINIQUE (présentation par) *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

ROJTMAN BETTY, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1976.

« SAMUEL BECKETT », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, Toulouse, éditions Privat, 1986.

SATGE ALAIN, *Samuel Beckett : En attendant Godot*, Paris, Universitaires de France, 1999.

BAJMA GRIGA STEFANO, *Nel teatro di Beckett*, Milano, Led, 2001.

- BELLINGERI EDO, *Samuel Beckett*, Luciano Lucarini, (s.d.).
- BIMONTE ADA, *Nel labirinto di Samuel Beckett*, Roma , Bulzoni, 1976.
- CASCETTA ANNAMARIA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le lettere, 2000.
- CATTANEI GIOVANNI, *Beckett*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- CAVECCHI MARIA CRISTINA E PATEY CAROLINE, (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi*, Cent'anni di Samuel Beckett, Milano, Monduzzi editore, 2007.
- FRASCA GABRIELE (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini editore, 2007.
- FRASCA GABRIELE (a cura di), *Samuel Beckett, Una vita*, Torino, Giulio Einaudi 2001.
- KNOWLSON JAMES, *Samuel Beckett, Una vita*, (a cura di Gabriele Frasca), Torino, Einaudi, 2001.
- MEGGED MATTI, *Dialogo nel vuoto : Beckett e Giacometti, Cernusco Lombardone , Hestia*, 1993.
- MUCCI LORENZO, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore: come la sua umanità in rovina ha rigenerato la scrittura per scene*, Roma, Bulzoni, 2004.
- SCABIA GIULIANO, *Giocando finale di partita*, Corazzano, Titivillus, 2006.
- SHAINBERG LAWRENCE, GUPPY SHUSHA, CARLISLE OLGA, STYRON ROSE, BENSKY LAWRENCE M., RADEN DOTSON (a cura di) *Beckett, Ionesco, Miller, Pinter, Williams, Un mestiere chiamato desiderio, interviste sull'arte del teatro*, Roma, edizioni minimum fax, 1999.
- FLETCHER BERYL S., JOHN FLETCHER, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, London Boston, Faber & Faber, 1985.
- HOMAN SIDNEY, *Beckett's theaters: interpretations for performance*, Lewisburg, Bucknell university press, London, associated university presses, 1984.
- KNOWLSON JAMES, *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett: text of a public lecture delivered at Trinity College, Dublin on February 7., 1972*, London, Turret Books, 1972.
- MC MILLAN DOUGALD AND FEHSENFELD MARTHA, *Beckett in the theatre : the author as practical playwright and director*, London, Calder, New York, Riverrun, 1988.

SCHNEIDER A., « Waiting for Beckett », Chelsea Review, New York, Automne, 1958.

3. Le silence

CHESTIER ALAIN, *La littérature du silence*, Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett, Paris, L'Harmattan, 2003.

DE SMEDT MARC, *Eloge du silence*, Albin Michel, 1986.

LA MOTTE ANNETTE, *Au-delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, LIT Verlag Münster, 2004.

RYKNER ARNAUD, *L'Envers du Théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996.

CANOPI ANNA MARIA, *Silenzio. Esperienza mistica della presenza di Dio*, Bologna, EDB, 2008

GARAVELLI BICE MORTARA, *Silenzi d'autore*, Urbino, Laterza, 2015.

RELLA FRANCO, *Il silenzio e le parole*, Il pensiero nel tempo della crisi, Milano, Feltrinelli, 1988.

SINI CARLO, *Il gioco del silenzio*, Milano, Mimesis, 2013.

4. La musique

JANKELEVITCH VLADIMIR, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985.

JAROCINSKI STEFAN, *Debussy: impressionismo e simbolismo*, Firenze, La nuova Italia, 1999.

MIGLIACCIO CARLO, *Invito all'ascolto di Debussy*, Mursia, 2011.

RAMAGLIA VINCENZO, *Il suono e l'immagine*. Roma, D. Audino, 2004.

5. Histoire du théâtre

AUTRAND MICHELE, *Statisme et mouvement au théâtre*, Paris, La Licorne, 1994.

ESSLIN MARTIN, *Théâtre de l'absurde* Paris, Buchet/Chastel, 1971.

JULLIEN JEAN, *Le théâtre vivant*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1982.

ALLEGRI LUIGI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma, Bari, Laterza, 1998.

ALLEGRI LUIGI, *La scena : dalla macchinaria barocca al salotto borghese*, dans ALONGE ROBERTO, DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo - VOL. II, Il grande teatro borghese: Settecento – Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

ALONGE ROBERTO, GUIDO DAVICO BONINO, (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo. VOL. III, Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

ARTIOLI UMBERTO, *Teatro ed Esoterismo dal Simbolismo all'Espressionismo*, in Alonge-Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III vol., Einaudi, 2002, pp.1301-1334.

ATTISANI ANTONIO, *L'Invenzione del Teatro, Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, 2003.

BONINO ALONGE-DAVICO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento*, Einaudi, 2001

CARANDINI SILVIA, *La Melagrana Spaccata: l'arte del teatro in Francia, dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi, 1988.

DE MARINIS MARCO *Capire il teatro*, Lineamenti di una nuova teatrologia, Roma, Bulzoni editore, 2008.

GRAZIOLI CRISTINA, *Luce e ombra*, storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale, Bari, Laterza, 2008.

MANGO LORENZO, *La Scrittura Scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

MAZZOCCHI DOGLIO MARIANGELA, (a cura di) *Una Ricerca sul Teatro Simbolista Francese: 15 marzo-12 aprile 1975*, Milano – Museo Teatrale alla Scala, 1975.

6. Le symbolisme

GORCEIX PAUL, *Le symbolisme en Belgique. Etude de texte*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.

LASERRA ANNAMARIA, *Album Belgique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2010.

PAQUE JEANNINE, *Le symbolisme Belge*, Bruxelles, Labor, 1989.

ARTIOLI UMBERTO, *Il combattimento invisibile, D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Biblioteca di cultura moderna Laterza, Roma-Bari, Laterza, 1995

CIGADA SERGIO, (a cura di) *Il simbolismo francese: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici, Carnago (Varese), SugarCo edizioni, 1992.*

CIGADA SERGIO, VERNA MARISA, (a cura di) *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Vita & Pensiero, Linguistica e letterature straniere, 2010.

GRAZIOLI CRISTINA, *La Principessa Bianca di Rainer Maria Rilke: prigione dell'anima e Aperto dello spirito in Prigioni e Paradisi. Convegno di Studi in ricordo di Umberto Artioli*, Università degli studi di Padova 19-21 maggio 2010, Atti del convegno, Padova, Esedra, 2012, pp. 155-167.

RILKE RAINER MARIA, *Scritti sul Teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova, Costa & Nolan 1995.

7. Autres références

ARTAUD ANTONIN, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, p. 1964.

BACHELARD GASTON, *L'eau et le rêves*, Paris, Marie José Corti, 1942.

BERNANOS GEORGES, *Journal d'un curé de campagne*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris Gallimard, 1961.

BORIE MONIQUE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le Temps du théâtre », 1997.

IONESCO EUGENE, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

KNOWLES DOROTHY, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève, réédition Slatkine, 1972, (première édition) Paris, Droz, 1934.

MALLARME STEPHANE, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

LA BARBERA MARIA ANTONIETTA, *Perché letteratura oggi*, oltre i generi letterari, la scrittura, traccia di una presenza, Barzago (Lc), Marna, 2001.

LA BARBERA MARIA ANTONIETTA, *Scrittura e presenza*, Sulle tracce di Jeorges Bernanos e Jean Sullivan, Roma, Aracne editrice, 2006.

PATTIE DAVID, *The complete critical guide to English literature*, London and New York, Routledge, 2000.

PITTOZZI ENRICO (a cura di), *Culture Teatrali* n. 21, *On presence*, Macerata Feltria (PU), Guerrino, 2012.

Remerciements

A coloro che hanno corso per tutta la notte e hanno capito che il buio è diverso dal vuoto.

A coloro che non hanno smesso di piangere forte perché hanno capito che il bene si avvera.

A coloro che hanno creduto nel silenzio e che hanno trovato in fondo all'anima la loro essenza.

A tutte le persone che mi hanno voluto bene e a cui ho voluto bene, seppur a loro insaputa.

A coloro i quali sono stati mia fonte d'ispirazione.

A quegli incontri in cui tacendo sono stata molto più loquace.

A quel guerriero che mi protegge e mi custodisce ... perché è stato solo un crescendo.

Ai lettori privilegiati della mia tesi che sono stati costretti ad assaporarne il contenuto.

Ai miei nonni e a tutte le persone CARE che mi proteggono dall'alto come angeli.

Ai miei genitori, per i sacrifici fatti, per aver creduto in me, per essermi sempre stati vicini seppur nella lontananza, per avermi stimolato nel proseguire e per il loro infinito affetto.

A mio fratello con cui ho un rapporto speciale.

Al mio ragazzo con cui ho condiviso gioie, difficoltà e stress.

Ai professori: La Barbera M. Antonietta, Li Puma Maria, Macaluso Paolo, Petrina Alessandra ed in particolar modo:

alla professoressa Marangoni Alessandra per la sua costante gentilezza e puntualità e per le precise informazioni fornitemi per lo sviluppo e la correzione dell'elaborato;

alla professoressa Grazioli Cristina per il suo fondamentale aiuto nella realizzazione di questa tesi, per la sua precisione e per avermi permesso di conoscere il magico mondo teatrale, un'arte che da sempre ci aiuta ad osservare il mondo con occhi da bambino, ma con la consapevolezza di un adulto. Un'arte che mostra come la vera poesia non è fuori, ma dentro.

A me stessa: perché se credi, tutto è possibile ... NEVER GIVE IN, NEVER GIVE UP, perché ciò che conta non è il traguardo, ma gli incontri e le esperienze vissute durante il viaggio.

Crescendo ho capito che da ognuno posso imparare qualcosa.

Un cieco può insegnarmi a vedere ciò che spesso mi sfugge.

Un barbone può regalarmi un sorriso di serenità che non avevo mai percepito.

Anche le persone più fragili e più sensibili mi hanno trasmesso un amore e una forza interiore che pensavo fossero svanite dalla mia anima ormai da tempo.

Perché il vero vuoto è quello interiore.

A tutte queste persone dico semplicemente

G R A Z I E ...

Regalando una storia che per me è divenuta filosofia di vita:

Mentre una notte se ne andava a spasso

la tartaruga fece il passo più lungo della gamba e cascò giù

con la casa rivolta all'insù.

Un rospo che di lì passò le disse:

"Queste son scappatelle

che costano la pelle".

"Lo so" rispose lei, "ma prima di morir vedo le stelle".

Andiamo alla ricerca della felicità, non perdiamo mai la speranza, cerchiamola: la felicità esiste, "e anche se lei si dimentica di noi, noi non ci dobbiamo mai dimenticare di lei".

Roberto Benigni

Il resto di ciò che provo per tutte queste persone, dovranno intuirlo e leggerlo nella loro interiorità,
perché tutto il resto ... è silenzio.

Riassunto

Il rumore dell'indicibile nei drammi di Maeterlinck e di Beckett

La parola rompe il silenzio. Ma lo fa anche apparire.
C'era già prima (si direbbe), ma solo ora, che non c'è più,
in qualche modo lo si avverte⁴⁴¹.

E' attraverso il vuoto che due drammaturghi come Maeterlinck e Beckett creano. Il loro è un teatro che mira a descrivere l'indicibile e ciò che sembra impossibile da rappresentare.

Per i due drammaturghi, le parole non sono più in grado di creare delle conversazioni autentiche, per questo motivo il teatro esige nuovi mezzi di espressione ed è proprio nel silenzio, nei suoni, nella luce e nell'oscurità, nei movimenti del corpo, nella gestualità dei personaggi e negli oggetti presenti in scena che essi riescono a trovare le forme più adeguate a coprire il vuoto delle parole sterili. Questi elementi (avendo dei significati equivalenti alle parole più profonde), permettono a Maeterlinck e a Beckett di descrivere ciò che il discorso razionale non riesce più a comunicare.

Maeterlinck (1862-1949), drammaturgo simbolista, mette in scena dei drammi carichi di simboli e di segni che evocano qualcosa di più profondo rispetto alle semplici parole vuote.

Per Maeterlinck, la parola ha perso il suo valore originario, ma proprio nel vuoto della parola l'uomo deve ascoltarne il silenzio. Il vuoto, per Maeterlinck, corrisponde alla ricerca dell'anima.

Nel *Tesoro degli umili* (1896), in un saggio dedicato al silenzio, Maeterlinck afferma che l'uomo va alla ricerca dei luoghi dove il silenzio è inesistente: gli uomini hanno troppa paura di ciò che il drammaturgo ha definito «l'ospite invisibile», «l'angelo dalle supreme verità»⁴⁴²; sopportiamo a rigore il nostro stesso silenzio, ma il silenzio di più uomini diventa insopportabile.

Per il drammaturgo belga, al contrario, il silenzio è l'unico linguaggio in grado di far comprendere le cose essenziali.

Ciò che caratterizza il teatro di Maeterlinck, consiste nella sua capacità di inserire, a fianco al dialogo ordinario, un livello verbale "inutile", ma più profondo, che conduce

⁴⁴¹ C. SINI, *Il valore del silenzio*, Milano, Mimesis, 2013, p. 10.

⁴⁴² M. MAETERLINCK, *Le silence*, in *Le trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

all'« atmosfera dell'anima », cioè alla dimensione dove si percepiscono, nelle situazioni più banali e consuete, le forze che realmente agiscono sull'esistenza.

Il teatro dell'anima di Maeterlinck pone in evidenza i limiti del linguaggio e l'incapacità del discorso di giungere a delle verità superiori.

Nel suo saggio, *Il tragico quotidiano*⁴⁴³, Maeterlinck elabora la sua definizione di dialogo di secondo grado, un dialogo all'apparenza superfluo, se paragonato a quello necessario della comunicazione quotidiana, ma che tuttavia è l'unico realmente in grado di esprimere le verità più invisibili o per meglio dire è l'unico in grado di rappresentare l'indicibile, il solo che l'anima ascolta profondamente.

Peter Szondi considera Maeterlinck uno dei più grandi drammaturghi del XIX secolo ad aver contribuito al rinnovamento della concezione teatrale⁴⁴⁴.

Critico letterario e grande filologo, Szondi scrive che il teatro di Maeterlinck privilegia « il senso che si nasconde dietro e tra i fatti »⁴⁴⁵; il suo teatro rinuncia all'azione, non descrive la lotta tra due o più personaggi, non si interessa delle vite legate ad assassini o tradimenti.

Maeterlinck ricorda che le nostre vite si svolgono per la maggior parte del tempo lontane dal sangue, dalle grida e dalle spade.

« Un vecchio, seduto sulla sua poltrona, in semplice attesa, al lume della sua lampada che interpreta senza intendere ciò che vi è nel silenzio delle porte e delle finestre e nella voce della luce »⁴⁴⁶: è questa l'immagine privilegiata da Maeterlinck. Per il drammaturgo, questo vecchio, immobile, vive una vita più profonda, più umana e più generale di quella di un innamorato che strangola la sua amante, di un capitano che riporta la vittoria o di uno sposo che vendica il suo onore.

Per Maeterlinck non è nel tumulto che si sviluppa il vero senso della vita, ma in quelle situazioni che emergono dal momento in cui l'uomo comprende di essere un individuo passivo di fronte a quel destino che ha già scelto per lui.

Per il drammaturgo belga il destino dell'uomo è la morte. La morte domina tutta la scena. L'uomo di fronte ad un destino inesorabile, resta immobile e impotente.

⁴⁴³ M. MAETERLINCK, *Le tragique quotidien*, in *Le trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, pp. 161-179.

⁴⁴⁴ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962. (Ed. originale : 1956).

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 19.

⁴⁴⁶ M. MAETERLINCK, *Il tragico quotidiano* in *Il tesoro degli umili*, (traduzione italiana di Giuseppe Fanciulli), Milano, Istituto editoriale italiano, 1917, p. 94.

Maeterlinck non considera la morte come un annientamento totale. Per Maeterlinck, in ogni caso, se l'annientamento fosse possibile, non potendo essere che il nulla, non dovrebbe temersi; per questo motivo la cosa migliore della vita è che essa ci prepara quest'ora, che è l'unica uscita per raggiungere uno stato dove dolori e sofferenze non sono più possibili, dove il peggio che possa succederci è un sonno eterno⁴⁴⁷.

La rivoluzione drammaturgica di Maeterlinck consiste nell'aver ridotto e impoverito i dialoghi.

Lo scopo di Maeterlinck è quello di descrivere le cose essenziali, di rappresentare l'indicibile, ciò che sembra impossibile da rappresentare al fine di portare lo spettatore in un mondo onirico attraverso la forza dell'allusione. Si tratta di un universo percepibile con altri mezzi rispetto alla logica del discorso.

Attraverso la descrizione di immagini e di suoni che tutti gli uomini conoscono, Maeterlinck cerca di esprimere ciò che il discorso razionale non è più capace di comunicare.

Il teatro di Maeterlinck ha un carattere insolito, in quanto sostituisce l'azione con l'attesa e la conclusione con una sospensione temporale indeterminata.

Nei drammi di Maeterlinck la staticità dei personaggi diventa evidente. In questo teatro si ha la sensazione che il tempo si sia fermato ad un certo punto, oltre il quale non si procede.

Dopo una breve descrizione dedicata all'estetica di Maeterlinck, la prima parte si sofferma sull'analisi dei suoi drammi ; in particolar modo: *L'intruse* (*L'intrusa*, 1890), *Les aveugles* (*I ciechi*, 1890), *Intérieur* (*Interno*, 1894), *Pelléas et Mélisande* (1892).

L'analisi di questi drammi si concentra principalmente sul modo in cui Maeterlinck concepisce il tempo e lo spazio, sui dialoghi pronunciati dai personaggi che mette in scena, sul modo in cui questi individui si muovono nello spazio, sull'importanza dei silenzi, dei gesti, della cecità dei personaggi, sulla luce e sull'oscurità e infine sulla morte.

I drammi di Maeterlinck inaugurano ciò che lo stesso drammaturgo ha definito drammi statici⁴⁴⁸.

Questi drammi sono accomunati dall'ambientazione in un unico luogo circoscritto dove alcuni individui che vivono la loro quotidianità stanno per ricevere la visita della Morte.

⁴⁴⁷ M. MAETERLINCK, *La mort*, Paris, Eugene Fasquelle, 1928.

⁴⁴⁸ M. MAETERLINCK, *Il tragico quotidiano* in *Il tesoro degli umili*, cit., p. 95.

Lo spazio scenico non varia nel suo aspetto visibile, ma nello stesso tempo cambia fortemente di senso man mano che al suo interno si accumulano i segni inquietanti dell'arrivo di questa presenza invisibile, che è appunto la morte.

Lo spazio domestico dell'*Intrusa* è la sala di un vecchio castello, che non intende avere connotazioni fiabesche, né tantomeno alludere ad una determinata epoca storica.

L'interno della stanza in cui si trovano i personaggi costituisce il solo spazio visibile della pièce.

L'azione si svolge all'interno, ma, gli spazi esterni che lo spettatore non vede e di cui ne apprendiamo l'esistenza dai dialoghi dei personaggi, assumono un valore drammaturgico essenziale. Grazie alla presenza e all'utilizzo di porte e finestre, accanto allo spazio visibile che tutti gli spettatori già conoscono, vengono descritti gli spazi invisibili e inquietanti: il giardino esterno, il sotterraneo, una scala, le stanze della madre e del bambino. E' attraverso questi luoghi invisibili, che la morte (questa "intrusa", come è ben evidenziato dal titolo) compie il suo percorso.

L'apparente tranquillità dello spazio visibile è ben presto contraddetta da elementi di inquietudine provenienti dalle superfici esterne.

Lo spazio della casa è quindi connotato come uno spazio corrotto dal male, già insicuro e venuto meno alle proprie funzioni rassicuranti e protettive.

Ne "*I ciechi*", in un'isola deserta (luogo apparentemente aperto, ma in realtà, delimitato e chiuso), un gruppo di ciechi attende invano il ritorno del prete che li ha condotti fuori dall'ospizio. Dodici ciechi, sei uomini e sei donne, perduti in una foresta tenebrosa, s'interrogano sul motivo della scomparsa della loro guida, temendo per la propria sorte, mentre in mezzo a loro, appoggiato al tronco di un grande albero, si trova già, a loro insaputa, il cadavere del prete. Rendendosi conto della morte della propria guida vedente, i ciechi prendono coscienza del loro inevitabile e triste destino.

L'evoluzione drammatica risiede semplicemente nella graduale intensificazione dello stato d'inquietudine dei personaggi, fino alla scoperta del corpo del sacerdote ed al conseguente terrore, che s'impadronisce di tutti, accresciuto dalla percezione del suono dei passi di una presenza ignota che sopraggiunge.

In *Interno* due personaggi guardano dall'esterno, attraverso le finestre, la serenità di una famiglia ignara della morte della figlia. Questi due uomini cercano di trovare le parole più consone per dare la triste notizia alla famiglia, ma spiandoli dall'esterno risulta

sempre più difficile spezzare l'armonia di individui intenti a vivere la propria quotidianità.

Il dramma *Interno* oppone la calma di una casa allo sconvolgimento che arriverà da fuori, cioè la notizia della morte della giovane figlia. I due personaggi all'esterno cercano il coraggio di entrare, e nel silenzio cercano le parole da utilizzare per dare la triste notizia. Basterà superare la soglia ed aprire la porta per dar fine alla tranquillità.

In *Pelléas e Mélisande*, ancora una volta l'azione si svolge in tempi e luoghi imprecisati: presumibilmente nell'Alto medioevo e in un regno immaginario: vi è un castello, circondato da una fitta foresta.

Golaud, ai bordi di una fontana incontra una creatura in lacrime; si tratta di Mélisande giunta sin lì da una terra lontana. Golaud cerca di consolarla e la conduce al castello; la donna è però sempre in preda all'angoscia; nemmeno le nozze con Golaud l'aiutano a ritrovare la serenità perduta. Unica consolazione è la compagnia di Pelléas fratellastro di Golaud, che le è sempre vicino e comprende le sue sofferenze. I due si sentono attratti l'uno dall'altra. Golaud avverte il sentimento che lega i due individui, ma prima di agire vuol conoscere la verità. Una notte, tormentato dalla gelosia, riesce a scorgere Pelléas e Mélisande abbracciati. Uccide il fratello, mentre la donna riesce a fuggire nella foresta. Mélisande però è in fin di vita: un male improvviso l'ha colpita ed inutilmente Golaud la interroga; la donna vaneggia e alla fine si spegne.

Quella che sembra una storia d'amore e di gelosia custodisce in realtà qualcosa di molto più significativo. Dietro ad una semplice storia, Maeterlinck inserisce un insieme di simboli e di suoni che lo spettatore dovrà decifrare.

Tutti i drammi di Maeterlinck sono "drammi statici", in cui i personaggi restano immobili senza avere la forza di agire; essi si spostano da un punto all'altro delle stanze, ma i loro movimenti non li conducono a nessun punto d'arrivo.

I personaggi privilegiati da Maeterlinck sono i ciechi. Il drammaturgo belga nota come la percezione dello spazio di un cieco dalla nascita non ha nulla a che vedere con quella di un uomo normalmente vedente, suggerendo, che ci sia nella lettura dello spazio da parte di un cieco la possibilità di percepire qualche cosa che va oltre le possibilità della semplice ricognizione visiva. Per Maeterlinck il cieco riesce ad interpretare i segnali che lo spazio circostante gli trasmette in modo diverso e più profondo rispetto agli altri individui, riconoscendovi perfino la presenza e l'inesorabile avanzata della morte. Questa ipersensibilità del cieco, in realtà non lo salva dal male, al contrario ne provoca

l'emarginazione da parte del resto degli individui, ponendolo in una posizione di solitudine.

Nei suoi drammi, Maeterlinck dà molta importanza all'immagine delle porte e delle finestre, considerate come elementi che impediscono e consentono, allo stesso tempo, la comunicazione tra interno ed esterno. Maeterlinck inserisce dietro la porta il mistero e l'arrivo della morte. Sembra in effetti che lo spazio si sia scisso in due parti: al di qua troviamo una situazione di immobilità, di attesa; all'esterno sentiamo la presenza di qualcosa che incombe sui protagonisti.

Anche i dialoghi dei personaggi di Maeterlinck sono banali e vuoti. Si tratta di frasi semplici, ripetitive, ricche di punti di sospensione, di punti interrogativi ed esclamativi; come se l'arrivo della morte fosse già annunciato a partire dal suono delle parole e dai punti di sospensione che non fanno altro che sottolineare l'incertezza di questi individui, la consapevolezza che non ha alcun senso agire di fronte ad un destino che ha già deciso.

Mezzo secolo più tardi, Samuel Beckett, come Maeterlinck, comincia ad interessarsi e ad avvicinarsi alle problematiche dell'indicibile, dell'inesprimibile, dello straordinario e dell'invisibile.

Beckett (1906-1989) mette in scena un mondo devastato dalle conseguenze della Seconda Guerra Mondiale.

Il nome di Beckett è associato al teatro dell'assurdo. Il termine « Teatro dell'assurdo » è stato coniato dal critico Martin Esslin⁴⁴⁹.

Come scrive Giuliano Compagno⁴⁵⁰, la scrittura di Beckett, forse esiste perché è inevitabile; occorre pur raccontare di ciò che non può raccontarsi, dunque occorre immaginare che questo nulla accade, certo, ma in un paesaggio vuoto e silente, nell'unico luogo in cui possa perdersi per sempre una verbosità senza memoria e senza attesa.

I drammi di Beckett non presentano delle storie o degli intrighi; in queste opere non troviamo né un inizio, né una fine.

Il lessico privilegiato da Maeterlinck, si riassume nei silenzi e nelle lunghe pause che intercorrono tra un dialogo ed un altro. I dialoghi sono tra l'altro molto brevi.

⁴⁴⁹ M. ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

⁴⁵⁰ G. COMPAGNO, *Forse. Uno studio su Samuel Beckett* in A. AMENDOLA, G. FRASCA, A. IANNOTTA, (a cura di) *Nero chiaro: lo spazio beckettiano e le messe in scena di Giancarlo Cauteruccio*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 60.

La scenografia è molto spoglia: bastano pochi elementi per offrire la pienezza di quel linguaggio che per Beckett deve sostituire le parole inutili e vuote. Per Beckett il semplice « parlare », non serve a creare una comunicazione autentica e ricca di significato. Il linguaggio di Beckett non si esaurisce in parole inutili, ma comprende l'insieme dei gesti, i movimenti del corpo, le componenti sonore, di decoro e i costumi. I personaggi di Beckett sono individui sospesi nel tempo, incapaci di muoversi e di affrontare la vita. Essi attendono senza conoscere il motivo della loro attesa.

Il destino dei personaggi di Beckett è un altro punto interrogativo che esprime con chiarezza il fatto che ancora una volta questi individui sono degli esseri in mano ad una forza esterna contro la quale ogni azione sarebbe superflua. Anche il suicidio (inteso come l'unica azione che potrebbe porre fine all'inutilità dell'esistenza), è un atto ripetutamente provato, ma nello stesso tempo negato.

I drammi analizzati nella seconda parte della tesi sono: *En attendant Godot* (*Aspettando Godot*, 1952), *Pas moi* (*Non io*, 1972), *Fin de partie* (*Finale di partita*, 1957) e *Acte sans paroles I* (*Atto senza parole I*, 1956).

Aspettando Godot è un dramma costruito intorno alla condizione dell'attesa. Vladimiro ed Estragone stanno aspettando un certo "Signor Godot". Non vi è nulla sulla scena, solo un albero dietro ai due personaggi. Ma Godot non appare mai sulla scena, e nulla si sa sul suo conto. Egli si limita a mandare un ragazzo dai due vagabondi, il quale dirà ai due personaggi che Godot oggi non verrà, ma che sicuramente arriverà domani. In Godot si è cercato di vedere un simbolo: Dio, il destino, la morte, la fortuna.

Quasi nessun critico si è però voluto accontentare di questa unica chiave di lettura.

La grandiosità di Godot sta proprio nella sua astrattezza, o meglio nel cercare di leggere in Godot la sintesi di tutte quelle attese dell'uomo comune.

Lo stesso Beckett si è sempre rifiutato di fornire spiegazioni. Quando il regista Alan Schneider chiese a Beckett chi fosse Godot, la risposta fu logica : « Se avessi saputo chi è Godot, l'avrei scritto nel copione »⁴⁵¹.

Che Godot sia il silenzio che non si può raggiungere, che sia l'impossibilità di raggiungere, da parte dell'autore, l'« io » attraverso i personaggi, che sia ogni altra cosa, è ugualmente la premessa ad una situazione disperata.

⁴⁵¹ A. SCHNEIDER, citato in G. Cattanei, *Beckett*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 107.

Giovanni Cattanei scrive che « La sapienza drammatica di Beckett, o forse il fascino della sua poesia riesce a rappresentare la monotonia senza mai cadere nella monotonia, a rappresentare le cose che si ripetono senza mai ripetersi »⁴⁵².

I personaggi di *Aspettando Godot* sono immersi in uno spazio claustrofobico da cui ogni uscita risulta impossibile. Per questo motivo i personaggi non possono far altro che aspettare.

Questi individui, spinti ancora dalla speranza, si rifugiano nell'unica illusione loro concessa: una lunga attesa. Essi attendono che qualcosa accada, un evento qualsiasi, estraneo alla loro volontà.

In *Non io*, Beckett mette in scena una figura di cui però, non si vede altro che la Bocca, illuminata dal basso e da vicino, ma in modo tale che non solo il resto del corpo, ma addirittura il resto del viso scompaiano nella tenebra del palcoscenico. Questa Bocca, recita il più velocemente possibile un monologo le cui parole raccontano, in un flusso continuo e inarrestabile squarci di vita di una vecchia che non uso mai il pronome alla prima persona “Je”, ma sempre alla terza persona, come in una scissione schizofrenica di chi non vuole riconoscere la propria esistenza⁴⁵³. Unica altra figura presente sulla scena è l'Auditore, un corpo, che in posizione di ascolto e totalmente ricoperto da una *djellaba*, assiste al delirante monologo di bocca. Gli unici gesti previsti per questa figura sono di alzare le braccia lateralmente per poi farle cadere nuovamente in un movimento di compassione impotente. Il fatto che sul palcoscenico sia visibile la sola Bocca, ossia il particolare di un corpo che potrebbe appartenere a chiunque, rende evidente che Beckett non vuole rappresentare un singolo caso, ma dal particolare rimandare ad una condizione esistenziale universale diffusa, che arrivi a toccare più i sensi che la testa dello spettatore. Proprio il colpire i sensi del pubblico è l'obbiettivo primario di Beckett. Il dialogo incessante di Bocca, ancora una volta non conduce all'azione, ma serve proprio ad evidenziare i tratti vuoti di parole non comunicative.

Finale di partita è un altro dramma di Beckett in cui l'azione scenica è ridotta a zero. Come dice lo stesso titolo, la partita si è conclusa, la morte è giunta inesorabile. Una catastrofe ha annientato tutto. Questi personaggi credono di essere i soli superstiti e sono immersi in un tempo ripetitivo. Essi vivono una situazione statica ed immutabile:

⁴⁵² *Ivi*, p. 106.

⁴⁵³ M.C. CAVECCHI E C. PATEY (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi*, Cent'anni di Samuel Beckett, Milano, Monduzzi editore, 2007, p. 298.

ogni giorno è uguale a sé stesso. Beckett mette in scena dei personaggi ciechi e con problemi fisici evidenti. Queste problematiche rendono i personaggi beckettiani degli individui incapaci di vivere da soli.

Infine, *Atto senza parole*, dramma in cui Beckett evidenzia la scarnificazione del testo teatrale, tramite l'annullamento, l'immobilità ed il silenzio.

Beckett mette in scena un solo personaggio la cui identità è ignota; non ha niente, neanche un nome.

Una storia senza intreccio, solo un uomo in un deserto. Ancora una volta un deserto, degli oggetti misteriosi ed emblematici. Oggetti che sono uno, tanti e niente.

Il suono di un fischio proveniente da diverse direzioni richiama la sua attenzione; è infatti il fischio che permette o limita i suoi movimenti, come fosse una sorta di comando. Vengono calati degli oggetti: un piccolo albero, un paio di grandi forbici, una caraffa con la scritta "EAU" che cercherà invano di prendere, una corda a nodi con cui cercherà inutilmente di suicidarsi.

La bottiglia inutilmente inseguita gli passa davanti, danza in maniera beffarda senza poter essere afferrata. Giungeranno poi dei cubi di varia grandezza che cercherà di utilizzare per raggiungere l'acqua, ma alla fine, sfinito, caduto dal cubo sul quale era salito per cercare di prendere la caraffa, si sdraierà a terra, con la caraffa a due passi da lui, ma il personaggio cade nell'immobilità totale. Tutto gli viene tolto ancor prima di aver posseduto.

Questo personaggio, silenzioso, giace a terra immobile, stremato dai numerosi quanto inutili tentativi di afferrare tale caraffa o addirittura di impiccarsi.

Per l'uomo Beckettiano la voglia del raggiungimento dei beni materiali lo estenua al punto di rinunciarvi. Un'umanità in questa condizione non può far altro che ammettere che tutto è niente, che la follia che lo trascina ad inseguire i beni materiali lo dissolverà⁴⁵⁴.

La terza parte dell'elaborato, infine si occupa di mettere in rilievo, a partire dall'analisi dei drammi di Maeterlinck e di Beckett, un confronto relativo alle analogie e alle differenze tra questi due grandi drammaturghi.

L'analisi dei drammi di Maeterlinck dimostra come essi abbiano avuto delle ripercussioni incontestabili sul teatro moderno.

⁴⁵⁴ G. CATTANEI, *Beckett*, cit., p. 127.

Per il suo desiderio di un'arte assoluta, per il suo privilegiare l'irrealtà e l'indicibile, il teatro di Maeterlinck presenta caratteristiche affini e simili ai drammi messi in scena da Beckett.

I drammi dei due drammaturghi privilegiano il non detto, il silenzio, l'attesa, l'approssimarsi della morte, la gestualità, la luce e l'oscurità.

Nelle opere di Maeterlinck e di Beckett i personaggi sembrano prigionieri del presente: l'impossibilità di concepire il futuro è reso evidente dalla resistenza ad abbandonare gli spazi in cui questi individui agiscono. Lo spazio di questi drammi è sempre chiuso e indefinito. Si tratta di spazi « in cui non si entra e da cui non si esce »⁴⁵⁵, scrive Luigi Allegri.

Anche quando i due drammaturghi scelgono dei luoghi aperti come un'isola o un deserto, questi spazi sono il simbolo dell'isolamento, di allontanamento e di chiusura.

Olivier de Magny afferma che non esiste nessuna barriera naturale o fisica a trattenere questi personaggi all'interno dello spazio, tuttavia questi individui rimangono immobili ed ogni partenza che essi simulano è una falsa partenza⁴⁵⁶. Essi rimangono immobili senza far nulla per cambiare la loro condizione. Essi attendono, immobili, un destino che ha già scelto per loro, poiché la morte è già presente nelle loro vite.

Il teatro di Maeterlinck e di Beckett è un teatro che rinuncia all'azione. I personaggi sembrano non avere la forza di agire di fronte ad un destino inesorabile.

Se gli individui di Maeterlinck sono le vittime di un destino che nessuno può evitare, i personaggi di Beckett sono le vittime di una grande guerra contro cui l'uomo non ha potuto far nulla.

Il movimento ridotto all'estremo all'interno di uno spazio ben delimitato è enfatizzato dalla cecità e dagli handicap di questi personaggi. In Maeterlinck la cecità dei personaggi simboleggia l'incapacità di scrutare la profondità dell'anima; in Beckett la cecità isola i personaggi obbligandoli ad aver bisogno dell'aiuto altrui.

I personaggi di Beckett infatti, non possono rimanere soli.

Anche i dialoghi dei personaggi maeterlinckiani e beckettiani hanno delle analogie ben evidenti: si tratta di dialoghi sterili, banali e vuoti.

⁴⁵⁵ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma, Bari, Laterza, 1998, p.168.

⁴⁵⁶ O. DE MAGNY, *Nulle part, Personne*, in D. NORES, (présentation par), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 87.

Le frasi esclamative, abbondanti in tutti i drammi, traducono l'angoscia dei personaggi e il loro stupore; i punti di sospensione e le lunghe pause evidenziano i turbamenti dell'anima.

La particolarità del teatro di Maeterlinck e di Beckett consiste nel far parlare il silenzio. Quest'ultimo è considerato il mezzo più efficace per poter raggiungere l'anima. Un silenzio che permette di esplorare le forze sconosciute e di ascoltarne l'indicibile.

Lo scopo di Maeterlinck e di Beckett è quello di mettere in scena dei personaggi che hanno perduto le loro caratteristiche umane. Maeterlinck si riferisce alle figure di cera, Beckett mette in scena, in *Atto senza parole I*, un individuo di cui non conosciamo nemmeno il nome e che rimane silenzioso per tutta la durata della rappresentazione.

I due drammaturghi privilegiano i gesti, il silenzio e il linguaggio del corpo alla parola sterile. Le tematiche che questi drammaturghi affrontano hanno un valore universale poiché le loro opere devono coinvolgere tutti gli uomini.

Tutti gli individui di Maeterlinck e di Beckett sono destinati alla morte: unica cosa certa che li accomuna a partire dalle prime righe. Tutti i personaggi sono vittime del loro destino.

Maeterlinck e Beckett cercano, attraverso i loro drammi, di trovare delle soluzioni ad una vita che non è vita; per questo, attraverso il vuoto, essi creano le loro pièces. Se per Maeterlinck il vuoto è la ricerca dell'anima, per Beckett tutti i suoi drammi si concentrano sull'impossibilità di vivere, ma sulla necessità di continuare. Beckett e Maeterlinck sono due drammaturghi che hanno messo in scena il tragico a partire dal silenzio, dall'indicibile e dal nulla.

Il silenzio cambia le cose in maniera invisibile e impercettibile. A tal proposito, Carlo Sini scrive: «Istanti silenziosi di tempo portano il mutamento. Il silenzio fa da impercettibile intervallo al mutare di ogni stato di cose, cioè ad ogni cosa, come si è soliti dire»⁴⁵⁷. «La nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale»⁴⁵⁸.

La rivoluzione drammaturgica di Maeterlinck e di Beckett risiede proprio in questo paradosso: un nulla creatore, da dove tutto parte e che tutto crea.

⁴⁵⁷ C. SINI, *Il gioco del silenzio*, Milano, Mimesis, 2013, p. 21.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 39.