

# LE THÉÂTRE, COMME CREUSET DE L'IMAGE SPIRITUELLE DE MAETERLINCK À BECKETT.

Flore Garcin-Marrou

*Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> s. à nos jours*, Lydie Parisse dir., coll. « Rencontres », série Etudes dix-neuviémistes, n° 31, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 141-154.

## Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « Le théâtre, comme creuset de l'image spirituelle de Maeterlinck à Beckett », *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> s. à nos jours*, Lydie Parisse dir., coll. « Rencontres », série Etudes dix-neuviémistes, n° 31, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 141-154.



Dans *La Poétique* d'Aristote, le théâtre est vu comme un *drama*, c'est-à-dire un « composé d'actions<sup>1</sup> » formant une intrigue qui suit un principe de progression tel que le spectateur se trouve conduit d'un point *a* à un point *b*. Mais chacun sait que le théâtre peut être « a-dramatique » ; il peut délibérément choisir de ne pas représenter des actions fonctionnelles servant un récit, mais plutôt des images affectives reliées entre elles par des variations, que l'on peut désigner comme des « images-mouvements ». C'est ce type de théâtre que l'on peut identifier dans la production théâtrale de Maurice Maeterlinck, Samuel Beckett, mais aussi de William Butler Yeats : trois auteurs qui nous serviront ici à démontrer l'existence d'un théâtre considéré comme un « creuset de l'image spirituelle ». En quoi consiste l'analogie entre la scène de théâtre et un creuset, un pot en matériau réfractaire ou en métal qui sert à la fusion d'alliages ? Antonin Artaud, dans son article sur le « Théâtre alchimique », considère la scène de théâtre comme un siège de la transmutation du plomb en or, de la transfiguration du quotidien en une cruauté sublime<sup>2</sup>. Ce creuset serait le lieu de surgissement d'une image particulière, une « image spirituelle » qui se distingue d'une image mimétique soumise à l'exigence naturaliste de représentation fidèle du réel. L'image spirituelle n'est pas une copie de la nature, mais tient plutôt d'une vision intérieure. En somme, l'image mimétique est la vision de ce qui se donne à voir, alors que l'image spirituelle, la vision de ce qui se dérobe au regard. Un certain théâtre a-dramatique serait-il ainsi à même de donner à voir une image spirituelle, donner à voir précisément ce qui se dérobe aux regards ? Michel de Certeau, dans *La Fable mystique*<sup>3</sup>, a fait de l'*oxymoron*, une figure de style caractéristique de la langue mystique qui s'attache à rendre visible l'invisible, à accéder à une pensée du non-savoir, à faire l'apologie du non-représentationnel tout en cherchant à le représenter

<sup>1</sup> Aristote, *La Poétique*, 3, 1448 a 28, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, bilingue, 2002.

<sup>2</sup> « C'est que le théâtre comme l'alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire *réellement* de l'or ». Antonin Artaud, « Le Théâtre alchimique », *Le Théâtre et son double*, Œuvres, Paris, Gallimard, Quarto, 2004, p. 532.

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, Tel, 1982, p. 198.

d'une autre manière, à opérer une suspension de l'activité représentative sans pour autant la taire... Comment ces *oxymora* agissent-ils au théâtre ? Dans quelle mesure peuvent-ils caractériser une « dramaturgie mystique » ?

Pour répondre à cette problématique, notre regard s'est porté sur le dramaturge belge Maurice Maeterlinck (1862-1949), prix Nobel en 1911. Notons d'abord qu'à la fin de XIX<sup>e</sup> siècle, le mystère est à la mode et s'affirme contre le positivisme envahissant et les excès de naturalisme : Anatole France signe la préface d'un traité publié par Papus, Villiers de l'Isle-Adam est un lecteur attentif du *Rituel de haute magie* d'Éliphas Lévi, Édouard Schuré publie *Les Grands Initiés* (1889) Henri Bergson, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) et Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure* (1889). L'occulte joue un rôle majeur dans l'élaboration de l'esthétique symboliste qui s'attache à déchiffrer l'énigme du monde, l'inconnu qui nous environne et que la raison est impuissante à expliquer. En effet, les images symboliques sont intuitives : elles dépassent les contraintes de la pensée, conduisent à l'inconscient du poète. Un certain nombre d'auteurs de drames symbolistes élabore ainsi une nouvelle mystique, propre à une spiritualité plus « moderne<sup>4</sup>». Maeterlinck n'échappe pas à ce courant. En 1885, il découvre Ruysbroeck l'Admirable, mystique flamand du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Sa lecture du *Livre des sept béguines* et de *L'Ornement des noces spirituelles* (qu'il traduit en 1891) lui fait approcher la tradition mystique de la Flandre. Ruysbroeck lui inspire également des articles rassemblés dans *Le Trésor des humbles* (1896), dans lequel est formulé un nouveau projet esthétique qui part du constat de l'insuffisance du langage pour traduire l'inconnaissable<sup>6</sup>. Comme l'ont opéré les romantiques allemands, notamment lorsque Friedrich Hölderlin a théorisé le retour au « natal », Maurice Maeterlinck pressent la nécessité d'un retour à un originaire, à la tradition. Ce retour peut s'effectuer en renouant avec la langue flamande qu'il envisage comme une langue primitive, une langue immémoriale lui permettant la contemplation des profondeurs de la personnalité. L'intuitif, plutôt que le spéculatif, s'impose comme un moyen plus adéquat pour connaître le mystère de l'homme et du monde. Échaudé par son éducation chez les Jésuites, Maeterlinck renoue ainsi avec une spiritualité. Si Ruysbroeck évoque une mystique nuptiale, amoureuse, qui considère le Christ comme époux de l'âme, Maeterlinck est un mystique sans religion, un « dilettante de l'occulte<sup>7</sup>», émancipé de la foi. Il n'est alors plus question d'*unio mystica* avec Dieu, mais d'une fusion du monde sensible et du monde spirituel dans l'immédiateté de l'expérience poétique.

---

<sup>4</sup> Henrik Ibsen (*La Dame de la mer*, 1888), Gerhart Hauptmann (*Die versunkene Glocke*, 1897), Detlev von Liliencron (*Knut, der Herr*, 1885 ; *Die Rantzow und die Pogwisch*, 1886 ; *Arbeit adelt*, 1887), Arno Holz (*Ignorabimus*, 1913), Alfred Mombert (*Aeon vor Syrakus*, 1911), Richard Dehmel (*Die Menschenfreunde*, 1917), Hugo von Hofmannsthal et ses *Mysterienspiele*...

<sup>5</sup> La lecture d'*À Rebours* de Huysmans en 1884 a mis Maurice Maeterlinck sur la piste de Ruysbroeck, puisque les écrits de ce dernier figurent dans la bibliothèque de Des Esseintes. Maeterlinck remercia Huysmans en 1889 de l'avoir mis sur la voie du mystique.

<sup>6</sup> « La Morale mystique », « La Vie profonde », « Ruysbroeck l'admirable »...

<sup>7</sup> Patrick McGuinness, préface du *Trésor des humbles*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Cahiers rouges », 2008, p. 7.

## La transposition de la scène mystique sur la scène théâtrale

Sur le plan littéraire, qu'apporte à Maeterlinck, sa rencontre avec l'écriture de Ruysbroeck ? Rien de moins qu'une nouvelle langue, plus intuitive, moins discursive, capable de révéler des images dans leur simplicité concrète, dans leur sensualité et dans leur puissance de suggestion. Des images qui font parler l'ineffable. C'est la spécificité du langage spirituel qui, à l'aide de symboles, de métaphores et d'images, parvient à dire l'indicible. Maeterlinck note que les phrases de Ruysbroeck sont des « jets de flammes », des « explosions singulières », des « blocs de glace » qui « flottent à peu près comme de transparents glaçons sur l'incolore mer du silence<sup>8</sup> ». Cette « étrange prose » est « analogue aux grands froids qui règnent au-dessus des images, avec de bleuissantes éjaculations à travers les obscures glaces de l'abstraction<sup>9</sup> ». Maeterlinck prend alors conscience que la fonction de l'image est de rendre visible ce qui n'a ni représentation, ni nom. La force de l'image prime sur la syntaxe : cette dernière est « tétanique<sup>10</sup> », provoquant un effet de sidération et fondant ainsi, une expérience intérieure. Le théâtre de Maeterlinck vise à percer le mystère, le « grand secret des choses », ce volatile que les enfants Tytyl et Mytyl cherchent dans *L'Oiseau bleu* (1908), mais aussi le mystère de la mort, du silence, le mystère de la nuit où vivent les spectres et le mystère de la forêt. Pour ce faire, l'auteur dramatique utilise l'*oxymoron* ; figure de style dominante qu'il dramatise, de manière à rendre visible sur scène ce qui existe derrière le monde des apparences. Le premier *oxymoron* caractéristique de sa dramaturgie est l'affirmation d'un nouveau type de drame : le « drame statique », au sein duquel se noue le conflit entre une « image-action » traditionnelle, propre au drame tel que l'entend Aristote, et une « image-spirituelle ». Comme nous l'avons déjà précisé, l'étymologie du « drame » est le terme grec, *drama*, qui signifie « action ». La racine « -urg », contenue dans le mot « dramaturgie », vient du nom *ergon* qui signifie le travail, l'œuvre... La dramaturgie est, au sens propre, une mise en œuvre de l'action. Or la dramaturgie mystique de Maeterlinck offre au spectateur un type de *drama* bien particulier : un « drame statique » qui se caractérise par l'absence d'une telle mise en œuvre de l'action<sup>11</sup>. Un drame, en somme, « a-dramatique », dans lequel l'« image-action » devient une « image-spirituelle ». Le spectateur n'assiste plus au déroulé d'une action, mais est invité à recevoir des visions, une atmosphère, une *Stimmung*. Le drame en un acte *L'Intruse* – publié en 1890, joué à Paris en 1891 dans une mise en scène de Lugné-Poë – est défini comme un drame statique. Dans un vieux château, une femme, qui sort de couches, peine à guérir. Une présence invisible se fait sentir : la mort se présente pour emporter la jeune mère. Seul un vieil homme aveugle perçoit cette présence mortifère invisible. Maeterlinck fait théâtre de la vision intérieure du vieillard et non de l'action dont il suspend d'ailleurs le cours et dont on connaît déjà l'issue tragique, nous livrant des personnages immobiles et passifs, résignés à attendre la mort qui est déjà là.

---

<sup>8</sup> M. Maeterlinck, introduction à Ruysbroeck, *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, trad. et introd. M. Maeterlinck [1891], Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>11</sup> « Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. [...] On a le temps de voir [l'homme] en repos. Il ne s'agit plus d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même. », M. Maeterlinck, « Le Tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 121-122.

*L'Intruse*, puis *Les Aveugles* (écrits un an plus tard, en 1891) nous confrontent à un deuxième type d'*oxymoron* caractéristique du théâtre de Maeterlinck : celui de l'« aveugle-qui-voit ». Les deux pièces mettent en scène des aveugles capables de sentir des présences invisibles. La cécité du vieil homme de *L'Intruse* lui permet d'être réceptif à des visions intérieures, intuitives et mystiques, comme les oracles antiques (la Pythie de Delphes, la Sibylle de Cumès...). Les personnages des *Aveugles* sont livrés à eux-mêmes sur une île, au fond d'une ancienne forêt septentrionale, sous un ciel étoilé. Ils attendent le retour du prêtre qui doit les ramener dans leur hospice, mais ce dernier est mort silencieusement au milieu de leur petit groupe. Un grand chien les mène au corps sans vie du prêtre. Ils sont désormais perdus, affaiblis par la faim et le froid. Puisqu'ils ne peuvent se représenter la réalité, ces aveugles vivent la « dé-présentation » des choses. Cette dé-présentation est une représentation qui se soustrait à elle-même, qui se vide de sa qualité mimétique pour n'être plus qu'une image intuitive du monde alentour<sup>12</sup>. L'incapacité physique des aveugles de percevoir une image visuelle les favorise – paradoxalement – à accéder plus facilement à une image spirituelle intérieure, intuitive et mystique, alors que ceux-qui-voient sont, au contraire, aveuglés par l'image visuelle et peinent à percevoir l'image spirituelle. La pièce *Les Aveugles* met en scène un troisième type d'*oxymoron* : le « langage-silencieux ». La « dé-présentation » ne se fait pas seulement au niveau de l'image, mais aussi au niveau du langage. Au fond de cette clairière, plongés dans l'obscurité, les six hommes et les six femmes aveugles se heurtent aux limites du langage qui devient minimaliste et répétitif. Un traitement du langage que Paul Gorceix qualifie de « nuit du *logos* », de « coupure épistémologique » dont « la scène [est] la courroie de transmission<sup>13</sup> ». La nature reprend ses droits sur le langage puisque les aveugles se repèrent essentiellement grâce aux bruits de la forêt, aux vols d'oiseaux nocturnes dans les feuillages, aux douze coups d'une horloge lointaine, au vent violent qui frappe les falaises voisines... Le silence du grand chien qui arrête sa course devant le corps froid du prêtre fait réaliser au « premier aveugle-né » que son espoir de rejoindre son hospice est perdu. « Il est mort sans rien dire », regrette-t-il. « Il aurait dû nous prévenir<sup>14</sup> » s'offense le « troisième aveugle-né ». La dramaturgie mystique s'illustre alors par une dramaturgie du silence. *Pelléas et Mélisande* met en scène un silence éloquent. Les personnages de ce drame se taisent ou s'expriment dans des paroles vagues ou obscures. « Je ne sais pas ce que je dis<sup>15</sup> », s'avoue Mélisande, qui meurt discrètement, sans rien dire, sans faire de bruit, comme le vieux prêtre des aveugles. Dans *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck conçoit « le silence [comme] l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer<sup>16</sup> ». Le silence permet l'émergence de l'image spirituelle.

La « dé-présentation » qui touche à l'image et au langage agit aussi sur la présence de l'acteur et invite à forger un quatrième *oxymoron*, caractéristique du théâtre maeterlinckien : celui de

---

<sup>12</sup> Valère Novarina parle de « déprésentation humaine » dans *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 80 : « Le théâtre fête la Déprésentation humaine, nous lave de toutes les figures. L'acteur, c'est un absenté qui s'avance, un homme défait, doué d'un manque et renoncé à lui-même. Le théâtre est un lieu de retrait et de profond désengagement humain. Un masque enlève le visage. [...] L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. »

<sup>13</sup> Paul Gorceix, « Le Réveil de l'âme », dans M. Maeterlinck, *Œuvres I*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 7-8.

<sup>14</sup> M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, *ibid.*, p. 316.

<sup>15</sup> M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, *ibid.*, p. 444.

<sup>16</sup> M. Maeterlinck, « Le Silence », dans *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 19.

l'« acteur-marionnette ». En 1890, dans *Menus propos*, Maeterlinck envisage d'écarter « entièrement l'être vivant de la scène<sup>17</sup> », critiquant « la présence trop charnelle de l'acteur<sup>18</sup> ». Il parle de « figures de cire », de « projection de formes symboliques » ou d'« être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie<sup>19</sup> ». La marionnette, comme l'aveugle, est plus à même de parler du silence, de dire l'invisible et de traduire l'immobilité du temps, l'inertie, la disparition de l'action caractéristique du drame statique. Maeterlinck utilise les marionnettes dans *Les Sept princesses* (1891), puis écrit trois drames pour marionnettes en 1894 (*Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*). Dans *Intérieur*, les personnages sont dénués de toute individualité, instruments de la fatalité. *Alladine et Palomides* met en scène des personnages entraînés par un destin pernicieux : l'accomplissement de leur amour passionnel ne peut avoir lieu que dans la mort. Les pantins favorisent la formation des images spirituelles sur la scène de théâtre. Maeterlinck reprend des idées exprimées par son prédécesseur Heinrich von Kleist dans l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* (1810) : le poète place les marionnettes au-dessus de l'acteur, du danseur, de tout être conscient. Elles ont un avantage certain : l'absence de sentiments et d'affectation. L'homme, qui possède la connaissance et la conscience du mouvement, est plus lourd que la marionnette innocente et spontanée qui ne connaît rien de l'inertie de la matière et se contente d'effleurer le sol. L'état d'innocence de la marionnette la place entre la conscience infinie d'un dieu et la spontanéité d'un animal. L'acteur qui veut atteindre la grâce sur scène doit travailler à se faire marionnette ou animal. Maurice Maeterlinck précède également la réflexion sur la sur-marionnette d'Edward Gordon Craig dans *L'Art du théâtre* (1911)<sup>20</sup> et la réflexion sur *die mechanische Kunstfigur* d'Oskar Schlemmer<sup>21</sup> ... Ainsi, la présentation de ces quatre *oxymora* nous permet de démontrer que la dramaturgie mystique de Maeterlinck est caractérisée par une tendance à produire des images plutôt qu'à dérouler une action, à faire des images spirituelles plutôt que des images-actions. Dans *La Théorie du drame moderne*, Peter Szondi considère Maeterlinck (avec Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Hauptmann) comme l'un des cinq dramaturges ayant contribué radicalement à une refonte du drame, préfigurant les drames pré-beckettiens du non-dit, du silence. Maeterlinck et Beckett se rejoignent en effet dans leur propension à composer des drames de la dérélition de la représentation mimétique, telle qu'elle est traditionnellement donnée à voir au théâtre. La « dé-présentation » propre au discours mystique constituerait-elle un des leviers du drame moderne ? À nous, ici, d'éprouver cette bascule vers un nouveau type de drame, en étudiant le statut de l'image spirituelle chez Samuel Beckett. De quelle manière ce dernier écrit-il à son tour un « théâtre-creuset de l'image spirituelle » ?

## L'épuisement du drame

*Quad et autres pièces pour la télévision* de Samuel Beckett est édité aux Éditions de Minuit, suivi de la postface de Gilles Deleuze, intitulée « L'Épuisé » (1992). Dans ce court essai, le

---

<sup>17</sup> M. Maeterlinck, « Menus-propos. Le Théâtre », dans M. Maeterlinck, *Œuvres I, op. cit.*, p. 462.

<sup>18</sup> Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'Homme/Institut International de la Marionnette, « Théâtre des années vingt », 1992, p. 37.

<sup>19</sup> M. Maeterlinck, « Menus Propos. Le Théâtre », *op. cit.*, p. 200.

<sup>20</sup> Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », *De l'Art du théâtre*, Courtry, Circé, « Penser le théâtre », 1999, p. 79-106.

<sup>21</sup> Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre des années vingt », 1978, p.36

philosophe problématise le concept d'épuisement qu'il érige en principe esthétique du théâtre de l'auteur dramatique irlandais. L'épuisement du drame beckettien est possiblement analogue à la dé-présentation du drame propre à Maeterlinck. L'épuisement du drame chez Beckett s'effectue grâce à l'établissement d'une mise en scène par *via negativa*, par simplification et « squelettisation », par épuisement de la parole devenue silence, de l'acteur devenu pantin de bois, de l'image devenue intensité lumineuse. Comme Maeterlinck, Beckett permet au drame d'atteindre une dimension nouvelle, un autre rapport à la scène, au personnage et au langage dramatique.

À la narration traditionnelle, Beckett préfère le surgissement d'une image non-narrative et épiphanique. Gilles Deleuze qualifie cette image spirituelle comme une image pure, simple, visuelle et sonore, « alogique, amnésique, presque aphasique<sup>22</sup> » qui ne renvoie qu'à elle-même et non à des histoires ou à des souvenirs : une image pure débarrassée de toute détermination « non entachée » de représentation. « Rien qu'une image » surgissant « dans toute sa singularité, sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel », accédant « à l'infini<sup>23</sup> ». Un épuisement de l'image tel, que l'image est poussée vers un « indéfini » ou même vers un « état céleste ». Cette image immédiate est furtive. Deleuze la compare à un procédé chimique : elle se confond « avec la détonation, la combustion, la dissipation de [son] énergie condensée<sup>24</sup> ». L'image pure est toute entière tendue vers sa dissipation : *Nacht und Traïme* se clôt sur une « fermeture en fondu du rêve ». Dans *...que nuages...*, les fondus s'enchaînent : « Fondu enchaîné sur H. Fermeture en fondu sur H. Noir. 5 secondes ». Cette conception de l'image, telle que l'interprète Gilles Deleuze, s'inspire de la réflexion d'Henri Bergson, qui conçoit une image qui ne se rapporte à aucune conscience : une image en soi. Une image qui ne renvoie pas à un œil, mais à une « pure lumière ». Une image qui n'existe pas parce qu'un spectateur la regarde, mais parce qu'elle fait événement. Alors, l'image n'est pas une « chose » objectivée mais un effet de lumière, des « lignes de lumière ». Bergson développe cette conception de l'image lumineuse dans un chapitre de *Durée et simultanéité*, au cours duquel il discute les théories d'Einstein<sup>25</sup>. La « vieille physique » considère que le monde est constitué de lignes rigides, géométriques, alors que la relativité einsteinienne opère un renversement et considère le monde constitué de lignes lumineuses. Cette conception de l'image pure renverse le rapport entre la conscience et les choses. C'est précisément sur ce point que Sartre entre en désaccord avec Bergson, la phénoménologie considérant que toute conscience est conscience de quelque chose, que toute chose est le corrélat d'une perception. L'image pure, l'image spirituelle ne dépend donc pas d'une conscience qui l'éclaire (la conscience n'est pas une lumière qui arrache les choses des ténèbres) : l'image spirituelle, épiphanique, irradie d'elle-même, sans médiation.

---

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 72.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>25</sup> Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1968. Se reporter particulièrement au chapitre v, « Les figures de lumières », p. 124-139. « La théorie de la Relativité, telle qu'elle est sortie de l'expérience Michelson-Morley [...] consiste à [...] dire : "c'est la figure de lumière qui impose ses conditions à la figure rigide". En d'autres termes, la figure rigide n'est pas la réalité même : ce n'est qu'une construction de l'esprit ; et de cette construction c'est la figure de lumière, seule donnée, qui doit fournir les règles », p. 126.

L'épuisement du drame beckettien ne concerne pas seulement l'image, mais aussi l'espace, socle sur lequel l'image spirituelle surgit. Les différents espaces des pièces de Beckett sont des « espaces quelconques, désaffectés, inaffectés<sup>26</sup> », bien qu'ils soient complètement déterminés, proches de ceux du peintre Francis Bacon (souvent ronds ou ovales) sur lesquels s'inscrivent des Figures. Ces lieux « isolants » permettent à « la Figure ainsi isolée » de devenir une « Image, une Icône<sup>27</sup> ». Cet isolement du personnage dans un lieu géométrique permet à Francis Bacon de « conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif* », de la même façon que Samuel Beckett utilise les endroits géométriques pour extraire son théâtre du régime de la représentation. La peinture de Bacon « n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter<sup>28</sup> ». Le théâtre télévisuel de Beckett s'émancipe de toutes les images se rapportant à une histoire, une narration, des souvenirs et fait surgir l'image spirituelle... Ces lieux inqualifiés sont peuplés, non de personnages déterminés par une psychologie ou une apparence naturaliste, mais d'individualités, d'« interprètes » – comme les qualifie Beckett dans *Quad* – indifférenciés par leurs costumes et dont les visages sont dissimulés par de longs capuchons. Les entités du *Trio du Fantôme* n'ont pas aucune consistance, puisque « F » est une voix dématérialisée et « S », une silhouette. Dans *...que nuages...*, l'homme est dissimulé dans une grande robe de chambre et la femme ne laisse paraître que des parties isolées de son visage (ses yeux, sa bouche). De l'entité de *Nacht und Traüme*, on aperçoit « nettement que la tête et les mains<sup>29</sup> ». Beckett, cherchant à dépasser la figuration, tend vers des entités plus abstraites, des Figures désincarnées, pures, spirituelles, des formes sensibles rapportées à la sensation, qui agissent « immédiatement sur le système nerveux<sup>30</sup> ». La Figure n'est plus l'incarnation d'un personnage ; elle est vouée à devenir une image spirituelle, qui apparaît et disparaît. Les entités beckettiennes des quatre pièces pour la télévision sont des ectoplasmes, des émanations qui apparaissent sous un effet de condensation et qui disparaissent rapidement. La dramaturgie de l'épuisement met donc au jour un théâtre de spectres.

Toutes les pièces pour la télévision témoignent d'un épuisement du drame, qui tient d'une dramaturgie mystique : *Quad* montre un épuisement de l'espace par le geste, *Le Trio du fantôme*, un épuisement de l'espace par la musique, *...que nuages...* un épuisement de l'image par le poème, *Nacht und Traüme*, un épuisement de l'image par la musique. Nous choisissons ici d'évoquer particulièrement la pièce intitulée *...que nuages...*, au sein de laquelle Samuel Beckett revendique ouvertement un lien entre son théâtre, la pensée mystique et la langue mystique. Pour cela, il fait référence à un autre dramaturge irlandais : William Butler Yeats. Ce dernier est l'auteur d'un essai intitulé *Swedenborg, Médiüms et lieux désolés* et se dit influencé par Boehme, Frazer, Blake, la théosophie et Maeterlinck. Le dramaturge rencontre Helena Blavatsky à Londres, devient membre de la Société Théosophique et Grand Maître de l'*Hermetic Golden Dawn* (1901-1903), un an avant de prendre ses fonctions de directeur de l'Abbey Theatre de Dublin en 1904. Dans ses *Lettres*, Yeats affirme : « Mes principaux maîtres en mysticisme ont été Boehme, Blake

---

<sup>26</sup> G. Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.*, p. 74.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, op. cit.*, p. 51.

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 39.

et Swedenborg<sup>31</sup>). Yeats, comme Maeterlinck et Beckett, expérimente une certaine idée de dramaturgie mystique. La pièce de Beckett *...que nuages...* fait entendre des voix : celle de « H » – notée « V » comme « voix » – et la voix murmurée de l’image fantomatique « F » ; un visage de femme dont il ne reste que les yeux et la bouche. « H » occupe un espace circulaire, déterminé par des points cardinaux : à l’ouest, des « chemins vicinaux » d’où « H » revient avant la tombée de la nuit et vers lesquels il repart au lever du soleil. À l’est, un cagibi, dans lequel « H » troque, dès son retour, son habit de ville pour une tenue de maison. Au nord, se situe le sanctuaire : lieu dans lequel « H » espère voir l’apparition du visage de « F », de l’« Image » (spirituelle). Cette apparition fantomatique est provoquée, « appelée » par la lecture à haute voix d’un poème de Yeats qui joue le rôle d’intercesseur, de formule magique, de ritournelle sonore. Lors de l’apparition, la bouche de « F » est filmée en gros plan. Cette vision de bouche est une image spirituelle : elle tire sa justification, non de la narration, mais du murmure de quelques vers du poème « La Tour » de Yeats : « ... que nuages passant dans le ciel... lorsque l’horizon pâlit – ou le cri d’un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties... » Pourquoi Beckett a-t-il choisi précisément ces vers de Yeats ? En quoi peuvent-ils être le signe d’une dramaturgie mystique ? L’évocation des nuages est un *topos* littéraire : leur nature confuse et mal définie se prête bien aux apothéoses et aux épiphanies<sup>32</sup>. Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803), philosophe que l’on rattache au courant illuministe, note que le nuage enveloppe la lumière divine car nos sens ne peuvent en tenir l’éclat<sup>33</sup>. Les nuages, dans la pièce de Beckett, apparaissent au-dessus d’un sanctuaire. Ce symbole peut alors faire écho à *La nuée sur le sanctuaire* du conseiller d’Eckartshausen. Mais avant que l’image de la nuée sur un sanctuaire soit de tradition illuministe, elle renvoie à la tradition biblique. À la fin du *Livre de l’Exode*, quand Moïse a terminé de bâtir le tabernacle, il est dit que « la nuée prit le sanctuaire sous son ombre » (*Exode* 40, 35). La nuée est le moyen traditionnel dans l’Écriture pour signaler que Dieu vient parmi les siens. À la première page des Actes (*Actes* 1, 11), deux hommes en blanc disent aux apôtres qui s’inquiètent du départ de Jésus dans une nuée : « Il reviendra comme vous l’avez vu s’en aller au ciel ». Le nuage n’enlève pas définitivement le Christ, mais revient une nouvelle fois, pour le déverser sous forme de pluie sur les hommes, de façon à ce que chacun forme son sanctuaire, par le lien spirituel qui l’unit à Dieu. Le sanctuaire symbolise ainsi le ciel sur la terre. Lieu secret, il peut préserver un trésor essentiel. Le sanctuaire, en tant qu’il est un lieu clos propice à accueillir l’image spirituelle, peut être – par analogie – assimilé à une scène de théâtre, une « scène-sanctuaire » qui accueille l’invisible et le rend visible, qui « dresse une image » plutôt qu’elle ne « déroule une histoire<sup>34</sup> ».

Cette tension entre l’image spirituelle et la scène qui l’accueille est palpable dans le nô japonais, dont un des thèmes récurrents est la rencontre du visible et de l’invisible. Or le nô est une référence commune à Beckett et à Yeats<sup>35</sup>. Paul Claudel s’enthousiasme pour cette forme

---

<sup>31</sup> William Butler Yeats, *The Letters of W. B. Yeats*, New York, éd. Allan Wade, New York, Macmillan, 1965, p. 592, cité par Jacqueline Genet, *Le Théâtre de William Butler Yeats*, Villeneuve d’Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 395.

<sup>32</sup> En sanscrit, le nuage (« *ghana* ») désigne un élément compact et non différencié. Dans l’ésotérisme islamique, le nuage est l’état principal, inconnaissable d’Allah avant sa manifestation. Dans le Coran, l’épiphanie d’Allah a lieu dans un nuage.

<sup>33</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Bouquins, [1969], 1982, p. 679-680.

<sup>34</sup> G. Deleuze, « L’Épuisé », *op. cit.*, p. 99.

<sup>35</sup> J. Genet, « Yeats et le nô », *Cahiers de l’Herne*, cité par G. Deleuze, « L’Épuisé », *op. cit.*, n. 17 et 18, p. 99.

théâtrale, dont il souligne la différence essentielle avec le drame : « Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le nô, c'est quelqu'un qui arrive<sup>36</sup> ». « L'apparition » dans le nô est préférée à la « poursuite d'une action » spécifique au drame. Le nô, aux yeux de Deleuze, apparaît comme une réalisation pratique possible de ce que nous avons identifié comme un « théâtre creuset de l'image spirituelle ». Dans son article « Certaines pièces nobles du Japon<sup>37</sup> », Yeats considère le nô comme un genre capable d'exprimer l'inexprimable. Sa pièce *Au puits de l'épervier* revendique une filiation avec ce genre théâtral japonais. L'utilisation du masque nô permet d'abandonner la psychologie des personnages et d'en faire des Figures. Les danseurs occupent l'espace suivant une rythmique réglée, une chorégraphie minutieuse : de sorte que les mouvements « évoquent ceux d'une marionnette<sup>38</sup> ». Le décor est constitué d'un arbre, d'un puits et d'un épervier ; le décor d'un drame spirituel symbolisant autant un monde extérieur qu'intérieur. Nous comprenons, après avoir lancé ces quelques pistes de réflexion, de quelle manière Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats et Samuel Beckett tentent tous les trois de définir une image spirituelle caractéristique d'un théâtre qui travaille à la transmutation de l'image mimétique et à la sortie du drame, vers un langage a-dramatique et mystique.

Cette sortie du drame engage un questionnement sur ce que l'on pourrait nommer une « scène déhiscente ». La déhiscence désigne l'ouverture spontanée d'organes végétaux clos pour livrer passage à leur contenu. Parler d'une scène déhiscente consiste à circonscrire l'idée qu'une scène est le lieu d'un surgissement de ce qui se trouve au-delà du cadre, au-delà de la surface de la représentation. La déhiscence traduit cette volonté de mettre au jour un théâtre d'avant la représentation, des dramaturgies qui montrent sur scène ce qui est caché, au-delà des surfaces : un théâtre du rêve, un théâtre de spectres, un théâtre d'ombres, un théâtre de la cruauté... Dans la conclusion de « L'Épuisé », Deleuze s'attache à souligner la volonté beckettienne de « forer des trous » à la surface du langage pour voir « ce qui est tapi derrière<sup>39</sup> ». Or c'est de cela dont il s'agit lorsqu'on tente de se faire une idée de la dramaturgie mystique. Alors que le « vieux style » évoqué par Winnie dans *Oh les beaux jours* qualifie l'indéhiscence du théâtre de la représentation (un théâtre qui s'en tient à la surface des mots), les pièces télévisuelles de Samuel Beckett montrent comment il est possible de cribler de trous la surface de la représentation traditionnelle afin d'approcher un théâtre d'intensités indéfinies qui percent à la surface lors de l'épiphanie de l'image.

Flore GARCIN-MARROU

Universités Paris-Sorbonne/Toulouse Le Mirail.

---

<sup>36</sup> M. Watanabe, « Quelqu'un arrive », *Théâtre en Europe*, n° 13, 1987, p. 26-30.

<sup>37</sup> W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961, p. 229.

<sup>38</sup> W. B. Yeats, « At the Hawks's Well », dans *The Collected plays of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1960, p. 210.

<sup>39</sup> G. Deleuze, « L'Épuisé », *op. cit.*, p. 70, repris p. 103. Deleuze ne fait ici que traduire (en l'absence de traduction française à l'époque) une phrase de la « German Letter von 1937 » de S. Beckett, publiée dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and Dramatic Fragments*, London, John Calder, 1983, p. 52 : « Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusicken anfängt – ich kann mir für den hautigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen », que Deleuze traduit en ces termes : « Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers ».