

Le Messenger de la catastrophe

L'annonce de la mort, de la tragédie ancienne à *Intérieur* de Maeterlinck

Yves Jubinville, Ph.D.

Volume 14, Number 2, Spring 2002

La mort prononcée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073965ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073965ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jubinville, Y. (2002). Le Messenger de la catastrophe : l'annonce de la mort, de la tragédie ancienne à *Intérieur* de Maeterlinck. *Frontières*, 14(2), 20–23.
<https://doi.org/10.7202/1073965ar>

Article abstract

Foreshadowing death is a recurrent theme in classical tragedy as in modern and contemporary drama. This article sheds light on the dramatic function of the Messenger within the tragedy portrayal system. Favoring a historical and sociocritical approach, the analysis delves into the examination of the vicissitudes of the Messenger figure in modern theatre. Revived by the symbolist author Maurice Maeterlinck in the play *Interior* (1894), the theme of heralding death unfolds with the aid of an explicit classical intertext all the while bringing about the transition towards modern expression. A glance into a recent production of this text, from Québec director Denis Marleau, wraps up this study by suggesting that theatre may be one of the last places in which death rises to the dimensions of collective and symbolic speech.

Le Messenger de la catastrophe

L'annonce de la mort, de la tragédie ancienne
à *Intérieur* de Maeterlinck

Yves Jubinville, Ph.D.,
professeur, Département de théâtre, UQAM.

L'annonce de la mort est un moment clé dans la vie sociale que le théâtre, à ses débuts, a tenté de mettre en scène. Est-ce parce que cet instant introduit une temporalité singulière marquant une rupture dans le déroulement des choses quotidiennes ? En anticipant le deuil qui va mobiliser le corps social et programmer l'action collective, l'annonce de la mort s'inscrit d'emblée dans le mouvement d'une action ritualisée que la tragédie grecque n'a pas manqué d'intégrer à son récit et dont on retrouve des traces jusque dans le théâtre moderne et contemporain ; ritualisée d'abord parce qu'associée à une parole publique.

Dans les sociétés anciennes, sans doute plus qu'aujourd'hui, le fait d'annoncer la mort relevait de la vie collective et requérait l'élaboration d'un scénario où le groupe cherchait réparation en dévoilant sa douleur et son espoir de renaissance. Au théâtre, n'en déplaise à l'interprétation traditionnelle de la tragédie, le rituel, quel qu'il soit, voit toutefois sa fonction détournée ou, pour dire autrement, déplacée. Devenue imitation et non plus action réelle, l'annonce de la mort au théâtre cesse d'opérer la *catharsis* puisqu'elle participe désormais d'un système fictionnel qui met à distance en donnant à voir les mécanismes sociaux engagés dans toute action verbale.

La présente étude tente de saisir l'annonce de la mort à la jonction de la vie sociale et du théâtre, là où se donne à voir son fonctionnement dans la production d'un récit exemplaire. La tragédie grecque¹ fournira le point de départ d'une analyse qui sera centrée tout autant sur l'annonce elle-même que sur la figure du Messenger de la mort. Motif récurrent de la tragédie, on verra comment se forme le dire du Messenger, quelles sont les conditions de son énonciation et le dispositif scénique qu'il

génère, pour enfin suivre les transformations du personnage de Eschyle à Euripide.

La deuxième partie de l'analyse s'intéresse aux avatars du Messenger dans la dramaturgie moderne. La pièce *Intérieur* du symboliste français Maurice Maeterlinck² retient l'attention par l'exemple unique qu'elle présente d'une fable dramatique construite autour du scénario de l'annonce de la mort. Un scénario qui, tout en portant les traces abondantes d'un intertexte tragique, signale par ailleurs un changement important dans l'iconographie moderne de la mort, que traduit à sa manière la production récente de la pièce par le metteur en scène québécois Denis Marleau. Son travail des dernières années l'a amené d'ailleurs plusieurs fois à fréquenter ces rivages mortuaires.

MÉMOIRE D'OUTRE-SCÈNE

L'annonce de la mort dans la tragédie grecque arrive ou bien au début, ou bien à la fin de la fable dramatique. Parole périphérique, dira-t-on. Parole qui habite le seuil de la fiction à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle est prononcée hors de l'espace-temps réservé aux délibérations des principaux actants. Le Messenger de la tragédie, sauf en de très rares exceptions, n'intervient qu'une seule fois ; il n'a donc pas d'identité dramatique à part celle que lui prête la situation momentanée de l'annonce, laquelle marque un temps d'arrêt dans le mouvement dramatique.

Scène typique : arrive le Messenger accueilli aux portes du palais par la garde royale. Il demande à être entendu. Le roi le reçoit en audience ; celle-ci prendra soit la forme de l'interrogatoire, soit (le plus souvent) celle du compte-rendu, d'où son caractère non dramatique. Tout ce temps, l'action semble en effet en suspension (mais non exempte de tension comme on le verra plus loin), quoique l'annonce aura pour conséquence de la relancer dans une direction nouvelle, inattendue, comme si la tragédie épousait par là le rythme naturel

Résumé

L'annonce de la mort est un motif récurrent dans la tragédie antique ainsi que dans la dramaturgie moderne et contemporaine. Le présent article met en lumière la fonction dramaturgique du personnage du Messenger dans le système de représentation tragique. Privilégiant une approche historique et sociocritique, l'analyse se prolonge dans l'examen des avatars de la figure du Messenger dans le théâtre moderne. Repris par l'auteur symboliste Maurice Maeterlinck dans la pièce *Intérieur* (1894), le thème de l'annonce de la mort se déploie à la faveur d'un intertexte antique explicite tout en opérant la transition vers son expression moderne. Un coup d'œil sur une production récente de ce texte par le metteur en scène québécois Denis Marleau clôt cette étude en suggérant que le théâtre serait peut-être l'un des derniers lieux où la mort s'élève aux dimensions d'une parole collective et symbolique.

Mots clés : tragédie – messenger – Maeterlinck – annonce de la mort

Abstract

Foreshadowing death is a recurrent theme in classical tragedy as in modern and contemporary drama. This article sheds light on the dramatic function of the Messenger within the tragedy portrayal system. Favoring a historical and sociocritical approach, the analysis delves into the examination of the vicissitudes of the Messenger figure in modern theatre. Revived by the symbolist author Maurice Maeterlinck in the play *Interior* (1894), the theme of heralding death unfolds with the aid of an explicit classical intertext all the while bringing about the transition towards modern expression. A glance into a recent production of this text, from Québec director Denis Marleau, wraps up this study by suggesting that theatre may be one of the last places in which death rises to the dimensions of collective and symbolic speech.

Key words : tragédie – messenger – Maeterlinck – foreshadowing death

du monde provoquant la vie en produisant la mort.

Le statut pour le moins ambigu du Messager dans la tragédie ancienne tient aussi sans doute au fait que son entrée en scène s'effectue après le chœur avec qui il entre forcément en dialogue. La parole du chœur s'adresse, comme on le sait, directement au public ; celle du Messager s'enchaîne au drame en cours mais ne produit pas moins un effet similaire de décrochage par sa durée et par les thèmes qu'elle développe : récit d'une bataille militaire, d'un duel entre chefs du même clan, de l'agonie du fils du roi combattant héroïquement au nom de la cité. Aristote, en puriste de la tragédie au temps où ses jours étaient déjà comptés, voyait dans ces interventions du Messager, comme dans tout récit, une entorse aux règles de la tragédie et la preuve que celle-ci n'avait pas su s'affranchir complètement de l'épopée, une forme jugée archaïque. Ambigu, le Messager le serait-il enfin parce qu'il fait entendre une parole venue d'ailleurs, d'un temps révolu ?

Symboliquement, il est vrai que celui-ci arrive sur scène au terme d'un long voyage. Cela suppose qu'il est parti de loin, qu'il a un statut d'étranger, ce que confirment les éditions modernes dont le texte didascalique dit ici et là « que [le Messager] vient de la campagne³ ». De telles indications sont bien sûr sujettes à caution ; elles servent le plus souvent à combler l'absence chez le lecteur d'aujourd'hui d'un certain savoir de la tragédie. Pour les Anciens, il paraît probable que l'apparition du Messager sur scène fut réglée par une série de codes et de conventions qui dessinaient l'horizon de sens de son récit. Parler d'étrangeté signifie notamment que le Messager avait alors l'équivalent du statut d'esclave et que son énonciation était par le fait même contrainte, pour ne pas dire risquée. Combien de fois en effet entend-on de la part du Messager qu'il hésite à livrer une nouvelle funeste par crainte de provoquer la colère du maître.

Aux conditions sociales de cette parole s'ajoute évidemment la difficulté de dire le meurtre, le crime ou le suicide sur une scène qui interdisait par convention la représentation de la mort⁴. Le même Messager,

qui sait devoir se tenir à tout moment sur le fil du rasoir, n'oubliera donc pas toutes les précautions oratoires d'usage visant à disposer favorablement son interlocuteur et le public. Preuve du risque qu'il court, celui qui vient avec une bonne nouvelle ne demandera rien de moins que la liberté⁵. On devine la tension dramatique que cela pouvait engendrer sachant qu'un premier message en cache parfois un second de moins bon augure.

Narration, récit, compte-rendu : l'annonce de la mort adopte dans la tragédie

des combats au terme desquels meurt le chef des armées. Plus que de simplement publier oralement la mort du héros, le Messager livre ses dernières volontés au public assemblé en témoin afin que le roi se sente lié par la promesse de les honorer⁶. La ressemblance est frappante à plusieurs égards entre le dire du Messager et le discours de l'histoire. D'abord parce qu'à l'origine le Messager fait œuvre de témoin et dit rendre compte de ce qu'il a observé. Mais surtout parce que sa propre parole, dans le rapport qu'elle entretient avec la loi et l'ordre, s'élabore dans le dessein de reconstituer la vérité du passé. Au risque d'annoncer la mort correspondrait donc le risque de faire l'histoire.

Une hypothèse séduisante, mais difficilement vérifiable, voudrait que le poète tragique ait volontairement tracé ce lien d'analogie qui marque dans l'histoire de la Grèce un point tournant de son évolution morale et intellectuelle. Préfigurer l'historien naissant dans le discours du Messager de la tragédie, ce serait prêter à ce dernier une certaine noblesse en même temps qu'admettre le statut métèque de l'historien. Ce raisonnement ramène la discussion là où l'institution de la tragédie antique rencontre l'esprit démocratique. L'exigence de vérité du Messager et de l'historien se mesure à leur capacité à faire entendre la voix de l'autre, celle de l'esclave, de l'exclu, voire de l'ennemi vaincu, en d'autres termes, à considérer le point de vue contraire comme légitime.

Une scène célèbre des *Perses*, première tragédie connue attribuée à Eschyle, illustre bien cette proposition. Aux portes du palais du roi Xerxès, dont le fils Darius est parti en guerre contre Athènes, la reine-mère Atossa reçoit du Messager la nouvelle de la défaite de l'armée perse. Le récit détaillé des combats, adressé au public athénien qui assistait au spectacle, était sans doute reçu comme la preuve de sa supériorité militaire ; mais le fait de présenter ainsi le point de vue de l'ennemi sur scène participait aussi d'un travail de la conscience dans lequel s'engage toute collectivité qui doit apprendre à intégrer l'altérité dans son système de représentation et pour qui l'autre fait maintenant partie de soi.



Otto Dix, *Les Sept Péchés capitaux*, 1933 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

grecque des formes multiples et variées. Posons surtout que le Messager lui-même compose son texte en rapiécant, en recollant des morceaux de parole. De fait, celui-ci se présente le plus souvent au roi comme un porte-parole, un transmetteur ou médiateur, celui qui rapporte les mots d'un autre, voire de plusieurs, dans le but d'en constituer une sorte d'archive, de mémoire.

Scène récurrente de la tragédie : venu du champ de bataille, le Messager fait le récit

RECEVOIR L'ANNONCE DE LA MORT

Dans toutes les pièces auxquelles il est fait référence ici, l'annonce de la mort donne lieu à une performance. Locuteur attendu, anticipé même, le Messenger doit honorer le privilège unique qui lui est donné de s'adresser au roi en usant de toutes les ressources de la rhétorique non pour tromper son interlocuteur mais pour souligner le caractère cérémoniel et public de son dire. Pour le spectateur de la tragédie ancienne qui, faut-il le rappeler, ne voit défiler sur scène que trois acteurs s'échangeant les rôles, il importe en outre que par sa performance le Messenger puisse être différencié du Prêtre ou du Devin dont les interventions momentanées font écho à celle du Messenger. Ceci n'exclut nullement ces jeux de tension entre la parole prophétique de l'oracle, rendue par le Prêtre, et la nouvelle funeste du Messenger. Le suspense dramatique se trouve augmenté du fait que l'annonce de la mort est justement précédée par une autre parole ; qu'elle transforme, dirait-on, en fait vérifiable ce qui a déjà été pré-dit⁷.

En contrepartie de la performance exigée du Messenger, le corpus antique comporte plusieurs scènes montrant que son interlocuteur royal se doit de recevoir dignement la nouvelle de la mort. Aussi bien dire que le rapport de domination qui règle cet échange (vouant aux gémonies l'annonciateur de la mort) apparaît aussi contraignant pour l'un et l'autre dès le moment où chacun y engage sa fonction sociale et non sa personne privée. La scène de l'annonce de la mort est présentée en ce sens comme une épreuve à partir de laquelle se mesure la noblesse de caractère du roi et, par voie de conséquence, la légitimité de son pouvoir. Craignant que le coup porté ne soit trop dur, le Messenger rappelle ainsi à Pelée, grand-père de Néoptolème (fiancé d'Hermione) assassiné (par Oreste), qu'il ne doit en aucun cas, en dépit du malheur qui s'abat sur lui, ignorer de venger sa lignée. « Et dans ce cas, lui dit le Messenger, écoute ce qui s'est passé. Redresse-toi, et fais face⁸. »

Cette scène montre un rare exemple où le discours du Messenger prend un tour un peu plus directif. Dans *Iphégénie en Tauride* le même poète (il s'agit d'Euripide) force encore plus loin ce trait et outrepassa clairement les conventions théâtrales et sociales du temps en représentant le Messenger frappant violemment à la porte du Temple et commandant au roi Thoas d'agir de telle façon après l'écoute de son message. Nous sommes évidemment loin de l'image de l'esclave qui risque sa vie en portant à la cour la nouvelle de la mort. Voilà qui confirme le jugement d'Aristote selon lequel Euripide serait, de tous les auteurs tardifs, le fossoyeur de la tragédie.

Cela étant dit, les rôles ne sont pas toujours, même chez Eschyle, aussi bien respectés. La scène fameuse du Messenger en compagnie d'Œdipe, informé qu'il ne peut avoir tué son père Polybe, car il n'en est pas véritablement le fils, en donne une parfaite illustration. Ici, le rapport conventionné entre le serviteur et le maître est faussé parce que le premier ignore que sa bonne nouvelle est en vérité la mauvaise. Plus grave encore, le Messenger serait responsable des malheurs du roi de Thèbes étant celui qui aurait, sans le savoir, sauvé l'enfant de Laïos d'une mort certaine. Il s'agit là d'un cas peu fréquent où la biographie du Messenger est révélée et donnée comme pièce maîtresse de la fable dramatique. Cela a son importance si l'on perçoit bien dans cette scène qu'à l'ignorance du serviteur correspond celle de son maître, que la nouvelle précipite inexorablement vers sa chute. L'identification d'Œdipe au Messenger n'est pas fortuite. Comme tout messenger, l'Œdipe de la fable est celui pour qui la vérité est synonyme de condamnation.

LE MESSENGER DE LA MORT DANS INTÉRIEUR DE MAURICE MAETERLINCK

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle le théâtre sera travaillé, hanté même, par les formes anciennes provenant de l'Antiquité. À chaque époque depuis le milieu du XVIII^e siècle, il n'est pas une réforme dramatique qui n'ait fait le souhait de redonner à cet art la dignité et la grandeur que lui attribuaient les Athéniens. Aux côtés d'innovations radicales et souvent même à la faveur de celles-ci, la tragédie antique trouvera ainsi à revivre et à se renouveler sans cesse.

La dramaturgie de Maeterlinck, l'un des instigateurs du mouvement symboliste (sans en être le théoricien), se présente comme une ultime interprétation de la tragédie avant qu'elle ne rende son dernier souffle. L'auteur n'en conserve de fait que des restes, des lambeaux à l'exemple de ce Vieillard qui, aux côtés de l'Étranger dans *Intérieur*, vient annoncer à la famille tranquille la mort d'une de leurs filles, trouvée dans l'étang à la levée du jour. L'esprit de la tragédie s'impose ici comme un souvenir de lecture. Maeterlinck écrit ce drame en allant à l'essentiel de l'action tragique, réduite à la scène d'annonce, tout en restant au seuil de son éclatement véritable. Tout se passe comme si la pièce était le développement de ce motif tragique vu sous la loupe d'un poète, se posant doublement au point d'origine du théâtre.

Aussi bien dire que nous sommes, avec *Intérieur*, dans les coulisses du drame tragique. Ceci pour deux raisons. Du début à la fin de la pièce, les personnages occupent

un espace de réflexion et non pas d'action. Reprenant le thème d'un conflit dramatique en suspension pendant l'annonce de la mort, Maeterlinck radicalise la proposition jusqu'à retarder indéfiniment le moment où le Messenger prendra la parole devant le père. Logique avec l'esprit du temps qu'imprègne déjà le naturalisme de Zola, où les individus sont privés de la volonté d'agir parce que déterminés par leur milieu (sorte de retour inusité du destin tragique), l'auteur dessine une scène traversée par des êtres-parleurs figés dans l'instant précédant l'action, une action qui, dans la logique formelle du drame, provoque la volonté de l'autre parleur et fait ainsi progresser l'histoire.

À la différence de la dramaturgie de Tchekhov, où la matière du dialogue s'efface peu à peu sous l'effet conjugué de la rêverie et de l'isolement social des personnages, Maeterlinck en use pour créer une situation que l'on peut qualifier d'imaginaire. L'anticipation de l'annonce, qui appelle naturellement une solution épique, adopte ici la forme dramatique au moyen d'un dédoublement du personnage du Messenger. Le Vieillard et l'Étranger évoquent bien sûr les échos du Messenger traditionnel de la tragédie antique. Le premier rappelle l'image de la mémoire du témoin qui rend compte de la souffrance des hommes. Le suivant confirme que l'annonce de la mort n'est jamais confiée qu'à celui qui occupe les marges du monde social, un tiers médiateur qui s'avance parmi les vivants pour mieux retourner ensuite dans le camp des morts (socialement). La situation donne lieu à des répliques savoureuses, pour ne pas dire énigmatiques. Comme s'il délibérait à voix haute, le Vieillard lance ceci à son partenaire :

Il vaut mieux ne pas être seul. Un malheur qu'on n'apporte pas seul est moins net et moins lourd... J'y songeais en venant jusqu'ici... Si j'entre seul, il me faudra parler dès le premier moment ; ils sauront tout en quelques mots et je n'aurai plus rien à dire ; et j'ai peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur... C'est alors que le cœur se déchire... Si nous entrons ensemble, je leur dis par exemple, après de longs détours : On l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes...

On trouvera dans cette réplique l'autre raison qui fait conclure à une dramaturgie des seuils, des coulisses. L'écriture repose ici non seulement sur le métadiscours des personnages qui interprètent sans cesse leur propre situation d'énonciation, mais aussi sur une rhétorique de l'ellipse. Celle-ci fait

à nouveau référence, par inversion, à la tragédie antique qui insistait sur l'obligation faite au Messager de parler en ligne droite, de prendre le chemin le plus direct qui conduit à la mort... L'image revient d'ailleurs fréquemment qui affirme la nécessité d'annoncer la mort sans détour, alors même que pèse le danger de la sanction mortelle. Chez Maeterlinck, preuve que nous ne sommes plus au temps des Grecs, le Messager affirme sans ambages les vertus d'une parole circulaire, voyageuse. Le Vieillard dit à l'Étranger :

[...] Noubliez pas que la mère sera là et que sa vie tient à si peu de chose... Il est bon que la première vague se brise sur quelques paroles inutiles... Il faut qu'on parle un peu autour des malheureux et qu'ils soient entourés. Les plus indifférents portent, sans le savoir, une part de la douleur... Elle se divise ainsi sans bruit et sans efforts, comme l'air ou la lumière...

Parler d'ellipse, c'est dire le silence qui entoure la mort dans cette pièce. Un critique de l'œuvre en déduira que la dramaturgie de Maeterlinck en est une qui, sous l'intense bavardage auquel se livrent les personnages, dévoile ou met en scène le silence qui grève les rapports sociaux (Rychner, 1996). Ainsi en va-t-il de ceux qui se noueraient désormais autour de la réalité de la mort. Le contraste est certes frappant avec la tragédie antique et l'impression qu'elle offre de mettre la mort à l'avant-plan. À l'approche du XX^e siècle, suivant la théorie de Norbert Elias, celle-ci subirait plutôt les effets d'une logique de civilisation qui procède par refoulement et dissimulation des affects dans le but de pacifier l'univers social. Alors que le rapport à la mort chez les Grecs passe par sa publicisation, force est de constater chez Maeterlinck, mais l'analyse vaut aussi pour de larges pans de la dramaturgie moderne, la volonté claire de le mettre entre parenthèses, de le retirer à tout le moins de l'espace public et de limiter son expression à la sphère privée. Si l'annonce de la mort était chez Eschyle et Sophocle une parole risquée, elle n'était jamais interdite. Dans la dramaturgie et la société modernes, qui généralement ont tendance à interioriser le conflit pour en limiter les effets, elle prend l'aspect d'un dialogue de sourds qui confine chacun, dira Elias, à la « solitude des mourants⁹ ».

VISION DU SILENCE : LA MORT DU THÉÂTRE

C'est ainsi que dans cette pièce la vision finale n'est pas celle de nos deux messagers de la mort mais plutôt l'image de la famille qui attend, derrière les fenêtres de

la maison où une lumière éclaire à peine les visages inquiets, des nouvelles de la jeune fille. La didascalie initiale, comme il arrive souvent chez les naturalistes et les symbolistes, donne à lire le roman de leurangoisse :

Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veille sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres.

Le vieillard et l'étranger entrent avec précaution dans le jardin.

Plutôt que d'un roman peut-être valait-il mieux parler de peinture ? C'est du moins l'option prise par Denis Marleau dans sa mise en scène récente de la pièce, qui décuplait l'immobilité de la scène et augmentait de ce fait l'épaisseur de silence qui l'enveloppait. Marleau cherchait ainsi à mettre son spectateur dans la position de celui qui regarde un tableau. Un tableau abstrait, cependant, qui impose constamment des changements de perspective. Car la fixité de la scène familiale ne saurait signifier que tout mouvement est absent de ce théâtre. Le metteur en scène a bien vu que la pièce était entièrement construite sur le contraste entre l'attente immobile de la famille et la circulation, les déplacements incessants du Vieillard et de l'Étranger sur la scène. Deux espaces sont ainsi créés en écho à l'image des coulisses. Au centre, un théâtre marqué par le silence et la solitude ; tout autour, un territoire infini de paroles littéralement en suspension qui décontextualisent la matière dramatique au point que l'on finit par oublier le drame en gestation.

Fidèle à Maeterlinck dans son ambition de se placer en observation devant la tragédie finissante, voire agonisante, Marleau instaure à son tour un climat de mort. Le discours métathéâtral, partout présent dans la mise en scène (ouverture de la scène sur les coulisses et les machines que squattent les deux principaux personnages), n'y est certes pas étranger. Il contribue en tous cas à déplacer le propos de cette pièce qui traite de la mort vers la mort du théâtre. Par un retournement habile et ironique, le spectacle serait aussi l'occasion de dire que le

théâtre, devenu aujourd'hui l'un des seuls lieux où la mort se dit publiquement, est peut-être décédé, mais que le Messager, à l'instar des personnages de Maeterlinck, semble avoir choisi d'en retarder indéfiniment l'annonce.

Bibliographie

ELIAS, Norbert (1987). *Solitude des mourants*, Paris, Christian Bourgois.

MAETERLINCK, Maurice (1908). *Théâtre II*, Bruxelles, Paul Lacomblez Éditeur.

RYCHNER, Arnaud (1996). « Pour une dramaturgie du silence : le retournement maeterlinckien », *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, chapitre 2, p. 283-329.

Les Tragiques grecs. Théâtre complet (1999). Paris, Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », 1998 p.

Notes

1. Toutes les citations sont tirées de *Les Tragiques grecs*, 1999.
2. Toutes les citations sont tirées de Maeterlinck, 1908, p. 173-200.
3. La didascalie dans l'Antigone de Sophocle dit : « Entre le Messager, qui vient de la campagne. » Dans *Œdipe-Roi*, on peut lire : « Messager venant de la campagne. »
4. Le Messager, à la Reine Atossa, dans *Les Perses* : « Ah ! La masse de nos malheurs est si grande que, même si j'y mettais dix jours, je ne viendrais pas à bout de t'en dresser le bilan. »
5. Messager : Haute Dame, j'apporte des nouvelles : pour toi toutes brèves à entendre, pour moi toutes magnifiques à dire. La victoire est à nous ! On est en train d'en dresser le trophée : toute une panoplie conquise sur tes ennemis.
Alcmène : Ah ! comme je t'aime ! Avec de telles nouvelles, tu t'es ouvert aujourd'hui les portes de la liberté. (*Les Enfants d'Héraclès*)
6. Dans *Œdipe à Colonne*, le Messager raconte les derniers moments de l'ancien roi avec ses enfants. Son témoignage constitue l'archive de ses paroles destinées au peuple de Thèbes.
7. Voir dans cette scène d'*Antigone* de Sophocle :
Le Messager : Hémon a péri, la main qui a versé son sang...
Le Coryphée : La main de son père ou sa propre main ?
Le Messager : Sa propre main, en fureur du crime de son père.
Le Coryphée : O devin, comme tu as vérifié ta prophétie !
8. Extrait de *Andromaque* d'Euripide.
9. Titre de l'ouvrage de Norbert Elias, 1987.