

La question de la voix, du « dialogue superflu » et du corps par le prisme de la traduction dans la représentation scénique et symbolique de *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck

Laure KAZMIERCZAK

Service d'études et de recherche
sur l'espace germanophone (SEREG),
UMONS, Belgique

Résumé

Dans cet article, nous nous intéressons à la question de la représentation, de la symbolisation et de la traduction en langues russe et allemande du corps dans l'œuvre La Princesse Maleine de Maurice Maeterlinck. Le Nobel belge veut « faire voir », « faire entendre », tout en instituant un théâtre statique, un théâtre de fantoches, qui érige une véritable poétique du « dialogue superflu ». Ce dernier, tout comme le symbole, passe par le corps, avec et à travers lui, et à travers les signifiants. Dès lors, comment traduire le corps dans le théâtre symboliste de l'auteur et quelles sont les pistes privilégiées par les traducteurs de Maeterlinck dans deux espaces – germanophone et russophone – où sa « bonne fortune » ne s'est jamais démentie ?

Abstract

In this paper we focus on the question of representation, symbolization and translation into Russian and German of the motif of the body in Maurice Maeterlinck's work, La Princesse Maleine. The Belgian Nobel laureate seeks to "make visible", "make audible", while establishing a motionless theatre, a theatre of puppets, which sets up a genuine poetics of "unnecessary dialog". The latter, much like the symbol, passes through the body, get interpreted with and through it, and through the signifiers. So how can the motif of the body be translated in Maeterlinck's Symbolist theatre, and what are the chosen approaches of Maeterlinck's translators in the German- and Russian-speaking areas – where his "good fortune" has never faded?

La question du corps est abordée de bien des manières dans l'œuvre de Maeterlinck. Tout à la fois symbole, présence et surtout absence ; le corps, davantage féminin dans notre analyse, se fait l'enveloppe décharnée de l'âme. Antonin Artaud (1923 : 13) écrivait d'ailleurs à propos du seul lauréat belge du prix Nobel de littérature :

Les autres symbolistes renferment et agitent un certain bric-à-brac concret de sensations et d'objets aimés par leur époque, mais Maeterlinck en émane l'âme même. Chez lui, le symbolisme n'est pas seulement un décor, mais une façon profonde de sentir.

Sentir plutôt que voir, un autre verbe de perception qui mobilise davantage de sens et rappelle le crédo de Mallarmé (Huret, 1891 : 60) qui veut privilégier le *suggérer* au *nommer* (Huret, 1891 : 55-65). C'est avec *La Princesse Maleine*¹, son premier drame symboliste, que Maeterlinck, encore peu connu², accède à la notoriété dans les cercles parisiens, favorisé par un article dithyrambique³ que lui consacre Octave Mirbeau dans *Le Figaro* (Mirbeau, 1890). De l'avis du critique (Mirbeau, 1890), Maeterlinck donne ici naissance à une œuvre qui est « supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare ». De Shakespeare, il en est d'ailleurs souvent question quand on évoque l'œuvre de Maeterlinck ; ce dernier étant tour à tour auteur, dramaturge et traducteur entre autres de Novalis, du mystique Ruysbroeck l'Admirable et de Shakespeare. Dans ce qui s'appelle désormais le « premier théâtre »⁴ de Maeterlinck, l'influence du théâtre élisabéthain est très perceptible, comme l'a depuis longtemps déjà confirmé la critique, et de l'aveu même du Nobel belge (Huret, 1891 : 129) :

¹ Pour le premier tirage : Maeterlinck, Maurice (1889 a). *La Princesse Maleine. Drame en cinq actes*. Gand : Van Melle, 202 p.

² Car même si Octave Mirbeau le qualifie d'« inconnu », ce n'est pourtant pas la première fois qu'un article était consacré à Maeterlinck et à son œuvre, comme le montre le travail mené par Joseph Hanse : Hanse, Joseph (1957). « Les premiers admirateurs de "La Princesse Maleine". Articles oubliés. Lettres inédites de Maeterlinck (Communication de M. Joseph Hanse à la séance mensuelle du 12 octobre 1957) ». In *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, t. XXXV, n°4 : 199-216.

³ Cet article a été qualifié par la critique de « pavé de l'ours » qui pouvait écraser la notoriété naissante de Maeterlinck, In Hanse, Joseph (1957). *Op. cit* : 200.

⁴ La critique n'est pas unanime sur cette classification. Pour Paul Gorceix par exemple, le « premier théâtre » de Maeterlinck englobe les pièces suivantes : *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* ainsi que *La Mort de Tintagiles*, classement d'après Maeterlinck, Maurice (2010). *Œuvres* (édition établie et présentée par Paul Gorceix). Bruxelles : André Versaille éditeur, 2600 p. ; tandis que pour Stefan Gross, spécialiste allemand de la littérature belge, ce « premier théâtre » englobe davantage les œuvres suivantes : Maeterlinck, Maurice (trad. Stefan Gross) (1983). *Die frühen Stücke*: "Pelleas und Melisande", "Prinzessin Maleine", "Der Eindringling", "Die Blinden", "Die sieben Prinzessinnen". T.1, München: Edition text + kritik, 207 p. et *Die frühen Stücke*: "Alladine und Palomides", "Interieur", "Tintagiles Tod", "Aglavaine und Selysette", "Ariane und Blaubart". T.2, München: Edition text + kritik, 223 p. La pièce *Aglavaine et Selysette* est souvent considérée comme la pièce charnière.

Shakespeare, surtout ! Shakespeare ! Quand j'ai écrit la Princesse Maleine, je m'étais dit : « Je vais tâcher de faire une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de Marionnettes⁵ »

Ce « théâtre de Marionnettes » est plébiscité par d'autres auteurs symbolistes⁶ ainsi que par des dramaturges comme Michel de Ghelderode, Edward Gordon Craig, Alfred Jarry, etc. qui recourent à ce médium. Mais Maeterlinck écrit-il vraiment *pour* la marionnette ou comme le suggère Hyun-Jung Kwon (2011-2012 : 129), partage-t-il le point de vue de Jarry pour qui *Ubu roi* est une pièce écrite « pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose » (*Ibidem*) ? Tantôt marionnette, tantôt fantoche ou androïde, nous verrons comment la question de l'acteur – et plus généralement celle du corps et de la voix dans l'espace scénique – est au centre des préoccupations concernant la représentation du drame maeterlinckien.

1. Un théâtre de fantoches

1.1. L'acteur et la marionnette

Dans une lettre qu'il adresse à Iwan Gilkin, Maeterlinck (1889 b) fait part de sa volonté de destiner sa pièce *La Princesse Maleine* à un « théâtre de fantoches »⁷, comme l'atteste le titre initial de l'œuvre que l'auteur élaguera par la suite (2012 : 213) : *La Princesse Maleine. Drame en cinq actes pour un théâtre de fantoches*⁸. Fantoche ou marionnette, le terme réapparaît en 1894 lorsque Maeterlinck publie les *Trois petits drames pour marionnettes*⁹. En préambule de ceux-ci, Maeterlinck (2021 : 6) écrit¹⁰ :

On m'a demandé plus d'une fois si mes drames, de *La Princesse Maleine* à *La Mort de Tintagiles*, avaient été réellement écrits pour un théâtre de marionnettes, ainsi que je l'avais affirmé dans

⁵ Pour l'emploi de la majuscule, voir *infra*.

⁶ Voir *infra* avec Charles van Lerberghe.

⁷ Maeterlinck, Maurice (1889 b). *Lettre à Ivan Gilkin*. Gand, 3 p. Charles van Lerberghe fait de même dans la première version des *Flaieurs* (Pièce qu'il dédicace à Maurice Maeterlinck) qu'il publie la même année dans *La Wallonie* et qu'il intitule : *Les Flaieurs. Légende originale et drame en trois actes pour le théâtre des fantoches* ; Van Lerberghe, Charles (1889). « Les Flaieurs. Légende originale et drame en trois actes pour le théâtre des fantoches ». In *La Wallonie*, Liège, 31 janvier 1889 (quatrième année), p. 24-44.

⁸ Maeterlinck, Maurice (2012). *La Princesse Maleine* (Postface de Fabrice van de Kerckhove). Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 403 p. C'est la version avec laquelle nous travaillons dans le cadre de cet article.

⁹ Maeterlinck, Maurice (1894). *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*. Bruxelles : Deman, 193 p.

¹⁰ Grâce au travail de Fabrice van de Kerckhove, la dernière édition de l'œuvre (2021) est enrichie d'une « Préface » qui était à l'origine (1896) destinée à la traduction américaine de la trilogie ; Maeterlinck, Maurice (2021). *Trois petits drames pour marionnettes. Intérieur, Alladine et Palomides et La Mort de Tintagiles* (Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove). Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 320 p.

l'édition originale de cette sauvage petite légende des malheurs de Maleine. En vérité, ils ne furent pas écrits pour des acteurs ordinaires.

Et Maeterlinck d'ajouter (2021 : 15) : « Et c'est pour ces raisons [...] que j'avais destiné mes petits drames à des êtres indulgents aux poèmes, et que, faute de mieux, j'appelle "Marionnettes". » L'on comprend dès lors mieux l'emploi de la majuscule, en ce que ces « Marionnettes » seraient davantage des créations visant à « éloigner l'acteur » (Maeterlinck, 2016 : 124) que de petites figurines actionnées par autrui (Maeterlinck, 2016 : 403). Cette volonté d'éloignement est consacrée par l'auteur (2021 : 13-14) lorsqu'il écrit que « tout chef-d'œuvre est un symbole, et le symbole ne supporte pas la présence active de l'homme » et que « le poème se retire à mesure que l'homme s'avance. » Avec Maeterlinck, van Lerberghe ou encore Paul Claudel qui lui renonce tout simplement à faire jouer ses pièces (Van Lerberghe, 2018 : 183), nous assistons à une véritable crise de la représentation. Pour Maeterlinck (2015 : 10) « la plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques [?]. *Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre*, ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir sur la scène ». Il faut dire que le mouvement symboliste naît en réaction entre autres au théâtre naturaliste et au vaudeville, de même qu'il prône un certain refus du matériel. L'acteur incarne trop son personnage, sa présence physique est telle qu'elle empêche la représentation de l'œuvre de celui que Paul Gorceix appelle « L'arpenteur de l'invisible » (Gorceix, 2005 : 648). Avec son théâtre, Maeterlinck préfère, à l'explicite, les instincts, présages, présentiments et intuitions, comme dans cet extrait de *La Princesse Maleine* qui dès l'acte premier (Maeterlinck, 2012) dévoile déjà son funeste épilogue :

Vanox. – Les étoiles tombent sur le château ! Voyez ! voyez ! voyez !

Stéphano. – Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles ! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles !

Vanox. – On dit que tout ceci présage de grands malheurs !

Stéphano. – Oui ; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus.

Vanox. – On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.

Avec ce passage, l'on comprend que chez Maeterlinck, la marionnette revêt deux significations, en ce qu'elle prend la place de l'acteur tout en symbolisant les personnages face à une destinée qu'ils ne peuvent conjurer. Comme l'écrit Dirk Strohmann (2006 : 75), chez Maeterlinck, alors influencé par Schopenhauer,

« l'homme est une marionnette du destin »¹¹, et dans ce monde de marionnettes, la seule vraie présence sur scène est celle de la mort qui rôde (*Idem* : 68) et qui peut frapper à n'importe quel moment¹². Dans l'œuvre du Nobel belge, les personnages sont soumis à la puissance implacable du *fatum* qui fait fi de toute volonté individuelle, de même qu'ils sont confrontés à la tragédie quotidienne de la mort.

Bien qu'il se méfie de l'acteur, Maeterlinck donnera quand même à jouer ses pièces. Le théâtre, qui est normalement le lieu de la représentation, est le medium choisi par l'auteur pour donner à voir l'invisible, l'innommable, ce que Maeterlinck appelle également le « troisième personnage ». C'est avec *La Princesse Maleine* que l'auteur inaugure un nouveau mode de représentation en instituant les principes d'immobilité et de silence, prenant ainsi le contrepied de ce qui fait le théâtre d'alors (*Idem* : 68). C'est la raison pour laquelle Peter Szondi (Szondi, 2006 : 163) voit dans Maeterlinck, au côté de Strindberg, de Tchekov, de Hauptmann et d'Ibsen, l'un des instigateurs du théâtre moderne. Dans son ouvrage *Le Trésor des humbles* (1896 pour la première édition) – recueil d'essais mystiques bien plus que théoriques – Maeterlinck évoque la question du silence (Maeterlinck, 2016 : 239) et de ce qu'il appelle le « théâtre statique » (Maeterlinck, 2016). Ce théâtre statique ne se confond pas avec l'idée d'unité de lieu ; même si des pièces comme *Intérieur* ou *Les Aveugles* donnent l'impression d'un huis clos, l'objectif est davantage de désincarner l'acteur afin de ne pas altérer le symbole. Ainsi, Lado Kralj (2006 : 247) définit-il le théâtre statique comme suit :

Il s'agit d'une technique dramatique qui modèle le personnage d'une manière particulière, son objectif étant de limiter la « matérialisation » du texte dramatique par l'acteur. Maeterlinck ne veut pas, en effet, renoncer complètement au théâtre comme le propose Mallarmé, toutefois, puisqu'il est écrivain et qu'il veut le rester, il ne veut pas intervenir au niveau de la mise en scène.

Cette réflexion sur la présence l'acteur est approfondie par le Nobel belge dans un autre essai sur le théâtre qui s'intitule *Menus propos : le théâtre* (Maeterlinck, 1985), dont la version manuscrite porte le nom de *Un théâtre d'Androïdes* (Maeterlinck, 1977). Tantôt fantoche, tantôt marionnette et maintenant androïde – cet automate humanoïde – le personnage chez Maeterlinck est cet être évanescent, sans contours, exempt de toute volonté et passion¹³. Dès lors, la marge de

¹¹ Traduction personnelle. Pour la version originale : „Der Mensch ist eine Marionette des Schicksals“. In Strohmman, Dirk (2006). *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891-1914)*. Bern : Peter Lang, 806 p.

¹² Tantôt la mort frappe avant même le début de la pièce (*Intérieur*), tantôt à la fin de celle-ci (*La Mort de Tintagiles*, *La Princesse Maleine*, *L'Intruse...*)

¹³ Il existe de nombreux parallèles entre l'approche de Maeterlinck et celle de Heinrich von Kleist qui rédigea un texte devenu fondateur sur le théâtre de marionnettes, mais cela dépasse le cadre du présent article. von Kleist, Heinrich (1810). « Über das Marionettentheater », In *Berliner Abendblätter*, du 12 au 15 décembre 1810, p. 63-66.

manœuvre laissée à l'acteur est très fine comme l'écrit Kralj (2012 : 249), pour qui « dans l'application extrême de cette conception, l'acteur aurait dû de toute façon céder sa place à un automate à l'apparence humaine ». Signalons que *La Princesse Maleine*, le premier drame symboliste de l'auteur, ne sera que peu représenté à l'époque de sa parution¹⁴. En effet, il faut attendre 1892 pour une première représentation¹⁵ organisée par Ferdinand von Saar dans un cadre privé (dans une traduction en langue allemande réalisée par von Saar lui-même (Maeterlinck, 1892)) et 1935 pour une diffusion radiophonique en Belgique¹⁶. Maeterlinck rompra très vite avec l'espace de la légende médiévale dans les pièces *L'Intruse* et *Les Aveugles* qui paraissent en 1890 (il y reviendra ensuite en 1892 avec *Pelléas et Mélisande*). Bien que le premier drame de l'auteur puisse receler certaines maladresses propres à toutes les œuvres du début¹⁷, pour Paul Gorceix (2001 : 232), « *Maleine* inaugure la série de ces "petits êtres fragiles, grelottants" sans contours, victimes d'"une mort indifférente et inexorable" » (Maeterlinck, 1901 : 3).

1.2. Le corps, la voix et le troisième personnage

Tour à tour ersatz de l'acteur ou métaphore du poids de la destinée, la marionnette chez Maeterlinck renvoie pour Gérard Dessons (2016 : 121) à une problématique spécifique, en ce que « plus qu'un objet de représentation, la marionnette est alors le lieu d'une problématique nouvelle, qui concerne, au théâtre, l'articulation du langage et du corps, de la vision et de l'écoute ». Comme cité précédemment, pour Antonin Artaud, il s'agissait de « sentir »¹⁸ ; avec Dessons, il est davantage question de « voir » et d'« écouter ». Ou plutôt, « faire voir » et « faire entendre » pour reprendre Maeterlinck (2016 : 123). « Faire voir » dans le sens où le théâtre est à la fois un art de montrer et un art de voir. Maeterlinck, influencé peut-être par les nouvelles technologies de son époque qui permettent désormais de montrer l'infiniment grand ou petit, recourt au drame pour montrer l'invisible. Cet oxymore implique de réfléchir à de nouveaux modes de représentation. Vsevolod Meyerhold (1973 : 89), célèbre metteur en scène russe¹⁹, écrit en ce sens : « pour rendre manifeste aux spectateurs ce dialogue

¹⁴ A l'instar de Gérard Dessons (2016 : 11) qui constate un regain d'intérêt pour le premier théâtre de Maeterlinck, nous observons que la pièce *La Princesse Maleine* a connu une seconde jeunesse ces dernières années (cependant aucune liste exhaustive des représentations de celle-ci n'est actuellement disponible). Dessons, Gérard (2016). *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris : Garnier, coll. Classiques, 190 p.

¹⁵ C'est même la seule représentation répertoriée par Dirk Strohmann dont la recension prend fin en 1914. In Strohmann, Dirk (2006). *Op. cit.*: 792.

¹⁶ Février 1935, Bruxelles, Institut National de Radiodiffusion. In Maeterlinck, Maurice (2012). *Op. cit.*: 371.

¹⁷ Telles que des allégories très appuyées (cygne, orage, cyprès, porte, fenêtre...)

¹⁸ Voir *supra*.

¹⁹ Meyerhold sera, comme son maître Constantin Stanislavski, un des premiers à faire jouer les œuvres symbolistes de Maeterlinck tout juste traduites en russe dans les actuelles Ukraine et Russie, In

“intérieur” des drames de Maeterlinck, pour les aider à le percevoir, les gens de théâtre doivent chercher de nouveaux moyens d’expression » (Meyerhold, 1973 : 336). Avec le théâtre de Maeterlinck, Meyerhold veut hisser le drame au rang d’art et contrer le naturalisme et le réalisme qui ont tous les deux vécus (Abensour, 2004 : 599) ; ce qui l’amène à proférer que « la littérature [de Maeterlinck] crée le théâtre ». De manière plus concrète, Dessons (2016 : 24) affirme que « chez Maeterlinck, la question du visible est indissociable d’une réflexion sur le langage ». La modernité chez Maeterlinck passe donc par ce médium. Contrairement au réalisme qui prône davantage la mimésis et qui par conséquent implique une correspondance entre le mot et la chose – comme dans la plus pure logique saussurienne entre le signifiant et le signifié – pour Dessons (2016 : 49), avec le symbolisme « il y a, en effet, dans ce théâtre une suspicion généralisée de l’adéquation des mots et des choses ». Est-ce en cela que réside le symbole ? Maeterlinck dira à Jules Huret (1891 : 125) :

je crois qu’il y a deux sortes de symboles : l’un qu’on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de propos délibéré [...] qui touche de bien près à l’allégorie [...] L’autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l’insu du poète, souvent malgré lui [...]

Comme nous le verrons au point 2, Maeterlinck recourt souvent à l’allégorie, au symbole *a priori*, pour asseoir la symbolique du corps, mais qu’en est-il de ce symbole inconscient ? Dans son essai quasi mystique « Le tragique quotidien », Maeterlinck (2016 : 134) nous invite à écouter « sous chacun [des] mots », à entendre cette voix qui transcende le discours, à tendre l’oreille, car « à côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu » (Maeterlinck, 2016 : 133). Le symbole inconscient serait-il ce que Maeterlinck appelle le « troisième personnage » caché dans le discours ? Dans ce cas, Il n’est pas à chercher dans une quelconque interprétation à donner au drame, quand on connaît l’inadéquation qui existe entre le mot et la chose, entre le signifiant et le signifié chez le Nobel belge, mais ce troisième personnage passe par les signifiants. C’est du moins l’avis de Dessons (2016 : 91), pour qui la poétique de Maeterlinck – à savoir les répétitions, les dialogues décousus et indéterminés, la ponctuation, le vocabulaire qualifié d’indigent, ces vers mis en prose²⁰, etc. – relève d’une « signifiante prosodique qui déborde la logique du signe ». Cette signifiante prosodique, Dessons (2016 : 92) en donne un exemple avec les séquences prosodiques [AL] et [MAL] qui traversent certaines œuvres de Maeterlinck comme *Serres chaudes* (« hôpital », « canal », etc.) et son « premier théâtre », pour se voir

Abensour, Gérard (2004). « Meyerhold et le symbolisme ». In *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, p. 591-606.

²⁰ Maeterlinck confie en effet à Jules Huret que ce qui caractérise l’écriture de *La Princesse Maleine* « ce sont des vers libres mis typographiquement en prose ». In Huret, Jules (1891). *Op. cit.* : 129.

potentialiser dans *La Princesse Maleine*. « Hjalmar », « Maleine », « malade », « mal », « malheur », « malédiction », « salade »²¹, etc. sont autant d'exemples qui démontrent que, portée par les signifiants, cette chaîne prosodique transcende l'œuvre de l'auteur et porte déjà en elle le funeste épilogue que connaît la pièce²².

L'importance accordée au signifiant et la question de « l'articulation du langage et du corps » telle que reprise par Dessons (2016 : 121) sont directement héritées des travaux d'Henri Meschonnic et de Humboldt, car les deux penseurs du langage et du traduire²³ se sont intéressés à la problématique de l'encrage du langage dans le corps. Pour Humboldt (Bourrassa, 2010 : 190), c'est par l'articulation comme mouvement physique, la profération de son, que la pensée et le langage se réalisent, créant ainsi une unité entre la pensée et le langage via le prisme du corps (Bourrassa, 2010). Meschonnic (1982 : 655) s'intéresse également à la question du corps quand il évoque le concept de « subjectivité », à savoir l'inscription du sujet dans son discours. Corps et langage sont intrinsèquement liés, mais plutôt que de parler d'articulation à l'instar de Humboldt, Meschonnic développe le concept de « rythme », qui n'est plus à comprendre comme alternance, mais comme l'organisation du sens et du sujet dans et par son discours (Bourrassa 2010, 187). Pour Meschonnic (1982 : 651), « le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme joue un rôle plus grand » (Meschonnic, 1982 : 192), et ce lien entre corps, langage et rythme valorise le signifiant. Comme le relève Bourrassa (2010 : 194), ce dernier n'a d'ordinaire qu'un rôle accessoire comparé au signifié dans la théorie classique du signe. En définissant le concept de « rythme », Meschonnic (1982 : 651) plaide, à l'instar de Humboldt²⁴, pour une anthropologie du langage :

C'est parce que le langage ne s'enlève pas du corps, et qu'il y a à chercher ce qui en reste dans le discours, que le langage relève non seulement des sciences du langage, de la théorie du langage, mais encore d'une anthropologie.

Le texte, pour faire entendre sa voix, passe par le sujet dans un processus de subjectivation dicté par le rythme. Chez Maeterlinck, ce « dialogue indispensable », ce « troisième personnage » passe par les signifiants dans une remise en cause du lien qui existe entre langage et corps, théâtre et représentation, où le sensible côtoie l'invisible.

²¹ Comme dans les derniers échanges presque « surréalistes » entre le roi et la nourrice quand après la mort de Maleine le roi demande s'il y aura de la salade au déjeuner. In Maeterlinck, Maurice (2012). *Op.*, cit : 179.

²² Lire en ce sens Dessons, Gérard (2016).

²³ Humboldt a en effet apporté une réflexion intéressante sur la traduction dans Humboldt, Wilhelm von (1963). „Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon“, In *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart : Hans Joachim Störig, p. 71-96.

²⁴ « Humboldt est sans doute le premier et peut-être le seul à avoir fait une théorie du langage qui soit une anthropologie », Meschonnic, Henri (1982 : 47). ; In Bourrassa, Lucie (2010 : 188).

2. La question du corps dans l'œuvre *La Princesse Maleine* : représentation et traduction

Octave Mirbeau disait à propos de la princesse Maleine : « j'ai longtemps hésité avant de parler de *La Princesse Maleine*. La laisser dans son obscurité scrupuleuse, ne pas l'exposer, si frêle, si chaste, si adorablement belle » (Mirbeau, 1890). Pourtant, ce ne sont pas les qualificatifs choisis par Maeterlinck pour désigner celle qui fut croquée, entre autres, par les artistes symbolistes George Minne, Auguste Donnay, Léon Spilliaert, Charles Doudelet, Georges de Feure ou encore par le bédéiste François Schuiten²⁵. En effet, les adjectifs les plus utilisés pour décrire la princesse sont « pauvre » (12), « malade » (11), « pâle » (6), « froide » (4), « maigre » (2). Dès l'acte premier, des didascalies dressent le portrait d'une jeune fille (l'on apprend plus loin qu'elle est âgée de 14 ans) échevelée²⁶ et tout en pleurs. Quant au roi Hjalmar, on lui doit ce descriptif :

Le roi Hjalmar. – [...] Et je vous laisse votre Maleine, avec sa face verte et ses cils blancs. [...]²⁷

Dans un article consacré au Maeterlinck-traducteur (Roland, 2013 : 468), Hubert Roland (2013 : 256) fait référence à la littéralité présente dans les traductions réalisées par le Nobel belge, littéralité que l'on retrouve par exemple quand Maeterlinck évoque le teint vert de la princesse Maleine. Comme le relève Fabrice van de Kerckhove (Maeterlinck 2012 : 224), la couleur verte dans le théâtre élisabéthain fait référence au teint blafard des jeunes filles. Par exemple, Shakespeare écrit à propos d'Ophélie qu'elle est une « green girl », à savoir qu'elle souffre de « greensickness » une forme d'anémie dont ne souffrirait que les jeunes filles qui n'ont pas encore enfanté. Maeterlinck reprend l'expression anglaise « green girl » pour qualifier Maleine de verte, en la traduisant littéralement – conformément à l'analyse de Roland. La symbolique de la couleur verte sera reprise tout au long du texte. Sur les neuf occurrences de l'adjectif « vert » et ses dérivés, deux sont relatives à la princesse :

Anne. – [...] Attention ! Il arrive avec sa mendiante de cire ; il l'a promenée autour des marais, et l'air du soir l'a déjà rendue plus verte qu'une noyée de quatre semaines. [...]²⁸

La couleur verte est ici utilisée pour sa dimension symbolique, – le vert couleur de l'eau (ou symbole de mort au théâtre ?) – comme dans le passage suivant :

Maleine. – Oui, oui, c'est la mer ! Elle est verte !²⁹

²⁵ Ou encore par Maurice Achener, E.H. Tielemans, Victor Stuyvaert, André Mare, Gabriel Paris (liste non exhaustive).

²⁶ Voir *supra* la question de la chevelure.

²⁷ Acte I, scène I.

²⁸ Acte III, scène III.

Cette symbolique aquatique comme le motif shakespearien de la noyée ophélienne ont été commentés par Christian Lutaud (2012 ; 1997) qui voit dans l'œuvre de Maeterlinck une « ophélisation généralisée » ; l'eau « ne serait que de la femme dissoute » (Lutaud, 2012 : 56) qui séduit tout en étant redoutée – Maeterlinck ayant lui-même risqué la noyade dans le canal de Gand (Lutaud, 1997 : 51).

Au niveau des signifiants, le « vert » fait écho à certains homophones comme dans les passages suivants où la mort de la princesse (acte V) est déjà annoncée dès l'acte I :

La nourrice. – [...] Je serai bientôt la nourrice des vers de terre à cause de vous [Maleine].³⁰

Le roi. – [...] Elle est froide comme un ver de terre !³¹

Sans compter les occurrences (5) de « verre d'eau » qui répondent à la couleur « vert d'eau » de la robe de la princesse Uglyane³² ou encore comme alertée par un mauvais présage, la nourrice demande au roi Marcellus s'il compte « la [Maleine] mettre sous verre »³³ ; le verre, comme une référence aux fameuses *Serres chaudes*³⁴.

Bien entendu, tous ces exemples représentent autant de défis pour les traducteurs, qui restent fidèles au seul signifié dans les différentes versions allemandes (celles de Hermann Hendrich, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Stefan Gross et George Stockhausen)³⁵ et russes (V. M. Sablin, Nikolaï Minskij et Lyudmila Vilкина, ainsi que Anastasia Čebotarevskaâ)³⁶ de *La Princesse Maleine* :

²⁹ Acte I, scène IV.

³⁰ Acte I, scène IV.

³¹ Acte V, scène IV.

³² Acte II, scène IV.

³³ Acte I, scène II.

³⁴ « Ces cloches, vases, serres ou aquariums, même terrestres, tiennent étroitement enclose une atmosphère d'humidité glauque, translucide et floue en même temps, où végètent de longues et flasques chimères florales pareilles à des noyé(e)s flottant entre deux eaux. » In Lutaud (1997 : 60).

³⁵ Maeterlinck (1892; 1898; 1900; 1983). *Die frühen Stücke: Band 1: [Prinzessin Maleine = La Princesse Maleine ; Die Blinden = Les Aveugles ; Die sieben Prinzessinen = Les Sept Princesses]* (trad. Stefan Gross), München : Text und Kritik, 207 p. Nous n'avons pas étudié la toute première traduction de l'œuvre, car celle-ci n'a jamais été publiée et était réservée à un usage privé : Maeterlinck, Maurice (1892). *Prinzessin Maleine: Symbolisches Drama in sechs Handlungen* (trad. Ferdinand von Saar). Manuscrit conservé par la Wienbibliothek.

³⁶ Метерлинк, Морисъ (1903). "Принцесса Малень" (перевод В. Саблина), с. 21-123. In *полное собрание сочинений*. Москва : Издатель В. М. Саблин, 1 -ый Томъ, 318 с. ; Метерлинк, Морисъ (1909). *Принцесса Малень. Пьеса в 5 действиях* (Переводъ съ французскаго Анастасіи Чеботаревской), Москва : Польза, Универсальная библиотека, н°158, 100 с. ; Метерлинк, Морисъ (1915). "Принцесса Малень" (перевод Н. Минского, Л. Вилькиной), с. 2-60. In *Сочинения М. Метерлинка*. Петроград : А. Ф. Маркс, 176 с.

Français	Allemand	Russe
vert	grün	zelënyj
verre	Glas	stakan (verre d'eau)/ steklo (matériau)
ver	Wurm	červ'

À ce titre, nous avons relevé quelques exemples intéressants (nous ne pouvons ici prétendre à l'exhaustivité) dans les différentes traductions analysées.

Les traductions du passage susmentionné dans lequel le roi Hjalmar décrit Maleine comme ayant une « face verte » et des « cils blancs » sont intéressantes. Par exemple, Stockhausen impute la couleur verdâtre du visage de Maleine à une maladie des reins lorsqu'il parle de « Nierengesicht », renvoyant à l'étymologie anglaise³⁷ ; tandis que Hendrich mentionne seulement un teint pâle, blafard, un « fahles Gesicht », évacuant alors la symbolique de la couleur verte et la comparaison avec un cadavre que fait la reine Anne dans l'acte III, scène III³⁸. Pour ce qui est du russe, Sablin, plutôt que de parler de « cils blancs » évoque des sourcils clairs (« svetlye brovi »³⁹), ce qui ne permet pas au lecteur de comprendre ce qui fait l'étrangeté de son regard :

Hjalmar. – Je ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux ; – et de croiser les mains ; – ainsi – et des cils blancs étranges ! Et son regard ! ... on était tout à coup comme dans un grand canal d'eau fraîche... Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet étrange regard...⁴⁰

Comme nous l'avons soulevé, parler ici de « canal » n'a rien de fortuit. Il rejoint le réseau de signification créé par le diphone [AL] et il « est le lieu des eaux stagnantes, c'est-à-dire des eaux de mort » (Lutaud, 1997 : 58)⁴¹, tout en étant un

Et pour la translittération : Meterlink", Moris" (1903). "Princessa Malen'" (perevod V. Sablina), s. 21-123. In *polnoe sobranie sočinenij*. Moskva : Izdatel' V. M. Sablin, 1 -yj Tom", 318 s. ; Meterlink", Moris" (1909). Princessa Malèn". P'esa v 5 dejstviah (Perevod" s" francuskago Anastasii Čebotarevskoj), Moskva : Pol'za, Universal'naâ biblioteka, n°158, 100 s. ; Meterlink", Moris" (1915). "Princessa Malen'" (perevod N. Minskogo, L. Vil'kinoj), s. 2-60. In *Sočineniâ M. Meterlinka*. Petrograd : A. F. Marks, 176 s.

³⁷ Voir *supra*.

³⁸ Voir *supra*.

³⁹ Pour la translittération de l'alphabet cyrillique nous utilisons la norme ISO 9.

⁴⁰ Acte I, scène III.

⁴¹ « Dans *Serres chaudes*, l'image du canal est fréquemment rapprochée de celle de l'étang, du marais, domaine des « eaux vénéneuses ». L'atmosphère morbide des marais, dont la couleur verte est l'indice, diffuse ses miasmes à travers les paysages de *La Princesse Maleine* ». In Lutaud (1997 : 58).

des *realia*⁴² des paysages de Flandres souvent dépeints par l'auteur influencé par les primitifs flamands. « Kanal », c'est le terme choisi par Sablin, Minskij et Vilkina, tandis que Čebotareskaâ préfère parler d'« eau » (« voda »). Dans les traductions allemandes, seul Gross et Hendrich utilisent le terme allemand « der Kanal », tandis que Stockhausen et von Oppeln-Bronikowski préfèrent utiliser « der Wasserlauf », à savoir « le cours d'eau ». L'eau vive contre l'eau sombre. Avec la noirceur de l'eau contraste la pâleur de la princesse qualifiée de « mendiante de cire »⁴³ ou de « fille de cire »⁴⁴. À l'exception de Čebotareskaâ qui utilise le syntagme « visage pâle » (rendu par l'adjectif « blednolikiy »), les traducteurs russes recourent à l'adjectif « cireux » (« voskovyj »), à l'instar de von Oppeln-Bronikowski (« wächsern ») et de Hendrich qui mentionne quant à lui un teint « livide » (« wachsbleich »). Gross et Stockhausen quant à eux utilisent le syntagme « aus Wachs », « fait de cire », ce qui renvoie davantage à la volonté de Maeterlinck de créer des personnages sans volonté, éthérés et aussi malléables qu'une poupée de cire.

Le dernier exemple qui nous semblait pertinent est cette réplique de Vanox qui voit dans l'apparition d'une comète un funeste présage :

Vanox. – On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses⁴⁵.

L'on sait que Maeterlinck recourt souvent au symbole de la chevelure⁴⁶, symbole absolu de féminité, comme l'écrit Lutaud (2012 : 54) pour qui, « chez l'héroïne maeterlinckienne, la coiffure, longue, ondulée, sinueuse, animée d'une sorte de fluidité naturelle, est l'attribut qui désigne la *qualité aquatique* du corps féminin ». Mais aussi symbole de mort, car la réplique de Vanox prédit déjà le trépas de la princesse, et c'est en voulant nouer ses cheveux que la reine Anne étrangle Maleine⁴⁷. La difficulté de cette traduction réside dans le fait qu'au symbole de la chevelure se superpose une réalité scientifique, en ce qu'en astronomie, la chevelure est ce halo lumineux qui entoure une comète. À l'exception de von Oppeln-Bronikowski, les traducteurs allemands utilisent « der Schweif » qui recouvre les mêmes acceptions que « hvost » en russe, ce qui correspond à la fois au mot « queue » ainsi qu'à la partie mentionnée d'une comète. Bien que de manière métaphorique le mot « queue » puisse faire référence aux

⁴² Éléments propres à une culture de départ et qui n'ont pas d'équivalent dans une culture d'arrivée. Ce terme est apparu la première fois sous cette acception dans les travaux de : Florin, Sider et Vlahov, Sergei (1969). « Neperovodimoe v perevode. Realii ». In *Masterstvo perevoda*, n° 6, p. 432-456.

⁴³ Acte III, scène III.

⁴⁴ Acte II, scène I.

⁴⁵ Acte I, scène I.

⁴⁶ Lire en ce sens : Wood, (1958). « Les cheveux de Mélisande ». In *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, t. IV, p. 5-14.

⁴⁷ Acte IV, scène V. Anne – [...] Je vais arranger tes cheveux. – Voyons lève un peu la tête ; je vais les nouer avec ceci. [...]

cheveux, on perd en pouvoir de représentation et de sensualité qu'évoque la chevelure d'une étoile. C'est peut-être dans le but d'éviter cet écueil que von Oppeln-Bronikowski parle quant à lui de « Haarschweif », une création néologique rendue possible par la langue allemande qui signifie littéralement « queue de cheveux » et qui permet de renouer avec le symbole.

En ce qu'elles conditionnent la réception de l'auteur à l'étranger, les différentes traductions rendent-elles justice à ce qui fait la poétique de Maeterlinck ? Il est vrai que la question de la symbolique du corps vue par le prisme de la traduction révèle les tensions qui existent dans l'œuvre de Maeterlinck. Le traducteur se doit-il d'interpréter celle-ci sous le seul régime du signifié ou quelque chose d'autre, un « je ne sais quoi » comme dirait l'auteur symboliste est à l'œuvre ? La traduction est le médium par excellence pour rendre compte de ce qui fait la particularité du seul récipiendaire belge du prix Nobel de littérature dont la modernité s'illustre encore aujourd'hui dans une remise en cause des anciens modes de représentation. En voulant éloigner l'acteur, le remplacer par une marionnette comme nouvelle héroïne de son théâtre statique, Maeterlinck veut faire entendre le discours sous le discours. Ce faisant, il compte sur la complicité de son public, car plus encore que se lire, *La Princesse Maleine* s'écoute.

Bibliographie

- Abensour, G., (2004). « Meyerhold et le symbolisme ». In *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, p. 591-606.
- Artaud, A., (1923). « Préface ». In Maeterlinck, Maurice. *Douze chansons*. Paris : Librairie Stock, Les Contemporains, n°24, p. 11-23.
- Bourrassa, L., (2010). « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours ». In *Intermédiatités / Intermediality*, n°16, p. 185-206.
- Dessons, G., (2016). *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris : Garnier, coll. Classiques, 190 p.
- Sider, F., et SERGEI, V., (1969). « Neperovodimoe v perevode. Realii ». In *Masterstvo perevoda*, n° 6, p. 432-456.
- Gorceix, P., (2001). « Maurice Maeterlinck ou la poétique du mystère ». In *Dire le secret*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, p. 221-243.
- Gorceix, P., (2005). *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles : Le Cri, coll. Histoire littéraire, 648 p.
- Hanse, J., (1957). « Les premiers admirateurs de "La Princesse Maleine". Articles oubliés. Lettres inédites de Maeterlinck (Communication de M. Joseph Hanse à

- la séance mensuelle du 12 octobre 1957) ». In *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, t. XXXV, n°4, p. 199-216.
- Humboldt, W. V., (1963). „Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon“, In *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart : Hans Joachim Störig, p. 71-96.
- Huret, J., (1891). « M. Maurice Maeterlinck ». In *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris : Bibliothèque Charpentier, p. 116-129.
- Huret, J., (1891). « M. Stéphane Mallarmé ». In *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier, p. 55-65.
- Kleist (Von), H., (1810). « Über das Marionettentheater », In *Berliner Abendblätter*, du 12 au 15 décembre 1810, p. 63-66.
- Kralj, I., (2002). « Le théâtre d'androïdes ». in *Babel*, n°6, p. 243-263.
- Kwon, H.-J., (2011-2012), « Maeterlinck et le théâtre pour marionnettes : Alladine et Palomides, intérieur, la mort de Tintagiles ». in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 40, n°1/2, p. 127-150.
- Lutaud, C., (1997). « Le motif de la noyade chez Maeterlinck ». In *Textyles*, n°1-4, p. 51-61.
- Lutaud, C., (2012). « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck ». In *Textyles*, n°41, p. 45-56.
- Maeterlinck, M., (1889 a). *La Princesse Maleine. Drame en cinq actes*. Gand : Van Melle, 202 p.
- Maeterlinck, M., (1889 b). *Lettre à Ivan Gilkin*. Gand, 3 p.
- Maeterlinck, M., (1892). *Prinzessin Maleine: Symbolisches Drama in sechs Handlungen* (trad. Ferdinand von Saar). Manuscrit conservé par la Wienbibliothek.
- Maeterlinck, M., (1892). *Prinzess Maleine* (trad. Hermann Hendrich). Berlin : Fischer, 213 p.
- Maeterlinck, M., (1894). *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*. Bruxelles : Deman, 193 p.
- Maeterlinck, M., (1898). *Prinzessin Maleine* (trad. Friedrich von Oppeln-Bronikowski). Leipzig : Diederichs, 122 p.
- Maeterlinck, M., (1900). *Prinzess Maleen* (trad. George Stockhausen). Berlin : Schneider, 124 p.
- Maeterlinck, M., (1903). "Princessa Malen'" (perevod V. Sablina), s. 21-123, In *polnoe sobranie sočinenij*. Moskva : Izdatel' V. M. Sablin, 1 -yj Tom", 318 s.

- Maeterlinck, M., (1909). *Princessa Malèn*. *P'esa v 5 dejstviâh* (Perevod" s" francuskago Anastasii Čebotarevskoj), Moskva : Pol'za, Universal'naâ biblioteka, n°158, 100 s.
- Maeterlinck, M., (1966). « Un théâtre d'Androïdes » (Introduction et notes par Evelyne Capiou-Laureys). In *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, t. XXIII, p. 7-33.
- Maeterlinck, M., (1983). *Die frühen Stücke*: "Pelleas und Melisande", "Prinzessin Maleine", "Der Eindringling", "Die Blinden", "Die sieben Prinzessinnen". T.1, München: Edition text + kritik, 207 p. et *Die frühen Stücke*: "Alladine und Palomides", "Interieur", "Tintagiles Tod", "Aglavaine und Selysette", "Ariane und Blaubart"(trad. Stefan Gross). T.2, München : Edition text + kritik, 223 p.
- Maeterlinck, M., (1985). « Menus propos : le théâtre » (« Un théâtre d'Androïde »). In *Introduction à la psychologie des songes*, Bruxelles : Labor, p. 83-87.
- Maeterlinck, M., (2010). *Œuvres* (édition établie et présentée par Paul Gorceix). Bruxelles : André Versaille éditeur, 2 600 p.
- Maeterlinck, M., (2012). *La Princesse Maleine* (Postface de Fabrice van de Kerckhove). Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 403 p.
- Maeterlinck, M., (1915). "Princessa Malen"" (perevod N. Minskogo, L. Vil'kinoj), s. 2-60. In *Sočineniâ M. Meterlinka*. Petrograd: A. F. Marks, 176 s.
- Maeterlinck, M., (2016). « Le silence ». In *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 239 p.
- Maeterlinck, M., (2016). « Le tragique quotidien ». In *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 403 p.
- Maeterlinck, M., (2021). *Trois petits drames pour marionnettes. Intérieur, Alladine et Palomides et La Mort de Tintagiles* (Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove). Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord, 320 p.
- Meyerhold, V., (1973). *Écrits sur le théâtre* (trad. Béatrice Picon-Vallin). Lausanne : L'Âge d'Homme, vol. 1, 336 p.
- Mirbeau, O., (1890). « Maurice Maeterlinck ». In *Le Figaro*, article paru le 24 août 1890.
- Roland, H., (2013). « Maurice Maeterlinck : traducteur, médiateur et poète ». In *Traductrices et traducteurs belges. Portraits réunis par Catherine Gravet*, Université de Mons, Service de Communication écrite, Coll. « Travaux et documents », n°1, 468 p.
- Strohmman, D., (2006). *Die Rezeption Maurice Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891-1914)*. Bern : Peter Lang, 806 p.
- Szondi, P., (2006). *Théorie du drame moderne* (trad. Sybille Muller). Belval : Circé, 163 p.

Wood, M., (1958). « Les cheveux de Mélisande ». In *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, t. IV, p. 5-14.

Van Lerberghe, Ch., (1889). « Les Flaireurs. Légende originale et drame en trois actes pour le théâtre des fantoches ». In *La Wallonie*, Liège, 31 janvier 1889 (quatrième année), p. 24-44.