



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1024>

Fondements d'une poétique maeterlinckienne

Élodie Daly

G. Dessons, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème*, Éditions Laurence Teper,
2005.



Pour citer cet article

Élodie Daly, « Fondements d'une poétique maeterlinckienne », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1024.php>, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.1024

Fondements d'une poétique maeterlinckienne

Élodie Daly

« Il me semble que la pièce de théâtre est un poème »

Dans son ouvrage *Le Théâtre du poème*, G. Dessons, partant de cette supposition de Maeterlinck, affirme que les œuvres du dramaturge dépassent le cadre du théâtre en ce qu'elles conduisent à une « véritable réflexion en acte sur le langage ». La parole entre en effet en concurrence avec l'invisible et le silence, deux abstractions *a priori* difficilement représentables à la scène. Comment alors dire le silence ? Comment montrer ce qu'on ne peut voir ? Autant de questions que pose cette « crise du représentable », et auxquelles G. Dessons, en proposant les nouveaux termes d'une poétique maeterlinckienne, tente de répondre.

Cet attrait pour l'invisible au XIX^e siècle trouve son origine dans les recherches menées à l'époque dans le domaine de la photographie et des rayons X, par lesquelles on cherche à montrer le dessous des apparences. Or, la tentative de Maeterlinck, influencé, - tout comme Strindberg -, par ces découvertes scientifiques, s'inspire de la même démarche, mais appliquée au domaine théâtral : l'expérience dramaturgique est pour lui une tentative de « faire voir » (expression fondamentale du *Trésor des Humbles*, son texte théorique sur le théâtre), de faire entendre l'invisible, bien plus que le désir d'un partage idéologique. Mais comment « faire voir » l'invisible ? Comment le représenter ? À ces interrogations, le dramaturge répond d'abord par le moyen du spectaculaire : l'invisible, par le moyen du surnaturel, est montré sur scène par des effets optiques ou des jeux de machines. Mais ce détour est une fausse réponse, car la didascalie chez Maeterlinck pose problème. G. Dessons met en avant la question, pertinente, de sa représentativité. En effet la didascalie, par l'association de mots surprenants, (citons un exemple : « l'aspect éternel » de la forêt dans *Les Aveugles*) donne à lire, à imaginer, plus qu'à voir. Ce théâtre propose ainsi une nouvelle conception de la mise en scène, fondée sur un décor d'imprécision, et ce par un brouillage de la vision ou par des jeux de lumière. Cette imprécision se comprend alors comme le corollaire de l'«incertitude», attitude majeure des personnages du théâtre de Maeterlinck.

L'auteur rappelle ensuite l'idée de Maeterlinck selon laquelle le silence est plus signifiant que le dialogue bavard et vain du quotidien. Il caractérise deux types de

silence : d'une part, le silence négatif, ou silence passif, qui est une absence de langage, une sorte de vide inexpressif ; et, d'autre part, le silence positif, ou silence actif, qui est un « mode spécifique » de dire ; c'est une forme de silence expressif qui permet la communication. Mais ce dialogue doit être « entend[u] sous » (de même qu'il faut « entrevoir » l'invisible, termes de Maeterlinck), ou encore « entend[u] » « sur », « à côté », ou « autour » de ce qui se dit réellement. Ces prépositions, extraites en partie du *Trésor des humbles*, mettent clairement en avant une théâtralité de la parole. Le silence se traduit alors sur scène par les aposiopèses, ou bien il est signifié dans le texte par les didascalies. A travers ce silence, le dramaturge fait entendre, selon les mots de Maeterlinck, ce « je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes », ce non-dit qui finit par devenir la seule et vraie continuité du dialogue, « à côté » de la conversation apparemment insignifiante.

Ainsi un indicible n'est pas explicitement énoncé, mais traverse les phrases et, chemin faisant, crée l'unité de la pièce. Ce « je-ne-sais-quoi » se repère, selon G. Dessons, dans le travail des répétitions, des assonances, des reprises de mots, de syllabes, de voyelles, qui courent dans toute l'œuvre. Il faut, par exemple, comprendre dans ce sens que le nom de « Maleine » (dans la pièce éponyme *La Princesse Maleine*) comporte en lui un réseau de signifiants (mal, maladie) qui annonce d'une certaine manière la fin de la pièce ; ou encore une métrique particulière, car inattendue, (l'apparition d'alexandrins notamment, comme vers préfigurant le destin des personnages dans *La Mort de Tintagiles*) peut contribuer à la compréhension de ce « je-ne-sais-quoi ». L'auteur en arrive donc à la conclusion suivante : « le travail de signifiante précède tragiquement toute fiction ». Il s'agit donc de décrypter le symbolisme. G. Dessons distingue là aussi deux symboles. Le symbole évident, d'abord, facilement repérable car appartenant à une conscience collective (il s'agit par exemple de la « faux » dans *L'Intruse*), et ensuite le symbole qui échappe même à la conscience du poète, et qui constitue pour Maeterlinck la vraie œuvre. Dans ce théâtre se dessine une suggestion par le dire, par le voir, par l'énoncé, par le rythme et par le signe.

Quelque chose se dit, ou se fait, en dehors des personnages qui deviennent dans ce théâtre des personnages désincarnés, de pures voix incertaines de ce qu'elles prononcent. Une non-conversation entre les personnages a donc bien lieu, un non-dialogue, puisque cette autre chose se dit ailleurs qu'à travers les mots. Ce « je-ne-sais-quoi » serait ainsi le « 3^{ème} personnage » de Maeterlinck, cette « voix de l'œuvre », ce personnage collectif qui permet la cohérence dramatique. Si le plus important dans ce théâtre est ce qui se dit « sous » le dialogue insignifiant, c'est donc le statut même de l'acteur qui est remis en cause. On connaît précisément la réticence de Maeterlinck à voir jouer son théâtre : le spectateur voit en effet avant tout le corps, l'activité qui a lieu sur scène, alors que le lecteur parvient plus

directement à l'esprit, à saisir cette « voix transindividuelle », déclinée en chacun des personnages. C'est au cœur de cette réflexion sur la possibilité de la représentation que s'inscrit l'idée de la marionnette, pour remplacer le comédien. De fait, Maeterlinck voudrait « éloigner l'acteur » (*Le Tragique quotidien*) en ce qu'il est humain, pour laisser l'entière place au poème, à ce que le spectateur doit « entendre sous » la voix. Cette question de la représentation participe pleinement de la problématique de la suggestion, terme extrêmement important pour l'esthétique symboliste. Le comédien doit réussir à s'effacer pour laisser place à « ce je-ne-sais-quoi », qui est lui-même refus de la nomination, de la vérité. Une problématique du « parler » et du « dire » se met en place, et à travers laquelle G. Dessons voit une parenté poétique entre Mallarmé et Maeterlinck. « Parler » en effet serait pour ces deux auteurs du côté de la conversation, de ce dialogue banal et quotidien, dont il a déjà été question. « Parler » est ainsi contraire au silence, alors que « dire » est pleinement le « verbe poétique, verbe du sous-entendu, de la signifiante silencieuse continue ». Il est le « verbe du silence ». C'est, affirme l'auteur, le verbe des symbolistes, en ce qu'il témoigne de cette réflexion sur le langage.

L'auteur invite *in fine* le lecteur à réévaluer l'œuvre dramaturgique à travers le prisme de ces nouvelles recherches. Ce théâtre, pour G. Dessons, serait ainsi à considérer comme le lieu du « spectacle » et de l'« écoute », en d'autres mots : de l'« entendre » et du « voir », les nouvelles caractéristiques de cette « pièce de théâtre [qui] est un poème », les nouveaux termes pour une poétique maeterlinckienne.

PLAN

AUTEUR

Élodie Daly

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : elodiedaly@hotmail.com