

RAJMUNDA PLATA

LE RÔLE DES PERSONNAGES DANS LA CRÉATION DE L'ACTION MAETERLINCKIENNE

Henri Gouhier¹ et Etienne Souriau² proposent certains termes pour étayer leur conception de l'action. Quelques-uns reviennent systématiquement. Ce sont l'intrigue, les événements, les situations et les forces dramatiques: chacun d'eux étant applicable aux personnages.

Ces thèmes seront envisagés dans la perspective de H. Gouhier et d'Etienne Souriau qui considèrent l'action comme un schéma dynamique, mettant en jeu des personnages cherchant à réaliser leur existence théâtrale dans leurs relations réciproques, „afin de substituer l'existenciel à l'essentiel”³.

Nous traiterons ce schéma comme une tension d'atmosphère dans le théâtre de Maeterlinck⁴. Tout en résidant à „l'intérieur”, dans „l'âme” des personnages, pour „devenir”, l'action maeterlinckienne, met en cause le monde extérieur, le monde matériel de leur vie quotidienne. La tension dramatique, née à la limite de deux mondes, où l'esprit et la matière se heurtent, est l'action-même. „L'intérieur” ne concerne pas le développement d'une situation qui engage un débat psychologique des personnages.

¹ H. Gouhier. *L'essence du théâtre*. Paris. Montaigne 1968; Gouhier. *Intrigue et action*. Dans *Mélanges Georges Jamati*. Paris. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique 1956 p. 119—124.

² E. Souriau. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris. Flammarion 1950; Souriau. *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris. Centre de Documentation Universitaire 1960.

³ Gouhier. *L'essence* p. 75.

⁴ L'objet de l'analyse sont les drames suivants *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, parus dans l'édition de 1903 comme *Théâtre I*. Bruxelles—Paris. Lecomblez-Lamm. La même édition de 1904 *Théâtre II* comprenant *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*. Le volume *Théâtre III* de 1905, contenant *Aglavaine et Sélysette*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Soeur Béatrice*. *Les Sept Princesses*, drame paru comme édition séparée.

Comment l'intrigue et les événements concourent-ils à faire exister l'action maeterlinckienne? Comme l'intrigue est peu développée dans ce théâtre, nous baserons notre analyse sur des événements. *La Princesse Maleine* est la seule pièce du théâtre de Maeterlinck où l'intrigue soit présente. A l'exemple de pièce classique, l'intrigue trouverait un support dans le personnage de la reine Anne poussée à agir. Cette attitude apparaît rarement chez d'autres personnages maeterlinckiens.

Les forces dramatiques, comme l'intrigue et la situation, considérées à partir des personnages, sont dotées, chacune, d'une fonction dramatique. Cette fonction est

le mode spécifique du travail en situation d'un personnage: son rôle propre en tant que force dans un système de forces⁵.

Quelle est donc la relation entre les éléments soumis au schéma: événements, situations, forces dramatiques et action elle-même? Il n'y a pas d'enchevêtrement d'événements dans les drames de Maeterlinck. La situation des personnages, la tension des forces dramatiques font naître une forme structurale qui assure le développement du drame.

Le schéma dynamique recouvre l'action qui se résout dans la structure de la thèse et l'antithèse proposées. Dans le théâtre de Maeterlinck, l'action, comprise en tant que dynamisme, est une évolution des situations à l'intérieur des forces dramatiques. Cette évolution s'exprime sur le plan de la fonction des personnages, de l'espace et du temps.

Ces trois plans sont liés avec le Verbe. Nous appelons Verbe l'expression orale du théâtre. Selon Henri Gouhier c'est l'énonciation, la parole du personnage.

Les premières scènes du théâtre de Maeterlinck anticipent le drame. La tragédie est présente dès la première situation⁶, sans employer le jeu classique qui consiste à n'atteindre le fameux point culminant qu'au troisième acte, après lequel la chute mène inévitablement à un dénouement tragique. Autrement dit, dans le théâtre de Maeterlinck, le Verbe a pour fonction d'insinuer le tragique dans la situation initiale et de faire évoluer l'action sans déséquilibrer sa ligne régulière de croissance continue. D'où ressort la première fonction du Verbe: situer les personnages, l'espace, le temps, dans une interdépendance sur la ligne droite de l'évolution qui équivaut au schéma dynamique de l'action maeterlinckienne, une ligne ascendante du dynamisme.

⁵ Souriau. *Les deux cent mille* p. 71.

⁶ I. Sławińska. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego. T. 1, z. 2. [Towarzystwo Naukowe w Toruniu].

D'autre part le mouvement scénique est inscrit dans le Verbe. Cette qualité du Verbe permet de le classer comme actif⁷. Les didascalies maeterlinckiennes sont donc renforcées par le Verbe Actif, ce qui nécessite une réalisation du théâtre dans la représentation.

L'action du théâtre maeterlinckien s'accomplit sur la scène. Le rôle du Verbe du théâtre est tel qu'il nous autorise à l'écrire avec une majuscule. L'importance du Verbe aboutit à la structure poétique du théâtre. La parole, enrichie par d'autres moyens, apporte son rythme poétique au théâtre. C'est un théâtre poétique puisque l'expression linguistique ne se suffit pas à elle-même. Irena Sławińska trouve l'essence du théâtre poétique dans sa finalité-même, c'est à dire selon la fonction qu'assument la parole et les moyens théâtraux extra-verbaux à lui imposer une signification.

L'univers théâtral de Maeterlinck possède sa propre logique selon laquelle les personnages se trouvent dans des situations qui conduisent à une transformation constante. Cette transformation offre l'image d'un élan intérieur des personnages, scéniquement immobiles pourtant.

Pour exprimer cette évolution Etienne Souriau propose le terme de système de forces au travail et Greimas⁸ emploie le terme d'actants pour définir la fonction des personnages dans l'organisation d'un micro-univers. Les termes actantiels peuvent servir à déchiffrer la sémantique du théâtre de Maeterlinck.

En suivant la logique de Greimas nous attribuons deux fonctions essentielles aux personnages de Maeterlinck. L'actant d'adjuvant (terme que Greimas a emprunté à Guy Michaud) et d'opposant (terme d'Etienne Souriau) organisent l'univers théâtral de Maeterlinck. Deux faisceaux de fonctions sont constitutifs de ces actants: les personnages qui tendent à communiquer et ceux qui rendent ce contact impossible.

En analysant ces deux fonctions distinctives, nous prenons en considération leur aspect dramatique: dans la mesure où elles aident le drame à s'accomplir, toutes les forces soutenant le drame de Maeterlinck sont des forces thématiques. Le principe de ce théâtre est que l'homme suit le destin qui le conduit à la mort. Les forces, compatibles avec le principe du théâtre, sont incompatibles avec les efforts des personnages cherchant à communiquer sur le plan psychologique. Les pièces, *Ariane et Barbe-Bleue* et *Soeur Béatrice*, sont à situer dans un autre système de forces, engageant la volonté humaine, et appartiennent à un autre genre de théâtre.

⁷ Terme employé par H. Gouhier dans *L'essence du théâtre*.

⁸ A.-J. Greimas. *Sémantique structurale*. Paris. Larousse 1966.

Ainsi un système de fonctions „négatives”, sur le plan psychologique, est adjuvant, agissant en fonction de la structure de l'action du théâtre maeterlinckien.

Le côté psychologique des personnages ne sert que de moyen pour poser la question sur le sort de l'homme. Les personnages sont soumis à une force aveugle qui les mène; ils attendent l'inconnu de la vie et la mort inéluctable. Ils restent passifs et le destin l'emporte sur eux. La force thématique tend vers l'incommunicable. Maleine, les Aveugles, Mélisande mourante, Alladine et Palomides, restent solitaires dans leurs chambres. Tintagiles est arraché aux soeurs, la jeune fille d'*Intérieur* part seule. Ils sont seuls pour subir la condition dramatique du thème.

Les efforts, tentés par les personnages pour communiquer, constituent une force opposante, un obstacle.

La correspondance qui s'établit, entre Maleine et Hjalmar Mélisande et Pelléas, Alladine et Palomides, est le point focal qui crée l'élan dynamique de l'action. L'amour rapproche le destin de deux personnages. La force n'éclôt pas dans un seul de ces personnages, les deux en sont porteurs. L'amour naît du premier contact des personnages. L'acte de donner et de recevoir se recouvrent réciproquement sans que l'on puisse distinguer la participation particulière de chacun des personnages.

Sélysette est le premier personnage maeterlinckien acceptant un sacrifice, elle périt seule. Mais son acte lui rend Méléandre. Celui-ci ne répond plus à l'appel d'Aglavaine, c'est la parole de Méléandre adressée à Sélysette qui clôt le drame.

D'une part l'amour établit un contact humain entre ces personnages. Mais ce contact, apparemment heureux, souligne encore une fois la fonction dramatique qu'il doit accomplir dans le théâtre. Le thème de la mort surgit de ce contact. L'amour empêche les personnages de communiquer dans la mesure où la reine Anne, Golaud, Ablamore, Aglavaine interviennent comme des forces opposantes.

L'obstacle réside dans l'attitude des personnages qui, malgré une prise de conscience de leur sort, restent apathiques, incapables d'agir réellement. Tous leurs essais d'opposition sont anéantis. La force thématique l'emporte surtout.

Ainsi personne ne reconnaît Maleine à la cour de Hjalmar, le médecin prépare le poison contre son gré, les Aveugles restent immobiles, incapables de se rendre à l'hospice. L'attente prolongée paralyse la famille réunie dans *L'Intruse*, celle d'*Intérieur*. Il est impossible de réveiller Ursule dans *Les Sept Princesses*, et l'attente rend incapables d'agir les cinq femmes de Barbe-Bleue.

La véritable force thématique, présentée comme action, est la mort, appelée personnage „sublime”, énigmatique, évoquée dans la plupart

des ouvrages critiques consacrés à ce théâtre. Son rôle est d'une telle importance que les critiques l'ont mise au rang d'un personnage. C'est le personnage protagoniste agissant, invisible, mais présent dans les communiqués théâtraux, parole, tons, gestes humains de désespoir, bruitage. Il peut être le dénominateur commun en fonction duquel existent les personnages.

Gaston Compère essaie de définir le rôle du personnage „sublime” dans les petits drames de la façon suivante:

l'attente d'un événement fatal est sa non moins fatale prise de conscience. Ce mot „attente” implique parfaitement, d'une part, la passivité de ceux qui la subissent, et d'autre part, l'activité du personnage sublime qui s'impose peu à peu. L'impuissance incurable des hommes montre d'une façon plus saisissante l'impitoyable arrivée de la mort ou du malheur, mais elle ne détruit ni l'appréhension, ni l'effroi, ni la pitié; les manifestations de ces sentiments nous permettent de deviner la marche invisible du personnage sublime⁹.

C'est une destinée commune, dramatique, inscrite dans le théâtre. Les situations dans lesquelles les personnages sont pris évoluent vers la mort.

Le leitmotiv du théâtre est le thème du départ, présent de *La Princesse Maleine* jusqu'à *Soeur Béatrice*.

Le départ de Maleine, d'Ariane et de la Soeur Béatrice, a lieu face au spectateur. Les autres personnages sont aussi inclus dans le thème du départ ou du voyage. Qu'il s'agisse de longs voyages évoqués par Tintagiles, des Aveugles en attente d'un autre départ à venir, du départ de la jeune fille d'*Intérieur* après la messe du matin, de l'intention qu'ont Pelléas, Aglavaine, Palomides et Alladine, de partir, tous ces essais placent les personnages sur un plan de mouvement intentionnel. Figés dans l'attente, ils ne sont pas pourtant enfermés dans un cercle vicieux. Libres de toute agitation physique ils participent à la création de leur sort. Ils comportent donc une fonction dramatique qui est de démontrer la place de l'homme dans l'univers, son départ, sa disparition.

Nous pourrions en conclure que le grand actant de personnage „sublime” met tous les personnages dans un rapport de communicabilité, tous étant susceptibles de subir la même destinée. La direction, que les personnages ont à suivre, est une ligne droite. Personne ne peut échapper à ce processus. La seule force opposante serait l'amour, capable de survivre à la mort.

⁹ G. Compère. *La Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles. Académie Royale de Langue et de Littérature françaises 1955 p. 40.

Une ambiance de forces complices affermit la force thématique. Tout un univers de personnages co-intéressés agissent dans le sens du thème majeur. Le rôle de ces personnages est de renforcer le message du théâtre maeterlinckien sur la destinée de l'homme. Ils contribuent à mieux exposer l'action du personnage „sublime”.

Leur présence théâtrale se manifeste sous plusieurs formes. Leur fonction diffère aussi suivant la façon d'être théâtrale. Enfants, courtisans, seigneurs, serviteurs, servantes, soldats, paysans, animaux fidèles à l'homme, chacun a sa place dramatique. Les personnages se distinguent par le don de prédiction. C'est le rôle de Vanox et de Stéphano, des officiers du roi Marcellus, des servantes à la porte du château, d'Arkel et de Golaud.

Ces personnages constituent un genre de chœur. Ils sont témoins et participants des événements qui expriment le sort humain. Les litanies des béguines, leurs voix de desespoir devant la porte de la chambre de Maleine, annoncent un terme de destinée. Les servantes montent dans la chambre de Mélisande quand il est temps de témoigner que son sort va s'accomplir. Les servantes de la Reine contribuent directement à la mort de Tintagiles; elles l'enlèvent dans le royaume de la mort. Le fou dans *La Princesse Maleine*, sans jamais prononcer d'autres mots que les „Oh! oh!”, apparaît dans l'acte III pour que Hjalmar puisse définir son rôle: „Il va, toutes les nuits, creuser les fossés dans les vergers”¹⁰. Il périt en même temps que Maleine. Son rôle dans la pièce s'arrête là.

Nous pourrions encore relever le rôle des personnages, enfants. Le petit. Allan évoque le malheur en posant de nombreuses questions sur la maladie de Maleine, sur ses yeux fermés. Yniold, témoin des scènes muettes entre Pelléas et Mélisande, intermédiaire entre ceux-ci et Golaud, précipite la marche du destin. Défiant le destin, Sélysette dit à Yssaline: „Tu as raison, il est temps. C'est toi-même qui m'y pousse”¹¹.

Dans de petits drames, ce témoignage devient une participation active sur la voie qui mène à la mort. Une voix d'enfant annonce la mort. L'enfant de l'Aveugle est le plus sensible au pas de l'Inconnu. Dans *L'Intruse*, au moment de la mort de la mère, un vagissement d'épouvante, qui s'élève dans la chambre de l'enfant dure jusqu'à la fin de la représentation.

Il y a encore des animaux. Pluton, le grand chien noir de Maleine, annonce l'approche de la mort par un tremblement excessif et un hurlement et la communique à la Nourrice et à Hjalmar par son comportement bizarre. C'est le chien de l'hospice qui mène le Premier Aveugle-né

¹⁰ Maeterlinck. *Théâtre I* p. 83.

¹¹ Maeterlinck. *Théâtre III* p. 115.

vers le prêtre mort. L'agneau familial d'Alladine est exceptionnel: Alladine avoue qu' „Il comprend tout ce qui arrive”¹². Après la mort de l'agneau l'entente entre Alladine et Ablamor devient de plus en plus pénible. Sélysette se penche pour saisir l'oiseau bleu imaginaire et tombe de la tour.

Tous ces personnages complices sont nécessaires étant donné leur fonction dans le développement du drame. Pour le sens général de l'action leur comportement psychologique est secondaire par rapport à la fonction qu'ils ont à remplir et qui est de faire valoir le microcosme scénique. Ils soutiennent aussi la transformation des situations du microcosme en reflétant le macrocosme théâtral.

La coexistence de l'univers théâtral de personnages prouve comment ils contribuent à faire vivre un monde inséparable dans sa structure. Dans cette structure le côté psychologique est d'une importance secondaire.

Dans les drames classiques l'action se passe sur un plan de valeur où l'acte de volonté humaine joue un rôle primordial. Les personnages représentent un caractère humain appartenant à un milieu social, ils mènent leur vie quotidienne bien conditionnée par une existence matérielle.

D'après M. Postic¹³ et Pierre-Aimé Touchard¹⁴, les personnages de Maeterlinck n'affichent pas leur rang social. Princes, princesses, rois, reines, ils ne cherchent point à manifester leur rang social. Maeterlinck ne souligne pas non plus leurs attaches familiales, ni leur vie quotidienne. Dépourvus d'historicité et de caractères distinctifs, ils existent en tant que messagers d'une condition humaine. Le tragique est dans leur sort.

Les personnages subissent la destinée. Le verbe „subir” au lieu d'„agir” est celui qui détermine la façon d'être de ces personnages.

On voit apparaître une certaine motivation psychologique des événements, dans la mesure où un support est indispensable pour soutenir l'évolution des situations: elle se manifeste dans l'activité de la reine Anne ainsi que dans certains procédés de Golaud et d'Ablamore. Les efforts des soeurs de Tintagiles, d'Ariane, visent à délivrer l'homme; en partant de son plein gré Sélysette veut commettre un acte de noblesse. Mais ces actes de volonté aboutissent au même résultat: accélérer l'activité destructive du sort. Ces actes concourent aussi à justifier leur place dans l'ensemble de la structure des pièces. Ils sont subordonnés

¹² Maeterlinck. *Théâtre II* p. 121.

¹³ M. Postic. *Maeterlinck et le Symbolisme*. Paris. Nizet 1970.

¹⁴ P.-A. Touchard. *Le dramaturge*. Dans *Maurice Maeterlinck 1862—1962*. Bruxelles. La Renaissance du Livre 1962.

au mécanisme d'où proviennent les situations qui à leur tour sont en attente perpétuelle de transformation. C'est le mécanisme qui insuffle la vie au drame, grâce à lui les personnages sont en quête éternelle de passage du potentiel à l'acte. Le drame en naît. C'est le schéma dynamique de l'action.

La structure des personnages leur attribue une fonction différente de celle qui correspond au schéma classique: protagonistes et rôles secondaires. Sans mettre en cause la division classique, nous admettons l'idée de Henri Gouhier¹⁵ de l'unité d'ensemble d'après laquelle tous les personnages gravitent autour de l'idée principale. Qu'elle soit mise en relief par un, deux ou plusieurs personnages centraux: Maleine — Hjalmar, Pelléas — Mélisande — Golaud, Palomides — Alladine — Ablamore, Sélysette — Aglavaine — Méléandre, le drame n'aurait pas lieu sans le support de tous les autres personnages.

D'ailleurs, le problème réside dans la structure même de ce théâtre: il est difficile d'attribuer un rôle de primauté à certains personnages et particulièrement dans les petits drames. La structure des personnages oscille autour de la fonction selon laquelle le sort est une force majeure que les personnages subissent.

Le problème ainsi posé souligne une fois de plus l'importance du personnage invisible, ce personnage „sublime”, le véritable protagoniste du théâtre maeterlinckien.

Les personnages maeterlinckiens existent dans un minimum de mouvement, ce qui a incité les critiques à qualifier ce théâtre de théâtre de marionnettes. La transformation des situations se fait seulement à partir de leurs apparitions sur la scène théâtrale: dès lors ces personnages apparemment marionnettes, demandant à être mûes, sont chargés de faire avancer l'action. Porteurs d'un message, ils ne le réalisent pas par l'intermédiaire des communications du genre: annonces ou demandes, prières à accomplir. Ils le portent en eux-mêmes: leurs communiqués n'engendrent ni intrigue, ni débat psychologique, mais ils supposent la négation de la liberté de l'homme, enchaîné à son destin. Cette fonction dramatique des personnages fait évoluer l'action.

L'évolution se fait à partir de l'entrée inattendue de Maleine dans la salle d'apparat du château (III acte, II sc.), également dans la maison du médecin (III acte, IV sc.), qui prédit: „malheur aux petits qui sont dans la maison”¹⁶, comme par l'intermédiaire des béguines, serviteurs, seigneurs, paysans. Les premiers contacts scéniques de Mélisande et de Golaud, de Mélisande et de Pelléas, d'Alladine et de Palomides, de Mé-

¹⁵ Gouhier. *L'oeuvre*.

¹⁶ Maeterlinck. *Théâtre I* p. 88.

léandre et d'Aglavaine, de Sélysette et d'Aglavaine, donnent lieu à un état de dépendance bilatérale qui évolue. Tous les autres personnages émettent leur message en fonction de ce rapport.

Le Viellard et l'Etranger d'*Intérieur*, chargés du rôle des véritables messagers classiques, venant annoncer une nouvelle, se situent en même temps sur le plan des autres personnages des petits drames. Au cours de leur longue attente, en évoquant tout un environnement matériel, ils prononcent le message sur leur destinée tragique.

Les messages que les personnages ont à transmettre, sans nous renseigner sur leur vie psychologique et quotidienne, sans évoquer les événements, contiennent tout ce qui est signe de leurs attaches avec le sort. Ils accèdent au deuxième degré du drame, au tragique.

Pour atteindre ce degré il reste une correspondance à établir entre les messages et la parole, le temps et l'espace, qui sont à la source de leur expression. Le message théâtral naît dans l'univers. Cet univers est le macrocosme théâtral (terme emprunté à Etienne Souriau)¹⁷.

Le rapport qui existe entre la scène et le „hors-scène” est, d'après les termes d'Etienne Souriau, celui qui lie le microcosme scénique au macrocosme théâtral. Les personnages établissent des liaisons entre les deux. Par leur présence scénique ils sont en même temps représentants ou messagers du macrocosme théâtral.

Les actions des personnages maeterlinckiens se répercutent davantage dans le macrocosme théâtral que sur la scène. Le leitmotiv des voyages, les arrivées et les départs ont lieu hors la scène. La participation de tous les personnages se manifeste à l'occasion, car tous, par leur présence scénique, portent tout un univers qui fait partie des drames: tout un monde d'existence hors-scénique est évoqué.

Il se produit de cette façon une évocation de la force thématique: la mort. Il se produit une évocation de ce personnage invisible, genre de personnification, dans les paroles de Maleine (IV acte, III sc.), de l'Aïeul de *L'Intruse*. Dans *Les Sept Princesses* et *La Mort de Tintagiles*, *Les Aveugles*, la mort est déjà là. Il serait difficile de distinguer ses façons de présence à travers des drames. Elle est une force atmosphérique qui erre à la limite de la scène, évoquée par des personnages. Puisque c'est un personnage cosmique, agissant dans le macrocosme théâtral, elle a besoin de ce support théâtral que sont les présences scéniques.

La scène, ses personnages, sont assujettis à cette force majeure macrocosmique, messagers, soumis à sa loi.

¹⁷ Souriau, op. cit.

Dans les drames à plusieurs actes il y a une préférence de l'auteur à mettre les personnages à deux, à trois. Apparaissant en groupes: pauvres, paysans, dames d'honneur, seigneurs, servantes, cuisiniers, domestiques y servent de porte-parole de l'auteur. Ce n'est jamais l'agitation d'une foule en quête de quelque chose. Ces personnages ne jugent pas (à l'exception de la foule de paysans réclamant le châtiment de Barbe-Bleue). Indifférents, sur le plan moral, ils sont la résonnance-même du malheur. Leur rôle, comme celui du choeur, est de témoigner. Comme eux, les personnages des petits drames se mettent à plusieurs. Dès le début ceux de *L'Intruse*, des *Aveugles*, d' *Intérieur*, au cours de toute la représentation, ne changent guère de position scénique. Une fois réunis en groupe, ils restent figés, enfermés dans cette boîte scénique, repliés sur leur sort d'humains.

Leur malheur est inscrit dans le nombre et les noms. Le nombre impair apparaît comme un signe néfaste. Les personnes se débattent à trois (Pélléas, Mélisande, Golaud etc.). Cette répétition systématique des nombres revient d'un drame à l'autre. Les nombres sont attachés à des personnes. Les personnages apparaissent comme les sept princesses, sept béguines, trois filles dans *L'Intruse*, trois Aveugles-nés, trois vieilles aveugles, trois soeurs de Palomides, trois servantes de la reine, cinq femmes de Barbe-Bleue.

La continuité entre les pièces est aussi maintenue à l'aide des noms. Le drame de Mélisande, de Sélysette, d'Alladine, d'Ygraine, de Bellangère, est repris par les femmes de Barbe-Bleue. Elles portent toutes les noms des héroïnes précédentes.

Le rôle particulier de la femme, personnage central des pièces de Maeterlinck, est tel que sa présence scénique expose particulièrement le tragique de l'être humain en face du destin. Voilà comment l'auteur lui-même interprète ce message:

Il semble que la femme soit plus ou moins sujette aux destinées. Elle les subit avec une simplicité plus grande. Elle ne lutte jamais sincèrement contre elles¹⁸.

La composition scénique des personnages met en valeur le théâtre „statique”, appellation formulée dans les ouvrages consultés. Comment résout-elle la structure de l'action maeterlinckienne? Autrement dit, comment le principe du théâtre statique se situe-t-il par rapport au sens métaphorique du théâtre? Puisque l'analyse des éléments déjà traités prouve que le véritable drame ne se joue pas dans le sens premier celui-ci met en valeur le plan métaphorique de ce théâtre.

¹⁸ Maeterlinck. *Le Trésor des Humbles*. Paris, Charpentier 1908 p. 81.

Suivant la conception de Maeterlinck sur le théâtre¹⁹, celle de D. Knowles de Gaston Compère, d'Irena Sławińska, de B. Timmermans, de Jean-Marie Andrieu²⁰, ce „statisme” consiste dans l'immobilité extérieure des personnages. Le drame s'extériorise par le dialogue.

Dans toute l'oeuvre dramatique de Maeterlinck, l'action réside dans les interventions des puissances extérieures. Contrairement à ce qui se passe dans le drame traditionnel, l'action ne provient pas du jeu des volontés humaines²¹.

Gaston Compère appelle ce statisme de sentiments une constance. En y ajoutant l'idée de „statisme scénique”, nous aboutissons à la conception du théâtre d'âme, „mettant simplement à nu l'âme des personnages”²².

Le véritable drame se joue dans l'âme, ce qui ne contredit pas le statisme scénique ni le fait que les personnages subissent leur sort au lieu de le créer. Tous les moyens d'expression doivent servir ce but dans le théâtre de Maeterlinck.

L'atmosphère d'inquiétude croissante exprime la structure fondamentale du théâtre. C'est cette évolution posée au début de l'article qui est le schéma dynamique de l'action.

Le statisme explique donc la structure du drame.

La montée continue d'une atmosphère d'angoisse réelle est plus ou moins consciente chez les personnages eux-mêmes. Comme M. Postic et Pierre-Aimé Touchard l'interprètent, elle est plutôt ressentie par les spectateurs.

Le tragique s'exprime dans l'opposition esprit — matière. L'existence des personnages à l'abri des soucis matériels, est en fait inscrite dans un monde matériel qu'ils ne peuvent fuir définitivement. D'abord, c'est une façon d'exister dans l'espace et le temps, après, l'existence de leur propre corps. Figés dans ce matérialisme ils subissent l'action du destin et leur amour ne les libère pas. Même l'acte conscient d'Ariane, délivrant les femmes de Barbe-Bleue, ne sert à rien.

Ce que Maeterlinck lui-même appelle un tragique quotidien n'est un tragique ni matériel ni psychologique:

Il s'agit plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive²³.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Les auteurs des ouvrages cités dans la bibliographie.

²¹ Compère, op. cit. p. 122.

²² B. Timmermans. *Le spinozisme de Maeterlinck*. Bruxelles. Zalt- Bommel. Van de Garde et Cos Drukkerij 1924 p. 105—106.

²³ Maeterlinck. *Le Trésor* p. 161—162.

Ainsi l'âme n'est pas libre, elle est esclave du corps, de la matière; il se crée une antithèse perpétuelle.

Le théâtre d'âme de Maeterlinck, réalisé par l'intermédiaire de différents moyens matériels, définit la structure de l'action. Cette action, évolution des situations, des rapports des personnages, renferme un drame métaphorique, celui de la condition humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu J. M. *Maurice Maeterlinck*. Paris. Ed. Universitaires 1962.
- Compère G. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles. Académie Royale de Langue et de Littérature françaises 1955.
- Fages J. B. *Comprendre le structuralisme*. Toulouse. Privat 1967.
- Gerardino A. *Le Théâtre de Maeterlinck*. Thèse pour le doctorat d'Université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris 1934.
- Gouhier H. *Intrigue et action*. Dans *Mélanges Georges Jamati*. Paris. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique 1956 p. 119—124.
- Gouhier H. *L'essence du théâtre*. Paris. Mouton 1968.
- Gouhier H. *L'oeuvre théâtrale*. Paris. Flammarion 1958.
- Greimas A.-J. *Sémantique structurale*. Paris. Larousse 1966.
- Halls W. D. *Les débuts du théâtre nouveau chez Maeterlinck* Ann. Fond. M. Maeterlinck 1957. T. 3 p. 54—58.
- Knowles D. *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1900*. Paris. Charpentier 1934.
- Maeterlinck M. *Le drame moderne*. Dans *Le Double Jardin*. Paris. Charpentier 1904 p. 109—127.
- Maeterlinck M. *Le Trésor des Humbles*. Paris. Charpentier 1908.
- Maeterlinck M. *Préface*. Dans *Théâtre I*. Bruxelles—Paris. Lacomblez-Lamm 1903 p. I—XVIII.
- Postic M. *Maeterlinck et le Symbolisme*. Paris. Nizet 1970
- Sławińska I. *Sceniczny gest poety. Zbiór szkiców o dramacie*. Kraków. Wydawnictwo Literackie 1960.
- Sławińska I. *Toward the definition of poetic drama*. Łódź 1960. Zagadnienia Rodzajów Literackich. T. 3 z. 2 p. 107—119. [Łódzkie Towarzystwo Naukowe].
- Sławińska I. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego. T. 1 z. 2. [Towarzystwo Naukowe w Toruniu].
- Souriau E. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris. Flammarion 1950.
- Souriau E. *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris. Centre de Documentation Universitaire 1960.
- Touchard P.-A. *Le Dramaturge*. Dans *Maurice Maeterlinck 1862—1962*. Bruxelles. La Renaissance du Livre 1962.
- Timmermans B. *Le spinozisme de Maeterlinck*. Bruxelles. Zalt- Bommel. Van de Garde et Cos Drukkerij 1924.

L'OEUVRE DE MAETERLINCK ANALYSÉE DANS L'ARTICLE

Théâtre I. Bruxelles—Paris. Lacomblez-Lamm 1903.

Théâtre II. Bruxelles—Paris. Lacomblez-Lamm 1904.

Théâtre III. Bruxelles—Paris. Lacomblez-Lamm 1905.

Les Sept Princesses. Paris. Lacomblez 1891.

ROLA POSTACI W TWORZENIU AKCJI MAETERLINCKOWSKIEJ

Streszczenie

W celu określenia akcji i roli osób w teatrze Maeterlincka posłużono się terminologią Gouhiera, Souriau i Greimasa. Dramaty uwzględnione w opracowaniu postawiono poza koncepcją teatru psychologicznego. Przypisano postaciom funkcję tworzenia akcji o charakterze jednokierunkowego, stale wzrastającego napięcia (*dynamisme de l'action*), które wynika ze struktury dramatów. Istnieje dwojaka rola postaci maeterlinckowskich w organizacji świata teatralnego: osoby szukające kontaktu między sobą i ten kontakt udaremniające. Natomiast postaci *complices* podtrzymują przewodni temat akcji — odchodzenie. Odchodzenie jest jednokierunkową drogą do śmierci i jest wyrażone przez wyeksponowanie roli tzw. *personnage sublime* oraz rozszerzenie akcji w przestrzeni i czasie, przechodzenie z *microcosme scénique* do *macrocosme théâtral*. Akcja jest stopniowym narastaniem atmosfery wynikającym z *tragique quotidien* (termin Maeterlincka) duszy tkwiącej w świecie materii i jest dramatem braku wyboru. W świecie metafory poetyckiej spełnia się temat śmierci, nieuniknionego losu człowieka.