

”Maeterlinck”

Alice Folco

► **To cite this version:**

Alice Folco. ”Maeterlinck”. Ryngaert, Jean-Pierre. Nouveaux Territoires du dialogue, Actes-Sud, 2005. halshs-03097207

HAL Id: halshs-03097207

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03097207>

Submitted on 5 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parution : *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud, 2005.

MAETERLINCK

(1862 – 1949)

Répétitions à l'identique d'un même segment de phrase sans que le contexte ne semble le justifier, points de suspensions laissant des répliques béantes, brièveté voire pauvreté apparente de phrases qui confinent parfois à la platitude, changements abrupts de sujets de conversation, etc. : on comprend que les premiers lecteurs de Maeterlinck aient été déroutés par une écriture si peu comparable à celle des dialogues « bien faits » du théâtre de la fin du XIXe siècle.

L'auteur a beau affubler ses héros de noms médiévisants et doter ses intrigues d'un halo légendaire, on peut l'inscrire dans une tradition de dialogues « réalistes », au sens où il introduit au théâtre certains des à-peu-près de la langue orale et quotidienne. Mais les blancs, les répétitions et autres dysfonctionnements des échanges (progression thématique cohérente mais lâche, hésitations, retouches correctives, etc.) sont trop nombreux pour n'être qu'un reflet à vocation réaliste des conversations courantes : cette prose étrange, minimale et décharnée suscite au contraire une impression d'irréalité. La part d'implicite est telle que le lecteur est poussé à une sur-interprétation du texte : les indices de banalité de la conversation sont tellement insistants que l'on en vient à se dire que tant d'insignifiance ne peut qu'être le signe d'un sens caché, d'un « hors-texte » à découvrir. Contaminées progressivement par le silence, les pièces de Maeterlinck font apparaître, en creux, le silence « actif » décrit dans un des essais du *Trésor des Humbles*, un silence bien plus efficace que la parole pour communiquer réellement et pour exprimer la nature profonde des relations qui unissent les êtres entre eux. C'est en ce sens que le dialogue est éminemment symboliste : il raconte moins les choses qu'il ne les suggère, et invite à toujours rechercher ce qui n'est pas dit, ce qui ne peut s'exprimer, à savoir l'omniprésence d'une mort que les mots ne permettent pas d'évoquer directement.

« A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. (...) C'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la portée ineffable de l'œuvre » écrit Maeterlinck dans son essai sur le tragique quotidien. Pour révéler, au sens photographique, ce qui est indicible, il écrit comme le négatif de ces relations échappant au sens commun : des échanges systématiquement empêchés ou impossibles. Dans une pièce comme *Pélléas et Mélisande*, par exemple, Mélisande est absolument réfractaire aux principes conversationnels de base (ses répliques ne sont quasiment jamais adressées et elle ignore souvent celles de ses interlocuteurs), si bien qu'elle empêche, par son étrange absence aux autres, la construction et la progression de tout échange « normal ». Dans d'autres pièces, c'est l'ensemble du système des personnages qui est soumis à des contraintes perturbatrices, au point de rompre la traditionnelle coïncidence entre parole et personnage. Parfois, la situation fait qu'il y a hésitation sur les locuteurs, comme dans les cas où la cécité des personnages des *Aveugles*, ou celle du vieillard de *L'Intruse*, font qu'ils ont du mal à savoir qui s'adresse à eux. D'autres fois, la démultiplication de certaines figures crée un effet d'anonymat et de brouillage : de nombreux personnages, dont le prénom peut très bien apparaître dans le corps du texte, sont présentés dans les didascalies comme des entités collectives, souvent triples ; de manière explicite, la symbolique d'un chiffre associé à une fonction (sœur, aveugle, servante) importe plus que tout état-civil, et la répartition des répliques ne répond pas à des critères psychologiques.

On assiste ainsi à l'émergence de formes chorales, que celles-ci viennent des personnages multiples – ou plutôt de la scission d'un personnage classique en plusieurs voix – ou qu'il s'agisse simplement d'une impression du lecteur : le grand nombre de personnages, la brièveté des répliques, leur caractère impersonnel et parfois interchangeable, poussent à ne plus lire les didascalies signalant l'identité de chaque locuteur. Et comme les personnages sont exclus du monde qui les entoure autant que de la possibilité de dialoguer, la parole semble se détacher peu à peu de l'action : le seul événement possible semble être le fait de *voir* (ou ne pas voir) quelque chose que l'on ne comprend pas. Le chœur, lorsqu'il apparaît, n'est plus l'intermédiaire antique entre le héros et la cité : il est seul en scène, passif, spectateur d'une action qui se déroule au loin, qu'il est incapable d'interpréter, et *a fortiori* de critiquer. Condamnée à la description et à l'interrogation, la parole peut, au mieux, accéder à la déploration, en exprimant (souvent par l'exclamation) son étonnement et son impuissance face au réel. Sans qu'il y ait à proprement parler de chœur constitué sur scène, le dialogue retrouve deux des fonctions essentielles du chœur antique : la fonction épique et la fonction lyrique.

Quelle que soit l'importance des innovations de Maeterlinck en matière de dialogue, il ne faut pas oublier toutefois que certaines sont plus thématiques que formelles. Les perturbations de la communication restent généralement justifiées par l'anecdote, et une situation complexe explique les difficultés de l'énonciation, qui n'est pas perturbée en elle-même. La parole est sans cesse réflexive – les personnages insistent toujours sur la difficulté à s'exprimer – mais reste parfaitement capable d'exprimer son impuissance. Les problèmes concernent toujours la réception du message par l'interlocuteur ou le lecteur, rarement son émission : la parole est mal reçue, mais, à certaines exceptions ponctuelles près, notamment celle de Mélisande, elle n'en est pas pour autant non adressée, ou non maîtrisée.

D'une certaine manière, il en va de même pour la traditionnelle collaboration entre l'auteur et son lecteur. Parce que Maeterlinck n'éclaire pas les blancs de ses dialogues, le drame, loin d'ouvrir sur l'intériorité des êtres, semble emprunter au roman le procédé – paradoxal ici – de la focalisation externe : les personnages se regardent de l'extérieur, et l'auteur lui-même ne paraît pas les comprendre vraiment. L'impossible interprétation des signes du monde affecte ainsi le lecteur lui-même, qui saisit parfaitement le sens littéral des phrases prononcées, mais a l'impression de ne pas toujours en percevoir la signification profonde. Comme l'articulation avec un contexte indispensable ne se fait pas, il faut qu'il accepte de coopérer pour générer lui-même une partie du sens de l'œuvre. Cette grande part d'implicite a certainement contribué à la mise à l'écart des premiers drames de Maeterlinck ; elle est probablement aussi un élément fondamental dans la récente fortune de celui-ci : un texte qui s'efface pour laisser place à l'interprétation n'est-il pas précisément un texte qui appelle la médiation de la représentation et celle d'un metteur en scène ?

Références bibliographiques :

Maeterlinck, Maurice : *Œuvres complètes*, Complexe, Bruxelles, 1999.

Todorov, Tzvetan : *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978.

Rykner, Arnaud : *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Corti, Paris, 1996.