

## **LE DIALOGUE DANS LE MARÉCAGE : THÉÂTRE MODERNE OU RÊVE DÉCADENT ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck**

par Maria Rosa CHIAPPARO (Université de Tours)

« [D]es princesses enfermées dans des tours, souffrant la faim, s'égarant, pataugeant à travers les marais [...] »<sup>1</sup> : voilà comment Octave Mirbeau résume quelques-uns des éléments centraux du théâtre de Maeterlinck, dans son célèbre article de 1890 qui fit la gloire du dramaturge. Il pourrait s'agir aussi de l'indication des composantes dramatiques du *Dialogue dans le marécage*, première œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar, écrite entre 1929 et 1932<sup>2</sup>, située elle aussi, comme les pièces de Maurice Maeterlinck, dans un univers onirique à peine ébauché, dans un Moyen Âge mythique et abstrait. Étrange analogie, si l'on pense à la distance qui sépare les deux auteurs, pour ce qui concerne leur formation et leur inspiration. Analogie qui devient encore plus étrange quand l'on s'aperçoit que le sujet de la pièce de Yourcenar – l'histoire d'une femme, dont l'existence glisse constamment entre la vie réelle et la vie rêvée, victime de la jalousie de son mari, égarée dans la folie de l'amour et de la douleur, après la perte de son amant –, coïncide non seulement avec celui de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck<sup>3</sup>, mais aussi avec le *Sogno d'una mattina di primavera* de Gabriele D'Annunzio<sup>4</sup>. On pourrait parler de simple intertextualité et résoudre aisément une question finalement banale. Mais souvent les intertextualités, si

---

<sup>1</sup> Octave MIRBEAU, « M. Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890, cité par Dorothy KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1934), Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 279.

<sup>2</sup> Le *Dialogue dans le marécage* fut publié pour la première fois dans *La Revue de France*, 4, 15 février 1932, p. 637-665, et ensuite repris dans *Théâtre I*, en 1971.

<sup>3</sup> *Pelléas et Mélisande* fut publié pour la première fois en 1892, chez Paul Lacomblez à Bruxelles. Dès la fin de 1892, Lugné-Poe forme le projet de mettre en scène cette œuvre, projet pour lequel il créera le célèbre "Théâtre de l'Œuvre". Il représentera la pièce pour la première fois en mai 1893, dans ce même théâtre. Cf. Maurice MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, in *Œuvres II, Théâtre I*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1999, t. II, p. 368-451.

<sup>4</sup> Le *Sogno d'un mattino di primavera* fut écrit en 1897 et mis en scène la même année à Paris par la Compagnie d'Eleonora Duse au Théâtre de la Renaissance. Cf. Gabriele D'ANNUNZIO, *Tutto il Teatro*, Milano, Grandi Tascabili Newton, 1995, t. I, p. 1-24.

insignifiantes qu'elles puissent être, sont les indices de phénomènes complexes, pour la compréhension desquels il faut faire resurgir toute une époque, avec ses valeurs et ses idées<sup>5</sup>, à l'intérieur de laquelle donner un sens aux choix opérés dans les œuvres.

Essayant de dépasser les intertextualités, on pourrait avancer l'hypothèse qu'il existe un fil unissant le mouvement de rénovation théâtrale de fin de siècle, dont D'Annunzio et Maeterlinck sont deux figures emblématiques, et le théâtre de l'entre-deux-guerres et considérer, alors, *Le Dialogue dans le marécage* comme l'expression suprême du rêve éthéré du théâtre symboliste et décadent. Ce rêve se verrait reflété dans les réalisations et dans les orientations du théâtre des années entre 1920 et 1940. Il est vrai que les rapprochements entre ces trois pièces ne justifient pas l'idée de l'influence du théâtre idéaliste sur l'avant-garde théâtrale de l'entre-deux-guerres. Ils n'expliquent pas non plus la reprise et la renaissance des valeurs symbolistes et décadentes dans les milieux artistiques européens au lendemain de la Première Guerre mondiale. Néanmoins, on pourrait voir dans la persistance des principes qui à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avaient bouleversé le théâtre naturaliste et miné les fondements d'une construction devenue presque intouchable, la cause fondamentale de l'ouverture du théâtre français, et méditerranéen, aux chemins du drame moderne, déjà creusés par les Nordiques. On ne peut en effet comprendre les choix entrepris dans les milieux théâtraux de l'après-guerre qu'en fonction de la réaction idéaliste à l'esthétique du naturalisme. En effet, s'il n'y avait pas eu une rupture forte avec les conventions du théâtre naturaliste, il n'y aurait eu aucune réforme scénique ni rénovation théâtrale, et la fonction du théâtre serait restée figée et immuable dans les canons classiques du réalisme : reproduire passivement une tranche de vie quotidienne, avec des expédients bien rodés et bien connus du public<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Comme le dit Aldo Rossi : « [...] se un poeta non si può del tutto ridurre alla sua cultura, da questa non si può prescindere per la sua comprensione e collocazione. E si sa che esiste la cultura degli individui e quella del tempo, in una misteriosa simbiosi, in una interrelazione che non può essere tacitata o sottovalutata. E cultura del tempo sono anche gli avvenimenti storici che determinano certi indirizzi e quotazioni nella "nella guerra delle idee" (per usare un'espressione borghesiana) » (Aldo ROSSI, « La cultura italiana del fine secolo », in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984, Pescara, Centro Nazionale Studi Dannunziani, 1985, p. 18).

<sup>6</sup> « Occorre dunque ripartire dall'ultimo ventennio del XIX secolo, quando Ibsen passa su tutti palcoscenici come una meteora: dopo di lui fu impossibile sopportare il vecchio modo di scrivere il teatro, alla francese, con le *pièces bien faites*, costruite su elementi convenzionali – tirate, monologhi, duetti, *coups de théâtre*, *suspense* – e meccanismi perfettamente oliati, che sfidano la prevedibilità dell'intreccio a favore di un'abilità quasi artigianale nell'imbrogliare le carte e condurle alla felice ricomposizione finale.